

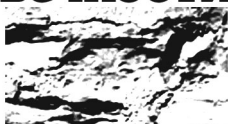
Музыкальная Лоботрута

Письмена
времени

Западно- европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики



Время – движущееся подобие
вечности



Платон



Марина
Лобанова

**Западно-
европейское
музыкальное
барокко:
проблемы
эстетики и поэтики**

Центр гуманитарных
инициатив

Санкт-Петербург
2013

УДК 130.2
ББК 83.3
Л68

Серия основана в 2004 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты ИНИОН РАН

Главный редактор и автор проекта «Письмена времени» С. Я. Левит
Составители серии: С.Я. Левит, И.А. Осиновская

Редакционная коллегия серии:

Л.В. Скворцов (председатель), В.В. Бычков, Г.Э. Великовская,
И.Л. Галинская, В.Д. Губин, П.С. Гуревич, А.Л. Доброхотов, В.К. Кантор,
И.А. Осиновская, Ю.С. Пивоваров, М.М. Скибицкий, А.К. Сорокин,
П.В. Соснов

Серийное оформление: П.П. Ефремов

Редактор: О.В. Кулешова

Лобанова М.Н.

Л68 Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики
и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. —
336 с. (Серия «Письмена времени»)
ISBN 978-5-98712-146-7

Книга — первое отечественное концептуальное исследование о музыкальном барокко, представляющее его как целостное и системное явление. Рассматривая типологические признаки барокко, исследователь выделяет антитетичность как основу уникальной логики барокко, опирающейся на систематизацию асистемного. На материале оригинальных трактатов XVII—XVIII веков в работе проанализированы основы музыкальной эстетики и поэтики барокко, особенности его мировоззрения и мироощущения, проблема художественного канона, идеи пространства, времени, движения в музыке, взаимодействие риторики, экзегетики, проповеди, эмблематики, учений об аллегории и музыке, понимание «творчества», «одаренности», музыкального синтеза искусств, концепции «стиля» и «жанра», основные категории и теоретические системы барокко. В книге прослеживается становление научного подхода к барокко, «споры» с ним с момента зарождения до наших дней.

УДК 130.2
ББК 83.3

© Левит С.Я., Осиновская И.А., составление серии, 2013

© Лобанова М.Н., 2013

© Издательство «Центр гуманитарных инициатив», 2013

ISBN 978-5-98712-146-7

Памяти моего отца

Культурологические аспекты изучения музыкального барокко.

Проблема барокко в истории культуры

«**П**ричудливое», «варварское», «безвкусное», «произвольное», «безумное»... «Гармоничное», «утонченное», «изысканное», «структурное», «рациональное»... Эти цепочки взаимоисключающих эпитетов — характеристик, оценок барокко можно было бы продолжать и дальше.

В истории культуры существуют эпохи и стили, особенно трудные для понимания. Методы, выработанные классической эстетикой и историографией, передают их сущность с большими искажениями. Подобным «камнем преткновения» стало барокко.

Само понятие «барокко» первоначально возникло как оценочная категория. Негативная в своей основе — при всех расхождениях во взглядах различные историки культуры в конце XVIII, в XIX и даже в начале XX в. сходились в своей характеристике барокко как чего-то темного, дикого, фантастического, странного, непоследовательного и запутанного — эта концепция отражала установки классики в ее полемике с барокко.

Современное понимание барокко, кажущееся нам чем-то достаточно естественным и самоочевидным, вырабатывалось на протяжении длительного времени. Особенно трудным было формирование концепции барокко в музыкальной истории — негативные тенденции в его истолковании здесь продолжают сказываться и по сей день. Интересна судьба осмысления баховского наследия. Появившаяся в начале века известная монография А. Швейцера, тончайшая по интуиции и проницательности, доскональная по знанию материала, открыла целый пласт образности, долгое время забытый, замалчиваемый, игнорируемый, вытесненный из культуры. Это обращение к глубинным связям музыки и текста, к сущности «поэтической» и «живописной музыки» ознаменовало поворот в науке, устремившейся к истолкованию внутренних закономерностей художественной системы, отрицаемых сторонниками «чистой музыки». Швейцер обнаружил и описал

мир, основанный на системе соответствий между музыкой и словом, музыкой и изображением, поставил проблему символа, преодолел инерцию в восприятии баховского искусства. Постоянный спор с образцовой классикоцентристской монографией Ф. Шпитты — одна из сквозных тем книги Швейцера — служил доказательством существования таких закономерностей, которые отрицались как внеположные «чистой музыке», как досадные отступления от истинного музыкального творчества.

Полемика Швейцера отражала процессы, совершавшиеся в современной ему музыкальной практике: в сущности, исследователь восстал против установок «абсолютной музыки», концепция которой развивалась на протяжении XIX в. [см.: 406]¹. «Абсолютная музыка» уже полностью высвободилась от связей с риторическим каноном и «математическим знанием», от барочного требования служения «синтезу искусств».

Объективные процессы становления имманентно музыкальной логики имели свои эстетические и теоретические обоснования, которые порывали с неклассическим видением сущности музыкального предмета. Протест против самих основ барокко обрек его на долгое непонимание. С этими препятствиями и столкнулся Швейцер. В своей книге он описал многие закономерности барокко, выведя их эмпирическим путем. Но в эпоху Швейцера барокко все еще оставалось «закрытым» стилем, негативно оцениваемым гуманитарным знанием. Музыкальное барокко было и вовсе не познанным — первая научная разработка музыкальной риторики относится к началу 40-х годов XX в. — в монографии Г. Г. Унгера [442] был совершен скачок к достаточно полному истолкованию тех взаимозависимостей музыки и слова, которые интуитивно открыл, не зная внутренних законов исследуемой культуры, Швейцер.

Процесс постижения барокко был чрезвычайно трудным, он шел от непонимания и даже третирования стиля к вдумчивому диалогу с ним. Во многом процесс этот согласовывался с общими тенденциями современной науки, стремящейся все более скоординировать «свое» и «чужое» в культурном контексте. Коммуникативные аспекты и сложности культурного диалога известны. Путь диалогической интерпретации труден и плодотворен, что подтверждают труды С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, П. П. Гайденко, Ал. В. Михайлова и др., посвященные проблемам познания культуры [см.: 2; 3; 4; 5; 19; 29; 124; 125; 126].

¹ Список использованной литературы помещен в конце монографии. При отсылке на источник дан сначала его порядковый номер; различные источники разделены точкой с запятой; после номера источника через запятую дается номер тома (латинскими цифрами) и затем — номер страницы (арабскими цифрами); все эти указания заключены в квадратные скобки.

Особую значимость при рассмотрении подобной проблематики приобретают периоды истории, в которых происходит слом старой культурной парадигмы, — в этих условиях сосуществуют «старые», теряющие силу, но не изжитые явления культуры и «новые», еще не устоявшиеся и не ставшие нормативными. Барокко представляет здесь особый интерес, в том числе и для анализа эволюции научных взглядов. Характерно, что сама литература о барокко стала в наше время объектом отдельных исследований¹. Не претендуя на полное описание этого процесса, остановимся на нескольких узловых моментах, определяющих становление современных воззрений на барокко.

Полемика окрашивает уже истолкование самого слова «барокко». К. Боринский [227] и Б. Кроче [246] выводили понятие «барокко» из латинского названия одного из самых изысканных модусов в схоластической классификации силлогизмов («*bagoso*»). В настоящее время считается доказанным, что наиболее старым упоминанием «барокко» является португальское «*régola bagosa*», обозначающее жемчужину неправильной, странной формы. Это слово было в ходу у ювелиров уже в XVI в. Термин «барокко» употреблялся в итальянской сатирической и бурлескной литературе начиная с 1570 г., однако в то время он не был стилевой категорией.

«Барочность», понимаемая как «изошренность», стала негативно-оценочной категорией в конце XVIII — начале XIX в.: прилагательное «барочное» служило постоянным эквивалентом «причудливости» — «*bizzaria*», отражая вкусовые установки. Постепенно утвердилось и употребление существительного «барокко», отождествляемого с «плохим вкусом» в архитектуре. Философы и историографы швейцарской школы выработали противопоставление барокко Ренессансу. В трактате Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое» (1878) барокко предстает как стадия, сменяющая Ренессанс в искусстве и олицетворяющая упадок, причем «Ренессанс» и «барокко» мыслятся как вневременные, возвращающиеся и повторяющиеся в истории явления. В других сочинениях Ницше говорит о «барочном стиле» в греческом дифирамбе, «барочной стадии» в греческом красноречии. Аналогичные суждения (барокко — «упадок Высокого Возрождения») можно встретить у Я. Буркхардта и др.

«Барокко» считалось явлением локальным, принадлежащим лишь изобразительному искусству, пока Г. Вёльфлин не сказал впервые о барокко в литературе, О. Шпенглер — о барочной философии, математике, физике. «Барокко» в музыке впервые упомянул в 1878 г.

¹ Выделим в первую очередь разработки Я. Соколовской [421], Г. Тинтельнота [439], Р. Уэллека [447], статьи, помещенные в сборнике «Понятие барокко в литературе» [324]. «Споры о барокко» отражены в трудах А. Аникста [9], Ю. Виппера [28], А. Липатова [101], Д. Лихачёва [103], А. Морозова [132; 135], А. Мыльниковой [142], А. Рогова [164].

А. В. Амброс, усмотревший параллели между маринизмом, гонгоризмом, эвфуизмом, творчеством Бернини и борьбой против контрапункта [202, 147—148]. Амброс находился всецело под влиянием идей Я. Буркхардта, поэтому в его работе отчетливо просматривается негативный взгляд на «барокко», хотя эта категория применяется им скорее в переносном смысле.

Значительный вклад в изучение барокко внес Г. Вёльфлин [452; 453]. Выработанное им противопоставление Ренессанса и барокко по формальным критериям, привлекательная экономность и компактность исследовательской схемы импонировали многим. Вёльфлин оказал сильное влияние на различных ученых, в том числе и музыковедов [см.: 68; 230; 234; 255; 282; 283; 287; 385; 388; 394; 396]. Однако его концепция подвергалась серьезной критике: разрыв между формой и содержанием в теории Вёльфлина усматривал уже Э. Панофский [362], в дальнейшем схематизация, присущая штудиям Вёльфлина, неоднократно отмечалась в литературе: так, о ней писал Д. С. Лихачёв [103; 184—185]. Можно сказать, что ни один исследователь барокко не может пройти мимо трудов Вёльфлина, однако уязвимость его позиции ныне столь же очевидна, сколь и вклад в историю культуры.

Долгое время, начиная с XIX в., барокко неправомерно отождествлялось с иезуитским, католическим, контрреформационным стилем — подобные характеристики встречаются у Б. Кроче [246], Э. Р. Курциуса [249], К. Фридриха [272]. Однако, как справедливо подчеркивал А. А. Морозов, барокко существовало и в католических, и в протестантских, и в православных странах. Барокко нельзя назвать «аристократической», «придворной культурой» — оно захватило все классы, а «низовое барокко» взаимодействовало с «высоким» [135; 136]. Несостоятельна и попытка А. Хаузера противопоставить «придворно-католическое» «буржуазно-протестантскому» течению — придворное искусство процветало и в протестантских, и в католических странах. Действительно, возникала известная конфронтация контрреформационного и протестантского схоластического мировоззрения, отразившаяся в искусстве, однако она не оправдывает мнения о «регрессивности», якобы присущей барокко [132, 31].

Устойчивость негативной оценки барокко подтверждают и обширная литература прошлого, и некоторые сравнительно недавние работы, выглядящие достаточно устаревшими. Как подчеркивалось в обзоре одного из конгрессов, посвященных проблемам барокко, «после работ А. Морозова и Д. Лихачёва, Б. Виппера и Л. Пинского, А. Аникста и Ю. Виппера, Ал. В. Михайлова, Ю. Лотмана и др. очевидно, что парадоксально противоречивая поэтика барокко наряду с иррациональными и мистическими мотивами, по точному наблюдению А. Морозова, “пронизана” рационализмом в еще большей степени,

чем живое искусство Ренессанса, что творчеству художников барокко оптимизм и гедонизм присущи в не меньшей степени, чем пессимизм и аскеза, что, стремясь преодолеть ренессансный индивидуализм, они осознавали мир как «соударение людей», наконец, что при наличии элитарных тенденций главным в барокко являлась ориентация на массового зрителя, читателя, слушателя» [153, 76—77].

Именно эта продуктивная установка позволила определить суть барокко в мировоззренческом, социокультурном плане, объяснить его как явление эпохальное. По словам А. Морозова, «барокко возникло как отражение всемирного кризиса в эпоху первоначального накопления, колониальной экспансии и первых буржуазных революций» [132, 29]. Барокко — явление многомерное, не сводимое к однозначным и жестким схемам: оно, «как и Ренессанс, представляет собой комплекс стилей, объединяемых эпохой, имеющих общие черты и расходящихся во многих частностях и тенденциях. Наличие в барокко различных направлений, перекрещивающихся и борющихся между собой, отвечает самой исторической действительности и социальному расслоению общества» [132, 32].

Определение эпохальной сущности барокко связано с осмыслением этого феномена в его противоречивой двойственности. Возникшее как продолжение Ренессанса, барокко с большой энергией отстаивало многие средневековые идеи. Одновременно всячески подчеркивался разрыв с прошлым — мотивы «открытия», «новизны» последовательно проводились в искусстве. И связь с традицией, и ее отрицание возникали на антитетичной основе, постоянно взаимодействуя друг с другом. Связь с традицией предполагала ее отрицание. В культуре основополагающее значение сохранял риторический канон, а потому поиски «индивидуального», «оригинальности», «авторского стиля» осуществлялись в рамках предписаний и правил, выработанных этой «всеобщей теорией искусства», подобным «универсальным языком». Новизна и своеобразие ни в коей мере не совпадали с привычными нам представлениями о «гении» и «творческом произволе», введенными в культуру романтизмом. Осваивая сферу нового — будь то пафос, аффект, выразительные средства, — искусство барокко тут же вводило его в рамки старых или только что созданных теорий, подчиняя риторическому образцу. Обобщающий характер имели учения об «остроумии», а также эмблематика, теснейшим образом взаимодействующие с риторикой, — их установки были действительны для всех искусств.

Антитетичная сущность эстетики барокко, частично слитой с его поэтикой, выражались по-своему в музыке. Выделенные нами «первая поэтика» и «первая эстетика» барокко были зафиксированы в трактатах, учили о связях музыки с риторикой или математикой, не порывая со средневековой системой «семи сводных искусств», требо-

вали рационального контроля. «Вторая эстетика» и «вторая поэтика», говорящие об «аффекте», «свободе», «неожиданности», «обманах», «внезапности», «странности и разнообразии», основывающиеся на категориях «фантазии» и «причуды», были зафиксированы лишь частично. Подобное антитетичное соотношение отражало основной эстетический принцип барокко: соединение аффективной нормативности и репрезентативной свободы. В том, что «поэтика аффекта» выработала свои нормы, а «поэтика порядка» постепенно завоевала «вольности», сказалась нацеленность барокко на языковую деятельность и одновременно — на повышенную экспрессию.

Риторический репрезентативный канон сохранялся на всем протяжении эпохи барокко, претерпевая существенную трансформацию, — окончательный слом его относится к концу XVIII — началу XIX в. — к тому времени «абсолютная музыка» отказывается от системы соответствий, понятий «музыкальной риторики» и «математики», от аллегорий и эмблем, от идеи зависимости музыки от других искусств.

В условиях барочной культуры напряженное переживание связей и разрывов с прошлым сказалось в осмыслении предмета, задач, целей, природы самого искусства. Концепция «музыки» поначалу кажется современному взгляду достаточно непривычной, иногда она полностью расходится с системой представлений о «музыкальном», выработанной классико-романтической традицией. «Музыка» барокко — нечто и большее, и меньшее, чем собственно «музыка» — к ней относятся явления космологического характера, подчеркивается ее «риторическая» и «математическая природа», вместе с тем — с музыкой частично сливаются «стиль» и «жанр», понимание которых также достаточно далеко от общепринятых ныне теорий. В барочной концепции «музыки» встречаются, спорят голоса разных культурных традиций и эпох.

Музыкальный смысл в эпоху барокко находится в прямой зависимости от слова, изображения, подчинен передаче аффекта, в своей многозначности он сближается с символом, одновременно всячески подчеркивается его способность передавать единичное, ограниченное значение. Музыка, в согласии с общекультурными чаяниями, тяготеет к «синтезу искусств». Понятны поэтому ее связи с аллегорическими и эмблематическими учениями, соединяющими словесный и изобразительный ряд, с теорией «остроумия», устанавливающей законы новой художественной логики и устремленной к поискам повышенной экспрессии, многозначности искусства, его способности к смысловым перегрузкам и нагнетанию напряжения.

Естественно, изучение столь необычного культурного объекта, как «музыка барокко», предполагает знание нескольких учений, повлиявших на становление логики этого искусства. Речь идет о своеобразной

реконструкции, требующей гибкости в осмыслении «музыкального произведения», взаимной корректировки музыкального и немusical. Подобная реконструкция служит обоснованию специфически барочных явлений «музыкальной эмблемы», «музыкальной аллегории», «*concerto*», объяснению синтеза искусств на основе музыкальных средств выразительности.

Решение этого круга проблем связано с комплексным подходом, установившимся по отношению к барокко в современной научной литературе. Назовем исследования И. Н. Голенищева-Кутузова [40], Ал. В. Михайлова [123; 124], А. А. Морозова [128; 129; 130; 132; 133; 134; 135; 136; 137], А. М. Панченко [148], Л. А. Софроновой [177], Р. Алевина и К. Зельцле [201], Л. Бергхофф [222], М. Праца [372; 373], А. Шёне [409], посвященные детальной разработке проблем барочной риторики, эмблематики, теории «остроумия», а также статью С. С. Аверинцева, рассматривающую отношения риторики, реальной и культурной действительности [6].

В позициях исследователей музыкального барокко заметна смена установок. При этом даже в первоклассных трудах нередко факты рассматриваются вне связей с культурологической проблематикой. Иной раз само понятие «барокко» используется механически — авторы не пытаются раскрыть его сущность в музыке. Так обстоит дело в книге Я. Альбрехта [200], в весьма насыщенной фактами монографии Дж. Р. Энтони [204], в работах Р. Донингтона [256], А. Хармана и Э. Милнера [290]. Многие попытки определить сущность барокко, связать его с направлениями и идеями эпохи отличаются прямолинейностью и схематичностью: такова монография У. Флеминга [270]; достаточно поверхностны и некоторые работы [254; 386], в которых ищутся параллели между музыкой и другими видами искусства.

Этапными в изучении барокко оказались исследования К. Дальхауза [250], Р. Дамманна [252], Г. Г. Эггебрехта [261; 262; 263; 264]. Новый подход к барокко связан с преодолением односторонности вёльфлинговской концепции, романтизированной барокко, подчеркивавшей в нем нецелостное, произвольное. Ученые находят в барокко все больше системных, гармоничных, рациональных явлений. Это позволяет также увидеть музыкальное барокко в связях с традициями средневековой мысли. Такой подход разрушает господствовавшее долгое время представление о разрыве барокко с предшествующей эпохой. Детальный анализ категориальной системы немецкого барокко содержит книга Р. Дамманна [252], бесспорно, по сей день остающаяся самым фундаментальным исследованием этой проблематики. Однако некоторые положения этой монографии уже подвергались коррективам, иные требуют таковых. Так, в разделах, посвященных понятию «стиль», Дамманн не всегда точен — здесь приходится обращаться к

барочным трактатам, а также к известной монографии Э. Катца [307], сохраняющей свое значение и сегодня. В детализации нуждаются разделы о музыкальной риторике¹.

В исследовании Р. Дамманна наименее разработана часть, посвященная аллегорическим и эмблематическим представлениям барокко. Сложности, возникающие при разграничении эмблемы, символа, аллегии и, напротив, при выявлении их связей, достаточно велики. В книге немецкого автора они не преодолены, напротив, исследование только усиливает путаницу в понятиях. Отметим, что проблема музыкальной эмблематики рассматривалась до сих пор очень ограниченно: анализ охватывал лишь эмблематические мотивы в либретто баховских кантат и мотетов [107; 112; 278]. Лишь сравнительно недавно были установлены взаимосвязи между музыкой и эмблематикой, определены воздействия аллегии и эмблематики на музыкальную композицию. В нашу задачу входит описание взаимозависимости между музыкой барокко и эмблематикой, а также между музыкой и теорией «остроумия», которые остаются практически неизученными.

Особые сложности возникают при периодизации барокко. Привычное разграничение: «раннее» — с конца XVI до середины XVII в., «среднее» — до начала XVIII в., «позднее» — до его середины — достаточно удобно, но совершенно не отражает сути происходящих на протяжении эпохи изменений. Музыкальное барокко часто называют эпохой «от Монтеверди до И. С. Баха», но и эта, укоренившаяся со времени М. Ф. Букофцера формулировка хронологически ограничена и исторически неточна. В самом деле, барокко в «Орфее» Монтеверди — это другой стиль, нежели барокко в «Коронации Пиппеи». Столь же неоднородно и «барокко И. С. Баха» — ранние кантаты составляют разительный контраст его поздним сочинениям. Да и современники, заставшие Баха в старости, чаще исповедовали идеи других направлений, обвиняя композитора в уклонении от естественности, в напыщенной вычурности, в незнании истинных правил и т. п. Так, нападки И. А. Шайбе были вызваны не только вполне понятной завистью и личной неприязнью — за ними стояла полемика с системой, воспринимаемой как анахронизм. «Барокко позднего Баха» — во многом «барокко после барокко», хотя в опосредованном виде многие идеи барокко живут и продолжают звучать в немецкой культуре и после смерти великого кантора. Но отлучать позднего Баха от барокко на основании парадоксальной культурной ситуации и оценок современников было бы ошибочно.

¹ Здесь укажем материалы конгресса «Риторика и барокко», состоявшегося в 1954 г. в Венеции, исследования Г. Г. Батлера [239], А. Шмитца [407], Г. Туссена [440], Г. Г. Унгера [442], среди советских — работы О. И. Захаровой [61; 62; 63].

Не менее обманчива и другая хронологическая интерпретация немецкой культуры: к примеру, приходится слышать и читать о достаточной зрелости, достигнутой барокко в творчестве Г. Шютца, С. Шейдта, И. Г. Шейна. В таком случае И. С. Баху отводится роль «предтечи классики». Но ведь понятие «предклассицизм», очень сомнительное само по себе, полунегативное по существу, не отвечает ни одному стилю и направлению в реальной истории! И. С. Бах, как и «три великих SCH» — Шютц, Шейдт, Шейн, — представляли в первую очередь немецкое барокко — важнейшие особенности их искусства связаны именно с этим стилем, с его требованиями, установками, правилами, выработанной поэтикой творчества. Хронологический гипноз объясняет и другую крайность в интерпретации немецкого наследия — долгое время творчество «трех великих SCH» рассматривалось лишь как предвступление вполне несомненных достижений И. С. Баха. Разный стилиевой охват и масштаб синтеза, разные этапы в развитии культуры, истории и самого стиля при общности установок по отношению к искусству — все это и многое другое заставляет говорить о вариантах единого «большого стиля».

Совершенно иные «темпы» и закономерности обнаруживаются в развитии других национальных вариантов барокко. В Англии центральная его фигура — Пёрселл, после которого традиция по социально-историческим причинам фактически обрывается [см.: 85]. В Италии творчество Д. Скарлатти зачастую трактуется как «предклассическое», однако, будучи связанным с охранительными традициями «академий», представлявших умеренный вариант барокко, этот композитор разработал по крайней мере две чисто барочные «инвенции» остро экспериментального плана — технику «аччакатур» и внезапных модуляций. Французское музыкальное искусство рисуется некоторыми исследователями как чистый классицизм. Однако творчество гениального Луи Куперена полностью выпадает из этого стиля, как и практика «нетактированных прелюдий», дожившая до Рамо. Чисто барочной является и богатейшая традиция французской орнаментики. Процессы ее канонизации подчинены идеям рационального контроля, стабилизации, происходящей не только у «классицистских» авторов, — повышенный рационализм был присущ немецкой традиции, выработавшей категорию «порядка». Что же касается таких «классицистских» жанров, как версальские опера и балет, то они развивались под воздействием аллегорико-эмблематических представлений и снижали насмешки потомков именно за «вычурность», «излишества», «неестественность», как и подобало спектаклям с отчетливыми барочными идеями. Если же обратиться к стране контрреформационного барокко — Испании, то в музыке она не дала ничего значительного, за исключением замечательной теории и произведений А. Солера, ученика Д. Скарлатти.

Таким образом, в своих проявлениях и развитии барокко обнаруживает значительные различия. Возникает несинхронность, зависящая от исторических и национальных условий художественной практики, вида искусства, даже от избранного жанра — более «консервативного» или «нового». По словам А. А. Морозова, «барокко, как и другие большие стили, не располагает постоянным набором признаков и характерных черт, которые были бы присущи ему на всем протяжении его исторического существования, во всех национальных культурах и социальных слоях» [135, 122]. Связь барокко с несколькими эпохами и стилями, постоянное взаимодействие в нем старых и новых идей зачастую не позволяют говорить об оригинальности тех или иных представлений, принципов. Оригинально их соединение.

Обилие и несходство периодизаций и классификаций, предложенных применительно к барокко в разных странах и видах искусства, отражает объективную картину исторического развития, принципиальную несинхронность, повышенную мобильность во всех проявлениях барокко. Например, У. Сайфер [430] выделяет четыре стадии ренессансного стиля в итальянской живописи и находит им параллели в литературе, театре, поэзии. Первая стадия — «ренессансная», ее представляет творчество Э. Спенсера; вторая — «маньеризм» (Шекспир, Дж. Донн); третья — «барокко» (Дж. Мильтон); четвертая — «позднее барокко» (Дж. Драйден, Ж. Расин). Периодизация французских ученых также обнаруживает разночтения. У А. Адана Ренессанс распространяется на 1500—1580 гг., следующий этап — 1580—1630 — переходный «от Ренессанса к барокко», 1630—1660 гг. знаменуют «рождение классицизма». Ж. Руссэ выделяет «предбарокко» и «полное барокко» во Франции — 1580—1660 гг. (перелом — в 1625—1630 гг.) Совершенно иначе развивается немецкое барокко: в литературе наиболее ярко оно проявляется в середине XVII в., в архитектуре — в его конце. В Польше границы барокко определяются примерно концом XVI — концом XVII в., в Словакии — примерно второй половиной XVII в. и до 1780 г., в России и на Украине — концом XVI и концом XVIII в. [132, 35].

Если гипноз хронологизма можно считать частично преодоленным, то по-прежнему существуют крайности в истолковании барокко. Некоторые искусствоведы неправомерно суживают сферу действия барокко — тогда в его разряд в лучшем случае зачисляются в литературе маринизм, гонгоризм, культеранизм, Вторая силезская школа, метафизическая литература в Англии, панегирическая поэзия в России. Даже здесь могут быть предъявлены претензии: например, при некоторых натяжках можно, как отмечает Р. Уэллек, назвать Марино «петраркистом», и тогда и этот традиционно барочный автор выпадет из барокко. Против суженного истолкования барокко выступали многие исследователи — А. Морозов [135], Г. Хатцфельд [292], Р. Уэллек [447] и др.

Но неправомерно и расширять сферу действия барокко — это приводит к чрезвычайной расплывчатости термина. Например, Э. д'Орс насчитывает 22 стиля в барокко [356]. В исследовании Р. Стрике [429], посвященном музыкальному барокко, границы отодвинуты вплоть до эпохи романтизма. Действительно, «отголоски» барокко слышны и в последующую эпоху, однако от этого она не теряет индивидуального своеобразия.

Простейшая реакция на крайности в осмыслении барокко — отказ от самого этого понятия: показательно, что во многих исследованиях фигурируют слова «XVII, XVIII век» без расшифровки и стилиевой конкретизации. Однако вряд ли это можно считать плодотворным решением проблемы. Неудачной представляется и попытка выделить в западноевропейском искусстве проявления «барокко», «классицизма» и «внестилевую линию» [28]. Понятно стремление зафиксировать явления, в которых переплетаются несколько стилей, но выводить их за пределы стиля вообще некорректно, тем более что речь идет о вершинных образцах. Другая крайность — объединять все проявления барокко по степени «зрелости», игнорируя качественные различия и национальные варианты. Речь идет о весьма распространенном понятии «высокое барокко», которое в научной литературе часто смешивается со «средним», а иногда выступает как оценочная категория, отождествляясь с «совершенным». В последнем случае отказ от хронологии чреват потерей чувства стилиевых различий. Так происходит в монографии Р. Хааса, когда в «высокое барокко» зачисляются А. Корелли, А. Вивальди, Ж. Б. Люлли, Г. Пёрселл, Г. Ф. Гендель, И. Кунау, Р. Кайзер, И. С. Бах [287].

Барокко — чрезвычайно гибкий и активный стиль, легко вступающий в сочетания с другими. Барокко может заменить «пропущенные» фразы: так, в России оно, по существу, берет на себя функции Ренессанса [8; 103; 134; 135], в чем проявляется его природа «большого стиля». Соотношение Ренессанса, маньеризма и барокко — важный и самостоятельный научный проблемный узел. Концепцию маньеризма, пережившую «бум» в 50—60-е годы XX в., подготовили несколько исследователей в 1920-е годы. Особая заслуга в разработке его проблем принадлежит М. Дворжаку, впервые выделившему маньеризм в самостоятельную фазу в развитии культуры [47]. Не касаясь всех сложностей, связанных с оценкой маньеризма, его взаимосвязей с Ренессансом и др., остановимся лишь на тенденции заменять понятием «маньеризм» все относящееся к барокко. Во многом она связана с традицией истолкования истории как вечно возобновляющегося цикла. В своем труде «Европейская литература и латинское Средневековье», изданном в 1948 г., Э. Р. Курциус противопоставил барокко, названное им «маньеризмом», и «классику» — две вневременные стадии — этот

исследовательский ход мысли напоминает о традиции швейцарской историографии [249]¹.

Среди других авторов, во многом определивших позицию по отношению к маньеризму, — А. Хаузер [293] и Дж. Шерман [417]. Внимание последнего сосредоточено всецело на антиклассицистских и антиренессансных установках, отождествленных им с маньеризмом.

На работы Хаузера и Шермана ориентируются некоторые музыковеды. Отметим две книги: исследование М. Р. Мениейтс о маньеризме в итальянской музыке и культуре [330] и труд З. М. Швейковского о творчестве М. Скакки — итальянского композитора и крупного теоретика XVII в., долго работавшего в Польше [432]. Стремление М. Р. Мениейтс расширить сферу маньеризма за счет барокко приводит ко многим натяжкам. Уязвима и устарела позиция автора по отношению к самому понятию «маньеризм» — тенденция ставить во главу угла малосущественное и искаженно истолковываемое понятие «манера» подвергалась критике еще во времена М. Дворжака [47, 187]. Труд Швейковского заставляет пересмотреть многое в музыкальной культуре XVII в., в частности, проведенное им исследование совершенно по-новому освещает вклад в теорию музыки М. Скакки, создавшего оригинальное учение о стиле. Однако отождествление многих направлений барокко с маньеризмом, встречающееся в книге, совершенно неправомерно. Особенно насильственной представляется попытка найти корни учения Скакки, выработанных им правил передачи стиля, законов взаимодействия слова и музыки именно в искусстве маньеризма. Скакки олицетворял «вторую практику», обосновывая ее в теории, а описанный им канон «нового стиля» и «новой гармонии» согласуется с позициями «умеренного барокко», но совершенно противоречит установкам маньеризма, отрицавшего правило как таковое. Приравнивать Скакки к маньеризму так же ошибочно, как и Грасиана, призывавшего к умеренности стиля и разработавшего технику барочного «остроумия».

Не меньшую сложность представляет вопрос о соотношении барокко и классицизма. Спор о французском барокко начался в 30-е годы XX в.² Французские ученые подробно проанализировали взаимодействия шекспировского, венецианского и французского театра. Различные стадии французского классицизма, его контакты с барокко описал А. Адан, он же выделил переходный период (1580—1630) в литературе от Возрожде-

¹ К сожалению, посредником Курциуса в музыкознании оказался его популяризатор, а во многом вульгаризатор — Г. Р. Хоке [296; 297]. Так, в весьма интересной работе известного исследователя музыкального барокко Г. К. Вольфа [456] есть ссылки именно на этого удачливого журналиста.

² Предпосылка нового отношения к барокко и классицизму во французском искусстве возникла ранее: так, в 1921 г. Г. Розе ввел категорию «позднее барокко», к которому отнес французское искусство примерно от 1660 до 1760 г. [421, 53].

ния к барокко [197]. Этапными стали исследования Ж. Руссэ [391; 392], в которых разработаны проблемы поэтики французского литературного барокко, уточнены взаимоотношения французского и итальянского искусства. В концепции Руссэ барокко и классицизм представлены «не как враги, а как родственники» — исследователь всячески подчеркивает моменты сходства [392, 243]. В широком социокультурном контексте рассматривает проблему барокко и классицизма В. Л. Таппе [435; 436]. И для него важно не противопоставление, а показ связей между ними, переплетение различных идей. Интересный подход предложила Я. Соколовская [421], обрисовавшая развитие двух эстетик в эпоху барокко — «классицистской» и «Нового времени». Классицистская эстетика во Франции сложилась на основе изобразительного искусства и литературы. Помимо итальянских воздействий (учение Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи), французские теоретики «барочного классицизма» испытывали влияние венецианского и испанского театра. Решающую роль в формулировании главных идей классицизма, произошедшей в 1630—1660 гг., сыграла «Поэтика» Аристотеля. Основные создатели теории — Ж. Шапплен, Ф. д'Обиньяк, И.-Ж. де Ла Менардьер, Ж. Расин, самый известный ее популяризатор — Н. Буало. В изобразительном искусстве классицизм связан с Н. Пуссеном и пуссенистами. В доктрине классицизма поэзия ближе к философии, чем к истории, замысел и стиль разделены, идея противопоставлена эмпирии. В теории подражания главным постулатом явилась идея о двух природах — простой и идеальной. От художника требовалась не столько правда, сколько правдоподобие, согласование с идеальными законами и правилами.

«Эстетика Нового времени» опиралась на мысль о «руководстве глаза», которая вылилась в требование писать с натуры. В изобразительном искусстве в русло новой эстетики попадало творчество М. Караваджо, П. П. Рубенса, Дж. Л. Бернини и др. Комплекс важнейших идей был связан с категорией «чудесного», с требованием «поражать», «захватывать аудиторию». Их впервые провозгласил венецианец Ф. Патрици, а на практике выразил Дж. Марино. В основе «новой эстетики» также лежали мысли о свободе творчества, обладающего самостоятельной ценностью и создающего свою реальность, не менее достоверную, чем правда «естественная», «природная». В связи с этими представлениями развивалась широко распространенная мысль об иллюзорности мира, подключавшая к себе традиционные размышления на тему «бренности, тщеты, суеты» и многосложный комплекс эмблематических понятий. Здесь же естественно возникали мысли о «правде» и «маске», «жизни-театре» и др., преломившиеся в творчестве Лопе де Вега, Кальдерона, Шекспира [421, 158—203]. Разумеется, эти две эстетики существовали не изолированно, и сводить творчество крупнейших мастеров эпохи к писанным или неписанным

правилам было бы по меньшей мере опрометчиво. Однако они отражали общую мировоззренческую ситуацию эпохи барокко и соотносились по законам антитезы, управляющей главными компонентами эстетики и поэтики барокко.

Таким образом, классицизм был в большей степени теорией, чем самостоятельным стилем (вспомним полемику идеологов классицизма и постоянное нарушение правил в творческой практике — см.: 102). Даже победа классицистской доктрины была временной — на пути к эпохе Просвещения ее неоднократно теснили крайние барочные течения, а сами идеологи классицизма не всегда были нетерпимы к барочным прециозным романам и стихам с их метафорикой, «неожиданностью», возведенными в закон «поэтикой чудесного» [см.: 179]. По мнению А. Хаузера, классицизм был эстетической теорией, порожденной абсолютизмом. Последующая либерализация общественной жизни привела к смерти доктрины «барочного классицизма» [293].

Разработка проблем французского классицизма получила плодотворное продолжение в исследованиях советских ученых. Отчетливо прослеживается тенденция искать все больше точек соприкосновения между барокко и классицизмом. Советские литературоведы и историки театра вывели за рамки классицизма Мольера, признали относительность классицизма у Корнеля и Расина [9, 146; 171]. В их работах подверглась разбору теория А. Хаузера, справедливо подчеркнувшего социальную и историческую обусловленность французского классицизма, но оставшегося в плену упрощенного социологизма и почти не учитывавшего национальных традиций [135, 125—126]. А. А. Морозов высказал предположение о том, что классицизм и рококо — результат «трансформации барокко», которое выделило два направления [135, 126].

Анализ взаимодействий барокко с другими стилями, наметившийся в некоторых музыковедческих работах, все еще составляет отдельную, далекую от разрешения проблему. Так, в наиболее ценной, на наш взгляд, вступительной части монографии М. Ф. Букофцера [234] продемонстрировано переплетение разных тенденций и течений на протяжении эпохи. По сути дела, автор показывает проявления полифонизма барокко, однако ограничивается описанием материала, не выходя к обобщениям, характеристикам стилизового феномена. Очевиден и разрыв между началом монографии и остальными традиционно-описательными разделами, даже не претендующими на постановку теоретических вопросов. Достаточно интересно выступление С. Клеркс на состоявшемся в 1957 г. в Льеже конгрессе, посвященном проблемам барокко [245]. В нем была предпринята попытка охарактеризовать понятие «барокко» применительно к музыке, описать различные национальные варианты и проявления стиля. В научной литературе выделяется книга Дж. Стефани, содержащая новый материал,

характеризующая быт и культуру, обычаи, особенности церемониала, формы музицирования и жанры итальянского барокко, связанные с понятиями «празднество», «концерт» [425].

Трудности в постижении барокко, споры о нем, думается, во многом объяснимы потому, что современные художники особенно остро переживают любые связи, аналогии и переклички между своим творчеством и искусством прошлого. Проблема «включаемости» традиции в современность ныне составляет особую часть истории культуры — вопросы, связанные с ней, приобретают все большую актуальность. Барокко занимает здесь особое место. Не только проблемы «неоклассицизма» (по большей своей части являющегося «необарокко») заставляют вновь и вновь обращаться к барочной культуре. Изучение ее позволяет понять многое в современном искусстве и мироощущении.

По словам Стравинского, «Монтеверди представляется [ему] [...] личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой [композитору] по духу» [цит. по: 83, 21]. Л. Шраде — крупнейший исследователь Монтеверди — назвал его «Творцом современной музыки» [410]. А нападки на смелое словотворчество Гонгоры — поэта, чьи новации влили свежую кровь в испанский язык, вызвали необходимость его защиты в XX в. поэтами, увидевшими в нем учителя. Об этом писал Федерико Гарсиа Лорка: «Неудивительно, что слышались угрюмые и грубые голоса людей тупых и бездушных, предающих анафеме то, что они называли темным и пустым. Им удалось отодвинуть Гонгору в тень и засыпать песком глаза тех, всех тех, кто шел к пониманию его стихов. На протяжении двух долгих веков нам не уставали повторять: не подходите близко, это непонятно... А Гонгора, одинокий, как прокаженный, чьи языки холодно отсвечивают серебром, ожидал с зеленеющей ветвью в руке новых поколений, которым он мог бы передать свое истинно ценное наследство и свое чувство метафоры» [113, 96—97].

Речь не идет о внешних совпадениях, любовании более-менее поверхностным сходством. Многие установки и правила барочного искусства — аналитизм, метафоризм, сознательная языковая ориентированность — оказались близкими самым разным художникам XX в. Анализ теорий «барочного остроумия» дает не меньше, если не больше для понимания многих произведений XX в., чем знание современных манифестов. Здесь солидарны самые разные художники: К. Пендерецкий, говорящий о барочных чертах своей оперы по Мильтону [339], А. Моравиа, увидевший в Феллини барочного художника [127], Д. Лигети, претворяющий традиции многохорности. Слово «барокко» было взято латиноамериканскими художниками для характеристики мироощущения XX в., а А. Карпентьер назвал мир Южной Америки «миром барокко», ее литературу — «литературой барокко» [70, 101]. Как показал XVII Всемирный конгресс латиноамериканистов, централь-

ной проблемой для гуманитарного знания в этой отрасли на сегодня является соотношение барокко и необарокко [153, 76]. Связи барокко и современности стали постоянной темой в исследованиях истории литературы [40, 232; 164, 12; 307]. Парадоксальный, но во многом плодотворный подход продемонстрировала книга американского математика Д. Р. Хофштадтера, в которой изыскиваются аналогии между принципами современной логики, графики и музыки барокко [298]. Отдельная тема — «Шютц и современная музыка» [см.: 420]. Разумеется, проблема «Барокко и XX век» — объект самостоятельной разработки. Один лишь вопрос «Бах и современность» мог бы стать предметом обширного исследования. Еще одна идея — аутентичность интерпретации — волнует и теоретиков, и исполнителей: в искусстве XX в. проявилось стремление к адекватному истолкованию искусства прошлого.

Настоятельная необходимость в обобщающей работе по проблемам эстетики и поэтики музыкального барокко диктуется также тем, что в музыкознании накоплен обширный материал, освещающий творчество ведущих мастеров эпохи, состояние крупнейших жанров. Здесь очевидны как преемственные связи между классическими трудами XIX — начала XX в. и современными исследованиями, так и значительное обновление взглядов¹.

Важнейшая часть поэтики музыкального барокко — учение о «стиле» и «жанре». Трудности в их изучении весьма велики: «стиль» и «жанр» в это время до конца не разграничены, принципы стилевой и жанровой системы сильно отличаются от описанных в современной теории. Проблемы стиля, получившие основательную разработку в тру-

¹ Так, основополагающая монография К. фон Винтерфельда, посвященная Дж. Габриели и его эпохе [451], получает своеобразное продолжение в книгах Д. Арнольда [206], В. Мюллер-Блаттау [352], ей же обязана литература о Шютце — от монографии Г. И. Мозера [349] до книг О. Бродде, Г. Г. Эгтебрехта, Г. Эппштейна, В. С. Хубера, Л. Шраде [231; 262; 263; 266; 301; 411]. Подобные же «центры притяжения» отчетливо вырисовываются в литературе о Пёрселле и его времени — в первую очередь, это исследования Д. Эренделла, А. Холленда, Ф. Де Кервена, Р. Зитца, Дж. А. Уэстреп, Ф. Б. Циммермана [85; 211; 299; 379; 418; 449; 460]. Весом вклад в изучение искусства Монтеверди, его теоретических идей и воздействий на эпоху — здесь выделяются исследования Д. Арнольда, Д. Де Паоли, Г. Ф. Редлиха, Л. Шраде [83; 207; 366; 381; 410]. Бесспорным лидером в изучении Д. Скарлатти остается Р. Киркпатрик [310]; Э. Гесснер и К. Маренхолты являются крупнейшими экспертами творчества С. Шейдта [277; 329], Г. Я. Паули — ведущий исследователь Д. Букстехуде [367]. Непрерывно пополняется литература о И. С. Бахе и Г. Ф. Генделе — назовем труды XIX—XX вв., принадлежащие Н. Керрелу, А. Дюрру, В. Гурлитту, П. Г. Лангу, У. Майеру, П. Мису, В. Нойману, А. Швейцеру, В. Серауки, Ф. Сменду, Ф. Шпитте [51; 99; 161; 196; 241; 257; 285; 322; 343; 346; 354; 355; 413; 415; 424]. Первостепенную значимость имеют монографии В. Апеля, Г. Фротчера, Э. Г. Майера, А. Шеринга, П. Уильямса [158; 160; 205; 273; 314; 342; 403; 450] о развитии камерных и концертных инструментальных жанров и о практике органного и клавирного искусства; исследования Ф. Блюме, Ф. Круммахера, Г. Лейхтентрита, А. Шеринга [224; 225; 318; 323; 404] истории церковной музыки, хоральной кантаты, мотета, оратории; труды Г. К. Вольфа, С. Т. Уосторна [455; 457; 458], характеризующие барочную оперу.

дах советских музыковедов, развивавших учение Б. Асафьева, решались на классико-романтических образцах. Поэтому и концепция С. Скребкова [172], объясняющая механизмы порождения новых художественных принципов и преемственности стилового развития в музыке, и теория стиля и жанра, представленная в работах Е. Назайкинского [143; 144], А. Сохора [178], В. Цуккермана [188], должны быть подвергнуты сильным коррективам при изучении музыкальной культуры барокко. Исследование этой части барочной поэтики корректировалось общекультурологическим подходом — в первую очередь, автор предлагаемой книги стремилась избежать классицистских схем, грозящих неизбежными натяжками, а также искусственных и неадекватных описаний.

Природа барочного «стиля» и «жанра» в музыке продиктовала путь своеобразной реконструкции: в книге воссоздается учение о «стиле» и «жанре», каким оно предстает в различных национальных традициях барокко, на разных его стадиях. Автор опиралась на данные музыкальных памятников — трактатов, писем, высказываний, принадлежащих теоретикам и практикам барокко, их оппонентам, а также на материалы, относящиеся к последующим эпохам, сохранившим или возрождающим взгляды барокко¹.

Стремясь опираться на подлинники, автор учитывала то обстоятельство, что некоторые документы являются раритетами, а потому недоступны преобладающей части специалистов. Поэтому в книге использованы материалы различных трудов, разрабатывающих музыкально-теоретические и эстетические проблемы барокко, а также данные некоторых антологий, публикаций по истории научной мысли, философии, теории литературы, искусства в эпоху барокко.

Основные задачи и структура исследования

В предлагаемой книге рассматриваются типологические признаки западноевропейского музыкального барокко в различных национальных вариантах. В предпринятом культурологическом музыкально-

¹ Выделим в первую очередь трактаты, письма, другие труды немецких, итальянских, французских, английских, испанских музыкантов: Я. Адлунга [198; 199], Ж. А. д'Англебера [203], Дж. Артузи [210], К. Ф. Э. Баха [213], А. Банкьеры [217; 218; 219], А. Берарди [221], Ч. Бёрни [237], К. Бернхарда [см.: 351], С. Броссара [232], И. Бурмайстера [236], Ф. Гаспарини [274], И. Д. Хайнихена [294], А. Кирхера [309], И. Ф. Кирибберга [312], И. Кунау [319], Ф. Куперена [91], Б. Марчелло [331], Ф. В. Марпурга [332], И. Маттезона [333; 334; 335; 336; 337; 338], М. Мерсенна [340], К. Монтеверди [347], Т. Морли [348], М. Преториуса [371], В. К. Принтца [374], И. И. Квантца [376], Й. Рипеля [389], М. Скакки [398], А. Солера [см.: 310], И. Н. Форкеля [182], И. А. Шайбе [400; 401], Г. Шютца [412], Д. Шпеера [422], М. Шписса [423], А. Стеффани [426], И. Г. Вальтера [445; 446], А. Веркмайстера [448], Л. Цаккони [459].

теоретическом исследовании автор стремилась сформулировать основные особенности эстетики и поэтики музыкального барокко. Постоянно подчеркиваемые связи и различия с эстетикой и поэтикой барокко в других видах искусства служат решению вопроса: какие черты следует считать устойчивыми, какие — изменчивыми, в чем музыка согласуется, а в чем — расходится с другими искусствами. Поставленные задачи объясняют структуру исследования.

В первой главе разрабатываются вопросы, позволяющие определить сущность барокко как эпохи и как стиля, формулируются основы барочной музыкальной эстетики и поэтики. Одновременно предметом исследования становится проблема мироощущения и мировоззрения, художественного канона, логики искусства.

Вторая глава характеризует важнейшие завоевания музыкальной культуры, осмысление пространства, времени, движения, ключевые категории культуры, представления о естественном и искусственном языке, универсальный принцип репрезентации. Объектом исследования становятся связи между музыкой, учениями об аллегории и эмблеме, проявления принципов барочного «остроумия» в музыкальном искусстве. Это позволяет сделать выводы о важнейших изменениях в соотношении слова и музыки, осуществляющихся на протяжении эпохи.

В третьей главе рассматривается комплекс представлений о музыке в эпоху барокко. Это решает проблему осмысления творчества, искусства, позволяет охарактеризовать две поэтики барокко, принцип их согласования в музыке.

Четвертая глава дает объяснение представлениям о стиле и жанре в эпоху барокко. В ней формулируются основные принципы стилевой и жанровой системы барокко. На основе анализа строится теория «смешанного стиля» и «смешанного жанра», позволяющая дать конкретно-историческое объяснение фактам, противоречащим классицистским взглядам, а также выработать определенную позицию по отношению к музыкальному барокко. Наибольшая детализация, осуществляемая в последней главе, сочетается с обобщениями: в этом разделе рассматриваются проявления принципов музыкальной эстетики и поэтики барокко в различных типах композиции, в соотношении различных выразительных средств.

Окончание работы над рукописью книги и ее первую публикацию в 1994 г. разделили десять лет, наполненных предельно драматическими событиями. Их описание читатель найдет в завершающем разделе «*Habent sua fata libelli*».

Барокко: связь и разрыв времен. Время великих открытий

Исторический перекресток

Ключевой образ барокко — Протей. Изменчивость, многоликость многих явлений этой культуры делают особенно заманчивой задачей уловить их сущность, но и создают особые трудности. Барокко манит и завораживает, как Цирцея — другой излюбленный его персонаж, — уклоняясь от мало-мальски прямолинейных определений, не терпя однозначности.

Чем было барокко? Переломом в сознании, окончившимся установлением современных методов в мышлении, новой культурной и научной парадигмы — или переходом от одной культурной ситуации к другой? Какова сущность музыкального барокко, его основные черты как эпохи и стиля, каковы основные эстетические категории и доминанты, законы поэтики? Хотя о барокко существует огромная литература, многие из этих вопросов не ставились вовсе, а другие остаются нерешенными.

В определении сущности барокко легко возникают упрощения. Так, в принципе остается возможным акцентировать все переходные свойства барокко, рассматривая преимущественно процессы медленной трансформации, вызревания новых форм, эта позиция разделяется некоторыми учеными и дает плодотворные результаты при объяснении части фактов [29, 12]. Однако подобный подход во многом односторонен, поскольку оставляет в стороне наиболее острые, отвергающие старое элементы. Ибо невозможно отрицать, что именно в XVII в. встает проблема формирования первой современной научной парадигмы, совершается поворот к современному научному познанию, к философской проблематике Нового времени, что радикально преобразуется общий художественный облик эпохи, влекущий за собой необратимые перестройки в стиле и тематике [69, 68—69; 166; 175]. Вопрос о согласовании переломности и переходности процессов, происходивших в это время, отнюдь не схоластический. Характерно, что одно из фундаментальных исследований по культуре эпохи барокко завершается выводом, что «понятие своеобразия и понятие переходности эпохи не противоречат друг другу» [48, 282].

Чтобы ответить на этот основополагающий вопрос, определяющий специфику эпохи барокко, следует выйти за рамки отдельных ху-

дожественных явлений, индивидуальных стилей. Основой для общего культурологического подхода к барокко автор предлагает считать обоснованную академиком Н. И. Конрадом антиномичную природу эпохи барокко, сочетающую историческую самостоятельность и переходность. По словам исследователя, «это была эпоха столкновения двух великих антиномий: средневекового и Нового времени. Это была эпоха, когда Средние века в последний раз громко, грозно и величественно заявили о себе — и уже особым голосом. Это шла эпоха, когда Новое время еще путано, но все увереннее поднимало голову» [89, 266—267].

Антиномичность делает барокко чрезвычайно редким историко-культурным феноменом. Н. И. Конрад отмечает, что «подобная обстановка сложилась в истории раньше только раз: когда древность столкнулась со Средневековьем [...]. Антиномии этих эпох совершенно неповторимы и необыкновенно напряженны [...]. Мы живем сейчас также в эпоху великих антиномий и их столкновений. И знаем хорошо, что наше время — также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас даже яснее поймем барокко, чем раньше» [89, 267]. Редкость, неповторимость и напряженность переломных эпох позволили назвать их «нервными узлами истории» [89, 267]. Для барокко целостность перестает быть реальной как целостность-нерасчлененность, единственная возможность бытия — антитетична.

Мысль Н. И. Конрада позволяет объяснить сущность эпохи, во время которой совершается радикальный переворот и одновременно происходит длительный диалог «прошлого» и «настоящего» в культуре, по-новому взглянуть на культурную динамику. В конкретно-музыкальном плане «антиномии барокко» соответствуют процессы, описанные Б. Асафьевым как «интонационные кризисы».

В настоящее время стало возможным обосновать полифоническую сущность барокко. Именно столкновение двух исторических миров внутри одной культуры создает длительность переломной эпохи. И здесь неизбежно развенчиваются упрощенные схемы, обедняющие содержание эпохи барокко. Общие недостатки этих концепций барокко — технологизм и узость. Все они пытаются свести явления более высокого уровня к явлениям более низких уровней. Другой порок этих теорий — их принципиальная неспособность объяснить одновременно присутствие в культуре старых и новых явлений.

Одна из этих схем определяет барокко как «эпоху генерал-баса» (Г. Риман), сводя тем самым сложнейшую культуру к одному из видов композиционной техники¹. Она несостоятельна даже в узкотехнологическом смысле: хотя генерал-бас и снискал большую популярность,

¹ Сам Риман не впадал в технологизм, называя барокко «эпохой генерал-баса». Прямолинейно восприняли его объяснение и сузили сущность барокко позднейшие исследователи. Постепенно в немецком музыкознании это определение стало штампом.

отвечая важным требованиям изменившейся практики, он не был единственным и универсальным методом сочинения, а существовал наряду с иными и даже вызывал множество нареканий.

Вторая схема представляет музыкальное барокко как «эру гомофонии», порывающую с прошлым. Возникновению этой теории способствовали деятели флорентийской камераты, обрушившиеся на «варварский готический контрапункт». Эта схема, как и первая, была не в состоянии объяснить сущность эпохи барокко. Старый полифонический стиль не исчез, а продолжал существовать на равных с новым «стилем монодии». Это прекрасно осознавали самые умные и прозорливые музыканты уже в XVII в., выдвигавшие требование образовывать законы гармонии и полифонии и стремившиеся к «гармоническому контрапункту».

В третьей схеме барокко превращается в «эпоху концертирующего стиля» (Я. Хандшин). И это объяснение некорректно: хотя концертирующим стилем увлекались многие, он не вытеснил прочие стили.

Концепции «гомофонии», «генерал-баса», «концертирующего стиля» заставляют видеть в барокко лишь слом, отказ от старого, его отрицание. Однако старое постоянно сосуществует с новым во всех музыкальных жанрах на протяжении всей эпохи, а новый гомофонно-гармонический стиль кристаллизуется полностью лишь в эпоху венского классицизма [84]. Переплетение старого и нового определяет основные моменты стилевой и жанровой системы барокко.

Критику схематичных моделей барокко вызывает также следующее соображение. Объяснение барокко только как разрыва с прошлым не просто обедняет эту эпоху, но противоречит самой сущности культуры, определяемой через понятие памяти и предполагающей сложный механизм порождения во времени [см. 116; 117].

Трудности, возникающие при определении сущности эпохи барокко, вызваны ее уникальными чертами. Барокко надо понять как перелом, происходящий на протяжении целой эпохи, растянутый на долгое время. В барокко необходимо увидеть и переломные, и переходные черты, осознать его как переворот в культуре, совершенный за длительный промежуток времени. Столкновение «двух времен» внутри одной культуры не может мгновенно закончиться полным уничтожением «прошлого» и победой «будущего» в культуре, ибо «прошлое» старой культуры еще не изжито, не забыто, а «будущее» новой еще не устоялось, не оформилось в систему. Чтобы объяснить барокко, необходимо понять его одновременно как перелом и переход — в двойственности и единстве.

Барокко, на взгляд автора, следует определять как переломно-переходную эпоху. Переломность связана не только с возникновением новых, принципиально отличных от прошлого явлений, но

прежде всего с исторической самостоятельностью этой культурной эпохи. Переходность — с двойственностью, длительностью историко-культурного процесса, порожденного столкновением двух эпох, их антиномией.

«Столкновение великих антиномий» предопределило уникальную культурную ситуацию в эпоху барокко. Двойственность перелома-перехода выразилась во множестве взаимоисключающих форм. Культура барокко полифонична по своей сути, в ней встречаются, борются, спорят, пытаются найти соглашение и конфронтируют голоса, представляющие разные эпохи. Картина мира неоднородна и предельно усложнена. Попытки осознать его крайне противоречивы. Настоящее можно видеть и в полном разрыве с прошлым, и в связи с ним. Открытие новой культурной реальности, ощущение полифоничности истории, «исторического сквозняка» принимало радикальные формы, приводившие к пересмотру взглядов на человека и природу, на саму историю и культуру. Особая плотность исторического времени вызвала историзацию сознания. Характерно, что именно в эпоху барокко рождается «культурологический тип романа» [150], который возродится лишь в XX в., — его олицетворяет всеохватный «Критикон» Б. Грасиана.

Барокко продолжает Ренессанс, порывает с ним, обращается к средневековым идеям. При этом «старое» меняет свою функцию в зависимости от конкретных исторических и национальных условий, складывающихся на том или ином участке «космоса культуры». Кризис и распад средневекового мирозерцания, продолжающийся и в эпоху барокко, антиномичность и полифонизация культуры вызывают к жизни такие явления, которые словно принадлежат одновременно нескольким эпохам.

Так, особая влияние средневековых идей в Германии XVII в. объясняется прежде всего наследием Реформации, явившейся, как и ее антипод — контрреформация, своеобразным «контрренессансом» [см.: 42]. Очень ярко эта «реакция на Ренессанс» проявилась в позиции, занятой протестантством по отношению к системе Коперника. Лютер отверг ее как ересь: «Люди, — сказал он, — слушают выскочку-астролога, который тщится доказать, что вращается Земля, а не небеса или небесный свод, Солнце и Луна. Всякий, кто хочет казаться умнее, должен выдумать какую-нибудь новую систему, которая, конечно, из всех систем является самой лучшей. Этот дурак хочет перевернуть всю астрологию, но Священное Писание говорит нам, что Иисус приказал остановиться Солнцу, а не Земле» [цит. по: 164, 548]. Эта позиция сохранилась и у официальной науки, церкви в XVII в.: «Протестантская иерархия не уступала католическому духовенству Италии в своем стремлении ограничить свободу науки. Как и в Италии, ученые в германских

университетах не осмеливались открыто признавать истинность мировоззрения Коперника. К этому в протестантских странах присоединялась такая безграничная ненависть к католицизму, что даже разумные новшества отвергались, если они исходили из Рима» [45, 97].

Отношение к теории Коперника в Германии говорит нам о множестве реальностей — реальности церковного и обыденного сознания, индивидуальной философской системы, прогрессивной науки: в то время как немецкие университеты не решаются признать гелиоцентрическую систему, Галилей и Кеплер обсуждают ее проблемы в дружеской переписке и в научной полемике. Для интеллектуальных кругов, сохранявших связи с гуманистической традицией Ренессанса, не существовало ни официальных запретов, ни национальной неприязни. Свободомыслие Кеплера проявилось, в частности, и по отношению к григорианскому календарю (был принят в Италии в 1582 г.): ученый ратовал за его введение в Германии на Регенсбургском сейме 1613 г. «Но протестантские сословные представители смотрели на это дело как на религиозный вопрос и отклонили всякую попытку сговориться. Прошло целых сто лет, пока путанице был положен конец и благодаря стараниям Лейбница реформа календаря проникла и в протестантские области Германии» [45, 97]¹. Здесь мы видим, как время истории течет буквально с разной скоростью на разных участках «культурного космоса».

Полифоничность барокко проявляется в самых разных областях культуры. Именно барокко открывает принципиально новые формы художественной выразительности — современную драму, оперу, современный роман, сопоставимые с картезианской идеей «*Cogito ergo sum*» [364, 230]. Однако сами эти формы, принципы и жанры позволяют лишь в относительной степени говорить о новом как о порывающем с прошлым — «связь времен» существует и в них — то в скрытом, то в явном виде.

Во многих направлениях барочной литературы, представлявшихся современникам «модернистскими», например в концептизме, возродалось многое из приемов позднеримской риторики. Аллегоризм Грасиана имеет много общего с традицией Иеронима Босха, Грасиан опирался на Цицерона, Клавдиана, Сенеку [40, 222—223]. Схоластическая логика и риторика сознательно привносились в искусство [132, 30].

¹ Протестантская Германия приняла новый календарь в 1700 г., Англия — только в 1752 г. Подобное единодушие в неприязни к римскому новшеству объясняется общими чертами «контрренессанса» в разных странах: по словам Б. Рассела, «отношение общественного мнения северных народов к Италии эпохи Возрождения иллюстрируется английской пословицей того времени: “Итальянизированный англичанин — воплощенный дьявол”. Вспомним, сколько негодяев у Шекспира были итальянцами» [163, 542]. Как мы видим, эта неприязнь была очень прочной и длительной.

Вместе с тем акцент ставился на трагическом, экспрессивном и гротесковом — и здесь следовал возврат к готике, причем в народной культуре использование этих мотивов знаменовало своеобразный протест против аристократического искусства [135, 119].

Трудность в восприятии многих явлений барочной культуры часто объясняется тем, что она развивает те традиции, с которыми порывает последующая эпоха. И если «критическому вкусу» совершенно неприемлемыми представляются аллюзии, аллегории, символика и метафоричность барочной литературы, то из музыки постепенно исчезают музыкальная математика и риторика, с ее комбинаторикой и топикой, аллегории и эмблемы.

В сущности, лишь исследования XX в. позволили прояснить многое в характере связей барокко и других эпох. Так, в изучении наследия И. С. Баха постепенно откристаллизовалась тема «Бах и Средневековье» [223]. Это помогло восполнить существенный пробел в характеристике баховского творчества [111].

Полифоническая природа барокко сказывалась и на особенностях многих национальных культур, школ, направлений. Часто взаимодействие идей было достаточно неожиданным. Долгое время принято было противопоставлять венецианскую и римскую школы. Для этого были немалые основания: известно, что в Риме была запрещена венецианская церковная музыка. Однако «языческая» пышность, помпезность, аллегоричность и одновременно натуралистичность были неременной частью римской оратории, поощрялись властями [96, 69]. Объясняется это тем, что контрреформационная струя в барокко захватила самые впечатляющие художественные элементы. Необходимость мобилизовывать чувственную сторону искусства, создавать эмоциональное напряжение первыми поняли иезуиты [132, 30]. А что же как не праздничное венецианское искусство, подходило в наибольшей мере для этих целей! Кроме того, существовали простые связи между школами — венецианские мастера передавали свои заветы ученикам, работавшим в Риме.

Сложный сплав традиционалистских и новых идей определил позиции барокко по отношению к слову: классификации музыкальных стилей вырабатывают важный критерий — соотношение слова и музыки, на передачу слова нацелены многие музыкальные жанры (вспомним, чему была обязана своим происхождением опера!). Казалось бы, подобное возвеличение слова свидетельствовало о связях с ренессансной культурой, с ее гуманистическими штудиями. Однако эта «связь времен» осуществляется не столь прямолинейно.

Барокко возводит в закон многоязычие, но одновременно поощряет тенденции к нормализации языка. Принципиально ново для музыкальной культуры то, что слово становится носителем аффекта.

Слово также — часть риторики, возрождающее античные и схоластические образцы и одновременно кладущее начало учению о синтаксисе в музыке. Слово, наконец, — это «священное речение», источник проповеди, экзегетики. Оценка слова в протестантских музыкальных традициях опирается на установки Лютера — здесь складывается музыкальная проповедническая логика. И опять мы сталкиваемся с многомерностью, полифоничностью в осмыслении определенного явления. Проблема слова — среди ключевых в осознании сущности музыки и стиля в эпоху барокко. И решается она по-разному — в зависимости от конкретных историко-культурных условий.

Таковы проявления барочной культуры, свидетельствующие о ее полифоничности и многомерности. Переплетение разных идей и мотивов может показаться хаотичным, напоминает броуновское движение. Однако, как проявится в дальнейшем, этот внешний беспорядок подчинен строгим закономерностям, благодаря которым в барочной культуре согласуется несколько зон.

«Открытие мира и человека»

Каким было мироощущение в эпоху барокко? Трагическим или жизнеутверждающим? Наполненным скепсисом или уверенностью в будущем? Разумеется, нельзя с достаточной достоверностью ответить на этот вопрос, но можно попробовать понять, как осмыслялось личностное, каким виделся человек. Это позволит поставить проблему барочного гуманизма и подведет к объяснению некоторых важнейших черт барочной музыкальной эстетики и поэтики.

Одно из свойств барочного мироощущения унаследовано от Ренессанса и усилено поразительными успехами новой науки. Оно великолепно выражено в «Диалоге о двух главнейших системах мира — Птолемеевой и Коперниковой» (1632) Галилео Галилея. Галилей воспекает «остроумный замысел», «врожденный дар человека», безграничные возможности познания, которые демонстрирует человеческий ум [34, 113]. А другой мыслитель, один из основоположников новейшей науки и философии, рационалист Лейбниц, предостерегает о тех крайностях и тупиках, которые уготованы людям, слишком доверчиво воспринимающим откровения обладателей «врожденного дара» — свойства, столь восхищавшего Галилея [45, 179]. Это существенная поправка к «символу веры» в опытное знание и мощь «остроумного замысла» в науке.

Вера во всемогущество науки и человеческого разума была противоречивой — она сопровождалась острой резиньацией. По словам Л. Олшки, «Галилей открыл неразрешимую мировую загадку и бесконечно

простирающуюся во времени и пространстве науку, безграничность которой должна была повлечь за собой чувство и сознание человеческого одиночества и беспомощности. Это колоссальное событие, которое и по сей день составляет предмет наших мучений и последствия которого продолжают незаметно действовать, не является только чисто историческим, а постоянным, современным нам» [146, 82].

И здесь Новое время подхватывает иную тему, над которой бились мыслители позднего Ренессанса, — скепсис, колебания, мучительные сомнения в возможности познания и в самом бытии [259, 269]. Отзвуки характерного сомнения «Nescio. Ut nescio quid?» («Не знаю. Ибо не знаю, кто есмь») звучат в медитациях Гамлета, преломляются в традиционной для барокко теме иллюзорности мира («мир-сон», «мир-театр»).

Одновременно с развитием и продолжением традиций Ренессанса и маньеризма барокко в решении проблем познания воскрешало многое из средневекового наследия. Субъективизация мироощущения, с предельной силой проявившаяся в философской рефлексии Паскаля, имела своим истоком такой образец психологического самоанализа, как «Исповедь» Августина [41, 88]. «Мысли» Паскаля — пример того, как старое меняет свою стилевую функцию. Трагическое и традиционное признание бренности и непостоянства мира перерастает в утверждение человеческого достоинства. Сами размышления о неведении приобретают космический размах и пронизаны неслыханным дотоле динамизмом: «Я не знаю, кто меня послал в мир, я не знаю, что такое мир, что такое я. Я в ужасном и полнейшем неведении. Я не знаю, что такое мое тело, что такое мои чувства, что такое моя душа, что такая та часть моего “я”, которая думает то, что я говорю, которая размышляет обо всем и о самой себе и все-таки знает себя не больше, чем все остальное. Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, которые заключают меня в себе, и чувствую себя привязанным к одному уголку этого обширного мира, не зная, почему я помещен именно в этом, а не в другом месте, почему то короткое время, которое дано мне жить, назначено мне именно в этом, а не в другом пункте целой вечности, которая мне предшествовала и которая последует за мной.

Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом; я как тень, которая продолжается только момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть; но чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду... Вот мое положение: оно полно ничтожности, слабости, мрака» [цит. по: 81, 298—299].

В Германии со времен Реформации любой мировоззренческий акт, и прежде всего отношение к вере, приобретает личностный оттенок. При этом «индивидуальное» понимается весьма специфически. Лю-

тер продолжает идеи немецкой мистики: «его» он истолковывает как «мир», «persona» — как «вещь» [243, 19—20]. В эпоху барокко лютеровская традиция трансформируется: по мысли Ал. В. Михайлова, человек осознает собственное «я», но не вполне обособленно — мир воспринимается объективно, но человек еще не стал субъектом. Бог и человек находятся в корреляции, человек может стать «иным Богом», «инобытием» Бога [123, 198]. Остро фиксирует эту возможность Я. Бёме: по его словам, человек способен быть собственным Богом или собственным искусителем. Мотив этот распространится в поэзии немецкого барокко, как и Бёмева мысль: не только человек не может существовать без Бога, но и Бог не может без человека. Достаточно сравнить слова Бёме: «Каждый человек — свой собственный Бог или свой собственный бес: к какому образу он склонится, тот и поведет и погонит его, тому он и станет пособлять» («Informatorium Novissimum», 9—13) [226, 201] и двустиишье Ангелуса Силезиуса:

Ну, право, — чудо из чудес ты, человек:
По делу своему — иль Бог, иль бес навек¹.

Бог — это чужое бытие, но и собственное инобытие, Бог удален от человека, но и приближен к нему, разобшен с ним и слит [123, 198]. Или — как это сказано у того же Ангелуса Силезиуса:

Господь, я знаю, без меня не может жить и мига:
Исчезну — дух отдаст и Он тотчас от скорби ига.

Это напряженнейшее мироощущение, антитетичное и наполненное динамизмом, определяет концепцию музыкального пространства и времени, многие важные особенности во взаимоотношении слова и музыки, в стилевой и жанровой практике.

Во всех этих разноречивых представлениях о роли, месте, значении человека сказывается антиномичность барокко, асинхронность развития, вызванная национальными условиями, традициями и всеми прочими факторами, определяющими облик «космоса культуры». Но за всем этим несходством вырисовывается одна общая тема — «открытие мира и человека».

«Открытие мира и человека» — известная формула Я. Буркхардта и Ж. Мишле, примененная ими по отношению к ренессансному гуманизму [235; 345]. Музыка совершает это открытие с большим запозданием по сравнению с другими искусствами — лишь в эпоху барокко. Узаконенную субъективизацию мироощущения мы впервые находим

¹ Все не оговоренные в тексте переводы выполнены автором монографии.

лишь у Монтеверди [83, 39—42]. Правда, уже в XVI в. повышается интерес к личности музыканта (появляются первые жизнеописания), к артистичности. Но именно Монтеверди осуществляет открытие мира личности в музыке и доводит до завершения все, намеченное его предшественниками.

Запоздавшее по сравнению с другими видами искусств открытие темы человека в музыке оказалось подчиненным общим закономерностям эстетики барокко. В передаче страстей — а человек виделся прежде всего существом аффектным, страдающим, подверженным пафосу, — и теория, и практика ориентировались на экстремальные состояния. Само понятие «аффект» вбирало в себя крайности, передавало их. Одновременно эта передача страстей была предельно рационализирована, подчинялась строгому репрезентативному канону, предписаниям риторики, теории остроумия и других разделов барочной поэтики.

Другая особенность барочного гуманизма во многом определяется открытием трагической темы в музыке. Понятие «трагический гуманизм», которое А. А. Смирнов впервые применил ко второму периоду творчества Шекспира [173], было распространено Т. Н. Ливановой на все искусство XVII в.: «Трагический гуманизм XVII в. [...] определил важнейшие особенности как литературы, так и живописи, как театра, так и музыки той поры, — во всяком случае, в их вершинных достижениях» [96, 62].

Стремление запечатлеть страсть, передавать аффекты объединяло разные ориентации барокко и направления, обычно отождествляемые с классицизмом. Классицизм отнюдь не отрицал страсти, как долгое время было принято считать, а требовал ее. Здесь одна из его «точек схода» с барокко [392, 24]. По словам Е. Н. Купреяновой, «именно страсть, а не разум составляет действительную субстанцию человеческого характера в искусстве классицизма. Другое дело, что эта субстанция далеко не совершенна и далеко не всегда согласуется с этическими требованиями и нормативами. Но именно потому она и является источником трагического [...]» [92, 13]. Великолепно демонстрирует это версальская опера, наиболее явственно связанная с барокко: щедро живописуя страсти, она не стремится идеализировать своих героев. Слова Рамо: «Подлинная музыка — язык сердца» — символ ее веры. Несовершенная, но сильная страсть — предмет изображения.

Другая важнейшая тема, связанная с проблемой барочного гуманизма, касается еще одного запоздалого открытия. Речь идет о влиянии «гуманистических штудий» на музыку. Интерес к античному наследию, к занятиям классической словесностью в полной мере сказались в музыкальной культуре лишь в середине XVI в. Здесь мы снова сталкиваемся с асинхронностью в развитии различных искусств.

Музыкальное барокко усилило этот интерес. Историзация мышления проявилась в сознательной реконструкции прошлого: обосновывая свои открытия, теоретики и практики тщательно ссылались на древние авторитеты. Особую проблему здесь составляет воссоздание представлений об античной музыке и рождение оперы. Известно, что изыскания флорентийских интеллектуалов не столько открывали древность, сколько формировали представления о ней¹. Иллюзия возрождения античного искусства и питала полемические устремления, и подкрепляла авторитетами позиции нового направления, и доказывала его серьезность, ученость. Однако на деле это приводило не к воссозданию античности, а к своеобразной стилизации, которая доказывается самыми разными примерами. Во многих случаях художниками, обращавшимися к античной тематике, двигало стремление не столько к бережной передаче, сколько к трансформации, служившей их собственным творческим целям².

Остановимся сейчас на одном случае, который поможет продемонстрировать действительное отношение к античности итальянских гуманистов. Первая опера на исторический сюжет — «Коронация Поппеи» — создавалась на основе «Анналов» Тацита. Известно, что Бузенелло и Монтеверди пошли на некоторые «исправления» оригинала. Цель была и художественной, и отчасти «хроникалистской» — события древности перекликались со скандальной светской хроникой современной им Италии [83, 264—266].

Однако великолепный замысел Монтеверди потребовал очень сильной коррекции источника. Особенно сильно преобразился в опере Оттон. В «Коронации Поппеи» это — благородный герой, терзающийся изменой возлюбленной. Античные писатели отводили этому персонажу совсем иную, отнюдь не благородную роль: «Соучастник всех тайных замыслов императора, в день, назначенный для убийства матери Нерона, он, во избежание подозрений, устроил для него и нее пир небывалой изысканности; а Поппею Сабину, любовницу Нерона, которую тот увел у мужа и временно доверил ему под видом брака, он не только соблазнил, но и полюбил настолько, что даже Нерона не желал терпеть своим соперником. Во всяком случае, говорят, что, ког-

¹ Об истории изысканий в области греческой теории, их влияний на камерату, ошибках и заблуждениях, а также взаимоотношениях между ведущими теоретиками см.: 359.

² «Воссоздание античности» — идея, объединяющая французское барокко и классицизм. Однако на практике она реализовалась весьма противоречиво. Если круг салона Рамбуйе или доказывал превосходство «новых» над «древними», или рисовал античных персонажей в духе галантных модников, то доктринеры классицизма доходили до того, что упрекали «божественного Расина» в измене истинным правилам древних (вспомним полемику, связанную с «Федрой»). Барочная и классицистская линии постоянно взаимодействовали, причем победу одерживала то одна, то другая сторона [см.: 179].

да тот за нею прислал, он прогнал посланных и даже самого Нерона не впустил в дом, оставив его стоять перед дверьми и с мольбами и угрозами тщетно требовать доверенного другу сокровища. Потому-то по расторжении брака Оттон был под видом наместничества сослан в Лузитанию» [170, 182].

А в «Анналах» Тацита (XIII, 45) этот персонаж выглядит и вовсе неприглядно: «Оттон сам отбил Поппею у ее мужа Руфи Криспила и нарочно свел с Нероном, чтобы укрепить свою с ним близость» [33, 274].

Разумеется, ни о какой верности «исторической правде» не может идти и речи: перед нами — сознательная трансформация античного источника. Но его искажение повлекло за собой великое художественное открытие Монтеверди. Им двигал не пиетет перед древностью, не рабское копирование образа, а сознательно поставленная творческая задача. И в подобном отношении к «древности» — в сознательной работе со старым, в сознательном его преобразовании и даже деформации, в сознательном подчинении собственному творчеству — нам открывается еще одна грань барочного гуманизма, дерзновенная художническая индивидуалистическая логика.

Обращаясь к теме «Открытие мира и человека», к проблеме гуманизма нельзя подходить абстрактно. Мы видели, как специфично, с поправкой на исторические условия, решались ренессансные проблемы в эпоху барокко, как музыка обретала новые для себя мотивы. Мы видели, насколько значительными оказывались национальные традиции.

Не менее важны социальные и коммуникативные аспекты этой проблемы. Усилению личностного начала способствовала риторическая ситуация, сложившаяся в инструментальной и, в первую очередь, органной музыке XVII—XVIII вв. Однако само выражение в этой ситуации оставалось в рамках общезначимого [63, 43—44]. Формирование более индивидуальной установки происходило в камерной атмосфере аристократических собраний в Италии. Она наложила отпечаток и на поздний мадригал, и на ранние образцы монодии [54]. Таким образом, формирование конкретных стилевых и жанровых принципов происходило под воздействием вполне определенных коммуникативных ситуаций и взглядов на личность.

Трудности, которые испытывали немецкие музыканты в открытии личностного начала, объясняются не только общей атмосферой, сложившейся в культуре, историческими условиями и особенностями национального самосознания — многое определяли более конкретные социальные, а то и просто житейские обстоятельства. Немецкий музыкант обычно был вынужден приспосабливаться к двум главным сферам деятельности — светской и духовной, выступая, как правило, одновременно в должности директора музыки и кантора. Конфликт то с церковным, то со светским начальством — вещь, хорошо знакомая

по биографии И. С. Баха, — традиционен для всего немецкого барокко. Жалобы на службу были повсеместными [см.: 121, 505—506]. А для С. Шейдта обстоятельства даже оборачивались трагически [см.: 402].

Однозначно ответить на вопросы, насколько «ретроспективно» немецкое барокко и «перспективно» итальянское, насколько «средневеково» первое и «гуманистично» второе, было бы опрометчиво. Безусловно, итальянцы больше беспокоятся об индивидуальности, о самовыражении художника. Немцы в сравнении с ними кажутся то ли цеховыми мастерами, то ли приверженцами архаических авторитетов. Однако не для всех итальянских музыкантов «творчество» означало разрыв с традицией, как не всех немцев отталкивала мода. Здесь сказываются и индивидуальные установки, и перекрестные влияния, и особенности разных школ. Среди определяющих моментов — решение вопроса о прошлом, настоящем и будущем в культуре.

«Старое — новое» в музыкальной культуре барокко. Проблема художественного канона

В барочной культуре происходит напряженный и яростный спор между системой, которая еще не изжита, и возникшими явлениями, еще не оформившимися в систему. В накале этого спора возникает поляризация идей, установок и направлений в искусстве. Особенно явственно и конфликтно это сказывается в осмыслении категорий «старое» и «новое».

Оппозиция «старое — новое» влияет на постановку наиболее общих вопросов теории, на важнейшие особенности поэтики барокко. Выбор между «старым» и «новым», в сущности, решает такие вопросы: быть или не быть тому или иному явлению, относить его к культуре или вычеркивать из нее; ценно или нет, осмысленно или бессмысленно, оправданно или незаконно то или иное в культуре; из каких возможностей культуры художник имеет право выбирать, что он отвергает и что принимает в культуре. Эта полемика порождает важнейшие проблемы.

В эпохи великих антиномий «старое» и «новое», их борьба, взаимодействие захватывают все области культуры, определяют все ценностные установки. Если в другие эпохи отдельные новаторы отвергают «прошлое», а консерваторы брютзжат о порче музыкального вкуса, то в эпоху великих антиномий каждый должен решить, в какой лагерь он попадает: примет ли новое, будет ли сторонником старины или попытается их соединить, соотнести в своем творчестве.

Напряженность эпохи барокко особенно отчетливо проявляется в решении проблемы художественного канона, в отношении к нормам.

Искусство так называемой классической ренессансной или палестриновской полифонии было ориентированным на соблюдение художественного канона. Существовала единая система запретов и предписаний, художественные тексты строились по выработанным правилам. Эта каноничность искусства проявилась прежде всего в осмыслении музыкального времени как недискретного и абстрактного процесса (не существовало темповых разграничений), в единой абстрактной динамике (не существовало динамических понятий и указаний). Композитор был нацелен на создание выверенной рациональной, согласующейся с предписаниями контрапункта композиции. Разумеется, существовала зона временных отступлений от правил, служивших «украшениями», которые органично вписывались в каноническую систему и подчинялись ей.

В конце XVI в. положение резко изменилось, особенно благодаря опытам итальянских маньеристов в области мадригала. Область «вольностей» (*licentiae*) стала неуклонно расширяться. На смену недискретному «объективному» музыкальному времени пришло множество аффектных темпов. Стали подтачиваться, а затем и рушиться представления о старой контрапунктической логике, нормах голосоведения: появились запретные параллелизмы, переченья, «негармоничные сочетания», стали «злоупотреблять тритоном», под влиянием органной практики возникла манера дублировать органные голоса в октаву. В начале эпохи барокко Джованни Габриели ввел первые динамические указания, которые мгновенно стали общераспространенными.

Вторжение нового вызывало и восторги, и гневные отповеди на всем протяжении эпохи. Характерен эпизод, разыгравшийся в XVIII в. на подмостках «мирового театра», когда развернулась борьба «старых» благородных виол и «новых», «вульгарных» ее конкурентов: «Движение в пользу скрипки и виолончели против виол и их производных было встречено не всеми музыкантами с одинаковой готовностью. Юбер Леблан, говорящий от имени приверженцев виолы, жалуется, что скрипка криклива, пронзительна и груба, утомительна для играющего», что она неспособна «оспаривать у виолы ее туше и ее тонкую гармонию резонанса»; он вменял скрипке в преступление «ее подлое поведение», прибавляя с презрением, что высокий тон и оглушительный звук скрипки совершенно исключает знатность ее происхождения и благородство воспитания. Он упрекает ее в том, что она взяла аренной выступления залу, огромную по величине, «залу необъятного пространства», которая была благоприятна для выявления ее эффектов, но вредна для виолы. «Вот, — восклицает он, — вот что делает скрипка, она старается добыть себе помещение, где, держась вдали от слушателей, она может услаждать их, где ее острый звук заглушается

множеством их одежд». Виолончель рассматривалась как несчастный бедняк, жалкий и бедный нищий [121, 238].

Рассуждение о «благородстве» и «подлости» происхождения ассоциируется с родословными вычислениями — так скрыто проявляет себя тема старого и нового.

Следовать ли старым нормативам или отказаться от них, соблюдать или нарушать правила — в этих вопросах был заключен отнюдь не академический смысл. По всей музыкальной теории и практике XVII в. прошла трещина, разделившая приверженцев музыкальных авторитетов и их ниспровергателей. Два ответа на вопрос, следовать ли правилам, поляризуют не только лагеря, установки барокко, но лишают уравновешенности, замкнутости, единоцентриа одну творческую систему. И вот: художник подробнейшим образом описывает рецепты «разделения и смешения красок» и тут же опрокидывает этот им самим сознательно возведенный свод правил, утверждая: «Правил в этой области быть не может, лишь опыт и дар могут руководить художником» [119, 396]. Искусство теряет неколебимую веру в единство нормы, становится ориентированным на нарушение канонов.

Ориентация на нарушение канонов не означает их полного ниспровержения. В музыкальном барокко существует три основные зоны, различным образом ориентированные по отношению к канону, а стало быть, три варианта решения проблемы старого и нового. Разумеется, эти зоны существуют не изолированно — они соприкасаются, пересекаются, взаимодействуют. Внутри каждой зоны может быть выделена лишь доминанта. Мы придерживаемся этой схемы для типологической характеристики музыкальной культуры барокко.

В первой зоне царит полное неприятие хаотических вольничаний «модернистов», отрицание ценности любой новации; во второй — полный отказ от канонической системы как изжитой, отрицание старых законов или попытка обосновать новые. В третьей старое уживается с новым. Сходная ситуация — три зоны, различным образом ориентированные по отношению к канону, — складывается в теории и практике изобразительного искусства начала XVII в. [см.: 360]. Аналогичные закономерности характерны также для литературы русского барокко [148].

Об аргументации представителей лагеря консерваторов — «первой зоны» — достаточно полно можно судить по выступлениям Джованни Артузи. Старое — это «совершенное искусство», оно вечно; новое, напротив, — упадок, катастрофа, измена идеалам прекрасного. Направляя полемическое острие против Клаудио Монтеверди, Артузи называет свой трактат «О несовершенстве современной музыки» и пишет: «Это какой-то сумбур чувств, которого преднамеренно добиваются искатели нового, денно и нощно пишущие для инструментов в поис-

ках новых эффектов... Они не понимают, что инструменты ведут их по ложному пути и что одно дело бродить ощупью, вслепую и совсем другое действовать разумно, опираясь на законы здравого смысла...» [цит. по.: 83, 61]. У Артузи «старые авторитеты» противопоставлены «новой практике», которая «носит просто скандальный характер» [83, 61]. Те же, в сущности, оценки нового даются некоторыми теоретиками барочной поэзии, литературы и живописи. Например, Гонгору обвиняли в неестественности, напыщенности, изобретении бессмысленных трудностей, наконец — в измене хорошему вкусу [73, 150—154].

Теоретики «первой зоны» настаивают на необходимости соблюдать правила, т. е. подчиняться законам старого искусства (в первую очередь, законам контрапункта), создавать рациональную композицию, в которую нет доступа бесконтрольности, хаосу, творческому произволу. А потому «дерзости» Монтеверди совершенно неприемлемы для Артузи, и он пишет: «Автор совершенно не принимает во внимание нормы музыки, забывает о ее цели. Я не могу понять, каким образом музыкант может не замечать нарушения правил, которое бросается в глаза даже малому ребенку» [цит. по.: 83, 61].

Сторонники старины принимают только прошлое, вычеркивая настоящее из культурного контекста. Будущее потому представляется как отрицание настоящего. В культуре актуализируется лишь один пласт — прошлое. Консерваторы требуют возврата вспять, иначе, верят они, искусству грозит закат, упадок, гибель.

Второе направление радикально расходится с первым. Перед нами — другой полюс антитезы. «Новаторы» признают лишь настоящее в искусстве, истинная история музыки начинается для них с Нового времени, возрождающего античный идеал. Эта установка возникла на подготовленной почве: еще Винченцо Галилей, отстаивая новую методику, взывал к древности, чтобы оправдать то, что совершалось «здесь и сейчас». Так же поступали деятели флорентийской камераты и многие им подобные, прибегая к античности, чтобы обосновать современность. Характерен был и выбор авторитета: реконструированная древность, а не ближайшее прошлое музыки.

В основе многих представлений барокко о новизне лежат мысли Джамбаттисты Марино, разработавшего особую «эстетику чудесного». Марино формулирует законы, ставшие повсеместными: «Истинное правило, — учит он, — состоит в необходимости вовремя и к месту разрушить границы, установленные существующими правилами, и творить сообразно с распространенными обычаями и вкусами своего века» [цит. по.: 122, 707]. Основы маринизма изложены в письме Марино к Стильяни (Турин, 1614—1615): «Манера писать стихи, которая нравится сегодня... общий для всего мира вкус... не нравится лишь мертвецам, которые вообще ничего не чувствуют... а нравится живым,

которые способны чувствовать» [цит. по: 122, 707]. Культ настоящего, разрыв с прошлым — налицо. Эстетика Марино продолжает многие принципы маньеризма, однако в отличие от него создает поэтику, вырабатывает законы и предписания.

Аналогичные тенденции существуют в музыке. К XVII в. старое искусство с его нормативами перестает быть незыблемым авторитетом. Утверждается мнение: «Искусство контрапункта не может создать совершенного музыканта» [141, 79]. Необходимость соблюдать старые правила поставлена под сомнение: согласно Дж. Каччини, «по особому усмотрению композитора могут быть допущены исключения ко всякому правилу» [141, 72]. Отклонения от незыблемых прежде норм старинного контрапункта становятся столь распространенными, что их оправдывает даже такой знаток и ценитель контрапункта, как Джироламо Фрескобальди. Довод один — своеобразие авторского замысла. В предисловии к «Первой книге каприччио» он предупреждает исполнителей: «В тех местах, которые кажутся не соответствующими обычным правилам контрапункта, следует стремиться найти задуманный композитором звуковой эффект и желаемый способ исполнения, соответствующий характеру этих мест» [183, 13]. Соблюдение правил и предписаний, следование авторитетам перестают быть обязательными для Монтеверди: «В отношении консонансов и диссонансов, — утверждает он, — есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу» [141, 89]. В пику Артузи он помышляет написать трактат о «совершенстве новой музыки».

Нарушать правила означает следовать артистическому порыву, создавать «неправильные красоты», возбуждающие душу и чувство. А потому Фрескобальди переносит мадригальную манеру исполнения, в которой укоренились «вольности», на инструментальные сочинения. В предисловии к Токкатам он пишет: «Манера игры не должна строго подчиняться такту — так же, как это принято в современных мадригалах. Хотя эти мадригалы трудны, но они становятся менее трудными благодаря тому, что их исполняют то медленно, то скоро или даже делают остановку — в зависимости от их выразительности или от смысла слова» [183, 13].

Наиболее остро свое отчуждение от искусства прошлого выражают апологеты нового монодического стиля. Искусство контрапункта для них путано и неистинно, полифония прошлых веков — результат невежества, варварства, она уподобляется «отвратительному собачьему лаю» [141, 85—86]. Прошлое зачеркивается, объявляется заблуждением, от него надо отказаться. С этих позиций будущее культуры возможно лишь как развитие настоящего.

Но эта крайняя позиция встретила нарастающее со временем сопротивление. Активное неприятие Марино, как известно, продемонстрировали деятели Аркадской академии, осуждавшие его за «дурной вкус». Центром этих идей был салон королевы Кристины Шведской в Риме. К «Аркадским пастухам» принадлежали поэты, реформировавшие оперу, — А. Дзено, позже — П. Метастазιο, с деятельностью которых связана тенденция к нормализации, упорядочиванию в области музыкального театра. В деятельности Аркадии принимали участие и музыканты. В «академиях музыки» часто выступали А. Скарлатти, А. Корелли, Б. Паскуини, Г. Ф. Гендель. Хотя правила академии допускали в нее только поэтов и благородных людей, для первых трех музыкантов была сделана специальная поправка в конституции: 26 апреля 1706 г. они были приняты в число «Аркадских пастухов» под именами Терпандро, Аркомело, Протико [310, 44—45]. И, вероятно, не случайно именно с этими именами связана известная стабилизация как в области светской кантаты и оперы, так и в инструментальной музыке. Что же касается семейства Скарлатти, то идеи Аркадии в нем буквально были переданы по наследству. Известно, что Доменико покровительствовала королева Мария Казимира Польская, подражательница Кристины Шведской [310, 45].

