

1. *Михайлов Дживани Константинович* (18 февраля 1938, Тбилиси – 26 мая 1995, Москва) – композитор, музыковед. Кандидат искусствоведения. Диссертация: «Актуальные проблемы развития музыкальных культур Азии и Африки» (Тбилиси, 1982). Доцент (1995). Потомок знаменитого армянского поэта-ашуга Дживани (Сероба Левоняна, 1846-1909) – автора свыше 1000 песен и поэм, оказавших существенное влияние на формирование современного армянского литературного языка. Воспитывался в семье отчима своей матери, кинорежиссёра и актёра И.Н. Перестиани (1870-1959), одного из создателей грузинской кинематографии, автора фильмов «Красные дьяволята» (1923), «Ануш» (1931) и др. В 1956-57 учился в Тбилисской консерватории у А.М. Баланчивадзе, с 1957 – в Московской консерватории (окончил в 1962 по классу композиции А.И. Хачатуряна). Осуществил длительные творческие командировки в

Индию (1969), Египет (1970-71), США (1973, 1990), Африку (Нигерия, Кения, Гана, Танзания, 1975), Японию (1994). В 1970/71 учебном году возглавлял класс композиции в Каирской консерватории. С 1976 работал в Московской консерватории, где создал направление «Музыкальные культуры мира». Автор многочисленных музыкальных сочинений, в т.ч.: «Фантазии на тему Екмаляна» для органа (1974); Симфонии для органа, бас-гитары и ударных (1978); Симфонии-фантазии «Обратимость времён» (1986) и др.

SUMMARY

In article is considered the role of musicology in musical creativity and in a context of knowledge of the Sounding World – systems of world musical culture. The author addresses to methodology Dj. K. Mihajlova who has created an original scientific direction «musical cultures of the world» and revealed typologically the general features of various musical cultures and uniform laws of their development.

Р.А. Насонов

Москва

ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ АФАНАСИЯ КИРХЕРА: ТРОЙКА, ВОСЬМЕРКА И БЕСКОНЕЧНОСТЬ

«Прописные истины», из которых часто и состоит наше представление об истории музыки, далеко не всегда соответствуют действительности, зато всегда удобны – как для широкой публики, так и для самих ученых, оперирующих в своих концептуальных построениях набором «готовых фактов». Оспаривать и опровергать устоявшиеся мифологемы разного рода – одно из любимых занятий современной музыкально-исторической науки. Возникающая при этом череда «научных переворотов» нередко приводит лишь к смене одной мифологемы другой.

Предлагаемая статья также претендует на своеобразный подрыв устоев, или на то, чтобы стать еще одной бурей в стакане воды: затрагиваемые нами проблемы, с одной стороны, широко освещены и растиражированы в научной литературе, а с другой – касаются, в общем-то, частного случая из истории музыкальной эстетики. Случай этот, однако, представляется нам весьма занимательным. А статья адресована, в первую очередь, тем, кто предпочитает интересные случаи удобным «истинам».

Трактат римского ученого XVII столетия, монаха-иезуита Афанасия Кирхера «Универсальная музургия» (1650) уже давно и прочно считается одним из основных источников научных представлений об особенностях музыкальной теории и практики эпохи Барокко. Этот огромный, богато изданный энциклопедический труд на латинском языке (2 объемных тома под одним переплетом, более тысячи страниц in folio, множество иллюстраций, в том числе 3 гравюры по меди), и в самом деле, в течение

почти целого века оказывал заметное влияние на музыкальные трактаты, публиковавшиеся как в Италии, так и в Германии, на родине Кирхера. И в новейшие времена, когда изучение музыкальной эстетики и воззрений XVII века стало важной и основательной частью музыковедения, «Музургия» оказалась востребована и тщательно изучена, ей придавалось и придается большое значение. Благодаря стараниям выдающегося ученого прошлого столетия Рольфа Даммана, обильно цитирующего «Музургию» в своем фундаментальном издании «Понятие музыки в немецком Барокко», выдвинутое Кирхером понятие «патетическая музыка» (*musica pathetica*) стало фактически одним из синонимов музыки Барокко в целом¹.

Проблематика кирхеровского трактата в высшей степени разнообразна, он охватывает практически все области знаний XVII столетия (в том числе, музыкальную историю, как современную автору, так и древнюю; физиологию пения и слуха; традиционные математические основы музыки; акустику; устройство музыкальных инструментов, в том числе, автоматических; музыкальную терапию; тайнопись и т.д.). Но как нетрудно заметить, именно учение о музыкальных аффектах принесло Кирхеру больше всего славы и внимания ученых – уже при жизни и вплоть до нынешних времен.

И тем не менее, представление о кирхеровской теории аффектов – даже в специальной западной литературе – страдает ограниченностью и фраг-

¹ *Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. – Köln, 1967.*

ментарностью. Принято считать, что Кирхер описал 8 видов аффекта; на этой основе к концу эпохи Барокко ученые были способны классифицировать до нескольких десятков страстей, охарактеризовать с аффектной точки зрения различные средства музыкальной выразительности и дать практические рекомендации по их применению¹.