Экстремистское крыло барокко вызвало сильное противодействие среди художников и теоретиков литературного стиля, выработавших требования «умеренного» барокко [40, 334—349; 189]. Аналогичные тенденции — борьба противоположных течений — обнаруживаются и во взглядах на состояние языка, в деятельности обществ, направленных на его упорядочивание, нормализацию, и обществ, культивирующих многоязычие. Столкновение противоположных лагерей с неизбежностью вызвало к жизни третью ориентацию, которую можно назвать синтезирующей. В «третьей зоне» барокко продолжают традиции антично-средневековой мысли и в то же время учитываются достижения «нового искусства». Старое и новое в ней принимаются, соотносятся, приводятся к равновесию. Эта линия характерна прежде всего для немецкой музыкальной эстетики, создавшей чрезвычайно дифференцированное и сложное учение об искусстве музыки, систематизировавшей основные представления об искусстве барокко (им посвящена значительная часть III главы).

В XVII в. наиболее прозорливые немецкие мастера угадали опасность в повальной моде на генерал-бас, опасность дилетантизма, отказа от высокого искусства полифонии. Шейдт горячился в одном из писем: «Ныне есть столь дурацкая музыка, что я не могу не надивиться на то, как можно считать ложным и пренебрегать всем тем, что досточтимые авторитеты писали о композиции. Особенно высоко то искусство, при котором множество консонансов перебегают друг в

друга. Я остаюсь верен строгой старой композиции и строгим законам. Я часто уходил из церкви, потому что больше был не в состоянии выносить эту пустую манеру. Я надеюсь, что фальшивая монета, которая ныне в ходу, выйдет из употребления и что выбьют новую монету по старому чекану и пробе» [416, 13]. Этими словами Шейдт предупреждал современников о недопустимости бездумного следования моде, приводящего к деградации композиторского мастерства. Сам он блестяще владел и старой, и новой техникой.

Споры о ценности старого в искусстве доходят до крайности у итальянских апологетов монодии и немецких защитников полифонии. В самом деле, если Пьетро делла Валле сравнивает контрапункт с «отвратительным собачьим лаем», то для Андреаса Веркмайстера «беспорядочная музыка», лишенная полифонических основ, — «волчий вой». Более несходных взглядов на один предмет не найти.

Склонность к музыкальному охранительству была ощутима у музыкантов разных стран. Примером могут служить некоторые духовные сочинения Монтеверди. Да и новаторские декларации Фрескобальди весьма обманчивы, в его творчестве переплеталось старое и новое. Объяснение можно искать и в особенностях римской полифонической школы, и в природе органов, ориентированных на хоровое звучание «в старинном стиле», для которых писал Фрескобальди. Напротив, традиционалисту Шютцу были присущи индивидуалистические устремления: он подчеркивает, выделяет музыкальными средствами слово «я» наравне со словом «Бог». В композициях Шютца сакральные слова зачастую остаются без должного музыкального украшения, зато выражающие аффект — тщательно комментируются [109]. Здесь мы обнаруживаем пересечения разных зон, полифоничность культуры.

И все-таки были объективные основания для того, чтобы немецкие композиторы особенно склонялись к размышлениям о ценности старой средневековой культуры. Среди них — и характерное для немцев видение современной музыки и культуры как обновления на старой основе, и трагическая история Германии XVII в., заставившая заботиться лучшие умы о судьбах культуры, поставленной на грань уничтожения. И тогда становится понятным, почему исключительную ценность в глазах современников Шютца играли не его «открытия», а роль «хранителя традиции». И это понятно: ведь даже Эрдман Ноймайстер — друг и покровитель И. С. Баха, живший в не в пример более спокойные времена, — и тот, не создав ничего принципиально нового, считался основателем нового стиля, целой традиции. Традиционное всегда обладало в глазах немцев не меньшей притягательностью, чем эксперимент. А миссия Шютца была совершенно уникальной. Всю его жизнь пронизывает чувство ответственности за существование немецкой культуры: письма, прошения, бесчисленные «мемориалы» Шютца

говорят о необыкновенной заботе о существовании немецкой музыки [см.: 412]. Бесконечно высокое национальное самосознание Шютца — вещь поистине удивительная¹. Шютцу удалось пронести сквозь ужасы войны и эпидемий, национальной катастрофы, сквозь превратности всеохватной моды хрупкую гордость за немецкую культуру.

Трагическая история Германии XVII в. обострила ответственность лучших ее композиторов за судьбы культуры, заставила особенно пристально вглядываться во взаимоотношение прошлого и настоящего, сделала более точным ощущение исторической перспективы. Немецким мастерам эпохи барокко удалось принять великую антиномию барокко. Они не зачеркивали в культуре ее прошлое и не высмеивали настоящее, но пытались их соединить.

Проблема ответственности перед будущим, которая неизбежно возникает в эпоху столкновения разных времен, миров внутри одной культуры, приобретает особую силу, когда художнику приходится выбирать манеру письма, технику композиции, стиль и жанр. Проблема стиля и жанра не решается автоматически — она связана не только со многими техническими сложностями, но главное — с ориентацией композитора в культуре.

Пожалуй, наиболее остро «старое» и «новое» взаимодействуют в барочной концепции «изобретения» и «открытия».

Инвенция в культуре барокко

Начало Нового времени остро переживается в культуре. Необыкновенные завоевания науки, атмосфера открытий усилили чувство новизны. Слова Галилея: «К началу великих созерцаний призвать всех жаждущих истинной философии» [80, 38] — завладели сознанием просвещеннейших людей. История рисуется многим как цепь «открытий», «изобретений». Мотив первенства становится навязчивым, ничто не отстает с такой силой, как приоритет. Увековечению подлежат именно инвенции. Надпись на могиле Ньютона гласит: «Здесь покоится сэр Исаак Ньютон, который почти божественной силой своего ума впервые объяснил с помощью своего математического метода движения и формы планет, пути комет, приливы и отливы

¹ Проблема немецкого патриотизма сохраняет свою напряженность в конце XVIII в. В «Гамбургской драматургии» Г. Э. Лессинг с горечью скажет: «Мы, немцы, еще не нация». Та же мысль прозвучит в статье К. М. Виланда «О немецком патриотизме» (1780!): «В Германии можно говорить в лучшем случае о патриотизме бранденбургском, баварском, франкфуртском, но никак не о патриотизме немецком». Тоска по национальному единству преследует Гёте: он признается в том, что «все мы — частные люди, о единомыслии не может быть и речи, каждый представляет взгляды своего города, своей провинции, даже всего только своей собственной личности» [59, 172—173].

океана. Он первый исследовал разнообразие световых лучей и протекающие отсюда особенности цветов, каких до сих пор никто даже не подозревал» [45, 230].

Вопрос о приоритете вызывал настоящие баталии. Таков был спор об открытии дифференциального исчисления: «Непосредственной причиной его послужило замечание одного математика, что, по всей вероятности, Лейбниц заимствовал свой метод у Ньютона. Лейбниц оказался настолько неосторожным, что в анонимном сочинении обвинил Ньютона в плагиате. Противники не примирились в течение всей своей жизни. Лейбниц до самой своей смерти (1716) жестоко страдал от этой полемики. Ньютон в своих “Началах” признал, что Лейбницем был самостоятельно найден метод, совпадающий с его собственным. Лишь в посмертном издании “Начал” это замечание было выпущено» [45, 145].

Эта история была очень типичной для эпохи. Характерен эпизод из истории литературы, связанный с «Трактатом об Остроумии» (1639) Маттео Перегрини. Появление этого труда вызвало нападки: «В предисловии к книге своего друга Грасиана “El Discreto” (“Осмотрительный”) Дон Винсенте Хуан де Ластаноса писал, что идеи Грасиана об остроумии так понравились одному генуэзцу, что он перевел это сочинение с испанского на итальянский, выдав за свое собственное. “Мало того, что генуэзцы вытягивают из Испании ее золото и серебро, — восклицает возмущенный меценат писателя, — они начали присваивать и наши таланты!” Поняв, в чей адрес направлял испанец свои намеки, Маттео Перегрини не остался в долгу и напал на Грасиана» [40, 334]. И только в XX в. было произведено окончательное расследование этого малоприятного дела: «После исследований Б. Кроче, Е. Сармиенто и др. выяснилась полная неосновательность попыток очернить авторскую самостоятельность итальянца, чей трактат появился на несколько лет раньше, чем сочинение Грасиана. Что же касается Грасиана, то и его нельзя обвинить в литературной краже, так как содержание его книги не совпадает с мыслями итальянца, а нередко и противоречит им» [40, 334].

Стремление первенствовать было характерно для многих художников эпохи барокко. Они избирают своим девизом «*inventio*», понимая его как «открытие», «изобретение», «нововведение». Живописцы, скульпторы, поэты, музыканты отстаивают новизну своего творчества, называют себя «модернистами». Упоминание «модернистов» («*gli moderni*») становится обязательной частью трактатов. Предмет особой гордости — «современный стиль» (*stile moderno*), «новое искусство» (*arte nuova*). Общераспространенными мыслями были: «продолжать начатое легко, изобретать трудно» (Грасиан), «хороший художник — тот, кто умел придумать манеру, позволяющую пользоваться малым и плохим, чтобы создавать прекрасные вещи» (Бернини). А для Кьябреры «навязчивой идеей было от-

крыть, подобно Колумбу, новый мир, и современникам казалось, что ему это удалось, потому что Урбан написал на его могиле: “*Novos orbes poeticos invenit*” (“Он открыл новые поэтические миры”))» [169, 255].

Тяга к новому и небывалому охватывала и музыкантов. Главная заслуга композитора, по мнению многих, — «найти», «открыть», «обнаружить», ввести в употребление. Для современников Джулио Каччини главным было то, что он явился «первым изобретателем речитативного стиля» [141, 83]. Клаудио Монтеверди ставил себе в заслугу «изобретение второй практики», а также «взволнованного» и «воинственного стиля» [347, 391]. А. Вивальди в посвящении к сборнику концертов «Гармоническая прихоть» писал о намерении «изобрести манеру, которая давала бы публике живое представление» о его побуждениях [443, 99]. Характерны сами выражения, которые выбирает художник. Сознательно ставят и решают новые задачи и другие музыканты. О «поисках новых форм пения» пишет Якопо Пери в предисловии к «Эвридике» [141, 65]. Программный характер имеет название сборника Каччини «Новая музыка». Пьетро Барди называет *stile rappresentativo* «новинкой» [141, 75]. Согласно С. Бонини, Фрескобальди «изобрел новую манеру игры» [437, 334]. Инвенторство охватывает все области творчества. Это важнейший показатель барочной культуры, утвердившийся в разных областях сознания.

Авторы многих трактатов рассматривают историю музыки как серию «инвенций» — под знаком «открытия» видится она и Кирхеру, и Принтцу, и другим.

Желание первенствовать приводит и к случаям псевдоинвенций, псевдоинвенторства. Монтеверди в 1605 г. объявляет о своем намерении написать труд под названием «Вторая практика, или Совершенство современной музыки», требуя, чтобы слова «новая практика» не были присвоены соперниками [347, 391]. История сыграла злую шутку с композитором: вовсе не он ввел в обиход понятие «вторая практика» — его определил Винченцо Галилей, в 1589 г. разграничивший «первую» и «вторую практику». Любопытно, что Монтеверди постоянно ссыался на В. Галилея в своих высказываниях, ища опоры в авторитете, реконструировавшем античность.

Так или иначе, эксперимент осознавался как особый род деятельности, обладающей ценностью независимо от даровитости самих экспериментаторов и художественных достоинств их работ. И более важным представлялось даже не столько создать нечто принципиально новое, сколько убедить в своем первенстве, отстоять приоритет. Зачастую не самые талантливые и яркие мастера приобретали шумную славу: например, Лодовико Виадана принесли ошеломляющий успех его «Сто церковных концертов» с их «новым мотетным стилем». Виадана слыл в XVII в. изобретателем генерал-баса, но до него инструментальное сопровождение применяли в своих «Священных концер-

тах» Андреа и Джованни Габриели (1587), Адриано Банкьери (1595). Инвентором слыл и псевдоинвентором оказывался во многих случаях такой интересный музыкальный писатель, как Иоганн Маттезон. Все основные положения, приписываемые ему в области учения о музыкальном стиле и роде, принадлежали его предшественникам.

Сомнительным приоритетом обладали в эпоху барокко многие. К числу очень распространенных ошибок принадлежат суждения об изобретении «светотени в музыке», т. е. контраста *piano* и *forte*. В 1738 г. И. Б. Кёниг утверждает: «Гассе первому принадлежит эффект светотени в музыке» [121, 465]. Это ошибка: в действительности эффект «светотени» изобрел Дж. Габриели. Но истина словно и не интересует исследователей и писателей. И вот дальнейшее продолжение «комедии ошибок»: по словам Ж. Сюара, «Штамиц более всех других способствовал формированию современного вкуса немецких композиторов. Он ввел главным образом ту светотень, т. е. счастливое противопоставление *piano* и *forte*, которое связано не только с исполнением, но и с самим духом сочинения» [121, 467].

Инвенторство не было достоянием одних лишь «модернистов барокко», стремившихся к новизне. «*Inventio*» — риторическая категория, обозначавшая раздел об «изобретении» в учении о красноречии. В этом значении словом «инвенция» пользуются преимущественно немецкие композиторы. И здесь «*inventio*» связано с творчеством, но само творчество понимается не как нахождение чего-то принципиально нового, ранее не встречавшегося в практике и теории. Творчество опирается на знание «тем», «идей», «общих мест». Система «обнаружения» («*ars inveniendi*») и «искусство сочетания» («*ars combinatoria*») требуют особой изобретательности: старая основа сохраняется, материал, как правило, весьма традиционен и сводится к готовым формулам, связанным со строгим каноном репрезентации аффекта, стиля, жанра.

Инвенция была частью «поэтики чудесного». В ней виделся жанр открытия — или нового в старом, или нового задания, или новой техники. Инвенция таила некую загадку, нечто чудесное, забавное, странное и причудливое, а равно — искусное, ловкое, хитроумное, умелое, изощренное и мастерское. Характерно название одного изopusов Дж. Б. Витали — «*Inventioni curiose*» («Курьезные инвенции»), согласующееся с заголовком сборника, в котором он помещен, «*Artificii musicali*» («Музыкальные хитрости» — 1689). Хитроумное барокко искало «причудливую гармонию», смаковало «куриозы» и само наталкивало последующую эпоху на мысль о них.

В инвенциях ставились задачи и отгадывались загадки. Задачи поучительные и загадки забавные. Научить и найти — эти дидактические и занимательные цели, обострявшие природные способности острого ума, всячески подчеркивались.

Инвенторство пронизывает творчество многих мастеров. Четкие задания ставит Фрескобальди в «Каприччио жесткостей» — упражнении на диссонансы, в «Хроматическом каприччио с задержаниями наоборот» — упражнении на «неправильные» разрешения задержаний. Ричеркар № 8 из сборника «Ричеркары и канцоны на французский манер» (1615) имеет заголовок: «Обязательство не двигаться поступенно» — в нем нет секундовых ходов. Две похожие загадки заданы в разных по жанру сочинениях — «Каприччио, в котором необходимо петь верхний голос» (сборник 1624 г.) и «Ричеркаре, в котором надлежит петь пятый голос, не играя его» из третьей мессы «*Fiori musicali*». Второй загадочный канон сопровождается напутствием: «Кто сможет, да поймет меня так, как я себя понимаю». Здесь полностью оправдывается одно из назначений ричеркара — «жанра поиска»: исполнитель должен буквально найти материал и поместить на должное место. Трудности поощряются: в конце ритмически изысканной и виртуозной токкаты № 9 из Второй книги токкат (1627) стоит пометка: «Не без труда достигнешь конца». Эпиграф к «Бергамаске» («*Fiori musicali*») звучит поощрительно-дидактически: «Кто сыграет эту Бергамаску — немалому научится».

Здесь возникают естественные ассоциации с поздним творчеством И. С. Баха, знакомого с музыкой Фрескобальди. Инструктивный смысл «Искусства фуги», искусная эзотеричность и известная загадочность замысла, и даже особенности нотной записи аналогичны во многом «загадкам» Фрескобальди. Другая возможная параллель — «Музыкальное приношение». Загадочная точность доведена здесь до предела, а техника письма и выбор жанров открыто ориентированы на известные образцы. В «Музыкальном приношении» переплетаются мотивы строгой упорядоченности и свободы, полифонического мастерства и «путничества», ясности и «гармонических блужданий».

Дидактически изощренный жанр инвенции чрезвычайно привлекал И. С. Баха. Известен сборник «Четыре инвенции», принадлежащий перу Ф. А. Бонпорти, но долгое время приписываемый И. С. Баху. «Инвенция» мыслится как цикл, в который включаются жанры, олицетворяющие барочную «фантазию»: в цикле Первой и Четвертой инвенций это «скерцо». Финал Первой инвенции — «каприччио», финалы Второй и Третьей — «фантазии». Вторая часть Четвертой инвенции — «причуда» (*bizzaria*). Слова «скерцо», «каприччио», «фантазия», «причуда» выстраиваются в ряд: как правило, они связывались со свободой, прихотью, внезапностью, игрой, отклонением от правил, изображаемым по определенным рецептам. Названия частей в инвенциях Бонпорти олицетворяют не только отдельные барочные жанры и идеи, но также — темы, категории культуры.

Безграничность виртуозной фантазии открыто демонстрировалась многими мастерами. Беспредельна изобретательность Г. Пёрселла в его изысканнейшей «Фантазии на одну ноту». Остатное «до» в теноре неотступно преследует слушателей на протяжении всего произведения, измеряет время, подчеркивает простоту выдумки, конструктивной идеи. Разительный контраст составляют виртуозные контрапункты в остальных голосах. «Инвенция» становится краеугольным камнем композиции.

Рассмотрим особенности барочной инвенции, позволяющие возвести «причудливость» в закон.

«Странность» барокко

Барокко вызывало у последующих эпох всевозможные возражения, упреки, недоумения. В XVIII—XIX вв. самой распространенной его оценкой была негативная. И. И. Винкельман находил его чересчур декоративным и свободным, Ж.-Ж. Руссо связывал с «нарушенной гармонией», Я. Буркхардт называл «упадком Высокого Возрождения», Дж. Рёскин — «гротескным Ренессансом» [122; 447, 77—78]. Да и вплоть до нашего времени продолжают нападки на барокко.

Классическая философия и эстетика отказывает барокко в последовательности и логике, порядке и цельности. Характерно, что Гегеля очень привлекало «странное лицо» Якоба Бёме, но, проанализировав учение герлицкого сапожника, он пришел к выводу, что «способ его представления, его мышления является по большей части фантастическим и диким» [35, 246]. «Варварским», «запутанным», «неотесанным», «темным» — таким виделся Бёме и Гегелю, и Фейербаху, и многим другим.

Классическая эстетика не приемлет многого у Шекспира, находя в его театре «непоследовательность», «злоупотребление метафорической речью», «нагромождение и неуклюжесть образов», несоблюдение принципов классического единства [36, I, 249; II, 115, 127; III, 545]. Гегеля раздражали в Шекспире прежде всего черты барочной поэтики, элементы эвфуизма. А знаток и почитатель И. С. Баха — А. Швейцер, — как известно, упрекал его в пристрастии к неуклюжей и безвкусной поэзии.

Негативно-оценочное отношение к барокко распространилось уже в среде итальянских неоклассиков. Характерно такое высказывание: «Борромини в архитектуре, Бернини в скульптуре, Пьетро де Кортонна в живописи, кавалер Марино в поэзии — чума для хорошего вкуса» [цит. по: 40, 345].

Чрезвычайно критически оценивал прошлое английской музыки Ч. Бёрни: «Находя строй мысли Пёрселла безнадежно устаревшим, Бёрни обрушивался на его “странные созвучия” и “бесформенную

ритмику”. Комментарии же по поводу английских предшественников Пёрселла пестрят у Бёрни такими беззастенчивыми выражениями, как “элементарная тупость”, “грубость”, “уродство”. О композиторе Блоу он писал, что тот “оскорбляет слух беззаконными диссонансами”, которые “нетерпимы даже в благозвучном контексте”. Дабы не быть голословным, Бёрни приводит в своем труде целую таблицу “грубейших ошибок” Блоу, призванных подтвердить, что последний плохо владеет законами контрапункта и гармонии, часто прибегает к неподготовленным диссонансам» [85, 17]. Разумеется, и здесь слышится снисходительный тон: Бёрни называет эпоху Пёрселла «варварской».

Можно проследить, как постепенно ухудшалось отношение к барокко. Сначала современники называли Ж. Ф. Рамо Орфеем, великим музыкантом, но потом барочные элементы «версальской оперы» стали все больше раздражать слушателей. И вот Вольтер признается: «О музыке знаменитого Рамо, славе нашего века, говорят, что она на походку толстой гусыни или на бег коровы похожа... К стыду ума человеческого, дерзостные сии мысли сторонников имели» [121, 302]. Это ожесточение публики было вызвано не только оперной полемикой, разгоревшейся в настоящую войну, — за ним стояло радикальное изменение вкуса: музыка Рамо обвинялась в «неестественности».

Протест против барокко вызревал внутри самой культуры. Так, в литературе сформировалось «умеренное крыло», критиковавшее крайности «темного стиля». Например, теоретик барочного остроумия Бартоли «говорит об авторах, чьи сочинения содержат «предметы увеселяющие и услаждающие», однако напоминают «сновидения больных, быстро переходят из одного состояния в другое, тем самым доказывая, что мысли эти лишь молнии, лишь зарницы быстрого ума. Они возникают, существуют, исчезают почти одновременно, охватывая в одно мгновение пространства от Востока до Запада». Их произведения «подобны хвосту павлина, о котором говорит Тертуллиан, распущенному на солнце, который ослепляет разнообразием красок, но неудобен для движения. И так как многие авторы полагают, что их манера изложения напоминает плетение цветочной гирлянды, нравящейся своей пестротой, они вставляют все, что может, и все, что не «может туда войти» [40, 339]. Образы, избранные критиком и преподнесенные им негативно, — павлин, цветочная гирлянда — отнюдь не случайны. Павлин и гирлянда — популярнейшие мотивы барокко, *concerti*, связанные с идеей украшения мира. Цветы, гирлянды, венки, короны были столь распространенными темами в культуре, что в музыке даже можно говорить об особых музыкальных жанрах, связанных с этими понятиями.

Любопытное изменение вкуса, находящего излишеством то, что раньше особенно ценилось, весьма симптоматично. В критике «умеренных» постепенно накапливаются протесты против «причуд», кото-

рые с охотой осваивало барокко. Все более явственно проскальзывает недовольство экзотикой, которую так ценило барокко: мотив экзотического, поражающего воображение начинает сопровождаться негативной оценкой «варварское». И если у зрителей версальской оперы и балета аллегорические излишества вызвали восторги, а костюм Людовика XIV, выступавшего в роли солнца в «Балете Ночи» (1653), со всей его экзотической вычурностью не казался странным, то веком позже блеск драгоценных металлов уже ослеплял, а украшения из страусовых перьев шокировали, и появились критические голоса, осуждающие всю эту «безвкусицу». Вспомним и о деятельности Аркадии, и о других противодействиях барокко.

Так постепенно формировалось предубеждение против культуры барокко, мешавшее осознать основные особенности этой культуры. Но если с точки зрения классической философии и эстетики барокко нелогично и непоследовательно, то это не значит, что в барокко вовсе нет никакой логики и последовательности. Классическая система не могла принять принципы барочной эстетики и поэтики — барочное мышление опиралось на иные идеи, выстраивалось по законам, неподвластным классическому разуму, и обосновывало их.

Барокко поощряет, возводит в правило то, что кажется невозможным и нелепым классической эстетике, — «темноту», «изошренность», «странность». Таков «замысловатый стиль» в литературе: даже для «умеренного» Бартоли он составляет «удел душ возвышенных, так как, подобно индийской птице, названной райской, он никогда не прикасается ногою к земле, никогда не снижается, но вечно парит в небесах, ясных и великолепных [...]». Литератор в настоящее время одарен столь изошренным вкусом, что желает не только, чтобы драгоценным был сладостный напиток, который он пьет ушами (ибо уши — уста души), но чтобы и сосуд, в котором ему подносят это питье, и сама манера наливать его были бы достойны» [40, 338]. Таковы преувеличения, культивировавшиеся театром: «преувеличенно широких линий как в голосе, декламации, так и в жестах» требовал Расин [165, 186]. Патетическая жестикуляция была не только предметом теоретических размышлений — театральная жестокость проникла в церемониал, сопровождала торжественные акты. Походы, победы и завоевания были обставлены как своеобразные спектакли, в которых немалая роль отводилась подобающим жестам и позам. Существовал детально отработанный канон репрезентации страсти через жест, повлиявший на музыкальное искусство.

Всевозможные преувеличения, причуды, экстравагантности были узаконены поэтикой барокко. «Эстетика чудесного основывалась на «внезапности», обмане ожидания. Теоретики барочного «остроумия» разработали технику «неожиданностей», призванных поразить, потрясти слушателя, читателя, зрителя. Даже проповедь основывалась

на экстравагантной логике, внезапных и парадоксальных примерах. Так, немецкий августинский монах XVII в. Абрахам а Санта Клара посвящает целую проповедь теме благочестивого подражания... дьяволу: неумоимости, неусыпной энергии, тонкой догадливости, которую дьявол проявляет в злых делах, христианин должен противопоставить ту же энергию и инициативу в добрых делах» [4, 180—181].

«Странности» возводятся в музыкальный закон. «La Stravaganza» — название сборника скрипичных концертов А. Вивальди оп. 4. Другой его сборник, как мы помним, назывался «Гармоническая прихоть». О «новой гармонии» говорилось, что ей присущи «странность и разнообразие» [217, 167]. «Странности» в гармонии — атрибут «нового стиля». «Странности» были своеобразным жанровым определением, обозначением техники письма. Возникшие в рамках маньеризма, первоначально неупорядоченные гармонические «странности» постепенно стали кристаллизироваться в систему, в которой произошла эмансипация диссонанса. Развитие шло от «неправильных красот» нарушений канона к строго отработанным понятиям («обманы» — часть поэтики барочного «остроумия»).

Путь эмансипации диссонанса проложили итальянские композиторы. Существовала целая традиция экспериментальных сочинений: «Первая странность», «Странные консонансы» — название сочинений Дж. де Мака, «Странные консонансы» — токкаты Дж. М. Трабачи, «Хроматическая странная fuga» — произведения Дж. дель Буоно. В «Странных консонансах» Трабачи ставилась «задача наоборот» — доказать странность, непривычность, неустойчивость консонансов, в композиции Дж. де Мака подчеркивалась дисгармоничность их сочетаний:



Другая жанровая группа «странностей» сопровождалась заглавием «с жесткостями и задержаниями» («con durezza e ligature»). «Токкаты с жесткостями и задержаниями» были распространены с конца XVI в. На их основе возник гармонический стиль Дж. Фрескобальди. Терпкость, странность подчеркивались органной регистровкой: так, в трактате К. Антенянти «Органное искусство» (1608) указывалось, что *più* следует употреблять для исполнения пьес «с жесткостями и задержаниями». «Вольности» мигрируют из мадригала в инструментальную музыку (вспомним, как Фрескобальди перенес манеру исполнения мадригала на свои органные сочинения), затем — в новые вокально-инструментальные

жанры — к примеру, в ранние итальянские кантаты «с жесткостями и странностями». «Странность» — материал и основа многих «игровых композиций» барокко. «Странности» становятся устойчивыми риторическими приемами, средством репрезентации «фантазийного», «сценического» стилей и др. Они подстерегают слушателя в «музыкальных лабиринтах» с их неожиданными поворотами, ловушками, тупиками.

«Странности» культивируют композиторы, представляющие разные школы. Остроэкспериментальные формы применяет Г. И. Ф. Бибер: в «15 мистериях из жизни Марии» (1675), используя новаторскую технику скордатур, он приходит к политональным сочетаниям (№ 3, 12, 13). Радикализм Бибера объясняется специфическими условиями южнонемецкой инструментальной школы.

Гениальны «странности» инвенторской гармонии Д. Скарлатти, разработавшего технику аччакатур. Аччакатуры (*acciaccature* — букв. «вмятины») изобрел и ввел при участии Скарлатти в практику его учитель и друг Франческо Гаспарини в своем трактате «Практическая гармония для клавира», опубликованном впервые в 1708 г. [274]. Техника аччакатур предполагала своеобразный сплав аккордовых и неаккордовых звуков в одном созвучии. При исполнении «диссонирующие звуки ударяются так коротко, “как будто клавиши раскалены”» [20, 81]. Аччакатуры мыслились как украшения (поэтому их нередко смешивают с мордентами), однако, по существу, занимали промежуточное положение между гармоническим ядром и орнаментикой: быстрое пассажеобразное звучание «вминало» их в основное созвучие. Отметим, что итальянская теория не ввела четкого разграничения в орнаментику, что повлекло за собой полную путаницу и у последователей Гаспарини, и у его противников — вплоть до нашего времени¹.

Аччакатуры были очень модным приемом. В Германии их рекомендовал И. Д. Хайнихен в трактате «Генерал-бас в композиции» (1728), аттестуя аччакатуры как своеобразную «причуду» (*Bizzarie*) и оценивая их как «скорее пример, нежели правило». Здесь он повторял суждение Гаспарини [см.: 274, 97]. Хайнихен рекомендовал использовать аччакатуры не слишком часто и обильно [294, 540]. Безо всякого энтузиазма их принял И. Маттезон [338, 120].

Гаспарини поставил «причудливые» аччакатуры в один ряд с «жесткостями» и прочими «ложностями» (*false*), указав, что они служат выражению аффектов [274, 97]. Теоретик сближал морденты и аччакатуры, различая их как приемы. Аччакатуры, на его взгляд, создавали «чудесный эффект» — тем самым гармоническое инвенторство итальянца вписывается в рамки «эстетики чудесного». В трактате

¹ К примеру, неверная характеристика трактата Ф. Гаспарини и техники аччакатур дана в книге А. Бейшлага [20, 81].

рассказано, как «заставить звучать в одновременности две, три или четыре клавиши, создающие аччакатуры» [274, 93]. В IX главе подробно описаны эти соединения. Гаспарини допускает одновременные аччакатуры к сексте, терции и кварте; среди «наилучших аффектов» — одновременное сочетание октавы, децимы и ноны, кроме того, по его словам, «ради аччакатуры хорошо соединять квинту и кварту, сексту и квинту» [274, 93—95].



Последовательное применение аччакатуры находят у Д. Скарлатти. Часто это чрезвычайно острое средство сочетается с параллелизмами (см. пример 3а, б).

Благодаря аччакатурам возникают многочисленные педали — секунды, протянутые сквозь последовательность нескольких созвучий; встречаются также двойные секундовые педали. Зачастую развитие устремлено ко все большему усложнению вертикали благодаря цепочкам и гроздям аччакатур. Аккорд приобретает причудливый вид: в трезвучие, составляющее основу вертикали, вводятся неаккордовые звуки, «застрявшие» из предшествующих аккордов, или в него «вмяты» проходящие, вспомогательные звуки и т. п.

Венецианская соната D-dur демонстрирует и новое отношение к диссонансу, и последовательное применение аччакатур, и технику педалей (развитие сосредоточено вокруг педалей *d-e* и *g-a*), благодаря которой возникает чрезвычайно сложная диссонантная вертикаль, в которой терцовая основа становится практически неосязаемой (см. пример 4).

Техника аччакатур имела аналоги в других национальных традициях: например, в известной таблице украшений и их расшифровки Ж. А. д'Ангелебера встречаются образцы, напоминающие аччакатуры Гаспарини (см. пример 5).

При всей неустойчивости, усложненности вертикали у Д. Скарлатти поражает ясное ощущение центра этой системы, которое достигается иными по сравнению с функциональной гармонией средствами. Выбор педалей далек от произвола — как правило, это прима и квинта.

«Причудливая гармония», «гармоническое инвенторство» барокко — явления неслучайные. «Странности», «неожиданности», «причуды» составили самостоятельную систему — систему барочной «свобо-

3а

Д. Скарлатти. Соната. К. 175

25 tremulo trem trem

31 trem

36

Д. Скарлатти. Соната. К. 226

52 tr. tr. tr. tr. tr. tr.

61 tr.

4

Д. Скарлатти. К. 226

159 tr. tr.

167

5

Таблица украшений Ж.-А. д'Англебера

(запись)

(расшифровка)

ды». Система обладала своей поэтикой, сводом правил и предписаний, на основе которых возникали художественные произведения. Теория «новой гармонии» вначале приспособлялась к инвенциям, а затем стала их осваивать и упорядочивать. В своей сущности эта система оставалась индивидуальной. «Странности», «неожиданности», «причуды», даже узаконенные некоторыми учениями, продолжали восприниматься как отклонение от нормы. В то же время гармоническое инвенторство приобрело необычайный размах, а возникающие в его пределах чисто индивидуальные стилистические детали становились повсеместно распространенными явлениями, граничащими с повальной модой [107]. Предельно разнообразная практика «новой гармонии», а также ее законы, отчасти зафиксированные, отчасти — нет, позволяют прийти к выводу о существовании особой барочной музыкальной поэтики, которую уместно назвать «поэтикой свободы».

«Странности», «причуды» говорят нам не только о важнейших особенностях поэтики барокко, но и о парадоксальной рефлексии искусства. Ведь «странность» — это отклонение от нормы. «Век вывихнул сустав» — эти слова Гамлета схватывают саму странность бытия и мироощущения, в котором есть соотнесение себя с другим, себя с утраченной нормой, себя с прошлым. Эта «странность» неминуемо возникла на «историческом перекрестке», когда усложнился мир и связи с ним, когда столкнулось старое и новое и произошла историзация мышления. Странности, крайности и жесткости барокко говорят нам также о крайних установках барочного «остроумного замысла», о парадоксах и границах синтеза, достижимого именно в соединении несоединимого, о пробах на несовместимость и связях, найденных в разрыве. Странности барокко говорят нам, наконец, о том, что цель искусства в это время — новая «причудливая гармония». Понять, какими средствами она достигается, означает ответить на вопрос, каковы основы художественной логики барокко.

Причудливая гармония антитез

Великая антиномия барокко порождает двойственные, напряженные формы. По словам Бернини, художники питают «пристрастие к напряженным до крайности положениям» [119, 37]. Гротескные, причудливые образы не просто не нуждались в оправдании, — они приветствовались, были чрезвычайно желательными. «Соединение несоединимого» — закон «теории остроумия». В заслугу творцам ставилось то, что, по словам Э. Тезауро, «из несуществующего они творят существующее, из невещественного — бытующее, и вот — лев становится человеком, орел городом. Они сливают женщину с обличем

рыбы и создают сирену как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру — иероглиф, обозначающий безумие» [40, 330]. Там, где сталкиваются старая и новая эпохи, неизбежно рождаются фантастические образы и формы в культуре¹. По самой сути барочное мышление антитетично. «Все в этом мире — правда и неправда» — название пьесы Кальдерона исполнено глубокого смысла. Универсум барокко — поле игры и борения противоположных начал. По словам Я. Бёме, «из Да и Нет состоят все вещи, будь то названо божеское, дьявольское, земное или какое-либо прочее. Одно из них, Да, есть чистая сила и жизнь, и есть Божья правда, или сам Бог. Само по себе оно было неразлично без Нет. Нет есть противомое Да, или Правды, и существует, дабы Правда открылась и стала чем-то, существовала бы как часть противоположности, действующей внутри вечной любви, распознаваясь и желая, и это было бы ко благу. И нельзя сказать, что Да и Нет — две обособленные и рядоположные вещи, они суть одна-единственная вещь, разделяющая на два начала и образующая два центра, где каждое в себе самом проявляется и изъясняет волю. Подобно тому, как день в ночи и ночь во дне суть два центра и все же нераздельны, тогда как лишь в воле и алчбе они разделены. Холод — корень жары, и жара — причина, по которой холод распознаваем. Вне них двух, пребывающих в постоянном борении, все вещи были бы лишь Ничто, оставаясь в покое, вне подвижности. Истекающая воля желает несхожести, дабы могло видеть и распознавать вечное зрение» [цит. по: 324, 146].

Игра и спор добра и зла проявляются везде. Мысль Бёме всюду усматривает раздвоенность в единстве, борьбу и состязание в гармонии: «Два качества, одно доброе и другое злое, которые в сем мире во всех силах, в звездах и стихиях, равно и во всех тварях, неразлучно одно в другом, как нечто единое; и нет такой твари, воплощенной в природной жизни, которая не содержала бы в себе обоих качеств» [21, 25]. Именно антитетика Бёме оказалась наиболее плодотворной, ее восприняли немецкое позднее Просвещение в лице Гердера, романтизм, затем — Гегель и Фейербах [см.: 22].

Антитетично барочное мироощущение, восприятие времени и понимание разума. Сводить барокко к рационализму столь же упрощенно, сколь и к иррационализму. Согласно Э. Кассиреру, «математизм Декарта — лишь одно из выражений его спиритуализма», а у Лейбница «рациональное естественно сочетается с чудесным» [244, 9, 63].

В эпоху барокко универсальна категория чудесного. По словам А. М. Панченко, «эпоха жаждала чудес и сенсаций» [148, 190]. Чудо обязательно для празднества, обладает морально-дидактической

¹ О проявлении этой закономерности в других формах культуры см.: 156.

значимостью, сопутствует «изобретению». Чудеса творят «быстрые разумом» художники, создающие «из несуществующего существующее». Чудесным образом раскрывался мир вокруг — стремительное обнаружение нового, страстные поиски неизведанного превращали неожиданность в неперемennую часть мироощущения. С этим вполне согласуются основы «эстетики чудесного», разработавшей очень дифференцированный аппарат для воплощения всего поражающего воображение воспринимающего. «Сенсационность барокко» проявлялась, вероятно, наиболее отчетливо в культе чудес и чудищ. Продолжая тенденции, намеченные маньеризмом, именно барокко создает систему кунсткамер, определяющую весьма существенные свойства культуры в целом. Раритеты, старательно собираемые барокко, подключались к сложным традициям морально-дидактической мысли, связывались с темой «бренности», имели скрытый или откровенно эмблематический смысл [137, 195].

Чудесное поощряется «новым музыкальным стилем» барокко. «Модернисты», как сообщает А. Банкьеры, питали особое пристрастие к «разнообразным редкостям» [217, 234]. К числу образчиков «музыкальных чудес» теоретики барокко относят загадочные каноны, создаваемые именно «по большей части ради куриоза» [217, 160].

Чудо из чудес — Протей, не менее чудесны Цирцея и Павлин, эти излюбленные образы и символы эпохи. Протеистичная антитетика характерна для переживания всех граней реальности; ощущение быстротечности, реально-иллюзорной переменчивости определяет и освоение этой «причудливой реальности» искусством. Оппозиции «аскетичное — обмирщенное», «дух — плоть», «натурализм — фантазия» обнаруживаются в мировосприятии и в искусстве [151, 36; 328, 149; 447, 93—94]. Одно из программных сочинений, развивающих тему «постоянного непостоянства», — концерт А. Вивальди «Протей, или Мир наоборот» (последняя часть повторяет первую «наоборот» — в обращении).

С этим же комплексом представлений связан и барочный топос «мир сошел с ума». Укажем роман В. К. Принтца «Куриозный музыкант, или Батталус», содержащий раздел «Сумасшедший музыкант», в котором тщательно описываются всяческие безумства, глупости, дурачества. Доскональная подробность в перечислении подобных крайностей сопоставима с полигисторским музыкальным трактатом того же автора, в котором описаны разнообразные причудливые явления и курьезы истории [см.: 374].

Непрерывные колебания от счастья к несчастью составляют основу многих сюжетов драмы эпохи барокко. Драматургов интересовали в сильнейшей степени неожиданность превращений, мгновенный переход в свою противоположность. Колесо фортуны то возносит ввысь,

то низводит в прах. Управляют этими превращениями оппозиции внутреннего и внешнего, света и тьмы, добродетели и греха и др. — возникает «черно-белый мир добра и зла» [177, 116—123]. На этих противопоставлениях «строится иерархическая картина мира [...]». Человек в этом мире, состоящем из двух половин, проделывал путь по вертикали и горизонтали, время от времени попадая в лабиринты, перебарывая в себе то духовное, то плотское, колеблясь от момента счастья к мрачным минутам скорби, возвышаясь и вновь погружаясь в бездну» [177, 131—133].

Этим колебаниям от одного полюса антитезы к другому соответствовало и «альтернативное построение сюжета» — важнейший риторический принцип драматургии. Оно могло выражаться в смене противоположных действий героев, в колебаниях и выборе пути, в принятии определенного решения. Именно эти черты барочной поэтики определяют многое в композициях шекспировских трагедий. В частности, внешнее бездействие Гамлета, его колебания, вызвавшие длительную дискуссию, могут быть объяснены именно таким отработанным приемом, типичным средством риторического построения сюжета, обремененного аллегорико-эмблематическими представлениями и аллюзиями, втянутыми в содержание пьесы¹.

В музыкальных драмах барокко действие также подчинено антитезам (в дальнейшем будет продемонстрировано, как спор аллегорий Фортуны и Добродетели в начале «Коронации Поппеи» задает тон всему повествованию, обнаруживающему принципы альтернативного построения). Антитетично само понимание музыки, задачи, решаемые музыкантом, истолкование стиля и жанра, даже полемические баталии эпохи. Внешняя непоследовательность, «тяжеловесность» барочных произведений, «странных» для классического вкуса, таит в себе строгую и простую логику. Часто решение опирается на антитетичную схему.

Равновесие, единство и цельность барокко специфичны — это равновесие, единство и цельность антитезы. Многие попытки объяснить барокко только как стиль и поэтику гармонии недостаточны, как недостаточны и попытки объяснить барокко как стиль и поэтику дисгармонии. И те, и другие сводят барокко лишь к одному из полюсов, вычеркивая половину системы. Единство барокко обретается в осмыслении противоречий, гармония обнаруживается в конфликтности. Логика барокко основана на систематизации асистемного. Барокко унаследовало принцип антитетичного контраста от древней традиции [125, 123], но только оно наделило его универсальностью. А в музыке именно в эпоху барокко контраст был открыт и возведен

¹ Об эмблематических мотивах у Шекспира см.: 280.

в закон стилиобразования, соотношения жанров, архитектоники, динамики, организации времени в разнообразных практиках. Этот же принцип стал основой соотношения аффектов и темпераментов, изображенных в многочисленных формах. Антитетичность главенствовала в барочной поэтике на всем протяжении эпохи.

То, что барокко распространило принцип антитезы на мир и искусство, сообщает этой культуре неповторимое своеобразие. Здесь мы находим еще один «разрыв времен» при внешней связи с длительной традицией, еще одно преобразование старого, при котором меняется его стилевая функция и обретается новое качество эпохи.

Глава II

Основы эстетики и поэтики музыкального барокко

Пространство, время, движение

Барокко изменило мир культуры, сами представления о ней. В музыкальную практику хлынул поток новых идей, настало время великих открытий. Образовалось множество новых форм, жанров. Культура обрела несколько измерений, категорий. Одно из них — пространство.

Осознание пространственности как важнейшего композиционно-го фактора связано с достижениями всей барочной культуры. Характерно, что именно в XVII в. в итальянском языке появляется слово, обозначающее среду, — *ambiente* [27, 25]. Микро- и макровеличины привлекают практически всех ученых и мыслителей барокко. Человек мыслится в двойной перспективе, существует между двух бездн: бесконечно малого и бесконечно великого. Это двойное измерение, перенесенное из математики в философию, становится традиционным для французской мысли, начиная с Паскаля. По его словам, «человек — ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между всем и ничем. И на всем, что нас окружает, лежит печать этой двойной бесконечности» [цит. по: 81, 298].

Великие научные открытия конца XVI — начала XVII в. вызывают восторг у теоретиков остроумия: «быстрый разум», сближающий «далековатые идеи», действует так же, как телескоп и микроскоп, позволяющие проникнуть в бесконечно далекое и бесконечно близкое. В трактате «Подзорная труба Аристотеля» Эмануэле Тезауро пишет: «Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол — малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими крылатыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим леса и города, избегавшие ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышей Юпитера. То, что Бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стеклышко!» [40, 331].

Восприятие пространства, как мы видим, антитетично. Но в зависимости от того, какими видятся перспективы культуры, оно может приобрести либо трагический, как у Паскаля, либо оптимистический, как у Тезауро, акцент. Антитетичное осмысление пространства вполне согласуется с восприятием других категорий, прежде всего — времени.

Освоение музыкой пространства связано с венецианской многохорностью. Само это явление возникло до Андреа и Джованни Габриели: в английской музыке уже в 1475 г. были зафиксированы свадебные церемонии, в которых использовались несколько хоров. Таллису принадлежит мотет для восьми хоров. Некоторые принципы венецианской полифонии — дифференциация хора, сопоставление внутри его групп — коренились в старом полифоническом искусстве. *Cori spezzati* (разбитые, разрушенные, т. е. разделенные пространством хоры) применял А. Вилларт («*Salmi spezzati*» — 1550). Эта техника была подсказана самим интерьером собора Св. Марка, его акустическими свойствами. Однако именно Андреа и Джованни Габриели было суждено совершить качественный скачок — превратить полифонию в многомерную, ввести пространственный фактор в композицию.

Барочная многохорность опиралась на эффекты пространственной игры: смена ансамблей, хоров, соло, групп и тутти создавала впечатление пространственного расширения и сжатия. Пространственный разрыв создавал иллюзорное усиление звучности. Пространство оказалось втянутым в музыкальную композицию. Монохромность сменилась красочностью, однородность — дискретностью, наполненностью качественно разной музыкой и тембральностью.

Практика венецианского письма быстро завоевала всю Италию. В творчестве композиторов римской школы многохорность соединилась со «старинным стилем», принципами первой практики. «Колоссальное барокко» использовало 12 хоров. Сохранилось свидетельство Андре Могара, описавшего одно из исполнений в римской церкви Св. Минервы: «Два больших органа были подняты по обе стороны главного алтаря, где размещались два музыкальных хора. Вдоль нефа было расположено еще восемь хоров, четыре с одной стороны и четыре — с другой, поднятых на помостах восемь или девять футов и отделенных друг от друга одинаковым расстоянием [...]. Рядом с каждым хором стоял маленький орган» [383, 348]. Римский «грандиозный стиль» имел большой успех в Австрии. Его вершина — 53-голосная Месса, долгое время приписываемая О. Беневоли, но, как установлено, принадлежащая другому мастеру (Г. И. Ф. Биберу, или И. К. Керлю, или И. Г. Шмельцеру, или А. Хоферу?) [383].

Чрезвычайно благодатную почву венецианские идеи нашли в Германии. Крупнейшие мастера XVII в. — М. Преториус, Г. Шютц, С. Шейдт, И. Г. Шейн — с благодарностью усвоили и переработали их, заложили основы для их дальнейшего развития. Жизненность венецианских тра-

дий доказывается многими характерными приметами баховской музыки, даже конкретными деталями (*cori spezzati* в Мессе *h-moll*). Особая восприимчивость немцев к венецианским веяниям, возможно, объясняется исторически сложившимися традициями: «В Италии всегда находили, что венецианской архитектуре недостает чувства пропорций, развитого у зодчих Центральной Италии. Именно этим “недостатком” и объяснялось то, что немцы чувствовали себя дома в Венеции» [23, 77]. Неправильность, странность и повышенная декоративность явились качествами, особенно подстегивавшими воображение в эпоху барокко.

Решающий шаг в сторону новой полифонии был сделан благодаря переходу к многохорности. Именно его выдвинул на первый план М. Преториус, определяя «концерт»: «Название “концерт” происходит от латинского глагола *concertare*, означającego совместную игру. Больше всего это наименование соответствует такому исполнению, когда два хора, низкого и высокого звучания, поют то раздельно, то вместе. Наилучшие результаты получаются, если в каждом хоре два, три, четыре, пять и более голосов» [141, 161].

В количественном отношении составы барочных хоров обнаруживают и связь, и разрыв с традицией. С одной стороны, именно в эпоху барокко появляются большие хоровые составы. Особенно выделяются несколько капелл, среди которых французская, в которую входило 60 певцов (вторая половина XVII в.), английская Королевская капелла и хор Вестминстерского аббатства, которые по случаю коронаций соединялись с хором собора Св. Павла (этот увеличенный состав использовался во время похорон Генделя). Большие вокально-инструментальные составы были созданы Люлли и его последователями. Королевская академия музыки располагала в 1754 г. 38 певцами (из них 17 женщин) и оркестром, включавшим примерно 50 человек. С другой стороны, барочные хоры были нередко меньше ренессансных. Тридцатилетняя война Германии, гражданская война в Англии и отсутствие покровителей после Карла II — все это пагубно сказалось на хоровой культуре. В среднем удерживалась норма ренессансного хора — 30—40 голосов. Хор собора Св. Марка в Венеции в конце XVII в. состоял из 36 человек, Сикстинская капелла — из 32, Д. Букстехуде располагал в Любеке примерно 30, И. С. Бах в Лейпциге — 36 певцами [383]. Таким образом, не простое увеличение числа певцов, а качественное преобразование состава, выход к многохорности родили новую полифонию.

Многохорность требовала, чтобы композитор принимал в расчет характер пространства, для которого предназначал свое сочинение, — его размеры, емкость, акустические данные. Была осознана неоднородность пространства. Многохорность повлияла на отбор композиционных структур. Важнейшим средством организации формы стал сам многохорный состав, фактура. Подобие, связи в форме создавались



благодаря чередованию соло, групп, tutti и хоров. Венецианские опыты в многохорной концертности повысили интерес к возможностям преобразований хорового состава. Раскрыть тайны загадочного музыкального пространства, их почувствовать и воплотить — задача многих композиторов. Особую ценность приобретает эксперимент с различными составами: не меняя материала и лишь слегка варьируя формы, Шютц пишет две композиции на 128-й псалом (SWV 30; SWV 44) и на 136-й псалом (SWV 32; SWV 45) — вариации на многохорную фактуру.

Наконец в музыкальном пространстве удастся найти новую полифонию. Первый шаг к ней — антифонное сопоставление хоров. Постепенно становится ясным, что простое чередование хоров может выполнять ту же функцию, что веком раньше — непрерывная имитация. Уже у Габриели принцип мотетной формы во многих многохорных композициях был заменен хоровым антифоном. Нередко переклички хоров используются вместо сквозной имитации старого мотета.

66 Г. Шютц. 110-й псалом

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The notation is in a historical style, likely 17th-century German. The first system shows a complex interweaving of voices with various rhythmic patterns. The second system continues this texture, with some measures featuring markings like (2) 6, (4) 3, and (2) 6, which may indicate specific rhythmic or harmonic instructions for the performers.

Изменились и требования к сложному контрапункту: все чаще композиторы довольствуются мнимыми перестановками голосов, им более интересна пространственная, нежели контрапунктическая работа над материалом. Хор начинает пониматься не как полифоническое целое, а как пространственная единица, и главным оказывается внутреннее развитие многохорного пространства, запечатление в музыке всех его трансформаций. Следующий шаг — в многохорном письме хор может рассматриваться как утолщенный голос-пласт. Возникают имитации и каноны между хорами — эта идея обыгрывается на протяжении эпохи практически всеми сторонниками многохорности (см. пример 6а, б).

Наконец, в условиях многохорности может существовать полифония на нескольких уровнях, если хоры вступят в имитацию и одновременно будет осуществляться имитация внутри хоров (см. пример 7а, б).

В некоторых случаях композитор рассчитывает на то, что слушатель будет воспринимать и макрополифонию (то есть полифонию на

7a

The musical score is written for a voice and piano. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first staff in each system is for the voice, and the other three are for the piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece, with the voice entering on the first staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the melody and accompaniment concluding. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The musical score is arranged in four systems, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'a' and 'b'. The paper is aged and shows some wear.



уровне всего состава), и микрополифонию (то есть полифонию внутри хоров). В других — ему важно, чтобы слушатель воспринял полифонию хоров, а композиционная работа внутри утолщенного голоса хора может раствориться в общем звучании хоровой массы. И тогда можно говорить, что такая полифония предвосхищает идеи XX в. — прежде всего «микрополифонию» Лигети. В идее барочной макро- и микрополифонии сказались такие свойства, присущие искусству барокко в целом, как изобилие «растворившихся» в контексте деталей, иллюзорность и определенная избыточность.

Обращение к многохорности зачастую приводит к отказу от некоторых важнейших норм старой полифонии. Перестают действовать строгие ограничения в голосоведении. Все чаще в композиции допускаются запрещенные ранее параллелизмы. В практике многохорности возникает необходимость усиливать те или иные голоса, композиторы начинают удваивать или дублировать в октаву вокальные голоса, что радикально расходилось с требованиями «*stile à la Palestrina*». Эту «вольность» впервые применил Джованни Габриели, перенеся приемы органной игры на хоровое письмо.

Иллюзии многохорного пространства имели своеобразные параллели в инструментальной музыке. Подобие, сообщаемость и независимость пространств передаются органами фантазиями — «эхо» Я. П. Свелинка, С. Шейдта, Дж. Фрескобальди. «Эхо» обладает пасторальной семантикой, отсылает к античным и евангельским эпизодам, вносит динамизм, а также игровые мотивы в композицию. «Эхо» — переключки пастухов, музицирующих в Вифлееме, слышны и в «Пасторальном каприччио» Фрескобальди, и в симфонии, открывающей вторую часть «Рождественской оратории» И. С. Баха (см. пример 8а, б).

10

I Fl. tr

II

I Ob. d'a.

II

I Ob. da c.

II

VI I

VI II

Vla

Org. e Cont.

В оратории Баха эхо — одна из общекомпозиционных идей: от симфонии перекидывается арка к прелестной арии с эхом, обыгрывающей пространственные и динамические эффекты, различные структурные удвоения, словесную антитезу (ключевые слова: «nein» — «ja»), аллегорический мотив.

Во второй половине XVII в. контрасты между соло и тутти, группами и тутти становятся типичными для английской и французской музыки. Французский «большой мотет» основывался на чередовании большого и маленького хоров. Английский «стиховой антем» — на чередовании хора и солистов.

Иная тенденция была связана со вниманием к микровеличинам, малому, сжатому до предела пространству. В чистом виде его представляет монодия. Второй тип концертирования был связан с так называемой «практикой Виаданы»: это «монодический мотет», «мотет для солирующего (солирующих) голоса (голосов)» в концертирующем стиле. В этой манере выполнены «Сто церковных концертов» Л. Виаданы, несколько мотетов К. Монтеверди для солирующих голосов или камерного состава и basso continuo, некоторые духовные концерты Шейдта, Шютца, Але, Хаммершмидта, М. Преториуса, Шейна. Виадана не был единственным преобразователем мотета в духе монодии — в числе других возможных источников воздействия монодии на духовную музыку следует назвать светские кантаты Каччини, снискавшие, правда, значительно меньший успех у современников. Наконец, сольное пение в сопровождении basso continuo могло появиться под воздействием оперных форм. Введение облигатного инструментального голоса в композицию позволило трансформировать жанры духовной музыки, сузить вокальное звучание до камерного состава и даже до одного голоса. Таковы полюсы барокко, услышавшего пространство в музыке и музыку в пространстве, заставившего звучать и «бесконечно великое», и «бесконечно малое» в композиции.

В эпоху барокко коренным образом изменилось осмысление категории времени. Время имело аллегорический смысл — барокко удерживало средневековые аллегории времени и вечности, которые, как правило, противопоставлялись, но могли и сближаться: «Вечность чуждалась постоянных перемен, которые несло с собой Время, всего того, что совершалось ежечасно. Она отмечала своей печатью в мире только то, что постоянно». Время предполагало «необратимость, быстротечность, преходящность» [177, 112]. Но Средневековье не знало категории безвременья, придавшей невероятную напряженность барочному мышлению. Безвремя обозначает границу времени и вечности, и ощущение этой пограничности великолепно передают поэзия, музыка, философия немецкого барокко. Интерес к категории безвременья был во многом вызван трагической историей XVII в., войнами, обнажившими хрупкость человеческого существования. Антитетичная соотнесенность вечности

и безвременья воплотилась в том, что музыкальная эмблематика активно обыгрывала оба мотива: вечность передавала фигура «circulatio», безвременье, смерть — «aposiopesis» (об этих фигурах см.: 62; 63; 442).

Напряженность восприятия времени барочной мыслью зафиксирована в теме бренности (*Vanitas*) и соответствующих ей эмблемах. Барокко пронизывают бесконечные ламентации о бренности человеческого существования. Я. Бёме определяет Бога как зеркало, в котором ничто не отражено, а зеркало — один из популярнейших атрибутов «бренности» [138, 24]. Мотив бренности окрашивает и восприятие личности: по словам Паскаля, «человек [...] — не что иное, как слабейший в природе тростник... Чтобы его раздавить, вовсе незначем ополчаться всей вселенной. Порыва ветра, капли воды достаточно для того, чтобы причинить ему смерть... Между нами и адом, или небом перегородкой служит только жизнь, это самая ломкая в мире вещь» [цит. по: 81, 298].

Мотив бренности остро переживался барочной культурой, ее эмблемы — человек — мыльный пузырь (*homo bulla*), цветок, обреченный увясть, череп, догорающая свеча, исчезающий глас — встречаются в поэзии, живописи, литературе [72, 83—84; 137, 192—193; 162, 314—316]. Быстротечное время отражается в музыкальной практике и конкретных композиционных решениях. В зависимости от исторических, национальных условий эта тема преломляется по-разному. Медитации о бренности человеческого существования долгое время рассматривались в русле идей контрреформации, в них видели подтверждение тому, что барокко — контрреформационный стиль. И действительно, в итальянской музыкальной культуре можно найти великолепные образцы духовной лирики. К ним относится сборник Монтеверди «*Selva morale e spirituale*» («Нравственные и духовные чашобы», 1640). Трагические жизненные обстоятельства: потеря близких, приведшая к принятию духовного сана, бедствия, царившие в Италии, — определили художественное решение. О стихотворениях, лежащих в основе сборника, В. Д. Конен пишет: «Они говорят о бесплодности человеческих усилий, о людях, ослепленных властью, о заблуждениях юности, приписывающей земной любви весь смысл жизни, о бренности красоты, о краткости жизни. «Прошлое умерло, будущее не родилось, настоящее потеряно» — слышим мы в мадригале «Эта жизнь — миг» («*È questa vita un lampo*»), «Сегодня мы смеемся, а завтра плачем; мы то свет, то тень, то жизнь, то смерть», — говорит Монтеверди словами поэта в мадригале «Кто хочет, чтоб я влюбился» («*Chi vol che m'innamori*») [83, 261—262].

Но и в протестантской культуре развивается эта тема. В хорале из мотета «*Singet dem Herrn*» И. С. Бах озвучивает слова: «Мы — лишь прах, совсем как трава под граблями, цветок и опавший лист: ветерок

лишь дунет, как его уже нет, — так и человек угасает, его конец близок». И если барочное беспокойство музыкальной мысли Монтеверди выразилось во «взволнованном стиле», то Бах обращается одновременно к «церковному стилю» хора, олицетворяющему объективное, надличностное начало, и к «мадригальному стилю», символизирующему бренность, в которой пребывает человек, обращающийся к своему Творцу за помощью и утешением. В этой части мотета протекают два несовпадающих процесса: когда звучит один хор, другой молчит, хорам поручены разные тексты, разный тематический материал, облеченный в разные формы и фактуру. Само время двух хоров движется с разной скоростью. Но в этой разнородности ощутимо единство: тексты соотношены как исходный и комментирующий. Внутреннее единство, устой, которого достигает Бах, демонстрирует не только иную установку в истолковании словесного текста, но и большую гармоничность, уравновешенность мироощущения. Здесь можно говорить о другом варианте прочтения темы бренности, о другом варианте музыкального барокко.

Тема времени и вечности определяет главные моменты в построении действия аллегорико-эмблематической кантаты И. С. Баха «O Ewigkeit, du Donnerwort» (BWV № 60). В ней спорят и борются Страх и Надежда. Спор сосредоточен вокруг нескольких тем: вечности и спасения (I часть), Страшного суда (II часть), смерти (III часть), адской гибели и возможного блаженства (IV часть), Рая (V часть). Хоральная рама кантаты выявляет эти темы с предельной силой: церковная песня «O Ewigkeit, du Donnerwort» в протестантском богослужении связана с мотивом светопредставления, Страшного суда¹. К празднику, которому предназначена песня, приурочено евангельское чтение о воскрешении дочери начальника и исцелении женщины через прикосновение (Матф., 9, 18—26). Мелодия духовной арии И. Р. Але («Es ist genug»), завершающей кантату Баха, служила погребальной песнью. Круг тем баховской кантаты определяется мотивом «Четыре последние вещи человека» (Смерть, Страшный суд, Рай и Ад) [137, 193—194], который развивался в поэзии, драме, изобразительном искусстве разных стран².

В I части мы находим великолепную музыкальную аллессию Вечности: она названа поэтом «началом без конца», «временем без времени». В этих словах запечатлено специфически барочное переживание

¹ Текст песни принадлежит И. Ристу, первый вариант напева — И. Шопу (опубликован в его сборнике «Небесные песни» (Люнебург, 1641/42). Бах использовал более поздний вариант, созданный И. Кригером.

² Тема «Четыре последние вещи» оказалась чрезвычайно притягательной для И. С. Баха: в том или ином виде она присутствует в кантатах № 27, 56, 95, 98, 99, 169, 170, 177, а кантата № 82 перекликается даже по названию — «Ich habe genug» — с заключительным хоралом в кантате № 60.

9

И. С. Бах. Кантата № 60, I часть
(часть голосов)

A 57

mein ganz er-schrock-nes Her-ze-bebt,

C

10

И. С. Бах. Кантата № 70

des Rich-ters aus ge-sproch-ne Wor-te, des Höl-len-

(хорал)

ra-chens' off' ne Pfor-te in mei-nem Sinn viel Zwei-fel,

Furcht und Schrec-ken, der ich ein Kind der Sün-de bin, er-wek-ken!

11 И. С. Бах. Рождественская оратория, № 1

The musical score is for page 11 of J.S. Bach's Christmas Oratorio, No. 1. It features ten staves: Tromba I in D, Tromba II in D, Tromba III in D, Timpani, Flauto trav. I & II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, and Fagotto/Organo Continuo. The music is in D major and 3/4 time. The Flauto trav. I & II part includes trills (tr) and a circled section labeled 'a2' and 'circulatio'. The Viola part has a circled section labeled 'circulatio'.

времени как безвременья и безвременья как вечности [123]. Вечность может предстать как «конец времени», картина Страшного суда. Один из образов хора («Мое испуганное сердце трепещет») вызывает патетический инструментальный комментарий: «неупорядоченная хроматика» в партии continuo, дисгармоничная вертикаль передает «пафос мира», потрясения космоса, отражается в «душевном волнении», изображаемом музыкой (см. пример 9).

Эсхатологическая страница кантаты № 60 напоминает о других «страстных эпизодах» у Баха; среди них — речитатив баса из II части кантаты № 70, рисующий Судный день (см. пример 10).

В эмблематике барокко вечность — это непрерывный бег по кругу [409, 139—139]. Поэтому Вечность рисуется в кантате № 60 как безудержный бег. Эмблематический образ определяет выбор ведущих ключевых музыкально-риторических фигур *circulatio* («круг») и *fuga* («бег»), в которые складывается большинство инструментальных конtrapунктов (см. пример 11).

Tr. (D) I II III

Timp.

Fl. tr. I II

Ob. I II a²

VI. I VI. II

Vla.

Fg. Org. e Cont.

Violoncelli

Tutti

"fuga"

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The top system contains staves for Tr. (D), Timp., Fl. tr., Ob., VI. I, VI. II, Vla., and Fg. Org. e Cont. The bottom system contains staves for Violoncelli and Tutti. The score is marked "fuga" and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some wear.

В отборе и соединении фигур, изображающих Вечность, Бах опирается на длительную традицию передачи этого слова, существующую в музыке [341]. Вечность, оборачивающаяся ускользящим мгновением, непрерывный бег отсылают нас к идее бренности, которая полностью реализуется далее — в IV части кантаты, в момент поворота, перелома. А пока — в начале кантаты — запечатлено двойственное переживание времени как вечности и безвременья. Действие еще не началось, Страх и Надежда не приступили к своей борьбе. Время нераздельно: остановленный ход хора и ускользящий бег инструментальных контрапунктов, «церковный» и «мадригальный» стили существуют в единстве, отражая двойную бесконечность барокко.

В музыкальной культуре барокко повышенное внимание к категории времени проявилось в новом по сравнению с предшествовавшей эпохой осознании событийной окрашенности музыкального процесса. Время музыки понимается как чередование или совмещение процессов, обладающих различным, зачастую несовместимым аффектным смыслом. Время становится дискретным, музыкальный процесс — контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения, обыгрывает стилевые и жанровые антитезы, совмещает в одновременности контрастные стили. Недифференцированное пространство, единое «абстрактное» хоровое звучание, эмоциональная статуарность, присущие «старинному полифоническому стилю», вытесняются многослойным, разнородным пространством, темброво дифференцированным звучанием и временем, предполагающим множество темпов, состоящим из отдельных, конкретно аффектных мгновений. Место объективного музыкального времени занимают аффектные темпы, имеющие эмоциональную окраску (по мысли Монтеверди, темп создается «не рукой, а душевным аффектом»).

Перевороты, осуществившиеся одновременно в осознании пространства и времени, были связаны с динамизмом. Движение — одна из важнейших категорий барокко. Один из символов эпохи — Бог — вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует универсум. Как говорил Кеплер, «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов» [...] [80, 66].

Открытие движения вызвало важнейшие изменения в искусстве. Принцип движения вносится в живопись, архитектуру, скульптуру, театр. По мысли С. И. Ерёмовой, «театр барокко — театр подвижных, изменчивых сущностей. Поэтому портреты на барочной сцене выходят из своих рам, статуи оживают (это и Командор в “Севильском озорни-

ке” Тирсо де Молина, и Статуя, изваянная Пигмалионом, из феерии Кальдерона “Зверь, молния и камень” [...], пространства сцены и зрительного зала “перетекают” одно в другое (появление персонажа из рядов зрителей — отнюдь не новация середины XX века!)» [56, 7].

Чрезвычайно значим принцип движения в музыке. Он прямо связан с процессом обмирщения, интересом к празднеству, игре, с идеей «украшения мира», повлиявшими на развитие концертирующего стиля, сонаты, сюиты, оперы, балета, выразившимися в расцвете мелизматики и разнообразных танцевальных форм. Динамическая концепция проникнута пафосом — на первый план выходят «движения человеческой души». Композиционный процесс и музыкальное восприятие также предстают в движении: музыка призвана убеждать, улаживать и волновать душу. В каталогах слов, подлежащих изображению в музыке, мы находим отдельные разделы, в которых собраны «слова движения и места». Не случайно барокко предпочитает форму и фигуру «фуги», которой именно движение придавало особенную прелесть. Не случайно и то, что барочные музыкальные теоретики любят связывать слово «мотет» с «движением», выбирая из двух этимологических связей — «слово» и «движение» — именно этот вариант [см.: 251]. Музыкальное барокко, выработавшее разностороннюю концепцию динамизма, обострило интерес к моторике, акцентности, энергии ритма, сохраняя принципиальную множественность «спорящих» ритмических систем.

Движение — ключевая тема барокко. Человек — путник, мир — дорога, странствие. Иногда он видится как лабиринт, в котором путник чувствует себя потерянным: испанские бароккисты пишут о «лабиринтах улиц», в которых «таятся зависть, злоба, лесь и всюду верховодят отвратительные бестии, олицетворяющие зло» [40, 232]. Подавленность, смирение, скорбь слышатся в «Нравственных и духовных чашах» — программном для музыкального барокко сборнике К. Монтеверди.

Не меньшую значимость идея путешествия получает в условиях немецкого барокко с присущим ему «риторическим рационализмом». В «Маленьком гармоническом лабиринте» И. С. Баха хроматика — конструктивно-архитектонический принцип. Сопоставление тональностей подчеркнуто хаотично, причудливо, экстравагантно. В I части это последовательность: *C-F-C-cis-gis-g-Fis-f*; далее — фигура «*passus duriusculus*» («жестковатый ход»), разворачивающая перед слушателями хроматический хаос: 12 звуков следуют подряд, не повторяясь, далее ряд дается с повторением звуков (см. пример 12).

Остановка на доминанте к *g-moll* включает средства, репрезентирующие «стиль фантазий», — олицетворение барочного хаоса, блужданий. Арпеджио, речитативы — знаки свободы, произвола. Каденция в *c-moll* завершает первый раздел. Далее следует хроматическая фугетта с удер-

жанным противосложением, один из вариантов которого — инверсия темы. Характерно, что противосложение уже звучало в этом лабиринте тогда, когда показывался полный хроматический ряд (см. пример 13).

«Выход» из лабиринта менее затруднен: вначале дается новая гармонизация «жестковатого хода». Отметим, что два хроматических хода в I и III части: от *as* до *d* и от *c* до *a* — складываются в еще один 12-ступенный ряд. Более простая гармоническая последовательность — *G — h — e — G — a* — приводит к заключительной каденции в *C-dur*.

«Беспорядок» этого лабиринта — мнимый. Три части предельно уравновешены: «вход» и «выход» организованы зеркальной симметрией («гармонические блуждания» — «жестковатый ход», «жестковатый ход» — «гармонические блуждания»), масштабно соотносены 19 и 20 тактов. Центр организован также симметрично: фугетта содержит пять проведенний темы; тональный план: $\underline{c - g - c - g - c}$. Дополнительные средствами симметрии являются техника удержанного противосложения, а также контрапунктические перестановки темы и противосложения. Гармонический лабиринт имеет не только прочный тональный центр, но и вынесенную в нотную запись схему «вход — центр — выход». Этот парадоксальный образчик барочной музыкальной логики вызывает в памяти барочные проповеди, которые снабжались своеобразными планами и риторической схемой в заглавии [см.: 380]. Причудливая логика «Маленького гармонического лабиринта» и барочных проповедей со сжатыми «объяснениями» опирается на сходные закономерности: строение целого могло быть подчеркнуто усложненным, но тем яснее и явственнее должен был быть костяк. Так проявляет себя «риторический разум схоластического барокко» (А. А. Морозов), так действует барочная логика антитезы — мерой свободы оказывается порядок.

«Гармонические блуждания» содержат темы многих барочных фуг (см. пример 14).

Здесь обнаруживается противоположная закономерность: в зону строгого письма вводится «хаотический», «беспорядочный» материал.

Закономерности антитегичной логики барокко легко прослеживаются в других жанрах. Сложнейшие полифонические формы «Музыкального приношения» могут быть названы полифоническими лабиринтами. Хроматический хаос баховских фантазий преобразуется в новый космос фуг. Так, тема фуги из цикла «Хроматическая фантазия и fuga» несет отпечаток всех гармонических перегрузок, перед нами — гармонический хаос, введенный в рамки строгой «формы порядка» (см. пример 15).

В органной пассакалье *c-moll* И. С. Баха задан ритм строгой формы (принцип повторения, тождества, реализуемый в *basso ostinato*, числовая композиция — 21 проведение темы), но все остальные при-

12

И. С. Бах. Маленький гармонический лабиринт

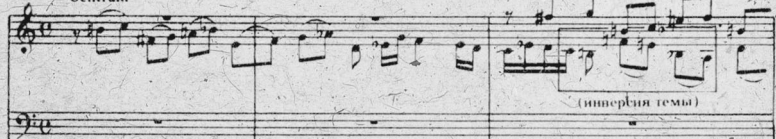


"passus durissimus"

13

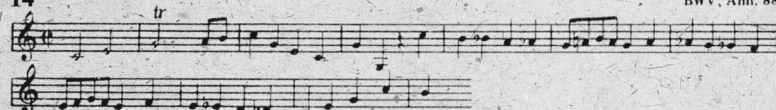
Centrum

И. С. Бах. Маленький гармонический лабиринт

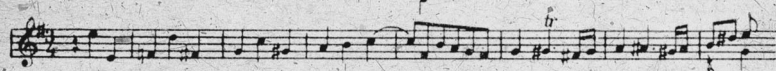


14

BWV, Anh. 88



BWV, Anh. 93



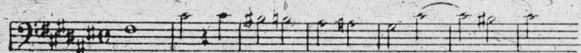
BWV, Anh. 94



BWV, Anh. 95



BWV, Anh. 97



BWV, Anh. 99



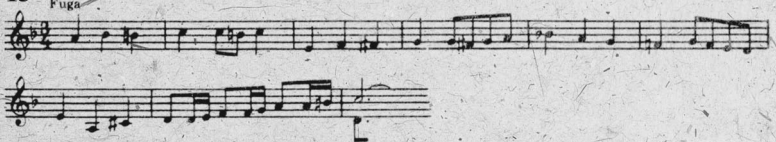
BWV, Anh. 103



15

Fuga

И. С. Бах. Хроматическая фантазия и fuga



емы подчинены атрибутам «фантазийного стиля» — развитию арпеджио, пассажей, речитативов. Материал пассакальи, преобразованный в темах фуги, вносит в эту «форму порядка» мотивы свободы.

Олицетворение урегулированного барочного космоса — «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. «Новая хроматика» включена в строгие рамки. Число «2» выстраивает всю композицию — целое (два тома — два круга хроматики), каждый малый цикл (прелюдия — fuga), организацию тонального плана (антитетика одноименных мажора и минора в соседних малых циклах), стили (антитезы «свободной» прелюдии и «упорядоченной» фуги).

Среди популярнейших «общих мест» темы путешествия — образ Геркулеса на распутье [291]. Ему посвящена баховская кантата № 213. Путь может мыслиться как жизненное странствие, исполненное бедствий, иногда — как переход в другой мир [177, 95—101]. Загадочность многих барочных «сопряжений образов» имеет зачастую простое объяснение. В кантате И. С. Баха № 56 «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» сплетаются несколько мотивов. Это тема крестного пути (I часть), тема жизненных странствий, уподобленных мореплаванию (II часть), освобождения от бремени жизненной ноши (III часть), обретения покоя, мирной пристани (IV часть), успокоения в смерти (хорал). Набор мотивов может показаться случайным, однако тщательная детализация наводит на мысль, что перед нами — строго продуманный замысел. И действительно, эта кантата объединена общей эмблематической темой «странничества». Человек — мореплаватель, преодолевающий волны бурного житейского моря, — образ, точно прорисованный в кантате. Особенно выразительна II часть, в которой вся музыкальная звукопись подчинена идее путешествия, — здесь и инструментальный комментарий к сравнению жизненного странствия с плаванием, и распевы на слове «Wellen» («волны»), и «фигурный акцент» на словах «из многих скорбей» (см. пример 16а, б).

С этим выразительным комплексом соотносятся остальные детали: хроматический распев на слове «слезы» (I часть, измененная реприза — в IV части) продолжает темы «житейская пучина», «волны»; связанные общей фигурой распева слова «облегчить» и «ноша» — тему скорби (III часть). Предельная натуралистическая конкретизация достигается в хорале, в котором повторено слово «пристань» и детализирована тема мореплавания (вводятся слова «корабельный руль»). Житейское странствие закончено, сближение «далековатых идей» — крестного пути и мореплавания — оказалось оправданным аллегорико-эмблематической мыслью, играющей разными смыслами темы странствия.

В движении, запечатленном в аллегорических драмах эпохи барокко, особенно выделяются начало и непременно — конец [177, 102]. Специфический смысл этот прием приобретает в кантате № 60 И. С. Баха: начальный и заключительный хоралы олицетворяют начало и конец страст-

И. С. Бах. Кантата № 56, II часть

16a

Basso
Mein Wan-del auf der Welt ist ei-ner Schif-fahrt

Vc.

Cont.

3
gleich: Be-trüb-nis, Kreuz und Not sind

5
Wel-len, welche mich be-dec-ken,

6

166

B.
aus vie-ler Trüb-sal wer-de-kommen.

Vc.

Cont.

20

21

ного пути. Все интонационное развитие подчинено движению от первой к заключительной мелодии. Многочисленные инструментальные контрапункты усиливают первую фразу «хорала Вечности» — ее интонации обыграны во вступлении, рассеяны в контрапунктах (см. пример 17).

Ключевая фраза — «тема Вечности» — выделена многочисленными созвучиями. Ее инструментальные варианты постепенно подготавливают начальную фразу второго хора в I части; во II части самая

И. С. Бах. Кантата № 60, I часть

17 (хорал)

14. a

O E-- wig- kelt, du Don- ner- wort

И. С. Бах. Кантата № 60, I часть

VI. I

Cont.

15

17

Ob. I

18

И. С. Бах. Кантата № 60, I часть

Cont.

1

O 'schwe- rer Gang

IV часть

9

Ach, a- ber ach, wie viel Ge- fahr

IV часть

31

in je- ne Freu- de tun.

IV часть

V часть

Es ist ge- nug:

первая фраза «О, тяжкий путь» оказывается многообещающей — в ней осуществлен интонационный синтез двух тем; многочисленные намеки на второй хорал слышны в III и IV частях; его первая фраза предвзается в заключении предшествующей части (см. пример 18).



Но самой многозначительной становится повторенная заключительная фраза второго хора: возвращая к началу первого напева, являясь его инверсией, она оправдывает сложную подготовку второй мелодии, открывает, что ключевые фразы второго хора входили в первую фразу «хорала Вечности», а еще один дополнительный круг создавало инструментальное вступление к I части (см. пример 19).

Долгий путь и движение оказались предопределенными: конец содержал начало, а начало — конец. Кантата № 60 не только рисует аллегорический круг вечности, в ней сказывается еще один закон барочной поэтики — закон иллюзии.

Иллюзия, игра

«Жизнь есть сон». Это название пьесы Кальдерона могло бы стать и стало эпиграфом ко многим книгам о барокко. Иллюзорность окрашивает барочное мироощущение. Важнейшая его тема — *Vanitas* — непосредственно связана с идеей иллюзорности мира. Барокко постоянно сопоставляет, подменяет два плана: реальный и воображаемый. В поэтике Гонгоры параллелизм значений был важнейшим приемом, возведенным в закон его последователями. Аналогичные закономерности прослеживаются в поэтике Кальдерона. В испанской литературе барокко постоянна тема «*engaño — desengaño*» (обмана и его распознавания). Это — идея «Дон Кихота» и всего творчества Сервантеса. Понятию «*engaño*» близко музыкальное «*inganno*», а сам прием «обмана», наделенный конкретной музыкальной семантикой, составляет основу «поэтики неожиданности».

Барокко культивировало всевозможные иллюзии — вплоть до световых. Иллюзорным, преходящим, непосредственно связанным с эмблематической образностью был барочный фейерверк. Многие

музыкально-пространственные эффекты многохорности вызвали к воображению слушателя. Иллюзорным зачастую оказывалось движение. Иллюзорным мог быть порядок — строгие числовые композиции, как правило, не воспринимались слушателем, эти неслышимые числа составляли часть изысканной композиционной работы.

Показательна смена позиции в восприятии ведущего барочного музыкального жанра: если вначале иллюзорность делает оперу «восхитительным зрелищем», исполненным колдовства, то критический вкус все менее склонен мириться с этими ее качествами. Приведем высказывания, которые демонстрируют подобную перестройку в оценке:

«Опера — се *восхитительное местопребывание* (выделено всюду мной. — *М. Л.*), се — страна превращений; в мгновение ока люди становятся богами, и боги становятся людьми. Там путешественнику не надо объезжать страны, ибо страны сами перед ним путешествуют. Вам скучно в ужасной пустыне? Мгновенно звук свистка вас переносит в сады Идиллии; другой вас из ада в жилище богов приводит: еще другой — и вот вы в стране фей обретаетесь. Оперные феи очаровывают также, как и феи наших сказок, но их искусство более естественно...» (Дюфрени).

«Опера — спектакль столь же *странный*, сколь великолепный, где глаза и уши более удовлетворяются, чем разум; где подчинение музыке смешные нелепости вызывает, где при разрушении города поют арии, а вокруг могилы танцуют; где дворцы Плутона и Солнца видеть можно, а также богов, демонов, волшебников, чудищ, колдовство, дворцы возводимые и разрушаемые в мгновение ока. Таковые странности терпят и оными даже любят, ибо опера — страна фей» (Вольтер, 1712).

«Опера есть *нелепейшее произведение*, какое только измыслил человеческий разум... Просмотрев сию оперу в целом, мы принуждены вообразить себе, что в ином мире находимся, до того все в ней ненатурально» (Готшед, 1730) [121, 61].

Соседство героев, богов, реального и ирреального действия, всякие волшебства были естественными для барочного вкуса, являлись высшим выражением изменчивости, динамизма, превращения; чудеса были не внешними, чисто декоративными элементами, а составляли непременную часть художественной системы. Эпоха, одним из любимых образов которой был Протей, могла гордиться мгновенными и фантастическими перевоплощениями, подчеркивающими зыбкость границ между реальным и воображаемым миром.

Иллюзорность и театральность — качества, стоящие рядом. Они наделены универсальностью. Один из крупнейших теоретиков барочного «остроумия», Тезауро, сближал два топоса: «жизнь есть сон» и «жизнь есть театр». Главные принципы остроумия — внезапность,

неожиданность, поражающая яркость — во многом обусловлены этими взглядами.

Одна из наиболее популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра, в котором человек — игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека — музыкальной игрушки встречается в XIV в. у И. Таулера) и Реформации (у Лютера история мира — кукольный театр Бога). Представление о мире-театре разделялось многими в эпоху барокко. Этот образ встречается у Грасиана, Кеведо, Кальдерона, Сервантеса. Шекспировский «Глобус» носил девиз: «Totus mundus agit histrionem» («Весь мир действует, как актер»), а в комедии «Как вам это понравится» есть слова: «Весь мир — сцена». Барочная идея «театра мира» («*theatrum mundi*») возвела в систему представления, имевшие долгую историю.

Музыкант может изобразить этот мировой театр, подражать драме, которой управляет Вседержитель: «Ты не станешь удивляться тому, — пишет Кеплер, — что людьми установлен прекрасный порядок звуков, или ступеней в системе, или в музыкальной шкале, они лишь подражали тут богу-творцу и как бы разыгрывали некоторое лицедейство (*drama*) того порядка, которому подчинены небесные движения» [141, 183]. Но если земной музыкант, лицедействуя на сцене земной музыки, подражает Богу, то Бог — не более чем актер. Владение правилами, способность играть на сцене мира, быть актером мирового театра сообщают человеку неслыханную силу: «С преувеличениями барочной прозы актер, влюбленный в свое искусство и гордящийся им, возносит Комедию в заоблачные выси: “Болтливый Гистрион времени, не ограниченный пространством, представляет на Сцене мира композиции, даже не разделенные на акты; действие там столь стремительно, что персонажи не успевают надевать маски”» [40, 330].

Распространенность представления о мире как о сцене повлияла и на развитие музыкальной культуры. Хорошо известно, что возникновение оперы обязано теориям гуманистического кружка, стремившегося воскресить греческую музыку. Возникновению оперы способствовало также открытие сольного начала в музыке, воплотившееся в монодии [83]. Но не меньшее значение для развития оперной культуры, для широчайшего распространения «сценических» музыкальных стилей имел и всеобщий взгляд на мир как театр.

В этом «мировом театре» властвуют иллюзия, игра. Поэтому в барочном театре стирается граница между реальным и воображаемым пространством, прошлым и настоящим, феноменальным и актуальным существованием (эти элементы театральной эстетики были подготовлены маньеризмом).

«Мировой театр» призван изображать аффекты. Крупнейший трактат, определивший взгляды эпохи на театральное искусство,

принадлежал Францу Лангу и назывался «Театром человеческих аффектов» (1717). Театральная репрезентация аффектов возводилась в закон: «Где нет аффектов, — писал в 1708 г. Бартольд Файнд, — там нет и действия, а где нет действия, там все замерзает в театре» [267, 106]. Человеческие типы выражают себя через присущие им чувства: «...философ, великодушный, влюбленный, пребывающий в отчаянии, неистовый, ревнивый, нерешительный, etc. должны демонстрировать свое лицо посредством душевных свойств», — заканчивает он свою мысль [267, 86]. Строгая систематизация и типизация аффектов основывалась на сходных установках, повторяла многие схемы, выработанные теоретиками музыкального театра. Театральные принципы изображения аффектов распространялись и на стиль.

Театральность отзывалась во всех сферах жизни: декорации и костюмерия, музыка и ритуал, слово и быт были пронизаны сходными идеями. Это позволило Дж. Стефани говорить о «всеобщем театре барокко» [425, 18]. Декоративность была особенно присуща итальянской культуре. Многокрасочным, прихотливым представало музыкальное пространство, украшенное многохорными эффектами. В язычески чувственной яркости звучаний выговаривала себя венецианская жизнь с присущим ей великолепием, праздничностью, нарядностью. Сама же Венеция была великолепным украшением мира, его жемчужиной — здесь неизбежно возникали чисто барочные ассоциации, а ее жизнь обладала повышенной зрелищностью и сценичностью. Патетичная театральность, парадная жестовость, ритуальная торжественность царили в ее церемониалах. И здесь мы находим еще один спектр значений для представления «мир-театр».

Отождествление мира со сценой, уподобление жизни театральной пьесе легко сочетается с другим аллегорическим представлением: мир изображается в виде музыкального инструмента, на котором играет Творец — вселенский музыкант. Эта аллегория также обладает длительной традицией: отождествление Бога с художником встречается уже в Античности и в Средневековье. Климент Александрийский называет Создателя «божественным Орфеем». Большим успехом эта аллегория пользовалась у ренессансной и маньеристской мысли. В «Священных проповедях» Джамбаттиста Марино рисует образ нарушенной гармонии мира, извечного маэстро, управляющего всеобщим концертом. Такое сближение творчества и божественной силы было и традиционным, и экстравагантным, поражающим — именно потому оно должно было привлекать аудиторию. Своеобразная гордыня, скрывающаяся в этом барочном эстетизме, определена парадоксальным мироощущением: человеческое «я» наделено огромной активностью, в своем эгоцентризме, художественном и бытийственном, человек и антитетичен, и равнозначен божеству.

Аллегория, изображающая Творца вселенским музыкантом, встречается у самых разных художников барокко. У Кальдерона в «Божественном Орфее» (повтор слов Климента Александрийского!) Бог-музыкант играет на инструменте мира. Очень распространен этот образ в немецком барокко. М. Преториус сравнивает мир с органом, создатель которого выступает одновременно в роли органиста. Аллегория «мир-орган» унаследована немецким барокко от Средневековья и немецкой мистики. Изображение мирового органа встречается у Ангелуса Силезиуса, Иоганна Кеплера. Атаназий Кирхер распределяет «музыку мира» по шести органным регистрам, соответствующим дням творения. Макрокосмос, природа понимаются как искусства Всевышнего — в этой идее явственная связь с традициями платоников и неоплатоников, одновременно очерчивается особый эстетический смысл, возводящий художественный акт в ранг творения, искусство наделяется божественной сутью.

Игровое культивируется в эпоху барокко, вырабатывая, по замечанию Йохана Хёйзинги, именно в это время ясный язык [302, 175]. Любование не только искусством, но и искусственностью достигает апогея в середине XVII в. — особенно ясно отчуждение от простого, естественного сказывается в одежде. Долгое время XVIII век считался эпохой парика, однако парик — атрибут прежде всего XVII в. [302, 175—176].

Игра пронизывает многие явления музыкальной культуры барокко. Игровой принцип определяет основное содержание барочного концертирования. Принцип «совместного звучания», с которым вначале связывалась барочная многохорность, постепенно был вытеснен «спором», «борьбой»¹. Впрочем, уже в трактате М. Преториуса, обосновавшего «совместное звучание или сопоставление хоров», была подчеркнута возможность и единства, и разделения состава. Характерно, что мотивы состязания и совместной игры запечатлены в самом слове «concertare»: «concertator» — это и соперник, и соратник. Другое истолкование концерта, основанное на пространственной игре, эффектах отдаления и разрыва, предложил К. Монтеверди. По его словам, музыкальные звуки в концерте должны издавать «самые мощные инструменты на сцене; их следует разместить так, чтобы их слышали все. К ним также присоединяются остальные инструменты за сценой» [208, 41].

Игровое в культуре барокко отразилось в самих названиях сочинений, таких, как сборник С. Шейдта «Ludi musici» («Игры музыкаль-

¹ Относительно этимологии слова «концерт» существует несколько мнений. Некоторые исследователи выводят «концерт» из «conserere» (соединять, сплетать) и считают ошибкой производить его из «concertare» (состязаться). Эта «ошибка», впрочем, была очень распространена в барочных трактатах [263, 15]. Другие, напротив, видят корни «концерта» в «concertare» [228, 221].

ные»). Инструментальные стили — прежде всего «фантазийный» — усиливали игровой элемент. В XVII в. взлет инструментальных школ во всем их причудливом разнообразии в разных странах совпадает с развитием «сценических стилей». В дальнейшем теоретики предписывают смешивать «сценические» и «чисто инструментальные стили», дабы добиваться «приятных и причудливых» эффектов [см.: 312, 80]. Обязательной частью регламентированной музыкально-риторической диспозиции были дигрессии — отступления, неожиданно включавшиеся в повествование. Расцветшая орнаментика и практика генералбаса предполагали частичную импровизацию. Барокко культивировало различные «обманы»-ловушки. Музыкальное правило «обмана» (*‘inganno*) зафиксировал в 1603 г. Дж. Артузи. Из его разъяснения явствует, что «обман» основывался на подмене одного гексахорда другим, возникал, «когда при повторении темы в каком-либо из голосов сохранялись не ходы по тем же ступеням (гексахорда. — *М. Л.*), а названия его слогов» [210, 45—46]. У Артузи приводятся несложные примеры «обманов», однако обоснованное им правило допускает, в сущности, слияние гексахордов, представляющих разные лады, на основе общего звукоряда. Этот принцип вызывает аналогии с современной практикой полимодальности.

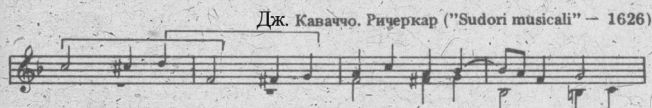
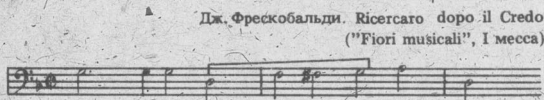
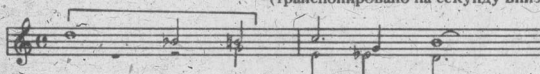
Гораздо более изысканные «обманы» — простые и двойные — обнаруживаются в маньеристской и барочной гармонии у Дж. М. Трабачи, Джезуальдо ди Веноза, Дж. Фрескобальди, берущих за основу так называемый «греческий тетрахорд» Н. Вичентино (обоснован в трактате *«L’antica musica ridotta alla moderna prattica»*, 1555) или хроматизированную сольмизационную последовательность, позже в рамках музыкальной риторики получившую название «*passus duriusculus*» («жестковатый ход»). Отработанная практика «обманов», подмен сообщала «темам» особую изысканность, подготовила эмансипацию диссонанса и интенсивное применение хроматики (см. пример 20).

Позже «обманами» будут считаться внезапные паузы в музыкальной речи — часть ораторского «украшения» (*«decoratio»*).

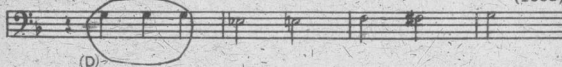
Барокко разработало целую систему намеков, ввело принцип аллюзии в поэтику творчества. Б. Грасиан одну из глав своего трактата об «остроумии» называет «Об остроумии в намеках» и хвалебно отзывается об аллюзиях: «Намек в своей загадочности как бы подражает священным речениям и их остроумию. Его основой является то, что в других видах — лишь одна из красот. Само название его “нарек”, “аллюзия” как будто скорее его осуждает, чем определяет, ибо, происходя от латинского глагола “*ludo*” — “играю”, словно вызывает сомнения, если не вовсе отрицает за ним глубину, серьезность и возвышенность. Формально мастерство тут состоит в том, что ссылаются на какое-либо понятие, историю или обстоятельство, не называя их, но туман-



Дж. Фрескобальди. Хроматическое каприччио (1624), часть голосов
(транспонировано на секунду вниз)



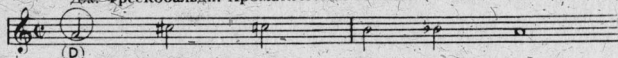
"обманы" Дж. М. Трабачи. VII французская хроматическая канцона
(1603)



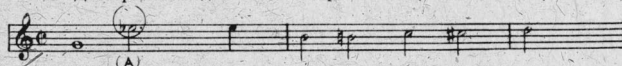
Джезуальдо. Мадригал "Languiscé al fin" (1611)



Дж. Фрескобальди. Хроматическая токката ("Fiori musicali", I месса)



Дж. Фрескобальди. Ricercaro dopo il Credo ("Fiori musicali", III месса)



Дж. М. Трабачи. XII стих VI тона (1615)



Дж. Фрескобальди. Ricercaro dopo il Credo ("Fiori musicali", II месса)



(обведены звуки — замены в "греческих тетрахордах", обычных гексахордах или в passus duriusculus; в скобках указаны буквами звуки, которые должны были быть взяты "без обмана").

но на них указывая [...]. Это зашифрованное остроумие: чтобы его понять, надо иметь изрядный запас знаний и изощренный ум, которому иногда приходится заниматься угадыванием» [73, 452].

Аллюзия оказывается одним из механизмов воздействия на восприятие слушателя. Так, появление хорала в кантатах часто предвосхищают многочисленные намеки, предумыслы, тем самым подсказывая, заранее внушая основную идею. Таким образом, композитор может не провозглашать ее открыто, а долго, подспудно готовить хоральный материал, балансировать между знакомым и неизвестным слушателю. Аллюзия служит одним из важнейших приемов в работе с музыкальными стилями. Симптоматично, что само слово «аллюзия» вводится в музыкальную теорию XVIII в., — его применяет Маттезон при описании органных эффектов [335, 287]. Постепенно складывается «игровой жанр» — скерцо.

Аналогичные явления возникли в литературе. Барокко, по замечанию А. М. Панченко, питало подлинную страсть к «алхимии слова», в частности к игре синонимами. В поэзии существовал соответствующий жанр, именовавшийся «игрой», — «*ludus*» или «*lusus*» [148, 108].

В инструментальной музыке именно в эпоху барокко отрабатываются своеобразные «игровые фигуры» [143]. Принцип комбинаторики охватывает все уровни музыкальной композиции, подчиняясь риторической топике и одновременно — идее «неожиданности». Сами же приемы «неожиданности», «внезапности», «аллюзии» коренятся в тщательно отработанной технике, которую установила поэтика «остроумия». Смысл барочной игры оказывается сложным: подчеркивая праздничное, декоративное в искусстве и мире, она сохраняет связь со всепроникающей идеей бренности, являясь одним из проявлений иллюзорности.

Язык, слово, смысл

Излюбленные мысли в эпоху барокко: мир — алфавит, книга, его элементы — части этой книги. Подобные представления были унаследованы от Средневековья. Понять этот мир непросто — так же, как уметь говорить. Самостоятельной проблемой становится языковая и художественная коммуникация¹. Мыслители барокко отчетливо осознавали возникшие в их время трудности. «Нынче от одного мудре-

¹ Как указывают Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский, «осознанный интерес к языку, выделение его как некоторой самостоятельной ценности подразумевает соположение в сознании воспринимающего или в контексте культуры текстов на разных языках. Такое положение специфично для барокко, и именно барочные тексты дали толчок для сознательной языковой ориентированности культуры» [115, 272].

ца больше требуется, чем в древности от семерых, и в обхождении с одним человеком в нынешнее время надо больше искусства, чем некогда с целым народом», — этими словами начинается «Карманный оракул» Грасиана [43, 5].

О поисках новых форм в поэзии говорят многие поэты разных стран, этапными становятся завоевания Луиса де Гонгоры и Джамбаттисты Марино, чьи достижения перешагнули национальные барьеры, отразились в художественной культуре всей Европы. В немецкой литературе речь шла даже о Реформации в поэзии, что согласовалось с общей идеологической обстановкой: известно, что многие мыслители мечтали о второй Реформации в религии — о ней говорил Я. Бёме, стремившийся к обновлению мышления, связей в обществе, она же была целью ордена розенкрейцеров, созданного в 1622 г.

Барокко обладает повышенной чувствительностью к слову: литература, поэзия наполнены этимологическими изысканиями. Этимологические штудии — неременная часть музыкальных трактатов, особая их тема. С активным осознанием языковой реальности связана жанровая динамика.

Открытие и истолкование скрытого сложного смысла — акт репрезентации: в слове прослеживаются основы, позволяющие увидеть в нем «знак» другого явления.

Работа над словом проявляется в формах звуко-символизма: «Поэтики рекомендовали [...], какие звуки предпочесть: чтобы передать возвышенное благородство — звук А, нежность — звук Е, скрытость выражал звук О, часто повторявшийся в строке; величие, смешанное с безобразием, — звук У; Т, С, П, К вызвали ощущение резкости. Сонорные придавали стихам глубину звучания» [177, 16]. Эти опыты были также связаны с идеей синтеза искусств.

На протяжении эпохи барокко вырабатывалось представление о музыке как искусственном языке. Одна из окончательных формулировок принадлежала И. И. Квантцу: «Музыка — не что иное, как искусственный язык, посредством которого музыкальные мысли могут стать известными слушателю» [415, 100]. Разработки связей между музыкой и речью в эпоху барокко ведутся на риторической основе в нескольких направлениях¹. Здесь можно выделить две наиболее общие тенденции.

Итальянские теоретики и практики XVII в. требуют точной передачи слова в музыке. Слово — правило, мера музыкальной композиции, допускающей всевозможные вольности, «благородную небрежность» в исполнении. Теоретики считают обязательным точно соблюдать

¹ Мы специально останавливаемся на нескольких проблемах, не освещенных в известных работах О. И. Захаровой [61; 62; 63], Р. Дамманна [253], В. М. Лютера [327], Г. Г. Унгера [442] и др.

просодию, правила долготы — краткости слога. Единственным носителем слов им видится монодия, полифония — слишком искусственна, она запутывает и затемняет словесный текст. Правда, несколько иначе относится к словесному тексту Монтеверди. Замечено, что в его мадригалах, написанных в стиле Второй практики, гораздо большее внимание уделяется передаче смысловых акцентов поэтического текста, нежели длительности слогов. Кроме того, Монтеверди не стремится к ясной прослушиваемости словесного текста: его композиции вызывают нужную эмоциональную реакцию слушателя, даже если текст остается непонятным, — музыка заменяет слово [300, 326—327]. Таким образом, итальянцы в целом ориентируются на упорядоченность и структурность поэтического текста, на его эмоциональный смысл, пафос.

Иное отношение к словесному тексту складывается у немцев: именно им удалось создать обширную систематику, теоретически обосновать связи между музыкой и риторикой, выработать кодекс правил. Основы художественного канона оказались иными. И. Бурмайстер — первый теоретик музыкальной риторики — заложил основы принципиально нового учения о фигурах, ввел в музыку множество риторических понятий, открыв тем самым целый мир значений и соответствий [см.: 236], в то время как в Италии начала XVII в. музыкальные интересы сосредоточиваются в области драмы и в центре внимания оказывается вопрос, как передать ритм стиха, как правильно прочесть его в музыке, сохранить его артикуляцию и эмоциональный смысл. Бурмайстера интересуют гораздо более общие закономерности, связывающие мир музыки и мир слова, его занимают не узкоприкладные, а глубокие теоретические вопросы. Характер штудий Бурмайстера согласуется с развитием немецкого барокко, идеалом которого был не музыкант-драматург, а музыкант-ритор, проповедник. Риторика и проповедь постоянно сближались: на протяжении эпохи барокко риторика понималась немцами как важнейший инструмент проповеди.

Для немцев просодия и эмоциональная окраска словесного текста не являются самозначимыми. Главное — смысл и значение слова; музыкальная риторика перерастает в музыкальную экзегезу. Для немцев особая ценность принадлежит глубокой и всесторонней учености — поэтому культивируются полифонические формы, упорядочивающие передачу страстей в музыке. Таким образом, в немецкой музыкальной риторике существует установка на логическую организацию текста и глубинное значение слова.

Выделяется несколько этапов в овладении риторическими структурами. В начале XVII в. господствует убеждение: изображать следует отдельное слово или отдельные слова, связи между ними не передаются. «Подражание в музыке, — говорит Монтеверди, имея в виду

краткие драматические ситуации, — должно опираться на слова, а не на смысл фразы. Когда Ликори заговорит о войне, надо будет изображать войну, если она говорит о мире — подражать миру, поведет речь о смерти — подражать смерти и так далее. И эти перевоплощения надо осуществлять с максимальной быстротой» [цит. по: 63, 72].

На следующем этапе осуществляется постепенный переход от слова к сцеплению слов, фразе и т. д. — вплоть до передачи всей конструкции. Вершина этого движения — овладение устойчивой схемой риторической диспозиции. Итог развития запечатлен теоретиками позднего барокко: «Аккорды в музыке, — утверждает Кирнбергер, — то же, что слова в языке: как в речи из нескольких связанных и полных смысла выразительных слов возникает предложение, так и в музыке из нескольких связанных аккордов, кончающихся каденцией, рождается музыкальное предложение или период. И как связанные друг с другом предложения создают целую речь, так и многие связанные между собой периоды формируют музыкальную пьесу» [цит. по: 63, 115]. Именно к концу эпохи барокко формируется собственно музыкальный синтаксис: в трактате Й. Рипеля «Основные правила звукового закона в целом» (1755) отождествляются музыкальные и грамматические конструкции [см.: 389].

В переходе от части к целому, овладении структурой, синтаксически расчлененной и понятной «другому» в диалоге, сказывается барочная ориентация на сознание воспринимающего. Эта ораторская, проповедническая, риторическая установка определяет и потребность в формах, совпадающих с упорядоченной, предельно выстроенной, измеренной риторическими схемами речью, и движение, которое музыка продельывает, овладевая ими.

Постепенный переход к целостным логическим структурам согласуется с общей рационалистической ориентацией барокко. Литература «строилась по правилам порождающей грамматики» [176, 37], в организации художественного текста «искусственный порядок» был предпочтительнее «натурального», сильнее воздействовал на сознание воспринимающего [177, 131].

Однако тенденция к грамматической выстроенности, упорядоченности, однородности, созданию и следованию правилам — лишь одна из других, которые прослеживаются в барочном осмыслении языка. Ориентация на риторику — лишь одно из стабилизирующих устремлений музыкального барокко. Существовали и другие, прямо противоположные тенденции. В этом также проявлялось действие главного закона барокко — антитезы. Проследим, на скольких языках в одно-временности мог говорить художник и музыкант барокко, как соглашались между собой эти языки.

Многоязычие — «Вавилонская башня»

В эпоху барокко ведется не только поиск внутриязыковых закономерностей, но и осмысление многоязычия.

Противоречивая ситуация складывается в развитии естественного языка. В Германии продолжается борьба, начатая Лютером. По словам А. Баха, «дух гуманизма [...] на долгое время загнал немецкий язык в смиренную рубашку латинской грамматики», но постепенно после Реформации «презрительное отношение гуманистов к немецкому языку уступает место растущей гордости за “главный немецкий язык”, “язык героев” (“teutsche Haupt- und Heldensprache”...), способный дать благороднейшие творения», слово «Muttersprache» становится повсеместным»; «с конца XVII в. строй немецкого предложения освобождается от оков латыни» [18, 199—202, 166]. Борьба за родной язык протекала в сложных условиях: помимо двуязычия «латынь — немецкий» в Германии XVII в. бытовала трехязычная смесь, возникавшая потому, что латынь культивировали ученые, немецкий — церковь, а французский стал языком дворянства. В Германии XVII в. существовали общества, призванные защищать национальный язык, и одновременно — общества, пропагандирующие французский язык и парижские манеры [75, 358—359]. «Эпоха модников» сказалась и на языке многих музыкальных трактатов. В свою очередь, и стремление реформировать немецкую поэзию осуществляется в разных направлениях. Ориентация на нормализацию, ярчайшим представителем которой был Мартин Опиц, соседствовала с противоположной — сильнейшую оппозицию составляли немецкие «маринисты».

Нестабильность, полифоничность возводятся в закон многими направлениями барочной поэзии. Характерны определения: «смешение слов», «Вавилонская башня» [см.: 73, 141—164]. Многоязычие имеет и ярых приверженцев, и ожесточенных врагов. Например, Мартин Опиц говорит: «Весьма неряшливо выглядит также наша речь, когда в нее вплетены разного рода латинские, французские, испанские, итальянские словечки» [цит. по: 162, 265]. Один немецкий поэт «заявляет, что его соотечественники делают вид, что более не знают своего языка, и сравнивает его со сточной трубой, в которую сливаются нечистоты других языков, или Менадой, туалет которой заимствован отовсюду — римская прическа, испанская мантилья, итальянская вуаль, французское платье, греческий пеплум» [194, 75]. А Луис де Гонгора, напротив, усматривает особое достоинство в «смешении слов», воспекает «темноту и трудный слог», побуждающий к тому, «чтобы неуверенный разум, изощряясь в размышлении, трудясь над каждым словом (ибо с занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не мог бы понять при чтении поверхностном; итак, надо признать, что польза

тут — в обострении ума, и порождается она темнотой поэта» [73, 166]. Темноте служат «макаронизмы», «смещения слов». Отметим, что обсуждение и этой проблемы приводит к крайностям: так, противники Луиса де Гонгоры по «темноте» сравнивали его слог с «первозданным хаосом», а поклонники — по «яркости» — с «сиянием солнца».

Многоязычие было чрезвычайно распространенным явлением: польский иезуитский театр совмещал два плана: «Языком сцены преимущественно является латынь, польский звучит в основном в интермедиях и комедиях» [101, 82]. По языковому принципу разделены «Священные симфонии» Г. Шютца: I часть написана на латинские тексты, II и III композитор называет «немецкими концертами» — избран родной язык. В первом издании «Маленьких духовных концертов» немецкие и латинские тексты перемежались: латынь была использована в концертах № 3, 4, 8, 9, 10, 17, 23, 27, 30 и 31 из второго тома. Для второго издания Шютц вписал в некоторые немецкие концерты латинский текст: концерты № 14, 20, 24 из первого и № 11, 21 из второго тома превратились в двуязычные. А Пёрселл параллельно с итальянскими динамическими указаниями вводит английские. «Макароническое письмо» оказало значительное воздействие на авторов музыкальных трактатов: среди ярчайших примеров — «Syntagma musicum» М. Преториуса.

В эпоху барокко подхватывается гуманистическая практика смены имени в зависимости от языка, на котором пишет художник: Петер Пауль Рубенс превращается в Пьетро Пауло Рубенса, или в Педро Пауло Рубенса, или в Петра Павла Рубения [167], Генрих Шютц — в Энрико Сагиттариуса [412], Шульц (Шульте, Шультхайс) — в Преториуса и т.п.

Оппозиции «высокое — низкое», «латынь — народный язык» позднее в условиях оперного жанра преобразовались в противопоставление итальянского родному языку. Чисто барочное решение предлагает в опере «Иоделет» глава гамбургской оперы Р. Кайзер: в спектакле соединяются приемы «высокого» и «низкого» стилей, «серьезной» и комической оперы, которым соответствуют итальянский и немецкий языки.

Многоязычие наталкивает на игру различными языковыми планами, создает полифоническую образность — тем самым обогащаются барочные представления об игровом, — эта категория действует в плане языковой коммуникации. Эти приемы также обусловлены антитетичной сущностью барочной поэтики, ищущей «причудливой гармонии». В литературе «полифоничность идеи выражается полифоничностью звучания, многогранностью поэтического образа, пышностью орнаментации. Сталкиваются взаимоисключающие ассоциации, во вспышках антитез вырисовываются контрастные эпитеты, изумляющая неожиданность ярких эффектов усиливается повторами. Мо-

заичная красочность и разнообразие реальности, типов, характеров переливается блестками сопоставлений, непосредственности прозаизмов, сочной вульгарности речи корчмы и бивуака, оригинальности жаргонов и изысканности языка аристократического салона. В отличие от ренессансных норм античная мифология переплетается с христианской и со славяно-языческой, сочетаясь с ориентальными мотивами. Возрождаются средневековые традиции единения мистического аллегоризма и натуралистической описательности» [101, 56—57].

На смешении разноплановых представлений, почерпнутых в христианской и языческой мифологии, основана практика иезуитов. Характерный пример — решение плафона в монастырской церкви в Бенедиктбойрене (Южная Германия), датируемое примерно 1683 г.: он рисует восшествие Христа на Олимп, где его приветствуют языческие боги, а Аполлон увенчивает венком [132, 30]. Подобная практика была повсеместной: известно, что даже текстам Феофана Прокоповича, ортодоксального православного богослова, была присуща античная образность и «для своих образцовых латинских стихов он нередко обращался к славянской житийной литературе: известно, например, как искусно передал он две элегии из “Тристий” Овидия применительно к данным Жития Алексия, человека Божия» [7, 102]. Христианские и античные мотивы причудливо переплетаются в итальянской оратории и опере XVII в.

Музыкальное барокко буквально говорит на разных языках и сознательно обращается к многоязычию. Это вызвано взаимодействием старой и новой практик, концепций письма. Чрезвычайно напряжены и многозначны представления о самих структурных основах музыки барокко.

Лишена единоцентрия музыкальная фактура. Вопрос о приоритете голосов не решен. Сохраняется убеждение старой теории в первенстве тенора. В то же время возникшая практика генерал-баса требует признать главенствующим бас, называемый также «фундаментом». А развитие инструментальных и сценических стилей выдвигает на первый план верхний голос.

Двойственна концепция письма: в музыкальной фактуре соседствуют гомофонно-гармонический пласт, вызванный к жизни генерал-басом, и контрапунктическое изложение. В теории XVI в. главенствовал контрапунктический критерий линии — барокко видит основу в созвучии. В немецкой музыкальной теории основная структурная категория — «гармоническая», «музыкальная триада» («trias harmonica», «trias muisica») — предшественница «трезвучия» (категория «Dreiklang» появится в XVIII в.). И если в XVI в. контрапунктисты создавали обширные таблицы интервальных соотношений голосов, то в эпоху барокко вертикаль впервые осознается как основополагающий элемент гармонии. Однако в гармонической концепции генерал-

баса сохраняются контрапунктические идеи: созвучие прочитывается как интервальная сумма. Таким образом, постепенно намечается переход от концепции, в которой господствует горизонталь, к концепции музыкальной вертикали.

Принципиально множественна ритмическая система музыкального барокко: наряду с принципами «ранней тактовой системы» [186] в ней встречаются реликты средневековой модальности, периодические структуры, зоны «плывущего» метра и ритма, полифоническая аperiodичность, стилизованные ритмоформулы, реконструирующие античные стопы. Ритмические рисунки разнообразны, контрастны, изменчивы. Лишь к концу XVII — началу XVIII в. осуществляется переход к «зрелой тактовой системе» [186], предполагающей постоянный ритм и такт, многоплановую регулярность, квадратность, бинарность и т. д. Однако даже в инструментальной музыке, которой ритмика в первую очередь обязана этим преобразованием, сохраняются «зоны свободы», промежуточные между импровизацией и композицией, — в «нетактированных прелюдиях», фантазиях возможны произвольное деление длительности, нетактовая, переменная или частично тактовая организация.

Элементы нескольких систем соотносились друг с другом, соединялись в причудливом единстве. Чтобы понять логику их взаимодействия, необходимо рассмотреть еще один принцип поэтики барокко.

Идея соответствий — принцип репрезентации

Постоянное соотношение различных языковых планов нацеливает художников на осознание и подчеркивание знаковости. Многие учения барокко (теория аффекта, музыкальная риторика, эмблематика и др.) представляют собой словари, в которых устанавливаются взаимно однозначные соответствия между означающим и означаемым. Принцип соответствий непосредственно связан с репрезентацией [см.: 112].

Слово «репрезентация» было в ходу у барочных мыслителей, теоретиков и практиков. Первые оратории назывались «*rappresentazioni*» (представления). В барочной музыкальной поэтике существовало понятие «*stile rappresentativo*». Тому, как следует «представлять аффекты», учили М. Преториус и К. Бернхард. Важнейшие музыкальные идеи связаны с «изображением», «представлением», «выражением», «подражанием» («*Darstellung*», «*Vorstellung*», «*Ausdruck*», «*Nachahmung*») — этот спектр значений, скрывающийся в различных частично совпадающих и частично расходящихся понятиях музыкальной эстетики барокко, был порожден смысловой емкостью слова «репрезентация».

«Обнаружить сходство», явное или тайное, «выразить его» — девиз барочных литературных поэтик, цель барочного «остроумия». Постоянное изыскивание соответствий, аналогий, родства между объектом и его изображением свидетельствует о повышенном внимании к связям в мире. В барочном видении весь мир выстраивался в систему соответствий. Принцип репрезентации был универсальным. «Изображение», «представление» знаменовали способность постигать мир. Излюбленный барочный образ — зеркало, выражавший представления об иллюзорности, бренности, передавал и другие значения. Истина познается «как смутное и загадочное изображение в зеркале (*per speculum in aenigmate*)» [137, 188]. В каждом объекте прослеживается связь с другим, занимающим более высокую ступень в иерархии. Каждый предмет понимается как подобие, знак, фигура. Понять мир означает подниматься от одного подобия к другому, находить за внешней оболочкой сущность, форму, совершать восхождение по лестнице подобий, максимально приблизиться к первосущности. Нацеленность барокко на языковую деятельность, создание «универсального языка» и его грамматики находит предельное выражение в принципе сознательного конструирования, изыскивания подобий — репрезентации. В рамках этой системы могут совершаться переходы от одного класса явлений к другому, замена конкретного явления другим, принадлежащим более крупному или высокому классу, и наоборот. Возможны плавные переходы от уровня к уровню, но возможны и внезапные подмены элементов. Все это сообщает картине мира предельную однородность.

Принцип репрезентации объясняет тяготение к символике. Характерно, что Лейбниц понимает логику как «форму всеобщей символики», где существует «возможность посредничать между единичными явлениями и способами мышления, а также сделать их взаимозаменяемыми, изображаемыми друг через друга при помощи фигуральных характеристик» [289, 43—44]. В эпоху барокко господствует убеждение в том, что «природа полна символов, человек лишь должен их узнать» [252, 414]. Барокко ценит способность музыки передавать символы, находящиеся вне сферы чисто музыкальной выразительности. Значительную проблему составляет символика И. С. Баха. К ней относится имеющая длительные традиции «Augenmusik» — «музыка для глаз», в которую входят «крестные темы». Бах сознательно использовал их во всей полноте значения: так, в 1747 г. под загадочным каноном, ноты которого образовывали крест, он записал по-латыни: «Символ. Христос увенчивает несение креста» [343, 68]. Существовала буквенная, числовая символика. Символически истолковывались техника письма, жанры и стили — к примеру, fuga обычно передавала сакральное содержание. Аналогичным образом осмыслялись средства, обладавшие исторически сложившимися ассоциациями. Например, звучание

трубы символизировало божественную мощь, бас по старой традиции передавал *Vox Christi*. Наконец, музыкальные формы также могли обладать символикой. Например, в кантате № 61 И. С. Баха во вступлении используются хорал и французская увертюра. Увертюра символизировала начало нового года (кантата приурочена к первому адвенту), а во французской опере король занимал свою ложу обычно во время увертюры; в баховской же кантате речь идет о том, чтобы «приветствовать единственного короля» [см.: 343, 68—71].

Загадочность символа составляет часть барочной игры: поиск, расшифровка глубинного затаенного смысла придавали особую интеллектуальную изощренность и притягательность творчеству. Но принцип репрезентации связан также с рационалистическими тенденциями и с другими особенностями поэтики музыкального барокко.

Синтез искусств

Вся эпоха барокко разделяла мысль: искусства нельзя разграничивать, художники стремились к их синтезу. Мыслители барокко соглашались, что «поэзия есть говорящая живопись, живопись — немая поэзия». Почерпнутая у Горация формула «*Ut pictura poesis*» преобразовывалась многими. В переосмысленном виде она фигурировала в эмблематических сборниках, начиная с позднего Ренессанса и маньеризма. В дальнейшем эта формула проникла в театр и поэзию: ссылаясь на античные источники, М. Опиц подчеркивал родство поэзии и живописи [409, 199—201]. В предисловии к комедии «Добродетель, бедность и женщина», посвященной Джамбаттисте Марино, Лопе де Вега связал поэзию с музыкой, живопись с поэзией, утверждая: «Марино — великий художник слуха, Рубенс — великий поэт зрения» [40, 248].

В эпоху барокко культивировался изобразительный стих (т. е. записанный в форме сердца, креста и т. д.), узаконенный в Германии Ю. Г. Шоттелем и получивший распространение по всей Европе, в том числе в славянских странах. Особую традицию составили звукоподражательные стихи. Невероятное разнообразие, достигнутое Марино, виртуозно обыгравшим разнообразные приемы итальянского стиха, вылилось в стремление к звукоподражанию. В главном труде Марино — поэме «Адонис» — есть отрывок, в котором «автор стремится передать виртуозность соловьиного пения:

Какие рифмы и по нотам пени
Слагает сладострастный мой певец!
То тихо стонет он в кустах сирени,
То вздохом тронет тысячи сердец,

То в темпе фуг и частых ускорений,
 То тихо такт замедлив, под конец
 Он подражает (слушатели, млейте!)
 Органу, цитре, лютне, лире, флейте...

(Перевод М. Талова)» [цит. по: 40, 255]

Влияние Марино было повсеместным. В Германии Г. Ф. Харсдёрф-фер создал учение о звукоподражании — стихи были призваны изображать гром, грохот, выстрелы, шепот, лепет, пение птиц. Велись обширные разработки акустического стиха — например, декоративно-колористические стихи писал И. Клай, эта же тенденция заметна у бреславльских поэтов Второй силезской школы, всемерно поддерживавшей авторитет Марино. В XVIII в. в этом же направлении работал автор знаменитых страстей — Бартольд Генрих Брокес. Здесь смыкается путь поэтов-экспериментаторов и путь И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других музыкальных корифеев. Не потому ли музыканты были так чувствительны к изобразительным деталям, что получили из первых рук весть о пограничности, нераздельности искусств?

Мысль о синтезе искусств доводилась и до крайностей, третьестепенные маринисты приходили к абсурду. По наблюдениям И. Н. Голенищева-Кутузова, «у поэта из Виченцы Паоло Абриани идея единосущности поэзии и музыки превратилась в рабское подражание музыкальному сопровождению. Он настолько подчинил стихотворение музыке, что нашел нужным разделить слова на повторные слоги, указывая их длительность певцу:

Моя ду-ду-душа и свет моих о-очей,
 О если я-я-я взгляну на лик чудесный,
 Я по-па-ду в чертог любви-и-и небесной,
 Исполнен стра-а-астью сладостных рече-е-е-й.

(Перевод И. Голенищева-Кутузова)

Желание непременно найти новое и невиданное приводило к полной утрате чувства меры и результатам, прямо противоположным тем, к которым стремились третьестепенные бароккисты.

Марио Беттини, иезуит из Пармы, пытался подражать звукам птичьего пения:

Зпе, тиу, зкуа
 Куорор пипи
 тио, тио, тио, тио, тио, ти
 тио, тио, тио, тио, тикс.

Зкуи, зии, куоре, тиотио
 Зпе, зпе, зпе, зпе
 зпе, зпе, зпе, зпе,
 питипи кутио куорикуорикито».

[40, 264]

Удивительный результат этого поиска всеобщих соответствий и синтеза разных средств — творчество поэта Сеиченто Лоренцо Магалотти: «Магалотти называют первым поэтом обоняния в европейской литературе. Он предварил “поэзию запахов” второй половины XIX — начала XX в., одним из самых ярких адептов которой стал Бодлер. Магалотти создает “науку обоняния”, восторженно описывает разные ароматические вещества, призывает учиться у восточных поэтов умению тонко анализировать и воспевать ароматы. Он подыскивает названия для целой гаммы запахов, чаще всего обращаясь к сравнениям с красками. Знаменитый сонет Бодлера “Природы некий храм” кажется вольным переложением Магалотти» [40, 276].

Именно повышенная ассоциативность, граничащая с синестезией, подчеркивается многими исследователями барокко. Так, В. Ведель говорил о тяготении французской и английской поэзии к тем мотивам и цветам, которые доминируют в живописи Рубенса («пламя», «золото», «красное»), о присущих им любви к зрелищности, об общем — «величественном», «цветистом», «высоком» стиле [447, 79].

Музыка также находит качественно новые возможности в идее синтеза искусств: «Весьма характерно для барокко [...] суждение Марино о том, что “слова необходимы музыке”. “Не может быть по справедливости названо музыкой (скорее звериным завыванием), — весьма категорично заявляет Марино в своих “Священных проповедях”, — то, что гремит, не выражая слов и мыслей”» [40, 258]. Известно, что Марино был непосредственно связан с музыкантами и даже специально писал для них.

Язык соответствий, доведенный до цветозвуковых представлений, разработал в музыкальной теории А. Кирхер. Интервалы соответствовали следующим цветам: полутон — белому, малая терция — желтому, большая терция — светло-красному, квинта — золотому, большая секста — огненно-красному, малая секста — красно-фиолетовому, октава — зеленому, септима — сине-фиолетовому, уменьшенная квинта — синему, тритон — темно-коричневому, кварта — коричнево-желтому, малый целый тон — серому, большой целый тон — черному [399, 254]. Возможно, эти изыскания были обусловлены и общей языковой направленностью деятельности Кирхера: известно, что он занимался сравнительным изучением языков («*Ars magna sciendi*», 1669).

Образец барочного синтеза искусств — изобретенный А. Вивальди жанр «наглядного сонета». В своих инструментальных концертах, имеющих программные подзаголовки, он использовал сонеты (некоторые из них сочинены им самим), разъяснением которых служила музыка. Не только возможности концертного состязания — игры-борьбы тутти и соло, не только возможности инструментов интересовали композитора. Демонстрировался образ, запечатленный в сонете: над разделами кон-

21

("Giunt'e la Primavera")

А. Вивальди. "Времена года". "Весна", I часть

Allegro

Violino
principale

Violino

I

II

Viola

Organo
e Cello

Allegro

Cembalo

("e festonetti La Salutan gli Augei con lieto canto")

22

("E il fonti allo spirar de Zefiretti Con dolce mormorio scorrono intanto")

31



црта подписывались строчки, изображать которые была призвана музыка. Такой сонет положен в основу его концерта «Весна»¹ (см. пример 21).

Длительная традиция сопутствовала музыкальной передаче «пения птиц». Капризная игровая разработка, тонкая метрическая и ритмическая игра окружают «Каприччио на “ку-ку”» Фрескобальди. Изысканная полифоническая ткань противопоставлена бесхитростному кукующему мотиву — сопрано остинато (см. пример 22).

«Искусственный порядок» и «естественный» природный мотив сведены здесь воедино.

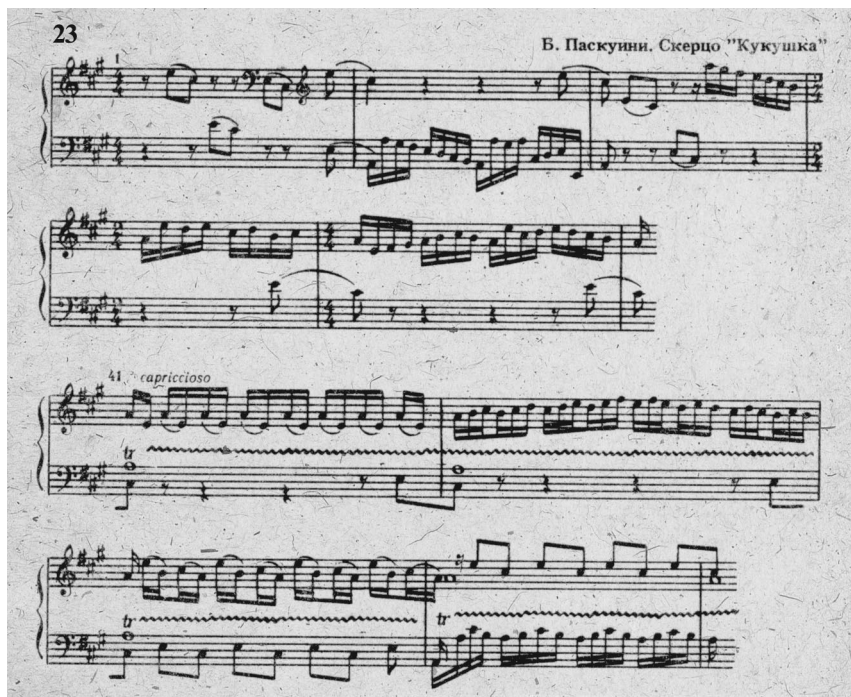
Совершенно иная задача решается в клавирной шутке — скерцо Б. Паскуини «Кукушка», написанном, вероятно, в середине XVII в. На первый план в нем выходят виртуозные возможности клавесина, регистровые сопоставления, демонстрация новых эффектов, инструментальных приемов (см. пример 23).

Природный мотив в данном случае — лишь повод для затейливой, искусной игры.

¹ Приведем первый катрен «наглядного сонета» «Весна»:

Giunt'è la Primavera e festosetti
La salutano gl'Augei con lieto canto,
E i fenti allo spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto.

Пришла весна, и веселые птицы
приветствуют ее счастливым пением,
и под веянием зефиров
струятся родники, нежно журча.



Объектом изображения может стать аффект или характер, природное явление. Здесь заметна одна закономерность: композитор выбирает объект, либо допускающий игровую ситуацию, либо связанный с каким-то движением. Вопреки утвердившемуся мнению, и французские клавесинисты часто работают не над застывшей «картинкой», а тщательно живописуют движения. Вспомним причудливые миниатюры, наполненные движением всех родов, — «Ветры» и «Вихри» Ж. Ф. Дандриё, Л. К. Дакена, Ж. Ф. Рамо, связанные с традицией репрезентации движений и характеров во французской музыке (см. пример 24а, б, в).

От изображения характера и движения — один шаг к изображению целой сцены, последовательности событий. Особую традицию «инструментального театра» барокко составляет творчество мастеров южнонемецкой, богемской и австрийской школ. Вена была культурным перекрестком, на котором соединялись идеи разных стран, в первую очередь — Франции, Италии и Германии. Этот празднично украшенный музицирующий город ценил и церемониальное величие, и причудливую шутку. Театральная изобразительность доводилась здесь до остроэкспериментальных форм.

Удивительно изобретательно «Странное каприччио» (1626) ученика Монтеверди — Карло Фарини, его экстравагантная логика основа-



на на «странностях», «прихотях», «причудах», вторые позднее станут законом для мастеров немецко-австрийско-богемской школы. Композитор любит декоративными, дерзкими звуковыми эффектами, поражающими воображение зрителя «мирового театра». Способность музыки представлять мир оказывается универсальной: в «Странном каприччио» внезапно возникает множество удивительных эпизодов — мир музыки и мир бытийственный оказываются уравненными. Ирония, шутка господствуют в этом спектакле.

Среди персонажей — музыкальные инструменты и их регистры. Лира и перебивающая ее «дудочка» — такова первая зарисовка, на смешливо изображенная пасторальная сценка (см. пример 25).

25 Лира К. Фарина. *Sapriccio stravagante*

Canto

Alto

Tenor

Basso continuo

(Cemb. tac.)

Затем мастерски обыгрывается новаторский эффект *col legno*, причудливо напоминающий о барабанной дробе. Другая группа музыкальных действующих лиц — трубы и кларино. После них вклинивается эпизод, рисующий кудяхтанье курицы и петушиный крик (см. пример 26).

26 К. Фарина. Capriccio stravagante

181 Курица

Петух

185

27 Котыг К. Фарина. Capriccio stravagante

287

Тихая игра *sul ponticello* передает нежные переливы флейт, позже изображается резкое звучание солдатских флейт, сопровождаемых барабанной дробью. Эффект тремоло подражает органному регистру «тремулянт». В изображении мяукающих котов композитор прибегает к гармоническим «жесткостям» (см. пример 27).



Следующая картинка бестиария — собачий лай. Натуралистическая звукопись доводится до предела — возникает атональный эпизод (см. пример 28).

В конце музыканты подражают манере испанской гитары (см. пример 29).

Тихим, истаивающим звучанием обрывается эта причудливая фантазмагория, при всей своей конкретности оставляющая впечатление музыкальной иллюзии.

В высшей степени театральна музыка Иоганна Генриха Шмельцера, сына офицера, выросшего в военном лагере. Его творчество впитало самые пестрые элементы — в первую очередь, связанные с фольклорной экзотикой, с которой композитор соприкоснулся в детстве. Так, «Школа фехтования» Шмельцера основана на схеме танцевальной сюиты: инструментальные арии, быстрая сарабанда, куранта во

французском стиле адресуют нас к старой традиции, типичной для австрийской инструментальной школы XVII в. Однако заключительные эпизоды ломают сюитный канон, вводят изобразительный ряд: точные бытовые зарисовки — «Школа фехтования» и «Ария во время омовения» — складываются в музыкальный спектакль, создают эффект отстранения.

Представления, разыгрываемые Генрихом Игнацем Бибером на сцене «музыкального театра», касаются тем и сакральных, и светских — достаточно сопоставить его «Сонату зверей» и «Сонату к вящей славе Господа, Девы Марии и святой Цецилии», бытовые игровые сюиты и «15 мистерий из жизни Марии».

«Серенада для струнных, basso continuo и ночного сторожа (баса)» — предшественница будущих кассаций и дивертисментов. Четко выявлены в цикле танцевальная основа и идея обрамления: начальная «серенада» соответствует заключительной «ретираде»; в середине — аллеманда, ария, гавот. Программный центр этой неприхотливой изобразительной вещицы — театрализованная чакона, парадоксально объединяющая церковные и светские мотивы, вокальный и инструментальный стили: в действие вступает ночной сторож, поющий: «Слушайте Господа и позвольте вам сказать: пробило девять, гасите свет и спите с миром, и благословенны Господь и пресвятая Дева».

Более детализирован сюжет «Баталии» Бибера. В произведении преломляются традиции баталий эпохи Возрождения, а также танцевальной сюиты, однако развлекательно-карнавальная зрелищность полностью преобразует старые жанры. Смесь грубовато-натуралистического и аллегорически отстраненного начал видна в подзаголовке этого «музыкального изобретения»: «Беспутная пирушка мушкетеров, Марс [марш], битва и плач раненых, а также ария — всему этому подражая и Бахусу посвящая». Вступительная «соната» — примета венской инструментальной школы XVII в. «Беспутная разноперая компания» характеризуется средствами «*Quodlibet*», «странными диссонансами». Краткая сценка изображает фехтующих офицеров. Ее сменяет «танцевальная аллегория» — марш-портрет бога войны Марса, содержащий характерные ритмоформулы и музыкально-риторические фигуры. После «Скачек» и «Арии прощания» разворачивается «Битва», воспроизводящая характерные атрибуты баталии — звучание фанфар, труб, пушечной пальбы. Венчает произведение «Плач раненых мушкетеров», пародирующий жанр оперного *lamento*. Патетическая иллюзорность и эффектная зрелищность соединяются воедино.

Сходные идеи руководили И. Кунау в «Библейских сонатах» (1700). Изображенные аффекты, действия, движения, жанры складываются,

30a И. Кунау. Первая библейская соната "Поединок Давида и Голиафа", II часть
Страх израильтян catachrese

30б И. Кунау. Первая библейская соната, III часть
Храбрость Давида passus duriusculus

31 И. Кунау. Первая библейская соната, I часть
Дерзости Голиафа

32 И. Кунау. Первая библейская соната, IV часть
стреляет из пращи, камень попадает в лоб гиганту "tirata"

Голиаф падает "katabasis"

как и выразительные средства, в антитезы¹. Аффект страха передается музыкально-риторическими фигурами «passus duriusculus», «catachrese»,

¹ Напомним программу Кунау: «Дерзкие выходки Голиафа. Страх израильтян при появлении сего великана и молитвы оных к Богу. Храбрость Давида и надежда с помощью Божьей обуздать гордыню страшного врага. Сражение между противниками. Камень, из пращи пушенный, летит в лоб великана; падает Голиаф; бегство филистимлян, преследуемых израильтянами по пятам и убиваемых. Радость по случаю победы, музыкальный концерт в честь Давида. Всеобщая радость и радостные пляски народа» [121, 456].

33а И. Кунау. Первая библейская соната, VII часть

Музыкальный концерт в честь Давида

33б И. Кунау. Первая библейская соната, VIII часть

Всеобщее ликование и — радостные танцы народа

хроматикой, минором, «несовершенным» (двухдольным) метром. Противоположный аффект — «храбрость Давида» — репрезентируют в следующей части диатоника, мажор, «совершенный» (трехдольный) метр (см. пример 30а, б).

«Дерзкие выходки Голиафа» детально воспроизведены в музыке и откомментированы. «Итак, — говорил Кунау, — представляю я в первой сонате храпение и стукотню Голиафа посредством темы, в низких тонах идущей и по причине точек при нотах упрямо звучащей, и прочим шумом» [121, 15] (см. пример 31).

Сражение выдержано в традициях «баталий». Точно переданы движения: «Камень, из пращи пущенный, летит в лоб великана» — фигура «tirata» («стрела»); «падает Голиаф» — фигура «katabasis» («нисхождение») (см. пример 32).

Объект репрезентации — «бегство филистимлян», которое передает фигура «fuga», сознательно примененная композитором [см.: 121, 15], а затем — «концерт», понимаемый Кунау как сопоставление групп или хоров. В «гипорхемном стиле» выдержаны «радостные пляски народа» (см. пример 33а, б).

«Программный» замысел музыкальных спектаклей Фарины, Шмельцера, Бибера, Кунау свидетельствует об овладении музыкой барокко нового содержания. Отметим, что стремление к синтезу искусств не только приветствовалось, но и имело врагов. Так, в начале эпохи особенно эзотеричные и изысканные формы «музыкальной графики», «музыки для глаз» встречались с неодобрением [см.: 192, 164—165]. Во второй половине XVIII в. барочная традиция музы-

кальной звукописи, пояснений слова и действия вызывает раздражение — в 1772 г. Петер Шульте говорит: «Я не могу понять, как такой талантливый человек, как Гендель, мог унижить себя и свое искусство до того, что старался изобразить в оратории нотами египетские языы: прыгающих лягушек, вихри насекомых и другие вещи, столь же омерзительные. Нельзя представить себе более абсурдного злоупотребления искусством» [121, 35].

В первом случае идея синтеза искусств кажется нелепым новшеством, во втором — ее осуждение исходит от эпохи, утратившей убеждение в возможности и необходимости музыкального изображения, — приходит пора «абсолютной музыки». Неменьшие нарекания со стороны «критического вкуса» вызывают аллегории и эмблемы, составляющие важнейший репрезентативный слой культуры барокко.

Аллегория в музыкальной культуре барокко

Аллегоричность барокко была сопряжена с тягой к абстрагированию, выведению качеств, управляющих миром, важнейших сущностей, склонностью к обобщению. «Назначение аллегории в барокко, — утверждает А. А. Морозов, — пояснять общие идеи, раскрывать скрытую сущность вещей и явлений» [133, 39]. Мы уже останавливались на двух аллегориях, обладающих мировоззренческим, космологическим и одновременно игровым смыслом: «мир — музыкальный инструмент», «мир-театр». Аллегорический план существовал в изобразительном искусстве, поэзии, литературе, театре. В виде аллегории могли быть представлены человеческие чувства, внешние обстоятельства, добродетели, мифологические божества, герои, времена года, части света, время дня и т. д.

Аллегорический характер имел музыкальный театр эпохи барокко. В этапном сочинении, положившем начало оратории Нового времени и повлиявшем на формирование оперы, — «Представлении о Душе и Тела» Э. Кавальери действуют аллегории Мироздания, Человеческой Жизни, Тела, Наслаждения, Разума. Аллегоричность была присуща римской оратории и опере XVII в. К аллегории тяготела «маска»: «По жанровой природе “маска”, — пишет В. Д. Конен, — всегда представляла собой как бы гигантскую аллессию, воспевающую богиню Мира и Согласия, которая символизировала личность присутствующего на спектакле монарха. Аллегии Мудрости, Добродетели, Истины, Вечности и других высокоотвлеченных нравственных понятий шествовали по сцене в величественной процессии. Со временем весь церемониал разрастался и усложнялся» [85, 141]. Это привело к появлению «анти-маски» (впервые — в «Маске королев» Б. Джонсона, 1609 г.), которую

исполняли профессиональные актеры. В ней действовали ведьмы, сатиры, чудища, звери — аллегории Тьмы и Дисгармонии. Соотношение «маски» и «антимаски» подчинялось закону барочной антитезы.

В барочных спектаклях аллегории, как правило, занимали пролог и эпилог. Соотношение аллегорического плана с основным сценическим действием оказывалось разным. Аллегории могли составлять внешнюю, декоративную часть. Однако во многих случаях они вызвали своеобразный параллелизм в структуре сценического действия [177]. Взаимодействие двух действий — реального и условно-аллегорического — отвечало общей тенденции барокко к сочетанию разных языковых планов. В лучших операх эти два действия тщательно соотнесены. Чрезвычайно интересны в этом отношении сюжетное развитие и организация музыкального действия в «Коронации Поппеи». Обычно аллегорический план игнорируется исследователями, считающими его лишь данью условности, царящей в эпоху Монтеверди. Однако, как мы попытаемся показать, аллегорическое развитие оказывается тесно связанным с реальным действием, более того — эти два плана служат взаимным подспорьем.

Пролог «Коронации Поппеи» — спор Фортуны и Добродетели о том, кто главенствует в жизни. В борьбу вступает Амур, и аллегории склоняются перед ним — он «добродетель вкушает», «над судьбой властитель», «повелевает всем: и временем, и богами»¹. Это решение спора предопределяет все развитие действия, сюжетного узла. В прологе музыкально-риторические средства подчеркивают два ключевых момента словесного текста. Эмблематическую мысль об искусстве жизненного странствия, ведущего к Олимпу, передает фигура «anabasis» («восхождение»), тем самым выделяется тезис о связи между земным и небесным, о возможности человека стать богом. Эта идея получит последовательное развитие в опере. Другое слово, вокруг которого сосредоточен комментарий, — «Амур» (фигура «Manieren»). В нем находят олицетворение аллегорический персонаж и страсть, побеждающая в действии.

Сцена Оттона развивает излюбленную эмблематикой представление о деятельной любви: Оттон спешит, стремится, он сравнивает себя с огнем. Огонь — неперенный атрибут любовной тематики [129; 137, 218—221]. Здесь же подключается еще один аллегорический мотив, который разовьется в дальнейшем в самостоятельный: Поппея сравнивается с солнцем. В сцене Поппеи и Нерона героиня названа «богиней» — это слово сопровождает фигура «Manieren», напоминающая о распевках в прологе на слове «Амур» («любовь»). В сцене Поппеи

¹ В анализе мы используем переводы И. А. Лихачёва, опубликованные в клави́ре: *Монтеверди К. Коронация Поппеи*. Л., 1974, внося коррективы в тех случаях, когда искажен смысл первоисточника.

и Арнальты главная героиня упоминает несколько аллегорических персонажей, развивая тему, сформулированную в прологе: ее питает Надежда на победу, которую принесут Фортуна и Амур. Предостережения Арнальты вводят антитезу: радость может обернуться смертью. Новый аллегорический образ осложняет действие, создает новый мотив для развития. Еще один дополнительный мотив, усиливающий антитезу, — тема тщеты, бренности. Ее подчеркивают выразительные паузы — фигура «*arosiopesis*», обладающая семантикой исчезновения, смерти [см.: 62]. Другой дополнительный мотив в создавшейся и углубляемой антитезе — тема вероломства: Арнальта впервые упоминает змею. Этот мотив также будет подхвачен и развит в действии. Спор Пoppей и Арнальты доводится до высшей точки: Арнальта уничижительно называет Амура и Фортуну, на которых уповает Пoppей, «слепым мальчишкой» и «лысой слепой». Круг аллегорического и реального действия, законченный в этой сцене, подчиняется строгой и простой схеме «тезис — антитезис», характерной для многих драм эпохи барокко [см.: 409].

Второй этап действия связан с Октавией. Ее картина с кормилицей — антитеза только что завершившейся сцены. Пoppей олицетворяет аффект радости, Октавия — скорби. Здесь земной персонаж сливается с аллегорией страсти — пересекаются два плана: реального и аллегорического действия. Октавия также взывает к властителю Олимпа Юпитеру, и музыка комментирует упоминание этого персонажа: вводится фигура «*tirata*», рисующая стрелы громовержца. Вступающий в действие Сенека в свою очередь обращается к судьбе, однако его рассуждения создают новую антитезу заданной в начале теме: Фортуна истолковывается им стоически. Если для Нерона и Пoppей ценны земная красота и любовь, то для философа они преходящи, главное — добродетель. Весь этот круг действия усиливает напряжение, нагнетает дополнительные смыслы, вносящие новые оттенки в исходную антитезу.

Следующий этап начинается со сцены Сенеки и Паллады. Узнав о близкой смерти, Сенека продолжает истолкование темы бренности, преходящести земного бытия. Но если для Арнальты она имела суетный смысл, то рассуждения Сенеки являют нравственный канон — обрывается новая антитеза. В беседе с Нероном развивается уже намеченная тема: Нерон сравнивает себя с Юпитером и уподобляет себя ему. Но если Октавия взывала к Юпитеру ради справедливости, то Нерон провозглашает самовластие. Сенека называет Нерона безумным, как раньше Арнальта назвала безумной Пoppей. Главные герои оказываются вдвойне сближенными: они мнят себя богами и в этом самомнении безумны для носителей здравого смысла и философского знания. Возникают новые антитезы: безумие — разум, закон — произвол.

Новый круг создает сцена Пoppей и Нерона. Тема любви развивается здесь в ее земном обличье, все в речах и в музыке репрезентирует аффект любви. (Забегая вперед, отметим, что любовь, как и любой аффект, трактовалась барокко как страсть, страдание, чувство, поражающее человека, а потому имела в себе нечто от безумия.) Речи Нерона полны символов, служащих аллегории любви: «огонь», «пламя» (фигура «*Manieren*»). Эти слова уже произносил Оттон — антагонист Нерона, его несчастный соперник. Нерон соединяет два мотива: божественной силы и любви, он хочет увенчать Пoppею диадемой, что ставит его «превыше всех властителей и Фортуны». Здесь звучит продолжение изначального спора Фортуны и Добродетели за власть, и победительницей, как и в прологе, оказывается любовь, делающая земных героев всевластными богами. В заключение сцены Нерон снова провозглашает божественность своей возлюбленной. Здесь же предвещается трагическая развязка одной из противоборствующих линий: Сенека обречен на смерть. Заключительный вывод Нерона подводит итог спору о разуме — безумье, добродетели — любви, справедливости — произволу: «Нынче же сможешь узнать, что на земле нет силы превыше бога любви Амура».

Следующий круг вновь вводит необходимую антитезу: Пoppея спорит с Оттоном о справедливости, счастливой и несчастной судьбе и любви. Героиня утверждает всевластие одной лишь судьбы. В ее поступках главная страсть — честолюбие, о котором ей говорила еще Арнальга и которое приведет ее к престолу. Так героиня решает для себя поставленный в прологе вопрос о жизненном пути, странствии. Отчаяние Оттона наталкивает его на мысль об убийстве Пoppей, названной «вероломной», «змеей», — повторяется эмблематический мотив, введенный Арнальгой.

Сцена Сенеки с Меркурием — развязка линии, противодействующей безумной любви главных героев. В общий аллегорический комплекс включается мысль Сенеки: уход из жизни — «блаженная доля», а Меркурий обещает философу показать путь на Олимп. Складывается еще одна антитеза в развитии темы земного странствия: только что Пoppея говорила о земной награде. Продолжение и развитие мысль Сенеки находит в сцене с домочадцами. Там же продолжается тема бренности, вся сцена решена как антитеза: противопоставлены жизнь и смерть, жизнь земная и вечная.

Следующий круг в развитии темы любви — сцена Нерона и Лукана. Они воспевают Пoppею, воплотившую «идею Амура». Любовный панегирик, перечисление земных утех сопровождается пояснением: «Ах, судьба». Углублению контраста служит сцена страданий Оттона и его диалог с Октавией, в котором она приказывает умертвить Пoppею. Октавия приносит обет Фортуне: здесь прямо поставлен вопрос,

на чьей стороне благосклонность судьбы. Поппея также оспаривает решение судьбы, но обращается она к другому богу, моля Амура о том, чтобы он направил ее лодку в гавань надежды (новый эмблематический мотив, связанный с темой «путничества»). Здесь сплетаются несколько основных тем, конкретизируются аллегии. Арнальта снова говорит о страсти, руководящей Поппеей, — честолюбию, и опять — в конце сцены — называет Поппею солнцем. Вмешательство Амура доказывает исходный тезис пролога: любовь движет солнцем. Размышление Оттона, проникшего к Поппее, чтобы убить ее, продолжает тему вероломства, но на сей раз Оттон называет змеей не Поппею, а самого себя. Когда Амур спасает Поппею, музыкально-риторической разработке подвергаются слова «стрелы» — фигура «*tirata*» создает арку на расстоянии: ранее Октавия взывала к Юпитеру о справедливости, и музыка изображала его стрелы. Но побеждает любовь, а не справедливость. Эту мысль подтверждает Друзилла, схваченная по подозрению в покушении на Поппею: по ее словам, в ней борются «два противника свирепых: любовь и невиновность». Развязка этого конфликта — изгнание Оттона вместе с Друзиллой. Здесь же завершается действие аллегии Добродетели: для Оттона она сливается с обликом Друзиллы. Предвосхищение триумфа Поппеи служит поводом для комментариев Арнальты, переводящей, по своему обыкновению, все в низкую плоскость.

Еще одна развязка — ответ на тему о человеческом пути — странствии — сцена плача Октавии, ее прощания с Римом.

Эпилог — коронация Поппеи — сводит воедино аллегорическое и реальное действие. Несколько важных соприкосновений, узлов, которые мы отмечали, приходят в конце к полному слиянию основных линий развития. Амур обращается к Венере: «Мать Киприда, позволь сравненье: на небе ты Поппея, эта же среди смертных жен уже прямо Венера». Идея земной и небесной любви, волновавшая гуманистическую мысль, находит зримое отражение в хоре амуров: ликование охватывает землю и небо — антитеза земного и небесного передана в нем с предельной отчетливостью.

Действие «Коронации Поппеи» развивается по симметричной схеме: все разделы соотнесены по закону антитезы. Аллегорический и реальный планы, как мы убедились, имеют множество соприкосновений, что приводит в конце к полному их слиянию. Спор аллегорических персонажей предопределяет сюжетное развитие, его направленность и развязку. Ключевая аллегорическая тема имеет воплощение в богах (Амур, Венера) и реальных героях, понимается как страсть, божественное безумие, овладевающее человеком. Главная героиня уподобляется богине любви. Предельно концентрированно развита и подчиненная основному конфликту тема странствий: олицетворение любви — Поп-

пея — приходит к земному триумфу, олицетворение мудрости — Сенека — также достигает Олимпа, но ценой жизни. Олицетворение добродетели — Друзилла — уходит в изгнание вместе с Оттоном, изгнанию обречена и ошибочно положившаяся на Фортуну Октавия.

Драма имеет не только аллегорико-реальный, но и отчетливо аффектный характер: Поппея воплощает аффект радости, любви, Нерон репрезентирует также аффект гнева, Октавия воплощает плач, скорбь, Оттон — ревность, мщение. Наибольшую детализацию получает аффект любви: мы отмечали все атрибуты, все оттенки и превращения, которые черпались из обязательного в куртуазной науке эпохи эмблематического словаря. Предельно насыщена и точна музыкальная репрезентация аффектов и важнейших тем: ключевые слова, музыкально-риторические фигуры и тематические связи объединяют драму.

Отметим еще одну особенность действия в «Коронации Поппеи». Основная тема имеет два варианта прочтения: высокий и низкий. Мы останавливались в основном на первом, рассмотрев лишь некоторые элементы второго (Арнальта, кормилица). Тема любви может приобрести грубоватое звучание (сцена солдат, сторожащих покой Нерона и Поппеи), грубоватое бытовое (сцена пажа и придворной дамы), в котором даже лексика снижена: герой назван «игрушкой “Амура”». Наконец, натуралистичность доводится до предела в обрисовке Арнальта, вносящей элемент экзотики, освоенной барокко.

В шедевре Монтеверди претворилась не только волнующая его современников тема страсти — барочный смысл ее прочтения соединился с гуманистическим, а внимание к натуралистическим деталям, присущее театру его времени, утверждало также тему бренности. Поэтика антитезы нашла здесь высшее выражение: контрасты ликования, радости и отчаяния, любви и ревности, антитетичное преломление основных тем, в том числе двойная развязка темы странствий, служат «энергии мыслительного образа» и передаче страстей. В опере очерчена тема путешествия, пронизывающая творчество Монтеверди и особенно сильная в поздние годы. Недаром героем оперы «Возвращение Улисса» он выбрал странника, а темой «Коронации Поппеи» — сложный путь к земному или небесному Олимпу.

Другой образец гениального претворения традиций аллегорического действия — «Дидона и Эней» Пёрселла. Здесь все подчинено фиксации оттенков одного чувства, его развитию. Разработка аффекта любви перерастает в тончайшую психологическую прорисовку состояний. Чисто барочный контраст составляют «антимаска» (сцены ведьм) и грубоватая музыкальная лексика в сценах матросов. От аллегорического действия остались, по существу, лишь хоры о купидонах в начале и конце, создающие прочный каркас и вносящие зеркальную симметрию в действие. Хоры эти образуют антитезу: первый славит любовь,

34a Г. Пёрселл. Дидона и Эней

Cu-pids strew your path with flowers Gather'd from E-ly-sian bowers

346 Г. Пёрселл. Дидона и Эней

With droo-ping wings, ye, Cu-pids come, with droo-ping wings

35 Г. Пёрселл. Дидона и Эней

And scat-ter ro-ses, scat-ter, scat-ter ro-ses on her tomb,

36 Г. Пёрселл. Дидона и Эней

Thus on the fa-tal banks of Nile weeps the de-ceit-ful cro-co-dile,

второй скорбит о ее жертвах. Первый — мажорный, радостный, упругий, второй — минорный, печальный (см. пример 34а, б).

Во втором хоре Пёрселл использует тонкую музыкальную звукопись, рисуя поникшие крылья. Закругленные движения в голосах заключительного хора изображают также рассыпанные розы — символ любви (см. пример 35).

Аллегорический мотив любви развит в сцене в лесу. Она включает рассказ о несчастном Актеоне, превращенном в оленя и растерзанном

своими гончими. Распространенный эмблематический образ: Купидон и бегущий грациозный Олень, оба ранены стрелой — «Ничто не может нас исцелить» [137, 218].

В условиях жанра маски трансформирован типичный для аллегорического действия мотив: одна из ведьм предстает перед Энеем в виде Меркурия, посланца Юпитера, веля покинуть Карфаген и Дидону. Злобный замысел увенчивается успехом, но Эней пытается отступить от воли богов. Однако его готовность изменить любви немыслима для Дидоны — героиня сама отсылает его, идя на смерть от безутешной скорби. Эта гениальная поправка, уклонение от шаблона, подкреплена в вполне традиционной деталью: упрекая Энея в лицемерии, Дидона говорит о слезах, которые льет крокодил. Эта фраза выделена «фальшивым» скачком-фигурой «saltus duriusculus» («жестковатый скачок») (см. пример 36).

Излюбленный эмблематикой образ нильского крокодила, льющего слезы, передавал лицемерие, коварство, был одной из ходовых формул литературы, поэзии, театра [409, 69—73]. Мы видим, что в зависимости от традиций, жанровых вариантов, контекста аллегорическая тема по-разному преломляется в музыкальном театре эпохи барокко. Аллегоричность присуща и другим жанрам музыкального барокко, связанным со «сценическим стилем», — кантатам, пассионам. В кантатах И. С. Баха четкость в передаче аллегорических мотивов, концентрированность выразительных средств и воздействия на слушателя во многом определяются характером избранных аллегорий и их соотношением. Светские аллегорические кантаты № 30а, 201, 206, 207, 208, 213, 214, 216 достаточно декоративны или относительно статичны — это объясняется тем, что в них действуют аллегории внешних обстоятельств, добродетелей, мифологических героев и божеств, рек и т. д. Оригинально решена кантата № 205 «Умиротворенный Эол». Приуроченная к именинам достопочтенного преподавателя философии в Лейпцигском университете, доктора Августа Мюллера, она остроумно пользуется техникой и аллегорического обобщения, и реальных деталей. Именины приходились на 3 августа, что стало поводом обыграть название месяца и имя виновника торжества. И вот в № 10 кантаты Паллада спрашивает Эола утихомириться по случаю торжества. На его вопрос о том, что это за день, она называет имя «August», ставя ударение на второй слог. Здесь таится намек на латинское «Augustus» — название месяца. А в заключительном славильном хоре виновник торжества назван иначе — ударение приходится на первый слог его имени. Аллегорический образ осени предстает в развитии — питомцы ученого мужа уподоблены растениям, они должны цвести и украшать собой край. Репрезентативный слой этой кантаты также связан с картинными изображениями ветров, стихий. Так в остроумной аллегорической

игре соединяются реальные и обобщенные представления, сливаются земной персонаж и аллегорический образ.

Кантаты, в которых действуют аллегии человеческих чувств, насыщены драматизмом. Ключ к великолепной композиции кантаты № 60 — красноречивый подзаголовок «Диалог Страха и Надежды». Пометка «Диалог» объединяет кантату № 49 («Dialogus»), кантаты № 57, 58 («concerto in dialogo»). Диалогические формы возникают также в кантатах № 21, 32, 152: отдельные номера в них представляют собой дуэты Души и Иисуса. Дополним этот список кантатой № 66 — среди солистов, как и в кантате № 60, — Страх и Надежда.

Кантата № 60 — аллегорическое действо. Круг ее тем, логика музыкально-словесной композиции опираются на схемы, выработанные еще в средневековых моралите. Моралите рисует картину человеческой жизни в своеобразном освещении: в ней сражаются добродетели и пороки. Герой моралите — человек вообще, «Любой человек» — так называлась одна из пьес, а «сама жизнь [...] до того схематизируется, что все реальные черты стусеваны» [180, 53—54].

Жанр диалога предполагал «спор, словесный конфликт» [177, 128]. Сюжетная структура кантаты № 60 с предельной отчетливостью воспроизводит этот спор — аллегии Страха и Надежды борются за человеческую душу. Герой кантаты скрыт от нас, пассивен, он претерпевает на себе воздействие сил добра и зла, с трудом выдерживает натиск пороков; диспут аллегорий рисует сомнения, одолевающие его. Такое решение типично для барочного театра, развивающего традиции средневекового моралите: как указывает Л. А. Софронова, «аллегии, изображавшие отдельные черты человеческого характера, представляли замкнутый круг, центром которого являлся сам человек или его душа. Иногда он даже не обозначался. Иногда появлялся на сцене и взаимодействовал с аллегиями, проявляя прежде всего статичность и неподвижность. Подвижными и активными были аллегии, двигавшиеся по окружности. Можно считать их круг внутренним по отношению к большему внешнему, по окружности которого располагались аллегии, символизирующие силы добра и зла, внешние обстоятельства. Внутренний круг по отношению к ним оказывается центром, причем также неподвижным» [177, 198]. Два аллегорических круга мы находим в кантате № 60: внешний образуют аллегии Времени, Смерти и Вечности, внутренний — аллегии, изображающие чувства, одолевающие скрытого героя. Круговое решение композиции кантаты соотносится с важнейшим архитектурным принципом у И. С. Баха — зеркальной симметрией, олицетворяющей в эстетике позднего барокко связь небесного и земного. Архитектоническая стройность, принцип двойного обрамления (I и V части содержат хорал, II и IV — речитативы, III — дуэт) обладают

огромной содержательной значимостью, осуществляют реализацию основной идеи.

В кантате ведется сложный диспут о возможности спасения. Диспут организован по принципу антитезы. Дуальное членение мира, типичное для барочного театра, находит выражение в противопоставлении аллегорий, в последовательном введении в повествование все новых и новых антитез. Перечислим главные антитезы кантаты: борьба, сражение — помощь, мука — утешение, грех — очищение (II часть); страх смерти — помощь Провидения, слабость веры — поддержка Бога, могильный ужас — мирное пристанище (III часть); ненавистная смерть — блаженство, ужас смерти — тело без страха, гибнущая — воскресшая надежда, вечная гибель — успокоение во сне, земной тлен — духовная радость (I, V части). По мере развития действия цепь антитез становится все более разветвленной, напряжение неуклонно усиливается. Это предопределено общей логикой аллегорического действия, в которое вводятся все более важные темы и делаются все более значительные выводы. Узел, завязавшийся в I части, — страх вечности и надежда на спасение. Тема Страшного суда лежит в основе II части — на каждый тезис Страх Надежда отвечает антитезисом.

Наиболее сложна IV часть: речь в ней идет об адской гибели или райском блаженстве. Надежда умолкла, и Страх начал свою речь со слова «смерть». Первый вывод: «Надежда идет ко дну». Второе рассуждение — образчик барочной дидактики об ужасах ада и возможности гибели. Третий раздел ставит главный вопрос: «Если я умру сердцем, будет ли уготовано мне блаженство?» — вводится тема бренности, тщеты человеческого существования. Три этапа морализирования разделены тремя вступлениями нового персонажа-аллегории — Голоса Святого Духа (Бах прибегает к троичной символической). Именно благодаря этому совершается поворот в повествовании: от страха к надежде. Новая аллегория вводит в действие сакральный текст: «Отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе» (Откр., 14, 13), подтверждающий тему «четырех последних вещей», развиваемую во внешнем аллегорическом круге кантаты. Далее следует вывод: «Я должен быть блажен, так приди снова, Надежда! Мое тело способно без страха успокоиться во сне, Дух одним взглядом может пробудить в каждом радость». Заключительный хорал подводит итог этому морально-назидательному диалогу о смерти и воскресении.

Аллегории способна передавать также инструментальная музыка. Традиция аллегорической мысли заметна во многих произведениях, имеющих программные подзаголовки. Таковы «Времена года» А. Вивальди. Их замысел вполне понятен: воплотить эти популярные образы в музыке. Картины времен года относятся к лучшим страницам «Королевы фей» Пёрселла. Здесь очевидна опора на жанровые свой-

ства спектакля, сохранившего связи с аллегорической маской. Интересно, что инструментальные аллегории допускают разную степень конкретизации. Если у Пёрселла аллегории рисуются обобщенно, господствует единая, тщательно подобранная гамма, то в концертах Вивальди все основано на предельной детализации. Это легко объяснить: Вивальди, как уже говорилось, осуществил синтез музыки и поэзии. «Времена года» — это «наглядные сонеты», а потому все детали поэтического текста тщательно воспроизводятся в музыке. Однако сам жанр аллегории предполагал и предельную абстрактность, и крайнюю конкретность. А столкновение натурализма и аллегоризации, абстрактности и конкретности согласовывалось с господствующим в эстетике барокко принципом антитезы.

Эмблема в музыке барокко

Когда мы обращаемся к определенному барочному музыкальному тексту, принципы интерпретации нам не всегда очевидны. Чисто музыковедческий подход, как и музыкально-риторический анализ, оказывается во многих случаях недостаточным.

Обратимся к речитативу № 18 из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Налицо признаки риторического *decoratio* — музыкально-риторические фигуры «*circulatio*», «*saltus duriusculus*», «*passus duriusculus*» (см. пример 37).

Но зачем Баху понадобились именно эти, а не другие фигуры? Почему он риторически осмысляет лишь одну часть текста, то есть законы риторики действуют у него лишь на одном участке формы? Почему Бах избирает именно такой состав? Почему непрерывно колышутся, словно струятся, плавные контрапункты, зачем ему нужны гобои д'амур, чем объяснить мелодический рисунок вокальной партии? Зачем ему понадобилось одинокое, покинутое звучание? Вглядимся в текст речитатива: «Хотя мое сердце утопает в слезах оттого, что со мной расстается Иисус, меня радует Его Завет». Словесный текст содержит изображение эмблемы, и это изображение скрупулезно воспроизводится в музыке: одинокое сердце, плывущее по волнам житейского моря, утопающее в слезах, истекающее кровью, — символ человеческой души в эмблематике. Сердце одиноко — одиноко и сопрано, а струение слез передается музыкальными кругами, непрерывными вращениями гобоев д'амур, фигурой круга — «*circulatio*».

Неслучаен и подбор остальных фигур («*saltus duriusculus*», «*passus duriusculus*»), изображающих скорбь, превратности житейской судьбы. Таким образом, объектом изображения в речитативе становится не только зримая часть эмблемы, но и стоящий за ней объект — аф-

37 И. С. Бах. Страсти по Матфею, № 18

Ob.
d'am.
I. II.
S.
Org. e
Cont.

circulatio

Wie wohl mein

passus duriusculus

saltus duriusculus

Herz In Tränen schwimmt, daß

Je sus von mir Ab schied nimmt.

фект скорби. Этот аффект связан с меланхолическим темпераментом: меланхоликам, согласно А. Кирхеру, особенно свойственна любовь к диссонансам, которыми столь насыщен этот речитатив. Но кроме средств, передающих аффект скорби, в речитативе отчетливо представлены признаки аффекта любви: плавное движение, «усталые», по определению А. Кирхера, интервалы. И здесь становится понятным, почему выбраны именно «гобой любви»! Эмблематическая структура также находит дополнительное подспорье: сердце, изображенное в речитативе, — символ любви.

Заметим, что в «Страстях по Матфею» многократно обыграна эта эмблема: в арии № 12 «Кровоточи, любящее сердце», в арии № 19 «Я хочу подарить тебе свое сердце», сохраняющей состав речитатива

№ 18, в речитативе № 25 «О скорбь, здесь трепещет измученное сердце», в арии № 58 «Из любви желает умереть Спаситель мой», в арии № 75 «Стань чистым, мое сердце». Возникает система внутренних связей, незаметная на первый взгляд, но объединяющая огромное здание «Страстей по Матфею». Бах очень привязан к этому эмблематическому мотиву — укажем кантату № 199 «Мое сердце утопает в крови».

Мы уже отмечали присутствие эмблематических мотивов в операх, кантатах, мадригалах, мотетах эпохи барокко. Рассмотрим подробно этот репрезентативный слой барочной музыки.

Эмблема — важнейший барочный жанр. К эмблеме тяготеют живопись, скульптура, поэзия, театр: эмблематическими образами насыщены многие стихотворения, драмы, построение некоторых словесных текстов подчинено эмблематическим и риторическим схемам [132; 135; 177; 409]. Эмблематика основывалась на многих правилах, установках риторики и принципах «остроумия». Стремясь к однозначности, понятности и узнаваемости, эмблема сближается с аллегорией. В то же время она сохраняет многозначность — прежде всего в словесном искусстве [137, 185].

Эмблема опиралась на структуру триады, в которую входили «изображение» («pictura», «icon», «imago»), «надпись» или «девиз» («inscriptio»), «подпись» («subscriptio»). Смысл эмблемы обретался в сложном взаимодействии «изображения», «надписи» и «подписи»: «В результате этого взаимодействия, — указывают А. А. Морозов и Л. А. Софронова, — за видимым изображением возникал метафоризированный “умственный образ”. На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Возникал пучок нескольких значений, развивавшийся из первоначального метафорического переосмысления. В каждом случае между зримым изображением и умственным образом наличествовало два или несколько смысловых планов, соотносенных друг с другом. Границы “умственного образа” зависели от богатства и характера ассоциативного плана и потому всегда были несколько расплывчаты. Эмблема была зримой, овеществленной метафорой, служила для обозначения не самой вещи, а того, что стоит за ней» [138, 22]. Смысл эмблемы зачастую основывался на парадоксальном сближении далеких представлений, на неожиданном сопоставлении.

Эмблемы проникали в музыкальное искусство несколькими путями. Эмблематические изображения содержали и трактаты, и музыкальные произведения. Любопытное открытие, совершенное сравнительно недавно, проясняет приверженность немецкого музыкального барокко к эмблематике, а также связывает идеи, разделяемые представителями разных видов искусств, стремящихся к их синтезу. Речь идет о последнем опусе Г. Шютца — его «Лебединой песне», найденной в

1981 г. в дрезденской библиотеке. Заголовок этого произведения содержит такое расположение строк, что образуется изображение пальмы — одного из популярнейших эмблематических мотивов. Тем самым подключается намек на несколько близких Шютцу лиц, олицетворяющих важное направление в культуре. Пальма — символ «Плодоносящего общества» или «Ордена Пальмы», среди видных представителей которого были Филипп фон Цезен, Иоганн Рист, три саксен-веймарских брата-герцога: Фридрих, Иоганн Эрнст («младший») и Вильгельм. Возможен также намек и на исполненное эмблематических идей и представлений понятие «ConCorD», с которым связывался «Лебединый орден Эльбы» Риста [см.: 427]. Таким образом, эта находка не только пополняет наши знания о творчестве Шютца, но и проливает свет на приверженность мастера важнейшим веяниям эпохи.

Другой путь внедрения эмблематики в музыку — через словесный текст. Композиторы, создавая музыкально-словесные композиции, подбирая и komponуя текст, невольно или сознательно обращались к эмблематическим мотивам.

Проникновение эмблем в музыку осуществлялось отнюдь не механически. Существовал сборник «*Sacra emblemata*» (1624), его автор — проповедник Иоганн Манних — сгруппировал входящие в него эмблемы в соответствии с церковным календарем. Другой сборник эмблем, приуроченных к церковному году, — «*Evangelia et epistolae quae per totum annum Dominicis et festis Diebus leguntur et explicantur*» — принадлежал Якобу Крофиусу и вышел в Аугсбурге в 1707 г. Изобразительные мотивы, представленные в нем, тесно связаны с библейским текстом; некоторые являются иллюстрацией евангельских сцен. Сравнение текстов баховских кантат и этих эмблематических чтений позволило установить четкую взаимосвязь между содержанием словесного текста и эмблематическим мотивом. В первую очередь это относится к кантатам, созданным на тексты Соломона Франка, Кристиана Фридриха Хенрици (Пикандера) и Марианны фон Циглер. Выстраивались строгие соответствия между днем церковного года, приуроченным к нему по службе чтением и эмблематическим изображением. Например, на Вербное воскресенье читалось Евангелие от Матфея (гл. 21, 1—9), Послание к Филиппийцам (2, 4—1) или Первое послание к Коринфянам (11, 23—32). Евангельское чтение о въезде в Иерусалим содержит слова: «Се Царь твой грядет к тебе» и «Осанна в вышних». Эмблема у Крофиуса изображает Христа-владыку, вознесенного над землей в облаках. Текст С. Франка в кантате № 182 гласит: «Гряди, Царю Небесный». Святой и Великий понедельник сопровождался чтением Евангелия от Луки (гл. 24, 13—35) и Деяний святых Апостолов (гл. 10, 34—43). В эмблематическом сборнике Манниха этому соответствует изображение плавающего сердца, лежащего на книге. Этот мотив обы-

гивают либреттисты Баха. В кантате № 66 звучат слова «Возрадуйтесь, сердца». Вероятно, именно С. Франк познакомил Баха с этими эмблематическими сборниками [278].

Можно утверждать, что эмблемы проникали в тексты баховских кантат по строго установленным и зафиксированным теоретиками правилам соответствия. Но репрезентация эмблем происходила не только через словесный текст. Структура самой эмблемы влияла на музыку, музыкальный текст мог выстраиваться по эмблематическому образцу. Кроме того, Бах создавал оригинальные самостоятельные музыкально-эмблематические композиции, соединяя различные эмблематические мотивы. Опишем разные типы взаимодействия музыки и эмблематики.

Объектом музыкальной репрезентации может стать эмблематическое «изображение». (Выше были подробно проанализированы примеры подобного взаимодействия музыки и эмблематики в речитативе № 18 из «Страстей по Матфею», эмблематические детали в кантате № 56 и других сочинениях.) Излюбленный эмблематический образ, символизирующий ужасные судьбы, — молния. Вспышки молнии и раскаты грома — объекты репрезентации в хоре «Молния и гром скрылись в облаках» (№ 33) из «Страстей по Матфею» (см. пример 38).

Основные приемы музыкальной выразительности в первой части кантаты № 60 подчинены аллегорическому образу Вечности: непрерывный круговорот, созданный фигурами «circulatio» и «fuga», образуют музыкально-эмблематическое «изображение». Его дополняют другие средства: музыка передает раскаты грома, а в названии кантаты сопряжены две идеи: «Вечность» и «громовое слово». Гром, ненастье — символы испытаний, потрясений, уготованных человеческой душе. Таким образом, образуется эмблематическая композиция, которая подвергается музыкальной конкретизации. Этот образный комплекс получает развитие в следующих частях: вторая повествует о борьбе и сражении (продолжена эмблематическая тема испытаний, превратностей судьбы), трудный путь приводит к мысли о смерти и бренности, заключительный хорал — прощание с миром, дорога в рай.

«Изображение» в музыке может предварять «изображение», содержащееся в словесном тексте. Таков инструментальный рефрен в арии с хором № 70 из «Страстей по Матфею». Рисунок партии continuo — движение руки, разъясненное в последующем фрагменте: «Взгляните, Иисус простер руку, чтобы схватить нас» (см. пример 39а, б).

Рука, простертая с неба, — символ провидения в эмблематике. Эта же эмблема передана в кантате № 60. Бах тщательно комментирует слова Надежды в IV части: «Меня покрывает рука Господа» (см. пример 40).

В кантате № 60 тщательно подчеркнуты все упоминания сердца. Все детали образуют стройное целое, музыкально-риторические фи-

38 И. С. Бах. Страсти по Матфею, № 33

Sind Blit-ze, sind Don-ner in Wol-ken ver-schwun-den

39a И. С. Бах. Страсти по Матфею, № 70

Ob. da c.

I. II

Org. e Cont.

396

se-het, Je-sus hat die Hand, uns zu fas-sen aus-ge-spannt,

40 И. С. Бах. Кантата № 60, III часть

T.

17

Mich wird des Hei-lands Hand be-dek-ken,

гуры подчинены морально-дидактическому обсуждению темы бренности — образуется своеобразный вариационный цикл на эмблему. Другая музыкально-риторическая иллюстрация связана с фигурой «katabasis» («нисхождение»), сопровождающей слова «Надежда идет ко дну» (IV часть). Эмблема Надежды — якорь, и эту аллегорико-эмблематическую связь передает музыкальное изображение (Надежда = якорь идет ко дну = «katabasis»). Бах, таким образом, соединяет между собой вариационные циклы на эмблемы в кантате № 60 и подчиняет эмблематическую образность теме «четырех последних вещей», аллегориям Вечности, Странствия, Бренности.

Другой источник эмблематических воздействий на музыку следует искать в драматическом искусстве. «Мировой театр» существовал в виде эмблематического театра. «Театр аффектов» — тоже. В иконологиях и эмблематиках существовали особые эмблемы аффектов. Строгие соответствия, перевод эффектного сообщения в сценический и зрительский план осуществил Ф. Ланг, а вслед за ним и многие другие теоретики. Аллегии обладали строго зафиксированными признака-

ми, атрибутами, по которым их различал зритель [117, 196]. Это соответствовало уже упомянутой тенденции к абстрагированию и одновременно — конкретизации. Эмблематическая зримость аффектов вносится читателю уже титульным листом трактата Ланга.

Воздействие «эмблематического театра» на музыку было разнообразным: музыка иллюстрировала словесные изображения эмблем, воспроизводила структуры, типичные для организации драматического действия. Остановимся на проблеме организации кантатной композиции в эпоху позднего барокко. Крупнейший теоретик баховской поры, известный проповедник Эрдман Ноймайстер установил и рекомендовал для церковной кантаты определенные формы (в частности, форму *da saro*) и стихотворные размеры. Ноймайстер, по словам Г. Штиллера, явился основателем нового стиля и целой традиции, хотя не создал ничего принципиально нового [428, 128]. Под воздействием «реформы Ноймайстера» развивалась вся немецкая кантата XVIII в. На тексты Ноймайстера писал И. С. Бах, связанный с ним взаимной приязнью и высоким почтением¹. Размышляя о соотношении арии и речитатива, Ноймайстер опирается на категории эмблематики. Он упоминает о том, как его предшественники «употребляли сентенции и нравоучения по образцу арии». «Такое, — замечает Ноймайстер, — теперь у всех на слуху, а поэты обдумывали перед тем, как изобрести удобный речитатив, то, когда и после чего должна быть введена сентенция, на месте которой будет помещена ария». Это соотношение арии и речитатива соответствует в театральном искусстве эпохи барокко разворачивающемуся действию и подытоживающей его эмблематической «подписи». Сентенции, найденной метафоре и аллегории уподобляет арию и другой оперный теоретик, Кристиан Фридрих Хунольд (к его текстам, кстати, тоже обращался И. С. Бах).

Ария, по Ноймайстеру, «всегда служит общей сентенцией для того, что было или еще будет сказано, она должна заключать в себе либо особенный аффект, либо мораль» [цит. по: 409, 175]. Разъясняющую, морализирующую роль арии выделяет и Бартольд Файнд: «Арии в опере — своего рода разъяснения речитатива, который есть изящнейшая и искуснейшая поэзия, дух и душа представления. Они должны не только отличаться от речитатива размером и более грубым оттиском, но служить предшествовавшим обстоятельствам, подобно

¹ Ноймайстер горячо ратовал за Баха, когда того не избрали на должность органиста в Гамбурге: «Ноймайстер негодовал и излил свой гнев в одной из проповедей. Когда в рождественское время он говорил об ангелах, поющих при рождении Христа, он прибавил, что в Гамбурге их искусство не принесло бы им пользы. Он глубоко уверен, что если бы один из виффлемских ангелов прилетел с неба и, божественно играя, пожелал бы занять место органиста в церкви святого Иакова, но не имел бы денег, ему пришлось бы улететь назад на небо» [413а, 92].

морали, аллегории, изречению и сравнению, находить применение в последующем, давать поучение или совет тому, что сказано в речитативе, либо новым догматам» [цит. по: 409, 176]. Об аналогичной связи текстов, лежащих в основе композиции, писал И. Д. Хайнихен: он выделял «предшествовавший», «сопровождающий» и «последующий вывод», «заключение» [294]. Жесткие схемы, в которые укладывались эмблематические представления, встречались в религиозном и светском театре эпохи барокко, где, по словам А. А. Морозова, «поражающие воображение сцены и образы становились особой формой разгоряченного эмоциями аллегоризирующего познания» [134, 21].

Таким образом, важнейшие кантатные и оперно-ораториальные формы позднего барокко — ария и речитатив — ориентировались на эмблематические образцы. Впрочем, эта традиция сложилась уже в практике XVII в.: так, в «Гармоническом духовном театре» Дж. Ф. Анерио повествование сопровождалось обязательной моралью, сентенции являлись неременной частью римской оперы XVII в., а в духовных историях различались повествование, диалог и мораль.

В пассионах И. С. Баха содержание арий и стихотворных речитативов может показаться не связанным с сюжетным развитием. Однако речитативы и арии берут на себя назидательную, морализирующую функцию. Как правило, речитатив прямо опирается на какое-либо речение или слова, предшествовавшие ему в евангельском повествовании, в то время как ария играет роль обобщающего нравоучения. Например, евангельские слова в «Страстях по Матфею»: «Правитель сказал: какое же зло сделал Он?» (№ 56) продолжают парадоксальным комментарием (№ 57): «Он во всем нам творил добро. Слепым дал зрение, хромым научил ходить, Он открыл нам слово Отца, Он изгнал дьявола» и т. д., после которого следует вывод: «Из любви желает умереть Спаситель мой» (№ 58).

В некоторых случаях Бах подчеркивает эти связи музыкальными средствами. Напряженная хроматика явственно изображает аффект скорби в эпизоде, рисующем Иисуса в Гефсиманском саду («Страсти по Матфею», № 24), — Бах выделяет все слова, несущие этот аффект: «начал скорбеть и тосковать... душа Моя скорбит смертельно». Ключевая музыкально-риторическая фигура — «saltus duriusculus», ею завершается сцена и с нее же начинается речитатив (№ 25), выражающий тот же аффект (начальные слова: «О, скорбы!») (см. пример 41а, б).

Роль обобщения, подписи в кантатно-ораториальных формах берет на себя также хорал. Он часто вводится Бахом в действие как продолжение, подхватывающее евангельское повествование. Слова учеников: «Не я ли?» («Страсти по Матфею», № 15) — получают неожиданное освещение в хорале: «Это я, это я должен поплатиться, связанный по рукам и ногам в аду» (№ 16). Слова: «Тогда говорит им Иисус: все

И. С. Бах. Страсти по Матфею, № 24

41a

Jes.

saltus duriusculus

wa - chet mit mir.

416

И. С. Бах. Страсти по Матфею", № 25

Fl.

Ob. da c.

T.

O Schmerz!

Org. e Cont.

вы соблазнитесь обо Мне в эту ночь, ибо написано: “поражу пастыря, и рассеются овцы стада”» (№ 20) — вызывают изобразительный комментарий («fuga», «hypotyposis») и затем морализирующий призыв в хорале (№ 21): «Познай меня, мой хранитель, мой пастырь, прими меня». Взаимодействие основного евангельского повествования и его разъяснения могут вступать в неожиданную связь, основываться на намеренном столкновении образов, парадоксальном их сближении. В этом нагнетании напряжения, создании семантического поля проявляется действие барочного «остроумия».

Очевидна морализующая роль арий (дуэтов) в кантате № 60. I часть — средоточие аллегорических и эмблематических мотивов. II часть — речитатив — долгое и подробное рассуждение о превратностях, подстерегающих душу на последнем тяжком пути, о бремени грехов и Божьем суде, об огне очищения и мучительном страхе смерти. III часть — дуэт-разъяснение, мораль — заканчивается сентенцией: «Раскрытая могила выглядит ужасно, но она будет мне мирным домом». IV часть — своеобразная вариация на речитатив во II части — содержит еще более сложное рассуждение, в ней вводится новый эмблематический комплекс. Ариозо (Голос Святого Духа) со-

держит мораль: «Отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе». Общий вывод-подпись помещен в заключительном хорале. Таким образом, эмблематическая структура кантаты № 60 достаточно сложна: I часть — «изображение», II — рассуждение, III — местный вывод, IV часть — новое рассуждение, одновременно новое «изображение», рассекаемое изречением из Писания; заключительный хорал — общая «подпись». Такая сложная композиция находит соответствие в театральных формах барокко [см.: 409].

Различие между морализирующими хорами и ариями кантатно-ораториальных форм Баха обычно сводится к тому, что в хорале высказывается более догматический вывод. Ария вызывает к личному чувству, убежденности, переводит повествование в субъективно-благочестивую сферу. В подобном осмыслении арии явно сказывается воздействие пиетизма на Баха, которого он не принимал в ортодоксальном плане, но который преломил в своей музыке.

Эмблематическая связь «изображения», «надписи», «подписи», соединение в одновременности нескольких сообщений определяет и строение таких форм, в которых совмещены несколько словесных текстов, несколько музыкальных стилей, несколько музыкальных планов. Первый хор в «Страстях по Матфею» И. С. Баха — образец такой связи. Повествование о дочери Сиона, оплакивающей жениха (эмблематическая «*pictura*»), изображается в музыкальной сцене. Роль «подписи» выполняет хорал «О, невинный агнец Божий». Музыкальному «изображению» и комментарию соответствует аффектный «сценический стиль», «подписи» — «церковный стиль». Хорал-«подпись» выделяется темброво-тесситурно, переносится в иное по сравнению с основным повествованием временное измерение («быстрое время» в «изображении» и «медленное» в «подписи» создают эффект полихронности). Переход от изображения к подписи происходит через общее слово «*Lamm*» («агнец»). Введение хорала подготовлено также интонационно: эмфатически повторенным восклицанием «*seh*» (фигура «*exclamatio*») и выделенным благодаря этому квинтовым мотивом (см. пример 42).

Аналогичные формы есть в «Страстях по Иоанну» (№ 60 — хорал и ария, «церковный» и «сценический стиль»), в кантате № 18 (хорал и речитатив), в кантате № 61 (хорал, ариозо, хоровая fuga), в мотетах «*Singet dem Herrn*» (ариозо и хорал), «*Fürchte dich nicht*» (fuga и хорал), в «Рождественской оратории» (хорал и речитатив).

Хорал-подпись может вводиться в сообщение без слов. Так, в кантате № 106 сложная композиция второго номера, соединяющая несколько стилей, темпов, словесных текстов, скрепляется в конце мелодией «Я вручаю себя Богу», звучащей у флейты. Обобщающую роль в таких соединениях обычно выполняет хорал. Как правило, «подпись» всячески выделяется: время хорала течет медленнее, хорал по-

Soprano in ripieno.

S.
Lamm, se - het, die Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein
O Lamm Got - tes un - schul -
Lamm, komm, komm ihr Töch - ter, helft mir kla -
- dig, am Stamm des
gen, se - het, den Bräu - ti -
Kreu - zes ge - schach - tet,
- gam, seht ihn als wie ein Lamm,

ручен более резким и светлым тембрам, регистрово обособлен. Синхронизация разных пластов музыкального времени подчинена логике исходного текста и комментария к нему, изображения, комментария и подписи. Эта логика, как мы убедимся в дальнейшем, была также подчерпнута в проповеди, на которую в эпоху барокко колоссальное воздействие оказала эмблематика.

Обнаружение аллегорического и эмблематического слоя в кантатах Баха, который мы продемонстрировали в анализе кантат № 56 и 60, позволяет говорить об особой разновидности этого жанра — аллегорико-эмблематической кантате.

Эмблематический канон репрезентации, вероятно, развивается и в инструментальной музыке, передающей аффектное сообщение музыкально-риторическими средствами [см.: 62, 40—45]. Популярность эмблематики в музыке барокко позволяет говорить об универсальном проявлении этого слоя репрезентации в культуре эпохи. И не случайно трактат, символизирующий барочную «универсальную гармонию» — «Универсальная гармония» Марена Мерсенна, — предварен

титульным листом, доносящим до нас эту идею в эмблематическом облике [см.: 340, 1]. Чтобы дополнить наши представления о связях между аллегорией, эмблемой, риторикой и другими репрезентативными средствами, необходимо рассмотреть еще один принцип барочной поэтики.

«Остроумный замысел»

Одно из центральных понятий в барочных поэтиках — «остроумие», «остроумный замысел». Именно изобретение теории остроумия ставил себе в заслугу Б. Грасиан. Теория «остроумия» формулирует цели искусства: удивлять, возбуждать интерес, поражать аудиторию. Те же задачи преследовала «эстетика чудесного». В письме к Клаудио Акиллини (январь 1620) Дж. Марино писал:

Поэта цель — стихами поражать:
Не о сложном — о славном сочиняю,
Кто удивлять не в силах, брось писать.

[Цит. по: 169, 267]

Эту мысль повторяют многие художники. Известно, что Марино «завел литературный альбом, в который выписывал в тематическом порядке все самое пикантное и удивительное, что он нашел у греческих, латинских, итальянских, а также испанских поэтов» [169, 267]. «Эстетика чудесного» была повсеместной: теория Грасиана в Испании, марианизм в Италии, эвфуизм в Англии, прециозность во Франции — варианты одного и того же явления. Поэт стремился добиться сильнейшего воздействия на аудиторию, создать напряжение. Этому служит специально введенная «неожиданность» (*inopinatum*), определенная неясность, требующая интеллектуальных усилий, сотворчества, включения в игру, распознавания «обманов» и «намеков». Художники барокко не довольствуются простой выразительностью. Их цель — найти тайное, истолковать его. Средства самого искусства еще недостаточны — они намекают на систему, которую надо обнаружить. Для барокко «создать — это то же самое, что найти сокровенное, скрытое и неизвестное» [120, 153]. За материальным в искусстве стоит умозрительное, и материальное призвано его изображать, служить ему представительством.

Принцип «остроумия» считался универсальным. «Не есть ли сам Вседержитель — “остроумный оратор”, который смеется над людьми и ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто? — вопрошает Тезауро» [40, 330]. «Остроумие» — лучший комплимент: Кеплер называет Галилея «хи-

троумным», а Х. Вольф аттестует Ломоносова как «молодого человека преимущественного остроумия».

Барокко высоко ставит сложный, темный смысл, провозглашает ценность истин, постигаемых с усилием: «Ежели доставлять разуму приятность, — пишет Луис де Гонгора, — это давать поводы ему для совершенствования и наслаждения, когда он обнаруживает то, что скрыто в поэтических тропах, то, найдя истину, разум убедится в своей правоте, и это убеждение доставит ему удовольствие; к тому же, поскольку цель разума — это поиски истины и ничто не дает ему удовольствия, кроме изначальной истины, согласно речению святого Августина: «Неспокойно сердце наше, доколь не опочет в Тебе», — тем большую приятность он испытывает, чем больше будет понуждаем к раздумьям темнотою произведения и чем больше пищи для своих мыслей сумеет найти под покровами этой темноты» [73, 167]. В предисловии к «Библейским сонатам» Кунау пишет о «неясном замысле» и упоминает «conceptus» — атрибут «остроумия».

Быстрый разум обладает «умением сводить несхожее». Связи «далековатых идей» (Ломоносов) высоко ценились художниками барокко. «Тот дар, который мы называем гениальностью, — учил С. Паллавичини, — состоит в способности соединять понятия и предметы, кажущиеся несоединимыми, находя в них скрытые реликты дружбы между этими противоположностями, не замечавшееся ранее единство и большое сходство при большом несхождении» [40, 336]. Теоретики «остроумия» детальнейшим образом разрабатывают технику этих неожиданных связей, для нахождения которых требуется необычайная многосторонность. Перечислим основы «остроумия».

Поэтике антитезы отвечают контраст и несходство. Им служат «изящное разноречие» («Чем сильнее разноречие, тем остроумней контраст», — учит Грасиан), а также различные аналогии. Техника разноречия и аналогии согласуется с другими принципами эстетики и поэтики барокко — сочетанием различных языковых планов, игрой, усматриванием подобия и проч., о которых уже шла речь.

Остроумие выбирает всяческие противоречия и переосмысления. Согласно Грасиану, «соединять силою разума два противоречащих понятия — высшее искусство остроумия». Легкость перехода от комического к трагическому, от смешного к печальному ценит Э. Тезауро: «Ты скажешь, если остроумное противоплагается серьезному и одно вызывает веселость, а другое — меланхолию, как может остроумие быть серьезным и серьезность насмешливой? На это я отвечаю, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме, и по содержанию» [40, 331].

На этих принципах основывается вариативная поэтика барокко, достигающая объемного описания предмета, охвата его со мно-

гих сторон, многомерного видения. Часто в этих целях используется прием сложной дефиниции, блистательные образцы которой встречаются у Тезауро: «Есть ли более серьезное и возвышенное явление на свете, чем звезды небесные? — пишет он в трактате “Моральная философия”. — Можно ли высказать более серьезную и поучительную мысль, чем следующая: звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которое, отражая лучи солнца, становится светящимся. Вот пример ученого предложения, однако не остроумного. Если же ты скажешь: звезды — это зеркала эфира, которые, хотя и не оставляют светящегося следа, становятся ночными солнцами лишь тогда, когда солнце расточает им свои любезности, — это та же доктрина, однако до некоторой степени выраженная метафорически как по форме, так и по содержанию, и чем более форма удаляется от прямого выражения, тем она становится изящнее, но в конце концов переходит в забавное. Остроумно и в то же время серьезно следующее предложение: звезды — священные лампы вечного храма Божия. Прекрасна следующая сентенция: звезды — драгоценные узоры небесного павильона. Радостью исполнена фраза: звезды — блестящие цветы садов блаженных. Учена фраза: звезды — глаза небесного Аргуса, всю ночь следящего за смертными. Ужасающая фраза: звезды — небесные фурии, в чьих волосах вплетены сияющие змеи для того, чтобы не допустить злых на небо. Скорбью дышит фраза: звезды — печальные лики пылающей огнями траурной капеллы на погребении солнца. Напротив, забавным будет следующее речение: звезды — светлячки, порхающие в синеве небес. Еще забавнее сказать: звезды — фонари богов, всюду блуждающих ночью. Еще занятнее выражение: звезды — огарки, падающие с канделябра солнца. И наконец, если ты превратишь небо в решето, то вместе со Стильями ты скажешь в духе буффонады о звездах: светящиеся дыры небесного решета» [40, 332].

Прием сложной дефиниции во многом подобен эмблематической и символично-риторической разработке какого-либо понятия в музыкальной композиции. Подключение этих дополнительных смысловых и выразительных средств казалось критикам барокко «вычурным», «тяжеловесным», но вполне отвечало нормам поэтики «остроумия».

Еще одно свойство «остроумия» — иносказание. «Чтобы понять Остроумие, — пишет Грасиан, — следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силой вымысла, т. е. новым и неожиданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам: они не истинны, но подражают истине» [40, 331]. Остроумию также служат преувеличения.

Преувеличения, переосмысления, контрасты, иносказания и прочие атрибуты «остроумия» служили искомой сложности выражения,

«энергии умственного образа» (А. А. Морозов). По Грасиану, «чем глубже скрыто объяснение, чем труднее его отыскать, тем ценней острая мысль; сперва автор пробуждает внимание, возбуждает любопытство, затем в изысканной концовке искусно раскрывает тайну» [73, 205]. Этими установками «остроумия» во многом объяснялась широко распространенная ребусная поэтика, играющая смыслом и значением. Утонченные намеки на замысловатую игру содержат многие произведения: так, Монтеверди использует слово «scherzi» в заглавии «Музыкальных шуток» в духе «остроумия». А прелестная кантата А. Скарлатти «Per un vago desirè» целиком основана на «остроумном сближении» понятий сольмизационного учения, теории аффектов и средств музыкальной риторики. Тирсис учит Хлою мутации, и она начинает ему изменять. Неожиданный эффект в столкновении смыслов слова «mutazione» трагичен для героя. Стремясь отучить Хлою от измен, Тирсис демонстрирует ей сольмизационное правило неизменного названия полутона («mi — fa»)¹. Хроматизмы объясняются героем как «вздохи» — постепенно комментарий получает новый драматический смысл: Тирсис оплакивает свою горькую судьбу в *lamento*, основанном на музыкально-риторической фигуре вздоха («*suspiratio*»). Эта фигура предreshает развязку — герой умолкает с тяжелым вздохом (см. пример 43).

Теоретики остроумия разрабатывают канон символов, метафор, изобразительных мотивов и деталей. Среди них — времена года, знаки зодиака, цветы, листья, плоды и т. п. [222]. Сюда же подключаются самые разные намеки, признанные выстроить систему соответствий между «*concetti*». Э. Тезауро разрабатывает подробный план сценических представлений, фигурированных балов, маскарадов и пантомим, в которых обыгрываются эти элементы. И, конечно, распространенность мотива «Времен года» (вспомним «Времена года» Антонио Вивальди, инструментальные фантазии Кристофера Симпсона «Месяцы и времена года»), олицетворяющего изменчивость и подвижность, объясняется действием этого репрезентативного канона.

Другой излюбленный мотив связан с Флорой. Описанные Тезауро гирлянды, цветы — популярнейшая идея итальянского музыкального барокко. Опера М. Гальяно «Флора» (партию героини написал Я. Пери) уже самим заглавием обещает вариации на эту тему. «Флора» постоянно сближается то с цветами («*fiore*»), то с именем героини — *Clori*. А в конце очевиден намек на Флоренцию, в которой впервые в 1628 г. была исполнена эта «остроумная опера».

В лексиконах появляются упоминания «цветов» (*fioretti*, *flores*). «Цветы» — олицетворение свободы, фантазии, импровизации, игры,

¹ Слоги *mi* и *fa* всегда сопровождали полутон (отсюда старинное утверждение: «*Mi et fa est tota musica*» — «Ми и фа суть вся музыка»).



орнаментики («fioretti» — «фиоритура»), украшения мира, всеобщего праздника. «Гирлянды», «Цветы», «Короны», «Венки» — популярные наименования самых разных сборников: назовем «Освященные музыкальные цветы» Джироламо Калестани (1603); «Священную гирлянду» Клаудио Кокки (1632), «Корону из священных лилий» Джованни Бонаккелли (1642) — перечень далеко не полон [425, 128—129]. Флору, лилии (ангельский символ), сад упоминает Адриано Банкьеры в трактате «Гармонические письма» [218, 34, 42].

Высшая цель остроумия — метафора. Култ изысканных сравнений перешел в барокко от маньеризма, но именно барокко создало художественную систему, опирающуюся на метафору. Общеизвестна метафорика Гонгоры и других поэтов. У Ф. Малерба, к примеру, Ж. Руссэ находит удвоенные, утроенные и учетверенные метафоры [391, 57]. Метафорическая игра, вернее одна из ее частей — символическое истолкование аллегорий, — заметна в письмах Рубенса, постоянно изыскивающего этот круг дополнительных соответствий [168, 133—137, 312—316, 324—328].

Принцип метафоры, на наш взгляд, определяет многие установки музыкальной риторики позднего барокко. Раннее барокко опирается на ряд изолированных эффектных слов, которые следует изображать в музыке. Господствующее в это время правило взаимодействия музыки и риторики — однозначное соответствие (риторическая фигура переводится в соответствующую музыкально-риторическую). Декларируемое на протяжении всей эпохи требование равновесия музыки и слова на первых порах осуществлялось механически: музыка делала «слепки» со слова, осуществляла перевод по точным риторическим правилам. Потребовались многие усилия, прежде чем было осознано, что не слова, а их смысл должен передаваться композитором. Среди главных завоеваний позднего барокко — понимание того, что синтез музыки и слова может быть найден в их споре. Спор, противоборство, противоречия, преувеличения, противоположности, контрасты — орудия барочного «остроумия» — последовательно применяет в своих произведениях И. С. Бах.

Одно из самых частых проявлений принципа «остроумия» в его музыке можно назвать музыкально-риторическими диссонансами. Обратимся к началу мотета «Fürchte dich nicht». В музыке точно изображена риторическая фигура «exclamatio» («восклицание»), которая есть в тексте; дальше начинаются отступления от слова, работа с ним. Во-первых, Бах вводит повтор: «Не бойся, не бойся, ибо Я с тобой. При повторе фигура «exclamatio» оказывается зеркально отраженной — из скачков вверх и вниз (*saltus duriusculus*) складывается фигура «противопоставления» — «antitheton», которой нет в псалме. Словесный текст изображает радость, однако «catachrese» и прочие приемы «странный» диссонантной гармонии передают скорбь (см. пример 44).

Возникает противоречие в репрезентации аффекта. Возвращаясь к тем же словам в других разделах формы, Бах обостряет напряжение, усиливает диссонантность — антитезы углубляются. Наиболее напряженно слова «не бойся» звучат в самом конце мотета (см. пример 45).

Подобное столкновение контрастных образов, преувеличения, противоборство музыки и слова согласуются с правилами «остроумия». Соединяя несоединимое, обнаруживая скрытую связь между удаленными образами, Бах творит «сложный смысл». Он основывается на напряжении между простым смыслом слов, их переосмыслении в музыкальном звучании, на неожиданности, он поражает и захватывает слушателя. Баховская музыкальная риторика подтверждает то, что на протяжении эпохи барокко осуществляется изменение типа изображения аффекта и взаимодействия музыки с риторикой в сторону сложного смысла, музыкальной метафоричности и «остроумия».

В прихотливой музыкально-риторической работе И. С. Баха присутствует строгая логика. Бах отбирает определенные ключевые слова, которые становятся опорами музыкально-риторической композиции. Эти слова несут основной аффект или связывают аффекты, репрезентируемые в композиции. Бах закрепляет за этими ключевыми словами интонационно родственные мотивы или фразы. Так, в мотете «Singet dem Herrn» ключевое слово «singet». Оно представлено двумя интонационными формулами: распевом — «Manieren» и движением по трезвучию — «exclamatio». От них отходят две ветви мелодикориторического развития: интонационно родственные элементы соединяют две линии в словесном тексте. В конце композиции эти ряды музыкально-словесных соответствий образуют точку схода в едином возгласе «Halleluja!» (см. пример 46).

Ключевые слова, избранные композитором, являются метатекстом, группирующим вокруг себя остальные, комментирующие тексты. Выстраивая разветвленное древо музыкальной риторики, Бах руководствуется логикой проповеди и экзегетики: к выделенному первичному смыслу, сосредоточенному в ключевых словах, подстраиваются осталь-

44

H. C. Bax. Morer "Fürchte dich nicht"

exclamatio

S₁ Fürch- te dich nicht, Ich bin bei dir, bei dir,

A₁

T₁

B₁

antitheton

S₂ Fürch- te dich nicht, Ich bin bei dir,

A₂

T₂

B₂

saltus duriusculus

catachrese

45

H. C. Bax. Morer "Fürchte dich nicht"

Fürch- te dich nicht, fürch- te dich nicht, du bist mein

46

Sing

28

(die Ge-mein-ne)

149

Get dem Herrn

Singet, sin-ge't

152

(Wie sieh'n Va't'r)

158

(Gott-nimm dich)

222

Lo-bet den Herrn

264

Al-

les, was o-

366

Halle-lu - ja.

ные слова, подобно тому, как к лежащему в основе проповеди речению подсоединяются остальные разделы. Техника «ключевых слов» постепенно формировалась и оттачивалась в немецкой музыке эпохи барокко [109]. Так, предшественник и объект поклонения И. С. Баха, Д. Букстехуде в своих органнх хоральных обработках, как и многие мастера в других жанрах, добивался своеобразного «равновесия музыки и слова». Беззвучный словесный текст оживает в органнх хоральных обработках Букстехуде. Особое внимание мастер уделяет самым значимым — патетическим и аффектным словам. В прелюдии «Ach, Herr, mich armen Sünder» он подвергает музыкально-риторическому комментарию слова «грешник», «гнев», «погибнуть», «вечная жизнь».

Логика проповеди и экзегетики — выделение ключевых слов и их истолкование, комментирование в музыке, была доведена до совершенства в различных сочинениях И. С. Баха [111]. Баховская метафорика и проповедническая логика прямо соотносились с практикой литературного барокко, для которого было характерно «сопряжение метафор», ведущее к образованию своеобразного «метафорического поля», подчиненного дидактическому речению [133, 36—37]. Композитор также опирался на традицию Лютера, по убеждению которого, музыка должна была «стоять на службе у экзегезы и оживления слова» [428, 136]. Известен интерес Баха к догматической, экзегетической и апологетической литературе — некоторые источники были обнаружены в его библиотеке [428, 91].

Работа с ключевыми словами показывает, что в эпоху барокко в семантическом плане осуществился переход от единичного смысла, изолированного слова, репрезентирующего аффект (в соответствии с принципом «pars pro toto» — часть вместо целого), к сложной конструкции, соотносящей целостный смысл высказывания с отдельными компонентами этого высказывания.

Логика проповеди, экзегетики, соединенная с принципами «остроумия», может считаться одним из выражений принципа интерпретирования, присущего искусству барокко [177, 227]. В рамках эмблематической проповеднической традиции существовало требование находить соответствие между эпизодами Нового и Ветхого Заветов. Великолепный образец подобного интерпретирования создает И. С. Бах в «Страстях по Матфею». Речитатив (№ 50), повествующий о возвращенных серебрениках, раскаянии Иуды и его смерти, сопровождается поразительным комментарием — подключается мотив блудного сына, не входящий в основное повествование! Иуда уподоблен блудному сыну в арии-«подписи» (№ 51). В этом сближении образцов срабатывает закон барочного «остроумия».

Интересно обыгран принцип интерпретирования в «Страстях по Луке» Г. Ф. Телемана: перед каждым фрагментом евангельского по-

вестования дается его перефразированный вариант — ветхозаветный эпизод аналогичного характера. Это «разъяснение» повторяется пять раз. Здесь так же, как у Баха, проявляются эмблематические закономерности в организации сюжетного действия, осуществляется комментарий, в котором изыскиваются неожиданные сближения.

Описанные закономерности уточняют представления о типах, возможностях и границах барочного синтеза искусств. Способность к репрезентации позволяет отразить в художественном тексте предельную однородность мира. Основы барочной репрезентации сообщают музыке способность передавать многообразное содержание, доступное другим художественным системам. Музыка обретает ясность аллегории, многозначность метафоры, емкость символа, покоряющее воздействие слова и аффекта, зримость и загадочность эмблемы.

Сущность музыки в эпоху барокко

Понятие музыки. «Музыкальный лексикон» И. Г. Вальтера

Чем была «музыка» в эпоху барокко? Мы не можем ответить на этот вопрос, пока не определим смыслы и значения, вкладываемые в понятие «музыка» в это время. Обратимся к «Музыкальному лексикону» И. Г. Вальтера — своду основных представлений, выработанных эпохой. Теоретик дает подробное перечисление: «древняя музыка», «арифметическая музыка», «искусственная музыка», «активная или практическая музыка», «хоральная музыка», «хроматическая музыка», «комбинаторная музыка», «связная музыка», «созерцательная или спекулятивная музыка», «диатоническая музыка», «дидактическая музыка», «драматическая, сценическая или театральная музыка», «церковная музыка», «энгармоническая музыка», «фигуральная музыка», «холодная музыка», «гармоническая музыка», «историческая музыка», «человеческая музыка», «гипорхемная музыка», «инструментальная музыка», «манерная музыка», «мелизматическая музыка», «мелопозитическая музыка», «измеренная, мензуральная музыка», «метаболическая музыка», «метрическая музыка», «современная музыка», «играемая музыка», «мировая музыка», «изменяющаяся или мимическая музыка», «натуральная музыка», «западная музыка», «одическая музыка», «органическая музыка», «патетическая музыка», «ровная музыка», «поэтическая музыка», «политическая музыка», «практическая музыка», «пифагорейская музыка», «речитативная, сценическая или драматическая музыка», «ритмическая музыка», «знаковая музыка», «спекулятивная музыка», «музыка симфоний», «театральная музыка», «теоретическая музыка», «трагическая музыка», «вокальная музыка», «общеупотребительная музыка» [445, 430—434].

В классификации Вальтера поражает соседство совершенно несовместимых понятий. Многие из его определений «музыки» могут показаться дикими современному взгляду: что такое «искусственная»,

«комбинаторная», «связная», «спекулятивная», «дидактическая», «холодная», «метаболическая», «метрическая», «изменчивая или мимическая», «органическая», «поэтическая», «ритмическая», «теоретическая», «политическая», «практическая музыка»? Все эти обозначения плохо согласуются с современными представлениями о музыкальном.

Попытаемся проанализировать схему Вальтера — эту подлинную «сумму» барочной музыки. В классификации переплетаются идеи разных зон культуры барокко, звучат и голоса, доносящиеся из прошлого, и самые современные, злободневные мысли.

От старой практики унаследовано несколько понятий. Это «политическая музыка», связанная с мыслями Платона о морально-политической стороне ритмики и хороводов («Законы»), об отражении в музыке состояния полиса («Законы», «Государство»). Перепевы этого мотива можно заметить у многих теоретиков. «Опера — сильное орудие для управления простолюдином», — говорит Лейбниц [121, 108]. «Свойство музыки — воспитывать благочестивых, воинственных, и политически надежных людей», — таково мнение И. Зульцера [121, 111]. Эту точку зрения разделяет Кунау.

Мы видим, что этот несколько неожиданный «политический» смысл соприкасается с другим — морально-назидательным. И здесь становится вполне объяснимым появление «дидактической музыки» в классификации Вальтера, бережно сохранившего и в этом разделе античную традицию.

К легендарной старине восходит «пифагорейская музыка». Упорно удерживается схема Боэция: «мировая», «человеческая», «инструментальная музыка» («*musica mundana*», «*humana*», «*instrumentalis*») [см.: 140]. Долгую историю имеют понятия «активная или практическая» и «теоретическая музыка» (вариант последней — «спекулятивная музыка»). Оппозиция «теоретическая — практическая музыка» уходит в века (носителями этих «музык» являются, соответственно, «музыкант» и «кантор» — см.: 283).

«Теоретическая» и «практическая» музыка соседствуют у Вальтера с «мелопозитической или позитической» музыкой. Это произошло не случайно. В немецкой теории существовало две линии — «линия квадривия» и «линия тривия»¹. «Линия квадривия» видела в музыке «математическую науку». «Линию тривия» олицетворяла школа Г. Шютца — К. Бернхарда, которая ставила в центр учение о композиции, т. е. «поэтическую музыку». И. Г. Вальтер синтезировал эти два направления. До него попытку объединить музыку, математику и ритори-

¹ «Линию тривия» и «линию квадривия» в теоретическом наследии немецкого барокко сравнительно недавно выявил У. Майер [см. 343]. Однако многое в его весьма тщательном исследовании нуждается в коррективах.

ку предпринял И. А. Хербст, говоривший в трактате «Musica poetica» (1643) о «musica theoretica», «practica» и «poetica».

К числу старинных понятий относятся «натуральная» и «искусственная музыка», почерпнутые у Регино из Прюма. В «Musurgia universalis» А. Кирхер разделяет «искусственную музыку», которая совпадает с «инструментальной», и «натуральную», существующую в двух разновидностях («мировая» и «человеческая»). Классификацию Кирхера повторит И. Г. Вальтер в 1708 г. [446].

Новая практика, бесспорно, продиктовала различие «древней», «исторической» и «современной» музыки. Понятие «патетической музыки» введено Кирхером. «Ритмическая музыка» также фигурирует у этого теоретика, совпадая в его учении с «поэтической музыкой».

Представления о «музыке» иногда пересекаются с представлениями о «стиле». В этой части классификации Вальтера также отчетливо сказываются воздействия системы Кирхера. Из теории стилей Кирхера И. Г. Вальтер заимствует такие понятия, как «церковная», «каноническая», «мелизматическая», «гипорхемная» (с ответвлением — «хороводная»), «речитативная, сценическая или драматическая», «театральная», «музыка симфоний». «Хоральная», «трагическая», «вокальная музыка» имеют аналоги в многочисленных теориях стиля. Позже мы остановимся на частичных совпадениях классификации Вальтера с учением о «моноподическом стиле» Дж. Б. Дони.

Классификация И. Г. Вальтера до сих пор не подвергалась детальному анализу. А между тем она подсказывает несколько важнейших выводов. Во-первых, подтверждается то, что в музыкальной культуре барокко полифонически взаимодействуют различные исторические планы: идеи антично-средневековой традиции переплетаются с модернистскими понятиями, выдвинутыми и отстаиваемыми теоретиками «нового искусства». Схема Вальтера, отражающая опыт эпохи, свидетельствует о том, что музыка понималась предельно многозначно. Историческое своеобразие, присущее концепции «музыки» в эпоху барокко, подтверждает то, что в условиях переломно-переходной ситуации представлению об искусстве присущи полифоничность, антигетичное единство, радикально отличающиеся от классической «целостности». В эпоху барокко границы самой «музыки» достаточно расплывчаты: нередко с ней совпадает «стиль».

Все это заставляет нас особенно тщательно разобраться в связях между музыкой и другими областями реальности, понять сопричастность музыки и других областей знания или творчества. Музыка в эпоху барокко «не равна» сама себе: она и больше, и меньше, нежели классическая. Дальнейший анализ призван очертить место музыки в барочном мире и культуре, показать ее назначение и функционирование. Мы сознательно пойдем на известный разрыв в описании: начнем с катего-

рий, характерных для той части культуры, которую мы ранее определили как синтезирующую («третья зона»), а затем постепенно перейдем к «современному искусству». Отметим сразу, что антитетичность, присущая барокко в целом, проявляется внутри каждой из этих «зон» — представление о музыкальном заведомо лишено единоцентриа.

Итак, с чем связана музыка в эпоху барокко, что призвана она выразить, каковы основы ее существования?

Музыка и космос

Музыка способна подражать миру. Это подражание происходит благодаря строгой иерархии, соединяющей макро- и микрокосмос, «мировую» (*mundana*) и «человеческую» (*humana*) музыку. Многие барочные теоретики, в первую очередь немецкие, убеждены в том, что малый мир человека — уменьшенное повторение, миниатюрная реплика мироздания.

В философских системах немецкого барокко повторяются многие ходы средневековой мысли. При этом именно у мыслителей и художников, которым присущ известный традиционализм мышления, обнаруживаются самые смелые идеи, самые дерзкие прорывы в будущее.

Для многих деятелей немецкого барокко мир продолжает жить в одном ритме, объединяющем макро- и микрокосмос; по словам Я. Бёме, «небеса, земля, камни, элементы — все в человеке, и нельзя назвать ничего такого, чего бы не было в человеке» [21, 8]. Звезды, стихии, элементы уподобляются частям человеческого тела. Закон аналогии, присущий средневековому взгляду на мир, действует в этом описании, повторяются даже сами сравнения [см.: 44, 52—55].

Родство макро- и микрокосма — одновременно магическое и рациональное: магическое, поскольку, согласно Кирхеру, между ними существует «симпатия» [309, II, 211], рациональное, поскольку все этажи мировой иерархии выстроены по единым законам, выраженным в числе. Земная музыка — зеркало, в котором отражается «большой мир». Она сродни миру созвездий. В описаниях теоретиков Бог, природа и человек подобны. Многие трактаты пронизаны глубокой верой в это внутреннее единство мира. Наглядно иерархическая зависимость Бога, природы и человека представлена на титульном листе трактата Кирхера «*Musurgia universalis*».

Земная музыка — несовершенное подобие небесной, ее «изображение», «фигура». «Устремленность к гармонии неба порождает необычайную остроту чувствований, граничащую с визионерством» [252, 446—452]. Эту напряженность ощущал и подчеркивал еще Лютер: для

него земная музыка — «тень», «отражение» (фигура), «предвкушение нетленной, непреходящей музыки» [263, 13]. Так же расценивает цели и назначение музыки Андреас Веркмайстер. Музыка и композитор не достигают цели в своем земном обличье. Даже если музыкант предается «истинной музыке», он может лишь «предвкушать небесную гармонию» [цит. по: 343, 106].

Причастность музыки космологическому порядку, запечатленное в ней родство и подобие макро- и микрокосмоса, выстроенность мировой иерархии, ее организованность едиными законами — эти идеи оказываются константными для немецкой музыкальной эстетики. Мысли о связях между «земной» и «небесной» музыкой сохраняются романтиками, порывающими со старинным истолкованием «*musica poetica*»¹. И. В. Риттер, словно повторяя Кирхера и Кеплера, связывает акустические закономерности, обертоны и вращения планет, причем земная музыка в духе все той же космологической традиции оказывается подобием небесной: «Тут получаешь представление о колоссальной музыке — наша малая — это наверняка лишь знаменательная аллегория той первой. Наверное, все мы, животные, растения, вся жизнь, все обнимается теми звуками. Наш звук — это умноженная или возведенная в степень, кратную числу 2, жизнь. Когда-нибудь будет представлять огромный интерес установление пропорции, образуемой между тонами, производимыми в нашем организме глотанием, ударами пульса, а также и вольтовой дугой, и тем великим основным тоном или по крайней мере одним из них» [139, I, 332].

Немецкие музыканты XVII в. убеждены в том, что существует «небесная капелла», в которой музицируют ангелы и святые. Земной музыкант стремится к ней, старательно музицируя, как делают это музыканты, окружающие Шютца в придворной дрезденской церкви. В проповеди на похоронах Шютца Мартин Гайерс говорил о небесной капелле, в которой «уготовано место наиболее достойным» [263, 13]. Она изображена на титульном листе Первой части «Маленьких духовных концертов» Шютца.

Отголоски этого вековечного чаяния доносятся до нас и из романтического века: Й. Гёррес уподобляет систему мироздания одной огромной эоловой арфе, а Музы у него, «восседаая на тронах звезд, начинают упорядочивать ход небесных сфер и управлять теми вечными концертами, что вняты лишь для светлых и покойных душ мудреца» [139, I, 327].

¹ В известной работе К. Дальхауза [250] подчеркнут разрыв между барочной и романтической эстетикой. Между тем романтики очень многое сохранили или возродили из старинных идей о музыкальном. Мы сознательно будем останавливаться на всех подобных созвучиях, пойдя в некоторой мере на полемику со сложившимися в музыковедении взглядами.

Памятуя об этой универсальной космологической связи, теоретик не может в эпоху барокко вырвать музыку из универсума. Рассуждая, казалось бы, об узких профессиональных проблемах, он говорит об устройстве космоса. Разделяя веру в космологическую природу искусства, он просто обязан дать универсальное знание о музыке, т. е. соотнести ее со всеми сферами мира. Крупнейшие трактаты XVII в. — это своды всевозможных знаний, продолжающие традиции средневековых «сумм». Создать «компендиум всего универсума» стараются А. Кирхер, М. Мерсенн и вслед за ними — многие другие теоретики.

Гармония мира и музыкальная гармония

Как устроен космос бытийственный и музыкальный? Что сообщает ему целостность и законченность?

Подобие миров, заставляющее усматривать всюду аналогии, сопряжено и с другой идеей, разделяемой на протяжении всей эпохи барокко, — идеей универсальной гармонии. По словам Лейбница, «музыка — имитация универсальной гармонии, которую Бог придал миру» [цит. по: 288, 89]. Иерархия может быть иной: гармония, установленная на небе, чудесным образом станет отражать гармонию музыки: согласно Кеплеру, траектории планет подчинятся законам хороших голосов [141, 183—186]. Универсальную гармонию, утверждает И. Липпиус, репрезентируют все явления мира: «Гармония прекрасна светлейшими и высочайшими творцами, сильным защитничеством истинных музыкантов, покровителями, а также наставниками. Гармония, говорю я, прекрасна в триедином Боге, первообразе, источнике всего, в хоре духов благих, в вещественном макрокосме, в небесах, в элементах, в сочетаниях, в метеорах, металлах, камнях, растениях, животных; в микрокосме человека, в одном и во всем, среди вся, от всего просто изумительна гармония, как то: в самой энциклопедической мудрости, теософии, метафизике, физике, арифметике, геометрии, музыке, астрономии, географии, оптике, механике, медицине, этике, экономике, политике, юриспруденции, истории, логике, ораторском искусстве, поэтике, драматическом искусстве и грамматике» [цит. по: 252, 81].

«Арифметика», «геометрия», «музыка» и «астрономия» поставлены Липпиусом подряд не случайно. Они составляют «квадривий». Музыка как часть квадривия — точная наука, учение о числах и пропорциях, носителях и гарантах гармонии. Наследник «линии тривия» и «линии квадривия», И. Г. Вальтер отразит в своем учении это представление о гармонии как явлении исчисленном, пропорциональном. «Автономия музыки», по Вальтеру, — это «природная последовательность со-

звучий», «гармонические числа, установленные демиургом», — 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 8. Этому же закону соответствует человек, «гармонически пропорциональное создание», которое понимает космос с точки зрения числа. Если композитор отражает в своих сочинениях подобную «автономию музыки», то они становятся «отражением божественного порядка и предвкушением небесной гармонии» [см. 446, 82]. Только следование гармонии и числу обеспечивает место в «небесной капелле». Музыкальной репрезентации вечной, немеркнувшей Гармонии служат консонансы, гармоническая триада, числа и пропорции, изображающие порядок, благо, красоту.

«Небеса», «элементы», «сочетания» музыкальны, гармоничны. Полное соответствие между звукорядом, музыкальными пропорциями, природными элементами, планетами и сверхприродными космическими сферами запечатлено в трактате Роберта Фладда «Мировой монохорд» (1617—1618). В трактате помещено изображение этого «монохорда»: на грифе проставлены названия звуков, рядом — четыре элемента (земля, вода, воздух, огонь), затем — астрологические значки планет (Земля, Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн), затем — три сверхприродные сферы. От грифа расходятся круги, изображающие музыкальные пропорции. Коснуться струн этого музыкального инструмента означает затронуть множество таинственно связанных между собой сфер.

Связи между ладами, ступенями древнегреческой «совершенной системы», планетами и музами фиксирует таблица в трактате Т. Морли [348, 110]:

Урания	Mese	Талия	гипомиксолидийский	звездное небо
Полигимния	Lichanos meson		миксолидийский	Сатурн
Эвтерпа	Parhypate meson		лидийский	Юпитер
Эрато	Hypate meson		фригийский	Марс
Мельпомена	Lichanos hypaton		дорийский	Солнце
Терпсихора	Parhypate hypaton		гиполидийский	Венера
Каллиопа	Hypate hypaton		гиофригийский	Меркурий
Клио	Proslambanomene		гиподорийский	Луна

Гармоническая связь музыки и универсума запечатлена на титульном листе первой части «Маленьких духовных концертов» Шютца: Гармония, держащая в руках окрыленное человеческое сердце (эмблематический образ души), указывает на музыку, творимую «небесной капеллой»; уравновешенная Мерой, она составляет основу истинной композиции.

Единство и множество

Возможность изображения мира основана на том, что музыка и универсум структурно подобны. Все уровни мировой иерархии репрезентируют единую систему, везде действуют одни и те же принципы упорядоченности. Стержневое понятие, выявляющее содержание этой системы, — единство.

Весь мир мыслится как единство, которому подчинены множество и разнообразие. Мир ощущается выстроенным по принципу всеобщего подобия и тождества. Знаменательны слова Я. Бёме: «Все сотворенные вещи суть единая вещь, но свойства в рождении этой единой вещи создают различие; поэтому, когда я уподоблю человека или льва, медведя, волка, зайца и другого зверя, равно как корень, траву или все другое, что всегда можно назвать, — все это есть одна и та же вещь» [цит. по: 281, 26]. В барочную музыкальную эстетику от Средневековья пришло теологическое объяснение единства. По мысли А. Веркмайстера, «единство сравнимо лишь с Богом» [252, 39]. Для А. Кирхера вся музыка — единство, господствующее над множеством [309, I, 47]. Именно в единстве обретается мера красоты, гармонии: по И. Кеплеру, «гармония — это единство» [141, 177]. Это истолкование коренится в антично-средневековых учениях.

Немецкие теоретики постоянно ссылаются на Аристотеля. От него исходит утверждение: «Единое [...] в каждом роде первоначальнее многого, и простое первоначальнее сложного» [114, 216]. У Аристотеля берется и разработанное им «творческое и становящееся понимание единого, когда оно делается мерой для той или иной вещи», а также включение в категорию единства «некоторой идеи порядка и упорядоченности» [114, 217]. Передатчиком античных идей служила средневековая эстетика. Августин учил о том, что форма каждой красоты — единство [191, 63].

В учении о единстве немецкая барочная теория обращалась к антично-средневековым представлениям «через голову» Ренессанса: теоретики XVI в. утверждали главенство принципа множества над единством. Это положение разделялось и музыкой, и изобразительным искусством [326, 148—163].

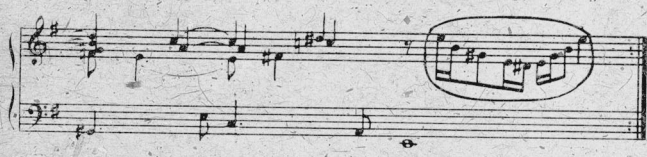
Идея единства активно претворялась на практике. Музыка, по мнению теоретиков, способна и обязана передавать единство. Существовали музыкальные символы единства. Один из них — унисон. О нем знал И. С. Бах, сознательно введший его в свои композиции. Существует собственноручная запись великого кантора, относящаяся к 1725 г., в которой упомянуто правило окончания на одном звуке: «В конце будет виден один звук. Символ. Все хорошо, когда один конец» [343, 68]. Унисон тождествен «пропорции равенства» («proportia

aequitatis»): «1:1=1». Эта «единица» является не числом, а его «формой», кладет, как учили еще в Античности, начало всем числам¹. Унисон, подчеркивают теоретики, нельзя понимать ни как консонанс, ни как диссонанс, ни как интервал, ни как число [252, 31—32]. Унисон оказывается «единицей» — геометрической точкой, центром круга. Например, А. Кирхер пишет: «Унисон есть то же в музыке, что монас (греч.), или unitas (лат.) в арифметике, центр в круге» [309, I, 81]. Здесь вводится один из старейших в истории культуры символов. Круг и сфера передавали вечность, божественное начало, благодать, совершенство, христианские добродетели, символизировали вселенскую церковь. В музыке Возрождения, как упоминалось, фигура круга вводилась на словах «вечность», «всегда», «в вечности». Мысль позднего Возрождения, маньеризма и барокко вкладывала в этот символ дополнительный смысл, особенно подчеркивая идеи бренности и меланхолии [279]. Тем самым «музыкальная математика» смыкалась с учением о темпераментах и эмблематикой.

Изображение круга в музыкальной композиции эпохи барокко преследовало несколько целей. Круг служил знаком завершения, окончания, исчерпания композиции, пределом выстроенного музыкального космоса. Мелодические фигуры круга или двух — обычно зеркально симметричных — полукружий, завершенных, как правило, унисоном, — знаменовали законченность, единство. Эти формулы используются во многих инструментальных сочинениях И. С. Баха (см. пример 47).

Идея круга внушается в фуге из Четвертого мотета И. С. Баха: слушателя буквально преследует ощущение непрестанного кружения, бесконечного остинато. Как достигается этот эффект? В фуге отсутствуют цезуры, каденции, интермедии — вообще все, что давало бы слуху зацепку для остановки, делило и расчленяло форму. Тональный план также заключен в круг, из которого нет возможности вырваться: это неуклонно возобновляемая последовательность «*A — E — D — A*». «Круговая форма» фуги задается хоралом: начиная со второй строфы повторяется весь ход предшествовавшего изложения — о развитии можно говорить лишь условно, ибо нет выхода куда-то вовне, все сводится к возобновлению изначальной данности. Кладя в основу формы фуги хоральный напев, Бах заботится о том, чтобы в нем содержалась повторность, поэтому из многих вариантов церковной песни «*Warum soll ich mich grämen*» он выбирает тот, где есть возвращение материала, при этом вольно обращаясь с мелодией, транспонируя ее последние фразы (см. пример 48).

¹ Согласно античным учениям, «единица числом не является»; по определению античных математиков, «точка — это единица, наделенная положением», «то, что не имеет частей» [30, 150, 158].



Бах нарушает правило обработки хорала, согласно которому «не допускается транспонировать какую-либо строку *cantus firmus*'а в другие строи» [155, 219]. Зачем понадобилось нарушать это предписание? Допущенная «вольность» служит идее круга: если бы заключительная фраза песни осталась без изменения, возврат старого материала в фугу был бы затруднен, круг бы не замкнулся (см. пример 49).

Идея круга претворяется также в темах фуги: они начинаются с одного звука (унисонная символика) и движутся навстречу друг другу, словно устремляясь к центру (см. пример 50).

Идее круга подчинена композиция Четвертого мотета в целом. Особенно очевидно это обнаруживается в работе Баха со словом. Он берет тексты, содержащие повтор исходного тезиса: «Не бойся, ибо Я с тобою; не смущайся, ибо Я — Бог твой; Я укреплю тебя, и помогу тебе, и поддержу тебя десницей правды Моей. [...] не бойся, ибо Я искупил тебя, назвал тебя по имени твоему; ты — Мой» (Исаия, 41, 10; 43, 1), и усиливает его, введя в конце мотета дополнительный повтор:

III

II:

Начало второй строфы в фуге на хорал

«Не бойся, ты — Мой». Для Баха этот повтор, очевидно, был чрезвычайно важен — слова «Не бойся» оказались в центре композиции. Развитие отталкивается от них и приходит к ним, словно устремляясь к центру круга.

Даже простая изобразительность, известная склонность барокко передавать движения — в том числе по кругу (вспомним распространенную музыкально-риторическую фигуру «circulatio») — приобретает отчетливый символический смысл. Очень выразительно окончание органной пассакалии c-moll Баха: ткань сгущается, застывает, бесконечный канон передает то ли бег по кругу, то ли вечное движение — этот миг напоминает нам о барочном истолковании времени как «безвременья» и

«вечности». Бесконечное вращение вокруг осей *c*, *es* и *g* подготавливает темы двойной фуги, обыгрывающие те же опоры (см. пример 51).

Мало того, что в тематизме фуги явственно ощущается движение вокруг неизменных трех осей, — сам ее материал выведен из «идеи» пассакалии: принцип единства определяет композицию в целом (см. пример 52).

В теме пассакалии скрыта зеркальная симметрия: в антитезу складываются музыкально-риторические фигуры «*anabasis*» («восхождение») и «*katabasis*» («нисхождение») — последняя включает фигуру «*saltus duriusculus*». Ось симметрии — звук *g*, рассекающий тему точно пополам (4+4 т.). Симметрия также создается ходами *c-g* в начале и *g-c* в конце темы. Наконец, два центра — *c* и *g* — незаметно задают и внушают число «2», которое реализуется в двойной фуге.



164



167

Thema fugatum





Символами единства также являются зеркальное отражение, принцип симметрии. Зеркало — излюбленный барочный образ, обладающий множеством смыслов. Изображение зеркала «обычно служит мотиву Vanitas. Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти [...]. Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет “мирское”, чаще всего дидактическое значение» [138, 24]. Образ зеркала в эмблематике легко сближается с образом сферы, подчиненным символике вечности: «Спиритуалистическим представлениям, связанным с зеркалом, в еще большей мере отвечает стеклянная, хрустальная или иная сфера, смутно и искаженно отражающая предметный мир. С ней соединяются и представления о свете и чистоте как атрибутах Бога. Она наделяется магическими свойствами кристалла, сквозь который прозревается будущее. Увенчанный крестом прозрачный шар в руках Вседержителя или Христа означает космос, сотворенный или творимый. В эмблемах польского панегириста Р. Артенского сфера в значении мироздания покоится в руках божественной любви: “Solo poteste Lumine”. В то же время прозрачная сфера становится атрибутом фортуны (Дюерер) и символом “Vanitas”, превращаясь в мыльный пузырь» [138, 24—25].

Многозначность смысла, запечатленного в образе зеркала, отражения, чрезвычайно осложнена в восприятии барокко. Особенно интересно эта образная шкала разворачивается в мотетах, кантатах, пассионах, ораториях, опирающихся на антитезы «жизнь — смерть», «вечное — преходящее», «горнее — тленное». В двойную раму заключены «Семь слов» Г. Шютца: зеркально симметричны хоровые «Introitus» и «Conclusio», начальная «sinfonia» повторена в конце. Прочный каркас формы «Страстей по Матфею» И. С. Баха — начальный и последний «мадригальные» хоры, зримо передающие восхождение на Голгофу и, соответственно, — смерть, погребение (можно даже сказать, что это колоссальное произведение организуется фигурами «anabasis» и «katabasis», складывающимися в «antitheton»). Принцип симметрии последовательно претворяется в мотете И. С. Баха «Jesu, meine Freude»: ему подчинены фактурная и ритмическая организация, чередование вариаций на хорал с эпизодами (в центре — fuga). Приведем схему (римскими цифрами обозначены строфы хорала, заглавными буквами — эпизоды):

	I	A	II	B	III	C	IV	D	V	A ₁	VI=I
Количество голосов	4	5	5	3	5	5	4	3	4	5	4
Размер	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{2}$	C
Тональности	e	e	e→h	e	e	G→h	e	C→a	a	e	e

Содержание словесного текста определяется оппозициями, связующими «небесное и земное» — «жизнь — смерть», «дух — плоть». Фуга концентрирует их: «Но вы не по плоти живете, а по духу, если только Дух Божий живет в вас. Если же кто Духа Христова не имеет, тот и не Его» (Римл., 8, 9). В фуге — центре — сходятся концентрические круги мотета.

В композициях И. С. Баха отражаются длительные традиции в осмыслении категории единства, особую значимость приобретает зеркальная симметрия, в которой позднее барокко усматривало связь земного и небесного [343, 931].

«Музыкальное искусство» и «музыкальная наука»

В эпоху барокко музыка обладает двоякой сущностью: искусства, ремесла — «ars» и науки — «scientia». «Музыкальное искусство» — «musica practica» — не входило в число «семи свободных искусств» [269, 537], оно связывалось с тривиумом и преподавалось в школах кантором. Рецепты музыкального ремесла передавались ученикам: так, Кирнбергер свидетельствует, что он изучал у И. С. Баха «тайны музыкального искусства» [215, 81]. Практике музыкального искусства во многом отвечает, например, трактат Д. Шпееера [422].

«Музыкальная наука» — «musica theoretica» — понималась как часть квадривия, входила в число «семи свободных искусств». Ее преподавал в университете musicus, называемый магистром искусств (magister artium). Она определяется как «звучащая математика», «математическое знание», «математическая сложная или смешанная наука», «дочь математики», «математическая наука, создающая гармоническое пение» (Я. Адлунг, А. Веркмайстер, И. Липпиус, В. К. Принцц, М. Шписс и др.). Родство музыки и математики было обосновано логическим путем. «Музыка — это наука, — писал Лейбниц, — которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны быть выведены из неоспоримого принципа, а этот принцип не может

стать нам известным без помощи математики» [121, 55]. Музыкальная наука обладала «непогрешимыми доказательствами» (Кунау).

«Теоретическая» или «умозрительная музыка» предполагала знание законов, прежде всего числовых, на которых зиждется музыка. «Практическая музыка» — применение этих законов в композиции. Если композитор мог исполнить сочинения, но не обладал теоретическим знанием, его называли практиком; если он был посвящен в законы, но не мог исполнить свои сочинения, то он — теоретик. Существовал определенный разрыв между музыкальным искусством и музыкальной наукой: о Мерсенне его современники говорили, что «ему легче исчислить звуковую основу мотета, чем сочинить его» [74, 163]. Однако уже в XVI в. вера в безусловное превосходство «теоретической музыки» была поколеблена: «совершенным музыкантом» представлялся не музыкант-теоретик, но человек, объединявший теоретическое знание и практическое умение. Новый идеал оказался близким немцам в эпоху барокко. Шютц в переписке подчеркивал необходимость для композитора-практика знания теоретических основ. Крупнейшие немецкие теоретики — С. Кальвизиус, Г. Барифонус, И. Липпиус, М. Преториус, К. Бернхард, Г. Шютц, И. Кунау, А. Кирхер, И. А. Хербст, В. К. Принтц, Я. Адлунг, И. Г. Вальтер, А. Веркмайстер, И. Маттезон — в совершенстве владели «музыкальным искусством», были искушенными исполнителями и канторами. Не меньшими знаниями обладали крупнейшие итальянские музыканты — Габриели, Монтеверди, Фрескобальди. Необходима оговорка: и в немецком, и в итальянском музыкальном учении в эпоху барокко сохраняется мысль о примате теории [см., например: 217; 219; 459]. Недаром Монтеверди, объясняя введенные им в музыку новшества, декларировал открытие «второй практики», а не «второй теории».

Разработка проблем «музыкальной математики» отвечала духу эпохи. Повышенный интерес к математическим методам описания характерен для всего барокко, тяга к системности проявляется в математизации многих областей науки. Мыслители стремятся к универсальному знанию, *mathesis universalis*.

Декарт обосновывает в своих трудах единый математический метод. В «Правилах для руководства ума» он высказал уверенность в том, что должна существовать «некая общая наука, объясняющая все относящееся к порядку и мере, не входя в исследование никаких частных предметов», и что эта наука должна называться не иностранным, но старым, уже вошедшим в употребление именем «всеобщей математики, ибо она содержит в себе то, благодаря чему другие науки называются частями математики» [15, 162]. Спиноза выводит связи между этикой и геометрией.

Математика вторгается даже в теологию: в XVII в. математизируется само понятие Бога, который фиксирует порядок в математических

величинах, определяющих место каждой твари в космосе [399, 70]. Парадоксальны, но и вполне закономерны опыты Христиана Вольфа: его преследовала мысль, «нельзя ли в богословии так отчетливо показать истину, что это сделает невозможным любые противоречия». «И вот, как только я услышал, что математика доказывает предмет с такой надёжностью, что всякий должен признать это истинным, то меня обуяло жадное стремление изучить *methodi gratia* математики, дабы потщиться привести теологию к неопровержимой достоверности». [...] Этот старомодный протестантский рационалист занялся математической обработкой статистики смертности пока в очень ограниченном масштабе, однако в полном убеждении, что со временем, когда будет собрано больше аналогичных убеждений, наблюдений, «можно будет составить отличные примечания о Божественном Промысле, властвующем над нашей жизнью и смертью, сохранением и размножением в мире и прочем подобном, а также тем надежнее опровергнуть многочисленные суеверия» [135, 164—165]. «Экспериментальное богословие» — еще один образчик барочного синтеза, соединения по закону антитезы.

В XVII в. воскрешается «логическая машина» Раймунда Луллия. Кирхер одержим идеей создать универсальные рецепты, изобретает музыкальный автомат. В атеистических словах Мольерова Дон Жуана, придумавшего «математический символ веры» в ответ на вопрос, во что он верит: «Я верю, что дважды два — четыре, а дважды четыре — восемь», — звучал явный вызов. В эпоху барокко не существует антагонизма между мистиками и рационалистами в нашем смысле слова: «Само иррациональное оправдывается и возвещается с помощью доказательств, заимствованных у Евклида» [135, 115].

Соединение искусства и науки обязательно и для словесного творчества. Как пишет Л. А. Софронова, «аналитический подход художника к своему произведению был неперменным условием творчества [...]». Поэт и писатель XVII в. — одновременно и литературовед, он *artifex doctus*. Его искусство — это одновременно и точная наука о прекрасном, наука с определенной системой правил [...]. Поэт должен был в своем творчестве представлять мир с точки зрения теолога, физика, астронома, зоолога, т. е. владеть основами различных наук». В некоторой степени и читатель подходил к литературе аналитически [176, 37—38].

Что же является правилом музыкального искусства, предметом музыкальной науки?

Музыкальная математика — учение о числах и пропорциях. Число управляет гармонией мира, оно же — главный регулятор музыки. Число обладает колоссальной онтологической и эстетической силой, оно — «правило и норма всего» [309, I, 68], основа прекрасного, совершенного, благого. Немецкие теоретики не устают повторять: мир создан «по мере, числу и весу». В немецкой теории «порядок, число,

ясность и совершенство являлись различными понятиями, выражающими сходное содержание: все они применялись в качестве критериев истины» [399, 4].

Эти идеи были почерпнуты в антично-средневековых учениях. Понимание числа как основы всех вещей восходит к пифагорейцам. Отождествление гармонии, симметрии, красоты и числа заимствовано из античных учений в том виде, в котором его развили средневековые мыслители. «Прекрасные вещи, — по мысли Августина, — нравятся благодаря числу, в котором обнаруживается стремление к равенству» [191, 63].

Интерес к средневековым представлениям о числовой гармонии был унаследован от итальянских гуманистов; со второй половины XV в. в их кругах воскрешается учение Боэция, на следующем этапе (примерно с 1500 по 1550 г.) эрудитов привлекают числовая символика, платоновские и неоплатонические идеи космологической гармонии [358, 4—16]. Очень симптоматично, что итальянские музыканты Сеиченто утрачивают интерес к этой сфере гуманистических изысканий, в то время как ориентированные на средневековые схемы мышления немцы подхватывают множество идей и развивают их. В отличие от итальянцев, не слишком заботящиеся о самовыражении немецкие теоретики оказываются гораздо ближе идеалу гуманиста (вспомним всестороннюю ученость Кирхера и Кунау!), в то время как многие итальянские теоретики остаются, в сущности, дилетантами. Такое положение было подготовлено развитием теории и практики XVI в. — уже в то время многие итальянские трактаты, провозглашавшие индивидуалистические ценности, были лишены эрудиции и даже просто необходимых основ учености. Это обстоятельство также заставляет по-новому взглянуть на проблему гуманизма в музыке.

Многие немецкие теоретики эпохи барокко дают подробное истолкование чисел, напоминая о средневековых традициях. Остановимся на систематике Андреаса Веркмайстера («Musikalisches Send-Schreiben», 1700; «Musikalische Paradoxal-Discourse», 1707):

«1 — первое лицо Троицы. Не число, а “принцип чисел”. Изображает Божество, все сущее, гармонию, основанный на единстве порядок, измеренную красоту творения.

2 — второе лицо Троицы. Означает “вечное слово”, кое есть Бог Сын. В Средневековье с ним соединялись представления о “мировой” и “человеческой музыке”, о Ветхом и Новом Заветах.

3 — Святой Дух. Первое священное число, ибо обладает началом, серединой и концом (Августин). Исидор Севильский обнаруживал троичные системы, связывая такие понятия, как «мера, место, время», «страсть, гнев, разум», «физика, логика, этика». Изображает также Троицу.

4 — ангельское число (в этом разделе Веркмайстер ссылается на мистиков. — М. Л.). Изображает части квадривия, элементы, страны света, времена года, добродетели, темпераменты, ветры, Евангелия. Неопифагорейцы отождествляют с этим числом гармонию музыки и человеческой души.

5 — человеческое, одушевленное или чувственное число. Средневековая музыкальная теория учила о пяти видах “согласия” (*proportia dupla, tripla, quadrupla, sesquialtera, sesquitertia*). Существует пять гласных в языке, пять небесных пределов, пять чувств.

6 — удвоенное число “3”. Изображает шесть дней творения. Является одушевленным или животным (тварным) числом.

7 — число покоя после дней творения. 7 не образует консонанса, изображает крест. Называется также святым или тайным (Апокалипсис). Изображает планеты, которые образуют гармонию небесных сфер. Семь струн имеет лира, семь звуков в октаве, семь даров Святого Духа, семь годов служения Иакова. Семь таинств и т.д.

8 — “первое кубическое число” — делает гармонию полной» [252, 470—475].

Согласно другим источникам, к важнейшим числам относились в первую очередь 3, 4, 7, 9 (3x3), 10, 12, (3x4), а также их комбинации, производные, полученные в результате сложения или умножения. Число 3 служило также символом неба, 4 — земли, 7 — универсума, 10 — заповедей, 12 — церкви и т. д. В трактате А. Кирхера «*Musurgia universalis*» Богу, ангелу, человеку и природе соответствуют числа 1, 2, 3, 4. Связь Бога и ангела проявляется в звучании октавы (1:2), человека и природы — в звучании кварты (3:4) и т. д.

Рассуждения о числовой логике, символике не были простой абстракцией. Числовая символика — необходимая часть и барочной теории, и барочной практики: важнейшая категория «гармонической музыки» — «гармоническая триада» — истолковывалась с позиций математики, метафизики, космологии, теологии. Число и звук понимались в духе философии средневекового реализма. «Материя» — совокупность музыкальных тонов, интервалов, инертный строительный материал, «форма» — структурная основа, выраженная в числе. Числа придают «форму» звукам. «Форма» — число предшествует «материи» — звуку. Назначение композитора — организовать «материю». Создавая форму, работая с числом, музыкант становится подобным архитектору, представляя в музыке творителя, умнейшего геометра, зодчего [252, 14—28].

Внимание к числу заметно во многих областях творчества. Не случайно из десяти книг состоит трактат А. Кирхера «*Musurgia universalis*», 10 — священное число, символ универсальной гармонии и совершенства [399, 136]. В утраченных семи клавирных сонатах Д. Букстехуде —

друга «музыкального математика» А. Веркмайстера — были, по словам Маттезона, запечатлены «природа и путь планет» [338, 130]. 7 — также священное число, означающее, по мысли Веркмайстера, планеты. Лютеранская ортодоксия требовала учитывать и комментировать все числа, встречавшиеся в Писании. Музыкальная теория немецкого барокко разделяла убеждения Средневековья в том, что все числа, названные в Библии, имеют тайный смысл [ср.: 249, 493].

Число — объект репрезентации в музыке. Понятие «числовая композиция», примененное Э. Р. Курциусом по отношению к барочной литературе [249], вполне подходит ко многим явлениям музыкальной культуры. Очень часто прибегает к изображению числа И. С. Бах. В органной пассакалье *c-moll* проводится 21 раз, 21 — сакральное число. Число 4 — регулятор формы в чаконе *d-moll* для скрипки соло: как замечает Р. Дамманн, в теме четыре такта, а вся композиция занимает 257 тактов (т. е. 4^4+1) [252, 88]. Начало «Sanctus» в Мессе *h-moll* рисует «серафическое число» 6, взмахи крыльев шестикрылых серафимов, вопиющих «свят, свят, свят». Многие ученые усматривают изображение числа в № 15 «Страстей по Матфею»: «Не я ли?» — произносится 11 раз (двенадцатый — предатель Иуда — молчит). Часто Бах обыгрывает число «bach»=14 (оно получается, если сложить порядковые номера букв, входящих в его имя: b = 2, a = 1, c = 3, h = 8).

Разумеется, когда мы анализируем произведения Баха, не следует везде и всегда искать числовую символику. Ослепление «магией чисел» приводило и приводит ко многим натяжкам и вызывало справедливую критику. Но в то же время нельзя отрицать существования объективных, намеренно созданных числовых закономерностей в музыке барокко и, в частности, у И. С. Баха. Бах разделял веру современников в необходимость истолковывать встречающиеся в тексте числа. Его библиотека содержала труд Иоганнеса Олеариуса «Библейское разъяснение», в котором описывались сакральные числа и их значение. Другим важнейшим подспорьем Баху служил «Библейский математик» Иоганна Якоба Шмидта [344]. В настоящее время достоверно известно, как идеи музыкальной математики были переданы великому кантору. Кеплер установил связь между числовыми пропорциями, соответствующими музыкальным интервалам, и траекториями планет. От него тянется нить к Агостино Стеффани, который учился у Кеплера в 1696 г., далее — к Андреасу Веркмайстеру, который перевел и в 1700 г. издал трактат Стеффани, и, наконец, — к родственнику И. С. Баха Иоганну Готфриду Вальтеру, учившемуся у Веркмайстера в 1704 г. [343, 29—35]. Непосредственно от Вальтера Бах мог перенять идею «природной последовательности созвучий» с «гармоническими числами 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8». Кроме того, можно с полной уверенностью предполагать, что либо трактаты Веркмайстера — теоретика музы-

53 И. С. Бах. Страсти по Матфею, № 73

Ev. 18 aus Und die Er- de er-

Cnt. 68 18

Ev. 68 be- te, und die Fel- sen zer- ris- sen, und die

Cnt. 104 104

Ev. 104 Grä- ber tä- ten sich auf, und stun- den auf viel Lei- ber der

Cnt. 68 Hei- li- gen, die da schlie- fen;

кальной математики — были в библиотеке Баха, либо Бах знал их содержание [253]. Таким образом, Бах опирался на долгую традицию.

Выполняя требования, предъявляемые к музыкальному ритору, в некоторых случаях Бах добивается скрытого, зашифрованного истолкования числа. Его риторика перерастает в экзегетику. М. Янсен, проанализировав речитатив, повествующий о землетрясении после смерти Иисуса («Страсти по Матфею», № 73), обнаружил четкую закономерность в расстановке цезур: Бах так расчленяет евангельское повествование, что в партии континуо выстраивается числовая последовательность из 18, 68, 104 тридцать вторых (см. пример 53).

Зачем понадобилось обыгрывать эти числа? Дело в том, что в Псалтыри есть четыре псалма, рассказывающих о землетрясении, — № 18, 68, 104, 114 [306, 106—108]. К трем из них и отсылает слушателя Бах, связывая тем самым в согласии с известным правилом экзегетики Ветхий и Новый Заветы. В подобном истолковании чисел, упомянутых в сакральном тексте, сказывается идея комментирования.

О том, что Бах сознательно создавал числовые композиции, свидетельствует еще один факт: в конце хора «*Patrem omnipotentem*» из «*Credo*» Мессы h-moll он собственноручно вывел в рукописи число 84, символизирующее творение и церковь (7x12), подчеркивая сакральный смысл 84-тактовой композиции¹.

Неслышимые числа оказывают воздействие на музыкальную композицию. Здесь срабатывает еще один закон барочной поэтики — иллюзорность. То, что мы слышим, намекает на глубинный, скрытый смысл, перед нами — лишь иллюзия полноты, нуждающаяся в осмыслении.

Идеи единства и числового контроля переплетены с идеями музыкальной пропорции. Мерное-размеренное, числовое-исчисленное выражаются в пропорциональности. Как пишет Веркмайстер, «музыкальные пропорции суть поистине совершенные вещи, которые, кроме того, способен постичь разум, и потому они нам приятны; к тому же, что разум постичь не способен и что приводит к множеству, а в конечном счете — к путанице, человек питает отвращение. Чем же сильнее числа и пропорции приводят к множеству и отклоняются от единства, тем они запутаннее и досаднее» [цит. по: 252, 35]. По Веркмайстеру, микрокосмос регулируется пропорциями [448]. Сходные мысли высказывают Декарт и Мерсенн. В «Компендиуме музыки» Декарт пишет: «Тот объект воспринимается легче, в котором меньше диспропорций между его частями» [141, 261]. Кеплер отождествляет пропорцию и гармонию. Под влиянием Кеплера роль пропорции выделяет Ньютон. Рамо доводит до логического завершения идею Лейбница, создав новую науку, в которой акустические законы объявляются высшими, и заново соединив законы теологии, естествознания и искусства.

Пропорциональность заметна во многих музыкальных композициях. В кантате И. С. Баха «*Ein' feste Burg*» масштабные соотношения IV, VI и VIII частей складываются в пропорцию 6:3:2.

Существовало правило, согласно которому композитор должен соблюдать пропорцию в количестве тактов. Особой силой наделены «гармонические пропорции», соответствующие совершенным и несовершенным консонансам (1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 3:5, 5:6, 5:8). Их, а также соотношения 1:3 и 1:1 (пропорция равенства), И. С. Бах кладет в основу большинства своих танцевальных форм. Например, во «Французских сюитах» только четыре танца отклоняются от излюбленной им системы пропорций. Приведем схему пропорциональных соотношений между частями старинной двухчастной формы в этих циклах (* отмечены те формы, в которых эти пропорции нарушены):

¹ См.: *Bach Johann Sebastian*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Bd 1. Kritischer Bericht von Friedrich Smend. Leipzig, 1956. S. 333.

Сюита I					
Аллеманда 1:1	Куранта 2:3	Сарабанда 1:2	Менуэт I 1:2	Менуэт II 2:3	Жига 3:4
Сюита II					
Аллеманда 4:5	Куранта 3:4	Сарабанда 1:2	Ария 1:3	Менуэт 1:3	* Жига 8:13
Сюита III					
Аллеманда 1:1	Куранта 3:4	Сарабанда 4:5	Менуэт I 1:2	Менуэт II 1:2	Англез 1:3
Жига 1:1					
Сюита IV					
Аллеманда 1:1	Куранта 4:5	Сарабанда 1:2	Гавот 1:2	Менуэт 1:1	* Ария 3:8
* Жига 13:16					
Сюита V					
Аллеманда 1:1	Куранта 1:1	Сарабанда 2:3	Гавот 1:2	Бурре 1:2	Лур 1:1
Жига 3:4					
Сюита VI					
Аллеманда 3:4	Куранта 1:1	Сарабанда 1:2	Гавот 2:3	Полонез 2:3	* Бурре 2:5
Менуэт 1:2		Жига 1:1			

Размеренность, числовая выверенность поражают в композиции первой части мотета И. С. Баха «Singet dem Herrn»:

			a_i/d
a	b	c	
11 + 16	14 + 17	9 + 8	38 + 38
75 т.			76 т.
1:1			

Раздел « a_i/d », совмещающий репризу и продолжающееся развитие, уравнивает предшествующее сквозное обновление.

Единство, число, пропорция — носители рационального начала в композиции. В одном из значений «ratio» совпадает с «proportio» — об этом говорит Кирхер в «Musurgia universalis» (1650), а позже — Вальтер в «Praecepta der Musikalischen Composition» (1708). Античное учение о

пропорциях наводит теоретиков на мысль о том, что «ratio» — способности человеческой души управлять звуками, связанные со слухом и правилами музыкальной композиции [198, 32—36].

В музыкальной эстетике барокко фигурируют понятия «ratio» и «sensus». Проследим их генезис. Рациональные основы композиции, о которых так много размышляют немецкие теоретики, непосредственно связаны со старинной триадой «intellectus — ratio — sensus». Различение «ratio» — «sensus» восходит к пифагорейцам. В гносеологии Фомы Аквинского акт познания осуществляется при помощи трех способностей разумно-познавательной души (mens). Высшая называется разумом (intellectus), ему подчиняется рассудок (ratio), на низшем уровне иерархии находятся внешние чувства (sensus) [175, 357].

В немецкой музыкальной теории эпохи барокко фигурируют три категории: «Verstand» (разум), «Ratio» (рассудок), «Sensus» (чувство). Дихотомия «ratio — sensus» коренится в двойственной природе человеческого существа: человек — это животное, но животное мыслящее. «Ratio» в системе немецкого барокко осуществляет интеллектуальную деятельность, непосредственно связанную с числом, «sensus» — деятельность, обращенную к восприятию числа через чувственность. «Sensus» предполагает слух, вслушивание.

Музыкальная композиция, содержащая числовые закономерности, может быть постигнута рационально — тогда рассудок осознает число. Она же может быть воспринята чувственно — в этом случае число доставит наслаждение. Ratio «узнает» число, sensus «слышит» его. Для большинства немецких теоретиков контролирующая инстанция — рассудок. Однако находятся люди, более снисходительные к чувству: кроме Я. Адлунга, связывающего рассудок и слух, к ним относится И. Г. Вальтер, требующий примирения, согласования «ratio et sensus» [446, 75—81].

Верховенство интеллекта, подчиняющего себе чувственность, — постулат, отличающий немецкую барочную от итальянской ренессансной теории, также размышлявшей о «ratio» и «sensus». Для многочисленных ученых XVI в. конфликт между числом и слухом обычно заканчивался победой слуха. Недаром Царлино называл Вилларта не «новым Пифагором», а «новым Аристоксеном», отдавая тем самым пальму первенства слуху [326, 136]. Напротив, для немецкой барочной теории чувственность, слух подчинены рациональному началу — характерно, что Макс Каспар называет Кеплера «немецким Пифагором» [288, 83].

Однако барочная музыкальная теория и практика опирались не на одни лишь рациональные моменты и композиции — иррациональное также было неотъемлемой частью музыкального космоса. Вероятно, это коренилось не только в особенностях барочной поэтики антитез, но во многом — также в мироощущении. А здесь приходится учитывать ту часть в лютеровском наследии, которая не всегда выходила на первый

план в ортодоксальном лютеранстве: «Лютер, — пишет Эрих Шмидт, — в своих более поздних сочинениях называет разум, частичному раскрытию которого он сам когда-то содействовал, — “бестия” (Bestia), “госпожа умница” (Frau Klüglin), “господин умник” (Meister Klügler), “умная распутница — природный разум” (Die kluge Hure, die natürliche Vernunft). “Ratio” для него “невеста дьявола”, “прекрасная распутница” (die schöne Metze), которой вера должна “свернуть шею”, “задушить зверя” (erwürget die Bestien). Лютер постоянно ратует против “великой дерзости” человеческого разума, против “тщеславия”, “стремления к почестям”» [57, 298]. Рассуждения Лютера о разуме отличались непроясненностью, проблема разума полностью поглощалась у него проблемой откровения. Лютер в духе тертуллианова «credo quia absurdum» видел абсолютное противоречие между разумом и откровением, провозглашал иррациональность откровения [343, 12—13]. Настороженное отношение к разуму сохраняется и у многих барочных философов: например, Я. Бёме не доверяет излишнему мудрствованию, видит в проникновенном вчувствовании, магической и сердечной связи настоящую опору для своего учения. Так в преломленном виде предстают связи с традициями Реформации. Внимание к чувственности, иррациональному заметно также в музыкальной теории, изучающей пафос и аффект.

С концепцией «музыкальной математики» связана категория «основы», «фундамента» (fundamentum). «Фундамент» понимается двояко. Во-первых, это число, форма созвучий, т. е. предмет музыкальной науки. Композиция без «прочного фундамента» низводит ее автора до бестиария: «Музыканты, не обладающие правильным фундаментом, — горячатся Веркмайстер, — идиоты [...]. У них гусиная башка и кошачьи мозги» [цит. по: 343, 69]. Во-вторых, фундамент обеспечивается непосредственно музыкальным искусством-ремеслом. Тогда мы имеем дело с «фундаментом, понимаемым как клавесин или орган» (Маттезон), с «органом как фундаментом хорошей гармонии и твердой настройки» (последняя формулировка относится ко времени В. Ф. Баха). Но и этот технологический смысл, выделяемый в понятии «фундамент», связан с явлениями космологического порядка. Установление правильного фундамента — дело совершенной музыки, истинной гармонии. И. С. Бах внушал ученикам, что «генерал-бас есть совершенный фундамент музыки, который обеими руками образуется таким образом, что левая рука играет ноты, записанные в голосе, а правая к ним присоединяет консонансы и диссонансы, дабы это составляло благозвучную гармонию ко славе Божией и допустимому наслаждению души, и должно ему, как и всякой музыке, а не только генерал-басу, служить только ко славе Господа и отдохновению (или освежению) души. Где же это не принимается во внимание, там не возникает никакой настоящей музыки, а есть одно лишь дьявольское нытье и занудство» [цит. по: 328, 195].

Контроль в композиции обеспечивают также полифонические формы. Разные нападки на «варварский контрапункт» вызывают постоянный отпор со стороны крупнейших немецких мастеров барокко. Шютц заботится о создании рациональной, выверенной композиции: эта идея пронизывает своеобразный манифест — предисловие к «Духовной хоровой музыке» (1648). Приведем отрывки из него:

«Любезный читатель!

Известно, что после того, как концертирующий стиль с *basso continuo* попал из Италии также и к нам, немцам, он стал особенно излюблен нами и потому приобрел столь много последователей, сколь никакой иной не мог прежде приобрести, о чем достаточно свидетельствуют различные музыкальные труды, время от времени выпускаемые в Германии и находящиеся в книжных лавках. Я ни в коей мере не отрицаю подобное начинание, но, напротив, делаю вывод о существовании у нашей немецкой нации, особо склонной и предрасположенной к музыкальной профессии, черты, коей охотно воздаю должное [...]. Однако для всех музыкантов, прошедших **хорошую школу**, нет никакого сомнения в том, что при труднейшем изучении контрапункта никто не был бы способен освоить и **привести в должный порядок** другие виды композиции, а также ими надлежащим образом распоряжаться или их трактовать, если он перед тем не упражнялся достаточно в стиле без *basso continuo* и не приобрел при этом необходимых для **упорядоченной композиции** средств, каковыми являются, среди прочих: *Dispositiones Modorum, Fugae simplices, inversae, mixtae; Contrapunctum duplex; Differentia styli in arte musicae diversi; Modulatio vocum; Connexio Subjectorum, etc.* и тому подобные вещи»¹. Шютц настаивает на том, что контрапункт — это условие, без которого «для опытных композиторов не существует ни одной композиции (даже если бы она являлась ушам, не обученным музыке, подобной Небесной Гармонии), или же она ими не более ценится, нежели пустой орех». «Эти соображения, — поясняет композитор, — побудили меня вновь обратиться к подобным сочинениям без *basso continuo* и, возможно, этим отчасти подбодрить начинающих немецких композиторов, дабы они, прежде чем подступиться к концертирующему стилю, вначале разгрызли этот твердый орешек (в коем содержится крепкое ядро — **настоящая основа контрапункта**) и смогли бы сделать свою первую пробу в этом начинании [...].»

¹ *Fugae simplices, inversae, mixtae* — простые, смешанные, обращенные фути (т. е. имитации); *Contrapunctum duplex* — двойной контрапункт; *Differentia styli in arte musicae diversi* — различение стилей в разном музыкальном роде; *Modulatio vocum* — соразмерность голосов (т. е. их правильное сочетание; «согласие»); *Connexio subjectorum* — соединение субъектов (т. е. «тем», «мыслей», «идей», положенных в основу композиции); *Dispositiones Modorum* — распределение ладов. Предисловие к «Духовной хоровой музыке» приведено в издании: *Schütz H. Sämtliche Werke*. Hrsg. von Ph. Spitta. Bd. 8. Leipzig, 1889.

Мы намеренно выделили в этом документе отдельные слова. Перечисленные и особо подчеркнутые мастером приемы служат «упорядоченной композиции». Намерение Шютца вернуться к мотетам старого образца диктовалось не простым желанием идти наперекор моде, но глубокой заботой о профессиональной выучке немецких композиторов. Шютц угадал опасность упадка контрапункта, теснимого победным шествием новых итальянских идей. По справедливому замечанию А. Эйнштейна, мотеты из «Духовной хоровой музыки» — предупреждение о «бесе дилетантизма, притаившемся в недрах нового стиля» [265, 14]. Неоднократно возвращается Шютц к слову «порядок» — и «настоящая основа контрапункта», и перечисленные приемы, обеспечивающие ее, — все служит установлению «должного порядка» в композиции.

Категория «полифонии» охватывает не только полифонические формы и различные виды контрапункта — «полифония» непосредственно связана с представлением о главенстве единого над многим, создает это единство. Недаром И. Н. Форкель настойчиво подчеркивал роль контрапункта в музыке И. С. Баха: «С помощью этого искусства он учился выводить из одного данного предложения целую последовательность однородных и все же различных мелодий во всех стилях и во всех фигурах» [182, 58]. Баховскую концепцию письма передают разные свидетельства. Очень важна фраза, фигурирующая в письме Ф. Э. Баха к Кирнбергеру: «Вы можете объявлять во всеулышание, что принципы моего усопшего отца и мои суть антирамоистские» [цит. по: 220, 45]. И. С. Бах довел до совершенства принцип «гармонического контрапункта», выдвинутый школой Шютца. Во многих произведениях Баха необыкновенно тщательно проработаны все звучащие голоса, и классификация фактуры нередко оказывается весьма затруднительной. Не означала ли для Баха «мелодия» многоголосное письмо, не разделял ли он тем самым старинное убеждение в том, что «мелодия» — совокупность линий, а «гармония» — отдельный момент — срез этой «мелодии»?¹ Мы не стремимся умалить роль собственно гармонического начала в музыке Баха — он сознательно ставил вопросы гармонии в своем творчестве (например, в «Хорошо темперированном клавире» явно сказывается задача организовать новую хроматику, построить гармонический космос). Подчеркнем одно: требование «гармонического контрапункта» предполагало синтез двух начал, а не подчинение «старого» контрапункта «новой» гармонии.

Соединение «музыкальной науки» и «музыкального искусства» означало, что законы числа приводились в соответствие с практическими навыками, знание, полученное через опыт, подвергалось рациональной проверке. Правда, довольно быстро это равновесие

¹ О старинном понимании «мелодии» см.: 250, 117—118.

нарушилось: к концу XVIII в. у немцев утвердилась мысль, что злоупотребление каноническими формами, олицетворяющими «музыкальную науку», недопустимо. По свидетельству Ч. Бёрни, «Ф. Э. Бах считает, что заниматься всерьез канонами, сухой и претенциозной вещью, есть признак отсутствия таланта. Отец его безжалостно донимал подобного рода занятиями» [121, 472]. И. И. Квантц учил, что необходимо знать правила контрапункта, но не быть чересчур педантичным. Не обязательно, говорил он, строить пьесу целиком по законам двойного контрапункта. Композитор должен владеть этими знаниями, но не злоупотреблять ими [376, 14—17]. Уже современникам И. С. Баха его произведения казались сухими и утомительными — именно в этом упрекал его И. А. Шайбе. Так постепенно подтачивалась вера и в техническое умение, и в научное знание — наступил конец равновесию «линии тривия» и «линии квадрия», найденному в теории И. Г. Вальтером, а на практике — И. С. Бахом, — пришла пора «эстетики гения».

Следование числу, гармонии, единству, пропорции, полифонии обеспечивает порядок в композиции. «Порядок» — центральная категория немецкой музыкальной эстетики в эпоху барокко, составляющая национальное достояние. Обращение к идее порядка было, безусловно, глубоко закономерным в Германии. В отличие от итальянцев, акцентирующих преимущественно личностное, персонально творческое, у немцев возобладали идея обновления старого на новой основе. Эта идея господствовала в философии и художественном творчестве начиная с Реформации [243, 9—10]. Она предполагала перерабатывание, упорядочивание, а не отбрасывание и свержение старых авторитетов, и очень прочно прижилась в культуре.

«Порядок» для немецкого барокко — душа мира, качество, установленное и лежащее в основе всего сущего. Еще Лютер приравнивал акт творения к установлению порядка; слово «сreatura» (тварь, создание, сотворение) было передано им в переводе как «Ordnung» (порядок) [262, 11].

«Порядок» — эстетический норматив немецкого барокко. Хаотическое, деформированное, иррациональное вызывали отвращение и отвергались. Главное назначение музыки Веркмайстер видел в установлении порядка. Если композитор не способен к этому, то он — «безбожный музыкант», а его музыка, далекая от единства и пропорциональности, — «хаос, бесформенная груда, бессмысленная суматоха» [343, 104—106]. Да, впрочем, и музыкой ее назвать нельзя, ибо, как пишет И. Г. Вальтер, «музыка — живой образ порядка и любящая мать многих наслаждений» [446, 75]. Если игра исполнителей неточна и не упорядочена, то они уподобляются обезьянам, лошадям, волкам, медведям, собакам и прочей живности [252, 435—436]. Бестиарии, в которые зачисляются незадачливые музыканты, напоминают о сред-

невековых традициях гротескных изображений [см.: 46]. Сравнение музыки, не приведенной «в должный порядок», с грубой, неодомащенной природой восходит к известному различению «музыканта» и «кантора» у Гвидо Аретинского: «Между музыкантами и канторами — большая разница. Те поют, эти знают, что предписывает музыка. Если же некто делает то, чего не понимает, его называют животным».

«Порядок» — также морально-дидактическая, ценностная, этическая категория: «Если теперь порядок в пении правильно выдерживаем, — учит Веркмайстер, — то сие наставит и исправит меня и моего ближнего. Если настоящий вокалист даст себя услышать в фигуральной музыке и поет оттуда духовный текст, то сие есть явление того же порядка, как если бы выступил совершенный оратор и употребил свое старание на возбуждение слушателей различными обращениями к добру. При таковом музыкальном исполнении, посредством красивой гармонии, которая помогает запечатлеть мысли, можно достичь даже больше, чем через простую речь» [121, 8].

Идея музыкального порядка непосредственно связана с принципом рационального контроля над миром, которого придерживается все барокко. Лейбниц понимает порядок как *ratio*: «Есть в природе порядок (*ratio*), по которому предпочтительно существует нечто, а не ничто» [94, 234]. Именно рациональный порядок обеспечивает бытие, он — онтологическое явление, а все, находящееся вне порядка, означает «ничто», небытие, хаос. И здесь мы снова возвращаемся к идее созидания, строительства: художник, устанавливающий порядок, подобен умнейшему геометру, зодчему. Немцы сравнивают музыкальную науку с архитектурой: процесс обдумывания и организации музыкального произведения родственен архитектурному планированию.

«Поэтическая музыка»

Утверждение «Музыка — это искусство и наука» имеет иной по сравнению с «линией квадривия» смысл у представителей «линии тривия», восходящей к Лютеру и развивающейся по иным законам. Для Лютера музыка — не числовая дисциплина, а «*creatura*» (творение). Она причисляется к «*miracula auricularia*» (слышимым чудесам). Доступная слуху, музыка сближается с «голосом живым» («*viva vox*») Евангелия. Музыка предстает не как математическая наука — на первый план выходит материальное, телесное, адресованное слуху. Музыка звучит, слышится, она связана с Писанием, служит его одушевлению. Следовательно, все средства музыкальной экзегетики должны воплощать и усиливать для слушателя библейский текст [343, 21]. Эта мысль Лютера о назначении музыки сохранилась в эпоху барокко; современники

Шютца считали, что миссия музыканта состоит в «переводе слова в музыку», «возвещении и распространении Евангелия».

Обязательная часть музыкальных трактатов немецкого барокко — слова Лютера: «Музыка — благодатный дар Бога». Здесь с Лютером, основавшим «линию тривия» в музыке, вполне солидарны и представители «линии квадрия». Например, А. Веркмайстер приводит пространное высказывание Лютера: «Прекрасный и благодатный дар Бога есть музыка, ему очень враждебен сатана и не терпит его; я всегда любил тех, кто владеет этим искусством, кое есть доброго рода и уместно всему. Item: с тем, кто музыку презирает, как то бывает со всеми фанатиками, я никогда не буду в мире; я ставлю музыку на ближайшее к теологии место и воздаю ей высочайшую хвалу» [448, 118]. Аналогичные мысли высказывают теоретики других видов искусств: так, М. Опиц называл свое поэтическое искусство «скрытой теологией» [194, 168].

Слова «Во славу Единого Бога» (*Soli Dei Gloria*) завершают многие теоретические труды: ими заканчивается, например, «Историческое описание благородного искусства пения и звучания» В. К. Принтца. В рукописях Баха часты аббревиатуры: «SDG» («*Soli Dei Gloria!*» — «Единому Богу слава!», «JJ» («*Jesu juva*» — «Иисус, помоги!»). В «Органной книжечке» значатся слова «Во славу Божию, ближнему на поученье», в «Клавирной книжечке» — «Во имя Иисуса».

Постепенно немцы начинают выделять музыку среди «семи свободных искусств». Уже Шютц вручает своей любимице пальму первенства. Он утверждает, что музыка подобна солнцу среди семи планет: среди семи искусств она «светло блистает и далеко сияет», она — их «центр, светоч, солнце» [412, 144]. В подобном коренном изменении взгляда на место и удел музыки угадывается влияние полемического девиза, выдвинутого Марко Скакки: «К вящей славе искусства музыки» (вместо традиционного: «К вящей славе Господней»). Шютц упоминал имя Скакки, и система Скакки оказала прямое воздействие на его школу. Новая формулировка отражала борование, споры вокруг «первой» и «второй практики», шедшие на протяжении эпохи.

Отличие «линии квадрия» от «линии тривия» сказывается в определении сущности «музыкальной науки». Согласно А. Веркмайстеру, звучание организуется числом. К. Бернхард связывает это «знание» не с числом, а с эмпирическим материалом — консонансами и диссонансами, поэтому «гармония» понимается им как «благозвучие многих и разнообразных голосов» [351, 21]. Шютц также не употребляет категорий квадрия. Для Веркмайстера композитор — это «совершенный музыкант», обязанный владеть теоретическим знанием. В учении Бернхарда понятие «теоретическая музыка» отсутствует (возможно, здесь сказались воздействия итальянской теории). Для Веркмайстера «материя» — звуки, «форма» — число. Для Бернхарда

«материя» — консонансы и диссонансы, «форма» — правила контрапункта. По Веркмайстеру, Бог — двигатель музыки, а человек — простой инструмент. По Бернхарду, композитор — инвентор.

«Линию тривия» и «квадривия» объединил родственник И. С. Баха, И. Г. Вальтер. В трактате «*Praecepta der Musikalischen Composition*» (1708) он вслед за Веркмайстером повторяет: «Бог — двигатель всякого порядка и гармонии», а музыка — «живой образ порядка». Вальтер выстраивает классификацию «музыки»: «теоретическая» «созерцает основу музыкальных явлений» и подразделяется на «историческую», «дидактическую» и «печатную» («знаковую»); «практическая» делится на «играемую» и «поэтическую», которая связана с понятиями «изобретать» («*inventieren*»), «сочинять» («*aufsetzen*»), «петь и играть». Именно эти слова значатся на титульном листе баховских «Инвенций», отражая риторическую триаду «*inventio*» — «*elaboratio*» — «*elocutio*»¹. По определению Вальтера, «поэтическая музыка», или музыкальная композиция, также является математическим знанием.

Позднебарочный теоретик и органист И. Г. Вальтер декларирует совершенное владение и теорией, и практикой. «Материя» — созвучия из одного, двух или трех звуков, «форма» — искусное расположение созвучий. Консонансы и диссонансы имеют математическое выражение, «гармоническая триада» сравнивается с Троицей. От Бернхарда заимствовано учение о музыкальных фигурах. В этой области знания на Вальтера повлиял также Иоганн Георг Але.

Рассуждения о «музыкальной композиции» таили в себе еще одну преемственную связь. Принципиально новое, отличавшее «поэтическую музыку» от «теоретической» и «практической», коренилось в учении XVI в. Само понятие «поэтической музыки» (*musica poetica*) появилось в кругах близких Меланхтону, знаменуя сближение музыки с риторикой и поэтикой. Его ввел в немецкое учение о композиции виттенбергский магистр искусств Николаус Листениус в 1533 [252, 146] или в 1537 г. [250, 110]. Конечная цель «поэтической музыки», — писал Листениус, — законченное и совершенное произведение («*opus consummatum et effectum*»). А именно она («поэтическая музыка». — М. Л.) состоит в делании или изготовлении («*in faciende sive fabricando*»), т. е. в такой работе, которая и после смерти художника будет существовать как полное и совершенное произведение («*opus*

¹ В научной литературе нередко дискутируется вопрос о связи И. С. Баха с «линией тривия», особенно с ее крупнейшим представителем, Г. Шютцем. Обычно выдвигается следующий аргумент: Шютц не был предтечей Баха, поскольку Бах не знал его сочинений. Но в школьной библиотеке в Люнебурге, которой пользовался Бах, был обнаружен каталог, в котором фигурирует Шютц [414]. Есть сведения, что опосредованно пути Шютца и семьи Бахов пересекались: в 1646 г. в большом тюрингском музыкальном празднике участвовали Шютц — гордость немецкой музыки, и скромный кантор и органист Э. Функ, ученик эрфуртского Баха [315, 16].

perfectum et absolutum relinquit”). Поэтому зовется *musicus poeticus* тот, кто, работая над произведением, помышляет оставить его после себя» [цит. по: 263, 33]. Н. Листениус считал «*musica poetica*» альтернативой «теоретическому знанию». Позже приверженцы «*musica poetica*» называли «математиками» контрапунктистов, а достоянием «поэтической музыки» стала большая выразительность, аффектность [250, 112].

Сущность поэтической музыки непосредственно связана с проблемами творчества, изобретения, следования традиции. Назначение музыканта видится в учительстве и ученичестве. Со смирением адепта и одновременно с гордостью сложившегося мастера Шютц вторично едет в Италию, дабы вынести искус нового оперного стиля. С мудростью и проницательностью опытного наставника он создает «Духовную хоровую музыку». Бесспорно инструктивное назначение этого опуса, как и «Хорошо темперированного клавира», «Инвенций», «Искусства фуги». Всегда, когда это на пользу дела, Шютц приводит в пример постановку музыкального обучения в Италии. А с каким почтением он отзываясь о своих современниках-итальянцах! Восторженная любовь к учителю слышна в его словах: «Габриели! Бессмертные боги, что это был за муж! Если бы знала его многоречивая древность, то предпочла самому Амфиону! Или, коли пожелали музы сочетаться с кем-либо браком, не имела бы Мельпомена иного супруга — таким мастером пения он был» [цит. по: 451, I, 51—52].

Немцы ставят на первое место творческий дар. Как понимается природная одаренность? Для Бернхарда «*ingenio*» — способность находить музыкальные фигуры. Веркмайстер также не отрицает врожденных качеств, он видоизменяет античную формулу и говорит: «Музыкантами рождаются, а не делаются». Но главное для него — установить математический порядок, а здесь без знаний не обойтись. Квантц, сохранивший многие идеи барокко, утверждает: первое, что должен иметь музыкант, — это «хороший талант или природные дары» («*Naturgaben*»). Под этим подразумевается «бодрый и огненный дух», «хорошая смесь темпераментов», в которой, по мнению Квантца, не должно быть слишком много меланхолии, «слух, память, быстро соображающая голова» и т. д. Этот «природный дар» называется также «*Naturell*» [376, 4]. Однако природного дара недостаточно. Квантц требует соединить его со знанием, требующим упорного изучения. Знание же означает владение правилами контрапункта: «Контрапункт сохраняет свои неизменные правила так долго, как, быть может, существует музыка; правила эти — отточенность, чистота, связность, порядок; он противится смешению идей, но для каждого нового сочинения требуются новые правила» [376, 14].

Культом памяти, эрудиции, настоящих знаний был присущ всему барокко. Маттезона особенно восхищало в Кунау то, что тот «собрал на-

стоящую сокровищницу основательных знаний». Смиренной верой во всеислие труда проникнуты слова И. С. Баха: «Мне пришлось быть усердным, кто будет столь же усерден, достигнет того же»; композитор говорил о своем «неуклонном прилежании в сочинении церковной и оркестровой музыки», о «школьном порядке и добром обычае» [141, 48].

Художник барокко — не раб чувств, он творит хладнокровно, руководствуясь «острой пронизательностью», его воображение направляется волей. Творчество — это не переживание, а выдумывание («*excogitatio*»).

Творческое непосредственно связано с категорией «изобретение» («*inventio*»). Что предполагает изобретение в рамках поэтической музыки? Мы видели — врожденный дар, труд и знание. Существует целое «искусство обнаружения» (*ars inveniendi*), которое опирается на «общие места» (*loci topici*), которые служат «для поощрения природной фантазии» (Хайнихен). Художник барокко опирался на заданный, внеположный ему, не определяемый его творческим даром материал, который назывался «темой» (Кирхер), «идеями» (Хайнихен) и брался в основу произведения. Именно так и воспринимал свое задание И. С. Бах, сочиняя фугу на королевскую тему. Во многом именно эта опора на «общие места» и сообщала музыке то единство и сходство, которое отождествляется со «стилем барокко». В подобном понимании композиторского труда воскрешается античный смысл «технэ», в котором нерасчлененными предстают наука, ремесло и навыки творчества. Творчество, создание отождествляются с «деланием», «изготовлением». «Поэтическая музыка» опирается на античное «пойесис»¹.

Это положение было действительным для всех искусств. Существовали определенные признаки, сопутствовавшие тому или иному мифологическому персонажу на драматической сцене, благодаря которым он легко узнавался зрителем [см.: 93, 157—175]. Существовали строгие правила в передаче того или иного сюжета в литературе, а также в составлении композиций [120, 143—153]. Литература опиралась на множество «готовых формул». Основным казалось не собственно изобретение, а варьирование — таким образом, индивидуальное проявлялось в виртуозном комбинировании «общих мест», в их обновлении при помощи неожиданных сближений, столкновении знакомых традиционных представлений [135, 117]. Поэт и писатель «должен был свободно ориентироваться в литературной технике своего времени, что предполагало обучение «тайнам ремесла» и упражнения в области версификации, метафорики»; *imitatio* — подражание — составляло важнейшую часть в литературе [176, 37]. Существовали даже точные формулы при-

¹ Слово «пойесис» (от *греч.* «пойео» — делаю, отсюда наше слово «поэзия») в своем исходном значении «делания», «изготовления» стояло очень близко к «технэ» [13, 33].

ветствий, рецепты написания писем, в которых учитывались ранг, пол, возраст особы, к которой они адресовались, а также степень знакомства с той или иной персоной и питаемые к ней чувства [303; 304].

Вариативная поэтика, комбинаторика в литературе имела явные соответствия в музыкальном искусстве. Композитор должен творить, не столько создавая нечто принципиально новое, сколько перерабатывая старое, уже вошедшее до него в употребление. Здесь ему служит «искусство сочетания» — «*ars combinatoria*». Регламентации, упорядочиванию, систематизации подвергались самые разнообразные явления: от аффектных слов в музыкально-риторических каталогах до поз, движений, шагов, которые следовало, согласно Маттезону, использовать в сценической музыке. Барочная комбинаторика — типологический принцип, позволяющий говорить о «поэтике тождества» (Ю. М. Лотман), основанной на риторических правилах и схемах.

«*Ars combinatoria*» в музыке — своеобразный «универсальный язык». Аналитизм искусства вполне согласовывался и с тенденциями в области точного знания: к примеру, Лейбниц стремился создать «*ars combinatoria*», оценивая ее как универсальную логику, универсальное описание («*scriptura universalis*») в математических символах. Законы «*ars inveniendi*» действительны и для земного музыканта, и для Создателя, владеющего тайнами «божественного математического знания» — «*mathesis divina*» [212].

«Поэтика тождества» искала соответствий и находила их, отождествляя, как уже указывалось, определенные логические, грамматические, риторические и музыкальные схемы. Риторическая диспозиция служила моделью для построения фуг, арий, концертов [62; 63], сыграла заметную роль в становлении сонатной формы [390]. Риторические схемы в сильнейшей мере повлияли на осознание функциональной расчлененности музыкальной формы [см.: 389].

Нормативность «поэтической музыки» сказывалась в том, что сам мотив инвенторства неизбежно оказывался окрашенным в традиционные тона: например, Кунау называл «Библейские сонаты» «некоторыми вещами моего скромного изобретения» и оговаривал границы своей инвенции: «Не мне первому сие изобретение на мысль пришло, ибо иначе совсем не были бы изобретены знаменитые Фроберговы и других превосходных сочинителей разные Баталии, Водопады, Tombeaux [...]» [121, 12]. Если считать погоню за приоритетом неотъемлемой частью *inventio*, то единодушная хвала, воздаваемая Шютцу, признанному первым среди равных, может показаться загадочной. Шютц не мог претендовать на первенство как собственно «изобретатель»: его опережали и М. Преториус, и С. Шейдт, и И. Г. Шейн. Хоровой концерт в немецкую музыку ввел Преториус; «Священные концерты» (1622) Шейдта увидели свет на семь лет раньше, чем близкая

им по стилистической ориентации первая часть «Священных симфоний» Шютца. Вторая часть «Opella nova» Шейна (1626) — куда более «передовой», «модернистский» сборник, чем написанные всего годом ранее «Священные песнопения». И все-таки высочайшая оценка Шютца не была поколеблена: он назывался «превосходнейшим музыкантом века» — этим титулом раньше наделялся Палестрина, в то время как Шейдт удостаивался традиционной формулы: «Первый среди музыкантов». Современники ценили в Шютце не только и не столько первооткрывателя: «хранитель традиции» — эти слова данцигского композитора П. Зиферта определяли его место в немецкой культуре. Непререкаемый авторитет Шютца основывался именно на упорении и плодотворном развитии старого, а не на введении всевозможных новшеств. Немецкое инвенторство настолько прочно связывалось с традиционным, известным, что даже простое заимствование и переработка чужих идей, связанные с традицией «пародии», считались заслугой. «Наш Рейнард Кейзер, — писал Шейбе, — был в свое время превосходным и неисчерпаемым в области чувств композитором. Гендель и Гассе, прославившие Германию в Италии и Англии, зачастую пользовались его сочинениями и нисколько сим не смущались. Но они так искусно умели присваивать сочинения, что они в их руках превращались в новые самобытные мысли» [121, 458].

Требования, которым должен удовлетворять *musicus poeticus*, переносятся на музыкальное исполнение. Совершенный музыкант — таким предстает виртуоз в разъяснении Кунау. Удивительна эта апология виртуозности: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживший это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области [...]. Виртуоз — это музыкант, который в совершенстве овладел своим искусством и может доставить удовольствие любым ушам, являясь законченным мастером [...]. Не может считаться виртуозом тот, чья игра нравится только одному или нескольким малознающим людям [...]. Для того чтобы доставить ушам знатоков удовольствие, виртуоз должен не только хорошо играть; он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо если он несведущ в этих вопросах, как бы он хорошо ни играл и ни пел, он окажется на той же ступени, как птица, которая хорошо умеет петь только свою песенку. Виртуоз обязан также в совершенстве владеть практической стороной музицирования. Музыка — это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, — это то же, что немой оратор» [141, 234].

Практическая сторона музицирования упоминается Кунау не с самого начала — для того чтобы понять ее, необходимо разобраться в основах самого искусства. А они приводят нас к непосредственным связям уже даже не с «поэтической», а с морально-государственной, т. е. «дидактической» и «политической музыкой». Затем исполнитель должен обладать знаниями законов музыки и ведения спора, т. е. быть теоретиком и оратором. Отсюда и значительные требования, предъявляемые к слушателям: естественно, непосвященные не смогут оценить совершенного музыканта.

Сходные высокие требования предъявляет к исполнителю Маттезон: «Органист — это искусный служитель церкви и хороший исполнитель на клавире, который знает композицию для украшения хоровых исполнений интродукциями, фугами и разными надлежащими приятными изменениями; к полифонической музыке (*Figuralstücke*) он должен уметь искусно и чисто сыграть генерал-бас; все во хвалу всемогущего и для возбуждения молитвенного настроения в слушателях» [цит. по: 121, 549]. Наконец, виртуоз должен в совершенстве владеть своим ремеслом: здесь сохраняется старинное убеждение в том, что руки «кантора» должны быть умными. Идеи теоретического знания переплетаются с верой в могущество труда, рассудок объединяется с рукой. Та же самая вера звучит и в известном свидетельстве: «Когда единожды кто-то стал изливаться в похвалах его (Баха) необычайному искусству игры на клавире, он сказал совершенно спокойно: «В сем ничего удивительного нет, нужно только своевременно попадать на соответствующие клавиши, тогда инструмент играет сам по себе» [121, 498]. Здесь снимается противопоставление «музыканта» «кантору» — опытный и знающий мастер может и должен воспитывать умных, знающих и способных проникнуть в тайны искусства слушателей.

Нарушенная гармония

Но существует и «вторая поэтика» музыкального барокко. Во многих случаях она не сведена в систему, однако ее принципы устойчивы. «Вторая поэтика» составляет с первой антитезу. Разрыв с прошлым, протест против правил, свобода — эти требования наиболее ясно провозглашаются итальянцами. Они отходят от старинного понимания творчества как служения всеохватной и всепроникающей гармонии мироздания. В их истолковании музыка лишена космологического смысла, наполнена диссонансами и несоответствиями, в ней царят свобода и произвол. Великолепно передает настроения крайних бароккистов знаменитый образ нарушенной гармонии, который нарисовал в «Священных проповедях» родоначальник итальянского литературного

барокко Джамбаттиста Марино: «После того, как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку Вселенной, он распределил партии и каждому назначил ему соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек — тенором, а множество зверей — басом. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направления природных законов, а слова хвалили Творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы — ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые — муравьям.

В то время как Господь, первосущий и всему предстоящий, отсчитывал такт и сообщал правила гармонии вскоре после сотворения мира и разделения всех вещей в самом прекрасном истоке времени, когда только начинался концерт, появился некий, его смутивший и нарушивший. Люцифер был первым вышедшим из ритма. Оставив свою партию, он обратился к партии самого владыки. Повысив голос, он сказал: «Я взберусь на вершину Аквилона и уподоблюсь Высочайшему».

Что же сделал исправитель музыки? Он удалил Люцифера из райской капеллы. И изгнанный из хора счастливых певцов Люцифер был пленен постоянными диссонансами ада. Но вот возник новый беспорядок. Человек, обратясь душой к пагубному примеру и преклонив свой слух к дьявольским наущениям, также покинул свою партию, потерял равным образом правильный тон и последовал фальцету лживого голоса, возносившего его высоко: «Будете как боги, познаете добро и зло». И человек стал со всем в разладе и в раздоре.

Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально. Тогда Маэстро хора рассердился; воспламенившись гневом, полный негодования, он бросил партитуру на землю и в сердцах едва не разорвал ее на части.

Разве партитура — не наш мир, исполненный, как уже было сказано, музыкальными закономерностями? А когда Маэстро отшвырнул партитуру, разве не настал всемирный потоп, дабы уничтожить мир?» [40, 256—258].

Музыка, вступившая в разлад с космическим порядком, теряет очищающую силу. Разумеется, такая музыка не может учить и наставлять, ее этический и дидактический смысл весьма сомнителен. Характерно, что в начале XVIII в. возникает запретительная тенденция, выражающаяся в официальных инвективах: «Под страхом строжайшего наказания запрещается особам женского пола учиться музыке в целях сделать пение своей профессией, ибо известно, что красавица, желающая петь в театре и в то же время сохранить свое целомудрие, подобна человеку, бросающемуся в Тибр и не желающему замочить ноги» [121, 225]. В 1743 г. была распушена Неаполитанская консерватория — осознав ее

«малую пользу для дел религии», кардинал Спинелли преобразовал ее в семинарию [121, 245]. Число подобных примеров легко умножить.

Разумеется, многое в «новом искусстве» должно было казаться кощунственным. Открытая выразительность, раскрепощение личностного, индивидуального повлекли за собой кардинальные изменения во взгляде на творчество. Не в упорном труде, изучении, не в старательном и мастерском созидании-изготовлении видится основная ценность. Главное — артистичность, «небесное вдохновение» («*celeste influſso*»), «врожденный дар» («*ingenio*»), «природный инстинкт» («*naturalis instinctus*»). Их не заменит никакой труд, как никакой труд не создаст творческой потенции. Итальянские бароккисты доводят до логического завершения мысли гуманистов: Джулио Каччини провозглашает безусловную ценность «благородной небрежности» («*nobile sprezzatura*») в пении, заимствуя понятие «*sprezzatura*» у Пьетро Бембо и Бальдассаре Кастильоне. Вполне в духе индивидуалистической эстетики Дж. Каччини понимает ее как «небрежность, являющуюся плодом полного самообладания», и одновременно — как «пренебрежение выписанным ритмом напева, выраженное в изменении темпа и выписанной длины нот, с целью передачи аффектов текста» [300, 327]. Индивидуалистическая эстетика принесла огромные завоевания в музыку, но, как и в других искусствах, оказалась чревата «коллизиями возрожденческого титанизма» (П. Гайденко).

Другое важнейшее следствие этого изменившегося понимания музыки — провозглашение независимости музыкального искусства. Спекулятивность, умозрительность отвергнуты итальянцами. И если Шютц только осмеливается намекнуть на приоритет музыкального искусства, то итальянцы все реже признают в музыке «математическую науку». Связи с квадривием рвутся без сожаления, а в начале XVIII в. отвергается и связь музыки с тривиумом (симптоматично, что в консерваториях отменяют курс риторики). Обучение музыке приобретает все более узкую специализацию, в конце концов признается одна лишь прагматическая сторона. Это заставляет пересмотреть связи и зависимость между «практикой» и «теорией». Правда, лучшие композиторы не оспаривают авторитета старой теории, но отказ от теоретических основ становится все более ощутимым, его неизбежное следствие — весьма распространенное невежество, которое едко высмеивает Марчелло:

«Современный композитор вовсе не должен обладать знанием композиционных правил, а довольствоваться двумя-тремя практическими приемами [...]. Он даже не знает, сколько имеется ладов и в чем их особенностями, он будет утверждать, что существует только минор и мажор.

Композитор плохо умеет читать, еще меньше писать, и, естественно, он не знает латыни; поэтому, сочиняя церковную музыку, куда вводит сарабанды, жиги, куранты, называет их фугами, канонами,

двойными контрапунктами. Он не знает свойств смычковых и духовых инструментов, если играет на чембало, а если играет на смычковых, то не считает нужным ознакомиться с чембало, будучи убежден, что сумеет сочинять и для этого инструмента, вовсе его не зная.

Обычно композитор заказывает определенное число строчек определенного метра для арий, прося при этом представить рукопись четко и понятно переписанной, со знаками препинания, хотя потом, создавая музыку, не будет вовсе обращать внимания ни на точки, ни на запятые, ни на вопросительные знаки. Он никогда не прочтет либретто полностью, чтобы не спутаться, но будет сочинять музыку стих за стихом, пользуясь при этом уже заранее написанными мотивами, а если текст не подойдет к музыке, снова будет тормозить поэта.

Заметьте при этом, что арии быстрые должны чередоваться с патетическими вне зависимости от требований текста или действия. Если в ариях попадутся такие существительные, как, например, *padre, impero, amore, arena, regno, beltà, lena, core*, или наречия — *no, senza, già*, то современный композитор сочинит на них длинные пассажи, например *рааа.., имееее.., амоооо.., реее.., beltàaaaa.., lenaaaa.., пооо.., сеееее.., گیاaaaaa..* и т. д. Это делается для того, чтобы уйти от прежнего стиля, который допускал пассажи не на имена собственные или наречия, а лишь на слова, означающие движение или какую-либо страсть, например *volar, cader, tormento* и т. д.» [141, 108—109].

«Модный театр» — эти слова в заглавии трактата Марчелло неслучайны. Театр принес огромные завоевания музыке, но в то же время именно театральная мода грозила утратой профессионального мастерства.

Итальянские музыкальные теоретики апеллируют более к чувству, нежели к разуму. Их современники, теоретики новой поэзии, доводят до предела возможности «остроумия», включают алогичное, абсурдное в четко разработанную художественную логику [40, 327].

Беспорядок открыто изображается в музыке, особенно ясно этому служит «стиль фантазии». Разрешение «играть, не соблюдая такта» дает Фрескобальди, который вместе со своим немецким учеником Фробергером переносит принцип «пения без меры», отработанный в маньеристском мадригале, на музыку для клавишных инструментов [286, 233]. Вспомним также представления о мире как лабиринте, «музыкальные лабиринты» и «блуждания».

Протест против рационального начала приводит к обоснованиям связи музыки и «*pansophia*» — «всезнания», включавшего в себя магию, алхимию и другие оккультные науки, запрещенные средневековой церковью и олицетворявшие противовес числовым закономерностям, «*mathesis universalis*». Теоретики барокко глубоко убеждены во внутреннем родстве музыкального искусства и «натуральной магии», а Монтеверди даже обращается к магии и алхимии [см.: 347]. Интерес к натураль-

ной магии был унаследован от гуманистов. Как известно, оккультными науками интенсивно занимались Агриппа, Парацельс, Джордано Бруно [444]. Барочные теоретики напряженно ищут в музыке подобия магическим силам, в музыкальных трактатах часты слова «vis» (сила) и «magia» (магия). Это увлечение охватывает не только Италию, родину гуманизма; в предельно рациональном труде, ориентированном на космологическую традицию, — «Универсальной гармонии» М. Мерсенна — освещаются проблемы алхимии [340, III, 156]. В Бамберге в 1674 г. издается книга о «Всеобщей магии», специальный раздел которой отводится музыке и ее магическим свойствам [74, 174]. В консонансах и диссонансах А. Кирхер и его последователи видят проявление магнетических принципов симпатии и антипатии, с магией и магнетизмом связана комбинаторика [399, 6—8]. При этом применение конкретных музыкальных элементов, имеющих магическое происхождение, совершается под контролем разума. Образуется причудливый гибрид, кажущееся несовместимым сочетание: «рациональная музыкальная магия» [252, 49]. Таким образом, создается противовес «musica theoretica» — «musica pathetica».

Музыка и пафос

Одно из открытий, перевернувших само представление о культуре в эпоху барокко, привело к тому, что гармоническое, этосное восприятие мира сменилось иным: главным свойством универсума стал считаться пафос. По глубочайшим убеждениям приверженцев «musica pathetica», она способна отразить патетическое возбуждение макрокосма, пафос мира («perturbatio mundi», «passio mundi»). Космический пафос выплескивается в катаклизмах, различных потрясениях: небо отвечает затмением солнца на внутренние изменения в мире. В метафизике света затмение солнца истолковывается как мгновенное расстройство светового порядка («perturbatio ordinis luminis»). Космические потрясения влекут за собой хаотические реакции природных элементов и стихий — земли, воды, воздуха, огня [252, 404]. Ярчайший образец музыкальной репрезентации пафоса мира — рассказ евангелиста в «Страстях по Матфею» Баха о космическом отклике на смерть Иисуса.

Пафос — универсальный принцип, охватывающий своим действием мир: в «волнении души» («perturbatio animi») видится отражение «волнения мира» [252, 176]. Огромной популярностью пользуется миф об Орфее — живая и неживая природа способны откликнуться на музыку, «симпатически» реагировать на нее. А если это так, то насколько сильнее отзывается на музыку душа человека, этого «аффектного существа»! Задача музыки — «возбуждать», «улучшать», «изменять», «успокаивать» движения чувств. Музыка обладает очищающей силой.

Барокко приходит к признанию непосредственной, глубокой внутренней связи между музыкальным и душевным движением (*motus harmonicus — motus animi*), между музыкой и человеком, его телом. Здесь активно используются данные физиологии, учение о темпераментах. Родство темпераментов, философии и медицины отстаивает Мерсенн [340, III, 156], подробную систематику темпераментов разрабатывает Кирхер [309]. Ищется строго научное, эмпирическое обоснование музыкальных аффектов: Кирхер старательно ссылается на авторитеты — Гиппократ, Гален, Марка Аврелия, проводит точные аналогии между музыкой, темпераментами и природными элементами. Холерический темперамент соответствует огню, сангвинический — воздуху, флегматический — воде, меланхолический — земле. Характерно следующее утверждение Кирхера в истолковании его последователя и немецкого переводчика А. Хирша: «Холерики, которые обладают живым и подвижным духом, сильно радуются быстрым и простым клаузулам»; иначе — «меланхолики, в которых влага движется неохотно, — те испытывают отвращение к быстрым простым клаузулам, они не способны пережить страсть, если гармоническое движение не совпадает полностью во времени с медленным духом» [цит. по: 252, 253—254]. Кирхер выстраивает канон изображения аффекта, приводя в соответствие данные физиологии и учение о темпераментах, описывая зависимость аффекта от сочетаний разных свойств: по его мысли, аффекты гнева, ярости, бешенства, негодования и ревности вызывает «горячая и сухая стихия, испарившаяся из желчи», холерический темперамент, а передает его «тончайшее, стремительное и беспокойное движение»; аффекты радости, надежды, уверенности, любви и веселья связаны с «горячей и влажной стихией», «сладкими испарениями из печени», сангвиническим темпераментом и «нежными и умеренными движениями»; аффекты горя, печали, скорби, сострадания, плача, ужаса — с «холодной и сухой стихией, испарившейся из черной желчи», меланхолическим темпераментом; аффекты спокойствия, безмятежности, «некоторой умеренности» и «умеренной радости» — с «холодной и влажной стихией», флегматическим темпераментом [252, 251].

В эту цепочку соответствий включаются аффекты, данные учения о темпераментах, музыкальные приемы. В то же время лестница подобий устремлена вверх, к миру созвездий. Например, меланхоликам присущ «меланхолический аффект», выражающий скорбь, тоску, печаль. Им же свойственна особенная любовь к диссонансам [309, I, 505]. Знак Меланхолии — Сатурн, за размышлениями о котором стоит долгая традиция гуманистической мысли [313]. Подчеркнуто «меланхолична» «Хроматическая фантазия» И. С. Баха, в которой хроматический «беспорядок», «хаос» подчинены определенным закономерностям. Это законы «фантазийного стиля», обладающего своим каноном репрезентации, это безудержные вольности, это неожиданные связи,

это «*harmonia catachrestica*», хроматика, ставшая главным конструктивным фактором. Складывается и выстраивается строгая система изображения «мира беспорядка», пафоса, космического и душевного потрясения, родственного элементам, созвездиям и темпераментам.

Холерический темперамент соответствует аффектам гнева, поэтому Кирхер учит о «холерическом аффекте», а Монтеверди связывает холерический темперамент, стоящий под знаком Марса, с пиррихием: именно этот ритм передает «воинственные пляски». В «Воинственных и любовных мадригалах» он прибегает к воинственному ритму пиррихия.

Изображение темпераментов в музыке пользовалось большой популярностью. В «Музыкальных представлениях библейских историй» Кунау выводит Саула-меланхолика, воспроизведя в музыке «печаль и гнев». Отголоски этой наивной иллюстративности звучат и у композиторов другой эпохи: как отмечает О. И. Захарова, опыты «музыкальных бесед» И. С. Баха сохранились у Ф. Э. Баха — в трио «Разговор сангвиника с меланхоликом» [62, 67]. Контуры барочной танцевальной сюиты также определялись учением о темпераментах, которые репрезентировали четыре «основных танца», организованных по принципу прогрессирующего антитетичного контраста: «меланхолическая» аллеманда — «холерическая» куранта; «флегматическая» сарабанда — «сангвиническая» жига.

Одно из величайших достижений эпохи барокко — создание теории аффектов. Благодаря обращению к человеческим эмоциям, страстям возникает новое измерение в музыке. Аффект — универсальная категория, музыкальное сочинение напрямую связывается с ним, некоторые композиторы называют свои сочинения «Музыкальными аффектами». Старые представления о композиции оказываются недостаточными, немецкие мастера вводят в обиход слова «патетическая музыка», сохраняя основы «поэтической музыки». Если старое учение о композиции говорило о том, как делать и создавать, то эта новая «патетическая музыка» приоткрывала границы мира человеческих страстей. Именно это новое наполнение каждого звучащего мига чувством делало «нежную музыку» не только «всемогущей владычицей сердец и сокровищем церкви», но и «сверхъестественным явлением».

Пафос и аффект ставили перед музыкой совершенно новые задачи, цели композиции оказались пересмотрены. Музыка стала служить выражению человеческих страстей. «Анализ души» осуществляет Монтеверди, аффект становится предметом тщательных исследований у Кирхера, Сетуса Кальвизиуса, Принтца, Маттезона и других теоретиков. «В каждой мелодии мы должны ставить себе целью какое-нибудь движение души» — эта мысль Маттезона стала общепринятой. Но для того чтобы понять, какими представляли эти движения души в композиции, каким изображался человек, необходимо разобраться в установках эпохи и понимании «пафоса» и «аффекта».

Этимологически понятие «*pathetica*» связано со словом *πάσχειν* (страдать, испытывать воздействие извне). «Страдание» имеет широкий спектр значений. По традиции, исходящей от Аристотеля, его понимают как «болезнь», «несчастье», «скорбь», которым подвержен субъект. У стоиков страсть, при которой душа теряет покой, испытывает страдания, выражаемые словами «*passio*», «*molestia*», «*afflictio*», «*noxa, qua quid affligitur*», «*clades*», «*interitu*» «*desiderium*», «*plaga*» — «страсть», «душевная мука», «переживание», «вред, который причинен кому-то», «несчастье», «гибель», «желание», «жалоба». По Аристотелю, страдание является событием, процессом. В риторике страдание непосредственно связывается с изображением аффекта (*pathos+poein*) [252, 311—329]. Подобное понимание «патетического» диктует специфические установки в творчестве: музыкальный материал и аффект понимаются как пассивный, внеположный объект, на который направлены усилия композитора. Известная отстраненность в обращении с этим объектом сочетается с повышенной возбудимостью, реактивностью, эмоциональностью художников.

Репрезентация аффекта в разных странах была связана разными эстетическими установками. Изображение говорящего и движимого страстями человека в Италии ориентировалось на «*pansophia*». Еще Кампанелла говорил о магической силе речи, уподоблял речь магическому инструменту. В Германии аффект связывался с наукой. О «патетической» музыке много размышлял Шютц — его очень интересовали страсти, аффекты, открытые современным ему искусством. Аффект, душевное движение для него неразрывно связаны с наукой; он утверждает: «Наука музыки движет душой» [412, 75]. Бернхард понимал «музыкальную науку», отождествляемую с «музыкальным искусством», как риторическое учение, поэтому аффекты у него связывались с музыкально-риторическими фигурами. Представитель «линии квадривия», Веркмайстер выделял числовую основу изображения аффекта.

В «зоне порядка», и прежде всего в немецком учении, разрабатывается строгая теория воздействия на слушателя. Изображение аффектов проходит под контролем рассудка. *Musicus poeticus* должен четко определить объект изображения, средства передачи аффекта, вызвать вполне регламентированную реакцию слушателя. Композитор непременно рассчитывает на эмоциональный отклик. «Соната, чего ты от меня хочешь?» — эти слова Фонтенеля, представителя раннего Просвещения, демонстрируют подобную строго рационалистическую установку, сохраненную музыкальной эстетикой на протяжении длительного времени. Точно знать законы воздействия, свойства темпераментов, природу аффектов, а также «правила искусства» — среди них особенности ладов, интервалов, темпа, метра — означает управлять восприятием. Согласно Кунау, «красноречие совершенную власть над сердцами слушающих

имеет и может им, как воску, печальную, веселую, жалостливую, гневную или любовную форму придать» [121, 17]. Не передача собственных эмоций, а внушение — главное для композитора. Здесь музыка совершенно согласуется с поэзией барокко, для которой основное — воздействие, а не самовыражение [176, 45]. Эта установка определяет основное в коммуникативной стороне музыкального искусства.

Теория аффектов имела длительную предысторию, опиралась на авторитеты. Аффекты представляли идеализированными: по Аристотелю, с которым солидарны основные учения барокко, человек должен изображаться не таким, каков он есть, но таким, каким он должен быть.

В классификациях различались главные и второстепенные аффекты. Монтеверди выделил три основные страсти: гнев, уверенность и смирение, или мольбу. Эта схема удержалась на протяжении эпохи. В измененном виде мы встречаем ее у другого теоретика оперы — Р. Кайзера: «Аффекты гнева, сострадания, любви, как и свойства, присущие великодушию, справедливости, невинности и одиночеству, она (опера) изображает в их неприкрытой наготе, увлекая своей сокровенной силой в сторону сих чувств все умы и как бы вынуждая сердца к любой страсти, подобно несгораемому амианту (асбесту), воспламеняющемуся посредством искусно отшлифованного зеркала» [121, 17]. Другие теоретики относили к основным аффекты любви, печали (или сострадания), слез, стенания (или плача), радости (или веселия) и ликования. В числе остальных фигурировали аффекты удивления, аффект упорства и отваги, аффект страха и терзания, аффект отчаяния, аффект неверности, аффект суровости, аффект ярости и негодования и др.

Был разработан строгий канон передачи, изображения аффекта. Например, аффект радости основывался на понятии благого [309, I, 608], с ним связывались лидийский, миксолидийский, гипоионийский лады, «совершенная гармоническая триада». Репрезентация этого аффекта предполагала малое число диссонансов, запрет на их свободное применение, а также на увеличенные и уменьшенные интервалы. «Радостными» считались терция, кварта, квинта, фигура «saltus». Движение должно было быть быстрым, почти без синкоп, размер трехдольным (*tempus perfectum*). Идеальные примеры музыкальной репрезентации радости — мотеты И. С. Баха «Singet dem Herrn», «Der Geist hilft», начало его Рождественской оратории (см. пример 11). Ликующие возгласы и распевы, подвижная беглость, «совершенный» размер, подчеркнутая консонантность, равновесие скачков и плавного движения заставляют слушателя проникнуться искренним весельем (см. пример 54 а, б).

Иные средства предлагались теоретиками для репрезентации аффекта любви. Ему подобали «слабые» интервалы, синкопы, диссонансы, спокойное, плавное и мягкое движение, «резкие» клаузулы. Долж-

Coro primo

S. *f* Sin...

A. *f* Sin...

T. *f* Sin...

B. *f* Sin...

Coro secondo

S. *f* Sin-get, sin-get, sin-get, sin

A. *f* Sin-get, sin-get, sin-get, sin-get,

T. *f* Sin-get, sin-get, sin-get, sin-get,

B. *f* Sin-get, sin-get, sin-get, sin-get,

Coro primo

S. *f* Der Geist

A. *f* Der Geist hilft, der

T. *f* Der Geist hilft, der

B. *f* Der Geist hilft, der

Coro secondo

S. *f* Der Geist

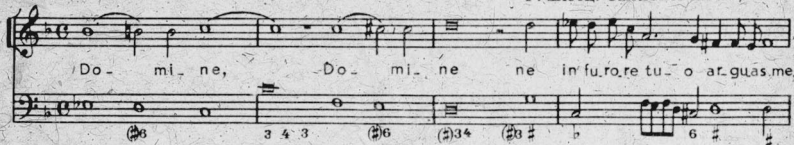
A. *f* Der Geist hilft, der

T. *f* Der Geist hilft, der

B. *f* Der Geist hilft, der

56a

Г. Шютц. Cantiones sacrae, № 33



56b

К. Монтеверди. Коронация Поппеи

ны были избегаться тритоны, уменьшенные интервалы, нарушающие присущую аффекту «усталость» [309, I, 599]. Аффект любви близок аффекту печали, поэтому словесный текст должен был иметь скорбный характер. Этот канон выразительных средств выдерживается во многих сочинениях (см. пример 55a, б).

Аффект печали выражает, согласно Кирхеру, внутреннюю скорбь, жалобу и грусть [309, I, 600]. Его репрезентируют жесткие интервалы, диссонансы (преимущественно свободно взятые), хроматика, сектаккорды, разнообразные перечения и нарушения гармонических связей, «несовершенная гармоническая триада» (см. пример 56a, б).

57a

М. Скакки. Мадригал "Ah dolente partita"

Score for voice (C, A, T, B, c) and lute. The lyrics are: co - re, per far che mo - ia im - mortal men - te il co - re.

57б

К. Монтеверди. Жалоба Ариадны

Score for voice and lute. The lyrics are: Las - cia - te mi mo - ri - re, las - cia - te mi mo - ri - re.

Характерны также медленное движение, резкие синкопы, эмфазы, музыкально-риторические фигуры «ellipsis», «climax», «gradatio», «katabasis». Теоретики предписывают дорийский, фригийский и золийский лады.

Аффект жалобы изображают широкие интервалы (квинты, сексты, септимы), которые, согласно Кирхеру, «еще не оформлены в страдании» [309, I, 612]. Остальные средства репрезентации сходны с передачей аффекта печали (см. пример 57a, б).

Существовала система соответствий между аффектами и ладами. В предисловии к «Духовной хоровой музыке» упомянуто «распределение ладов». Это необходимое для «упорядоченной композиции» средство непосредственно связано с аффектом. По традициям школы Габриели, которые унаследовал Шютц, фригийский лад — носитель скорби, золийский — печали, способный «вызывать слезы» (школа Шютца аналогично трактовала и дорийский лад), ионийский и лидийский лады соответствовали «ликующим, бурным и резвым высказываниям», таким представлялся и миксолидийский лад — Бернхард называл его «сдержанным и радостным» [231, 202].

Строгий репрезентативный канон был создан итальянскими теоретиками: Дж. Дирута в 1609 г. устанавливает взаимосвязь между ладами, аффектами и органной регистровкой [314, 135—136].

В дальнейшем М. А. Шарпантье разработал аффектную характеристику тональностей, определив C-dur как «веселый и воинственный», c-moll — «сумрачный и печальный»; D-dur — «радостный и очень воинственный», d-moll — «торжественный и благочестивый», E-dur — «сварливый и раздражительный», e-moll — «изнеженный, любовный и жалобный», Es-dur — «жестокий и суровый», es-moll — «ужасный, пугающий», F-dur — «неистовый и вспыльчивый», f-moll — «сумрачный и жалобный», G-dur — «нежный, радостный», g-moll — «серьезный и величественный», A-dur — «радостный и пасторальный», a-moll — «мягкий и жалобный», B-dur — «величественный и радостный», b-moll — «сумрачный и устрашающий», H-dur — «суровый и жалобный», h-moll — «одинокый и меланхолический» [204, 184]. Здесь же заметны влияния учения о темпераментах. Подробную характеристику гармонических средств затем создаст Ж. Ф. Рамо.

Прямую зависимость между диссонансами, музыкально-риторическими фигурами, ритмикой и аффектами выводит И. И. Квантц. Например, пунктированные и выдержанные ноты должны выразить серьезное и патетическое в музыке — и действительно, множество французских увертюр, основанных на этой типизированной ритмике, сопровождается словом «Grave». Чередование долгих и быстрых нот (т. е. длинных и коротких длительностей) служит возвышенному и величественному.

Очень ясная типизация тональностей в зависимости от аффектов была выработана неаполитанской оперой. Бравурность и героизм передавал D-dur, месть — d-moll, жалобу — g-moll, пастораль — G-dur, любовные чувства — A-dur. Для демонических сцен рекомендовались c-moll и fis-moll.

Репрезентировать аффект способна и чистая инструментальная музыка, не прибегая к поддержке слова. Печаль, сострадание, жалобы, скорбь передает «Хроматическая фантазия» И. С. Баха. А сколь патетична его музыкальная речь в танцевальных сюитах, казалось бы, не требующих особых стараний в передаче аффекта! Усложнение задач прикладного жанра, перевод его в сферу «высокого стиля», облагораживание незатейливых танцев средствами риторического «украшения» — вот что скрыто за страницами баховских сюит. Образец высокой патетики и смелой трансформации жанра — сарабанда из Шестой английской сюиты. Бах избирает высокоаффектные средства: saltus duriusculus, брошенные и свободно взятые диссонансы, многочисленные варианты catachrese, ellipsis. Перенасыщенность хроматикой с предельной силой передает скорбь, страдание, страсть (см. пример 58).

Бах не одинок в своих поисках инструментальной патетики: предельно ясной семантикой обладают образцы инструментальной музыки, представленные в других школах. К сходным средствам выражения патетической печали прибегают Вивальди, Пёрселл и др. (см. пример 59 а, б).



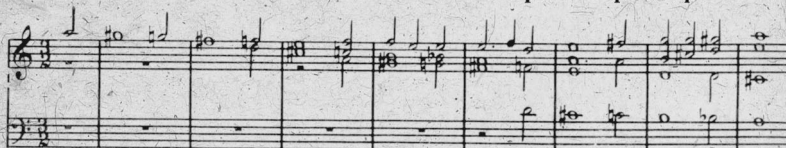
Непосредственное влияние на музыкальный театр эпохи барокко оказало учение Ф. Ланга, разработавшего строго регламентированную систему передачи аффектов грусти, размышления, горя, радости, любви, страсти, гнева. Аффект — аллегорическая фигура у Ланга: на титульном листе его трактата в центре помещена Доблесть, слева от нее — Гнев, Бегство, Страх, Ненависть, Печаль, Отчаяние, справа — Желание, Отвага, Любовь, Радость, Надежда. Ланг описал законы движения рук, кистей, перчаток, пальцев, глаз, актерскую пластику, изменения голоса, тона, соответствующие различным аффектам [93]. Рациональная теория воздействия обрела в его учении законченное выражение.

Выработанный в рамках «патетической музыки» канон выразительных средств, призванных передавать аффект, оказался очень устойчивым: на нем воспитывались несколько поколений композиторов, в первую очередь — оперных. Симптоматично, например, то, что оперное наследие В. А. Моцарта обнаруживает явные связи с эстетикой барокко. Это вызвано не только традициями жанра, но, вероятно, и тем, что композитор сызмальства впитал традиции теории аффектов. Существует свидетельство того, что Моцарт обладал отработанной с детства реакцией на определенные аффектные слова и прекрасно знал, как следует распоряжаться жанрами в зависимости от аффекта. Маленький Моцарт как-то импровизировал любовную арию: «Вводный речитатив он сочинил на слово “affetto”, арию гнева — на слово “perfidio” (вероломство, коварство), причем так увлекся, что колотил по клавиру и несколько раз вскакивал со стула» [1, I, 99—100].

Строго определенные выразительные возможности того или иного аффекта предполагали область отклонений от основного правила.

59a

Г. Перселл «Королева фей». Зима



596

А. Вивальди. "Времена года". "Осень", II часть

Adagio molto

Vno pr. *sordino*

Vno I *sordini*

Vno II *sordini*

Vla *sordini*

Org. e Cello *sordini*

Cembalo

Против буквального отождествления тех или иных средств с определенными страстями восставал Кунау. Известную свободу в изображении аффектов допускал Хайнихен, утверждавший, что патетическая, меланхолическая и флегматическая музыка может быть передана каждым стилем [294, 47]. Тот или иной выразительный прием обладал семантической зоной, в пределах которой осуществлялось варьирование. Например, фигура восклицания («exclamatio»), согласно Маттезону, репрезентировала мольбу, зов, плач, крик, в то время как Шайбе считал, что в консонантном контексте «восклицание» служит аффекту радости, а в диссонантном — печали. Таким образом, конкретные условия и звуковой контекст влекли за собой существенные изменения — вплоть до перехода в противоположный аффект. Эти особенности теории аффекта во многом повлияли на художественную коммуникацию: ориентация на канон дополнялась достаточно широкой зоной возможных отклонений от него.

В позднем барокко наблюдается трансформация: от изображения аффектов композиторы переходят к изображению определенных свойств характера. «Принцип изображения» и «подражания» примерно в 1730—1750 гг. сменяется «принципом выражения», который связан с непосредственной передачей субъективного переживания. Индивидуализация, детализация изображаемого объекта заметна в описаниях танцев, входящих в сюиту, у Маттезона. Менуэту подобает «размеренная веселость». Его мелодия должна обладать правильной структурой, выверенной числовыми пропорциями и исполненной движения. Гавот передает «настоящую, поистине ликующую радость», «не бегущую, а подпрыгивающую». Ригодон олицетворяет «кокетливую шутку», жига — «горячее, но быстро иссякающее рвение» и «преходящий гнев». Лур — «гордость, надменность», канари — «страстность и живость», полонез — «искренность и свободу», пассепье — «легкомыслие, беспокойство и нерешительность» и т. д. [338, §81, 93, 102, 105, 113]. Значительная дифференцированность этих характеристик свидетельствует об отходе от теории аффектов. В то же время связи не обрываются, а сами эмоциональные типы, выбранные в качестве объектов изображения, удерживают многое от аффектов. Развитие практики шло к отказу от жесткости самого изображения ко все усиливающейся детализации. Менялись также эстетические установки, однако идея репрезентации аффекта и отработанный в рамках теории аффекта канон выразительных средств сохранили в главном свою значимость. Репрезентация аффекта сыграла колоссальную роль в создании устойчивого комплекса музыкальных выразительных средств, обладающих конкретной семантикой и вызывающих устойчивые ассоциации.

Мера «свободы» и мера «порядка» в музыкальном барокко

Проблема «свободы» и «порядка» решается весьма неоднозначно в музыкальной культуре барокко. Ориентация барокко на нарушение канонов сопровождается тщательным отбором выразительных средств, и, напротив, соблюдение канона сопряжено со значительными отступлениями от набора музыкально-риторических клише. Мотивы «свободы» более заметны в итальянском барокко, мотивы «порядка» — в немецком. Однако здесь заметны и более сложные взаимодействия различных национальных школ. Так, римская школа отличалась сравнительным консерватизмом и сохраняла традиции «старинного стиля», а многие немецкие композиторы могли быть по праву названы «модернистами». Итальянское музыкальное барокко обнаруживало не только установку на эксперимент, но и попытки дать рациональное объяснение «инвенциям». Монтеверди собирался написать возражение Артузи, преследуя определенную цель, — «чтобы оповестить всех, что он не пишет своих сочинений наугад» [141, 89]. Ориентацию на нарушение канона в данном случае следует понимать как отказ от старой системы выразительных средств, отход от норм «старинного стиля», который сопровождается стремлением найти и обосновать новую музыкальную логику.

Соотношение «свободы» и «порядка» меняется на протяжении эпохи барокко. Примерно до середины XVII в. заметна тяга к неповторимости, новаторству как таковым. Далее усиливаются критические голоса, требующие взыскательного освоения нового. Характерно выступление Г. Пёрселла против «варварского вкуса» в предисловии к «Диоклезиану»: «Нынешний век уже располагает к утонченности и дает нам возможность сделать различие между необузданной фантазией и стройной, благозвучной композицией». Тем самым осознается антитеза «фантазия — композиция», соответствующая оппозиции «свобода — порядок». Позднее барокко обнаруживает отчетливую тенденцию к стабилизации, но и оно не снимает проблемы «свободы» и «порядка». Немецкая музыкальная эстетика пытается совместить учение о порядке с тем новым материалом, который освоен музыкой, подчинить «порядку» зону «музыкальных вольностей», соединить старые основы композиции с новой практикой [см.: 325].

Учение о «музыкальном порядке» — «поэтическая музыка» — облагоуладало чрезвычайно детализированной системой представлений о композиции, о назначении музыки и ее связях с другими свободными искусствами, как и о ее месте в мире. Учение о «музыкальной свободе» не было оформлено, точнее, зона «музыкальной свободы» была описана лишь частично. В теории аффектов главные объекты репрезентации — пафос, аффект — отвечали предельно «пассивным»,

«страдальческим», «хаотическим» состояниям, но сама репрезентация аффекта осуществлялась по строгим правилам. В отличие от «поэтической музыки», «патетическая» не выработала дифференцированного категориального аппарата; тем не менее и она, безусловно, тяготела к системе, обнаруживавшей отчетливое сходство со сводом законов «поэтической музыки».

Изображение «музыкальной свободы» происходило по строгим правилам, согласовывалось со сложившимся каноном. Частично законы «музыкальной свободы» были описаны в своеобразных поэтиках — теории аффектов, а также теории музыкальных стилей и жанров (подробнее об этом см. в следующей главе). Изображение «свободы» не оборачивалось произволом — «свобода» всегда подчинена рациональному контролю, если речь идет об эстетически полноценных художественных решениях. Барокко создало две поэтики: учение о музыкальной композиции («*musica poetica*») и учение о пафосе («*musica pathetica*»). Эти две поэтики, две «музыки» — «поэтическая» и «патетическая» — дополняют друг друга, они соотносятся по барочному закону антитезы.

Идея «порядка», рационального контроля, таким образом, оказывается главенствующей в культуре барокко. «Музыкальный порядок» — причисление того или иного текста к классу явлений, зафиксированных в «поэтиках антитезы». Актуализация «музыкального порядка» происходит на основе грамматических норм, установленных в рамках поэтик. Это вписывается в общую ситуацию, складывающуюся в эпоху, обостренно ставящую проблему языковой и художественной коммуникации, направленную на создание «универсального языка».

Любая репрезентация — и «свободы», и «порядка» — предполагает активное конструирование, причем ограничение «музыкальной свободы» правилами «порядка» оказывается мнимым: «порядок» и «свобода» соотносятся индивидуально — композитор каждый раз заново выстраивает музыкальный мир. Это требует огромной ответственности в выборе музыкальных средств, описанных в поэтиках или отработанных на практике.

«Свобода» и «порядок» взаимодействуют друг с другом в барочном искусстве. В «порядке» просвечивает «свобода», в «свободе» — «порядок». Мера «свободы» — музыкальный «порядок», мера «порядка» — музыкальная «свобода». Барокко сводит крайности воедино, творит систему из противоборствующих начал. Равновесие барокко — равновесие антитезы. Здесь мы снова убеждаемся в напряженности барочного мышления, способного «соединить понятия, кажущиеся несоединимыми» (Пьетро Сфорца Паллавичини).

Глава IV

Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко

Понятие стиля. Основные классификации

Адекватное описание «музыкального стиля» барокко сопряжено с огромными сложностями. Традиционная теория, подходившая к нему с внеисторическими мерками, каждый раз оказывалась в тупике. Требования единства, целостности, устойчивости, четких разграничений вступают в противоречие с музыкальной теорией и практикой эпохи барокко. Характерно, что только в 20-е годы XX в. появилась первая работа, основанная на историческом подходе и наметившая основы теории музыкального стиля в эпоху барокко [307].

Если к барочным музыкальным стилям применяются критерии, выработанные классической историографией, то вне поля видимости остаются многие явления [см.: 247]. В другом случае исследовательский произвол ведет к искусственной классификации: так, У. Флеминг выделяет «контрреформационный стиль барокко», «буржуазный стиль барокко» и «синтез барокко», вызываемые к жизни соответственно — «абсолютизмом и академизмом», «домашней жизнью» и «барочным рационализмом» [270]. Иногда абсолютизируется та или иная схема, заимствованная из барочной теории, и тем самым нарушается историко-культурный контекст¹.

Другая крайность предполагает полный отказ от деления на «стили эпохи»: подразумевается, что культурная целостность не существует в действительности. В результате обычно возникают классификации, в которых стили различаются по чисто формальным признакам [см.: 395]. Но этот подход к «стилю барокко», зарождению которого способствовал Г. Вёльфлин, заведомо лишает исследователя возможности рассмотреть явление в историческом контексте, вступает в конфликт с культурной реальностью.

¹ Например, в книге А. Хармана и Э. Милнера [290] воспроизводится схема: «церковный», «камерный», «театральный» стили.

Как традиционалистское, так и нигилистическое решение проблемы стиля в эпоху барокко не позволяет объяснить специфику, природу, эволюцию представлений о стиле, стилевую многомерность и полифоничность музыкальной культуры барокко, конкретные явления. Чтобы верно подойти к проблеме стиля в эпоху барокко, необходимо, во-первых, отказаться от классицистского требования единства и целостности стиля, от взгляда, согласно которому это единство необходимо для всех времен и народов. Во-вторых, приходится решать прямо противоположную задачу: увидеть в многообразном конгломерате стилей и стоящих за ними позиций, времен, эпох специфическое единство и целостность [110].

Чтобы это сделать, необходимо помнить о полифонической сущности барокко, о встрече в нем различных исторических времен, нескольких культур, об отражении внутри стиля пограничной исторической ситуации. Проблемы стиля не решаются автоматически в это время — они связаны со многими сложностями, вызванными в первую очередь сознательной ориентацией композитора в мире культуры и истории эпохи. Важнейшие проблемы стиля зависят от взаимодействия «старого» и «нового». В стиле, как в фокусе, сосредоточиваются все особенности барочной эстетики и поэтики (антитетичность, многоязычие, мобильность, иллюзорность и т. д.). Основой анализа поэтому должны стать теоретические взгляды на стиль, выработанные на протяжении эпохи барокко, их преломление на практике, трансформация взглядов и установок.

Само учение о стиле в музыке — достояние эпохи барокко. С XVII в. начинают складываться представления о музыкальном стиле, появляются многочисленные, чрезвычайно разнообразные, подчас причудливые классификации. Критерии стиля не приведены к единству, что согласуется с полифонической сущностью эпохи. Понятие «стиль» — продукт барочной культуры, однако в ее условиях этот термин не приобрел однозначных определений — первоначально в него вкладывалось весьма расплывчатое содержание. Интуитивно угадывалось, что открыто новое музыкальное измерение, но его законы не были еще сформулированы. Сплошь и рядом «стиль» смешивался с «музыкой», «манерой», «жанром».

Рассмотрим вначале важнейшие слагаемые теории стиля — классификации, существующие в эпоху барокко.

Источник теории музыкального стиля — античная риторика. Из нее было почерпнуто само понятие стиля. Как специфически музыкальный термин слово «stylus» или «stile» стало употребляться в конце XVI в. Хотя постепенно этимологическая связь «stylus» — «стило» была утрачена, «стиль» долгое время понимался как «письмо». Ассоциации с искусством слова, литературой и риторикой оказались чрезвычайно

прочными: не случайно к первым музыкальным стилям относится «речитативный стиль» («stile recitativo»), опирающийся на слово [307, 121].

Первые упоминания стиля, фигурирующие в музыкальных трактатах конца XVI в., носят отчетливый привкус традиционных учений о контрапункте, письме, способе или «манере» сочинения. Многие стилевые классификации возникли как своеобразное продолжение достаточно дифференцированных описаний контрапункта. Например, в трактате А. Банкьери «Cartelle musicale» (1614) различались два вида контрапункта: «osservato» и «commune» [217, 165—167]. Отражением этой схемы стало известное разграничение «строгого» и «обычного пышного стиля» у К. Бернхарда.

Ходовое словосочетание «манера сочинять» — «una maniera di comporre», которым пользовались Дж. Царлино, Н. Вичентино и другие теоретики XVI в., также в сильнейшей степени воздействовало на возникающие учения о стиле. Общепринятым становится термин: «манера или стиль». Конкретная эмпирическая практика оказывала сильнейшее влияние на зарождающееся в Италии учение о музыкальном стиле. П. Понтио в трактате «Рассуждение о музыке» (1588) дает выдержку из Царлино: «стиль» трактуется им в духе «манеры сочинять». Понтио пишет о «стиле или ладе» мотета или мессы, мадригала или ричеркара [370, 123]. При этом «лад» понимается то как один из церковных ладов, то как ритмический модус. Свойством всей церковной музыки Понтио считал серьезность, строгость — «gravitas». Она особенно предписывалась мотету, его голоса следовало «вести строго, в особенности — партию баса» [370, 154]. Для церковной музыки наиболее подходили «печальные» второй, четвертый и шестой модусы [370, 159]. Мелкие длительности считались противопоказанными. В трактате Понтио приведены рецепты передачи «стиля церковной музыки», которые сохраняются на протяжении всей эпохи барокко. В предложенном им истолковании «стиль» связан с конкретными формами, «родами», выразительными средствами, техникой композиции. Эта стилевая концепция сильно отличается от представлений о стиле, выработанных классической эстетикой. В учении Понтио намечены идеи незамкнутости, диффузности, движения, модуляций, игры, смешения, которые станут принципами стилевой системы барокко. Подобная тенденция истолкования музыкального стиля была отражена в понятии «выразительный стиль» — «stylus expressus».

По определению Кирхера, «выразительный стиль — тот, которому как нельзя более присущи разум и метод, проявляющиеся в многообразных мелодических тезисах» [309, I, 581].

Еще один оттенок, который изыскивается в слове «стиль», связан с индивидуальным своеобразием. Однако здесь надо избегать исторической подмены: барокко акцентирует не личностный смысл — его

осознает лишь романтическая «эпоха гения», а вполне конкретные навыки ремесла-искусства, которые характерны для тех или иных художников. Как пишет Л. Цаккони в 1622 г., «особенными стилями обладают многие в сочинении», при этом различия следует искать в семи показателях: «в роде, модуляции, доставляемом удовольствии, построении, контрапункте, изобретении и хорошем расположении» [459, II, 57]. Он же приводит в пример разных мастеров, в совершенстве владевших тем или иным даром. Необходимо еще одно уточнение: до конца XVI в. слово «манера» предполагало ремесленный ручной труд: «maniera» была напрямую связана с «mapo» [384, 99]. Индивидуальную окраску этому слову придало только искусство Сечиченто, для которого творческая активность стала самостоятельной ценностью.

Значительные разработки эпохи барокко были посвящены одному из «новых стилей» или «стилей модернистов» (*stile dei moderni*) — «речитативному». «Речитативный стиль», взлелеянный флорентийской камератой, как правило, противопоставлялся старому контрапункту. Однако если Дж. Каччини отзывался о старых мастерах пренебрежительно, то Я. Пери, получивший основательную профессиональную подготовку, выделялся в своем кругу наибольшей терпимостью к «старой методе». Изобретение «речитативного стиля» вылилось в диспут этих двух композиторов: оба отстаивали приоритет, спешили обнародовать свои достижения. В борьбе инвенторов победил Каччини [см.: 242].

Теоретики «речитативного стиля» обычно отстаивали неизменность словесного текста, протестуя против словоповторов, типичных для «старинной полифонии». Как писал в 1632 г. Кристоф Демантиус, «речитативный стиль означает сочинение в такой манере, в которой слова не слишком часто повторяются» [цит. по: 307, 35]. Позже подчеркивается вокальная природа речитативного стиля: по словам Дж. Б. Дони, у него «много общего с пением» [цит. по: 307, 35].

Подобная классификация монодического стиля («*stile monodico*») принадлежит Дж. Б. Дони («*Annotazioni sopra il Compendio...*», 1640). Этот теоретик различал «повествовательный стиль» («*narrativo*» или «*raccontativo*»), «специальный речитативный стиль» («*stile speciale recitativo*») и «выразительный» или «изобразительный стиль» («*stile espressivo*», «*rapresentativo*»). «Повествовательный» используется в мессах, передает «естественную речь». «Специальный речитативный» — в «прологах», «поэтических фрагментах». Этот стиль не подходит для театра, собственно сценического действия. По мысли Дони, он занимает промежуточное положение между «повествовательным» и «выразительным», являясь «более напевным, чем первый, и менее патетическим, чем второй» [цит. по: 307, 37]. Высшим Дони считает «выразительный» — сценический стиль, передающий «глубокий дра-

матизм», пафос, аффект. Кроме того, Дони выделяет «хоровой», «песенный» и «мадригальный стили» (в этой части своего учения он наименее оригинален).

Теоретику принадлежат разработки проблем «музыкального этоса». В них он утверждает, что лады обладают «своеобразием или стилем — этосом, как говорят греки» [307, 26]. Дони также пишет о «стиле и манере», рассуждая о «манере или стиле древнем или современном», о «стиле Палестрины», о «способе Филоксена, Тимофея у древних» и т. д. [307, 29]. Этот раздел буквально процитирует И. Маттезон в «Большой школе генерал-баса» (1731).

Дони устанавливает зависимость между ладом, его свойствами и пристрастием тех или иных народов: дорийский он связывает с сицилийцами, современными ему греками, турками и «прочими варварами»; фригийский — с «манерой германцев», лидийский — с «манерой французов», «иастийский» («*iastico*» у Дони — т. е. ионийский. — *М. Л.*) — с «манерой тех либо иных провинций Италии — Тосканы, Рима и Неаполя», эолийский — со «стилем и образцом ломбардцев» [307, 29].

Три музыкальных стиля — «взволнованный» («*concitato*»), «мягкий» («*molle*») и «умеренный» («*temperato*») различает Клаудио Монтеверди. «Взволнованный», по мнению композитора, введен им впервые в музыку: «Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля [...]» [141, 93]. Кроме того, Монтеверди «нашел и применил» в сборнике «Военные и любовные мадригалы» (1638) «воинственный», «любовный» и «сценический» стили.

Разграничение «двух практик» у Монтеверди в сильнейшей степени повлияло на учения о музыкальном стиле. Композитор отталкивался от мысли, распространенной в кругах итальянских гуманистов: «Мелодия состоит из трех вещей — слова, гармонии и ритма». Это весьма вольно толковавшееся изречение Платона послужило исходным толчком для обоснования идеи «новой мелодии». Полемическим и программным названием нового учения, которое замыслил Монтеверди, должно было стать «Мелодия, или Вторая музыкальная практика» [347, 321]. Другой вариант содержал ясную аллюзию: «Вторая практика, или Совершенство современной музыки» [347, 391—392]. Основное расхождение с «первой практикой», которую так упорно отстаивали противники Монтеверди и в первую очередь Артузи, твердивший о «несовершенстве современной музыки», касалось правил обращения с консонансами и диссонансами. Был и другой источник разногласий. Сторонников «первой практики» обвиняли в том, что они вначале сочиняют контрапункт, а затем подстраивают к нему словесный текст, не заботясь о соответствии смыслу. «Совершенство

новой практики», «совершенство новой музыки» предполагало главенство слова, подчинявшего себе «гармонию и ритм». Новая теория, рядившаяся в античные одежды, обрела здесь прочные основания. Появилась мысль о приоритете слова и выраженного в нем аффекта. Музыкальный материал стал мыслиться как «материя», аффект и слово — как «форма». Искривленная в переводе М. Фичино платоновская мысль в сильнейшей степени повлияла на музыкальную теорию [357]. Здесь мы снова сталкиваемся с трансформацией античного источника, мифологизацией теории и практики.

Полемика Монтеверди и Артузи послужила предметом размышлений многих композиторов. Она побудила Марко Скакки написать о том, что «музыка древних состояла лишь из одной практики и как бы из одного-единственного стиля [...]», современная же музыка состоит из двух практик: суть первой в том, что слово подчинено музыке, а второй — в том, что слово властвует над музыкой» [цит. по: 432, 64]. Во второй практике «консонансы и диссонансы соотносятся иначе, нежели в первой» [цит. по: 432, 64].

Марко Скакки — создатель оригинального учения о музыкальном стиле, повлиявшего на многих теоретиков. Ему удалось угадать перспективность разграничения «камерной» и «церковной музыки», появившегося в середине XVI в. Основные идеи Скакки изложены в полемической работе «Музыкальное решето...» («Cribrum musicum...»), написанной в Венеции в 1643 г. и адресованной П. Зиферту, данцигскому органисту, ученику Свелинка, а также в «Письме к высокороднейшему господину К. С. Вернеру» [398], относящемся, вероятно, к 1648 г. Скакки различал три стиля: «церковный», «камерный», «театральный или сценический» («*stylus ecclesiasticus*», «*stylus cubicularis*», «*stylus theatralis seu scenicus*»). Церковный стиль существовал в четырех разновидностях. К первой относились сочинения для четырех-восьми голосов а cappella; ко второй — произведения для четырех-восьми голосов или многохорные композиции с добавлением органа; к третьей — сочинения для четырех-восьми голосов или многохорные композиции с участием инструментов — «песнопения с концертом» или «в концерте» («*cum concerto*», «*in concerto*»); к четвертой — сочинения, написанные в «порченном стиле» («*stile imbastardito*»). «*Stile imbastardito*» Скакки определял как «смешанный» («*mischio*»), относя его к «речитативному», «современному» — «*stile moderno*», ко «второй практике», в то время как остальные разновидности «церковного стиля» составляли «первую практику». «Камерный стиль» был представлен тремя видами: мадригалами а cappella «*da tavolino*»; произведениями с basso continuo, вокально-инструментальными сочинениями. В «театральном стиле» различались «простой речитативный стиль» и «речитативный стиль с использованием жестов».

Учение Скакки отчасти соприкасалось с теорией Дони. Когда тот размышлял о «стиле речитатива», он указывал, что место применения этого стиля было различным: он употреблялся «на подмостках сцены, в церквах и ораториях для диалогов, а также в покоях в частных домах» [цит. по: 432, 217].

Прямым последователем Скакки был его адепт Анджело Берарди. Он популяризировал учение Скакки в работах «Музыкальные рассуждения» (1681) и «Музыкальная смесь» (1689). Берарди сохраняет деление на две практики и три стиля и пишет, что древние «обладали одним стилем и только одной практикой». Новые («gli moderni») владеют у него тремя стилями: «церковным, камерным и театральным» [221, 41]. Берарди удерживает внутреннюю дифференциацию трех стилей, предложенную Скакки.

В сильнейшей степени учение Скакки повлияло на немцев. «Письмо к Вернеру» было опубликовано в сборнике К. Вернера «Мотеты, или концерты», экземпляр которого принадлежал гамбургскому кантору Томасу Зееле — непосредственному предшественнику Кристофа Бернхарда. После смерти Зееле этот сборник перешел в собственность гамбургской библиотеки, в которой также хранился манускрипт «Музыкального решета». Есть сведения, что Кристоф Бернхард был знаком с учением Скакки. Имя Скакки упоминает Шютц, стремившийся к распространению идей, изложенных в «Письме к Вернеру».

Система М. Скакки была через С. Броссара воспринята И. Маттезоном. Маттезон упоминает «Письмо к Вернеру» в своем трактате «Основание триумфальной арки» (1740). В трактате «Защищенный оркестр» (1717) Маттезон называет «церковный», «камерный» и «театральный» стили основными. К мысли о главенстве трех стилей, видимо, склонялся также И. А. Шайбе: упоминая многочисленные стили, знакомые ему по многим источникам и традициям, он подробно рассуждает о различиях пьес, написанных в «церковном», «камерном» и «театральном» стилях [400]. Воздействия теории Скакки заметны и в трактате И. Й. Фукса «Gradus ad Parnassum» (1725). Фукс различает три стиля: «стиль а cappella», тождественный «старинному стилю», «смешанный» («stylus mixtus») и «речитативный стиль» («stylus recitativus»).

Разные истолкования «стиля» характерны для немецкой музыкальной теории XVII в. М. Преториус упоминает «стиль и письмо» произведения, а также стиль, который должен лежать в основе напева и рода исполняемого песнопения [371, 137—138]. Г. Шютц говорит о «концертирующем стиле с basso continuo из Италии» (предисловие к «Духовной хоровой музыке»), о «стиле произнесения хора» (предисловие к «Истории Рождества»), об «ораториальном стиле» своих «Маленьких духовных концертов», о «речитативном стиле» своих псалмов.

Очень разветвленную классификацию стилей предлагает А. Кирхер («*Musurgia universalis*», 1640). Основными он считает восемь: «церковный», «канонический», «мотетный», «фантазийный», «мадригальный», «мелизматический», «хороводный или театральный», «стиль симфоний», добавляя к ним девятый — «драматический или речитативный». У Кирхера также фигурируют понятия «метаболический стиль» и «цветистый стиль» [309, I, 672]. «Метаболический стиль» означает «смену лада или тона». «Цветистый стиль» применяется главным образом по отношению к фигуральной музыке. Выделение этого «стиля», вероятно, произошло по аналогии с учением о контрапункте, в котором разделялись «простой, однородный контрапункт» («*contrapunctus simplex, aequalis*») и «неоднородный, цветистый контрапункт» («*contrapunctus inaequalis, floridus*»).

Система Кирхера испытала воздействие теории И. де Грохео («*De musica*»), в которой различались «церковная музыка» — литургическое одноголосие, посвященное «хвале Создателю»; «простонародная» музыка менестрелей, с помощью которой предполагалось «смягчать врожденное несчастье людей»; «сочиненная или измеренная музыка» — многоголосные произведения, призванные удовлетворять и церковные, и светские запросы.

«Церковный стиль» («*stylus ecclesiasticus*») предназначается Кирхером для месс, гимнов, градуалов, антифонов. Этот стиль «исполнен величия, поражает дух божественными вещами, склоняет к строгим и важным предметам, возбуждает движение» [309, I, 597]. Разновидности «церковного стиля» — «связанный церковный стиль» («*stylus ecclesiasticus ligatus*»), содержащий хоральный напев (т. е. к этому стилю причисляются хорал и любая композиция на его основе)¹, и «свободный церковный стиль» («*stylus ecclesiasticus solutus*») без хорала и *cantus firmus*. Это разделение прочно привилось в теории: в XVIII в. И. Ф. Кирнбергер противопоставляет «связанный или строгий стиль» «свободному или галантному». Однако в его концепции главным критерием будет служить не наличие хоральной основы, а предназначение стиля: «строгий стиль» у Кирнбергера связывается главным образом с церковной музыкой, «галантный» — с театральной и концертной [312, 80].

Особым почетом у Кирхера пользуется «канонический стиль» («*stylus canonicus*»), занимающий важнейшее место среди церковных напевов и видов контрапункта. «Канонический стиль» свидетельствует о значительном музыкальном даровании, недаром Кирхер восхищается хитроумными образцами — 36- и даже 96-голосными канонами.

«Мотетный стиль» («*motecticus*») — «серьезный, полный величия, цветистый и самый многосторонний», особенно подчеркивается его

¹ И. Маттезон сужает это понятие, относя к «связанному стилю» только хоралы.

способность передавать разнообразные аффекты. В тех случаях, когда мотетная композиция не связана с хоралом, «мотетный стиль» сливается со «свободным церковным» и противопоставляется «связанному церковному» [309, I, 310—311].

«Фантазийный стиль» («phantasticus») предназначен для композиций, «именуемых в просторечии фантазиями, ричеркарами, токкатами, сонатами». Кирхер подчеркивает его инструментальную природу, обеспечивающую высшую свободу в методах сочинения. Этот стиль не связан с хоральными мелодиями. Он предполагает огромное профессиональное мастерство. Принадлежность его к сфере церковной или светской музыки не оговорена.

Высокопрофессиональный характер имеет вокальный «мадригальный стиль» («stylus madrigalescus»). Он наиболее пригоден для передачи «предметов любовных и светских» [309, I, 597]. Впрочем, «духовные мадригалы» говорят о «духовных вещах». Этот стиль «жаркий и приятный», он «исполнен грации и прелести». Кирхер также отмечает «подвижность» мадригального стиля [309, I, 313].

«Мелизматический» («stylus melismaticus») — песенный стиль предполагает более простой, чем в мадригале, склад. В нем пишутся «песнопения, в просторечии именуемые ариеттами и вилланеллами».

Известная неустойчивость классификации заметна в части, посвященной «театральному стилю» («stylus theatralis»). К нему относится гипорхемный стиль («stylus hyporchematicus»), предназначенный для театральных представлений, игрищ, празднеств. Он выражает элементарные «телесные аффекты» [309, I, 588—589]. Его первая разновидность — «стиль театра» («stylus theatricus»), подходящий для сценических представлений. Другая разновидность — «стиль хороводов» («stylus choraecus»). Это танцевальный стиль — в нем пишутся гальярды, куранты, пассамеццо, аллеманды, сарабанды и т. д. В других случаях «хороводный стиль» предназначается для интермедий [309, I, 310]. В свою очередь, «гипорхемный стиль» может сливаться с «танцевальным», совпадая с «хороводным стилем» в его первом значении.

«Театральные стили» Кирхера опирались не столько на новейшую сценическую практику, сколько на традиционные жанры интермедий, школьных драм, представлений иезуитов и т. д.

О «стиле симфоний» («stylus symphoniacus») сказано мало. Известно, что он относится к инструментальным сочинениям, в которых используется «совместное звучание различных инструментов». Разнообразности зависят от состава.

Бегло освещен «драматический или речитативный стиль» («stylus dramaticus sive recitativus»). Он предназначен для самых новых форм, возникших преимущественно на основе монодии, в театральной музыке — комедиях, трагедиях и драмах. Музыка в нем подчинена,

как и в системе Скакки, слову. Последователей Кирхера, к примеру И. Г. Буттштедта, удивляло, что тот не задумался о том, насколько речитативный стиль уместен в церкви [307, 51].

Кирхер также описывает различные национальные стили. Их особенности он объясняет темпераментом, предрасположенностью к тем или иным аффектам; при этом объективная основа усматривается в климате. Понятие «впечатляющего стиля» (*«stylus impressus»*) непосредственно выводится из учения о темпераментах [309, I, 545, 581]. Темперамент, помноженный на климат и ландшафт, и дает национальный стиль. Описание Кирхера кажется курьезным: «Итальянцы блеют, испанцы лают, германцы режут, как быки, поют же галлы. Этот различный у разных наций стиль в музыке происходит либо от природного гения и склонности, либо от привычки, выработанной долгим употреблением, ставшим наконец природным свойством. Германцы, в большинстве случаев рожденные под холодным небом, по складу своему серьезные, крепкие, постоянные, твердые и трудолюбивые, и этим качествам соответствует их музыкальный стиль. Они как будто наделены более грубым голосом, чем южные народы, и с трудом берут высокие звуки, поэтому предпочитают то, в чем легко могут быть первыми в силу естественной склонности: избирают стиль важный, спокойный, строгий и полифонический. Галлы, напротив, более подвижны, по складу своему веселы, неспособны себя сдерживать и стиль любят такой же, поэтому предпочитают в большинстве случаев гипорхемный стиль, т. е. более всего годный для хороводов, плясок и тому подобных скаканий (как те песенки, с которыми выступают галлиарды, пассамеццо и куранты). Испанцы не слишком большие почитатели музыки в сравнении с другими, если не считать их двух знаменитостей — теоретика Салинаса и практика Христофора Моралеса, благодаря которым и испанцы стяжали некоторую славу в музыке. Италия же с самого начала предназначала для себя в музыке заслуженное первенство. В ней ведь некогда бесподобные мужи совершенно необыкновенными вещами довели музыку до изумительной красоты. Климат у них самый умеренный, и в такой степени же и стиль у них также самый лучший, самый мерный и их природе соответствующий — без излишней резвости танцевального скакания, не испорченный низкими звуками; любым стилем они пользуются надлежащим образом и весьма рассудительно, поистине рожденные для музыки» [121, 190—191].

Это забавное рассуждение не очень оригинально — оно содержит отчетливую аллюзию на очень распространенное мнение, которое приводит, например, Герман Финк в «Практической музыке» (1556). Отголоски подобных представлений о национальном стиле доносятся и из более поздних времен — вплоть до «Вновь открытого оркестра» (1713) Маттезона [337, 219]. Однако Маттезон относится критически

ко многому у своего предшественника, говоря о «враках Кирхера». Но, так или иначе, учение о темпераменте продолжает сильно влиять на теорию музыкального стиля. Мысли Кирхера сохраняются в эпоху Просвещения, на протяжении которой господствует понятие «вкуса» (существуют понятия «вкус темперамента», «национальный вкус»), и доходят до предромантизма — вплоть до И. Н. Форкеля.

Критерий индивидуальной неповторимости преломляется в условиях барочной теории музыкального стиля очень специфично. Мир человека барокко — это мир темпераментов и аффектов в их чувственно-телесной конкретности и абстрактно-схоластической выверенности. Понятие «стиль» индивидуально в эпоху барокко именно в этом смысле — так же, как индивидуальные типизированный аффект и идеализированное чувство, предельно далекие от романтического «переживания».

Судьба наследия Кирхера была необычной. Прямых продолжателей у него было не очень много. Но и враги, и скептики не смогли пройти мимо его учения, испытав воздействие этого замечательного полигистора барокко, «мастера ста искусств». Среди последователей Кирхера — Томаш Бальтазар Яновка, автор первого в истории Нового времени музыкального лексикона («*Clavis /Ad Tesauro /Magnae Artis Musicae /...*» Praga, 1701). Этот теоретик перенял учение Кирхера о стилях без изменений, лишь вписав в число национальных стилей «богемский».

Более значительный теоретик — Иоганн Генрих Буттштедт. Ученик Пахельбеля, органист в Эрфурте, он вступил в 1716 г. в спор с Маттезоном в сольмизационном трактате «*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, /Tota Musica et Harmonia Aeterna, oder Neueröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges /Fundamentum Musices, /Entgegengesetzt /dem Neueröffneten Orchestre, /...*» («Ут, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля (Вся Музыка и Вечная Гармония), или Вновь открытый, старый, истинный, единственный и вечный Фундамент Музыки, противопоставленный Вновь открытому Оркестру»). В заглавии трактата Буттштедта отчетлива аллюзия на название трактата Маттезона («Вновь открытый оркестр»), вышедший тремя годами раньше. Буттштедт восставал против деления на три стиля, пропагандируемого Маттезоном. Опираясь на мысли Кирхера, изложенные А. Хиршем, Буттштедт утверждал: «Каждый любитель поймет из этого краткого описания, принадлежащего ученому Кирхеру, что в музыке существует более трех стилей. И что за разница сейчас и сегодня между церковной, театральной и камерной музыкой? Что одна, что другая, что третья — все они одинаковы. Любая беспутная ерунда ныне выдается в церкви за речитативный театральный стиль» [цит. по: 307, 57]. За этими нападками на «декаданс» стояла повсеместная практика смешения стилей и родов — музыкальная реальность начала XVIII в. Маттезон не остался в долгу — ответом послужил его

«Защищенный оркестр» (1717). В подзаголовке теоретик сатирически обыграл название трактата Буттштедта, отразив оружием противника нанесенный удар: «Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La — Todte (nicht Tota) Musica» («Ут, Ми, Соль, Ре, Фа, Ля — Мертвая (не Вся) Музыка»).

Сложнее преломились влияния Кирхера в учении Кристофа Бернхарда. Бернхард испытал итальянские воздействия, учился в молодости у Шютца, дружил с К. Вернером — понятно его внимание к системе Скакки. Но в Данциге наставником Бернхарда был П. Зиферт, влияние которого, возможно, сказалось на иных тенденциях, обнаруживаемых в наследии Бернхарда.

Отправная точка классификации Бернхарда — учение об «однородном» и «неоднородном контрапункте», повлиявшее, как мы помним, на Кирхера. Бернхард разграничивает «строгий (старинный)» и «пышный (современный) стиль». Это соответствует делению на две практики у Монтеверди, Скакки и др. Для «строгого стиля» (варианты названий — «*stylus a cappella*», «*stylus ecclesiasticus*») рекомендует не слишком быстрое движение; предписывается избегать диссонансов; в условиях этого стиля «слово подчинено музыке». Бернхард здесь повторяет Скакки. Для «пышного стиля» характерны довольно быстрые ноты, изредка — скачки, возбуждающие аффекты, диссонансы и «мелопозитические фигуры», называемые иногда «вольностями» («*licentiae*»). Отталкиваясь от идеи Скакки, Бернхард проводит дальнейшую дифференциацию этого стиля. Он различает «обычный пышный стиль» («*stylus luxurians communis*»), где «слово и музыка находятся в равновесии», и «комический пышный стиль» («*stylus luxurians comicus*»), в котором «слово безгранично властвует над музыкой» [351, 17—19]. В дальнейшем отличия от Скакки становятся более заметными: в 25 главе «*Tractatus Compositionis Augmentatus*» (1618—1649) «пышный стиль» отождествляется с «театральным», «речитативным» и «ораториальным». Не соблюдено и предложенное Скакки разделение «новой практики» на три стиля, отсутствует разграничение «театрального» и «камерного стилей». В высшей цели «пышного стиля» — «возбуждать аффекты» содержится его коренное отличие от «строгого стиля». Бернхард требует точной передачи речи, теория стилей у него непосредственно связана с риторическим учением о фигурах — на этой основе возникает репрезентация стиля.

В учении Бернхарда проведена идея индивидуальных стиливых различий: по его мысли, в «старинном стиле» писали Жоскен, Вилларт, оба Габриели, в «комическом пышном» пишет Монтеверди, в «обычном пышном» — Шютц [351, 19].

В теории Бернхарда заметны следы риторического разделения стилей на «высокий», «средний» и «низкий». Хотя лишь в XVIII в. эта схема стала устойчивой в музыке, несмотря на все споры о ее право-

мерности, начиная с XVII в. большинство концепций основывалось именно на различении трех стилей, один из которых истолковывался как «обычный», другой — как промежуточный, третий — как «возвышенный», связанный с особыми выразительными эффектами. «Тройное деление» (три основных эффекта и соответствующие им стили) существует в системах Дони, Скакки, Бернхарда, Монтеверди и у их многочисленных последователей.

В поздний период своего творчества Бернхард обращается к иным категориям стиля. Находясь под влиянием Кирхера, он различает «церковный», «сценический» и «речитативный» стили. «Церковный» («*stylus ecclesiasticus*») применяется в священных песнопениях, к которым относятся концерты и мотеты, исполняемые в храмах. Этот стиль служит «славе Всевышнего», а также «увеселению людей»¹. «Сценический или хороводный стиль» («*stylus scenicus sive choraicus*») используется в «песнопениях для профанов» — в аллемандах, курантах, сарабандах, менуэтах, жигах, увертюрах, звучащих в сценических представлениях и празднествах. «Речитативный стиль» («*stylus recitativus*»), «драматичный и аффектный», подходит и к священным, и к профанным текстам [307, 59].

На Бернхарда также оказали воздействие Дирута и Банкьеры.

В начале XVIII в. резко разграничиваются две ветви: первая устремлена к антично-средневековым истокам, вторая имеет эмпирический характер. Ведущий представитель первой — Андреас Веркмайстер, один из крупнейших представителей «линии квадривия». Основопологающие идеи он впервые изложил в основательных комментариях, которыми снабдил перевод книги А. Стеффани [426]. Вторая ветвь представлена Иоганном Давидом Хайнихеном. Главное для Хайнихена — слух, цель музыки — удовлетворить «хороший вкус». В учении о стилях он придерживается схемы Скакки, подчеркивая аффектный смысл и сообщая, что «патетическая, меланхолическая и флегматическая музыка» встречается во всех стилях [294, 47]. Сходные настроения заметны у Фридриха Эрхарда Нидта. Маттезон уделял этому автору большое внимание, издав третью часть его «*Musikalische Handleitung*» (1717) с собственными примечаниями. В теории Нидта отчетливо проявляется протест против изощренного искусства старинного контрапункта, который он называет «чудищем»; нападая на форму канона, Нидт именует его «монстром» [307, 63]. Тем самым искусный стиль отсчитывается в музыкальные кунсткамеры, зачисляется в «куриозы».

Важные перемены в теории музыкального стиля связаны с «Музыкальным словарем» (1703) Себастьяна Броссара. Великолепный практик

¹ У Кирхера несколько иначе: «церковная музыка», как и у Грохео, «славит Бога», светская — «радует человека».

и знаток теории, этот автор в молодости испытал сильное влияние идей Кирхера. Сохранилось 27 страниц извлечений из «*Musurgia universalis*», сделанных Броссаром; многое в его учении тождественно идеям Кирхера, однако есть некоторые поправки и дополнения [307, 65].

В своем определении стиля Броссар настаивает на итальянском происхождении слова, «переводя» его на французский: «*Stilo*, что означает *stile*, в музыке — определенный род или манера выражения идей, письма или создания каких-либо иных вещей» [232, 135]. Стиль зависит от творческого дара, страны, нации, материала, места, времени, предмета, выражения, аффекта. Броссар различает индивидуальные стили, а также национальные, «старые» и «новые». Некоторые названия, в отличие от Кирхера, он дает не по-латыни, а по-итальянски. Определение стиля Броссаром через тридцать лет переведет И. Г. Вальтер [445, 584—585].

С. Броссар располагает стили в следующем порядке: «церковный», «мотетный», «мадригальный», «гипорхемный», «стиль симфоний», «мелизматический», «фантазийный», «хороводный». В отличие от Кирхера, он не упоминает «канонического стиля» — здесь, вероятно, сказывается общая переориентация теории, отказывающейся от полифонических «излишеств». Броссар разделяет «гипорхемный» и «хороводный» стили. Впрочем, пока здесь нет полной ясности — окончательно их дифференцирует Маттезон, отнеся к «гипорхемному» театральные танцы, а к «хороводному» — музыку к балам, маскарадам, редутам. Описывая обычные «комнатные» или «зальные» танцы, Маттезон учитывает ранг, говоря о «высоких» и «низких» танцах, которые звучат повсеместно [333, 139].

Как и Кирхер, Броссар указывает на зависимость «стиля симфоний» от исполнительского состава и предлагает аффектную характеристику отдельных инструментов: стиль скрипок — «веселый», поперечных флейт — «печальный, томный», стиль труб — «оживленный, веселый, воинственный» и т. д. Это новшество развивает Маттезон, который пишет в 1713 г. о «пышнозвучных тромбонах», «чарующе-помпезных валторнах», «гордых фаготах», «жестких цинках», «скромных флейтах», «героических литаврах», «вкрадчивой лютне», «визгливой арфе», «игривых цимбалах», «влюбленной виоле д'амур», «полновесной виоле да браччио», «шепчущей виоле де гамба», «рычащей виолоне» и т. д. [337, 266]. Здесь заметно переключение от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера, которое сказалось на характеристиках танцев в «Совершенном капельмейстере». Детализация свидетельствует и об отходе от старого канона репрезентации аффекта, и об удерживаемых основных типах изображения.

Перечисление танцев, относимых Броссаром к «хороводному стилю», пополняется «модными» менуэтами, пасса́е, гавотами, бурре, ригодонами и т. д.

«Драматический или речитативный стиль», как и у Кирхера, упоминается Броссаром в конце списка. Некоторые «стили» заносятся Броссаром в раздел «музыка». В теории И. Г. Вальтера эта тенденция доведена до предела — принцип смешения «музыки», «стиля» и частично жанра выдержан во всем своде «Музыкального лексикона».

Сохраняемая связь с теорией аффектов в учении о стиле Броссара, а также постоянно высказываемое убеждение в том, что вокальная музыка выше инструментальной, присутствуют и у более поздних теоретиков, вплоть до Форкеля. Это одна из самых жизнеспособных тенденций барочной теории, с которой в середине XVIII в. вступает в борьбу новая концепция, выдвинувшая требование имманентной музыкальной логики, — победу одерживает идея «абсолютной музыки», независимой от слова и аффекта [406, 226].

В своих разработках проблем музыкального стиля Иоганн Маттезон руководствовался различными задачами — сформировать вкус, дать достаточные представления о науке. В его трудах отчетлива тенденция к упрощению теории стилей. Продолжая в «Защищенном оркестре» (1717) традицию Кирхера, Маттезон значительно конкретизирует некоторые понятия. Например, им впервые достаточно четко изложено содержание «стиля симфоний» и «фантазийного стиля», делающее ясным их отличие. «Стиль симфоний» относится к камерным или оркестровым произведениям, «стиль фантазий» — к одnogолосной или многоголосной музыке для инструментов соло. Маттезон последовательно отстаивает идею Скакки: главным он считает разделение на «церковный», «камерный» и «театральный» стили, остальные оказываются производными. Таким образом, Маттезон синтезирует линию Кирхера и Скакки в теории музыкального стиля.

Унаследовав многое от Кирхера, Маттезон вступает с ним в полемику по поводу назначения конкретных стилей, выражая идеалы «галантности» [333, 120]. Очень заметна в его трактатах дидактическая и морализаторская направленность. Цели трех стилей сформулированы им в «Совершенном капельмейстере» (1739): «К прославлению и хвале Всевышнего в его храме, к благонравию театра и к увеселению души в покоях и залах» [338, 93].

В основу «Музыкального лексикона» И. Г. Вальтера легли «Музыкальный словарь» Броссара, «Вновь открытый» и «Защищенный оркестр» Маттезона. Труд Вальтера можно оценивать как сумму основных представлений, выработанных эпохой и претерпевших на ее протяжении некоторые изменения. Например, Вальтер закрепляет новое понимание «мадригального стиля», отнеся к нему музыку для пассионов, ораторий, арий, речитативов и т. д. [445, 584—585]. Традиции Кирхера и Маттезона сохраняются также в «Музыкальном трактате» (1745) Майнрада Шписса [423]. Этот труд, впрочем, снискал нелестную репутацию:

так, И. А. Хиллер шутил, что его для начала следовало бы «перевести с немецкого на немецкий» [307, 80]. Так в очередной раз «критический вкус» не принял «утяжеленности», «странности» барокко. Непосредственно к Броссару обращается Ж. Ж. Руссо в своем «Музыкальном словаре» (1768), в котором теория Броссара изложена частично в виде компиляции, частично — в пересказе; иногда Руссо вступает в полемику со своим предшественником. Переход от барочного к романтическому мироощущению знаменуют труды И. Н. Форкеля.

Таким образом, на протяжении эпохи барокко разрабатывались несходные классификации музыкального стиля, было предложено несколько критериев в его определении. Сходные тенденции в различении стилей можно отметить и в литературных теориях эпохи, многие из которых говорят о «современном стиле», о национальных стилях, связывают стиль с индивидуальной манерой или дарованием творца [76, 232, 296, 631—632].

«Музыкальный стиль», как и «музыка» в эпоху барокко, — явление не вполне музыкальное. Он связан с математикой, риторикой, теорией аффектов, учением об «остроумии», аллегорикой, метафорикой и эмблематикой, определяется многими внемузыкальными факторами. «Музыкальный стиль» в эпоху барокко выражает барочное тяготение к движению, многоязычию, игре, подчинен важнейшим ценностным установкам, в нем реализуется ситуация перелома-перехода, взаимодействия «старого» и «нового», универсальный принцип антитезы. В то же время он сближен с «музыкой», «жанром», техникой композиции. Поэтому музыкальный стиль приходится анализировать как элемент некоего множества на стыке с другими явлениями. Но прежде чем описать принцип построения стилевой и жанровой системы, особенности их функционирования, рассмотрим, как соотносятся в эпоху барокко собственно «стиль» и «жанр» в музыке.

Понятие жанра. Состояние теории и творческие установки

Музыкальный жанр — важнейшая часть поэтики барокко. Состояние музыкальных жанров определяется общими тенденциями развития музыки и всей культуры: в пределах жанра происходило острое столкновение и взаимодействие различных языков, стилей, композиционных принципов, старого и нового. Это позволило соединять совершенно несхожие музыкальные языки, создавать композиции, на первый взгляд, не имеющие между собой ничего общего. Жанр представлял «изобретать», «искать», «находить новое», но и с не меньшей силой — удерживать «старое». Его трактовку предопределила барочная множественность «музыки», «стилей», «манер».

Барочные жанры — явления, не до конца осмысленные современной теорией. Если приложить к ним критерии, выработанные по отношению к классико-романтической традиции, то многое останется необъяснимым. Сложившийся в современной теории подход к жанровому анализу требует понимать жанр как «типизированное содержание», род или вид музыки, связанный с определенными условиями исполнения, восприятия и различными назначениями, социальными функциями [143; 144; 178; 188]. Во многих случаях этот подход, оправдывающий себя по отношению к музыке классико-романтической эпохи, оказывается недостаточным или неадекватным по отношению к музыке доклассической, в частности — музыке эпохи барокко.

Если мы подойдем к барочным музыкальным жанрам с критериями условий исполнения и восприятия, то достичь ясности во многих случаях будет невозможно. Часто мы не располагаем достаточными сведениями о музыкальной практике, историческая реконструкция социально-бытовых условий существования музыки этой эпохи затруднена¹. Например, не до конца проясненной остаётся сфера применения опусов Шютца — здесь можно опираться лишь на предположения, зачастую подкрепленные весьма скудными доказательствами. Так, О. Бродде утверждает, что «Псалмы Давида» предназначались для вечерни, а «Двенадцать духовных напевов» он называет «немецкой мессой», уточняя, что слово «месса» уже к эпохе Реформации обозначало самые различные сочинения, использовавшиеся в службе [231, 59, 328]. Согласно изысканиям В. Мюллера-Блаттау, со времен Габриели «Священные симфонии» выполняли ту же литургическую функцию, что и мотеты².

Но не только специфические сложности исторической интерпретации вызывают подобную неопределенность в описании. Гораздо важнее то, что на протяжении эпохи складываются такие явления, которые не допускают однозначных толкований. Здесь сказываются и открыто экспериментальные установки, и практика переноса законов одних стилей и жанров на другие, и специфические явления «пародирования», не позволяющие с достаточной жесткостью проводить атрибуцию тех или иных сочинений. Многозначность барочных стилей до сих пор оставляет неразрешенной проблему, как трактовать понятие «церковный стиль» — как «духовный» или собственно «церковный». Растущая секуляризация всячески способствовала обмирщению многих «церковных жанров» — вспомним жалобы на суетность музыки, исполняемой в храме. В то же время существовали очень сильные

¹ Интересная попытка подобной реконструкции осуществляется в работе В. Брауна [229].

² Венецианские «священные симфонии» звучали в праздничные дни, например в день св. Марка [352].

противодействующие тенденции, связанные с охранительной практикой, характерной и для католичества, и для протестантства.

Определить в точности условия исполнения и восприятия многих барочных произведений мешает известная свобода, допускаемая в выборе исполнительского состава. Во многих случаях практиковалась не только вариантность, но и неопределенность — достаточно вспомнить «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение» И. С. Баха. Попутно отметим, что романтический флер «незаконченности» перестал окружать эти произведения — трактовать их в духе «абсолютной музыки» столь же ошибочно, сколь и проходить мимо проблем организации [240, 61].

Весьма осторожно следует применять по отношению к музыкальным жанрам барокко критерий типизированного содержания: тому или иному жанру, как и стилю, зачастую предписывался определенный аффект или круг аффектов, но на практике эти предписания очень часто нарушались. Кроме того, понятие «жанра» охватывало настолько разные сочинения, что следовало бы говорить о принципе множества, возведенного в систему, а не искать классического единства.

Барочные музыкальные жанры противятся жестким и схематизирующим определениям. Исследователи, стремящиеся к их строгому разграничению, невольно приходят к противоречиям. Например, существует несколько не согласующихся друг с другом классификаций духовного наследия Шютца. Некоторые авторы, следуя традиции Принтца, относят к мотетам «Псалмы Давида», «Священные песнопения», «Духовную хоровую музыку» и «Двенадцать духовных напевов», а в разряд концертов зачисляют «Священные симфонии» и «Маленькие духовные концерты» [231, 287—288; 266, 66]. Как правило, при этом они ориентируются на указания самого Шютца, называвшего вторую и третью части «Священных симфоний» «немецкими концертами». Однако целиком полагаться на авторскую дифференциацию, как мы увидим вскоре, во многих случаях невозможно. Другие исследователи склонны все вышеперечисленные опусы называть мотетами. Например, Г. Лейхтентритт говорит о «новом мотетном стиле» в «Священных симфониях», оговаривая при этом, что большинство сочинений, входящих в это собрание, — не мотеты, а скорее арии [323, 333]. Возможно, Лейхтентритт опирался на авторитет К. фон Винтерфельда, считавшего первую часть «Священных симфоний» Шютца «мотетной» [451, II, 184].

Барочные музыкальные «жанры» в принципе незамкнуты, нестабильны, их границы во многих случаях условны [см.: 106; 108; 109; 111]. Целостность и устойчивость жанра недостижима в условиях искусства, только формирующего концепцию «опуса» Нового времени. Они невозможны, пока не сложилась классическая имманентная музыкальная логика, не выработался классический музыкальный канон.

Незамкнутость барочных музыкальных жанров проявилась в том, что не существовало четкого разграничения между «музыкой», «стилем» и «жанром». Понятие «род» («genus», «Gattung»), превратившееся позднее в «жанр», имело, как и «стиль», риторические корни в учениях эпохи барокко. Но все же «стиль» и «жанр» отличались друг от друга. Характерно то, что барочные теоретики нуждались в этих обоих понятиях. Во многих трактатах есть страницы, посвященные определенному «стилю» (например, статьи о «мадригальном», «мотетном стиле» и т. д.), и отдельно — об определенном «роде» композиции («мотет», «мадригал»). Так поступали М. Преториус, И. Маттезон, И. Г. Вальтер, И. А. Шайбе и другие. Это доказывает, что «жанр» не вписывается целиком в сферу «стиля».

Какой-либо «род» композиции может быть написан в «чужом», не совпадающем с ним по названию «стиле»: например, есть «мотеты» и «мадригалы» в «концертирующем стиле». При этом существуют рецепты, как следует распоряжаться «стилями», какой «стиль» наиболее соответствует тому или иному «роду», — действует стабилизирующая тенденция. «Стиль» понимается как явление более широкое, чем «род», и многие теоретики разделяют такую мысль: у нескольких музыкальных «родов» может быть общий «стиль».

Нам представляется, что категория «музыкального стиля» в эпоху барокко связана прежде всего с семантикой, социальными установками, ценностями, ключевой оппозицией «старое — новое», а также с понятиями «национальность», «одаренность» композитора в ее специфическом осмыслении, присущем культуре. «Жанр» в большей степени, чем стиль, предполагает сферу применения и технику письма. Характерно, что вплоть до XIX в. теория не вполне разделяла категории «жанр» и «форма» (вспомним понятие «песенные формы»).

Жанровая неустойчивость, множественность, диффузность проявляются в том, что одно родовое название объединяет самые несходные композиции. Например, весьма вольно барокко истолковывало возникшую в конце XVI в. «симфонию»: иногда под этим словом фигурировали мотеты, иногда — концерты, иногда — инструментальные пьесы, иногда — интерлюдии [352, 9].

Очень широкий спектр значений обнаруживался в «арии»: в этот разряд в эпоху барокко попадали сольные пьесы в сопровождении генерал-баса, полифонические хоровые песни, дуэты и терцеты в манере вилланеллы, монодии в речитативном стиле, танцевальные мелодии, многочастные композиции в сквозной форме с оркестровыми ригурнелями (симфониями) [276, 618—619]. Кристаллизация оперной арии также осуществлялась на разных основах.

«Соната» (или «сонада») имела сходство с мотетом и канцонной, это же слово применялось к сигнальной трубной музыке, возвещавшей начало пиршества или танцев [371, 20].

Вариабельность истолкования «прелюдии» подчеркивают И. Ф. Кирнбергер и И. А. П. Шульц: «Существует множество пьес, именуемых прелюдиями (за которыми обыкновенно следует fuga), но не имеющих определенного характера и [потому] редко пригодных для прелюдирования. Часто это совсем строгие [фуги], часто более свободные фуги, часто они [такие прелюдии] отличаются от бестактовых фантазий лишь наличием тактового деления, а часто это всего лишь построение из шести или восьми нот, которое постоянно слышится то в прямом, то в противоположном движении и посредством которого совершаются искусные модуляции и т. п.» [215а, 97—98].

Трудность дефиниций приводит некоторых барочных теоретиков в отчаяние. Другие же, не надеясь найти какую бы то ни было ясность, называют все сочинения как бы наугад. Ситуация в теории отвечает сложившейся практике. Это состояние зафиксировал Маттезон и вслед за ним повторил Квантц: «Французы все церковные сочинения без различия называют мотетами» [338, 323; 376, 288]. Для нас, привыкших к жанровой разграниченности, кажется странным, что Люлли называет «мотетом» «Te Deum» и «Dies irae». Со сложностями сталкиваются не только французы: среди «Духовных концертов» Шейдта фигурируют духовные песни, псалмы, магнификаты и мессы. «Магдалина» (1617) Монтеверди называлась «священным представлением», «Тирсис и Хлора» (1615) — «концертирующим балетом», «Балет неблагодарных женщин» написан в «концертирующем стиле». Однако нельзя на этом основании сделать вывод, что представления о «жанре» вообще лишены в эпоху барокко определенности, или утверждать, что «Te Deum», мессы, псалмы превратились в мотеты. Характерно, что Квантц недвусмысленно указывает на то, что речь идет о разных родах церковной музыки [376, 288—289].

Симптом неустойчивости — терминологические трудности. Обозначения «жанров» становятся объектами кропотливых и даже мелочных штудий. Типичны этимологические изыскания, попытки играть корнями разных слов, выводить их — часто весьма фантастические — родословные. Это отражает общую языковую ориентированность культуры барокко. Очень интересное исследование всех запутанных ситуаций, связанных с «современной практикой», производит М. Преториус по отношению к «мотету». Из приведенных им данных следует, что, во-первых, существовала отчетливая тенденция отказываться от родового названия «мотет» и заменять его другими словами. Среди них достаточно жанрово нейтральные: «sacra cantica» (священное песнопение), «laus» (хвала), «modulus» (мелодия), «harmonia» (созвучие), «margarita» (жемчужина), «tympanum coeleste» (небесный тимпан) и т. д. [371, 8]. Та же тенденция проявилась в рамках мадригала, который мог называться «duo», «trio» и т. д. [53, 97]. В то же время

слово «мотет» часто смешивалось с другими жанровыми обозначениями, подменялось такими словами, как «концерт», «священная симфония», «духовный мадригал». Если многие авторы и не отказывались от слова «мотет», то они изменяли его род, число, сильно варьировали написание. Преториус приводит в своем трактате обширный список всяческих разночтений; он же фиксирует гибридные названия (например, «концертирующие мотеты») [371, 6—12].

В других случаях наблюдается взаимодополняемость тех или иных понятий: например, Преториус пишет о равнозначности «фуги» и «ричеркара» [371, 19]. Терминологические замены, «скольжения» были характерны для «Инвенций» И. С. Баха: первоначальное их название — «преамбулы»; трехголосные инвенции сначала именовались «фантазиями», затем — «симфониями».

Необходимо также учитывать, что принятые сейчас жанровые обозначения часто просто не применялись в эпоху барокко. В первую очередь это касается «новых жанров», возникших в то время. Вплоть до последней трети XVIII — начала XIX в. термин «опера» был неупотребителен. Первые образцы оперы назывались «*dramma per (in) musica*». Полное название «Орфея» Монтеверди — «Сказка об Орфее, представленная в музыке» («*La favola d'Orfeo rappresentata in musica*»). Термин «опера-серия» используется преимущественно в рукописях последней четверти XVIII в. — раньше этот вид оперы называют «драма в музыке», «драма через музыку», «трагедия (драма), представленная в музыке», «музыкальная драма», «серьезная мелодрама» и т. д. Более поздние образцы оперы также следуют этому обычаю: «опера-буффа» называется «комедией через музыку», «комедией в музыке», «комической драмой», «бурлеской», «гротеском», «опереттой», наиболее употребительное название в конце XVIII в. — «*dramma giocoso*». Барочная традиция сказалась и в интерпретации «оперы-семисерии». Сам этот термин фигурирует в либретто, созданных во втором десятилетии XIX в., а до этого используются обозначения «героико-комическая драма», «трагикомическая драма», «драма чувства».

Неустойчивым было и написание и применение слова «кантата». Впервые этот термин появился в собрании А. Гранди «*Cantade e arie*» (1620)¹. Дифференцировать «кантаты и арии» Гранди не представляется возможным. Слово «кантата» часто сопровождало арии, дуэты, мадригалы и другие произведения. В протестантской Германии термин «кантата» в церковной музыке не употреблялся вплоть до XVIII в. — обычно фигурировали названия «церковная пьеса», «церковная музыка». Очень редко слово «кантата» применялось в светской музыке.

¹ Это название привилось: под ним выходили многие сборники XVII в., например «*Cantade e arie*» Дж. П. Берти (1624—1627).

«Кантаты» И. С. Баха были унифицированы издателями Баховского общества, а Ф. Шпитта нашел аналогии «кантате» у его предтеч.

В первой половине XVII в. слово «оратория» все еще относилось, как правило, к самим храмам и совершаемым в них действиям. Во второй половине XVII — начале XVIII в. оратория обычно называлась «священной композицией», «музыкальной кантатой», «диалогом», «священной драмой», «трагической драмой», «духовной академией». В лютеранской традиции понятие «оратория» стало общепринятым и достаточно определенным только в начале XVIII в.

Условны границы между хоровым концертом и мотетом. Например, идеи «старой» и «новой практики» переплетаются в «Ста церковных концертах» (1602) Л. Виаданы: среди сочинений, входящих в этот сборник, и образцы нового, «концертирующего стиля», и примеры незначительных модификаций старого жанра. Сочинения «в манере Виаданы» назывались и «священными концертами», и «мотетами для солирующих голосов», и «концертирующими мотетами». Сам же Виадана настаивал на том, что лишь подновил старый мотет, приспособив его к новым, чисто практическим требованиям.

Характерен и другой случай: в заглавии своего сборника Шютц пишет: «Псалмы Давида вкупе с несколькими мотетами и концертами на восемь и более голосов». Но хотя он помечает некоторые сочинения, входящие в это собрание, словами «псалом», «мотет», «концерт», трудно понять, какое содержание в них вкладывал Шютц, — эти композиции сходны по технике письма. Кроме того, часть «псалмов» остается без авторских жанровых пояснений. Разграничить «мотеты» и «концерты» в этом собрании Шютца удастся, лишь решив проблему музыкальной организации многохорного пространства [см.: 109].

Не менее трудно дифференцировать «мотет», «концерт» и «мадригал». В VII книге мадригалов (1619) Монтеверди проставлено слово «концерт». Слово «мотет» в эпоху барокко могло относиться не только к мотетам, но и к мадригалам. С конца XVI в. «мадригал и мотет различались лишь по духовному и светскому содержанию, однако это различие нарушалось из-за введения наименования “*madrigalia sacra*”, которое в большинстве случаев применялось к духовным напевам на родном языке» [451, I, 144—145].

Хоровые жанры у И. С. Баха не разграничены непроходимой стеной: иногда он называет кантату «концертом» (№ 42, 57, 119, 132, 134, 138, 144, 194), иногда — «мотетом» (№ 118). «Рождественская оратория» в определенном смысле — цикл из шести церковных кантат, хотя жанровое содержание в ней не совпадает с «кантатным».

Трудно различить антем и «Te Deum» у Генделя. И тот и другой — образцы музыкально-государственного церемониала. Их стиль, помпезный, парадный и несколько тяжеловесный, находился в полном

соответствии с официальным назначением музыки, приуроченной к государственным актам, празднествам, — коронации, победе и т. д.

Условна граница между многими инструментальными жанрами барокко. Близость фантазии и ричеркара заметна у Фрескобальди. Связь «фантазии», «импровизации» и «фуги» отмечал М. Преториус [371, 19]¹. Взаимодействие принципов фантазии, ричеркара и канцоны составило важнейшую часть в формировании нескольких жанров — фуги, инструментальной сюиты, прелюдии [см.: 160]. Симптоматична подмеченная В. В. Протопоповым деталь: в «Новой табулатуре» Шейдт «колеблется — называть ли свои сочинения фантазией или фугой. Одно из них имеет двойное обозначение: “*Fantasia a 4 Voc. super Io son ferito lasso. Fuga quadruplici*” (“Фантазия на 4 голоса на тему: «Я ранен, увы». Учетверенная fuga”)» [160, 61—62]. В словаре Броссара, обобщившем практику эпохи, с «фантазией», «прелюдией», «ричеркаром» сближено «каприччио». Характерно, что развитие этого жанра, олицетворяющего «свободу», привело и к прелюдированным формам, и к фуге. По закону антитезы «свобода» оборачивается «порядком», а «порядок» соотносится со «свободой».

Жанровая множественность, неустойчивость досталась в удел не только музыке. В ту же эпоху в литературе происходит ломка традиционных жанров: постоянно наблюдается нарушение норм, трансформация и переосмысление традиционных художественных средств [135, 120]. Сложнейшие изменения претерпевает романное слово [125]. В XVII в. совершается перелом в творческом мировосприятии, методах, стилистике изобразительного искусства, ведущий к качественной трансформации сюжетного материала. Именно в это время происходит «разделение общего тематического арсенала эпохи на два основных комплекса» — продолжающего мифологическую образность и свободного от этого типа сюжета [166, 71].

Усложнение терминологии, отказ от старых понятий, всяческие подмены и зоны неопределенности в сфере музыкальной терминологии свидетельствуют не только о теоретических сложностях, специфичных для барокко. Они сигнализируют об очень важных изменениях, процессах, происходящих в творческой практике. Эти важнейшие изменения выразились в жанровой множественности, неустойчивости. В эпоху барокко большинство жанров не обладает самостоятельностью, полной определенностью и независимостью от других родов музыки. Чтобы представить стилевую и жанровую систему барокко как единое целое, определить принципы ее построения и черты барочной поэтики музыкального стиля и жанра, необходимо обратить

¹ Как считает В. В. Протопопов, «вполне возможно, что М. Преториус учитывал практику своего современника — Я. П. Свелинка» [160, 357].

ся к барочным теориям, отразившим представления о музыкальной практике. Попытаемся найти те критерии, которые были выработаны барокко по отношению к стилю и жанру и определили специфические формы, в которые отлилось стилевое и жанровое развитие эпохи.

Основные принципы стилевой и жанровой системы музыкального барокко

Принцип репрезентации

В эпоху барокко существуют строгие правила передачи, репрезентативный канон изображения стиля.

В системе Шютца — Бернхарда за тремя стилями закреплены определенные музыкально-риторические фигуры, установлено взаимно однозначное соответствие между означаемым (стиль) и означающим (фигуры) [351, 22].

Идеальный, сознательно реконструируемый стиль — «старый», «старинный» (основные варианты названий — «stile antico», «stylus ecclesiasticus», «stylus a cappella», «stylus praenestinus», «stile alla Palestrina», «pränestinischer Contrapunctstyl», «Stylo osservato ossia Palestrina», «stile ecclesiastico», «Kirchen-Styl», «Capell-Styl», «Contrapunct-Styl», etc.). Он соответствует первой практике Монтеверди, «строгому стилю» у Бернхарда, частично — «церковному стилю» у Скакки и других теоретиков. Признаки этого старинного стиля сохранились и в музыке позднего барокко. Это доказывает, что «первая метода» обладала на всем протяжении эпохи не меньшей влиятельностью, чем новые идеи.

Атрибуты «старинного стиля» — гаммообразное движение, опора на секунды в мелодии, линейная выверенность и чистота гармонии, отсутствие инструментов или сведение их роли к вспомогательной, мотетная техника, текучесть и замедленный ход времени [454, 14—16, 38—77]. Среди образцов «старинного стиля» у И. С. Баха — второе Кюрие и Credo из Мессы h-moll, шестиголосный ричеркар из «Музыкального приношения». В «старинном стиле» выдержано двойное фугато в Шестом мотете «Lobet den Herren, alle Heiden».

Обращение Баха к «старинному стилю» связано с его постоянными штудиями теорий контрапункта. В 1775 г., в письме Н. Форкелю К. Ф. Э. Бах назвал тех, чью музыку и труды любил и изучал его отец: Дж. Фрескобальди, И. Я. Фробергера, И. К. Керля, И. Пахельбеля, И. К. Ф. Фишера, Д. Букстехуде, Г. Бёма. В последние годы жизни великий кантор высоко ставил И. Й. Фукса, А. Кальдара и других музыкантов — носителей старинной полифонической традиции в музыке. Известно, что Бах владел трактатом Фукса «Gradus ad Parnassum» [454, 27].

О том, что стиль понимался как явление изображаемое, свидетельствует интересный факт. Марко Скакки, разработавший систему правил для передачи того или иного стиля, создал две версии *Kyrie* из «*Missa sine nomine*». Первая была напечатана в 1633 г., вторая — в его труде «Музыкальное решето» (1643). Вторая версия корректировала первоначальный текст: композитор заменил в нескольких местах более мелкие длительности на более крупные, ограничил мелодическое развитие крайних голосов, смягчил гармонические «вольности», не подobaющие первой разновидности «церковного стиля» (см. пример 60 а, б).

Этот образец сознательной ретуши, которую композитор оговорил в трактате [см. 432, 110], доказывает репрезентативную сущность музыкального стиля барокко, идеальный характер «*stile antico*». Композитор стремится создать «совершенную композицию», выверенную правилами репрезентативного канона.

«Серьезным» стилям, тяготеющим к «старинному», рекомендуется система «бревистакта» ($\phi H|ddd d$) и «семибревистакта» ($\phi o|dd|dd$) или «tempo alla breve» и «tempo alla semibreve». Более «легким» (например, «стилю мадригала») отвечала система «целого такта» ($Co|ddddd$). Указание на связь мотета с тактом *alla breve*, а мадригала — с «целым тактом» можно найти, например, у М. Преториуса [371, 50]. Оно вписывается в солидную теоретическую традицию [454].

Мотет, написанный в «старинном стиле», должен быть торжественным, спокойным. Уже П. Понтио противопоставляет его «подвижному» мадригалу. Старинный мотетный стиль — серьезный. Т. Морли трактует его так: «Под мотетами я понимаю всю серьезную и печальную музыку» [348, 294]. Он же противопоставляет мотетный и мадригальный стили, относя к мадригалам «легкую музыку». Мотетный стиль, как мы помним, для многих теоретиков означает передачу разнообразных аффектов. В словаре И. Г. Вальтера он определяется как «разнообразный стиль», который воспринял все достижения и все красоты искусства, а потому может умело изображать различные аффекты, прежде всего — удивление, ошеломление, скорбь и т. д.» [455, 584].

«Старинный мотетный стиль» — это искусный стиль, не предназначенный для слуха профанов. Он связан с наукой контрапункта, предполагает знание. Интересно, что музыкальная теория на многие века сумела сохранить уверенность в том, что мотет — музыка для знатоков. Еще Иоганн де Грохео говорил: «Мотеты не следует давать в пищу простому народу; он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; мотет надо исполнять для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей» [140, 245]. Это убеждение поддерживается раннебарочными теоретиками: для Морли мотет — музыка, «внушающая наибольшее восхищение», изощренная, ценная «сведущими людьми» [348, 284]. Вспомним также свидетельство

а) напечатанный вариант 1633 г.

Canto

Alto

Tenore

Basso

5

6

7

8

б) вариант из "Cribrum musicum..." (1643)

Canto

Alto

Tenore

Basso

(изменения)

5

6

7

8

9

C.

A.

T.

B.

9a)

C. 10 11 12

A.

T.

B.

(изменения)

13 14 15

C.

A.

T.

B.

106 11 12 13 14

15 16 17 18

Кирхера. Подобные взгляды сохранились на протяжении всей эпохи, отразились у более поздних теоретиков. Для Квантца «мотетный стиль» означает «высшую ступень музыкального знания» [376, 289].

Однако старинный мотетный стиль — скорее теоретическая утопия, идеал, иллюзия, нежели реальность. Образцов чистого «старинного мотетного стиля» было немного: в основном, это инструктивные сочинения, в которых молодые композиторы должны были овладеть искусством контрапункта. К ним относится сборник Монтеверди «*Sacrae Cantionum*» («Священные песенки», 1582), опубликованный, когда композитору было пятнадцать лет и он учился у М. А. Индженери. В скромном опыте Монтеверди-ученика почти точно выдержан «старинный мотетный стиль». В других более поздних сочинениях этого мастера «старинный мотетный стиль» выполняет символические функции, создает контраст с иными стилями.

Объект репрезентации — «новый стиль» («*stylus modernus*», «*stile nuovo*», «*stile moderno*»). Открытие «нового музыкального искусства» многие итальянцы приписывали Чиприано де Роре. С его именем еще В. Галилей связывал обращение к словесному тексту как источнику экспрессии и новое отношение к правилам контрапункта и диссонансам [357, 163]. Л. Цаккони назвал де Роре в числе тех, кто заложил новые основы в искусстве [459, I, 69], К. Монтеверди причислял его к создателям «второй практики» [347, 144]. Мысль Монтеверди повторил Марко Скакки: в «Письме к Вернеру» он назвал тех композиторов, которые составляли, по его мнению, «вторую практику», и связал ее с новым употреблением консонансов и диссонансов. В перечне Скакки фигурируют Я. Пери, Л. Маренцио, Л. Лудзаски, К. Монтеверди. В трактате «*Cartella musicale*» (1614) А. Банкьери писал о шести школах, существовавших в истории музыки: греческой, Гвидо, И. де Муриса, Жоскена, Чиприано, Маренцио [217, 159].

В рамках «хроматического мадригала», или «мадригала из черных нот», а также в практике монодистов родилось новое истолкование правил гармонии. Среди теоретических постулатов, введенных В. Галилеем («*Discorso intorno all'uso delle dissonanze*», 1589—1591), — допуск многих диссонансов (проходящих нот). Эта практика нашла широкое применение. Достаточно сравнить пример на новое правило В. Галилея с отрывком из инструментального ритурнеля в прологе «Освобождения Руджери» (1625) Ф. Каччини (см. пример 61а, б).

Согласно В. Галилею, диссонанс мог быть употреблен без приготовления на первой доле такта. Еще одно правило допускало разрешение тритона в квинту, септимы в октаву, ноты в дециму [432, 67].

В числе новшеств было смелое голосоведение, узаконенное практикой многохорности. Опровержением предписаний «старинного контрапункта» занялись различные композиторы. В предисловии

61a

В. Галилей. "Discorso..."

В. Галилей. "Discorso..."

61б

Ф. Каччини. "La liberazione di Ruggiero..." Пролог

The image displays two musical excerpts. The first, labeled '61a', is from V. Galilei's 'Discorso...' and consists of two systems of staves. The second, labeled '61б', is from F. Caccini's 'La liberazione di Ruggiero...' (Prologue) and also consists of two systems of staves. Both excerpts show complex polyphonic textures with multiple voices and instruments.

к «Ста церковным концертам» (1602) Л. Виадана разрешил органисту употреблять параллельные октавы и квинты. В предисловии к «Представлению о Душе и Телe» (1600) Э. Кавальери допустил последовательность из двух параллельных квинт. Параллелизм октав и квинт оправдал Дж. Каччини в предисловии к «Эвридике» (1601). В «Письме к Вернеру» (1648) М. Скакки утверждал, что партия basso continuo может образовывать параллелизм с партией вокальных голосов в рамках «второй практики»; по его мнению, партию basso continuo следовало понимать не как самостоятельный голос, а как добавление к основному составу [432, 83]. Запретные ранее параллелизмы и дублировки можно встретить в самых разных композициях — и у «модернистов», и у более охранительно настроенных авторов (см. пример 62 а, б).

62a

С. Шейдт. Концерт "Laudate Dominum in Sanctis"



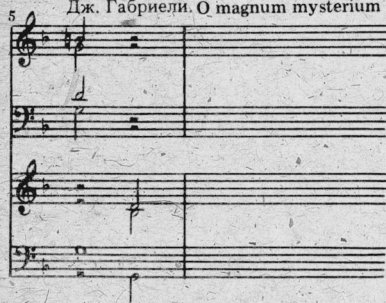
62б

Д. Скарлатти. Соната. К. 394



63a

Дж. Габриели. O magnum mysterium



63б

Дж. Габриели. Deus meus



В условиях многохорности стало возможным соседство далеких гармоний: смена хоровых звучаний позволила, в частности, сопоставить мажорный и минорный варианты одного созвучия (см. пример 63 а, б).

Именно эти новые правила вызвали возмущение Дж. Артузи. Конфликт Артузи и Монтеверди — это не спор ретрограда с прогрессивным художником: Артузи принадлежал к числу самых знающих, образованных и просвещенных музыкантов своего времени, — здесь сталкивались два мира, две практики, два взгляда на старое и новое в искусстве, на «совершенство музыки». Оба композитора апеллировали к древности, искали в ней обоснования истине.

«Новый стиль», «вторая практика» отличались «новой гармонией», которой были присущи, по словам А. Банкьери, «странность и разнообразие» [217, 167]. «Странная», «причудливая гармония» барокко оказывалась, таким образом, не только эстетической категорией, но и претворялась на практике. Введя другое барочное понятие — «discordia concors», связанное с теорией «остроумия», А. Банкьери размышлял не только о мифологических образах, носителях «согласия в несогласии», — он привел изображение этого концепта и выстроил вокруг него свои «Гармонические письма», изыскав всевозможные значения нового закона в связях и с миром темпераментов, и с чисто музыкальным явлением — диссонансом [218, 131—132]. В этом случае репрезентация «нового стиля» была доведена до зримости эмблемы и конкретности музыкального материала, смысловой спектр которых оказался по-барочному емким и полисемантическим.

«Новый стиль» в гармонии всячески подчеркивался, даже утрировался. Один из итальянских теоретиков игры на лютне и гитаре, Алессандро Пиччинини, писал в 1623 г.: «Если в музыке много диссонансов, то очень хорошего эффекта можно достичь, меняя звукоизвлечение, как это принято в Неаполе, — играть один и тот же диссонанс то тихо, то громко, — и чем жестче диссонанс, тем больше его повторяют» [цит. по: 433, 300]. Эффект светотени, усиливавший «странное», «жесткое» созвучие, в инструментальных произведениях итальянских мастеров утвердился как рецепт. «Новая красота», «причудливая гармония» требовали особой логики. Ее ищет Фрескобальди в уже упомянутом «Каприччио с задержаниями наоборот» (1624). По замечанию В. Апеля, это произведение знаменует этап в освоении «хроматической гармонии»: после каприччио с «жесткостями и задержаниями» Трабачи, Джезуальдо и других предшественников Фрескобальди, экспериментирующих с этими инвенциями и превращающими их в самоцель, «Каприччио» Фрескобальди представляет собой «модель новой гармонической техники» [205, 464]. Действительно, в нем словно опровергаются правила старого стиля — Фрескобальди показывает, что задержания могут и должны разрешаться «наоборот», т. е. вверх (см. пример 64).

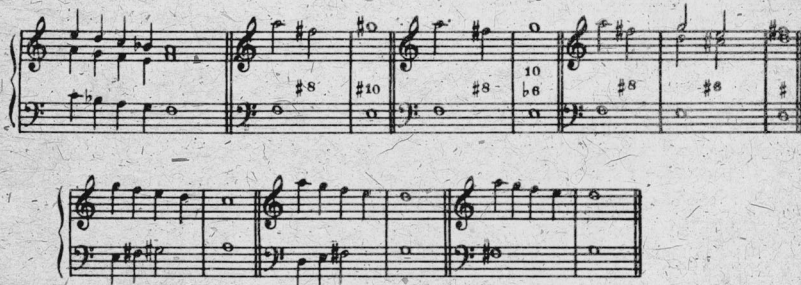
«Licentiae» — в условиях маньеризма исключения из правил или альтернативные решения, дополняющие контрапунктические нормы,

64

Дж. Фрескобальди. Каприччио
с задержаниями наоборот (1624)

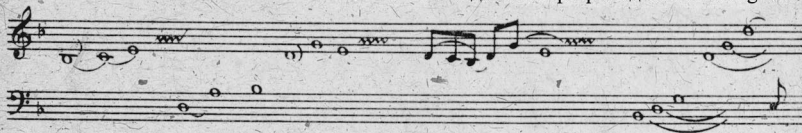
65

М.-А. Шарпантье. Правила композиции



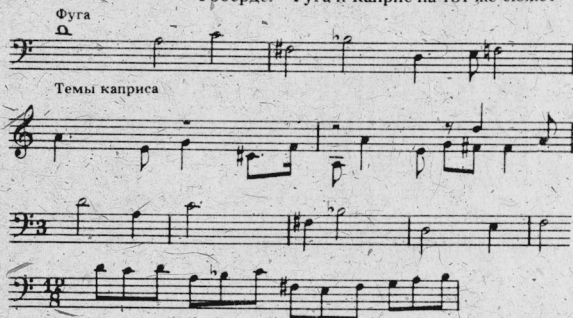
66a

Ж. А. д'Англебер Прелюдия из сюиты g-moll



66b

Роберде. "Фуга и каприс на тот же сюжет"



становятся законом индивидуальной стилистической системы. Изысканная игра со стилем и техникой письма в «Каприччио» Фрескобальди имеет двойной смысл: беря за основу модель «старого стиля», композитор репрезентирует ее наоборот. Здесь вступает в силу закон барочной антитезы.

«Новый стиль» в гармонии культивировали не только итальянцы. В трактате «Принципы аккомпанемента» Ж. А. д'Англебера приведена классификация всевозможных интервалов: простых, увеличенных, уменьшенных (среди последних — уменьшенная секунда, уменьшенная терция, уменьшенная кварта, уменьшенная квинта и т. д. — вплоть до уменьшенной октавы). Эмансипация диссонанса, новое отношение к хроматике отчетливо выражены в этом труде [см.: 203, 138—140]. В каденциях, описанных в «третьем уроке», септима, помещенная в верхнем голосе, разрешается в квинту. Д'Англебер также допускает удвоения к тритону и секунде [см.: 203, 142, 144].

Ученик Дж. Кариссими, М. А. Шарпантье, разработал правила «новой гармонии» в трактате «Правила композиции» (примерно 1690 г.), написанном для Филиппа Орлеанского. Как мы помним, «новому» стилю в гармонии должны быть присущи «странность и разнообразие». Именно разнообразие отстаивает в своих «Правилах» наследник итальянцев: «Разнообразие составляет самую сущность музыки... Одно разнообразие — источник всего, что в ней совершенно, тогда как единообразие — источник всяческой бесцветности и непривлекательности» [цит. по: 295, 59]. Шарпантье разрешал в своем трактате последовательность нескольких параллельных кварт или квинт, всевозможные «негармонические сочетания», диссонансы, т. е. декларировал хроматизацию вертикали (см. пример 65).

«Странности», «жесткости» новой диссонантной гармонии стали традиционными во французской музыке — к ним обращались и композиторы, связанные с итальянскими барочными влияниями, и представители «барочного классицизма». «Злоупотребление тритоном», темы, основанные на технике «обмана», «неправильные» сочетания мы находим у авторов, придерживающихся разных установок (см. пример 66 а, б).

Уникален по диссонантной остроте гармонический язык сонат Доменико Скарлатти. Многое в гармонии этого мастера — запретные параллелизмы, последовательно примененные аччакатуры — объясняется требованиями инструмента. Клавирное звучание Скарлатти впитывает в себя манеру органа, гитары, а также оркестра. Очевидны и воздействия испанских танцевальных жанров [149; 310]. Но интересно не только это. Ученик Скарлатти, Антонио Солер, создал учение о модуляции (трактат «Ключ к модуляции», Мадрид, 1762) на основе «причудливой гармонии» своего учителя. Трактат падре Со-

лера — поразительная смесь консервативности, полемики и новаторства: теоретик не пользуется новыми гармоническими категориями, что выглядит анахронизмом, ссылается на Царлино и трактат 1613 г. Д. П. Чероне. Солеру чужда новая аккордовая концепция. В основе его системы — прочтение вертикали как суммы интервалов. Здесь Солер придерживается либо старинных контрапунктических учений, либо правил генерал-баса. В то же время его трактат отражает предельно «модернистскую» практику Д. Скарлатти и самого Солера. Наиболее интересна X глава «О гармонии и модуляции». Солер различает два типа модуляции — «медленную» и «быструю» (т. е. постепенную и внезапную) — и рассматривает технику «быстрой модуляции». Теоретик выделяет понятия, характеризующие эти два типа модуляции: «приготовление» и «внезапность» (т. е. скачок из одной тональности в другую без подготовки ее квинты) [310, 244]. Различение двух типов модуляции у Солера не объясняет всего в гармоническом наполнении формы у Д. Скарлатти, но может, по справедливому замечанию Р. Киркпатрика, объяснить два типа модуляций у этого мастера: первый основан на плавном движении, диатонических связях, наличии общего звука; второй — на энгармонической замене, скачке, часто сопровождаемых паузой — музыкально-риторическим знаком пропуска.

В причудливой концепции Солера, обосновывающей внезапную модуляцию в 24 тональности и опирающуюся в то же время на Царлино, есть объяснение такого соотношения голосов внутри вертикали, которое напоминает «основное двухголосие» Хиндемита. Согласно Солеру, «все главные движения должны быть сосредоточены в крайних голосах, потому что ухо слышит эти два голоса лучше, чем находящиеся в середине, и во всех модуляциях надо следить за тем, чтобы средние голоса, а именно альт и тенор, были всего лишь сопровождающими, в соответствии с консонансом, который должен образоваться» [310, 224]. В X главе Солер излагает четыре правила модуляции:

«1. (Связь при помощи общего звука или приготовления.) Идя из одной тональности в другую, следует использовать звук, который образует консонанс с тониками обеих тональностей (например, терция Es-dur совпадает с квинтой C-dur. Если таковой отсутствует, следует использовать приготовление, чтобы связать эти две тональности (или аккорды, представляющие их).

2. (Использование доминанты для установления тональности.) Чтобы совершить модуляцию, следует достичь квинты искомой тональности.

3. (Энгармоническая модуляция.) Энгармоническое изменение нотации: диезов на бемоли и наоборот — облегчает множество далеких модуляций.

67 Ж. Ф. Рамо. Сарабанда ("Новые сюиты" — 1728)

68a А. Солер. "Ключ к модуляции"

(на III правило) (на IV правило)

Puesto Salida Puesto

68b А. Солер. Образец модуляции из f в Es

4. (Соединение при помощи разновременного движения голосов.) Лучше, если все четыре голоса движутся не все сразу, а поочередно. В каждой последовательности основное движение должно происходить в крайних голосах, а средние голоса — служить им сопровождением» [цит. по: 310, 245].

Солер демонстрирует модуляции из всех тональностей в Es-dur, приводя примеры на каждое правило (см. пример 67).

Особенно интересно заключение одной из модуляций, воспроизводящее манеру Скарлатти, в котором сохраняются даже характерные параллелизмы, излюбленные учителем Солера (см. пример 68а, б).

«Новый стиль», репрезентируемый гармонией, встречал ожесточенные нападки не только на протяжении всей эпохи барокко, но и в более поздние времена. Упреки в «дикости», «бессмысленности», «непоследовательности», «странности» отражали несовместимость

разных эстетик и поэтик. Характерно мнение Г. Й. Фоглера, высказанное им в «Школе органиста» (1798) о хоральных гармонизациях И. С. Баха: «Иог. Себ. Бах, чьи гармонизации хоралов изданы его сыном К. Ф. Э. Бахом в Гамбурге, а также снабжены предисловием последнего, стремящегося нам внушить, что этот мастер не мог создавать “ничего, кроме шедевров”, написал по четыре разных сопровождения к каждой хоральной мелодии, и сопровождения эти представляют собой вовсе не вариации, а отступления от естества и истины [...]. В тех сопровождениях, которые сделал к хоралам Себ. Бах [...] невозможно обнаружить ни малейших признаков понимания и правильного выбора подходящей к хоралу гармонии; вместо того мы находим здесь жесткие последования звуков, столь же странные, сколь и оскорбительные для слуха обращения, чуждые гармонии переченья, а также диссонансы, навязываемые нам без какого бы то ни было приготовления и пр.» [215а, 220].

Даже в эпоху растущего интереса к барокко издатели Общества Пёрселла, созданного в 1876 г., смягчили, сгладили музыкальный язык «Британского Орфея», опубликовав его сочинения. Вероятно, потребуется еще немало времени, чтобы до конца оценить своеобразие нового гармонического стиля Пёрселла. Да и такой глубокий знаток музыки Д. Скарлатти, как А. Лонго, подверг его сонаты в издании 1906—1937 гг. значительной корректуре.

«Жесткости», «странности» «причудливой гармонии» барокко не были небрежностями, случайными прихотями — они составили самостоятельную систему «свободы», которая обладала собственной поэтикой. Теория стала быстро ориентироваться на то, чтобы вначале приспособливаться к новшествам, а затем — их объяснить и приводить к единству. Эта поэтика музыкального барокко выстраивалась по закону антитезы: мерой порядка становилась «свобода», и наоборот.

Изображение «театрального» (или «мадригального» — в системе позднебарочных теоретиков) стиля также осуществлялось по строгим законам. Признак этого стиля — свободное обращение с диссонансами [423, 203]. Эмблематический речитатив (№ 18) из «Страстей по Матфею» И. С. Баха, повествующий о сердце, утопающем в слезах, олицетворяет царство барочного «произвола», патетики, меланхолии. Хроматика, диссонантность — атрибуты «беспорядка», но этот «беспорядок» точно измерен, превращен в новый космос.

Репрезентативный канон музыкальных стилей барокко складывается на основе теории аффекта и риторических учений. Например, «драматический или речитативный стиль», согласно И. Г. Вальтеру, был призван «передавать душевные движения», в то время как «церковный» — «обращать душу к Господу». «Мадригальный стиль» выражал «любовь, нежность, сострадание». «Мотетный» связывался пре-

жде всего с «изумлением, смущением, скорбью» [445, 584—585]. По мысли И. И. Квантца, оперный стиль «сильно отличается от церковного. Церковная музыка побуждает либо к хвале Всевышнему, либо к раздумью, либо к печали [...]. В церковном стиле гораздо больше гордости и серьезности, чем в театральном, который допускает больше свободы». В свою очередь, «камерный стиль» «допускает больше живости и свободы мысли, нежели церковный, а так как он не связывается ни с каким действием, то требует большей отделанности и искусства, чем театральный» [376, 245, 289, 293].

Репрезентация аффектов разными стилями декларируется многими теоретиками — Монтеверди, Кирхером, Скакки, Бернхардом и др. А поскольку репрезентация аффекта постепенно приняла очень твердые и даже жесткие формы, то и репрезентация «новых стилей», связанных с драматической выразительностью, стала весьма регламентированной. Здесь снова обнаруживается взаимопересечение двух зон — порядка и свободы.

Репрезентация «нового стиля» пения предполагала также изменение силы голоса, восклицания и некоторые приемы орнаментики — об этом пишет Дж. Каччини в предисловии к «Новой музыке» (1601). А Марко Скакки связывает «театральный стиль» с непременным добавлением жестов. Подобная практика согласуется с установками барочного «театра аффектов».

Идеи представления прямо перекликались с мыслями: «мир есть театр», «мир есть сцена». Изображались и преподносились аффекты, стили и жанры. Так, четко определялись цели венецианской героической оперы. Ее центральная аллегория — «слава», имевшая детальное морально-дидактическое истолкование [457, 34]. Героическая опера подчиняла этому образу сюжетику, выразительные средства, добивалась портретной узнаваемости всех действующих лиц и их убедительности. Оперы Ф. Кавалли «Помпей» (1666), А. Сарторио «Аделаида» (1672), «Флора» (1681), «Орфей» (1673) и др. были выстроены в соответствии с одним канонам.

Репрезентативному канону подчинялись также венецианские комические оперы: «Ганнибал в Капуе» (1661), «Воинственный Амур» (1663), «Семирамида» (1670) П. А. Циани и др. Непременная их часть — переодевания, путаницы. Многие из предельно типизированных действующих лиц (субретка, героиня, тиран, герой, комический влюбленный) перешли в оперу из комедии масок. Очень скоро выработались типичные сцены и арии: сцена сна, сумасшествия, трубные арии, арии-шутки, которые исполнялись на коленях, неистовые арии, арии мести, арии сравнений с обязательными упоминаниями звезд, тени растения, розы, моря, лодки, бабочки [457, 129]. В XVIII в. эти средства превратились в шаблоны.

Очень жесткие схемы были выработаны в опере-серия. Среди них — разделение героев на «первых» и «вторых»: первое трио составляли *uomo* (кастрат), *prima donna* и тенор (для партий отцов, королей); второе трио — *secondo uomo*, *seconda donna* и какой-либо третий голос. Типизация, легкая узнаваемость персонажей заметна и в опере-буффа, многие из персонажей которой схожи с характерами комедии масок.

Атрибут итальянской оперы — *lamento*. С первых же образцов монодии устанавливается канон в передаче любви и скорби. Достаточно сравнить отрывки из «Представления о Душе и Теле» Э. Кавальери, «Амарилли» Дж. Каччини («Новая музыка»), «Плача Ариадны» К. Монтеверди (см. пример 16), как обнаружится сходство — вплоть до совпадения музыкально-риторических фигур («*suspiratio*», «*pathoropia*», «*saltus duriusculus*», «*passus duriusculus*») (см. пример 69 а, б).

Постепенно оперное *lamento* стала репрезентировать фигура «*passus duriusculus*» (назовем *lamento* Гекубы из «Дидоны» (1641) Ф. Кавалли, арию Нумидио «Дорогая тень» из оперы К. Паллавичино «Амазонки со счастливого острова» (1679), известные образцы в творчестве Пёрселла, Генделя, И. С. Баха и др.).

Теоретики итальянской оперы были настроены очень прагматично, создавая рецепты передачи различных аффектов, ситуаций. Теоретики венецианской оперы установили нормативные семи-, одиннадцатисложные стихотворные размеры для речитативов (эта практика была, как уже указывалось, использована и обобщена Э. Ноймайстером, теоретиком новой немецкой кантаты). Подобная схематизация вылилась в шаблонность, граничащую с бессмыслицей, — положение дел отразил Б. Марчелло в трактате «Модный театр» (см. выше).

Строгий репрезентативный канон имели и другие жанры. В Северной Европе с конца XVI в. укоренился обычай связывать риторику с определенными музыкальными формами и принципами, а также с композиционной техникой. Особое внимание уделялось фуге, которая одновременно олицетворяла интеллектуальность, ученость в композиции и являлась носителем большой экспрессии. С XVI в. понятие «фуга» связывалось с риторическими фигурами повторения («*collatio*», «*copulatio*», «*repetitio*», «*anaphora*»), эмфатическими фигурами («*pondus*», «*significatio*»), фигурами подражания («*mimesis*», «*imitatio*») [239, 50—54]. В начале XVII в. существовало два подхода к «фуге» — с точки зрения ораторского «*dispositio*» и «*decoratio*». Считалось, что фуга может взять на себя функцию «*propositio*». Подчеркивалась также способность «фуги» приковывать внимание слушателей — в подобном случае «*exordium*» мог быть решен как «фуга».

И. Бурмайстер описал в 1606 г. разновидности «фуги» при помощи риторических фигур: «двойная фуга» (т. е. двойная имитация) уподоблялась фигуре «*metalepsis*», «фуга в обращении» — фигуре «*hypallage*»;

69а Э. Кавальери. "Представление о Душе и Теле", д. III, сц. III

Il fuo-co, il fuo-co e-ter-no cru-del, cru-
del pec-ca-to

pathopoiia
suspirstio

69б Дж. Каччини. Amarilli ("Nuove musiche" — 1601)

A-ma-ril-li, A-ma-ril-li, A-ma-
-rillie'l mio a-mo-re.

pathopoiia

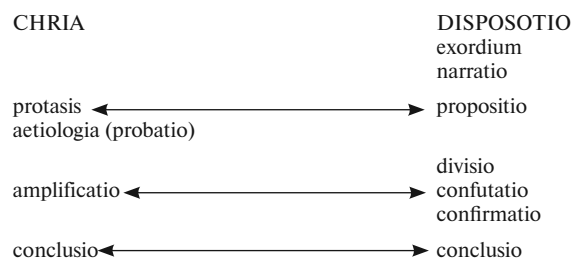
неполное проведение темы называлось «аросоре», повторение начала — «anaphora» [239, 57].

Достаточно долго вырабатывалось описание фуги как грамматической конструкции. Первым сравнил фугу с протяженным риторическим построением А. Кирхер в 1650 г. Постепенно начали изыскиваться аналогии между структурой фуги и риторической диспозицией. М. Ла Вуае указал на связи частей фуги с риторическими разделами «propositio», «confirmatio», «conclusio». Он же сравнивал фугу с логической операцией, спором, обсуждением с разных сторон, в результате которого находится общий вывод: фуга «связана в какой-то степени с собранием многих людей, которые, обсуждая один за другим предложенную тему, приходят к одинаковому выводу» [239, 66]. Этой позиции в дальнейшем придерживались К. Симпсон, И. Маттезон, И. Н. Форкель и др.

А. Берарди отождествил в 1681 г. тему фуги и «propositio», стретту и «conclusio» [239, 67—68]. Важным этапом в риторическом осмыслении фуги явилось письмо И. К. Шмидта к Маттезону от 27 июля 1718 г., в кото-

ром описание фуги было впервые доведено до логической полноты: «вождь» соответствовал «propositio», спутник — «aetiologia», обращение темы — «oppositio», ритмическое варьирование — «similia», проведение темы в побочных тональностях в увеличении или уменьшении — «exempla», каноническое развитие темы — «confirmatio», ее имитационное проведение на органном пункте перед каденцией — «conclusio» [239, 68].

Схема, предложенная Шмидтом, — вариант классической хрии — ораторской диспозиции, часто использовавшейся на практике. Кристоф Вайсенборн — один из ведущих риториков этого периода — разделяет хрию на четыре раздела. Сравним схему хрии в полной риторической диспозиции:



(Стрелки указывают на соответствия разделов)

Большая простота или сложность хрии зависела от большей или меньшей протяженности раздела «amplificatio». «Aetiologia», не имеющая аналогов в полной риторической диспозиции, содержала обстоятельства, служившие разъяснению и тщательной разработке «protasis». Интересные варианты риторической диспозиции предлагали немецкие проповеди того времени. Обычная их схема: «exordium», «textus», содержащие тексты из Писания (эти разделы могли быть выпущены); «propositio», которое могло состоять из нескольких частей; «applicatio» и «conclusio», в которых высказывалось нравоучение и произносилась молитва [см.: 138].

Дальнейшее развитие репрезентативного канона фуги осуществил И. Маттезон. В отличие от Шмидта, для которого «вождь» и «спутник» дополняли друг друга («propositio» демонстрировало главную идею, «aetiologia» служила ее обоснованием), Маттезон истолковал их как противоположности: оппозиция «вождь — спутник» — отправная точка в борьбе разных мнений, в логической операции, которая заканчивается согласием антитетичных начал [239, 77].

Остальные штудии касались уточнения терминов: например, «ответ» именовался также «replica», «reditta», обращение — не только «hypollage», но и «oppositio». «Antithesis», «contrapositio» у М. Шписса означали введение контртемы или замену консонансов на диссонансы.

И. С. Бах. Фуга с-moll (Хорошо темперированный клавир, т. II)

70

aetiologia (replica, reditte)

propositio

similia

apocope

antithesis (contrapositio)

confirmatio

exempla

hypollage (oppositio)

conclusio.

anaphora

Барочная fuga имела точные объяснения в современной ей теории, был создан репрезентативный канон, связавший риторику и эту музыкальную форму, его законам подчинялись конкретные произведения. Приведем разделы из фуги с-moll из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, в которой использованы приемы, описанные Шмидтом, Маттезоном и другими теоретиками риторической репрезентации фуги. Композиция фуги выполнена по схеме хрии («protasis», «aetiologia», «amplificatio», «conclusio»). Бах также избирает ряд характерных приемов работы с темой: обращение («hypollage»), неполное проведение («аросоре»), повтор начала («anaphora»), ритмическое варьирование («similia»), увеличение («exempla»), каноническое развитие («confirmatio»), хроматизацию («antithesis») (см. пример 70).

В теории XVII в. были изложены правила органной регистровки, репрезентирующей определенные жанры. Например, в трактате К. Антенъяти «Органное искусство» (1608) были описаны «двенадцать манер» регистровки, подобающей тому или иному жанру. Например, регистры, составляющие «пятую манеру», уподоблялись «концерту корнетов»; «шестая манера» «чудесно подходила для диминуирования, а также звучания канцон на французский лад»; «тончайшая» «восьмая манера» избиралась для игры во время пресуществления даров; «одиннадцатая манера» — для игры диалогов; т. е. для игры соло, другие — для «концертирования в мотетах» (т. е. для сопровождения мотетов или, возможно, для исполнения органных переложений), третьи — для медленных сочинений и т. д. [308, V; 450, 218]. На эти правила ориентировался Фрескобальди в регистровке своих органных композиций. В дальнейшем сохранялся обычай давать предписания регистровки, соответствующие некоторым жанрам, — ему следовали Маттезон, Руссо, К. Раупах.

По строгим правилам в эпоху барокко изображались даже самые «беспорядочные» стили и жанры. В «стиле фантазий» композитор может отказаться от «числа», «фундамента», «гармонии», прибегнуть ко всевозможным «вольностям» — выйти за границу старого мира, с которым сохраняли связи «первая практика», «стили порядка». Означало ли это произвол, пассивное следование чувству, полный отказ от рационального контроля над композицией? Ни в коей мере. Так, в прелюдии и фуге g-moll Д. Букстехуде все подчинено передаче беспокойства, взволнованности, «стилю фантазий». Пассажи, речитативы, арпеджио создают иллюзорный, мнимый беспорядок — напряженное патетическое развитие основано на заданных элементах. Фуга включает в действие закон антитезы: «фантазийному» противопоставлен «канонический стиль». Венчают произведение вариации на basso ostinato: неуклонное повторение басовой формулы, круговое движение пассакальи символизирует законченность, бесконечность. В «Хроматической фантазии» И. С. Баха царят интенсивная хроматика, гармонические вольности, возбужденное движение, аффектное фигурное письмо. Но все эти средства подчинены речитативному канону: согласно теоретическим рекомендациям, пассажи, арпеджио, речитативы изображают «фантазийный стиль» [338, 477]. Именно эти три элемента, неуклонно обновляемые и искусно варьируемые, и лежат в основе фантазии Баха, составляя ее «тему», «идею» — объективный, внеположный композитору материал. «Хроматическая фантазия» — не исключение. Если мы обратимся к другим его сочинениям «в фантазийном стиле» — токкатам, фантазиям, прелюдиям, преамбулам, симфониям, то каждый раз будем сталкиваться со все теми же атрибутами этого стиля (см. пример 71 а, б, в).

71a

И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга

Recitativo tr

71b

И. С. Бах. Токката из Партии № 6 (BWV 830)

71B

И. С. Бах. Токката fis-moll (BWV 910)

Preludio

Largo

72а

Дж. де Мак. Каприччио на «ре-ми-фа-соль»



72б

Дж. Фрескобальди. Токката (1627)



73

Г. Пёрселл. Органное соло



Но прежде чем теория постепенно осознала и выработала репрезентативный канон «стиля фантазий», многие композиторы создали комплекс выразительных средств и приемов, на основе которого и возникли «правила репрезентации». «Формулы фантазий» — пассажи, арпеджио, речитативы — передавались от одного мастера к другому. Активную разработку «техники фантазий» осуществил Фрескобальди, опиравшийся на опыт своих предшественников (см. пример 72 а, б).

В дальнейшем влияния Фрескобальди стали повсеместными: фамильное сходство с итальянскими «инвенциями» обнаруживает органное творчество Пёрселла (см. пример 73).

Аналогичные «формулы фантазий» применяют многие ученики Фрескобальди, представляющие различные национальные школы, — И. Фробергер и И. К. Керль, Д. Букстехуде и И. А. Рейнкен (см. пример 74 а, б, в, г).

74а

И. К. Керль. Токката



74б

И. Фробергер. Токката



74в

Д. Букстехуде. Прелюдия и фуга





Симптоматичны совпадения в «Tombeau» Фробергера и «нетактированной прелюдии» Луи Куперена (см. пример 75 а, б).

«Нетактированные прелюдии» для лютни, клавесина, гамбы составили самостоятельную традицию французской музыки XVII — начала XVIII в. Свобода их исполнения всячески подчеркивалась, существовало указание: «Можно играть прелюдии как вздумается — медленно или быстро» [цит. по: 248, VI]. Однако эти «нетактированные прелюдии» не импровизировались, а сочинялись. Практика свободного,

75a Л. Куперен. Прелюдия
(Парижская национальная библиотека, ф. 475, л. 1)

75б И. И. Фроberger. Томбо для Бланкроше

76 С. Л. Вайс. Прелюдия для лютни

«плывущего» метра, основанная на временной релятивности, сложилась в лютневой музыке (см. пример 76).

В рамках этой своеобразной манеры, перенесенной на клавирное письмо, работал в XVII в. Луи Куперен. Характерно, что композитор был другом лютниста Бланкроше, на смерть которого он и Фробергер написали свои *tombeaux*, дружил Л. Куперен и с лютнистами Франсуа Дюфо и Дени Готье. Вероятно, композитор был лично знаком также с Фробергером [248, III]. В «Прелюдии в подражание господину Фробергеру» Л. Куперен взял за основу сочинение последнего «*Plainte faite à Londres...*», создав любопытную версию, в которой отказался от тактовой организации, определения размера и относительной величины длительности. Сильнейшей трансформации подверглась и сама структура пьесы Фробергера — сравним начальный трехтакт немецкого мастера и его «дубль» в «белой» нетактированной прелюдии француза (см. пример 77 а, б).

Легко напрашивается вывод о разных творческих установках по отношению к импровизационному жанру: Луи Куперен фиксирует лишь звуковысотные соотношения музыкальной композиции, в то время как пьеса «в стиле фантазий» Фробергера выписана вплоть до мель-

77a

И. И. Фробергер. Plainte faite à Londres



77b

Л. Куперен. Прелюдия в подражание господину Фробергеру



чайших длительностей. Но говорить на основании одной лишь нотной записи о полном «рационализме» немца и «бесконтрольности» француза было бы рискованно. Известно, что Фробергер учился в Риме у Фрескобальди и унаследовал от него перенесенную на клавишное письмо «мадригальную манеру» со всеми присущими ей «вольностями» и «благородной небрежностью». Фробергер допускал очень значительную агогическую свободу в рамках строгой тактированной

записи, кажущейся даже мелочной. На этом фоне «белые прелюдии» Луи Куперена предстают гораздо более элегантными и экономными.

Луи Куперен, бесспорно, осознавал выразительные возможности «нетактированной» системы. Характерно, что «Прелюдия в подражание господину Фробергеру» представляет собой трехчастную слитно-циклическую форму, в которой крайние части — «нетактированные белые прелюдии», а середина — искусный ричеркар в «совершенном» трехдольном метре со строго зафиксированными тактовыми чертами. Контраст, игра двух стилей — «фантазийного» и «канонического» — соотноствуют общестетической закономерности барокко, искавшего «причудливой гармонии антитез».

«Нетактированные прелюдии» свидетельствуют о существовании особой зоны музыкального искусства XVII — начала XVIII в., занимающей промежуточное положение между импровизацией и композицией. Французские «нетактированные прелюдии» вызывают аналогии с «частично контролируемой алеаторикой». В ряде случаев можно говорить о прелюдиях вне метра, размера и такта, в которых композиторы выходят к условному делению, противоположному, в сущности, принципам акцентности. В других случаях тактовые черты проставлены локально, «белая нотация» содержит вставки из черных нот и т. д.

Созданные в период зрелого барокко «нетактированные прелюдии» несут на себе печать «ранней тактовой системы», в самом общем плане вписываясь в «таксометрическую систему без фиксированных тактовых черт». В хоровом концерте, русском канте, на основе которых была выведена эта закономерность, «тактовый размер указывался при ключе, но тактовая черта при записи отдельных вокальных партий не выставлялась. При позднейших сведениях голосов в партитуру оказывалось, что тактовая черта часто не несла своей метрически акцентной функции, а была лишь разделительным знаком» [186, 14-16].

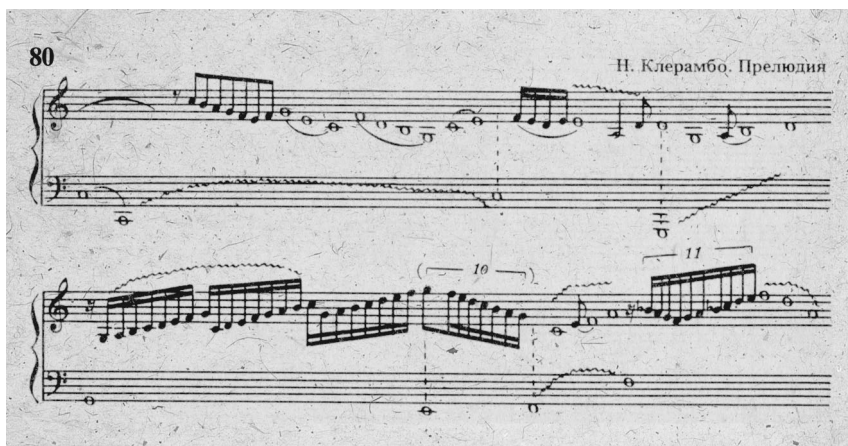
Однако ритмическая система «нетактированных прелюдий» обнаруживает и такие признаки, которые либо полностью расходятся с описанными закономерностями, либо дополняют их. Во-первых, в «нетактированных прелюдиях» размер при ключе может не выставляться. Так поступают Луи Куперен (см. пример 76 б) и Ж. А. д'Англебер (см. пример 78).

Во-вторых, если размер и выставлен, то границы такта могут сохраняться лишь на небольших участках произведения: стирая в какой-то момент тактовую черту, композитор уничтожает ритмическую сетку. В этом случае возникают участки «ритмической неопределенности» или «скрытые такты», обычно выполненные не в том размере, который был заявлен в начале произведения (см. пример 79).

В подобном «размывании» такта и размера, «плывущем метре», сказывается подчеркнуто импровизационная установка, возможная



в сольном инструментальном музицировании и немыслимая в условиях вокально-хоровых жанров, требующих постоянной, хотя бы и внешней координации голосов. Таким образом, тактовая черта в описываемых прелюдиях — не внешний разделительный знак, а средство



передачи «фантазии», своеобразное оповещение о «стиле свободы», способ его репрезентации.

Остальные общие принципы тактовой системы либо совершенно не представлены в «неактивированных прелюдиях», либо представлены в предельно ослабленном виде. Так, принцип бинарности, распространяющийся на соотношения длительностей, в «белых прелюдиях» вовсе не действует, поскольку соотношения длительностей в них релятивны. В «неактивированных прелюдиях» со смешанной черно-белой нотацией возможны практически любые виды делений: число черных нот бывает самым разнообразным, часто эти вставки в белую нотацию являются полурасшифрованными украшениями. Яркие примеры «особых видов ритмического деления» можно найти в прелюдиях Н. Клерамбо (см. пример 80).

Стилистика «неактивированных прелюдий» в принципе несовместима с квадратностью и периодичностью, зато в «белых» прелюдиях возникает явление, предвещающее практику «добавленной длительности», распространившуюся в XX в. «Добавленные длительности» могут служить частичной расшифровкой какого-либо украшения и дополнять невыписанные украшения, быть вкраплениями речитатива, гармонической фигурации или арпеджио, на которых основывался «стиль фантазий». Особенно интересно подобное столкновение выписанной и невыписанной орнаментики у д'Ангелебера, создателя очень ясной и проработанной таблицы расшифровки различных орнаментов, на которую ориентировались многие авторы, в том числе И. С. Бах. Характерно, что французы называли орнаментiku и арпеджио «дыханием жизни».

Особую сложность составляет проблема исполнения «неактивированных прелюдий». Рассмотрим предложенную А. Фаллером расшиф-

Расшифровка А. Фаллера. Цит. по изд.:
Gaspard Le Roux. Pieces for harpsichord. — Alpeg Editions, s. a.

ровку «белой нетактированной прелюдии» Гаспара Ле Ру, содержащую переменные такты и размер, чрезвычайно изысканные виды «особого ритмического деления» и зоны, в которых из-за обильных торможений и синкоп пропадают метрические координаты (т. 5—6 в расшифровке); особенно выразительно подчеркнутое противоречие предельно свободных верхних голосов и регулирующего, упорядочивающего баса (см. пример 81).

Ритмическая система «нетактированных прелюдий» обнаруживает такие особенности, которые сопоставимы с некоторыми принципами ритмики XX в. Среди них — индивидуализация и нерегламентированность: каждая прелюдия неповторима, сходство произведений — чисто внешнее, основанное на избранной нотации. Другая черта связана с идеей своеобразного ритмического *glissando*: соотношение длительностей скользяще-неопределенно из-за нацеленности на импровизационность.

Особую проблему составляет акцентная сторона «нетактированных прелюдий». Существует предположение, что каждая первая длительность, входящая в прелюдийную группу, сопровождалась акцентом [248, V]. В таком случае, генетическую связь этого чисто инструментального жанра со «свободным мадригалом» и речитативом выявляет интонационное средство. Природа возникающего акцента — чисто импровизационная. Так или иначе, эта форма акцентной организации не имеет аналогов среди описанных акцентных структур.

«Нетактированные прелюдии» удержались, по всей видимости, до начала XVIII в. Переломный момент наступил в клавишинном творчестве Ж. Ф. Рамо, «Первая книга сочинений для клавесина» (1706) которого содержит замечательный образец, в котором усиливающаяся тяга к регламентации доведена до парадоксального завершения. Речь идет о «Прелюдии», представляющей собой контрастно-составную форму, в которой первая часть — собственно «нетактированная прелюдия», а вторая написана в системе строгого метра и постоянного размера (12/8). Все сочинение явно ориентируется на барочную двухчастную форму: первая часть — «нетактированная прелюдия» — повторена.

Следующий шаг сделал Франсуа Куперен в 1716 г., расставив тактовые черты в своих прелюдиях и ограничившись предписанием играть, «не слишком придерживаясь ритма», кроме тех случаев, когда стоит [...] помета «строго метрично» [91, 45]. Прелюдии Ф. Куперена знаменуют окончательный поворот к «зрелой тактовой системе»: импровизация оттесняется в сферу орнаментики, сильно урезаясь в правах, а украшения, в свою очередь, становятся все более упорядоченными. Попутно отметим, что, стремясь все более к регламентированности и строгости, «благородной правильности» в композиции, французы не утратили одной черты, которая часто ускользает от анализа, но составляет специфику национального сознания, — любви к экзотике.

Поэтому, ограничив в правах «вольности» метра и ритма, французские мастера продолжали культивировать «странности» и «причуды» в гармонии, а также в изображении характеров и разнообразных состояний и движений.

Изображение «свободного» стиля и жанра вырабатывалось и в русле музыкальной риторики: внезапные обрывы звучности, патетические «восклицания», многозначительные генеральные паузы, повышенно экспрессивные, «украшающие» пассажи стали частью музыкально-риторических лексиконов [62, 44].

Таким образом, многие направления музыкальной практики устремлялись в единое русло, сформировав репрезентативный канон «фантазии». Универсализм культуры барокко проявился в стилях и жанрах «порядка» и «свободы». Однако строгая рационализация, отразившаяся в репрезентативных правилах и предписаниях, — лишь одна из тенденций в функционировании стилевой и жанровой системы эпохи. Опишем другие механизмы, координирующие «порядок» и «свободу», «старое» и «новое».

Принцип антитезы

Барочный «порядок», связанный с разумным, мерным, исчисленным началом в композиции, олицетворяют «канонический» «мотетный», «старинный», «церковный» стиль. «Фантазийный», «моноподический», «речитативный», «театральный» символизируют «свободу», означающую главенство аффекта, страсти, которые выражает музыка. К «старым» жанрам относятся месса, мотет, полифонический мадригал, к «новым» — концерт, монодия, различные оперно-ораториальные роды. Как правило, в музыкальных композициях эпохи барокко «старое» и «новое» соединяются — возникает запутанный клубок старых и новых типов формообразования, гармонии, ритмики, фактуры, соотношений слова и музыки. О точной и строгой репрезентации «старого» можно говорить только тогда, когда «новое» не представлено ни одним элементом, и наоборот. Но подобные «чистые формы» практически не встречаются.

На взаимоотношение «старого» и «нового» в стиле и жанре во многом повлияли национальные условия и традиции. Жанровые решения зависели и от таких обстоятельств, как вкусы и даже капризы меценатов и монархов. Например, расцвет венской ораториальной школы в конце XVII — первой половине XVIII в. отчасти объясняется особым покровительством, оказанным этому жанру императором Леопольдом I, автором девяти ораторий. А известный упадок церковной музыки и национальных традиций в Англии времен Реставрации Стюартов был вызван не только возрастающей секуляризацией куль-

туры, но и тем, что Карл II сумел воспринять во французской музыке только танцы и усердно насаждал их на английской почве: «У Карла было острое отвращение к фэнси, — пишет Норз. — Он не переносил никакой музыки, к которой не мог бы отбивать такт. Песни одобрял только в лёгком стиле и трехдольном размере». «Вельможи при дворе Карла твердо решили внедрить дух гедонизма и галантности даже в музыку богослужения, а Карл самолично приказал исполнять такую церковную музыку, к которой он умел бы отбивать такт», — пишет историк английской культуры [85, 43—44]. Облик венецианской культуры в эпоху барокко также во многом определялся вкусовыми пристрастиями: например, для оперных театров были характерны самые разные установки — от предельно аристократических, элитарных до плебейских, в зависимости от интересов меценатов [см.: 431; 457].

Многое во взаимодействии «старого» и «нового» зависело от жанрового генезиса. Например, некоторые «новые жанры» сохраняли преемственную связь со «старыми». Интересен в этом отношении «новый мотетный стиль», в котором признаки «первой практики» сочетаются с «новыми» идеями — принципом концертирования, генерал-басом. Виадана описал, как он пришел к мысли обновить старый мотет: «Я увидел, что певцы, желающие петь под аккомпанемент органа одним, двумя, тремя голосами, вынуждены из-за недостатка произведений, пригодных для этих целей, петь выбранные партии из пяти-, шести-, восьмиголосных мотетов. Но так как эти мотеты рассчитаны на большее число голосов, то в этих партиях много пауз, нет имитации и каденций, недостаточно развиты мелодии. Для исправления этого недостатка композитор сочинил концерты для сопрано, альты, тенора, баса соло и для различных комбинаций этих голосов» [цит. по: 11, 24—25]. Вместе с тем Виадана испытал воздействие принципов «второй практики» или «платоновской школы»: в его намерения входило передавать смысл слов, слушатели должны были легко разбирать слова и фразы; музыка, таким образом, подчинялась слову.

С полифонической традицией сохраняла связи «*dramma per musica*», которую, как известно, подготовила мадригальная комедия. А «элементы персонификации внутри вокального многоголосия», «полудраматическая форма» некоторых мадригалов Монтеверди, созданных в 1590-е годы, предвосхитили кантату и ораторию [54, 115]. Венецианское концертирование имело прочные национальные корни, к тому же сама эта практика вызрела внутри нидерландской полифонии [258]. Чрезвычайно весом старинный «церковный стиль» в кантате, мотете, концерте, пассионах барокко.

Тематика старой пасторали определила облик «нового» мадригала, оперы, оратории и кантаты. Первые оперы опирались на мифы о Дафне и Эвридике; традиционный пасторальный мотив ораторий и

кантат — изображение пастухов, музицирующих в Вифлееме. Существовали рождественские пасторальные мессы. Пастораль влияла на многохорные решения, пространственную игру, эффекты вокального и инструментального «эха».

Долгую предысторию имела «новая» итальянская оратория: ей предшествовали литургическая драма, пассионы, священные представления, диалогическая лауда. Оратория в Германии опиралась на традиции «истории», «священной драмы», «диалога», в Англии — антема и стюартовской маски. С самого момента возникновения новые жанры испытывали разнообразные воздействия — от пышного придворного спектакля до простонародного действия, от изысканного мадригала и ученого строгостильного мотета — до неприязательной бытовой музыки.

Соединение «старого» и «нового» может быть доведено до контраста, совмещения противоположностей, антитезы. Антитетично стилевое содержание многих произведений, понимание самих стилей. Так, «церковный стиль», далекий от «мирской суеты», наполняется «пафосом», выражает «аффекты», взрывающие эзотеричную ученую музыку. Согласно И. Г. Вальтеру, разновидность «строгой фуги» — «фуга патетическая».

Подобное соединение светского и духовного содержания характерно для «Духовной хоровой музыки» Г. Шютца. В этом сборнике, ориентированном на «старинный», «строгий» стиль, поражает богатство аффективных средств [см.: 109]. Шютц выделяет самые выразительные слова, активно использует музыкально-риторические фигуры, обладающие наибольшей остротой, приковывающие к себе внимание. Тщательно обыграны в композиции мотета № 2 слова «скрежет зубов»: их передает беспокойное движение восьмыми, терпкое звучание увеличенного секстаккорда на сильной доле такта, фигура «*pathoroiia*» (см. пример 82).

Возбуждение царит в «музыкальной иллюстрации» слов «исправьте путь Господу» (см. пример 83).

Ускоренная ритмическая пульсация, отбор выразительных слов и музыкально-риторических фигур противоречат «старинному» стилю: фигуры «*pathoroiia*», «*fuga*», «*hypotiposis*» и др. относятся к системе «обычного пышного стиля», в то время как композитор ориентировался на «строгий стиль» (см. предисловие к «Духовной хоровой музыке»). Так закон антитезы управляет сочинением, в котором автор шел на заведомые ограничения.

Хотя мотет более всего пригоден для изображения «скорби и печали», на практике он часто передает другие аффекты — «радость», «ликование» и т. д. Достаточно вспомнить начала мотетов Баха «*Singet dem Herrn*», «*Der Geist hilft uns'rer Schwachheit auf*», «*Lobet den Herren, alle Heiden*». Мотет запечатлевает также антитезы аффектов: в многочастной композиции, как правило, они возникают в соседних частях,

82 Г. Шютц. Viel werden kommen (Geistliche Chormusik, № 7)

len und Zähnklap- pern

83 Г. Шютц. Ich bin eine rufende Stimme ("Geistliche Chormusik", № 15)

Richt-et den Weg

des Her- ren

в одночастной — обнаруживаются внутри [111]. «Элитарность», предписанная теоретиками «старинному стилю», на деле оборачивается контрастами, антитезами «гипорхемного» и «канонического», простого и искусного стилей во многих «концертах» Шейдта и Шютца (см. пример 84 а, б, в).

Эта практика найдет законченное выражение в кантатах, пассионах, мотетах, ораториях И. С. Баха.

Постепенно стиливые антитезы типизируются («фантазийный» — «канонический», «речитативный» — «мотетный»). Систематическое применение они находят в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха: прелюдии, как правило, связаны со стилями «свободы», фуги — «порядка».

84a 3. Pars à 4 voc.

С. Шейдт. Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht

846

84b

Г. Шютц. Концерт "Jauchzet dem Herrn"

(Lo bet den Herrn mit Har- fen)

Антитетика стилей достигает колоссальной силы в мотете «Jesu, meine Freude» И. С. Баха, основное содержание которого сконцентрировано в противопоставлении жизни — смерти, вечного — преходящему, горнего — тленному, духа — плоти. Антитезы стилей — «связанного церковного» и «мадригального» — определяют архитектуру целого: осуществляется движение от их противопоставления в крайних частях к «смещению» и контрапунктированию в середине. В центральной, шестой части сосредоточены главные идеи мотета: «Но вы не по плоти живете, а по духу, если Дух Божий живет в вас. Кто же Духа Христова не имеет, тот и не Его» (Римл., 8, 9). Ключевая антитеза мотета здесь выявлена внутри части, состоящей из двух разделов: фуги и заключения — «подписи». Фуга написана в «каноническом стиле», олицетворяющем «порядок», заключение — в экспрессивном «мадригальном» стиле.

Антитетика стилей — норма для многих баховских хоральных кантат. В Мессе h-moll «совмещение несовместимого» достигнуто в контрасте «Kyrie» и «Gloria». Антитетично решена кульминация — хоры «Crucifixus» и «Et resurrexit» доводят ортодоксальное противопоставление до «сценической» зримости.

Стилевая антитетика может быть выявлена в таких формах, которые, на наш взгляд, уместно назвать полистилистикой барокко. Подобный эффект достигается в композиции Шютца на 111 псалом Давида (сборник «Псалмы Давида» — 1619). В заключительном разделе «Ehre sei dem Vater» введен материал концерта Дж. Габриели «Lieto godea». Использование чужого материала в собственной композиции — прием традиционный, связанный с практикой пародирования. Однако Шютц подчеркивает контраст «оригинальной части» псалма, написанной в «старинном мотетном стиле», и концерта на тему Габриели, звучащего в праздничном «пышном стиле».

Эти приемы «сукцессивного коллажа» обнажают суть барочного переживания времени — его дискретность, аффектность и разнородность доводятся до антитетичного контраста, когда соединяются описанные стили.

Стилевая антитетика раскрывает и специфику барочного осознания художественного пространства: «синхронизация различных временных пластов» связана с одновременным звучанием антитетичных стилей. В произведениях И. С. Баха сочетаются хорал и речитатив, ариозо и речитатив («Рождественская оратория»), хорал и французская увертюра (кантата № 61), хорал и ария («Страсти по Иоанну»), хорал, ариозо и хоровая фуга (кантата № 106), имеющие эмблематический и символический смысл и «уплотняющие» музыкальное пространство. Стилевая полифония (соответственно — соединение «монодических» стилей, «связанного церковного» и «гипорхемного», «связанного церковного» и «стиля симфоний», «связанного церковного» и «сценического», «связанного церков-

ного», «сценического» и «канонического» стилей) в оратории, пассионах и кантатах Баха свидетельствует о напряженном переживании пространства. Приемы, напоминающие технику «симультанного коллажа», оказываются возможными в условиях барочной поэтики «остроумия», ищущей связи между удаленными концептами соединений несоединимого. Динамизм музыкального пространства здесь доведен до предела.

Стилевой контрапункт имеет разный смысл в зависимости от контекста. «Церковные» стили легче сочетаются между собой, чем со «стилем симфоний». Большая — меньшая совместимость стилей очевидна, труднее определить степень их разнородности и единства. Мы сталкиваемся с очень широкой шкалой стилей и средств, адекватное восприятие которых нам во многом недоступно. Где — гармония, где — намеренный диссонанс, — ответить трудно. Но подчеркнуть и понять особенности стилевой антитетики, равно как и барочного переживания пространства и времени, и особенностей барочной поэтики, управляющих этой «стилевой полифонией», необходимо.

Искомая и часто декларируемая жанровая однородность также, как правило, — теоретический идеал. На практике и здесь единство предстает в виде антитезы. Жанровая антитеза новой «*dramma per musica*» и старого мадригала характерна для первых опер, удерживающих полифонические приемы. Так, финальные хоры «Эвридики» (1600) Я. Пери написаны в технике мадригала. Те же закономерности прослеживаются и в других произведениях: например, контраст монодического и мадригального письма является ведущим фактором формообразования во «Флоре» М. Гальяно как на уровне оперы в целом, так и на уровне акта и отдельных сцен.

В сборнике С. Шейдта «Духовные концерты», ориентированном на концертность, есть уникальный опус. Это «Тройной хорал», возрождающий старинную практику. В нем соединены три разных текста и три разных напева: «*Vater unser im Himmelreich*» (текст Лютера, мелодия из лейпцигского песенника 1539 г.), «*Christ unser Herr zum Jordan kam*» (слова Лютера, мелодия XV в. из виттенбергского сборника 1524 г.), «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*» (текст И. Агриколы?) (см. пример 85).

Числовая символика — атрибут «старинного стиля» — вводится в «священную симфонию» Шютца «*Drei schöne Dinge sind*», написанную в «пышном» стиле «нового мотета» (число «3» репрезентирует терцет). Сходный случай — концерт Шейдта «*O lux beata trinitas*». Новый «концертный стиль» взаимодействует со средствами, характерными для «старинного мотетного стиля», — числовой символикой (терцет олицетворяет Троицу), строгой канонической техникой (полюхронный канон) (см. пример 86).

Числовой контроль над композицией (средство «старинного стиля») удерживается во многих произведениях, ориентированных на «новую

(Vater unser im Himmel reich)

(Christ, unser Herr zum Jordan kam)

(Ich ruf zu dir, Herr Je-su Christ)

(Te ma-ne lau - dum)

(Te ma-ne lau - dum)

Te ma -

ne lau - dum

практику». Последовательно применял его Шютц, например, «маленький духовный концерт» «O Herr, hilf» (т. 1, № 16) строго организован: три его раздела равны по протяженности. А в мотете Шейна «Gott sei mir gnädig» («Кимвал Сиона», № 15) новизна и избыточность 15-частной композиции не поддается урегулированию. Хотя Шейн пытается обуздать обильный и рыхлый материал, создавая подобие этапов этого колоссального цикла (все части написаны в двухчастной безрепризной форме), числовой контроль не срабатывает — произведение разваливается на глазах. Подобное механическое применение принципа анти-тезы чревато утратой композиционной целостности. Само же по себе обращение к идее числового контроля — свидетельство осознаваемой силы антитетичной организации и одновременно — стремления завоевывать и упорядочивать необъятные временные протяженности. В произведениях И. С. Баха идеи «числовой композиции» находят гармоничное претворение: например, в «концертирующих мотетах» «Singet dem Herrn», «Der Geist hilft», «Komm, Jesu, komm» число «2» управляет формой, фактурой, тематическим развитием; число «3» лежит в основе композиции мотета «Lobet den Herren, alle Heiden» [111].

Среди жанров, на которые распространяется принцип симметрии, — оратория. Среди «священных историй» (латинских ораторий) М. А. Шарпантье, композитора, продолжавшего традицию Кариссими, по крайней мере одна — «*In Nativitatem Domini Nostri Jesu Christi*» (хранится в Парижской национальной библиотеке) обнаруживает симметричную организацию. Система соответствий объединяет несколько жанровых групп. Приведем схему:

Периодичность (чередование хоровых и сольных номеров) в сочетании с симметрией — основа формы в спектаклях Люлли [88, 296]. Этот же принцип он переносит на свои «мотеты» [110, 178]. Традиции Люлли

продолжил Пёрселл, применявший эти же формы организации как в своих театральных произведениях, так и в некоторых мотетах [85, 110].

Для немецких композиторов эпохи барокко «симметрия» олицетворяла «порядок» (см. III главу).

Регламентаии «музыкальной свободы» также способствовала техника *basso ostinato*. Сознательно применял этот прием Монтеверди. Так, в уже упоминавшемся мадригале в «*stile concitato*» «Жалоба Нимфы» центральная часть композиции написана в форме вариаций на выдержанный бас (использована типичная формула *lamento* — фигура «*passus duriusculus*»).

Lamento на *basso ostinato* — самостоятельная традиция в оперных формах эпохи барокко. Ставшая частью репрезентативного канона нового «театрального стиля» в условиях венецианской школы, эта идея приобрела интернациональный характер. Последовательно применил *basso ostinato* Монтеверди в «Коронации Поппеи», подчиняя избранную форму принципу «платоновской школы» — «подражанию речи»: в его шедевре оstinатность служит выделению аффектных слов, а также является дополнительным фактором в расчленении и организации словесного текста [см.: 350]. К оstinатным формам прибегали и другие композиторы, обращавшиеся к «жанрам свободы» — опере или оратории. Так, в ораториальных «священных симфониях» Шютца есть местные *bassi ostinati*. Форма *basso ostinato* — «визитная карточка» Пёрселла, опиравшегося на разные национальные традиции — от английского граунда до итальянского *lamento*. Не менее значима эта техника для инструментальных жанров эпохи барокко.

Уникальный эксперимент с *basso ostinato* — «Ричеркар, удерживающий, как это оказывается, обязательный бас» («*Recercar con obbligo del Basso come apare*») из «*Fiori musicali*» Фрескобальди. «Сюжет» ричеркара проходит два круга буквальных транспозиций в басу: вначале по квинтам вверх — от *C* до *E*, затем вниз от *D* до *Es*. Приведем схему «обязательного баса»:

C - G - D - A - A - E - D - G - C - F - B - Es - F - C

В этом опыте могли сказаться как «старые» идеи, идущие от сольмизационной системы¹, так и новые установки (например, Я. П. Свелинк в трактате «Правила композиции» допускал далекие транспозиции). В любом случае, Фрескобальди объединил идеи «круга», симметрии и новую гармоническую логику в условиях «старинного», «ученого» контрапунктического жанра. «Ричеркар с обязательным басом», использующий технику оstinато и новаторские транспозиции, — не

¹ Ср. с практикой «сольмизационных равенств» в русском партесном концерте [157, 585], а также с зафиксированным Дилецким «правилом круга» («колеса»): «В написанном здесь круге (“колесе”) видишь, что всякое последование может пройти через двенадцать систем и возвращается к первому, откуда началось» [49, 395].

менее интересное и последовательное сочинение, чем «Хроматические фантазии и ричеркары» Фрескобальди.

В немецких композициях, основанных на технике *basso ostinato*, идея упорядочивания приобретает дополнительный символический смысл (вспомним «*Spisifixus*» и органную пассакалью *c-moll* И. С. Баха), предопределенный общеэстетическими установками, национальной традицией.

То, какой содержательной силой обладали для музыкального барокко описанные принципы, демонстрирует отбор, произведенный И. С. Бахом, и возникшая в итоге стабилизация средств. Преобразовывая старые концерты, мотеты, «кантаты», Бах воспринимает от своих предшественников — И. Р. Але, И. К. Керля, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля и др. — прежде всего принципы симметрии и оstinato. Если сравнить с кантатой № 4 Баха ее вероятный прототип — И. Пахельбеля «*Christ lag in Todesbanden*», обнаружится, что Бах усилил антитезу «связанного церковного» и «концертирующего стиля», намеченную Пахельбелем. Ощутимы воздействия кантаты Д. Букстехуде «*Jesu, meine Freude*» на одноименный мотет Баха. И в этом случае Бах доводит до совершенства «идею порядка»: основываясь на принципе симметрии, он преодолевает фрагментарность и разрозненность, пестроту и «хаотичность» новых форм. Специфика «баховского синтеза», думается, во многом определяется именно систематичностью и строгостью в применении самых содержательных «форм порядка».

Действие антитезы, как правило, охватывает несколько уровней музыкальной композиции: от небольшого фрагмента до целого. Например, в двухчастном «маленьком духовном концерте» Шютца «*Himmel und Erde vergehen*» (т. 1, № 19) этот принцип выявлен в двух планах формы. На антитезе основан словесный текст: «Небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут» (Лука, 21, 33). Ключевой смысл первой части запечатлевает музыкально-риторическая фигура «*katabasis*»; на высшем композиционном уровне действует фигура «*antitheton*», которой подчинено фактурное развитие концерта (восходящий порядок вступлений голосов в начале первой части и нисходящий — в начале второй). Подобная риторизация музыкальной формы также связана с идеей зеркальной симметрии.

В кантате № 60 И. С. Баха изначально заданная антитеза определяет систему выразительных средств. Ключевые музыкально-риторические фигуры кантаты — «*anabasis*» и «*katabasis*», складывающиеся в «*antitheton*». Повторы этих фигур, как правило, сохраняющих свое звуковысотное положение, создают устойчивый образно-интонационный комплекс. Четкие соответствия обнаруживаются и в употреблении других фигур, особенно «*Manieren*». Организация второй части определяется антитезой распевов. Первый раздел завершается распевом на словах Страха: «Пытает эти члены». Допол-

87a

И. С. Бах. Кантата № 60, II часть

Andante

pathopoiia

Die Furcht

Cont

1

passus duriusculus

Die Hoffnung

Cont

02
saltus duriusculus

-tert diese Glieder

saltus duriusculus

876

(Arioso)

Die
Hoffnung

Cont

daß man sie kann er tra-

gen

нительные фигуры, включенные в «Manieren» — «pathopoiia», «passus duriusculus», «saltus duriusculus», — репрезентируют аффект скорби. Трагическую образность передают синкопированная ритмика, медленный темп, диссонантная гармония. Второй распев поручен Надежде, внушающей веру в то, что муки можно перенести. Выразительные средства рисуют аффект радости: учащенная ритмическая пульсация, большая консонантность, фигура «fuga» в партии continuo, светлая звучность, высокая регистровка, мажорное окончание — все это создает разительный контраст аффекту скорби (см. пример 87 а, б).

88 И. С. Бах. Кантата № 60, III часть

89 И. С. Бах. Кантата № 60, II часть

В конце III части антитеза доведена до «совмещения противоположностей»: контрапунктируют фигуры «скорби» («saltus duriusculus») и «радости» («Manieren»), возникает полихронность (см. пример 88).

В IV части появляются новые фигуры. «Interrogatio» иллюстрирует ключевой вопрос: «Если я умру в Господе, будет ли мне уготовано блаженство?» Ответ на него дается лишь после третьего проведения темы ариозо на словах: «...отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе» (Откр., 14, 13). Именно тогда совершается окончательный поворот от страха к надежде в аллегорическом действии. Вывод содержит фигуру «exclamatio» («восклицание»): «Я должен быть блажен, так приди снова, Надежда!» Вариация на антитезу в этой части усилена: кроме троичной символики, Бах использует «пропорцию равенства»

(1:1), организующую форму: фигура «interrogatio» вводится в самом центре части (т. 26). Гармоническое решение первого хорала намечает главные пункты всего последующего развития. Конфликтное соседство каденций в A—dur (первый Stollen) и C—dur (второй Stollen) в I части находят отражение в IV: вступления ариозо в D—dur, E—dur, C—dur доводят гармоническую «странность» до предела. Соперничество двух центров — E и D — прекращается во втором хорале: A—dur разрешает гармонический «диспут».

Другой источник конфликта создают устойчивое *d* и неустойчивое *dis*, преследующие слушателя на протяжении всего цикла. *Dis* приходится на слова, несущие аффект скорби (см. пример 75). Ключевое слово второго хорала «genug» предвосхищается во II части: его подчеркивает и выделяет уменьшенный септаккорд на *dis* в тт. 14—15. Затем *dis* становится мелодическим стержнем второго хорала (см. пример 89).

Таким образом, гармоническое развитие в кантате усиливает сюжетную антитетику.

Движение от одной антитезы к другой, наращивание связей и смыслов — вплоть до единого вывода — подчинено логике: основной текст — комментарий к нему — вывод. Такой ход развития был присущ разным источникам. Морализующий вывод предполагало аллегорическое действие, проповедь (вспомним, что для нее была также типична риторическая амплификация, нагнетание напряжения); древняя традиция учила, что «последнее слово в речи — самое важное» (Цицерон). Наконец, в сюжетном ходе «драм путешествия» непременно подчеркивался конец.

Антитезы старого и нового, церковного и светского стилей и жанров, техники письма говорят нам о важной черте барочной поэтики. Специфический «искусственный порядок барокко» предполагает постоянное соотнесение изменчивости и устойчивости, равновесия и динамичности. И здесь с особой силой проявляется агональное начало, присущее культуре эпохи.

Принцип игры

Игровой принцип, столь значимый для барокко, оказывается весьма действенным в стилевой и жанровой системе. Даже при открытой ориентации на ту или иную зону в культуре, даже при сознательном выборе «старой» или «новой» модели добиться полной «чистоты» стиля не удастся ни одному художнику. Но кроме сочинений, служивших манифестации той или иной практики, существовали — постепенно формируя новую норму — другие, в которых «старые» стили и жанры более или менее удачно приспособлялись к новым веяниям, или



«новые» ассимилировались со «старыми». В таких случаях приходится говорить о своеобразном транспонировании стилей и жанров, «переводе» с языка одного стиля и жанра на другой (или на несколько других). Музыкальные стили и жанры становятся полем барочного многоязычия, игры различных значений, столкновения смыслов.

Великолепный образец «транспонированной» первой практики — мотет Монтеверди «Laudate pueri». В «Духовных концертах» Шейдта и «Духовной хоровой музыке» Шютца «старинный стиль», вольно или невольно, «переинтонировался» под влиянием новых идей. Аналогичные явления можно встретить в мотетах И. С. Баха. До конца не известно, предполагалось ли участие инструментов в этих произведениях, но даже если они использовались, то их роль, скорее всего, сводилась лишь к дублировке вокальных партий (об этом свидетельствуют уцелевшие инструментальные голоса и строчка continuo к мотету «Der Geist hilft»), характерной для «старинного стиля». В мотетах Баха есть и самостоятельные эпизоды, написанные в «старинном стиле» (фугато из мотета «Lobet den Herren»). Однако «старинный стиль» в них превращается в объект стилизации — становится предметом игры, предстает на расстоянии, активно воссоздается, реконструируется. В других случаях Бах интерпретирует его в духе новых практик, заставляя взаимодействовать, вступать в сочетание с «новыми стилями» — «театральным» и проч.

Крайний случай подобного «перевода» с языка одного стиля и жанра на другой — полное забвение законов первоисточника. «Соль-

ные мотеты» Монтеверди только называются «мотетами» — они воспринимаются как оперные фрагменты (см. пример 90).

Откровенно светская эффектность музыки, испытание возможностей певца, любование виртуозной партией — все это совершенно расходится с представлением о духовной музыке. Монтеверди в некоторых «сольных мотетах» оказывается даже гораздо большим радикалом, чем в своих операх.

Оперный фрагмент в эпоху барокко мог быть легко и без ущерба перенесен в духовную композицию. Так поступает Монтеверди: в мотете «Domine ad adiuvandum» из «Вечерни Девы Марии» переписана музыка «Токкаты» из «Орфея» (см. пример 91а, б).

Очевидны связи между сценическими произведениями Пёрселла и его антемами: например, антем «It is a good thing to give thanks» напоминает фрагменты из «Короля Артура» и «Дидоны и Энея»¹ (см. пример 92 а, б, в).

Легко переносится оперная музыка в инструментальные сочинения: так, финал «Concerto grosso» op. 6 № 4 Генделя основан на теме арии Кломири «Она так печется о твоём благе» из оперы «Гименей» [67, 75].

Число примеров можно легко умножить. Но нас сейчас интересует только один аспект барочной «пародии» — легкость переносов из одного стиля и жанра в другой, весьма удаленный по назначению. Игра антитезами обостряет все моменты, свидетельствующие о стилевой и жанровой динамике, незамкнутости, диффузности.

Неменьшая протеистичность присуща и жанрам барокко. Многие жанры только кажутся самими собой — на деле это совершенно иные «роды», надевшие чужую маску. В оперной, ораториальной и кантатной музыке к началу XVIII в. сложилась практика решать увертюры как цикл «concerto grosso». Этой итальянской манеры придерживался Г. Ф. Гендель в первой итальянской опере «Родриго» [67, 23, 28]. А в многочисленных кантатах А. Скарлатти, олицетворяющих стабилизацию жанра, обнаруживаются совершенно необычные соединения: например, кантата «Quel ciglio altiero» построена по схеме «ария — речитатив — менуэт». Французские кантаты XVIII в. существовали в атмосфере «сценического стиля» — как правило, они исполнялись во время оперных антрактов. Легко понять, почему большое место во французской барочной кантате занимали танцевальные части, объединенные сюжетом.

Легкость «жанровых переносов» порой приводила к возникновению новых «родов». Например, оперная увертюра в переложении

¹ Пока трудно делать выводы о взаимном влиянии церковной и театральной музыки Пёрселла, так как проблема хронологии его антем до конца не решена [см.: 460].

91a

К. Монтеверди. "Орфей"



91b

К. Монтеверди. "Domine ad adiuvandum"

92a Г. Пёрселл «It is a good thing»

For Thou Lord hast made me, made me glad through Thy works

92б Г. Пёрселл «Король Артур»

Fair-est Isle, all Isles ex-cel-ling; Seat of Plea-sure and of Love.

92в Г. Пёрселл «Дидона и Эней»

Fear no dan-ger to en-sue, the he-ro laves as well as you.

для клавира и органа постепенно переросла в самостоятельный жанр «увертюры для клавира и органа» [369].

Практика «транспонирования», «перевода», «переноса» стира-ла границы между «высоким» и «низким» в стиле и жанре. Сложное риторическое украшение, выбор высокоаффектных фигур в простых танцах сюиты у Баха приподнимали их «камерный стиль»; многие танцы, в первую очередь — сарабанды, стали средоточием патетической образности. Если сравнить скромное «Трио в форме пассакальи» А. Резона [см.: 158, 218—219] с органной пассакальей с-moll Баха на ту же тему, то очевидным станет не только укрупнение формы, но и изменение самого жанрового смысла.

«Транспонирование», «перевод», «перенос» были широко распро-странены, но эти приемы стилиевой игры воспринимались отнюдь не безболезненно. Нам трудно оценить степень смелости композиторов, ломающих заданные схемы. Однако понятно, что оценки и реакции аудитории на «переводы» одного стиля или жанра на язык другого за-

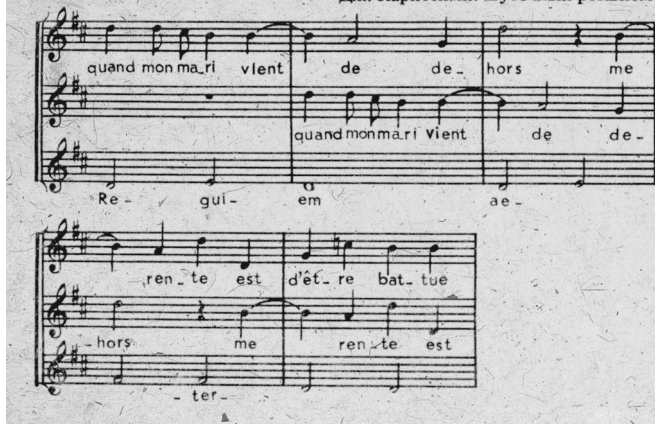
висели от их укоренившихся обычаев. Так, слушатели нередко протестовали, когда в церкви вместо «старинного стиля» им преподносилась музыка, более подходящая для «модного театра», — вспомним трактат Б. Марчелло, высмеявшего шаблоны современной ему музыки: именно непонимание законов и задач разных стилей и жанров вызвало его нападки на композитора, который, «сочиняя церковную музыку, куда вводит сарабанды, жиги, куранты, называет их фугами, канонами, двойными контрапунктами». Гораздо позже, по свидетельству сатирика, «этот так называемый оперный стиль [...] выролдился. Каждый капельмейстер пытался переплюнуть другого, но, быть может, и сам народ устал от вечного монотонного однообразия. Так незаметно в церковный стиль вкрадывались то трио из какого-нибудь менуэта, то отрывок симфонии, а потом и фрагменты из вальсов, и наконец, отрывки, а то и целые арии; ничтоже сумняшеся, Божий храм оскверняли криком итальянских каплунов, *primo buffo*, исполнявший во время карнавала *Marchese villano*, — в пост играл роль святого Петра, а *prima donna*, зажигавшая нас с подмостков любовью и вожделением, — в проникновенном *Stabat Mater* пыталась замолить свои и наши грехи» [цит. по: 145, 281—282]. Приведенное высказывание, относящееся к 70-м годам XVIII в., отражает кризисные явления барокко, сохранившиеся на долгое время в австрийской культуре.

«Критика привычного», поиски «искусства невероятного» приводят в эпоху барокко к легкости смен манер, практик, стилей внутри творчества одного художника, внутри одного из родов этого творчества, внутри одного периода, одного сборника и, наконец, — одного произведения. Принято считать, что поздний Шютц тяготеет к ретроспекции, но в действительности «Духовная хоровая музыка» (1648) окружена «модернистскими» II и III частями «Священных симфоний» (1647, 1650). В 1664 г. была завершена «История Рождества», написанная в «пышном стиле», а в 1665—1666 гг. появились аскетические «Страсти».

Барочная игра приобретала крайние формы. Культ «аллюзий» царил не только в трактатах о «барочном остроумии», но и в художественной практике. «Зашифрованное остроумие», основанное на «намекмах», требовало «изрядного запаса знаний и изощренного ума», способного разгадывать загадки. Вероятно, слушатель должен был обладать этим «изрядным запасом знаний и изощренным умом», дабы опознать тот или иной стиль, тот или иной жанр в музыкальной игре, затеянной «хитроумным» композитором.

Интересны истолкования смысла, зафиксированные в венецианском словаре 1697 г. и касающиеся слова «scherzo» (шутка): «Шутка, забава, насмешка. Лат.: *jocus, lusus, lusio*» [цит. по: 425, 120]¹. «Шут-

¹ Jocus — шутка, lusus — забава, lusio — игра.



ка» — очень емкое слово, способное вместить в себя противоположные идеи, совместить кажущееся несовместимым. И вот итальянские композиторы пишут в XVII в. «священные шутки»: в 1609 г. в Венеции выходят в свет «Музыкальные церковные шутки... в изобразительном стиле» Б. Борласки, в Риме в 1616—1618 гг. — «Священные шутки» Антонио Чифры [425, 120]. В эту традицию вписываются «Музыкальные шутки» Монтеверди, обладающие емкостью «сложного смысла» — «conchetto» и отнюдь не сводимые к развлекательной игре.

«Причуды», «шутки», культивируемые барокко, выражаются в антитетичных формах. Не случайно, комментируя смысл музыкальной «странности», Броссар писал: «Причудливо, или с причудой, означает [...] то живо, то медленно, то громко, то нежно и т. д. — в согласии с фантазией композитора».

«Совмещение несовместимого» — основа некоторых стилевых и жанровых сочетаний, создающих игровой, даже смеховой эффект. В многоязычном «Шуточном реквиеме» Кариссими барочный эффект «неожиданности» возникает благодаря одновременному звучанию литургического напева на латыни и двухголосного канона на игривую французскую песенку, использованную в свое время О. Лассо (см. пример 93).

В подобном образце угадывается и пародия на старинную политекстовую мессу, и откровенно игровой замысел.

Искусные «игры» со стилями ведут и мастера позднего барокко. Так, в Сюите для двух скрипок «Гулливер» (BWV 40:108) Телемана контрасты доведены до крайностей: черные и белые ноты, кратчайшие и крупнейшие длительности, странные размеры — все это должно передать барочную антитезу «бесконечно малого» и «бесконечно вели-

94a

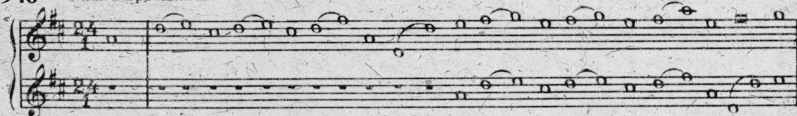
Г. Ф. Телеман. Сюита "Гулливер" для 2 скрипок

Миницугу



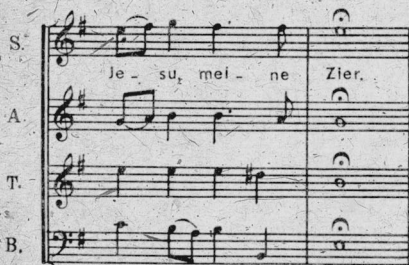
94b

Жига Бробдингнер



95

И. С. Бах. Мотет "Jesu, meine Freude". Истрофа хорала



кого». Объект репрезентации — лилипуты и великаны Бробдингнега (см. пример 94 а, б).

Заметим, что в жиге «Бробдингнег» скрупулезно воспроизведен и высмеян «старинный» «церковный стиль».

Игры могут не доводиться до предела. Легкость перехода от одного стиля к другому ощутима в таком серьезном по замыслу произведении, как «Вечерня Девы Марии» Монтеверди. В этом произведении чередуются концертные эпизоды в манере Виаданы и в стиле венецианской многохорности с частями в «сценическом стиле». Подобная смена — сознательный прием, служащий новой выразительности, к которой стремился Монтеверди. Не стоит называть это «синтезом» — перед нами игра, смесь — возникший причудливый гибрид скорее ассоциируется с полистилистикой. Стилистая пестрота находит теоретическое обоснование у самого Монтеверди: «Контрасты, — пишет он, — обладают свойством трогать нашу душу и [...] такова именно цель хорошей музыки» [141, 93].

Стилевые контрасты, переходы типичны для всего творчества Монтеверди. Огромной силы они достигают в «Коронации Поппеи». Аналогичными средствами пользовались другие композиторы — Шютц, Шейдт, Пёрселл, И. С. Бах, Гендель. Вспомним «Страсти», кантаты, Мессу *h-moll* И. С. Баха — антологии музыкальных стилей и вокально-хоровых жанров барокко.

Стилевая игра допускает возможность модуляции из одного стиля в другой. Выразительный пример — работа с хоралом в мотете И. С. Баха «*Jesu, meine Freude*». Первая строфа написана в «простом стиле» («*in semplice stile*», в более разработанной классификации — это «связанный церковный стиль») (см. пример 95).

Постепенные фактурные накопления (во второй строфе появляется «мадригальное» пятиголосие), а также антитетичное сопоставление с первым эпизодом в «мадригальном стиле» приводят к модуляции: третья строфа хорала написана в «мадригальном стиле». Вместо безмятежного строя музыки, отрешенной от страстей, вместо времени, измеряемого хоральным напевом, возникает взволнованная, патетическая речь, напоминающая самые драматические страницы баховских пассионов и кантат. Хорал перестает главенствовать над строем музыки, едва угадываются сами очертания его напева (см. пример 96).

Такая трансформация хорала уникальна для Баха. Вместо неизменной фактуры, постоянных по функциям голосов — переменный тип фактуры с драматическими унисонными вставками, подчеркивающими повторенные слова текста, в которых передается единство, непреклонность веры. В духе «взволнованного», «изобразительного стиля» музыка третьей строфы перенасыщена музыкально-риторическими фигурами, передающими скорбь («*catachrese*», «*parrhesia*», «*saltus duriusculus*»), фигурами пауз, эмфатическими повторами. «Обратная

S. I. Trotz, trotz dem al-ten Dra-chen, trotz den al-ten

S. II.

A.

T.

B.

S. I. Dra-chen, trotz, trotz, trotz des To-des Ra-chen,

S. II.

A.

T.

B.

модуляция» происходит в остальных частях, содержащих хорал. После антитезы фуги и «вывода» — «conclusio» в «мадригальном стиле» — Бах совмещает противоположности: хорал изложен в виде *cantus firmus*, а контрапунктические голоса напоминают о «сценическом» или «мадригальном стиле» (см. пример 97).

Одновременно движутся два разных времени (синхронизация различных временных пластов доведена до полихронности), существуют две разных «музыки», два стиля и жанра, две формы. И только после этого происходит возврат «простого стиля» хора (шестая строфа). «Круговая», симметричная композиция Третьего мотета оказывается насыщенной пафосом — так снова проявляется закон антитезы: «порядок» оказывается мерой «музыкальной свободы».

97 И. С. Бах. Мотет "Jesu, meine Freude"

The image shows a page of a musical score for a motet by J.S. Bach. The page is numbered 97 in the top left corner. The title 'И. С. Бах. Мотет "Jesu, meine Freude"' is centered at the top. The score is written for four voices: Soprano I (S. I), Soprano II (S. II), Alto (A), and Tenor (T). The first system shows the beginning of the piece with various melodic lines. The second system continues the vocal entries. The third system is marked '(хорал)' (chorale) and shows a more complex texture with overlapping lines and a prominent tenor part.

Принцип смешения

На протяжении эпохи барокко, как уже указывалось, было выработано множество классификаций «стилей». Принципиальное главенство какого-либо барочного «стиля» не допускалось. Подобный плюрализм продиктовал убеждение в легкости перехода от одного стиля к другому и в возможности смешения разных стилей, реализованной на практике.

Идея «смешанного стиля» возникла уже в начале XVII в. В системе Иоахима Бурмайстера («Musica poetica», 1606) наряду с «низким стилем» («stylus humilus»), «возвышенным стилем» («stylus grande») и «средним стилем» («stilus mediocres») фигурировал «смешанный стиль» («stylus mixtus»), допускавший свободные комбинации элементов трех

стилей в соответствии с выразительным содержанием словесного текста [236, 37]. Марко Скакки («Cribrum musicum», 1643) называл «смешанным» «*stile imbastardito*» («порченный стиль», «стиль, полученный путем скрещивания») и также высказывал мысль о необходимости владеть несколькими стилями, а не ограничиваться одной школой или практикой [432, 263—264]. В 1683 г. в предисловии к трио-сонатам Г. Пёрселл признавался в своем намерении «честно подражать» итальянцам и говорил о соединении «серьезности и важности» итальянского с «грацией и хорошими манерами» французского стиля.

В научной литературе существует традиция относить теорию «смешанного стиля» к XVIII в., поскольку именно тогда этот принцип становится общераспространенным. Однако важно подчеркнуть, что сама идея «смешанного стиля» была высказана в более ранних теоретических источниках.

В первой половине XVIII в. многие теоретики выдвинули концепцию «смешанного стиля» («*stylus mixtus*», «*stile misto*»), вкладывая в это понятие разный смысл. В одном случае в нем видели особую разновидность «церковного стиля», транспонированного на новый лад. Так, И. Й. Фукс в трактате «*Gradus ad Parnassum*» (1725) противопоставлял «стиль *in contrapuncto a cappella*» или «чистый хоровой стиль», аналогичный «старинному стилю», и «смешанный стиль», истолкованный в духе «второй практики». «Смешанный стиль» у Фукса — это концертирование в рамках «церковного стиля». «Под смешанным стилем, — писал теоретик, — я имею в виду род композиций для одного, двух, трех или более голосов, сопровождаемых концертирующими инструментами и составляющих своеобразный полный хор, который ныне чаще всего используется в церквях» [цит. по: 387, 68]. В том же духе писал о «смешанном стиле» Килиан Рейнхардт. По его мнению, существует три стиля. Первый — «*in contrapuncto*», другой — «стиль торжественной музыки», в которой используются трубы и литавры, наиболее подходящий для особо значительных празднеств. К третьему, «среднему», относилась обычная церковная музыка в смешанном стиле [387, 68].

В другом случае утверждалось, что развитие музыки приведет к смешению стиля, к полному отказу от отдельных, чистых стилей. Мысль Бурмайстера была доведена до логического завершения И. Маттезоном в «Совершенном капельмейстере» (1739), ее поддерживали и другие теоретики. Развитие этой идеи было во многом вызвано усиливающейся секуляризацией искусства. Она оказалась весьма плодотворной для дальнейшего развития музыкальной практики; по мнению А. Эйнштейна, «смешение галантного и ученого стилей остается господствующим на протяжении всего XVIII в. особенно в области церковной музыки» [195, 153].

Однако существовало немало противников подобного «смешения стилей». Приведем весьма резкое суждение: «Я говорю о тех композиторах, кои путаются с чертом и весь итальянский оперный мусор в церковную композицию примешивают, и от них рождаются не духовные, а фантастические — театральные плоды, влекущие за собой огромный итальянский послед: я имею в виду духовные оперные кантаты с двадцати-тридцати-сорока- и более сажеными речитативами. Весь сей разноперый стиль следовало бы метлою гнать из церкви, предать анафеме на 99 лет... Как породу мула от лошади и осла произвели, так и итальянцы из церковного и театрального стиля измыслили латинскую ублюдочную музыку и наполнили весь свет диким визгом каплунов...» [121, 504]. Но протесты не помогали — практика «смешанного стиля» стала повсеместной.

Наконец, синтезируются идеи «смешанного стиля» и «смешанного вкуса». Суть «смешанного вкуса» — в соединении черт различных национальных стилей («вкусов»). Эту мысль, фигурировавшую уже у теоретиков XVII в. (предисловие Пёрселла к трио-сонатам), активно развивали французы в начале XVIII в. — так, Ж. Б. Морен в предисловии к одному из первых французских сборников кантат провозгласил сближение французского и итальянского стилей. Теорию «смешанного вкуса» отстаивал Маттезон, но создателем законченного учения считается И. И. Квантц. Отмечая различия в «национальных вкусах» и достоинства «итальянского» и «французского», он выдвигает идею превосходства «смешанного», который можно, по его мнению, назвать «немецким вкусом» [376, 332—334]. Квантц подытожил музыкальную практику, соединяющую различные манеры. Странниками теории «смешанного вкуса» были И. А. Шайбе, К. Ф. Э. Бах и другие теоретики.

Отметим, что идея «смешения» французского и итальянского вкуса имела столько же сторонников, сколько и противников. Существовала четкая охранительная тенденция: со времен «Универсальной гармонии» М. Мерсенна традиция сравнивать французскую и итальянскую музыку интенсивно развивалась. При этом французская музыка считалась олицетворением «хорошего вкуса», а итальянцы обвинялись в его порче. Из трактата в трактат кочевали штампы, описания и оценки «двух вкусов». Французская музыка противопоставлена итальянской как «прекрасная» — «странной и вычурной», «спокойная» — «дикой и необузданной», «прелестная» — «барочной и причудливой», «нежная» — «жестокой», «элегантная» — «бесформенной», «грациозная» — «искаженной» и «раздражающей», «искусная» и «естественная» — «произвольной» и «чрезмерной», «ясная» — «экстравагантной» и «пестрой», «благородная» — «разнузданной» и «горячей», «размеренная» — «неистовой» и «пылкой», «простая» — «переменчивой»,

«мягкая» — «гневной», «трогательная» — «яростной» и «оживленной» [204, 111].

Эти отзывы помогают понять особенности французского варианта барокко: формирование «барочного классицизма» во многом связано с попытками размежевания с итальянскими влияниями. Аналогичные оценки и характеристики существовали также в литературе и в изобразительном искусстве Франции. Система оценок, сформировавшаяся на основе анти-тезы, выявляла барочную логику. В дальнейшем произошла переоценка ценностей, однако традиция антитетичных характеристик сохранялась в середине XVIII в.: в ходе «войны буффионов» пальма первенства отдавалась уже итальянской музыке, которая уподоблялась шахматной игре, в то время как французская — простым шашкам [см.: 121, 271].

«Искусство невероятного», поиск «неожиданных сочетаний» проявляли себя не только в области барочного музыкального стиля. Аналогичная тенденция сложилась в жанрообразовании барокко.

Смешению языков, стилей соответствует смешение жанров. Основным конструктивным типом становится сочетание двух или нескольких родов, замкнутый жанр заменяется гибридом. Музыкальное барокко превозносит композиции, написанные «в смешанном роде» («in mixto genere»). Их достоинства отстаивает М. Преториус: «Кое-кто не придает значения тому, как важно, сочиняя песнопение, смешивать мотетную и мадригальную манеру. Я придерживаюсь иного мнения: полагаю, что такое смешение особенно благотворно для концертов и мотетов; а также служит и способствует грации, когда в начале помещено несколько весьма патетических и медленных размеров, а затем следуют быстрые клаузулы; то снова вмешивается медленное и важное, то опять его сменяет быстрое» [371, 80].

Практика в «смешанном роде» часто была неосознанной, не сформулированной в теоретических декларациях. Называя некоторые «Псалмы Давида» «мотетами» и «концертами», а «священные симфонии» — «немецкими концертами», Шютц придерживается именно установки «in mixto genere», но никак не разъясняет свою позицию. Так же поступают и Люлли, относящий к мотетам «Te Deum», «Dies irae», и А. Гранди, не дифференцирующий «кантады» и «арии», и Шейдт, зачисляющий в «духовные концерты» мессы, псалмы, называющий одно и то же сочинение «фантазией» и «фугой», а в предисловии к «Гёрлицкой табулатуре» упоминающий одновременно мотетную, мадригальную и концертную манеры. Все явления, перечисленные и разобранные выше в связи с определением самого понятия музыкального жанра барокко, связаны, прямо или опосредованно, с практикой «в смешанном роде».

Принцип «in mixto genere» имел немало соответствий в самых разных областях творчества. Предельно нестабильной, причудливой,

соединяющей самые разные тенденции предстает практика органного строительства и трактовка органа. В Германии и Нидерландах поощрялись пространственные и колористические эффекты, чередование *organo pleno* и самого тихого звучания, выделение главного голоса при помощи особого мануала, виртуозная трактовка педали — поиски были устремлены к концертности, контрастности. В Италии в начале XVII в. К. Антенъяти выступил против светского музицирования на органе и поисков красочных эффектов, советуя справляться с книгами Дж. Дируты и А. Банкьери и учитывать, как играть во время мессы. Охранительная позиция выражалась в словах Дируты: «Орган должен использоваться для того, чтобы хвалить и прославлять Господа, а не для мирских целей» [450, 219]. Эта тенденция отразилась в творчестве Фрескобальди, склонявшегося не к модернистскому «энгармоническому органу», а к брешианскому, с присущей ему однородностью тембра.

В Венеции и Неаполе существовала противоположная тенденция. Церковные органы подчинялись концепции красочной многохорности. Светские органы поражали причудливой изысканностью: среди них — регали, клавиорганы, портативные органы, «водные органы» (один из них описывал А. Кирхер), уличные органы, камерные органы с причудливыми корпусами, органы со «многими странностями и разнообразными голосами» (еще одно упоминание мотива «странности и разнообразия»!), игрушечные органы, пригодные как для дворцов принцев и герцогов, так для покоев пап и прелатов. Органная литература свидетельствует о крайней изощренности — в ней упоминаются органы с трубами из бумаги, золота, серебра, стекла, алебаstra и других материалов. В Венеции и других итальянских городах возникали органы-чудища, экстравагантные гибриды: особую известность снискал так называемый «орган с харпсихордом-со-спинетом», построенный М. Тодини. Путешественники стремились посмотреть на него; правда, к их разочарованию, орган не работал [450, 205]. Здесь сказались и любовь барокко к «куриозам», и тяга к невероятным сочетаниям.

Идея *«in mixto genere»* в своем крайнем выражении отвечала барочному полигисторству: по словам А. А. Морозова, «книги эпохи барокко ломались от учености. Писатели щеголяли знанием древней истории, мифологии, поэзии, редкими и удивительными сведениями в самых разных областях. Это было время кунсткамер, экзотических диковин и раритетов. Полнота знаний понималась как их накопление, подменявшее подлинный универсализм и глубокое понимание вещей. Такой вид учености носил название полигисторства. Полигисторство было знаменем времени. Литература барокко, в особенности проза, не только была насыщена экзотикой и ученостью, которые вливались

в нее из самых разнообразных источников, но и сама воздействовала на них. Ученые сочинения блистали риторикой, украшали себя стихотворными посвящениями и цитатами из античных писателей» [136, 82—83]. «Неистовое полигисторство» (А. А. Морозов) барокко сказывалось в самых разных жанрах и стилях, в теории и практике всех видов искусств. «Полигистором» современники называли А. Кирхера. Многие барочные трактаты напоминают энциклопедии полигисторов — таковы «*Syntagma musicum*» М. Преториуса, «Универсальная гармония» М. Мерсенна, труды В. К. Принтца и многих других: макароническое письмо, смещение манер, изобретательность в нахождении материала и его «украшении» подстегивали мысль, будоражили воображение читателя.

Хотя для раннего барокко характерна большая нестабильность, а в позднем возникает стремление к устойчивости, стабилизации форм, принцип «*in mixto genere*» остается в силе на протяжении всей эпохи. Эта идея позволила композиторам соединить клеточки разных жанров, разные приемы, подчас — несколько композиций внутри одного сочинения.

Опишем жанровую динамику музыкального барокко, постепенно переходя от полюса притяжения «старинного стиля» к «новому искусству».

Литургический жанр, олицетворяющий «первую практику», наиболее отдаленный от драматизма, живописности, выразительности «новых стилей», — месса. Само ее назначение препятствует проникновению светского начала, раскрытию темы «мира и человека». Однако на практике этот жанр активно трансформируется, все сильнее уклоняясь от норм «старинного стиля». Альтернатива возникает уже в XVII в.: наряду с хоровой полифонической, удерживающей традиции Палестрины, развивается месса «в концертирующем стиле», т. е. использующая кроме хора также солистов, генерал-бас, различные инструменты. В это время мессы «в старинном стиле» представлены в творчестве композиторов римской школы (Дж. Ф. Анерио, Дж. М. Нанино, Ф. Сориано), у К. Монтеверди. В «старинном стиле» писали некоторые французы (в основном в провинциях), к нему обращались композиторы Германии и Австрии, Богемии и Польши. Самыми консервативными считались Испания и Португалия, однако даже в контрреформационной Испании одновременно с традицией Виктории существовали мессы «в концертирующем стиле» [378].

Концертирующий стиль предельно выражен в «*Missa dominicalis*» (1602) Л. Виаданы. Камерное звучание характерно для Мессы (1630) А. Гранди, устремившегося в сторону «кантаты», для Дж. Кариссими («*Missa a tre*», 1665—1666), Т. Мерулы. Таким образом, очевидны воздействия «камерного» вокального и инструментального стиля на

жанр «церковной музыки». В Рим проникают венецианские веяния: техника «*cori spezzati*» соединяется с полифонией в строгом стиле. В свою очередь, венецианская школа испытывает воздействие со стороны Рима: месса «в концертующем стиле» (1656) Ф. Кавалли намечает тенденцию к сочетанию «старинного» и «нового» стилей. На венецианскую практику ориентируются и в других странах: Д. Букстехуде, И. Розенмюллер, М. А. Шарпантье работают и в «старинном», и в «концертующем стиле».

В дальнейшем месса все более тяготеет к «смешанному стилю», в котором соединяются переосмысленный «старинный стиль» и разнообразные формы концертирования. Это прослеживается в творчестве композиторов неаполитанской школы, а также у А. Лотти, И. Й. Фукса. Вершинный образец, демонстрирующий технику «*in mixto genere*», — Месса *h-moll* И. С. Баха: традиции «старинного стиля» переплетаются в ней с разными практиками «концертирования», с «мадригальным стилем» ораторий и пассионов. Месса *h-moll* подготавливает нелитургическую трактовку «Credo»: григорианские напевы звучат лишь в нескольких хорах этой части — их «старинный стиль» образует впечатляющую антитезу остальным разделам.

Очень напряженно развивается в эпоху барокко мотет. Разрываемый на части самыми разными силами, он демонстрирует огромную смысловую и композиционную емкость. Хотя мотет сохраняет связи со «старинным стилем», в рамках этого жанра преобладают произведения, всецело входящие в практику «*in mixto genere*» [110].

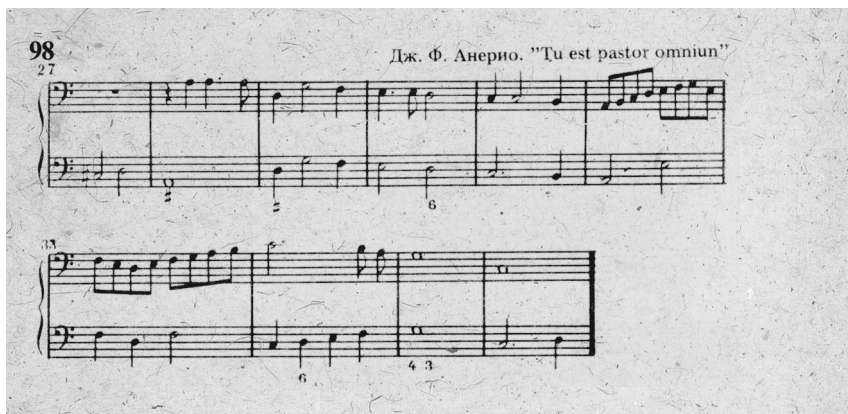
К ветви мотета-мадригала относятся «Священные песнопения» (1625) Шютца. О замысле композитора — соединить старый и новый стили — мы узнаем из предисловия к сборнику. Старые влияния исходят от традиции Лассо и сказываются прежде всего в области музыкальной формы (главенствует мотетная организация). Новое идет от последних достижений итальянского мадригала, проявляясь в «новой гармонии», свободном истолковании сакральных текстов, в репрезентации «пышного стиля». Переплетение мотетной и мадригальной техники характерно для некоторых хоральных обработок С. Шейдта («Духовные концерты», 1631, 1634, 1635, 1640) [106]. Особенно прихотлива и пестра их ритмическая организация — реликты модальности (см. пример 84 а, б) соседствуют со строгой и переменной тактовостью. Основным фактором формообразования в «Духовных концертах» Шейдта становится контрастное сопоставление различных манер. Хоральный напев, обладающий для композитора самостоятельной ценностью, вызывает желание затеять изощренную игру: применяя полифоническое временное варьирование — систематически меняя протяженность мотива имитации — Шейдт одновременно отрабатывает принцип жанрового контраста в вариациях на хорал.

Это одно из величайших достижений композитора, непосредственно подготавливающее идеи организации барочной хоральной кантаты. «Свободное» и «мадригальное» отношение к хоралу свойственно Шютцу в «Духовной хоровой музыке» (1648). Предел мадригальной экспрессии в хоральной обработке — третья строфа хорала в мотете Баха «Jesu, meine Freude».

Другой тип «смешения» — мотет-концерт. Здесь было достигнуто чрезвычайно много — повышенная нестабильность «концерта», множество его трактовок предопределили «избыточность» конкретных композиционных решений. Первый тип концертирования связан с венецианской многохорностью. Уже в «Священных симфониях» Дж. Габриели, а затем — в «Псалмах Давида» Шютца важнейшим средством организации формы становится сам многохорный состав, фактура. Такой мотет-концерт ориентирован на работу с пространством (см. II главу). Важные принципы концертирования — двойная экспозиция, фактурная рондообразность, фактурное обрамление — были выработаны уже Дж. Габриели и развиты Шютцем, Г. Л. Хасслером, С. Шейдтом, И. Г. Шейном и другими мастерами. Эти же композиторы отказались от главенства мотетной формы, в их мотетах-концертах обнаруживалась тенденция смешивать различные по типу формы. Возможность расчленять форму на подобные этапы благодаря чередованию хоров, групп, тутти, инструментального и вокального звучания дополнена контрастами «совершенного» и «несовершенного» метра. Экспериментируя с составом, эти мастера добились последовательного фактурного развития. Гениально претворил эти идеи И. С. Бах, осуществив модуляцию из двуххорности в однохорность во второй части мотета «Der Geist hilft» [см.: 111, 140—141].

Старая мотетная практика представлена имитационной полифонией и различными приемами сложного контрапункта. Однако многохорность не располагала к длительным имитациям, поэтому для нее достаточно типичны имитации на короткий мотив (см. пример 6 а). Имитационная работа внутри хора — один из критериев «мотета». «Концерт» в большей степени предполагает сопоставления хоров, работу с недифференцированными массами и объемами, а также довольно развернутые инструментальные или солирующие вокальные эпизоды [см.: 109].

В мотете-концерте особую проблему составляло отношение к хоралу и церковной песне. С одной стороны, появились несложные по письму хоральные мотеты-концерты «в простом стиле». С другой — обнаружилась тенденция к созданию крупных вариационных циклов. Хорал — естественная антитеза имитационного полифонического письма, один из источников динамизма, контрастности в музыке. Кроме того, хоральное изложение постепенно стало выступать



в функции завершения. Для концертов Шейдта типичны фактурные репризы: восстановление хорального изложения в конце разделов формы и фактурное «conclusio» — звучание полного хора в последней части цикла.

Кроме описанных приемов обработки хорала немецкие мастера выработали еще несколько принципов: возвращались к старинным идеям, в частности к «формальному канону», применяли новейшую технику. С различными комбинациями «старого» и «нового» в хоральных обработках связано появление многочисленных жанровых гибридов: «концертного хорала» и «хорального концерта», «хоральной монодии» и «монодийной арии» и др. [318]. «Старое» и «новое» в этих сочетаниях могло обладать равной силой, могло оказаться главенствующим либо подчиненным. Качественно новой ступени достиг И. С. Бах, отобравший, переделавший, синтезировавший различные составные гибридных жанров и форм. Мотетные и концертные идеи, хоральные и фугированные решения, изысканное письмо и простое хоральное изложение органично вошли в его «мотеты», «концерты», «кантаты».

Различным образом «старое» и «новое» соотносятся в мотетах, написанных «в манере Виаданы» (напомним, что у самого Виаданы были и более, и менее радикальные решения). Так, «солирующие концерты» Дж. Ф. Анерио напоминают сценические произведения (см. пример 98).

Манера И. Г. Шейна («Новый небольшой труд», ч. II, 1626) близка к камерному музицированию с привкусом незатейливых бытовых жанров, а «Маленькие духовные концерты» (1636, 1639) Шютца объединяют старое мотетное письмо и новый «взволнованный стиль»: нейтральный тематизм, «объективное» мотетное звучание соседствуют в них с патетической сольной декламацией, аффектными фигура-



ми, нервными контрастами ритмических рисунков и метров (см. пример 99 а, б).

В этом сборнике также сближаются принципы венецианского концертирования и «манеры Виаданы»: многие концерты основаны на чередовании инструментальных симфоний и камерных вокальных разделов. Контраст хоровой и инструментальной звучности был излюблен Дж. Габриели, а решение вокальных эпизодов, возможно, подсказано Виаданой. Аналогичное смешение техники композиции можно найти у Шейна.

Наиболее конфликтно гибридное соединение в мотетах, испытавших воздействие оперно-ораториальных форм. Новый «сценический», «речитативный стиль» проникает в духовную музыку с момента зарождения оперы. С самого начала оказывается, что «старую» и «новую методику» нельзя разделить — возникает «полифоническая монодия», в которой сочетаются черты двух «практик». Сближение монодической и полифонической линий произошло в творчестве самых прозорливых мастеров — и немецких, и итальянских. Склонность к новшествам, присущая итальянцам, не помешала лучшим из них сохранять старинные традиции. В свою очередь, немцы всегда с интересом присматривались к событиям, происходившим в центре музыкальной моды — Италии, и перенимали многие находки с энтузиазмом. В немецкой духовной музыке появились новые оригинальные формы монодии на священные речения — «neue protestantische Spruchmonodie» [225]. Практика «многоголосной монодии» развивалась в английском антеме, ее перенял и сохранил Пёрселл [379, 14].

Проникновение оперных тенденций в немецкую духовную музыку ознаменовали «Священные симфонии» Шютца (1629, 1647, 1650). Опираясь на сольное и ансамблевое пение в различных комбинациях с инструментальным звучанием, в разработке инструментальных партий Шютц открыл тембровую персонификацию. Вокальные партии «Священных симфоний» решены в «новом стиле», как и инструментальное письмо. Шютц отказался от мотетной формы — о ней напоминают лишь сквозное развитие и участки мотетного письма в композиции, ввел все доступные в его время средства контраста — динамический, темповый, метрический, фактурный, тематический, тембровый. Особенно оригинально решение «священной симфонии» «Saul, Saul, was verfolgst du mich?»: в заключительном разделе формы контрапунктируют развитие и репризу. Эту же идею использует в дальнейшем Бах в фуге «Die Kinder Zion», в мотете «Singet dem Herrn» [см.: 109; 112]. «Священные симфонии» насыщены внутренним или открытым драматизмом, они перерастают в сцены. Шютц прибегает к смелым перекомпоновкам словесного текста, переводит косвенную речь оригинала в прямую, использует обильную звукопись, фигуры повторений и даже инструментальный комментарий [109].

В творчестве Люлли мотет — простая проекция балетного или оперного жанра. Многохорные эпизоды в его «мотетах» антиполифоничны, композитор ограничивается неточными ритмическими имитациями хоров, его не смущают даже бездумные удвоения. Люлли прибегает к самым лапидарным средствам — контрастам соло, ансамблей, групп и тутти. Однако некоторые формы и приемы, характерные для его разных жанровых решений, оказываются весьма плодотворными: прежде всего это касается инструментальных симфоний и средств интонационного объединения разделов, которые используют позже Пёрселл и Гендель. В целом у Люлли идеи новых жанров полностью подавили старую мотетную основу.

Значительный историко-культурный синтез осуществлен в антемах Пёрселла. Традиции «старого мотета» и «нового концерта», римского и венецианского полифонического письма, мадригала и оперы, французского балета и английской народной музыки, протестантской церковной песни и монодии — таков его диапазон. У Пёрселла есть старые «мотетные антемы», «полные» и «стиховые» антемы, антемы, приближающиеся к духовному концерту и к большой хоровой кантате¹. В разнообразных слитных циклах Пёрселл также применял технику *basso ostinato* (антем

¹ «Полный» антем («full-anthem») до Пёрселла писался для хора; его исполнительский состав использовался целиком на протяжении всей композиции. В «стиховом антеме» («verse-anthem») части текста поочередно исполняли хор и солисты. Поначалу «стихи» были чисто вокальными, со временем их стали писать в концертирующем вокально-инструментальном стиле [460, 10].

«In Thee, o Lord, do I put my trust»). В его антемах представлены и оперное письмо, и изысканная полифоническая работа. В духе новой практики композитор вводит темповые и динамические обозначения. Радикально новым является его отношение к словесному тексту. Если до него английская теория изыскивает аналогии между музыкой и риторикой, то он не только уравнивает их в правах, но и ставит в предисловии к «Диоклезиану» поэзию выше риторики, а музыку — выше поэзии.

Равновесие «старого» и «нового» утрачено наследниками Пёрселла. В антемах Генделя «церковный» стиль окончательно вытеснен «светским» — композитор скрещивает английские и итальянские (в первую очередь, пасторальную и кантатную) традиции. В антемах Генделя нет детализированного, тонкого полифонического письма, это несколько тяжеловесные и очень парадные сочинения, прекрасно оправдывающие свое чисто прикладное назначение.

К концу эпохи мотетная форма постепенно оттесняется на периферию композиции. Противопоставление сольного (камерного, ансамблевого) и хорового письма, соответственно — арии и фуги, намечающееся в условиях «смешанного жанра», определяет постепенную трансформацию мотета. Один путь ведет к арии, камерному вокальному ансамблю в концертирующем или сценическом стиле, сольной кантате. По свидетельству Квантца, в его время в Италии мотетом называют латинскую духовную сольную кантату, которая состоит из двух арий и двух речитативов [376, 288]. Эта линия целиком связана с «театральным стилем», и в XVIII в. происходит разрыв со старинными традициями. Другая берет исток в венецианском концертировании. Она также устремлена от мотета-концерта к кантате, но в большей мере обязана «старинному стилю», фуге, хоровому письму. Результат — хоровая кантата.

Усиливающееся на протяжении эпохи воздействие «новых стилей» испытывают и другие «старые» жанры — литания, гимн, вечерня, магнификат. Для магнификата, в частности, характерно движение к циклической композиции, обособление номеров (эта тенденция намечается в магнификате, приписываемом Д. Букстехуде, и реализуется у А. Вивальди и И. С. Баха).

Все большая действенность, событийная, выразительная и изобразительная насыщенность, тяготение к оперному и кантатному письму, открытому драматизму присущи мадригалу XVII в. Особенно ярко эти качества проявляются у Монтеверди в V—VIII книгах его мадригалов. Внеличностное начало, «стиль а cappella» вытесняется «взволнованным стилем», сольным и инструментальным концертированием, открытой сценической экспрессией. Подобная внутренняя трансформация приводит к неизбежному перерождению или исчерпанию возможностей жанра.

Постепенный переход от старинного мадригала к опере осуществляется в итальянской сольной кантате, которая, будучи светским

жанром, легко превращалась в арию, сцену, переплеталась с ораториальными формами. Кантаты А. Гранди, Дж. П. Берти, Ф. Турини схожи с сольными мадригалами [408]. Вместе с тем ранняя кантата находилась под воздействием инструментальной канцоны. Наконец, на ее формирование повлияли танцевальные жанры Ренессанса: куранта, гальярда, чакона, вольта. Некоторые кантаты XVII в. воспроизводили схему двухчастной вариационной танцевальной сюиты — такова композиция «O pur deggio partire» из «Мадригалов и арий» В. Калестани, выполненная по схеме «куранта — гальярда».

Жанровые истоки ранней оперы и кантаты, по существу, совпадают, поэтому понятна близость первых «cantate» экспериментам «в стиле монодии». С самого начала обнаруживается множество прочтений «кантаты». Среди них — сравнительно однородная форма «строфической кантаты на удержанный бас» (вспомним, какое пристрастие к технике *basso ostinato*, обеспечивающей единство, порядок в форме, питали создатели первых опер). Второй тип — так называемые «арии из многих частей», в которых чередуются разделы, написанные в различных «монодических стилях». Благодаря стилевой дифференциации вскоре в кантатах Б. Феррари (1633—1641) намечилось, а затем и утвердилось противопоставление арии и речитатива. Дальнейшее развитие кантаты определялось принципом «*in mixto genere*». Так, у композиторов римской школы, в первую очередь у Кариссими, заметны влияния венецианского концертирования. Кариссими принадлежит первый образец кантаты «*Al travontar*», написанной по схеме «две арии и два речитатива», которая получит наибольшее распространение. Драматизация кантаты осуществляется в творчестве А. Страделлы и А. Стеффани, у которых усиливается инструментальное начало, активно используется концертирование. А. Страделла вводит в обиход сюжетные кантаты («Сенека», «Нерон», «Медея»). Сближение с оперой продолжается в творчестве венецианских мастеров — Ф. Кавалли, А. Чести, Дж. Легренци, Б. Строцци, А. и Б. Марчелло, А. Вивальди, А. Лотти и др. У Кавалли совершается встречное движение: и от кантаты к опере, и от оперы к кантате. С одной стороны, он создает «оперные кантаты», с другой — решает сцены в операх (например, сцену Асканио из «Дидоны») по образцу кантаты. Усиление инструментального начала в кантате особенно заметно в творчестве болонских мастеров, благодаря вкладу в этот жанр А. Корелли и Дж. Торелли. Стабилизация кантаты связана с неаполитанской оперной школой: в творчестве А. Скарлатти устанавливается схема «речитатив — ария — речитатив — ария» (или «ария — речитатив — ария — речитатив»), однако этот же мастер пишет и в других манерах, использует самые несходные композиционные решения, что позволяет кантате по-прежнему легко трансформироваться в другие жанры и формы, вступать с ними в разные сочетания.

Английская кантата развивается по итальянскому оперному образцу, являясь, в сущности, ответвлением оперы. Связь французской кантаты с театральными жанрами также очевидна, но более почвенна, органична.

Достаточно напряженным оказывается развитие немецкой хоральной кантаты: идеи итальянской монодии конкурируют в ней со «старинным стилем», что создает естественную предпосылку для возникновения многочисленных жанровых гибридов. Композиции *«in mixto genere»* также стимулирует стилевая многоплановость либретто, основанных на хоральных источниках, отрывках из Писания, «мадригальной поэзии». Духовные концерты и другие сочинения, уподобленные позже кантатам, у предшественников Баха — И. Р. Але, А. Хаммершмидта, А. Кригера, Ф. Э. Нидта, Д. Букстехуде и др. — соединяли разные стили и жанры — от «старинного» до «театрального». В хоральных обработках хотя и наметилось несколько принципов, но не утвердилось ни одной типизированной схемы. При этом существовала объективная тенденция к стабилизации, возникшая в XVIII в. в связи с «реформой Ноймайстера».

Баховский синтез в хоральных кантатах определяется взаимодействием мотета, арии и концерта. Островки «старинного мотета» присутствуют в кантатах № 2, 4, 21, 38, 64, 108, 121, 182. Полифоническое письмо подчинено также идеям «концертирования» и «связанного церковного стиля» во всех его проявлениях — от *«semplice stile»* до «фуги на хорал». Многозначна трактовка самого хорала, который выполняет драматическую, логически обобщающую, ассоциативную функции [118]. Во многом это определяется особенностями словесного текста, а также гибкостью самого жанра, его «сиюминутностью».

Работа, проделанная Бахом в области хоральной кантаты, во многом аналогична той, которую он произвел в своих инструментальных циклах на хорал. Бах усилил все «мотивы порядка» в композиции, а в органную хоральную обработку привнес черты сюиты. «Сангвинические» прототипы, встречавшиеся у Шейдта и Пахельбеля, он истолковал в духе жиги, «флегматические», принадлежавшие Букстехуде, — уподобил сарабандам и т. д. [343, 39—44]. Соединив «темперамент» и фугу, отбросив случайное, Бах сохранил множество основ, не отдав предпочтения ни одной.

Принцип *«in mixto genere»* определяет развитие оратории. В начале XVII в. существовали две основные разновидности жанра: «простонародная», тяготеющая к ранней опере и «кантате», и «латинская», ориентирующаяся на «старинный мотет». Дополнительные предпосылки к «смешению» возникают благодаря смысловой и функциональной многозначности «коллективного персонажа» — хора, комментирующего действие, повествующего о нем, компенсирующего зрительный ряд. Традиции венецианской многохорности следуют Кариссими (соединение трех хоров в оратории «Страшный суд»), Шарпантье, Шютц. В об-

ласти хоровой оратории работают Легренци и Страделла. В последнем десятилетии XVII в. ораторию захлестывает оперная, сольная, виртуозная стихия. Полифонические хоровые формы удерживаются из-за указанных выше причин в творчестве мастеров венской школы. Наконец, возрождение оратории как «смешанного жанра» происходит у Генделя.

Оратории Генделя аккумулируют все доступные стилевые и жанровые средства, Гендель не вырабатывает одного типа оратории, но создает богатейшую образную галерею: «от подлинной эпопеи “Израиль в Египте” до трагедии “Геракл”, от лирически картинного “L’Allegro, il Peneoso ed il Moderato” до духовного конфликта “Теодоры”, от героики “Иуды Маккавея” до почти интимной истории “Сусанны”» [97, 121]. Ведущие состояния, культивируемые искусством контрреформации, — героизм, мистицизм, аскетизм, а также интимно-личная сфера, развиваемая в так называемых «эротических ораториях», кажутся схематичными рядом с поразительной насыщенностью и концентрированностью в генделевском наследии. Гендель соединяет достижения антема и маски, итальянской оратории и оперы. Воздействие оперы особенно ощутимо благодаря широкому применению «гипорхемного стиля». Во многих номерах своих ораторий Гендель обращается к танцам — менуэту, гавоту, полонезу, маршу и др. [269]. Аналогичные тенденции прослеживаются в вокально-хоровом творчестве И. С. Баха [427]. Эта традиция прочно привилась в опере того времени и отвечала особенностям «смешанного вкуса», требовавшего соединять несколько национальных стилей.

Идея «смешения родов» доминирует в развитии жанра пассионов. Отчетливо прослеживается ориентация на открытую выразительность оперы и оратории: «ораториальные страсти» пишут многие композиторы, среди них Т. Зелле, И. Себастиани, И. Тайле, К. Флор, Р. Кайзер, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, И. Маттезон, И. С. Бах. В то же время сохраняются архаичные типы пассионов: «мотетные» и «респонсорные». Гибридизация жанров заметна во многих конкретных решениях. В пассионах И. С. Баха использованы «сценический стиль» (партии солистов), «мадригальный» — прежде всего в хорах обрамления, «связанный церковный стиль» (хоралы). Хоралы трансформируются под влиянием других жанров, вступают с ними в различные комбинации. В пассионах И. С. Баха соединяются идеи оперы и оратории, концертирующего хорового концерта, традиции хорального пения. Особая сложность и многозначность баховского синтеза проявляется в организации музыкально-эмблематических форм.

И вот мы достигли «новейшего» жанра — оперы. Казалось бы, созданная как эксперимент, доказывающий несостоятельность «варварского контрапункта», она должна была отталкивать от себя все элементы «старых» стилей и жанров. Однако уже первые образцы оперы демонстрировали соединение новой монодии и старого полифониче-

ского мадригала. В операх Монтеверди присутствуют разные стилевые и жанровые клетки: мадригал и интермедия, «старинный полифонический» и «новый концертный» стили, оркестровые звукописные картины, новое оперное письмо и бытовые жанры. Эффекты венецианского многохорного концерта развивались композиторами римской школы («Цепь Адониса» Д. Мадзокки, «Святой Алексей» С. Ланди). Они же переняли старинный полифонический стиль.

Опера с самого начала пошла по пути «смещения жанров»: ее синтетический характер заставлял соединять самые разные средства выразительности. Даже в образцах, тяготеющих к предельной упорядоченности, канону выразительных средств, типизации и схематизации, опера XVII—XVIII вв. неизбежно уклонялась от предписаний «барочного классицизма»: произведения, наиболее отвечавшие «неоклассической реформе» Дзено—Метастазия, обнаруживали связи с барочной эстетикой; аллегорическая образность, традиции эмблематической организации действия удерживались в самых регламентированных образцах оперы-серия.

«Вычурность» аллегории, эмблематики и риторики, естественно, не удовлетворяла композиторов XIX в. — эти прототипы музыкальной формы были изжиты. А вот образная и смысловая насыщенность символа и метафоры оказались, напротив, чрезвычайно актуальными. Они-то и развивались — прежде всего на немецкой почве — вплоть до «музыкальных драм» Рихарда Вагнера. Симптоматично, что даже оформление этих опер, сценография, декорации, мизансцены имели конкретные параллели в опере барокко [см.: 456].

Особую проблему составляет жанровый и стилизованный синтез в сценических произведениях Пёрселла. Идеи «оперы» и «маски» доминируют в крупном плане «гипорхемного стиля» — на среднем композиционном уровне: вслед за Люлли Пёрселл использует чакону и пассакалью как форму, объединяющую сцену (см. пассакалью, арию, дуэт, трио и хор из IV действия «Короля Артура»). Кроме того, в его «смешанных сценических жанрах» используются приемы, почерпнутые в мадригале и антеме. Наконец, этот музыкальный синтез дополняется аллегорико-эмблематическими мотивами: в «Дидоне и Энее» они подчинены аффекту любви, в инструментальных «концертах» — звукописных картинах «Королевы фей» — идее иллюзорного и декоративного представления, основанного на предписаниях барочного «остроумия». Пёрселл избирает традиционные «*concetti*» (к ним относится, к примеру, тема «времен года»), которые обеспечивали единство символов и метафор внутри впечатляющего живописно-пространственного и музыкального спектакля.

В барочной опере, перегруженной стилизованными и жанровыми компонентами, основанной на идее «синтеза искусств», остро вставала проблема внутренней организации. Нередко произведение решалось в помпезно-декоративном и несколько поверхностном ключе, а музыка уступала

100a Aria furiosa P. Кайзер, "Мазаинелло" (1706), I д., № 3

Ihr knallenden Schläge, ihr knallenden Schläge der donnernden Stücker

пальму первенства другим искусствам. Но в лучших образцах достигался причудливый синтез многих музыкальных и немusических жанров.

Работая в рамках практики «in mixto genere», наиболее прозорливые мастера барокко задавались вопросом о «национальном стиле». Так, за него боролись теоретики и практики гамбургской оперы [455], однако их усилия увенчались достаточно поверхностным гибридным сочетанием: немецкий протестантский хорал, вводимый в оперы Р. Кайзера и других композиторов, преломлялся в «театральном стиле», «гипорхемные стили» соседствовали с приемами, почерпнутыми в итальянской опере. Традиционными для Гамбурга стали типизированные арии, аналогичные венецианским «ариям состояний» или «сравнений». Так, изображение грома являлось неперенным атрибутом «арии мести», которая писалась в D-dur. Очевидно сходство арий мести из опер Кайзера и Телемана, созданных на одно либретто (см. пример 100 а, б).

И совершенно поразительна и неожиданна близость этих арий началу кантаты № 60 И. С. Баха (см. пример 101).

20

Ihr knal-len-den Schlä-ge der don-ner-n-den Stüc-ke,

29

p

Ihr knal-len-den Schlä-ge der don-ner-n-den Stüc-ke

37

zer-schmet-tert, zer-

Cor.

Ob.

Vl.

Vla.

C.

p

p

p

O E - wig -

Tasto solo

Cor.

Ob.

Vl.

Vla.

C.

f

f

f

keit du Don - ner - wort,

$\frac{7}{5}$

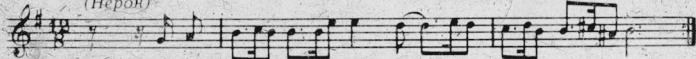
$\frac{7}{5}$

102

Жига-канари

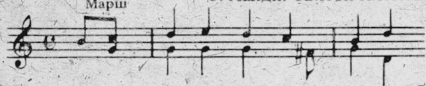
Г. Ф. Гендель. Агриппина

(Нерон)

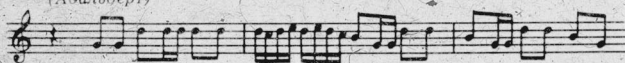


Марш

С. Ланди. Святой Алексий

Трубная тема
(Адельберт)

А. Сарторио. Аделаида

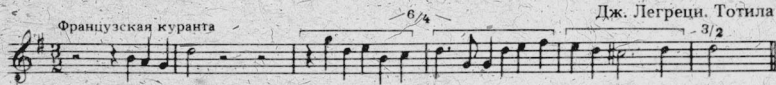
Куранта
(Медоя)

Ф. Кавалли. Язон



Французская куранта

Дж. Легресси. Тотила



103

И. В. Франк. Эней (1680)



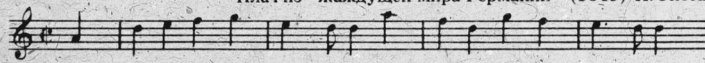
И. В. Франк. Веспасиан (1681), № 27



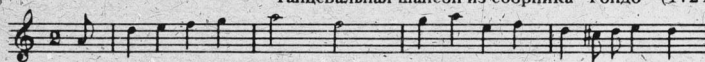
И. В. Франк. Веспасиан, № 32



Пляс из "Жаждающей мира Германии" (1649) И. Риста



Танцевальная шансон из сборника "Рондо" (1724)



Хорал "Was Gott tut, das ist wohlgetan"



И. С. Бах. Гольберг — вариации, Quodlibet



Аллегорическое действие Баха, таким образом, обнаруживает еще один компонент: хоральная обработка, развивающая мотив Вечности, написана по образцу «арии мести». Подобные барочные «жанровые кончетти» естественно возникали в условиях практики «in mixto genere».

Внедрению принципа «смешанного стиля» способствовала не только теория. Уже в самых ранних оперных образцах установилась традиция писать многие арии в ритме различных танцев — французских, итальянских, испанских, английских. Таким образом, не только барочная инструментальная сюита поддерживала и укрепляла идею «смешанного вкуса», но и опера легко ассимилировала инструментальные жанры — от танцев и инструментальных сигналов до более крупных родов — вплоть до *concerto grosso*. Многие варианты танцевальных и оперных сочетаний мы находим у разных композиторов (см. пример 102).

Благодаря жанровой и стилевой «пограничности» оказывается, что одна и та же мелодия может предстать в самом разном жанровом наряде: оказаться оперной арией, танцем, песней, хоралом, темой «*Quodlibet*». Обнаружить первоисточник здесь почти невозможно (см. пример 103).

Выделенные и проанализированные основные принципы стилевой и жанровой системы позволяют осознать сущность музыкального стиля и жанра барокко. Их природа такова, что множество схем и решений удерживается на протяжении всей эпохи. Несколько русел, по которым устремляется развитие того или иного «рода», позволяют легко «монтировать» разные стили и жанры, усиливают их многоликость, плавность переходов, мягкость скольжений, своеобразных стилевых и жанровых глиссандо.

Подобные черты музыкального стиля и жанра отвечают закономерностям, сложившимся во всей культуре барокко, важнейшим принципам его эстетики и поэтики. Полифоничность барокко, антистетичность, проявляющаяся прежде всего в связях между «старым» и «новым», «порядком» и «свободой», сказываются в осознании музыкального стиля и жанра. Столь же значимыми для объяснения принципов стилевой и жанровой систем музыкального барокко являются категории «движения», «игры», «иллюзии», «причудливой гармонии», а также множественность представлений об «искусстве» и «музыке». Таким образом, стилевая и жанровая системы репрезентируют культуру барокко в целом. Теория «смешанного стиля» и «смешанного жанра» позволяет не только достичь исторически адекватного описания барокко — она уточняет представления о нем, выработанные теорией и историей культуры. Тем самым дополняются важнейшие характеристики барокко в целом, его эстетики и поэтики.

Заключение

Мы рассмотрели основные особенности эстетики и поэтики западноевропейского музыкального барокко. Предпринятый анализ позволил установить, в каких моментах музыка согласуется с другими видами искусства — прозой, поэзией, театром, живописью, а в каких — не находит прямых соответствий. Эти моменты определяются специфическим для музыкального искусства освоением многих тем — в первую очередь, темы человека. Запоздалое по сравнению с другими видами искусства открытие ренессансных идей обернулось гораздо более последовательным и радикальным осмыслением гуманистической проблематики в музыке. Музыка, как никакое иное искусство, оказалась в состоянии передавать аффектное сообщение, внушать страсть слушателю, добиваться предельной силы эмоционального воздействия. Оригинальным было и решение гуманистической темы «возрождения Античности». Музыкальное барокко стилизовало Античность, активно перерабатывало культурные образцы, подчиняя их самой животрепещущей проблематике, зачастую намеренно деформировало античные идеи.

Национальные варианты барокко, описанные в исследовании, позволяют говорить и о моментах тождества, и о моментах различия в эстетике и поэтике. Во всех традициях сохраняется антитетичная основа. В некоторых образцах та или иная тенденция может оказаться преобладающей, однако принцип антитезы распространяет свое действие на искусство в целом, на музыкальный стиль и жанр, на организацию разных типов композиции. В самом общем плане это находит выражение в соотношении «двух поэтик музыкального барокко», в самом конкретном — отдельных музыкальных приемов и даже деталей. Барочная музыкальная антитетика согласуется с общими особенностями эпохи, которую следует определять как переломно-переходную. «Старое» и «новое» сосуществует во всех областях музыкальной культуры.

В музыкальном барокко находят полное и последовательное выражение принципы «эстетики чудесного», открытой другими искусствами. Поэтика «странностей», «неожиданностей», экстравагантная

логика основываются на тщательно отработанных схемах, на строгой организации, описанной теоретиками концептизма. Именно рационализирующая направленность барочного «остроумия» определяет соотношение средств разных искусств в рамках декларируемого синтеза, внешнюю избыточность, известную перегруженность и утяжеленность смысла. Полное соответствие принципам барочного «остроумия» — от внешних атрибутов и мотивов, берущихся за основу музыкального изображения, до тщательно отработанной техники «неожиданностей» и «обманов» — обнаруживается в музыкальных произведениях разных композиторов. Идея барочного «синтеза искусств» объясняет обращение музыки к средствам аллегории и эмблемы.

Универсальное и полное проявление в музыке находит и аналитическая направленность барокко. «Искусственный порядок» в музыке обладает большей ценностью, чем «естественный», так же как и в других видах искусства. Последовательно проводится в музыке принцип репрезентации, действующий на всех иерархических уровнях искусства. «Риторический рационализм барокко» (А. А. Морозов) отзывается самостоятельным культурно-эстетическим смыслом, уже отходящим от средневекового представления о «созидании», но не совпадающим с романтическими представлениями об индивидуальной неповторимости: барокко в музыке, как и в других искусствах, опирается на традиционные мотивы, «готовые формулы», «общие места», оказывается «искусством сочетаний». Антитетичная логика обнаруживается и здесь: старые идеи «искусства-ремесла» переплетаются с новой концепцией «изобретения», приравнивающей в самых экстремистских декларациях художника к демиургу. «Инвенция» — принцип музыкальной поэтики барокко. Особую значимость приобретает также явление псевдоинвенторства в культуре. Именно рассмотрение этих проблем позволяет говорить о природе «творчества» в музыкальном барокко.

Столь же последовательно «риторический рационализм барокко» проявляется во взаимодействиях музыки и других видов искусства, в решении проблемы «искусственного языка». Предельное выражение он находит в отождествлении некоторых логических, риторических, грамматических и музыкальных схем. Именно здесь встает необходимость поставить проблему музыкального языка, музыкального синтаксиса: на протяжении эпохи барокко музыка овладевает теми конструкциями, которые составят основу имманентной музыкальной логики. Одновременно с завоеванием «музыкального синтаксиса», постепенной трансформацией представлений о музыкальном произведении, о границах между «порядком» и «свободой», композицией и импровизацией осуществляются трансформации в самых разных областях музыкальной выразительности: от передачи аффекта до стабилизации норм музыкального языка.

Эти общие закономерности объясняются сущностью музыки в эпоху барокко. Музыка предстает как явление, приобретшее частичную автономность, сохраняющее связи с тривиумом и квадриумом, которые постепенно изживаются лишь к эпохе «абсолютной музыки». Неограниченность музыки от других областей знания согласуется с взаимосвязанностью представлений о «музыке», «стиле» и «жанре». Музыкальный стиль и жанр, как в фокусе, сосредотачивают полифоничность барокко, множественность представлений об «искусстве», нестабильность, антитетичность. Описанные принципы функционирования стилиевой и жанровой систем позволяют установить те закономерности, которые специфичны именно для музыкального барокко: в сжатой формулировке они предстают как «смешанный стиль» и «смешанный жанр». Эта часть поэтики музыкального барокко обладает, вероятно, наибольшей актуальностью. Проблема «сложного смысла искусства» в том виде, в котором она предстает перед нами сегодня, требует обращения к идеям, впервые осознанным и продемонстрированным в эпоху барокко. Именно барокко доказало перспективность полифоничности мышления. «Избыточность» барочного искусства, его кажущаяся усложненность, преобладающая тенденция к смешению, а не к чистоте стиля и жанра составили огромный резерв, запас, из которого культура затем смогла отобрать множество решений. Именно эта магистральная линия барокко, с его повышенными историческими культурными и стилиевыми «перегрузками», во многом отвечает особенностям сознания и культуры нашего времени. И здесь доскональное знание вопросов исторического прошлого оборачивается не стилизацией, не музейной реконструкцией, а раскрытием самых животрепещущих проблем современности.

Habent sua fata libelli, или «Недопустимая дискредитация нашего научного музыкознания»

11 июня 1981 г., непосредственно после защиты диссертации «Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры» главный редактор издательства «Музыка» В. В. Рубцова предложила автору написать книгу о барокко. В ответе на поданную заявку (исх. № 02/10-1074 от 11.12.1981) и. о. директора издательства, Л. С. Сидельников, сообщал, что «издательство “Музыка” рассмотрело и обсудило заявку на книгу», и сочло «предложенную тему и материалы по ней интересными». Однако, поскольку «планы текущей пятилетки были полностью укомплектованы и утверждены», Л. С. Сидельников предложил автору рассмотреть книгу при составлении планов будущей пятилетки и представить работу в первоначальном виде в сроки, удобные для автора.

В 1984 г. работа над книгой была завершена. 11 января 1985 г. текст книги был обсужден и одобрен на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории имени П. И. Чайковского (имена рецензентов и выступавших перечислены в первом издании книги). Текст книги также обсуждался и был одобрен 23 апреля 1985 г. на заседании сектора эстетики ИФ АН СССР, заведующий сектором проф. М. Ф. Овсянников написал предисловие к монографии. Положительные рецензии на книгу были написаны выдающимся культурологом, доктором философских наук Е. В. Завадской и одним из ведущих специалистов по барокко, доктором филологических наук Л. А. Софроновой.

Рукопись, представленная в издательство «Музыка», была направлена на рецензирование. Помимо положительных рецензий кандидата искусствоведения О. И. Захаровой и доктора искусствоведения М. Е. Тараканова, издательство представило автору политико-идеологический донос — разгромную «черную» рецензию. Впоследствии, как убедится читатель, автору пришлось столкнуться с другим, на сей раз подписанным текстом, напечатанным на той же машинке и содержащим те же нападки. Приведем выдержки из 36-страничного текста, на основании которого издательство «Музыка» отказалось

в 1985 г. публиковать рукопись автора (в цитатах сохранены орфография и синтаксис «черного рецензента»):

«Лобанова в своей работе полностью становится на позицию, типичную для зарубежного буржуазного искусствознания [...]. Фактически игнорируя таким образом основные достижения нашей науки и ориентируясь преимущественно “на Запад”, Лобанова объявляет своей задачей “осуществить культурологическое музыкально-теоретическое исследование”» (с. 25—26).

[...] львиную долю работы Лобанова посвящает любовному реферированию эстетических и теоретических воззрений немецких музыкантов “эпохи барокко”, причем главным образом — пропаганде достоинств мистико-религиозной схоластической оболочки этих взглядов. [...]

И — как ни странно такое для советского специалиста — именно эта средневековая оболочка более всего увлекла Лобанову, именно ее она стремится всячески выделить, “реабилитировать”, поднять на щит, преподнести как, якобы, исторически-перспективный феномен. [...]

Вслед за Даманном и рядом других современных зарубежных специалистов, Лобанова интерпретирует это “божественное” математическое и астрологическое “законодательство” как весьма плодотворную научно-теоретическую основу композиторского мастерства, ссылаясь при этом более всего на творчество И.-С. Баха. [...] Лобанову [...] больше всего влекут к себе тексты, трактующие мрачные эсхатологические темы “конца света” — “Страшного суда” и, в особенности, тему бренности жизни человека, его земного странствия, ведущего в потусторонний мир. Темы эти фигурируют в барочном искусстве, но Лобанова неумеренно преувеличивает их значение. Они выступают как ведущий лейтмотив работы, преследующий ее автора подобно своего рода навязчивой идее. [...]

Лобанова [...] старательно подражает ряду зарубежных музыковедов, стараясь упрятать музыку Баха поглубже в религиозно-мистические дебри, изобразить его музыкальным ритором-проповедником, а также ремесленником средневекового типа, композитором-“инвентором”, усердно работающим по строгим канонам с “внеположным” ему материалом. [...]

Свою общую концепцию Лобанова пытается обосновать рядом столь же антиисторичных “принципов”. Она неправоммерно приписывает глобальное эпохальное значение отдельным чертам эстетики барокко — прежде всего таким, которые или непосредственно (“принцип игры, иллюзии” с лейтмотивом “жизнь есть сон”, “мир призрачен”, “человеческое существование бренно” — см. соответствующие разделы II и IV глав) или более опосредованно вновь и вновь клонят в иррационализм либо в ретроградно ориентированный антиисторизм. [...]

Львиную долю работы составляет реферирование [...] эстетических и теоретических воззрений немецких музыкантов указанного периода, находившихся под сильным влиянием средневековых теологических представлений о “божественном универсуме”, “небесной гармонии”, “бо-

жественной числовой символике” и т. п. Эти религиозно-мистические воззрения Лобанова поднимает на щит, их реферирование переходит у нее в их утверждение и превознесение в качестве, якобы, научно-плодотворных, преувеличивается их влияние на музыкальную практику — особенно по отношению к творчеству И.-С. Баха. Обращаясь к отдельным музыкальным произведениям, Лобанова [...] густо насыщает работу цитатами из “священного писания” — чаще всего “ужасного” эсхатологического характера. Дополняется это любовным вниманием к таким сторонам эстетики барокко как заумный “темный стиль” [...].

В результате в работе [...] вырисовывается общая фальсифицированная антиисторичная картина большой и сложной эпохи в развитии западноевропейской музыки и мысли о ней. Картину эту пронизывают мистико-иррационалистический лейтмотивы типа “всепроникающей идеи бренности” (с. 108), и на с. 76 дело доходит до следующего сенсационного заявления: “Общераспространенное представление в эпоху барокко — “мир сошел с ума”.

После всего этого становится как-то не по себе, когда в Заключении работы Лобанова провозглашает, что «проблема “сложного смысла искусства” в том виде, в котором она предстает перед нами сегодня, требует обращения к идеям, впервые осозанным и продемонстрированным в эпоху барокко» (с. 356).

Мода на религиозную мистику, всяческий иррационализм и в связи с этим на средневековую теологию, кабалистику, астрологию и т. п., очень распространена сейчас на Западе (а зарубежные советологи создают миф о “религиозном возрождении” в СССР). Эта мода охотно культивируется, в частности, в работах западных музыковедов об “эпохе барокко”. Но приходится лишь удивляться тому, каким образом увлекся пропагандой такой моды советский специалист».

Попутно лягнув и других противников идеологически корректного, истинно советского понимания истории — в том числе польского ученого Я. Соколовскую за «устаревшую поверхностно-примитивную характеристику эстетики французского классицизма», «черный рецензент» превознес работы ведущего партийно-музыкального идеолога Т. Н. Ливановой — любимицы А. А. Жданова, счастливой обладательницы, по свидетельству В. А. Васиной-Гроссман, В. Дж. Конен и М. Д. Сабининой, архивов нескольких выдающихся русских/советских музыковедов, зоологической антисемитки, выдвинувшейся во время погромов «безродных космополитов и формалистов» в 1948 г.

Одновременно идеологическому разносу подверглись и другие работы автора, посвященные барокко. Так, в рецензии члена КПСС Ю. К. Евдокимовой на статью «Барокко», предназначенную для «Музыкального энциклопедического словаря», автор была обвинена в распространении измышлений западного буржуазного музыкознания, в частности, о «флорентийской камерате», рецензент при этом проявила завидное невежество — незнание фактов, известных студентам музы-

кальных училищ. Одновременно партийное руководство издательства «Большая советская энциклопедия» инкриминировало автору «пропаганду сомнительных работ репрессированных авторов Д. С. Лихачёва и М. М. Бахтина», упоминаясь в ее статье «Барокко». Это для всего мира Д. С. Лихачёв и М. М. Бахтин были прославленными авторитетами — для партийно-патриотического начальства они оставались представителями «мистического подполья», эзками, инакомыслящими. Не было тайной и то, что строптивый «неподписант» Д. С. Лихачёв неоднократно подвергался нападениям незадолго до описываемых событий. О рецензии Ю. К. Евдокимовой крупнейший знаток барокко, А. А. Морозов, приветствовавший работы автора, отозвался в письме от 2 ноября 1985 г.: «По-видимому, в МЭ и в самом деле ни бэ — ни мэ».

В настоящее время понятие «барокко» стало чем-то расхожим даже в российском музыкознании. Однако в годы сталинизма и «сталинского ренессанса» повсеместной была негативная оценка барокко, отождествление его с контрреформацией, «иезуитским стилем», схоластикой, иррационализмом, клерикализмом и — в особо острых и опасных для авторов случаях — мистикой, каббалой, числовой символикой: подобные нападки во многих случаях автоматически перерастали в обвинения в сионистской деятельности. Характерно, что одной из жертв политических репрессий стал выдающийся филолог Л. Е. Пинский, обвиненный в «сионизме», а его работы также цитировались автором запрещенной монографии о музыкальном барокко. И если в советском литературоведении, отчасти — в искусствознании в 1980-е годы был совершен прорыв, благодаря которому проблемы барокко вошли в научный обиход, то в советском музыкознании само слово «барокко» оставалось под запретом, а если и упоминалось, то лишь походя. Музыковеды избегали обсуждать эту крамольную и опасную тему — так, к примеру, произошло в работах В. Дж. Конен о Монтеверди и Пёрселле. В. Дж. Конен — одна из жертв 1948 г. и персонально — Т. Н. Ливановой, была в числе немногих, кто не побоялся морально поддержать автора в тяжелейшие годы; она же поведала автору многое о надковерной и подковерной борьбе «советской партийно-патриотической элиты».

Недоверчивым читателям, у которых не укладывается в голове, что подобное могло происходить в годы перестройки, автор предлагает прочесть приговор, вынесенный книге 4 февраля 1988 г. в официальном ответе заместителя главного редактора Главной редакции художественной литературы Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Г. В. Алифанова (исх. № 3-Л-97/31):

«Ваша рукопись рассматривалась в издательстве, рецензировалась и была отклонена в связи со спорной эстетико-философской трактовкой музыкального барокко».

К идеологическим нападкам автору было не привыкать: так, при формулировке темы ее диссертации слово «культурология» было сочтено «сомнительным буржуазным измышлением» и было заменено эвфемизмом «теория культуры», да и то лишь благодаря заступничеству Ал. В. Михайлова. В 1980—1982 гг. были запрещены все публикации автора по другим разрабатываемым ею темам: так, в работах о Вагнере и мифе В. Н. Брянцева, Д. В. Житомирский и И. В. Нестьев усмотрели недопустимую пропаганду теории архетипов К. Г. Юнга, а также, по неизвестным причинам, — французского структурализма — здесь рецензенты просто спутали его с какой-то еще «вражеской» теорией. Работы автора о Лигети подверглись разносу со стороны Д. В. Житомирского и И. В. Нестьева, нашедших в них «пропаганду плюрализма», «абстрактного гуманизма» и «взглядов нацистского идеолога Й. Хёйзинга». Возмущенный ответ автора: Й. Хёйзинга был жертвой нацизма — был заблокирован блистательным контраргументом: «То, что Хёйзинга угодил в концлагерь, доказывает его связь с нацистским режимом». Самый сокрушительный довод, приведенный автору для обоснования запрета ее работ о Лигети, гласил: «С Лигети надо разобраться: если он еврей, то сионист, если нет, то антисемит».

Бывший «пролетарский музыкант» Д. В. Житомирский, рьяно избличавший Мейерхольда, Шостаковича и «сиониста-антисемита М. Гнесина» (опубликованные политические доносы Житомирского конца 20-х — начала 30-х годов легли в основу печально знаменитой статьи «Сумбур вместо музыки»)¹, вскоре повторил все нападки своей рецензии 1982 г., своевременно переданной в идеологический отдел ЦК КПСС, в очередном пасквиле. С предельным рвением Д. В. Житомирский и его последняя жена, О. Т. Леонтьева, обрушились на современную классику — творчество Дьёрдя Лигети:

«Мы слышим невообразимое по физиологической уродливости чередование визгов, задушенных хрипов, рыганий, похохатываний, стонов, шипений, двусмысленных вздохов, кваканий, выкриков, звуков, напоминающих мычание или бляение; иногда вдруг врываются два-три “вокальных” звука, которые тотчас же поглощаются общим шумом [...]. Только человек с помраченным сознанием может назвать все это творением искусства!»²

Тем самым в пассаж из «Сумбура вместо музыки»:

«И все это грубо, примитивно, вульгарно. Музыка крикает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены», —

была внесена актуальная корректива — диагноз советской карательной психиатрии. Формулировка «помраченное сознание» была пострашнее

нападок на «абстрактный гуманизм», «плюрализм», «антиисторизм», вменяемые автору Житомирским и его соратниками. Вскоре «научная полемика» перешла из стадии затыкания рта в активные меры воздействия.

Эпоха борьбы с инакомыслящими в то время вступила в активную фазу, для которой были характерны применение карательной психиатрии с диагнозом «вялотекущая шизофрения» и параноидальная борьба с сионистами, осуществляемая органами, «Антисионистским комитетом советской общестственности», его добровольными помощниками и многими другими. Лигети, чья семья была наполовину уничтожена нацистами, а затем подверглась преследованиям в советизированной Венгрии, бежал в 1956 г. из страны — одно это обстоятельство превращало композитора в заметную мишень для всех идеологических эшелонов СССР. Борьба с Лигети и автором не помешала Житомирскому воспользоваться запрещенной его усилиями статьей и опубликовать в своей работе, не указывая имени автора, ее переводы³. Не менее эффективное применение разработкам автора нашел советский эстетик А. Я. Зись. Лишенный возможности опубликовать свое предисловие в сборнике, запрещенном усилиями Житомирского и С°, он просто передал свой текст, в котором, в числе прочего, реферировалась статья автора о Лигети, в журнал «Советская музыка», — в этой публикации А. Я. Зись использовались переводы автора, не востребованные Житомирским, причем имя их автора и на сей раз не было упомянуто⁴.

Автор на собственном опыте убедилась в справедливости наблюдения Надежды Мандельштам о том, сколько трудов репрессированных было разграблено их доносчиками. Кроме исследований о Лигети, вульгарному плагиату подверглись ее книга и статьи о барокко, а сама она — оскорблениям, вплоть до плевков в лицо, полученных от «дорогих коллег», студентов и аспирантов, антисемитской пьяной ругани по телефону все тех же «дорогих коллег», поклонников теории «сионистско-масонского заговора». Далее последовали систематическая клевета, угрозы, требования отказаться от своих работ, наконец, — массивное «физическое воздействие». Среди результатов многочисленных нападений, во время которых были украдены рукописи автора, — три сотрясения мозга и тяжелейшие травмы: после первого «эпизода» автора увезли в институт им. Склифосовского с подозрением на разрыв печени, где ей оказали помощь; не так повезло после нападения в 1986 г. — районный травмопункт в медицинской помощи отказал: вырезанная на спине «звезда Давида», фото и рубцы от которой сохранились по сей день, были сочтены доказательствами «сионистской, антисоветской принадлежности» жертвы. Одновременно были разосланы анонимки с изобличениями автора как «антисоветского, сионистского элемента» во всевозможные общественные, государственные и властные структуры. Избиениям подверглась также мать автора.

Не упустили своего и «дорогие коллеги». Основные «отклики советской общественности» сводились к следующему: «Только ненормальные могут заниматься в СССР разоблачением плагиата!»; «Она клеветает на советский строй — в СССР нет мафии, как нет и антисемитизма!» Весьма кстати всплыло «дело недоотъезжантки»: автор в 1978 г. прошла первым номером в очную аспирантуру Московской консерватории, была нагружена на две с лишним преподавательские ставки, но ни работа, ни занятия в аспирантуре не были ни оформлены, ни оплачены — несколько месяцев автор буквально подыхала с голоду. После нескольких невозвращений (самым громким был побег пианистки Екатерины Новицкой) проректор по научной работе МГДОЛК М. А. Смирнов на собрании профессорского-преподавательского коллектива консерватории, состоявшемся осенью 1978 г., в присутствии представителей Министерства культуры, райкома КПСС и КГБ во всеуслышание назвал имя автора в качестве негативного примера по принятому идеологическому постановлению, обвинив тем самым и ее в невозвращении, которое в те годы, между прочим, квалифицировалось как «измена родине». Идиотизм ситуации — автор ходила на все аспирантские занятия и выполняла огромную педагогическую нагрузку — нисколько не смущал «возмущенную советскую общественность». Один из «дорогих коллег», к примеру, носился по консерватории и Союзу композиторов, картинно заламывая руки и причитая: «Она нас всех опозорила!» Другая «дорогая коллега» повторяла, шепелявя: «Безобразие! Гнать в шею!» Большинство же при встрече поспешно переходило на противоположную сторону улицы, потупив глаза. Никого не смущало и то обстоятельство, что мать автора была ведущим конструктором, проработавшим всю жизнь с Туполевым, Янгелем, Королевым и др., что автоматически исключало эмиграцию. В смягченном виде история повторилась в 1981—1982 гг.: после досрочной защиты диссертации автора лишили аспирантской стипендии, вновь снабдив нагрузкой на две с лишним преподавательские ставки, — и вновь вплоть до января 1982 г. нагрузка не оплачивалась. Вся описанная история зафиксирована в трудовой книжке автора.

В 1985—1987 гг. знакомый сюжетный ход был творчески развит. В то время как автор была прикована к постели с сотрясением мозга, о состоянии ее здоровья регулярно осведомлялся по телефону заведующий одной из трех кафедр, многие годы обслуживаемых автором. Все расспросы заканчивались рефреном — предложением немедленно освободить место. Ранее тот же персонаж проявил завидную осведомленность о «сионистской родне» автора, постоянно внушая: «Скажите спасибо, что Вас вообще тут держат». Владение подобной информацией вряд ли было случайным, если учесть экзотическую биографию героя, постоянно возглавлявшего делегации музыкантов во время зарубежных поездок. Бурную активность развила и профсо-

юзная организация: доказывая свою лояльность советской власти, одна из доблестных ее представительниц долгое время терроризировала мать автора, в то время как сама автор была прикована к постели. Другая «дорогая коллега» требовала от матери автора или поместить ее на принудительное лечение в психиатрическую клинику, или заставить уйти с работы. Поскольку по нападениям на автора несколько раз возбуждалось уголовное дело и вся история постепенно перешла в более высокие эшелоны власти, велись прослушка и запись, заслуживающие отдельной публикации.

Автору пришлось также убедиться в справедливости известного присловья: «Избави, Боже, меня от моих друзей — с врагами справлюсь я сама». Один из инициаторов расхищений работ, всячески набивавшийся автору в друзья и затем маниакально преследовавший автора, после разоблачения и требования вернуть рукописи засыпал автора бранными письмами, содержащими, помимо орфографических ошибок в простейших словах, обещания скорейшей расправы. Отметим, что все угрозы были выполнены с блеском.

Не стоит удивляться тому, что подобное происходило в среде «советской художественной элиты». Советский режим, официально называемый «развитым социализмом», являлся по существу рабовладельческим строем, Гулагом в вялотекущей форме. «Советская художественная элита» всецело подчинялась законам «позвоночного права» — среди главных «меценатов» числились всесильные В. Гришин и Г. Брежнева. Со студенческой скамьи автор усвоила «кто есть кто»: занимаемые должности «класса позвоночных» охотно разъяснялись их родственниками-консерваторцами сокурсникам, сослуживцам и — особенно детально — изгоям, белым рабам. Вряд ли удивительно и последующее смыкание российской элиты, часть которой уже в эпоху Брежнева — Андропова — Черненко открыто демонстрировала во устрашение конкурентов совершенное владение карате, с криминалом — вплоть до участия в контрабанде краденых автомобилей, хакерских грабежах банков и многом другом.

В истории же автора явно вырисовывались зловещие очертания «Русского ордена внутри КПСС», о котором стало известно лишь в последние годы⁵. Недаром плагиаторы работ автора с восторгом цитировали Питирима Сорокина, поощряемого влиятельными представителями пресловутого «Русского ордена» — вплоть до секретариата М. А. Суслова — и поднятого на щит национал-патриотами, — это считалось нормальным в условиях «истинно советского музыковедения»!⁶ Характерно, что именно в начально-перестроечные годы «Память» проводила свои собрания в Институте имени Гнесиных (недаром его преподаватели, сумевшие эмигрировать, не желают вспоминать об этом заведении, отнятом у его основателей в разгар борьбы с «убийцами в белых халатах»), а на одном из заседаний кафедры теории музы-

ки МГДОЛК прозвучало выступление, в котором клеймились книга Л. А. Мазеля, цитировавшего работы своего пасынка — «сиониста», «антисоветчика» — выдающегося лингвиста А. К. Жолковского, а заодно и «антисоветская лженаука» — структурная лингвистика как таковая. То же лицо, введшее, кстати, ненормативную лексику в кафедральный обиход, наотрез отказало одной из соискательниц в руководстве диссертацией о Шёнберге на том основании, что подобная работа явилась бы «недопустимой пропагандой музыкального деятеля, имя которого носит институт в сионистском государстве Израиль». Укорененности подобных взглядов в музыкальной среде впоследствии подтвердили не только публикации литературного наследия двух икон русского национализма — Валерия Гаврилина и Георгия Свиридова, о чьих взглядах было известно и раньше⁷, но и совершенно обескураживающие свидетельства, исходящие из лагеря «советского модернизма», возглавляемого Эдисоном Денисовым⁸.

К концу 1986 г. история автора и книги о барокко достигла апогея. Перед очередной лекцией в канун нового года автор обнаружила в своем преподавательском журнале любопытные документы, датированные 18 декабря 1986 г. Первый (исх. № 354), адресованный Министру культуры СССР т. Захарову В. Г., гласил:

«Ректорат Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории им. П. И. Чайковского ходатайствует перед Министерством культуры СССР о лишении права на преподавательскую деятельность Лобановой М. Н., преподавателя кафедры теории музыки Московской консерватории. Решение вынесено на основании невыполнения Лобановой научного плана вуза на 1986 г., непредоставления докторской диссертации, спекуляции ею званием преподавателя Московской консерватории, приведшей к дезинформации Госкомиздата СССР о грифе Московской консерватории, якобы данного ее рукописи “Западноевропейское барокко”, не обсуждавшейся на заседании кафедры теории музыки Московской консерватории и, соответственно, не получившей рекомендации к печати. Ректорат также учел решение Спецсовета при Московской консерватории [...], состоявшегося 24 июня 1986 г. Спецсовет при Московской консерватории на указанном заседании вынес решение о “полной научной несостоятельности Лобановой М. Н. в идеологических вопросах”, которое было утверждено аттестационным отделом ВАК СССР. Ректорат также учел возмущение общественности клеветническими сведениями, сообщенными Лобановой следственным органам и прокуратуре и порочащих Московскую консерваторию. [...]

Руководство Московской консерватории, ее ведущие преподаватели, а также обратившиеся с жалобой на Лобанову пришли к выводу о необходимости в связи с нелепыми обвинениями Лобановой в связи с нападениями, якобы совершенными на нее, и создавшейся в коллективе ненормальной обстановкой, обратиться в соответствующее меди-

цинское учреждение, а также в органы, занимающиеся расследованием, с просьбой о психиатрическом обследовании Лобановой М. Н. и, в случае необходимости, прохождения ею курса лечения.

Приказ об увольнении Лобановой М. Н. подготовлен.

Ректорат Московской консерватории просит Министерство культуры СССР поддержать внесенные предложения».

Второй документ, повторяющий в сокращенной форме процитированный текст, был адресован руководству Госкомиздата СССР. В консерваторской канцелярии автор выяснила, что оба регистрационных номера значатся в журнале, однако соответствующие им документы изъяты.

Несколько ранее районная милиция, руководствуясь полученными устными и письменными, в том числе — анонимными, доносами, а также пожеланиями официальных лиц, привлеченных к расследованию, объявила в розыск отца автора — орденоносца, инвалида Отечественной войны I степени, скончавшегося в 1982 г. Впрочем, и этот поворот событий не удивил автора: это только современные апологеты СССР не желают ничего знать об издевательствах и унижениях, которым подвергались их «неполноценные» соотечественники-инвалиды со стороны представителей как советской власти, так и «образованщины».

22 января 1987 г. начальник 132 отделения милиции г. Москвы, капитан милиции Д. А. Ярошенко направил главному врачу 173 поликлиники следующее предписание (орфография оригинала сохранена):

«Прошу Вас выдать направление на обследование гр. Лобановой Марины Николаевны [...] на предмет выявления психических заболеваний.

Ранее на учете в ПНД не состояла.

В 132 о/милиции г. Москвы имеются материалы на гр. Лобанову М. Н., в которых усматривается нездоровое психическое состояние (мания преследования, болезненное возбуждение, безвыходность положения и т.п.)».

Выполняя социальный заказ, терапевт районной поликлиники Румянцев составил справку, содержащую официальный диагноз советских диссидентов — «вялотекущая шизофрения», и направление в центр карательной психиатрии — институт им. Сербского. Но даже в советских условиях для подобного диагноза требовался консилиум из трех психиатров (невропатологи не годились для этой роли). Румянцев тщетно пытался добиться подписи районного невропатолога — тот отказал, прибегнув в присутствии всей поликлиники к сильно действующей нестандартной аргументации, за что автор признательна ему по сей день.

Одновременно было сделано все, чтобы предотвратить поступление автора в Союз композиторов СССР, которое давало бы ей право не работать, не будучи зачисленной в «тунейдки». После того как автор прошла стадию приема в Московской композиторской организации и Союзе композиторов России, руководимом Р. К. Щедриным, произошел сбой: отдел кадров «большого союза», возглавляемого Т. Н. Хренниковым, отказался выдать автору членский билет. Причиной послужила анонимка, поступившая в ОБХСС Фрунзенского РУВД г. Москвы, в которой автор обвинялась в даче взятки валютой руководству Союза композиторов РСФСР. И лишь личное вмешательство А. Я. Эшпая, возглавлявшего в тот год приемную комиссию Союза композиторов, остановило беспредел. Несколькими позже совершенно неожиданное заступничество оказал автору и Б. А. Чайковский, с которым автор и знакома-то не была, попросивший дать почитать запрещенную книгу о барокко и написавший затем хвалебный отзыв. Подобное отношение со стороны композиторов, ничем не обязанных автору, составило разительный контраст с поведением лиц, ранее не только принадлежавших к друзьям дома, но и пользовавшихся профессиональными услугами автора — от многочисленных вступительных слов к концертам, проводимых в Доме композиторов, до записи с пластинки Эллингтона пространной цитаты, выполнившей важнейшую роль в драматургии известной оперы, равно как библиотечных розысков старофранцузских текстов, вошедших в ту же оперу, сложнейших эквиритмических переводов экспериментальных стихотворений Ф. Танцера и т. д. Ни за одну из упомянутых работ и выступлений автор, кстати, не получила ни копейки гонорара. Расплатой послужил отказ общаться с «антисоветчицей и диссиденткой», оскорбления, а позже — и клевета на Западе.

Автор считает своим долгом упомянуть всех, поддержавших ее в эти недобрые годы, — замечательных гуманитариев В. С. Голышенко, Д. С. Лихачёва, Т. Б. Любимову, А. А. Морозова, Т. А. Сумникову, музыковедов М. В. Есипову, И. В. Карпинского, О. В. Фраенову, композитора Г. П. Дмитриева, а также своих студентов, отказавшихся перейти к другим научным руководителям и не побоявшихся общаться с изгоем. Признательна автор и анонимным доброхотам, давшим важные наводки и даже обратившимся за помощью к прессе. Так, весной автор получила неожиданный ответ, подписанный А. Беликовым и зарегистрированный 28.04.1988 г. под № 025529, из отдела писем «Литературной газеты»: занятая проблемами перестройки и гласности, газета отказалась заниматься столь мелкими вопросами, как дело автора; позже случайно выяснилось, кем было составлено обращение от имени автора в газету. Были и еще более курьезные способы выражения солидарности: в консерваторские анналы вошла беседа одной

аспирантки со своим профессором: «Знаете, изобретен новый способ научной полемики». — «Какой же?» — «Избиения!» В отличие от представителей «образованщины», порядочность проявили и простые рабочие-соседи, наотрез отказавшиеся участвовать в травле, в том числе — подписывать навязываемые им милицией клеветнические обвинения и предупреждавшие автора о враждебных демаршах.

Нашлась и поддержка со стороны крупного следователя по особо важным делам — друга В. Астафьева и прототипа его «Печального детектива». Именно по его совету автору удалось избежать ненужных шагов, на которые ее толкали ярые защитники советского строя; он же предрек скорый поворот в деле, связанный с начинавшимися разоблачениями «московской партийной мафии». И впрямь: в 1986—1987 гг. многие представители клики Гришина угодили в тюрьму. Среди них оказался и начальник следственного управления ГУВД Москвы Аникин — именно он отдал по просьбе своего друга, заинтересованного ведущего музыкального функционера, растерявшего к тому моменту свои позиции, распоряжение направить автора в институт им. Сербского с диагнозом «вялотекущая шизофрения»⁹. Были уволены из милиции и ретивые исполнители его приказа (один из них стал сторожем ночного гаража). А терапевт Румянцев — разоблаченный наркоман на крючке у «оборотней в погонах», был выгнан из поликлиники и вскоре найден зверски убитым мафией.

К тому же времени относился запрет рассматривать анонимки в качестве улики. В 1986 г. наметился поворот в делах «узников Сиона», ознаменованный освобождением и обменом Натана Щаранского. Обвиняемым в связях с НТС и проч. русским националистам пришлось ждать еще дольше — характерна мученическая судьба замечательного поэта и писателя Л. И. Бородина, ставшего в 2005 г. крестным автора в литературе. В истории автора знаком изменений послужило письмо зам. прокурора г. Москвы Н. А. Улыбышева от 30.01.87 за № 16-63-87, признавшего жалобы автора обоснованными.

Наконец, сочувствующим автору лицам удалось передать ее письмо помощнику М. С. Горбачёва, в котором были описаны хождения по кругам советского ада, зачисление в «лишенцы» и проч. Последовал ряд незамедлительных разнообразных реакций. В консерватории автора вызвал на ковер известный советский эстетик С. Х. Раппопорт (пусть и не состоя в КПСС, автор, как и все служащие, не имела права отказаться от подобного приглашения), резюмировавший происходящее: «Вы стали жертвой мафии, будьте осторожны: вас могут убить». Возглавивший в то время Комиссию по музыкознанию и музыкальной критике Союза композиторов СССР В. И. Зак также призвал к себе автора, поблагодарив ее во время встречи за «проявленное мужество». Одна из коллег по кафедре даже извинилась за малодушие, ссы-

лаясь на страх перед репрессиями со стороны «известных всем лиц». А 13 ноября 1987 г. Комиссией в составе председателя ГНК консерватории, доцента кафедры теории музыки И. К. Кузнецова и проректора по научной работе МГДОЛК им. П. И. Чайковского М. А. Овчинникова был произведен осмотр рукописи запрещенной книги о барокко, возвращенной издательством «Музыка», и доказана кража одного из экземпляров рукописи: к возвращенным двум экземплярам текста были приложены три экземпляра нотных примеров и схем.

Состоялась и первая научная зарубежная поездка автора — после запретов на участие в конгрессах в ГДР (1980) и в Италии (1983)¹⁰. Правда, загранпаспорт был оформлен лишь после вмешательства посольства Венгрии (текст переписки с советской стороной опубликован венгерскими организациями в Интернете). Характеристика, подписанная факультетской «тройкой», содержала следующие формулировки: «противопоставляет себя коллективу», «ведет себя, как звезда». Стоит напомнить, что свободный выезд за рубеж стал возможным лишь с распадом СССР — в те же годы всем приходилось проходить собеседование в райкоме КПСС, дававшем санкцию на поездку или отказывавшем в ней. Автору крупно повезло — ее дело рассматривалось «молодой» комиссией, встретившей консерваторскую характеристику дружным громким хохотом. Все могло обернуться иначе, предстань автор пред светлые очи комиссии партийных патриархов, принимавших в соседней комнате и допрашивавших с пристрастием о содержании передовой «Правды» двухмесячной давности.

После всех этих событий издательство «Музыка» приняло рукопись к повторному рассмотрению. На заседании редколлегии, состоявшемся в 1988 г., был зачитан следующий текст, напечатанный на той же машинке, что и «черная рецензия» 1985 г. (в публикации сохранины синтаксис и орфография подлинника):

«В книжную редакцию издательства “Музыка”.

Отзыв о рукописи М. Н. Лобановой “Западноевропейское музыкальное барокко: эстетика и поэтика”.

Содержание рукописи может показаться оригинальным лишь тому, кто кто всерьез не знаком с зарубежной литературой по данному вопросу. Ибо именно оттуда (прежде всего — из ряда работ музыковедов ФРГ) М. Н. Лобанова некритически заимствовала не только многие положения и факты, но и общую германофильскую концепцию барокко как, якобы, единого художественного стиля западноевропейского искусства 17-первой половины 18 веков, концепцию, с которой, как антиисторичной, принципиально не согласно подавляющее большинство крупнейших советских музыковедов, искусствоведов, литературоведов.

Националистическая направленность заимствованной Лобановой концепции состоит в следующем. Вершинным достижением “эстети-

ки барокко” объявляются воззрения немецких музыкальных теоретиков эпохи, тесно связанные со средневековой теологией, схоластикой, мистикой, астрологией. По этим воззрениям музыка является частью “божественного универсума”, “небесной гармонией сфер”, в основу которых бог положил навеки “совершенные” числовые пропорции. Поэтому истинный музыкант должен руководствоваться в своих сочинениях “божественной числовой символикой”, помнить, например, что самое совершенное число — единица, означающая “бога единого” (в музыке — унисон), что число “3” есть святая троица (в музыке — трезвучие) и т.д. и т.п.

Такого рода воззрения старинных немецких теоретиков Лобанова преподносит как, якобы, наиболее плодотворные для композиторского мастерства, стараясь как можно больше связать с теологией, мистикой, схоластикой, числовой символикой наследие И.-С. Баха, сделать его адептом музыки как “божественной математической науки”, для которого “творчество — не переживание, а выдумывание”.

В этих целях из баховского наследия рассматривается главным образом несколько сочинений на духовные тексты, в особенности — кантата № 60, к которой Лобанова без конца возвращается, прямо-таки упиваясь темами «конца света», “Страшного суда”, “бренности человеческой жизни” — как земного странствия, ведущего в потусторонний мир и т. п. При этом анализ музыки фактически подменен теологическим истолкованием словесного текста и вопросами его репрезентации с помощью риторических фигур. Когда же Лобанова обращается к инструментальному шедевр Баха — Хроматической фантазии, — то обнаруживает в зигзагообразной мелодической линии ее вступительных пассажей астрологический знак — “символ Сатурна” (с. 229, пример 42).

С таких германофильских теологических позиций Лобанова старается принизить значимость музыкальной и вообще всей художественной культуры как Италии, так и Франции 17-первой половины 18 веков. Судит же о ней автор крайне поверхностно, тенденциозно, с произвольной выборочностью, допуская подчас грубые фактологические ошибки. Так, старинных итальянских музыкальных теоретиков Лобанова обвиняет в дилетантизме за то, что они отошли от представления о “божественном универсуме”. А во французской эстетике 17 века Лобанову восторгает только изощренная прециозность. Такое же выдающееся явление, как французский классицизм, автор работы попросту игнорирует и вообще пытается совершенно неправомочно представить классицизм не как самостоятельный эпохальный стиль, а как некую разновидность барокко. Что же касается музыкально-аналитических “открытий” Лобановой, то они сводятся к предельно расплывчатым, фактически бессодержательным «принципам». Главный из них — “принцип антитез” — заключается в том, что любое противопоставление и сопоставление любых компонентов, элементов объявляется “барочным”. Таким образом, по Лобановой, “барочным” можно объявить все, что угодно, скажем, музыку и Бетховена, и Прокофьева.

Ход мыслей в рукописи — путанный, сумбурный, с бесконечными отсылками вперед и повторами уже сказанного. Кроме того, в ней часто встречаются претенциозные самовосхваления с превознесением собственных мнимых “культурологических” открытий. Чтобы изложить все возражения и замечания, которые в работе Лобановой вызывает чуть ли не каждый абзац, потребовалось бы написать многие десятки страниц.

Считаю, что публикация данной работы явилась бы недопустимой дискредитацией нашего научного музыкознания.

15.IV.1988

Брянцева, Вера Николаевна,
доктор искусствоведения»

И хотя отзыв, не запрашиваемый издательством, был единодушно отвергнут редколлегией и рукопись автора даже прошла редактирование, книга продолжала не издаваться.

В последующие годы что-то менялось, но главное оставалось неизменным. Все последующие поездки автора за рубеж по-прежнему выбивались ее зарубежными коллегами через их посольства в Москве. В июне 1990 г. автора вновь не выпустили за границу на премьеру восстановленной ею симфонической поэмы Н. А. Рославца «В часы Новолуния» — в дальнейшем эта реконструкция многие годы приписывалась, невзирая на все протесты, другому автору¹¹. Присуждение в 1990 г. автору исследовательской стипендии Alexander von Humboldt-Foundation вызвало обычную реакцию: Министерство культуры СССР не выпускало автора около года, игнорируя все запросы фонда. Лишь после вмешательства посольства ФРГ был оформлен загранпаспорт. Министерство культуры отказалось предоставить билет — автору пришлось самой его доставать и оплачивать. Напутственное прощание министерства гласило: «Вы позорите страну, Вами должен заниматься КГБ».

В 1991 г. рецензия В. Н. Брянцевой о «недопустимой дискредитации нашего научного музыкознания» была переведена и опубликована Д. Гойовы¹². Последовала незамедлительная реакция со стороны Григория Пантиелева, сделавшего блестящую комсомольскую карьеру: в пространным официальном отчете о дармштадском конгрессе, на котором выступил с докладом немецкий музыковед, Пантиелев обрушился на «эгоцентрический антикоммунизм» Д. Гойовы. Возмущение Пантиелева вызвало не столько то, что его оппонент «всегда и везде бичует Советы и советских музыковедов», сколько опубликование «внутренних рецензий, неведь каким путем попавших к нему из издательства “Музыка”»¹³. Последнее обвинение в переводе на советский означало «разглашение служебной тайны», а нелегальная передача материалов за границу уже тянула на обвинение в шпионаже. Характерно, что инвектива Пантиелева появилась в канун августовского

путча 1991 г. — соответствующий номер журнала «Советская музыка» уже вошел в историю западного музыкознания как «путчистский»¹⁴. Отметим, что Г. Пантиелев, в 1982—1993 гг. успешно изобличавший автора в пропаганде религиозной философии, «антисоветской деятельности» и «разглашении служебной тайны» — нелегальной передаче материалов «эгоцентрическому антикоммунисту» Д. Гойовы, в последние годы переключил свое внимание на фонд Генриха Бёлля, атакуя с неизменным пылом его руководство, деятельность жюри по присуждению премии Ханны Арендт, а заодно — и саму Ханну Арендт за «коллаборационизм». Тем самым Пантиелев творчески преломил традиции одного из своих наставников — И. В. Нестьева, обвинившего, как указывалось выше, автора в «пропаганде нацистского идеолога Хёйзинги».

Книга же автора тем временем по-прежнему продолжала не издаваться.

И вот, осенью 1993 г. произошло чудо: Международный фонд «Культурная инициатива» Дж. Сороса объявил конкурс «Наука о культуре». Книга автора была названа в числе победителей. Однако несмотря на выделенные средства, издание продолжало задерживаться. И лишь благодаря личному вмешательству вице-премьера правительства Москвы, А. П. Брагинского, курировавшего научные программы, книга увидела свет в 1994 г.

С тех пор были опубликованы другие работы автора о барокко — в том числе в баховском номере ведущего журнала «Das Orchester»¹⁵. Благоклонное внимание исследованиям автора оказали крупнейший знаток барочной эмблематики Альбрехт Шёне, великий Дьёрдь Лигети, главный редактор журнала «Das Orchester» Понтер Энгельман, замечательный дирижер Рудольф Баршай и многие другие.

В опубликованной издательством «Музыка» в 1994 г. книге автор обнаружила многочисленные опечатки, в том числе — самого нелепого свойства, переставленные нотные примеры и проч. — видимо, вся редакторская правка была утрачена. Неприятно поразило автора такое проявления интереса к ее разработкам, как механический перенос концептуальных положений ее книги в различные публикации, в том числе — в одну монографию о музыкальном барокко. С появлением и распространением Интернета многие разделы книги подверглись тиражированию — снова без указания имени автора. Так книга, олицетворявшая «недопустимую дискредитацию нашего научного музыкознания», стала фольклором.

Учитывая эти обстоятельства, автор считает особенно приятным долгом выразить свою признательность главному редактору серии «Письмена времени» Светлане Яковлевне Левит и всем сотрудникам издательства, подготовившим книгу к печати.

Примечания

- ¹ См. подробнее в книге автора «Николай Андреевич Рославец и культура его времени». СПб., 2011.
- ² Житомирский Д., Леонтьева О. Миражи музыкального прогресса // Кризис музыкальной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 30.
- ³ Там же. С. 13.
- ⁴ Зись А. Кризис художественной мысли // Советская музыка. 1980. № 11. С. 89—90.
- ⁵ См.: Байгушев А. Русский орден внутри КПСС. Помощник М. А. Суслова вспоминает. М., 2007; его же. Партийная разведка. М., 2007.
- ⁶ Напоминания о следующих рассуждениях П. Сорокина, касающихся «роста глубоко подсознательного национального чувства, охватившего все слои» России после октябрьского переворота:

«Не удивляйтесь, если он в некоторой степени имеет зоологические формы. И это неизбежно. И даже целесообразно с точки зрения интересов выживания. Неизбежно потому, что слишком по-зверски обращались с русским народом „интернационалисты“, слишком мало было высказано иностранцами и инородцами гуманизма и жалости и слишком много бессовестного хищничества, шакализма и дипломатической хитрости, которая „мягко стелет, да жестко спавт“. Народ понял, что ему не на кого надеяться, кроме (как на) самого себя. Целесообразно потому, что с ним также обращаются „зоологически“. Когда тигр и шакал вас рвут, глупо усовещевать их, надо бить... или погубить. То же и с целым народом. Разве он, вплоть до серого мужика, не понимает, что его рвут, одни бесцеремонно, другие „вежливенько“, под аккомпанемент „хороших слов“ и улыбок? Разве он не оценивает все эти соглашения с большевиками и всевозможные концессии и т.д. словами: „своих помещиков прогнали, теперь приходят другие“, „за наш счет хотят греть руки и большевики, и иностранцы“, „ну подождите же“?..

Не удивляйтесь же, если национализм сильно пронизан зоологизмом. Он понятен и... целесообразен, хотя, быть может, и очень некрасив.

Частичным проявлением этого зоологического национализма *служит острый антисемитизм*. Им заражены почти все — от верхов интеллигенции до глухой деревни, от русских коммунистов (не удивляйтесь) до монархистов. „Протоколы сионских мудрецов“ читаются и в верхах, и в забытой деревне. Они одобряются, им верят, их хвалят. Причиной такого явления служит чрезвычайно выдающаяся роль, сыгранная значительными массами евреев в углублении нашей революции и в расцвете нашего коммунизма. Не говоря уже о „вождях“, огромное большинство которых (Зиновьев, Троцкий, Каменев, Стеклов, Свердлов, Радек, Красин, Урицкий, Володарский, Литвинов, Иоффе и т.д.) были евреями, большинство „командующих позиций“ во всех комиссариатах было занято и занимается ими же. При большей изворотливости они, далее, менее пострадали экономически, чем русские. Значительная часть богатств перешла в их руки. Благодаря той же практической сноровке и помощи сородичей они менее голодали. Ряд самых одиозных функций в значительной мере выполнялся ими же. С наступлением нэпа они же — почти исключительно — оказались „капиталистами“, „богачами“, захватившими в свои руки фактически почти всю и государственную, и кооперативную, и частную промышленность и торговлю. Прибавьте к этому то, что население Петрограда, Москвы и др. городов сейчас (благодаря отливу еврейства из местечек в центры) сильно семитизировано, что еврейство лучше питается, лучше одето, лучше живет, что русский на всех командующих позициях, во всех комиссариатах, кроме ГПУ (где сейчас мало евреев), видит евреев, что даже состав студентов высших школ преимущественно еврейский (в медицинских школах 60—70 %, в других ниже: „процентная норма наоборот“, так говорят об этом в России), учтите все это — и рост антисемитизма будет понятен».

Отрицая, как это часто бывает в подобных случаях, собственный антисемитизм, П. Сорокин настаивал на «фактической привилегированности» еврейства и «той фактической эксплуатации русского народа, которая выполняется сейчас значительными массами еврейства»; он утверждал, что «поведение многих и многих евреев, даже не

коммунистов, а просто дельцов, в смысле хищничества и шакализма было безобразным». (Сорокин П.А. Общедоступный учебник социологии. М. 1996. С. 485—486.)

⁷ Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет. Санкт-Петербург, 2003; Свиридов Г. Музыка как судьба. М., 2002.

⁸ Автора предельно шокировали факты, сообщенные учениками и близкими друзьями композитора, Е. Фирсовой и Д. Смирновым, в опубликованных ими в Интернете «Заметках о Денисове»: «Денисов рассказывал, что у них в Париже очень много друзей и постоянно кто-нибудь приходит в гости. Но русских среди них мало. Лена сказала, что там есть скрипач Брусиловский.

— А, этот? Я его не люблю. Очень практичный еврей.

— Вы что, — спросил я, — стали антисемитом?

— Нет, — сказал Денисов. — Но сейчас я перечитал Генри Миллера — большого антисемита я в жизни не встречал, но когда он пишет о евреях, это выглядит очень убедительно».

«Когда в начале 1992 года в Кембридже мы общались с Александром Гёром, он вспоминал об этой своей встрече с Денисовым и заявил, что Денисов — страшный антисемит. Мы очень удивились — в чем это выражалось? Оказывается, Эдисон Васильевич сказал ему что-то вроде того, что евреи заняли повсюду в музыкальной иерархии все важные места, и никого не пускают. Ему, видимо, захотелось похулиганить и подразнить Гёра, косвенно высказав своё отношение к нему и к его музыке. Точно так же Денисов поступил в публичном споре на «круглом столе» с Питером Максвелом Дэвисом, заявив ему, что Хенце давно перестал быть хорошим композитором, поскольку тому «мешает педерастия». Питер, который обычно за словом в карман не полезет, по словам Джерарда, прямо онемел от такой неожиданной постановки вопроса.

«Денисов захотел послушать нашу музыку. Я показал «Восьмистишья». Эдисон Васильевич сказал, что певица (Люси Шелтон) совершенно ужасная, и совершенно ужасающие стихи Мандельштама:

— Ужасно глупые, вычурные, сплошной «маньеризм». Это еврейские «штучки»! — сказал он, на что я спросил, уж не записался ли он в общество «Память»?

— Нет, слава Богу! — ответил он, но над стихами не переставал издеваться. — «О бабочка, о мусульманка» — какая глупость! Он не видел в жизни ни одной бабочки! Вот, смотрите, «и Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме» — никогда не слышал музыки Моцарта! А «Гёте, свишущий на выющейся тропе» — какая чушь! А здесь ещё глупее: «Гамлет, мыслящий пугливыми шагами»! Как можно мыслить шагами? Больше ему нечем мыслить? А что такое «чертёжник пустыни, сыпучих песков геометр»? И полный маразм: «малых, как лёгкая смерть, величин». Смерть никогда не бывает лёгкой, и причём тут «малые величины»? А здесь, смотрите: «большая вселенная в люльке у маленькой вечности спит» — ничего не бывает глупее! Мандельштам просто глуп! И такие же глупые бабы Ахматова и Цветаева, они ничуть не лучше, чем Ваш однофамилец Владимир Фирсов, — обратился он уже к Леночке.

<http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/denfragXI.html>; <http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/denfragX.html>.

Пользуясь случаем, автор приносит благодарность неизвестным корреспондентам, обратившим ее внимание на эту публикацию.

⁹ О деятельности Аникина и ему подобных см.: <http://mostmostmost.livejournal.com/208875.html>.

¹⁰ См. об этом: Musica. 1988. Н. 5. С. 478—479.

¹¹ См. подробнее в книге автора «Николай Андреевич Рославец и культура его времени». СПб., 2011.

¹² Gojowy D. Wiederentdeckte Vergangenheit — Die russische Avantgarde der 10er und 20er Jahre rehabilitiert? // Neue Musik im politischen Wandel. Hrsg. von H. Danuser. Veröffentlichungen des Darmstädter Instituts für Neue Musik und musikalische Erziehung, Bd. 32. Mainz, 1991. S. 9—10.

¹³ ПАНТИЕЛЕВ Г. Музыка и политика // Советская музыка. 1991. № 7. С. 55.

¹⁴ См.: Gojowy D. Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln, 2008. S. 13—14.

¹⁵ LOBANOVA M. Bild — Wort — Ton: zur musikalischen Emblematik bei J. S. Bach // Das Orchester. 1997. Н. 4. С. 23—30.

Использованная литература

1. АБЕРТ Г. В. А. Моцарт. 4.1. Кн. 1. М., 1978.
2. АVERИНЦЕВ С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
3. АVERИНЦЕВ С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979.
4. АVERИНЦЕВ С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
5. АVERИНЦЕВ С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
6. АVERИНЦЕВ С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.
7. АЛЕКСЕЕВ М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983.
8. Алпатов М. В. Проблемы барокко в русской иконописи // Барокко в России. М., 1926.
9. Аникст А. А. Проблемы изучения художественной культуры XVII века // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века. Материалы научной конференции. М., 1970.
10. Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.
11. Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.
12. Антология мировой философии. Т. II. М., 1970.
13. Аристотель и античная литература. М., 1978.
14. АСАФЬЕВ Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
15. АСМУС В. Ф. Декарт. М., 1956.
16. АСМУС В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике (Очерк истории: XVII начало XX в.). М., 1965.
17. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978.
18. Бах А. История немецкого языка. М., 1956.
19. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
20. Бейшлаг А. Орнамента в музыке. М., 1978.
21. БЁМЕ Я. Аугога, или Утренняя Заря в восхождении. М., 1914.
22. Бёме // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
23. ВЕЛЬФЛИН Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М., 1934.
24. Виппер Б. Р. Западноевропейское искусство первой половины XVII века // Статьи об искусстве. М., 1970.
25. Виппер Б. Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.
26. Виппер Ю. Б. О рубеже между литературой «Возрождения» и «Семнадцатого века» во Франции // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века: Материалы научной конференции. М., 1970.
27. Виппер Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
28. Всеобщая история искусства. Т. 4. М., 1963.
29. Гайденок П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции // Вопросы литературы. 1977. № 5.
30. Гайденок П. Об античных традициях в немецком идеализме (обоснование геометрии у Платона, Прокла и Канта) // Традиция в истории культуры. М., 1978.
31. Гайденок П. Эволюция понятия науки. М., 1980.
32. Галилей Г. Избранные труды в двух томах. Т. 2. М., 1964.
33. ГАСПАРОВ М. Л. Светоний и его время // Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. М., 1964.
34. ГЕГЕЛЬ Г. В. Ф. Лекции по истории философии // Сочинения. Т. XI. М., 1935.

35. Гегель Г. В. Ф. *Философия религии*. Т. 2. М., 1977.
36. Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. Т. 1-3. М., 1968—1973.
37. Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко, классицизм, романтизм. (Литературные течения Италии XVII—XIX веков) // *Вопросы литературы*. 1964. № 7.
38. Голенищев-Кутузов И. Н. *Итальянское Возрождение и славянские литературы*. М., 1963.
39. Голенищев-Кутузов И. Н. *Романские литературы*. М., 1975.
40. Голенищев-Кутузов И. Н. *Славянские литературы*. М., 1973.
41. Голенищев-Кутузов И. Н. *Средневековая латинская литература Италии*. М., 1972.
42. Горфункель А.Х. *Гуманизм — Реформация — Контрреформация* // *Культура эпохи Возрождения и Реформация*. Л., 1981.
43. Грасиан Бальтасар. *Карманный оракул*. Критикон. М., 1981.
44. Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры*. М., 1972.
45. Даннеман Ф. *История естествознания. Естественные науки в их развитии и взаимодействии*. Т. 2. М.; Л., 1935.
46. Даркевич В. П. *Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей. Художественный язык средневековья*. М., 1982.
47. Дворжак М. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций*. Т. 2. XVI столетие. М., 1978.
48. Демин А. С. *Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века*. М., 1977.
49. Дилецкий Николай. *Идея грамматики мусийской* // *Памятники русского музыкального искусства*. Вып. 7. Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова. М., 1979.
50. Друскин М. *Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI — XVIII веков*. Л., 1960.
51. Друскин М. *Пассионы и мессы И. С. Баха*. Л., 1976.
52. Друскин Я. С. *Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха*. Київ, 1972.
53. Дубравская Т. Н. *Итальянский мадригал XVI века* // *Вопросы музыкальной формы*. Вып. 2. М., 1972.
54. Дубравская Т. Н. *Мадригал (жанр и форма)* // *Теоретические наблюдения над историей музыки*. М., 1978.
55. Дубравская Т. Н. *Музыкальный мадригал XVI — XVII веков: Дис. канд. искусствоведения*. М., 1975.
56. Еремина С. И. *Великий театр Педро Кальдерона* // *Calderòn de la Barca. Tres dramas y una comedia*. Moscù, 1981.
57. Жирмунский. В. М. *История легенды о Фаусте* // *Легенда о докторе Фаусте*. М., 1978.
58. Жирмунский. В. М. *История немецкого языка*. 5-е изд. М., 1965.
59. Жирмунский. В. М. *Очерки по истории классической немецкой литературы*. Л., 1972.
60. Завадская Е. В. *Культура Востока в современном западном мире*. М., 1977.
61. Захарова О. И. *Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца* // *Из истории зарубежной музыки*. Вып. 4. М., 1980.
62. Захарова О. И. *Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы*. М., 1983.
63. Захарова О. И. *Риторика и немецкая музыка XVII — первой половины XVIII века: Дис. канд. искусствоведения*. М., 1981.
64. Зейфас Н. *Заметки об эстетике западноевропейского барокко* // *Сов. музыка*. 1975. № 3.
65. Зейфас Н. *Маттезон и теория оркестровки* // *История и современность*. Л., 1981.
66. Зейфас Н. *Concerto grosso в музыке барокко* // *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 3. М., 1975.
67. Зейфас Н. *Concerto grosso в творчестве Генделя*. М., 1980.
68. Зейфас Н. *Concerto grosso в творчестве Генделя: Автореф. дис. канд. искусствоведения*. Л., 1975.
69. Знамеровская Т. К. *Вопросу об особенностях и историческом месте XVII века в развитии западноевропейской культуры* // *Вестник ЛГУ*. № 20. Серия языка, истории, языка и литературы. Вып. 4. Л., 1966.

70. Зюкова Н. Алехо Карпентьер. Л., 1982.
71. Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
72. Изергина А. И. Немецкая живопись XVII века. Л.; М., 1960.
73. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
74. История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века. М., 1963.
75. История немецкой литературы. Т. 1. М., 1962.
76. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. II. М., 1964.
77. Катунян М. Генерал-бас в композиции (на примере творчества И. С. Баха): Дипломная работа. МГДОЛК. М., 1973.
78. Катунян М. Музыкально-теоретические идеи и композиция эпохи барокко // Музыка. Научный реферативный сборник. М., 1980. Вып. 4.
79. Катунян М. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII—XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения: Сборник научных трудов МГДОЛК. М., 1979.
80. Кеплер И. О шестиугольных снежинках. М., 1982.
81. Кляус Е. М. Блез Паскаль // У истоков классической науки. М., 1968.
82. Конен В. Д. К вопросу о стиле Ренессанса в музыке // От эпохи Возрождения к двадцатому веку. Проблемы зарубежного искусства. М., 1963.
83. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. М., 1971.
84. Конен В. Д. Окончательная кристаллизация гомофонно-гармонического стиля в эпоху классицизма // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.
85. Конен В. Д. Пёрселл и опера. М., 1978.
86. Конен В. Д. Проблемы Возрождения в музыке // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. М., 1966.
87. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М., 1975.
88. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
89. Конрад Н. И. О барокко // Избранные труды. История. М., 1974.
90. Конрад Н. И. О смысле истории // Избранные труды. История. М., 1974.
91. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973.
92. Куприянова Е. Н. К вопросу о классицизме // XVIII век. Сборник 4. М.; Л., 1959.
93. Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре // Старинный спектакль в России. Л., 1928.
94. Лейбниц Г. В. Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1982.
95. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
96. Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.
97. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1—2. М.; Л., 1982—1983.
98. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. I. Симфонизм. М.; Л., 1948. II. Вокальные формы и проблема большой композиции. М., 1980.
99. Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века (Гендель, И. С. Бах, Глюк, Гайдн). М.; Л., 1939.
100. Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII в. // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII веков. М., 1966.
101. Липатов А. В. Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
102. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
103. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.
104. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
105. Лобанова М. Н. Аллегория и эмблема в кантате И. С. Баха «O Ewigkeit, du Donnerwort» (№ 60) // Проблемы музыкального стиля И. С. Баха, Г. Ф. Генделя: Сборник научных трудов МГДОЛК. М., 1985.
106. Лобанова М. Н. Барокко: связь и разрыв времен // Сов. музыка. 1981. № 6.

107. Лобанова М. Н. Гармоническое инвенторство эпохи барокко // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сборник трудов ГМПИ. Вып. 92. М., 1987.
108. Лобанова М. Н. «Духовные концерты» С. Шейдта и некоторые проблемы развития мотета в эпоху барокко // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки: Сборник трудов МГДОЛК. М., 1980.
109. Лобанова М. Н. Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого барокко // Генрих Шютц. М., 1985.
110. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: Дис. канд. искусствоведения. М., 1981.
111. Лобанова М. Н. Некоторые композиционные аспекты Шести мотетов И. С. Баха в связи с музыкально-эстетическими представлениями немецкого барокко // Проблема организации музыкального произведения: Сборник трудов МГДОЛК. М., 1979.
112. Лобанова М. Н. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст-1988. М., 1989. Актуализированная версия: Репрезентация барокко: между пафосом, аффектом, риторикой, гармонией и числом // Пространство культуры. 2011. № 3. Репрезентация барокко в связи с учениями об аллегории, эмблеме и «остроумном замысле» // Пространство культуры. 2011. № 4.
113. Лорка Федерико Гарсиа. Об искусстве. М., 1971.
114. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
115. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. К семиотической типологии русской культуры XVIII века // Художественная культура XVIII века: Материалы научной конференции (1973). М., 1974.
116. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 284 / Труды по знаковым системам. Тарту, 1971.
117. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 414: Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение. Тарту, 1977.
118. Лукьянова Н. Хорал к кантатах И. С. Баха: Дипломная работа. МГДОЛК. М., 1974.
119. Мастера искусства об искусстве. Т. I. М., 1937.
120. Мастера искусства об искусстве. Т. III. М., 1967.
121. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. М., 1934.
122. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. М., 1961.
123. Михайлов А. В. Время и «безвременье» в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века: Материалы научной конференции. М., 1970.
124. Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.
125. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982.
126. Михайлов А. В. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6.
127. Моравиа А. Федерико Барочный // Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968.
128. Морозов А. А. Из истории осмысления эмблем в эпоху Ренессанса и барокко (Пеликан) // Миф—фольклор—литература. Л., 1978.
129. Морозов А. А. Купидоны Ломоносова. К проблеме барокко и рококо в России XVIII века // Československa rusistická. 1970. № 3.
130. Морозов А. А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 2.
131. Морозов А. А. М. В. Ломоносов и телеология Христиана Вольфа // Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы. М.; Л., 1962.
132. Морозов А. А. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения // Русская литература. 1966. № 3.
133. Морозов А. А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.

134. Морозов А. А. Новые аспекты изучения славянского барокко // Русская литература. 1973. № 3.
135. Морозов А. А. Проблемы европейского барокко // Вопросы литературы. 1968. № 12.
136. Морозов А. А. «Симплиссимус» и его автор. Л., 1984.
137. Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Сборник 9. Л., 1974.
138. Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
139. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1—2. М., 1981—1982.
140. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
141. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
142. Мыльников А. С. Чешское барокко как историко-культурный феномен // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
143. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
144. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
145. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. М., 1973.
146. Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. Т. 3. М.; Л., 1934.
147. Панофский Э. Галилей: Наука и искусство // У истоков классической науки. М., 1968.
148. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
149. Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.
150. Пинский Л. Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Бальтасар. Карманный оракул. Критикон. М., 1981.
151. Пинский Л. Е. Ренессанс и барокко // Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1937.
152. Писаревская И. Высокая месса h-moll И. С. Баха: Дипломная работа. МГДОЛК. М., 1973.
153. Пискунова С., Пискунов В. Алехо Карпентьер и проблема необарокко в культуре XX века // Вопросы литературы. 1984. № 7.
154. Плюханова М. Б. о некоторых чертах личностного сознания в России XVII века // Художественный язык средневековья. М., 1982.
155. Праут Э. Фуга. М., 1900.
156. Пропп В. Я. Дип в свете фольклора // Фольклор и действительность. М., 1976.
157. Протопопов В. В. Николай Дилецкий и его «Музыкальная грамматика» // Николай Дилецкий: Памятники русского искусства. Вып. 7. М., 1979.
158. Протопопов В. В. Из истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков: Хрестоматия. М., 1980.
159. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.
160. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979.
161. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.
162. Пуришев Б. Очерки немецкой литературы XV—XVII вв. М., 1955.
163. Рассел Б. История западной философии. М., 1959.
164. Рогов А. И. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.
165. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938.
166. Ротенберг Е. И. Вопросы художественной тематики в живописи XVII века // Античность. Средние века. Новое время. М., 1977.
167. Рубенс Петер Пауль. Письма. Документы. Суждения современников. М., 1977.
168. Сазонова Л. К вопросу о поэзии русского барокко // Вопросы литературы. 1985. № 8.
169. Санктиус Ф. де. История итальянской литературы. Т. 2. М., 1964.
170. Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати Цезарей. М., 1964.
171. Сигал Н. А. Тенденции барокко во французской драматургии 30—40-х годов XVII века // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
172. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

173. Смирнов А. Шекспир. Ренессанс и барокко // Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965.
174. Соколов В. В. Европейская философия XV–XVII веков. М., 1984.
175. Соколов В. В. Средневековая философия. М., 1979.
176. Софронова Л. А. Об анализе литературного, произведения эпохи барокко // Сов. славяноведение. 1975. № 5.
177. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М., 1981.
178. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
179. Спор о древних и новых. М., 1985.
180. Тиандер К. Ф. Очерк театра в Западной Европе и России. Харьков, 1911.
181. Фейербах Л. Собрание произведений в трех томах. Т. 1. М., 1967.
182. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.
183. Фрескобалды Джироламо. Выдержки из предисловий // Избранные клавирные сочинения / Сост. и ред. Н. Копчевского. М., 1983.
184. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
185. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
186. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М., 1980.
187. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблема музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
188. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
189. Чегодаев А. Д. Художественная культура XVII века // Западноевропейская культура XVIII века. М., 1980.
190. Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: Литература и литературоведение. Тарту, 1976.
191. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
192. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М., 1975.
193. Шишмарев В. Очерки по истории языков Испании. М.; Л., 1941.
194. Шюкэ А. История немецкой литературы. М.; Пг., 1923.
195. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
196. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.; Л., 1947.
197. ADAM A. L'âge classique. Paris, 1968.
198. ADLUNG J. Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit. Erfurt 1758 // Documenta musicologica 4. Kassel-Basel, 1953.
199. DERSELBE. Musica mechanica organoedi. Berlin, 1768 // Documenta musicologica 18. Kassel-Basel, 1961.
200. ALBRECHT J. Podoby a premeny barokovej hudby. Bratislava, 1982.
201. ALEWYN R., SÄLZLE K. Das große Welttheater: die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg, 1959.
202. AMBROS A. W. Geschichte der Musik. Bd 4. 2-te Aufl. Leipzig, 1881.
203. ANGLEBERT J. H. d'. Principes de l'accompagnement // Pièces de clavecin. Paris, 1975.
204. ANTHONY J. R. French baroque music. London, 1974.
205. APEL W. The history of keyboard music to 1700. Bloomington-London, 1972.
206. ARNOLD D. Giovanni Gabrieli. London a. o., 1974.
207. ID. Monteverdi. London, 1963.
208. ARNOLD D., FORTUNI N. The man as seen through his letters // The Monteverdi companion. London, 1968.
209. ARNOLD F. T. The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the 17–18th centuries. Vol. 1–2. New York, 1965.
210. L'Artusi ovvero imperfettioni della moderna musica. P. 1–2. Venezia, 1600–1608 // Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II. № 36. Bologna, 1968.
211. ARUNDELL D. Henry Purcell. London, 1927.
212. BAAS B. „L'animal musicien". Philosophie et musique chez Leibnitz // Musique en jeu. 1976. No 25.

213. BACH C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Th. 1–2. Berlin, 1753–1762 / Faks.–Nachdruck. Leipzig, 1976.
214. Bach–Dokumente. Bd 1–3. Leipzig, 1963–1972.
215. Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten. Leipzig, 1975.
- а) Русск. пер.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. Сост. Х.-Й. Шульце / Пер. В. Ерохина. М., 1980.
216. Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken. Kassel, 1976.
217. BANCHIERI A. Cartella musicale nel canto figurato fermo e contrapunto. Bologna, 1614 // Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II. No 26. Bologna, 1969.
218. ID. Lettere armoniche. Bologna, 1628 // Bibliotheca musica bononiensis. Sezione V. No 21. Bologna, 1968.
219. ID. L'organo suonarino // Bibliotheca organologica. Vol. 27. Amsterdam, 1969 / Re-print of the Edition Venezia, 1605, 1611, 1638.
220. BENARY P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1961.
221. BERARDI A. Miscellanea musicale... Bologna, 1689.
222. BERGHOFF L. Emanuele Tesauro und seine Concetti. Unter besonderer Berücksichtigung von Schloß Nymphenburg. München, 1979.
223. BESSELER H. Bach und das Mittelalter // Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978.
224. BLUME F. Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam, 1931.
225. ID. Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Leipzig, 1925.
226. BÖHME J. Vom lebendigen Glaube. Gütersloh, 1972.
227. BORINSKI K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd 1. (1914).
228. BOYDEN D. D. When is a concerto not a concerto // The Musical Quarterly. Vol. 43. 1957. № 2.
229. BRAUN W. Die Musik des 17. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1981.
230. BRIGGS M. S. Baroque architecture. London, 1913.
231. BRODDE O. Heinrich Schütz. Weg und Werk. Kassel u. a., 1972.
232. BROSSARD S. Dictionnaire de musique. Amsterdam, s. a.
233. BUELOW G. J. Thorough-bass accompaniment according to Johann David Heinichen. Berkely; Los Angeles, 1966.
234. BUKOFZER M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. New York, 1947.
235. BURCKHARDT J. Die Kultur der Renaissance in Italien, Basel, 1860.
- а) Русск. пер.: БУРКГАРДТ Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1876.
236. BURMEISTER J. Musica poetica. Rostock 1606 // Documenta musicologica 10. Kassel; Basel, 1954.
237. BURNEY Ch. A general history of music. From the earliest period to the present (1789). Vol. 1–2. London, 1957.
238. BURT N. Opera in Arcadia // The Musical Quarterly. Vol. 41. 1955. № 2.
239. BUTLER G. G. Fugue and rhetoric // Journal of Musical Theory. Vol. 21. 1977. № 1.
240. ID. Ordering problems in Bach's Art of Fugue // The Musical Quarterly. Vol. 69. 1983. № 1.
241. CARRELL N. Bach, the Borrower. London, 1967.
242. CARTER T. Jacopo Peri // Music and Letters. Vol. 61. 1980. № 2.
243. CASSIRER E. Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin, 1922.
244. DERSELBE. Die Philosophie im 17. und 18. Jahrhundert. Paris, 1939.
245. CLERCX S. Le terme: baroque. Sa signification. Son application a la musique // Les Colloques de Wégimont. IV. 1957. Paris, 1963.
246. CROCE B. Der Begriff des Barocks. Die Gegenreformation. Zürich u. a., 1925.
247. CROCKER R.–L. A history of musical style. New York a. o., 1966.
248. CURTIUS A. Preface // COUPERIN L. Pièces de clavecin. Edition par A. Curtius. Paris, s. a.
249. CURTIUS E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 7-te Aufl. Bern–München, 1969.
250. DAHLHAUS C. Musica poetica und musikalische Poesia // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 23. 1966. H. 2.
251. DAMMANN R. Geschichte der Begriffsbestimmung Motette // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 16. 1959. H. 4.

252. DERSELBE. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967.
253. DERSELBE. Zur Musiklehre des Andreas Werkmeister // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 11. 1954. H. 3.
254. DAVIS B. J. Chant of the centuries. A history of the humanities: the visual arts and their parallels in music and literature. Texas, 1969.
255. DEHIO G. Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 1–2. 2-te Aufl. Berlin, 1923.
256. DONINGTON R. Baroque music: style and performance. London, 1982.
257. DÜRR A. Die Kantaten von J. S. Bach. Bd. 1–2. Kassel u. a., 1971.
258. DÜWELL U. Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16. Jahrhundert. Köln, 1963.
259. DVOŘAK M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Studien zur abendländische Kunst-entwicklung. München, 1924.
260. DYCK J. Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Gehlen, 1966.
261. EGGBRECHT H. H. Barock als musikgeschichtliche Epoche // Aus der Welt des Barock. Stuttgart, 1957.
262. DERSELBE. Ordnung und Ausdruck im Werk von H. Schütz. Kassel, 1961.
263. DERSELBE. Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Göttingen, 1959.
264. DERSELBE. Über Bachs geschichtlichen Ort // Deutsches Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 31. 1957. H. 4.
265. EINSTEIN A. Heinrich Schütz // Von Schütz bis Hindemith. Zürich–Stuttgart, 1957.
266. EPPSTEIN H. Heinrich Schütz. Stockholm, 1972.
267. FEIND B. Deutsche Gedichte... Th. 1. Stade, 1708.
268. FELLERER K. G. Der Stilwandel in der abendländischen Musik um 1600. Opladen, 1972.
269. FLEISCHHAUER G. Zur Funktion und Bedeutung einiger Instrumentalmusikstücke in den Oratorien G. F. Händels // Anthem, Ode, Oratorium – ihre Ausprägung bei G. F. Händel. Halle (Saale), 1981.
270. FLEMING W. Art, music and ideas. New York a. o., 1970.
271. ID. The element of motion in baroque art and music // The journal of aesthetics and art criticism. 1946. № 2.
272. FRIEDRICH C. J. The age of the baroque 1610–1660. New York, 1952.
273. FROTSCHER G. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Bd 1. Berlin, 1959.
274. GASPARINI F. L'Armonico Prattico al Cimbalo. Venezia, 1745 / Facs.–Edition. New York, 1967.
275. GEIRINGER K. Symbolism in the music of Bach. Washington, 1956.
276. GERBER R. Arie // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd 1. Kassel u. a., 1949.
277. GESSNER E. Samuel Scheidts Geistliche Konzerte. Berlin, 1961.
278. GOJOWY D. Wort und Bild in Bachs Kantatentexten // Die Musikforschung. Jg. 25. 1973. H. 1.
279. GRABSKI J. «Mundus amoris» – «Amor mundus». Tycjana «Allegoria miłości» z Luwru // O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy–symbole–problemy. Warszawa, 1977.
280. GREEN H. Shakespeare and emblems writers. London, 1870.
281. GRUNSKY H. Jacob Böhme. Stuttgart, 1956.
282. GURLITT C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart, 1888.
283. DERSELBE. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart, 1887.
284. DERSELBE. Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland. Stuttgart, 1889.
285. DERSELBE. Vom Klangbild der Barockmusik // Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern, 1956.
286. GURLITT W. Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. Kassel–Basel, 1959.
287. HAAS R. Die Musik des Barocks. Potsdam, 1928.
288. HAASE R. Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus. Wien, 1969.
289. DERSELBE. Leibnitz und die Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der harmonikalen Symbolik. Hommerich, 1963.
290. HARMAN A., MILNER A. Man and his music. The story of musical experience in the West. Late Renaissance and baroque music. Vol. 1–2. London, 1959–1977.

291. HARMS W. *Homo viator in bivio: Studium zur Bildlichkeit des Weges* // *Medium aevum*. Bd. 21. 1970.
292. HATZFELD H. *Estudios sobre el Barocco*. Madrid, 1964.
293. HAUSER A. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München, 1964.
294. HEINICHEN J. D. *Der General-Bass in der Komposition*. Dresden, 1728.
295. HITCHCOCK H. W. *The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier* // *The Musical Quarterly*. 1955. № 1.
296. HOCKE G. R. *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg, 1959.
297. DERSELBE. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, 1957.
298. HOFSTADTER D. R. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. Hassocks (Sussex), 1979.
299. HOLLAND A. *Henry Purcell. The English Musical Tradition*. London, 1932.
300. HORSLEY J. *Monteverdi's use borrowed material in «Sfogava con le stelle»* // *Music and Letters*. Vol. 59. 1978. № 3.
301. HUBER W. S. *Motivsymbolik bei H. Schütz. Versuch einer morphologischen Systematik der Schütz'schen Melodik*. Basel, 1961.
302. HUIZINGA J. *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg, 1956.
303. HUNOLD Chr. F. *Auserlesene neue Briefe*. Th. 1—2. Halle, 1717—1722.
304. DERSELBE. *Auserlesene neue Briefe in Form einer Antwort*. Halle, 1728.
305. JACKSON R. *On Frescobaldi's chromaticism and its background* // *The Musical Quarterly*. 1971. № 2.
306. JANSEN M. *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht* // *Bach—Jahrbuch*, 1937.
307. KATZ E. *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*. Augsburg, 1926.
308. KELLER H. *Vorwort* // *FRESCOBALDI Girolamo. Ausgewählte Orgelwerke*. Bd. 1. Edition Peters, 11520. Leipzig, [1943].
309. KIRCHER A. *Musurgia universalis*. Roma, 1650.
310. KIRCKPATRICK R. *Domenico Scarlatti*. Princeton, 1953.
311. KIRNBERGER J. Ph. *Grundsätze des General-Basses als Erste Linien zur Composition*. Berlin 1781. *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition als Vorbereitung zur Fugenkenntniß...* Berlin 1782 / *Nachdruck—Ausgabe*. Hildesheim—New York, 1974.
312. DERSELBE. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik...* Berlin, 1771.
313. KLIBANSKY R., PANOFKY E. *Saturn and Melancholy*. London, 1964.
314. KLOTZ H. *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*. Kassel u. a., 1975.
315. KRAFT G. *Zur Heinrich-Schütz-Ehrung* // *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz*. Weimar, 1954.
316. KRETZSCHMAR H. *Geschichte der Oper*. Leipzig, 1919.
a) Русск. пер.: КРЕЧМАР Г. *История оперы*. Л., 1925.
317. KRUMMACHER F. *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*. Kassel u. a., 1978.
318. DERSELBE. *Die Überlieferung der Choralbearbeitung in der frühen evangelischen Kantate*. Berlin, 1965.
319. KUHNAU J. *Der musikalische Quacksalber*. Berlin, 1900.
320. KUNZE S. *Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk G. Gabriels* // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 21. 1964. H. 2.
321. DERSELBE. *Stil* // *RIEMANN H. Musiklexikon*. Bd. 3. Sachteil. Mainz, 1967.
322. LANG P. H. *George Frideric Handel*. New York, 1966.
323. LEICHTENTRITT H. *Geschichte der Motette*. Leipzig, 1908.
324. *Der literarische Barockbegriff*. Darmstadt, 1975.
325. LOBANOVA M. *La categoria della «fantasia» nella cultura musicale barocca e romantica* // *Musica/Realtà*. 1987. № 24.
326. DIESELBE. *Bild—Wort—Ton: zur musikalischen Emblematik bei J. S. Bach*. In: *Das Orchester* 4/1997.

327. LUTHER W. M. Gallus Dressler. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Schulkantorats im 16. Jahrhundert. Kassel, 1945.
328. MAHON D. Studies in Seicento Art and Theory. London, 1947.
329. MAHRENHOLZ Chr. Samuel Scheidt. Sein Leben und sein Werk. Leipzig, 1924.
330. MANIATES M. R. Mannerism in Italian music and culture, 1530—1630. Chapel Hill, 1979.
331. MARCELLO B. Teatr modny (Il teatro alla moda) // SZWEYKOWSKA A. Wenecki teatr modny. PWM, 1981.
332. MARPURG F. W. Anfangsgründe der theoretischen Musik. Leipzig, 1757.
333. MATTHESON J. Das Beschützte Orchestre oder desselben Zweite Eröffnung. Hamburg, 1717.
334. DERSELBE. Das Forschende Orchestre oder desselben dritte Eröffnung. Hamburg, 1721.
335. DERSELBE. Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740 / Kassel u. a., 1969.
336. DERSELBE. Der musikalische Patriot. Hamburg, 1728.
337. DERSELBE. Das Neu-eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.
338. DERSELBE. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739 // Documenta musicologica 5. Kassel, 1954.
339. Meine Musik hat barocke Züge: Gespräch mit dem Komponisten Krzysztof Penderecki // Die Opernwelt. 1979. № 1.
340. MERSENNE M. Harmonie universelle. L. 1—3. Paris, 1636 / Facs.—Edition. Paris, 1963.
341. MEYER B. Hieroglyphisches in der Musik des 16. Jahrhunderts // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962. Kassel u. a., 1963.
342. MEYER E. H. English chamber music. The history of a great art. From the Middle ages to Purcell. London, 1951.
343. MEYER U. J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. Mainz, 1976.
344. DERSELBE. Johann Jacob Schmidts «Biblischer Mathematicus» von 1736 und seine Bedeutung für das Verständnis der Zahlensymbolik im Werk J. S. Bachs // Die Musikforschung. 1979. H. 2.
345. MICHELET J. Histoire de France. L. 7. Paris, 1855.
346. MIES P. Die geistlichen Kantaten J. S. Bachs und der Hörer von heute. T. 1—3. Wiesbaden, 1960—1963.
347. MONTEVERDI C. Lettere, dediche, prefazioni. Roma, 1973.
348. MORLEY Th. A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke. 1557 or 1558—1602 / Edited by R. A. Harman. London, 1952.
349. MOSER H. J. Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Kassel, 1936.
350. MÜLLER R. Basso ostinato und die «imitatione del parlare» in «Incoronazione di Poppea» // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 40. 1983. H. 1.
351. MÜLLER-BLATTAU J. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, 1926.
352. MÜLLER-BLATTAU W. Tonsatz und Klanggestaltung bei Giovanni Gabrieli. Kassel u. a., 1975.
353. NEUMANN F. Ornamentation in baroque and post-baroque music. Princeton, 1978.
354. NEUMANN W. J. S. Bachs Chorfüge. 2-te Aufl. Leipzig, 1950.
355. DERSELBE. Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, Leipzig, 1967.
356. ORS Y ROVIRA E. D'. Del barocco. Milano, 1945.
357. PALISCA C. V. The Artusi—Monteverdi Controversy // The Monteverdi Companion. London, 1968.
358. ID. The beginnings of baroque music. Its roots in sixteenth century theory and polemics. Cambridge (Mass.), 1953.
359. ID. Girolamo Mei (1519—1594). Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. American Institute of Musicology, 1960.
360. PANOFSKY E. Idea. A Concept in Art Theory. University of South Carolina Press. Columbia, 1968.
361. ID. Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History. New York, 1957.
362. ID. Das Problem des Stiles in der bildenen Kunst (1915) // Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964.
363. ID. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.
364. ID. Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. New York—London, 1972.

365. ID. Zur Problem der historischen Zeit (1927) // Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964.
366. PAOLI D. de. Monteverdi. Milano, 1979.
367. PAULY H. J. Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes. Regensburg, 1964.
368. PETZOLDT R. Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern. Leipzig, 1972.
369. PONT G. Handel's overtures for harpsichord or organ. An unrecognized genre // *Early Music*. Vol. 11. 1983. № 3.
370. PONTIO P. Ragionamento di musica. Parma, 1588.
371. PRAETORIUS M. *Syntagma musicum*. Bd 3. Termini musici. Wolfenbüttel, 1619 // *Documenta musicologica* 15. Kassel u. a., 1958.
372. PRAZ M. *Studi sul concettismo*. Firenze, 1964.
373. ID. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. P. 1–2. London, 1939.
374. PRINTZ W. C. *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst*. Dresden, 1690 // *Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung*. Bd. 1. Graz, 1964.
375. PRÜFER A. J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. Leipzig, 1908.
376. QUANTZ J. J. Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen. Breslau, 1789 // *Documenta musicologica* 2. Kassel–Basel, 1953.
377. *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel u. a., 1981.
378. QUEROL M. La polyphonie religieuse espagnole au XVII^e siècle // *Les Colloques de Wé-gimont*. IV. Paris, 1963.
379. QUERVAIN F. de. *Der Chorstil Henry Purcells (Studien zu seinen Anthems)*. Bern–Leipzig, 1935.
380. RAMBACH J. J. Zeugnisse der Wahrheit zur Gottseligkeit in ein und dreißig oeffentlichen heiligen Reden zu Halle abgelegt. 1737.
381. REDLICH H. F. Claudio Monteverdi. Life and works. London, etc., 1952.
382. REIMER E. Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks // *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 35. 1978. H. 1.
383. REMNAUT M. Chorus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. London a. o., 1980.
384. *Rhetorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Venezia, 15–18 giugno 1954. A cura di E. Castelli. Roma, 1955.
385. RICCI C. *Vita barocca*. Milano, 1904.
386. RICH A. *Music mirror of the arts*. New York, 1969.
387. RIEDEL F. W. Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischen Stil im Barockzeitalter. München; Salzburg, 1977.
388. RIEGL A. Die Entstehung der Barock–Kunst in Rom. Wien, 1908.
389. RIEPEL J. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Frankfurt; Leipzig, 1755.
390. RITZEL F. Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1969.
391. ROUSSET J. L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poesie et sur le théâtre au XVII^e siècle. Paris, 1968.
392. ID. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris, 1953.
393. RUHNKE M. J. Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kiel, 1957.
394. SACHS C. Barock–Musik // *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Jg. 26. 1919/1920.
395. ID. *The commonwealth of art. Style in the fine arts, music and the dance*. New York, 1946.
396. ID. *Our musical heritage*. New York, 1948.
397. SASSONE H. Influencias del barroco en la literature actual // *Cuadernos hispanoamericanos*. 1972. № 268.
398. SCACCHI M. Ad Exellentissimum Dominum C. S. Wernerum // KATZ E. *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts (Anhand)*. Augsburg, 1926.
399. SCHARLAU U. Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg, 1966.
400. SCHEIBE J. A. *Compendium Musices* // BENARY P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts (Anhang)*. Leipzig, 1961.
401. DERSELBE. *Musikalische Composition*. Th. 1. Leipzig, 1773.
402. Samuel Scheldt. Leipzig, 1954.

403. SCHERING A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig, 1905.
404. DERSELBE. Geschichte des Oratoriums. Leipzig, 1911.
405. DERSELBE. Kleine Bachstudien // Bach—Jahrbuch. 1933.
406. DERSELBE. Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 8. 1906.
407. SCHMITZ A. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz, 1950.
408. SCHMITZ E. Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig, 1955.
409. SCHÖNE A. Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1964.
410. SCHRADER L. Monteverdi. Creator of Modern Music. New York, 1950.
411. DERSELBE. Das musikalische Werk von Heinrich Schütz in der protestantischen Liturgie. Basel, 1961.
412. SCHÜTZ H. Gesammelte Briefe und Schriften. Regensburg, 1931.
413. SCHWEITZER A. J. S. Bach. 13-te Aufl. Leipzig, 1937.
- a) Русск. пер.: ШВЕЙЦЕР А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965.
414. SEIFFERT M. Anecdota Schütziana // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 1. Leipzig, 1899—1900.
415. SERAUKY W. Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster i. W., 1929.
416. DERSELBE. Samuel Scheidt in seinen Briefen. Halle, 1937.
417. SHEARMAN J. Mannerism. Style and civilization. Harmondsworth (Middlesex), 1973.
418. SIETZ R. Henry Purcell. Zeit. Leben. Werk. Leipzig, 1955.
419. SMEND F. Bach-Studien. Kassel, 1969.
420. SÖHNGEN O. Heinrich Schütz und die zeitgenössische Musik // Sagittarius 1. Kassel u. a., 1966.
421. SOKOŁOWSKA J. Spory o barok: W poszukiwaniu modelu epoki. Warszawa, 1971.
422. SPEER D. Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst: oder, Vierfaches musikalisches Kleeblatt. Ulm 1697/ Faks.—Nachdruck. Leipzig, 1974.
423. SPIESS R. P. Meinrado. Tractatus musicus compositorio-practicus... Opus VIII. Augsburg, 1746.
424. SPITTA Ph. Joh. Seb. Bach. Bd. 1—2. Leipzig, 1921.
425. STEFANI G. Musica barocca. Milano, 1974.
426. STEFFANI A., WERKMEISTER A. Musicalisches Send-Schreiben... Quendlinburg, 1700.
427. STEUDE W. Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz // Schütz-Jahrbuch. 1983. No 4/5.
428. STILLER G. Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Berlin, 1970.
429. STRICKER R. Musique du baroque. Paris, 1968.
430. SYPPER W. Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400-1700- New York, 1955.
431. SZWEJKOWSKA A. Wenecki teatr modny. PWM, 1981.
432. SZWEJKOWSKI Z. M. Musica moderna w ujęciu Marca Scacchiego. Z dziejów teorii muzyki w XVII wieku. PWM, 1977.
433. TAGLIAVINI L. F. The art of «not leaving the instrument empty» -- Comments on early Italian harpsichord playing // Early Music. 1983. № 3.
434. TALBOT M. Vivaldi. London a. o., 1978.
435. TAPIÉ V. L. Le Baroque. Paris, 1963.
436. ID. Baroque et classicisme. Paris, 1957.
437. TESTI F. La musica italiana nel seicento. Vol. 1—2. Milano, 1972.
438. THOBURN C. R. Pachelbel's Christ lag in Todesbanden: a possible influence on Bach's work // American choral review. January, 1977.
439. TINTELNOT H. Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe // Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern, 1956.
440. TOUSSAINT G. Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von H. Schütz. Mainz, 1949.
441. TROEGER R. Metre in unmeasured preludes // Early Music. Vol. 11. 1983. № 3.

442. UNGER H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg, 1941.
443. Antonio Vivaldi da Venezia all' Europa. Milano, 1978.
444. WALKER D. P. Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella- London, 1958.
445. WALTHER J. G. Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek. Leipzig, 1732 // Documenta musicologica 3. Kassel; Basel, 1953.
446. DERSELBE. Praecepta der Musikalischen Composition. Weimar 1708 // Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 2. Leipzig, 1955.
447. WELLEK R. The concept of baroque in literary scholarship // The journal of aesthetics and art criticism. 1946. № 2.
 - a) в расширенном виде — в кн.: WELLEK R. Concepts of criticism. New Haven; London, 1963.
448. WERKMEISTER A. Erweiterte und verbesserte Orgel—Probe... Quedlinburg, 1698 // Documenta musicologica 30. Kassel u. a., 1970.
449. WESTRUP J. A. Purcell. London; New York, 1937.
450. WILLIAMS P. The European organ 1450—1850. London, 1978.
451. WINTERFELD C. von. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Th. I—2. Berlin, 1834.
452. WÖLFFLIN H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915.
 - a) Русск. пер.: ВЕЛЬФЛИН Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930.
453. DERSELBE. Renaissance und Barock. 1888.
 - a) Русский пер.: ВЕЛЬФЛИН Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1893.
454. WOLFF Chr. Der stile antico in der Musik J. S. Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk. Wiesbaden, 1968.
455. WOLFF H. Chr. Die Barockoper in Hamburg (1678—1738). Bd. 1—2. Wolfenbüttel, 1957.
456. DERSELBE. Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper // Die Musikforschung. Jg. 19. 1966. H. 3.
457. DERSELBE. Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Berlin, 1937.
458. WORTHORNE S. T. Venetian opera in the seventeenth century. Oxford, 1954.
459. ZACCONI L. Pratica di musica. Vol. 1—2. Bologna, 1592—1622 // Bibliotheca musica bononiensis. Sezione II. № 1—2. Bologna, 1967.
460. ZIMMERMAN F. B. The Anthems of Henry Purcell. New York, 1971.

Указатель имен

- Абрахам а Санта Клара (Иоганн Ульрих Мегерле) 52
Абриани Паоло 100
Августин Блаженный Аврелий 32, 134, 150, 160
Аверинцев Сергей Сергеевич 8, 13
Агрикола Иоганн 256
Агриппа Неттесгеймский (Генрих Корнелий Агриппа фон Неттесгейм) 182
Адан Антуан 16, 18
Адлунг Якоб 23, 157, 158, 166
Акилини Клаудио 133
Але Иоганн Георг 173
Але Иоганн Рудольф 70, 72, 260, 286
Алевин Рихард 13
Альберти Леон Баттиста 19
Альбрехт Ян 13
Амброс Август Вильгельм 10
Ангелус Силезиус (наст. имя Иоганн Шеффлер) 33, 87
д'Англебер Жан Анри 23, 54, 229, 245, 247
Анерио Джованни Франческо 129, 278, 281
Аникст Александр Абрамович 9, 10
Антеньяти Костанцо 52, 238, 277
Апель Вилли 22, 227
Арендт Ханна 312
Аристотель 19, 150, 185
Арнольд Дэнис 22
Артеньский Рафаэль Казимир 156
Артузи Джованни 23, 39–41, 87, 195, 201, 202, 227
Асафьев Борис Владимирович 23, 26
Астафьев Виктор Петрович 308

Байгушев Александр Иннокентьевич 313
Банкьери Адриано 23, 47, 58, 137, 199, 209, 224, 227, 277
Барди Пьетро 46
Барифонус (собств. Пипегроп) Генрих 158
Бартоли Даниелло 50, 51
Баршай Рудольф Борисович 312
Батлер Грегори 14
Бах Адольф 94
Бах Вильгельм Фридеман 167
Бах Иоганн Себастьян 14, 15, 17, 22, 30, 37, 43, 48, 49, 63, 68, 70–72, 74, 77, 78, 80, 98–100, 119, 120, 122, 124, 126, 128, 129, 131, 137, 138, 141, 142, 150–153, 156, 157, 161–165, 167, 169, 170, 172, 173, 175, 178, 182–184, 186, 191, 214, 217, 218, 220, 232, 234, 237, 238, 247–253, 255, 256, 258, 260, 264, 267, 271, 279–281, 283, 284, 286, 287, 289, 293
Бах Карл Филипп Эмануэль 23, 169, 170, 184, 220, 232, 275
Бах, семья 173
Бахтин Михаил Михайлович 8, 300
Бейшлаг Адольф 53
Бём Георг 220
Бембо Пьетро 180
Бёме Якоб 33, 49, 57, 71, 91, 150, 167
Беневоли Орацио 62
Берарди Анджело 23, 203, 235
Бергхофф Леонора 13
Бёрни Чарлз 23, 49, 50, 170
Бернини Джованни Лоренцо 10, 19, 45, 56
Бернхард Кристоф 23, 97, 144, 158, 172–174, 185, 190, 199, 203, 208, 209, 220, 233
Берти Джованни Пьетро 217, 285
Беттини Марио 100
Бибер Генрих Игнац Франц 53, 62, 109, 111
Бланкроше Шарль Флёри де 243
Блоу Джон 50
Блюме Фридрих 22
Бодлер Шарль 101
Бонакелли Джованни 137
Бонини Северо 46
Бонпорти Франческо Антонио 48
Боринский Карл 9
Борласка Бернардино 269
Бородин Леонид Иванович 308
Босх Иероним 29
Бозций Аниций Манлий Торкват Северин 144, 160
Брагинский Александр Павлович 312
Браун Вернер Герман Георг 213
Бродде Отто 22, 213
Брокес Бартольд Генрих 100
Броссар Себастьян де 23, 203, 209–212, 219
Бруно Джордано 182
Брянцева Вера Николаевна 301, 311
Буало (Буало-Депрео) Никола 19
Бузенелло Франческо 35
Букофьер Манфред Фриц 14, 20
Букстехуде Дитрих 22, 63, 141, 161, 220, 238, 240, 260, 279, 284, 286
Буоно Джанпьетро дель 52

- Буркхардт Якоб 9, 10, 33, 49
Бурмайстер (Бурмейстер) Иоахим 23, 92, 234, 273, 274
Буттштедт Иоганн Генрих 206–208
- Вагнер Рихард 288, 301
Вайсенборн Кристоф 236
Валле Пьетро дела 43
Вальтер Иоганн Готфрид 23, 143–145, 148, 158, 162, 165, 166, 170, 173, 210, 211, 215, 221, 232, 252
Васина-Гроссман Вера Андреевна 299
Ведель Георг Вольфганг 101
Вёльфлин Генрих 9, 10, 197
Веркмайстер (Веркмейстер) Андреас 23, 43, 147, 150, 157, 158, 160–162, 164, 167, 170–174, 185, 209
Вернер Кристоф 203, 208
Виадана Лодовико 46, 70, 218, 225, 251, 271, 278, 281, 282
Вивальди Антонио Лучо 17, 46, 52, 58, 101, 121, 122, 136, 191, 284, 285
Виктория Томас Луис де 278
Виланд Кристоф Мартин 44
Вилларт Адриан 62, 166, 208
Винкельман Иоганн Иоахим 49
Винтерфельд Карл Георг Август фон 22, 214
Виппер Борис Робертович 10
Виппер Юрий Борисович 9, 10
Витали Джованни Батиста 47
Вичентино Никола 88, 199
Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) 50, 84
Вольф Гельмут Кристиан 18, 22
Вольф Христиан (Кристиан) 134, 159
- Габриели Андреа 47, 62, 208
Габриели Джованни 22, 38, 47, 62, 64, 68, 158, 174, 190, 208, 213, 255, 280, 282
Гаврилин Валерий Александрович 305, 314
Гайденок Пиам Павловна 8, 180
Гайерс Мартин 147
Гален 183
Галилей Винченцо 40, 224
Галилей Галилео 29, 31, 44, 46, 133
Гальяно Марко да 136, 256
Гарсиа Лорка Федерико 21
Гаспарини Франческо 23, 53, 54
Гассе Иоганн Адольф 47, 177
Гвидо Аретинский (Гвидо д'Ареццо) 171, 224
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 49, 57
Гендель Георг Фридрих 17, 22, 42, 63, 100, 112, 177, 218, 234, 265, 271, 283, 284, 287
Гердер Иоганн Готфрид 57
Гёррес Иоганн Йозеф 147
Гесснер Эрика 22
Гёте Иоганн Вольфганг 44
Гиппократ 183
- Гнесин Михаил Фабианович 301
Гойовы (Gojowy) Детлеф 311, 312, 314
Голенищев-Кутузов Илья Николаевич 13, 100
Голыщенко Вера Семеновна 307
Гонгора Луис де 21, 40, 83, 91, 94, 95, 134, 137
Гораций, Квинт Гораций Флакк 99
Готшед Иоганн Кристоф 84
Готье Дени 243
Гранди Алессандро 217, 276, 278, 285
Грасиан Бальтасар 18, 28, 29, 45, 85, 88, 91, 133–136
Грохео Иоганн де 204, 209, 221
Гурлитт Вилибальд 22
- Дакен Луи Клод 104
Дальхауз Карл 13, 147
Дамманн Рольф 13, 14, 91, 162
Дандриё Жан Франсуа 104
Дворжак Макс 17, 18
Декарт Рене 57, 158, 164
Демантиус Кристоф 200
Денисов Эдисон Васильевич 305, 314
Де Паоли Доменико 22
Джезуальдо ди Веноза Карло 88, 227
Джонсон Бенджамин (Бен) 112
Дзено Апостола 42, 288
Дилецкий Николай Павлович 259
Дирута Джироламо 190, 209, 277
Дмитриев Георгий Петрович 307
Дони Джованни Баттиста 145, 200, 201, 203, 209
Донингтон Роберт 13
Донн Джон 16
Драйден Джон 16
Дюрер Альфред 156
Дюрр Альфред 22
Дюфо Франсуа 243
Дюфрени Шарль Ривьер 84
- Евдокимова Юлия Константиновна 299, 300
Ерёмина (Пискунова) Светлана Ильинична 76
Есипова Маргарита Владимировна 307
- Житомирский Даниэль (Даниил) Владимирович 301, 302, 313
Жолковский Александр Константинович 305
Жоскен Дебре 208, 224
- Завадская Евгения Владимировна 297
Зак Владимир Ильич 308
Захаров Василий Георгиевич 305
Захарова Ольга Ивановна 14, 91, 184, 297
Зелле Томас 203, 287
Зельцле Карл 13
Зись Авнер Яковлевич 302, 313

Зитц Рейнхольд 22
Зиферт Пауль 177, 202, 208
Зульцер Иоганн Георг 144

Индженьери Марко Антонио 224
Исидор Севильский 160

Кавалли Франческо 233, 234, 279, 285
Кавальери Эмилио де 112, 224, 234
Кайзер (Кейзер) Рейнхард 17, 95, 177, 186, 287, 289
Калестани Винченцо 285
Калестани Джироламо 137
Кальвизиус Сетус (собств. Сет Кальвиц) 158, 184

Кальдара Антонио 220
Кальдерон де ла Барка Педро 19, 57, 77, 83, 85, 87

Кампанелла Томмазо 185
Караваджо Микеланджело Меризи да 19
Кариссими Джакомо 229, 258, 269, 278, 285, 286

Карл II Стюарт 63, 251
Карпентьер (Карпентьер-и-Вальмонт) Алехо 21

Карпинский Игорь Владимирович 307

Каспар Макс 166
Кассирер Эрнст 57
Кастильоне Бальдассаре 180

Катц Эрих 14
Каччини Джулио 41, 46, 70, 180, 200, 225, 233, 234

Каччини Франческа 224
Квантц (Кванц) Иоганн Иоахим 23, 91, 170, 174, 191, 216, 224, 233, 275, 284

Кеведо (Кеведо-и-Вильегас) Франсиско 85

Кёниг Иоганн Бальтазар 47
Кеплер Иоганн 29, 76, 85, 87, 133, 147, 148, 150, 162, 164, 166

Кервен (Де Кервен) Фриц де 22
Керль Иоганн Каспар 62, 220, 240, 260
Керрел Норман 22

Киркпатрик Ральф 22, 230
Кирнбергер Иоганн Филипп 23, 93, 157, 169, 204, 216

Кирхер Атаназиус 23, 46, 87, 101, 123, 145–148, 150, 151, 158–161, 165, 175, 182–184, 189, 190, 199, 204–211, 224, 233, 235, 277, 278

Клавдиан Клавдий 29

Клай Иоганн 100
Клерамбо Луи Николя 247

Клеркс Сюзанна 20
Климент Александрийский 86, 87
Кокки Клаудио 137

Конен Валентина Джозефовна 71, 112, 299, 300

Конрад Николай Иосифович 26
Коперник Николай 28, 29

Корелли Арканджело 17, 42, 285
Корнель Пьер 20
Королев Сергей Павлович 303
Кригер Адам 286
Кригер Иоганн 72
Кристина Шведская, королева 42
Крофиус Якоб 125
Кроче Бенедетто 9, 10
Круммахер Фридрих 22
Кузнецов Игорь Константинович 309
Кунау Иоганн 17, 23, 109–111, 134, 144, 158, 160, 174, 176–178, 184, 185, 194
Куперен Луи 15, 242, 243, 245
Куперен Франсуа 23, 249
Купреянова Елизавета Николаевна 34
Курциус Эрнст Роберт 10, 17, 18, 162
Кьябрера Габриэлло 45

Ла Вуае М. 235

Ла Менардьер Ипполит Жюль Пиле де 19
Ланг Пол Генри 22

Ланг Франциск (Франц) 86, 127, 128, 192
Ланди Стефано 288

Лассо Орlando 269, 279
Ластаноса Винченцио (Винсенте) Хуан де 45

Леблан Юбер 38
Левит Светлана Яковлевна 312
Легренци Джованни Батиста 285, 287

Лейбниц Готфрид Вильгельм 29, 31, 45, 57, 98, 144, 148, 157, 164, 171, 176

Лейхтентритт Гуго 22, 214

Леонардо да Винчи 19
Леонтьева Оксана Тимофеевна 301, 313

Леопольд I, имп. 250

Ле Ру Гаспар 249

Лессинг Готхольд Эфраим 44
Ливанова Тамара Николаевна 34, 299, 300
Лигети Дьёрдь Шандор 21, 68, 301, 302, 312

Липатов Александр Владимирович 9

Липпиус Иоганн 148, 157, 158

Листениус Николаус 173, 174

Лихачёв Дмитрий Сергеевич 9, 10, 300, 307

Лихачёв Иван Алексеевич 113

Ломоносов Михаил Васильевич 134

Лонго Алессандро 232

Лопе де Вега Феликс 19, 99

Лотман Юрий Михайлович 90, 176

Лотти Антонио 279, 285

Лудзаски Лудзаско 224

Луллий Раймунд 159

Любимова Татьяна Борисовна 307

Людвик XIV 51

Люлли Жан Батист 17, 63, 94, 216, 258, 276, 283, 288

Лютер Вильгельм Мартин 91

Лютер Мартин 27, 31–33, 85, 141, 146, 167, 170–172, 256

- Магалотти Лоренцо 101
 Мадзокки Доменико 288
 Мазель Лев Абрамович 305
 Майер (Мейер) Ульрих 22, 144
 Майер (Мейер) Эрнст Герман 22
 Мак (Маке) Джованни (Жан) де 52
 Малерб Франсуа 137
 Мандельштам Надежда Яковлевна 302
 Манних Иоганн 125
 Маренхольц Кристард 22
 Маренцио Лука 224
 Марино Джамбаттиста 16, 19, 40–42, 86, 91, 99–101, 133, 179
 Мария Казимира, королева польская 42
 Марк Аврелий Антонин 183
 Марпург Фридрих Вильгельм 23
 Марчелло Алессандро 285
 Марчелло Бенедетто 23, 180, 181, 234, 268, 285
 Маттезон Иоганн 23, 47, 53, 90, 158, 167, 174, 176, 178, 184, 194, 201, 203, 204, 206, 207, 210, 211, 215, 216, 235–238, 274, 275, 287
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 301
 Меланхтон (собств. Шварцхерд) Филипп 173
 Мениейтс Мария Рика 18
 Мерсенн Марен 23, 132, 148, 158, 164, 182, 183, 275, 278
 Мерула Тарквинио 278
 Метастазии Пьетро 42, 288
 Милнер Энтони 13, 197
 Мильтон Джон 16, 21
 Мис Пауль 22
 Михайлов Александр Викторович 8, 10, 13, 33, 301
 Мишле Жюль 33
 Могар Андре 62
 Мозер Ганс Иоахим 22
 Мольер (Жан Батист Поклен) 20
 Монтеверди Клаудио Джованни Антонио 14, 21–23, 34–36, 39–41, 43, 46, 70–72, 76, 77, 87, 92, 104, 113, 117, 136, 158, 181, 184, 195, 201, 202, 208, 209, 216–218, 220, 224, 227, 233, 234, 251, 258, 259, 264, 265
 Моравиа Альберто 21
 Моралес Христофор 206
 Морен Жан Батист 275
 Морли Томас 23, 149, 221
 Морозов Александр Антонович 9–11, 13, 16, 20, 78, 112, 124, 129, 136, 277, 278, 295, 300, 307
 Моцарт Вольфганг Амадей 192
 Мурис Иоанн де 224
 Мыльников Александр Сергеевич 9
 Мюллер Август 119
 Мюллер-Блаттау Венделин 22, 213
 Назайкинский Евгений Владимирович 23
 Нанино Джованни Мария 278
 Нестьев Израиль Владимирович 301, 312
 Нидт Фридрих Эрхард 209, 286
 Ницше Фридрих 9
 Новицкая (Херви-Новицкая) Екатерина Георгиевна 303
 Ноймайстер (Неймейстер) Эрдман 43, 128, 234, 286
 Нойман Вернер 22
 Норз (Норт) Роджер 251
 Ньютон Исаак 44, 45, 164
 д'Обиньяк Франсуа Эделен 19
 Овидий, Публий Овидий Назон 96
 Овсянников Михаил Федотович 297
 Овчинников Михаил Алексеевич 309
 Олеариус Иоганнес 162
 Олышки Леонардо 31
 Опиц Мартин 94, 99, 172
 д'Орс (д'Орс-и-Ровира) Эухенио 17
 Палестрина Джованни Пьерлуиджи да 177, 278
 Паллавичини (Паллавичино) Пьетро Сфорца 196
 Паллавичини Стефано 134
 Паллавичино (Паллавичини) Карло 234
 Панофский Эрвин 10
 Пантиелев Григорий Яковлевич 311, 312
 Панченко Александр Михайлович 13, 57, 90
 Парацельс (Филипп Ауреол Теофраст фон Гогенгейм) 182
 Паскаль Блез 32, 61, 62, 71
 Паскуини (Пасквини) Бернардо 42, 103
 Патрици Франческо 19
 Паули Ганс Якоб 22
 Пахельбель Иоганн 207, 220, 260, 286
 Пендерецкий Кшиштоф 21
 Перегрини Маттео 45
 Пери Якопо 46, 136, 200, 224, 256
 Пёрселл Генри 15, 17, 22, 49, 50, 95, 117, 118, 121, 122, 191, 195, 232, 234, 240, 259, 265, 271, 274, 275, 282, 284, 288, 300
 Пинский Леонид Ефимович 10, 300
 Пиччинини Алессандро 227
 Платон 144, 201
 Понтио Пьетро 199, 221
 Прац Марио 13
 Преториус Михаэль 23, 62, 63, 70, 87, 95, 97, 158, 176, 203, 215–217, 219, 221, 276, 278
 Принтц Вольфганг Каспар 23, 46, 58, 157, 158, 172, 184, 214, 278
 Протопопов Владимир Васильевич 219
 Пуссен Никола 19
 Рамбуье Екатерина (Катрин) де Вивон, маркиза де 35
 Рамо Жан Филипп 15, 34, 50, 104, 164, 191, 249

Раппопорт Семен Хаскевич 308
 Расин Жан Батист 16, 19, 20, 35, 51
 Рассел Бертран Артур Уильям 29
 Раупах Кристоф 238
 Регино из Прюма (Регинон Прюмский) 145
 Редлих Ганс Фердинанд 22
 Резон Андре 267
 Рейнкен Иоганн Адам 240
 Рейнхардт Килиан 274
 Рёскин Джон Рескин 49
 Риман Гуго (Карл Вильгельм Юлиус Гуго) 26
 Рипель Йозеф 23, 93
 Рист Иоганн 72, 125
 Риттер Иоганн Вильгельм 147
 Рогов Александр Иванович 9
 Розе Ганс Кристиан Карл 18
 Розенмюллер Иоганн 279
 Роре Чиприано де 224
 Рославец Николай Андреевич 311
 Рубенс Петер Пауль 19, 95, 99, 101, 137
 Рубцова Валентина Васильевна 297
 Руссо Жан Жак 49, 212, 238
 Руссэ (Руссе) Жан 16, 19, 137

Сабинина Марина Дмитриевна 299
 Сайфер Фелтус Уайли 16
 Салинас Франсиско 206
 Сарторио Антонио 233
 Свелинк Ян Питерс 68, 202, 219, 259
 Свиридов Георгий Васильевич 305, 314
 Себастиани Иоганн 287
 Сенека Луций Анней 29
 Серауки Вальтер Карл Август 22
 Сервантес Сааведра Мигель де 83, 85
 Сидельников Леонид Сергеевич 297
 Симпсон Кристофер 136, 235
 Скакки Марко 18, 23, 172, 202, 203, 206, 208, 209, 211, 221, 224, 225, 233, 274
 Скарлатти Алессандро 42, 136, 265, 285
 Скарлатти Доменико 15, 22, 42, 53, 54, 229–232
 Скарлатти, семья 42
 Скребков Сергей Сергеевич 23
 Сменд Фридрих 22
 Смирнов Александр Александрович 34
 Смирнов Дмитрий Николаевич 314
 Смирнов Мстислав Анатольевич 303
 Соколовская Ядвига 9, 19, 299
 Солер Антонио 15, 23, 229–231
 Сориано Франческо 278
 Сорокин Питирим Александрович 304, 313
 Софронова Людмила Александровна 13, 120, 124, 159, 297
 Сохор Арнольд Наумович 23
 Спенсер Эдмунд 16
 Спинелли Джузеппе 180
 Спиноза Бенедикт 158

Стефани Джино 20, 86
 Стеффани Агостино 23, 162, 209, 285
 Стильяни Томмазо 40, 135
 Стравинский Игорь Федорович 21
 Страделла Алессандро 285, 287
 Стрике Реми 17
 Строцци Барбара 285
 Стюарты, дин. 250
 Сумникова Татьяна Алексеевна 307
 Сюар Жан Батист Антуан 47

Тайле (Тейле) Иоганн 287
 Талов Марк Владимирович 100
 Таншер Франциско 307
 Тапье Виктор Люсьен 19
 Тараканов Михаил Евгеньевич 297
 Таулер Иоганн 85
 Тацит Публий Корнелий 35, 36
 Тезауро Эмануэле 56, 61, 62, 84, 133–136
 Телеман Георг Филипп 141, 269, 287, 289
 Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс 50
 Тинтельнот Ганс 9
 Тирсо де Молина (наст. имя Габриэль Теллес) 77
 Тодини Микеле 277
 Торелли Джузеппе 285
 Трабачи Джованни Мария 52, 88, 227
 Туполев Андрей Николаевич 303
 Турини Франческо 285
 Туссен Георг 14

Уилльямс Питер 22
 Улыбышев Николай Андреевич 308
 Унгер Ганс Генрих 8, 14, 91
 Уосторн Саймон Таунли 22
 Урбан VIII (Маффео Барберини) 46
 Успенский Борис Андреевич 90
 Уэллек (Веллек) Рене 9, 16
 Уэстреп Джек Аллен 22

Файнд Бартольд 86, 128
 Фаллер Алберт 247
 Фарина Карло 104, 111
 Фейербах Людвиг 49, 57
 Феллини Федерико 21
 Феофан Прокопович 96
 Феррари Бенедетто 285
 Филипп Орлеанский 79
 Финк Герман 206
 Фирсова Елена Олеговна 314
 Фицино Марсилио 202
 Фишер Иоганн Каспар Фердинанд 220
 Фладд Роберт 149
 Флеминг Уильям 13, 197
 Флор Кристиан 287
 Фоглер Георг Йозеф 232
 Фома Аквинский 166
 Фонтенель Бернар Ле Бовье де 185
 Форкель Иоганн Николаус 23, 169, 207, 211, 212, 235

- Фраенова Ольга Викторовна 307
 Франк Соломон 125, 126
 Фрескобалди Джироламо 41, 43, 46, 48, 52, 68, 88, 103, 158, 181, 219, 220, 227, 229, 238, 240, 244, 259, 277
 Фридрих, Иоганн Эрнст, Вильгельм, герцоги саксен-веймарские 125
 Фридрих Карл Иоахим 10
 Фробергер Иоганн Якоб 181, 220, 240, 242–244
 Фротчер Готтхольд 22
 Фукс Иоганн Йозеф 203, 220, 274, 279
 Функ Э. 173

 Хаас Роберт Мария 17
 Хайнихен Иоганн Давид 23, 53, 129, 175, 194, 209
 Хаммершмидт Андреас 70, 286
 Хандшин (Гандшин) Яков Яковлевич (Жак) 27
 Харман Алек 13, 197
 Харсдёрфер Георг Филипп 100
 Хасслер Ганс Лео 280
 Хатцфельд Гельмут 16
 Хаузер Арнольд 10, 18, 20
 Хёйзинга Йохан 87, 301
 Хенрици Кристиан Фридрих (псевдоним Пикандер) 125
 Хербст (Гербст) Иоганн Андреас 145, 158
 Хиллер Иоганн Адам 212
 Хиндемит Пауль 230
 Хириш Андреас 183, 207
 Хоке Густав Рене 18
 Холленд Артур Кит 22
 Хофер Андреас 62
 Хофштадтер Дуглас Ричард 22 Хофстадтер
 Хренников Тихон Николаевич 307
 Хубер Вальтер Симон 22
 Хунольд Кристиан Фридрих 128

 Цаккони Лудовико 23, 200, 224
 Царлино Джозеффо 166, 199, 230
 Цезен Филипп фон 125
 Циани Пьетро Андреа 233
 Циглер Марианна фон 125
 Циммерман Франклин Бершир 22
 Цицерон Марк Туллий 29, 263
 Цуккерман Виктор Абрамович 23

 Чайковский Борис Александрович 307
 Чероне Доменико Пьетро 230
 Чести Марк Антонио 285
 Чифра Антонио 269

 Шайбе (Шейбе) Иоганн Адольф 14, 23, 170, 177, 194, 203, 215, 275
 Шаплен Жан 19

 Шарпантье Марк Антуан 191, 229, 258, 279, 286
 Швейковский Зигмунт Мариан 18
 Швейцер Альберт 7, 8, 22, 49
 Шейдт Самуэль 15, 22, 37, 42, 43, 62, 68, 70, 87, 176, 177, 216, 219, 253, 256, 264, 271, 276, 279–281, 286
 Шейн Иоганн Герман 15, 62, 70, 176, 177, 258, 280–282
 Шекспир Уильям 16, 19, 29, 34, 49, 59
 Шёнберг Арнольд 305
 Шёне Альбрехт 13, 312
 Шеринг Арнольд 22
 Шерман Джон 18
 Шмельцер Иоганн Генрих 62, 108, 111
 Шмидт Иоганн Кристоф 235–237
 Шмидт Иоганн Якоб 162
 Шмидт Эрих 167
 Шмитц (Шмиц) Арнольд 14
 Шоп Иоганн 72
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич 301
 Шоттель Юстус Георг 99
 Шпее Даниель 23, 157
 Шпенглер Освальд 9
 Шписс Майнрад 23, 157, 211, 236
 Шпитта Филипп 8, 22, 218
 Шраде Лео 21, 22
 Штамиц Иоганн (Стамиц Ян Вацлав) 47
 Штиллер Гюнтер 128
 Шульце Петер 112
 Шульц Иоганн Абрахам Петер 216
 Шютц Генрих 15, 22, 23, 43, 44, 62, 64, 70, 95, 124, 125, 144, 147, 149, 156, 158, 168, 169, 172–174, 176, 177, 180, 185, 190, 203, 208, 213, 214, 218, 220, 252, 253, 255, 256, 258–260, 264, 268, 271, 276, 279–281, 283, 286

 Шаранский Натан (Анатолий Борисович) 308
 Щедрин Родион Константинович 307

 Эггебрехт Ганс Генрих 13, 22
 Эйнштейн Альфред 169, 274
 Эллингтон Дюк (Эдвард Кеннеди) 307
 Энгельман Гюнтер 312
 Энтони Джеймс Рэймонд 13
 Эппштейн Ганс 22
 Эренделл Дэннис Дрю 22
 Эшпай Андрей Яковлевич 307

 Юнг Карл Густав 301

 Янгель Михаил Кузьмич 303
 Яновка Томаш Балытазар 207
 Янсен Марк 163

Оглавление

Введение.

Культурологические аспекты изучения музыкального барокко.

Проблема барокко в истории культуры..... 7

Глава I.

Барокко: связь и разрыв времен. Время великих открытий.....25

Исторический перекресток25

«Открытие мира и человека»31

«Старое — новое» в музыкальной культуре барокко.

Проблема художественного канона37

Инвенция в культуре барокко44

«Странность» барокко49

Причудливая гармония антитез56

Глава II.

Основы эстетики и поэтики музыкального барокко..... 61

Пространство, время, движение61

Иллюзия, игра83

Язык, слово, смысл90

Многоязычие — «Вавилонская башня»94

Идея соответствий — принцип репрезентации97

Синтез искусств99

Аллегория в музыкальной культуре барокко112

Эмблема в музыке барокко122

«Остроумный замысел»133

Глава III.

Сущность музыки в эпоху барокко 143

Понятие музыки. «Музыкальный лексикон» И. Г. Вальтера143

Музыка и космос.....146

Гармония мира и музыкальная гармония.....148

Единство и множество150

«Музыкальное искусство» и «музыкальная наука».....157

«Поэтическая музыка»171

Нарушенная гармония.....178

Музыка и пафос182

Мера «свободы» и мера «порядка» в музыкальном барокко195

Глава IV.

Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко	197
Понятие стиля. Основные классификации	197
Понятие жанра. Состояние теории и творческие установки	212
Основные принципы стилевой и жанровой системы музыкального барокко	220
Принцип антитезы	250
Принцип игры	263
Принцип смешения	273
Заключение	294
Habent sua fata libelli, или «Недопустимая дискредитация нашего научного музыкознания»	297
Использованная литература	316
Указатель имен. Составитель Е. Н. Балашова	328

Лобанова М.Н.
Западноевропейское музыкальное барокко:
проблемы эстетики и поэтики

Корректор: И.А. Ремезова
Макет и оформление Ю.В. Балабанов

По издательским вопросам обращаться:
«Центр гуманитарных инициатив»
e-mail: unikniga@yandex.ru, unibook@mail.ru.
Руководитель центра Соснов П.В.

Комплектация библиотек, продажа в России и странах СНГ
ООО «Издательство «Академический проект»:
111399, Москва, ул. Мартеновская д.3
Тел. (495) 305-37-02, e-mail info@aproject.ru, http://aproject.ru

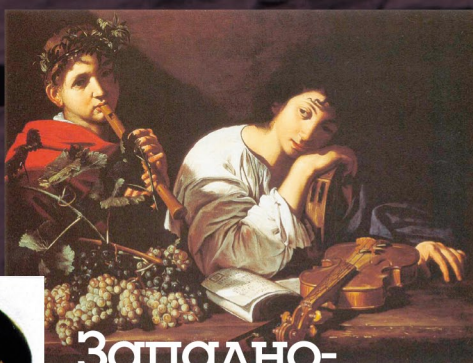
Комплектование библиотек, оптовая продажа в Санкт-Петербурге
ООО «Университетская книга-СПб»
Тел. (812)640-08-71, e-mail: uknigal@westcall.net
в Москве ООО «Университетская книга-СПб»
Тел. (495)915-32-84, e-mail: ukniga-m@libfl.ru

Розничная продажа в Санкт-Петербурге:
магазин «Книжный окоп»
В.О., Тучков пер., 11. Тел.: (812)323-85-84

Розничная продажа в Москве:
www.notabene.ru (495) 745-15-36

Подписано в печать 28.06.2013
Гарнитура NewtonС. Формат 60х90 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 21. Уч.-изд. л. 21
Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано в ООО «Клуб Принт»
127018, Москва, 3-й проезд Марьиной роши, д. 40, корп.1
Тел.: +7 (495) 669-5009



Западно- европейское музыкальное барокко:

проблемы
эстетики
и поэтики



9 785987 121009 >