Что же касается дальнейших сведений, доступных русскоязычному читателю, то их трудно охарактеризовать иначе, чем курьез. Источником знаний является в целом неплохой, хотя и не лишенный огрехов, перевод фрагментов «Музургии» Т.А. Миллер, опубликованный в хрестоматии «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков»; в общей сложности объем этого перевода составляет около одного процента от текста трактата. В частности, данный перевод включает в себя Главу III из Части I Девятой Книги трактата, в которой приводится краткий перечень возбуждаемых музыкой аффектов: 1) amor; 2) tristitia; 3) audacia; 4) furor; 5) temperantia; 6) indignatio; 7) gravitas; 8) religio². Переводчик передает их на русский язык следующими понятиями: «аффекты любви, печали, отваги, ярости, выдержки, негодования, высокомерия, набожности»³. Данный вариант перевода, в основном, удачен, за исключением наименований пятого и седьмого аффектов, которые совершенно правильно поправляет В.П. Шестаков в своей истории музыкальной эстетики. Однако при этом ученый зачем-то изменяет названия также первого, четвертого, шестого и восьмого аффектов, и в данном случае его инициативу признать удачной едва ли возможно; получается следующий ряд понятий: «желание (amoris), печаль (tristitia), отвага (audacia), восторг (furoris), умеренность (temperantia), гнев (indignationis), величие (gravitas) и святость (religionis)»⁴. Для полноты картины остается лишь добавить, что в краткой вступительной статье к публикации перевода Т.А. Миллер В.П. Шестаков, упоминая о восьми аффектах у Кирхера, приводит из семи аффектов: «радость, страсть, прощение, страх, надежда, гнев и сострадание»⁵.

¹ См., например, статью о теории аффектов в авторитетном энциклопедическом издании: Шестаков Г.Ю. Аффектов теория // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990. С. 46.

² Все латинские наименования приведены нами в начальной форме.

³ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков (сост. Шестаков В.П.). – М., 1971. С. 208–209.

⁴ Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности к XVIII веку. – М., 1975. С. 194. В силу неких причин В.П. Шестаков дает наименования аффектов на русском языке в именительном падеже, а на латыни – в родительном (за исключением названий пятого и седьмого аффектов, которые даны в именительном падеже на обоих языках).

⁵ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков» (сост. Шестаков В.П.). – М., 1971. С. 188. Происхождение данного списка нам неизвестно, однако автор ссылается все на ту же Главу 3 Части I Книги XI (!) «Музургии» (состоящей из десяти книг; в данном случае, очевидно, имела место опечатка).

Перечень «восьми аффектов Кирхера» получил распространение в нашей научной литературе в варианте, предложенном В.П. Шестаковым на страницах книги «От этоса к аффекту»⁶. О чем остается только сожалеть, ибо неудачный перевод – отнюдь не главная проблема этого перечня. Все дело в том, что в «Универсальной музургии» Кирхер классифицирует и дает подробное, сопровождаемое многочисленными нотными примерами, описание не упомянутых выше, а других (!) восьми аффектов. И делает это, конечно, не в Девятой Книге трактата (что нетрудно заметить, заглянув в опубликованный в хрестоматии перевод), а в Седьмой – в той самой ее Третьей Части, в заглавии которой и фигурирует ставшее знаменитым понятие «Патетическая музыка».

Желая явить, наконец, аффект милосердия по отношению к тем читателям, которых наша попытка разобраться во всех этих накопившихся в научной литературе недоразумениях запутала окончательно, приведем далее три фрагмента «Музургии» – те самые, в которых Кирхер предпринимает попытку систематизировать музыкальные аффекты своего времени. Первые два из них публикуются на русском языке впервые; третий представляет собой отредактированный нами перевод Т.А. Миллер.

1. «Главным образом, имеется восемь аффектов, которые может выражать музыка. Первый – любви (Amoris). Второй – стенания, или плача (Luctus seu Planctus). Третий – радости и ликования (Lætitiæ et Exultationis). Четвертый – ярости и негодования (Furoris et Indignationis). Пятый – сострадания и слез (Commiserationis et Lachrimarum). Шестой – страха и уныния (Timoris et Afflictionis). Седьмой – упрямства и отваги (Præsumptionis et Audaciæ). Восьмой – удивления (Admirationis). И к ним легко возвести все прочие страсти».

(Книга VII. Часть III. Глава VI. Каким образом следует сочинять мелотесию, чтобы она могла возбуждать любой данный аффект)⁷

2. «Сочетая различные фигуры и тропы, риторика разными доводами и основаниями то услаждает, то печалит душу; вызывает бурные порывы и иные душевные движения: то гнев, то сострадание, то негодование и жажду мести. И наконец, в завершение процесса, склоняет мысли сочувствующего слушателя к тому, к чему направляет их оратор. Так и музыка, благодаря различному сочетанию периодов и разному расположению тонов, по-разному возбуждает душу. И движет она нашу душу тремя основными аффектами, из которых, словно из корня, рождаются затем прочие. И эти три общих аффекта суть следующие. Первый – радость

⁶ В частности, он приводится в таком авторитетном издании, как учебное пособие В.Н. Холоповой «Музыка как вид искусства» (см.: Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Часть первая. Музыкальное произведение как феномен. – М., 1990. С. 97).

⁷ MU I. 598 (здесь и далее ссылки на первое издание «Универсальной музургии» даются в виде указания первых букв двух начальных слов заглавия трактата, номера тома римскими цифрами и номера страницы – арабскими).

(*laetitia*), которой повинуются аффекты любви (*amoris*), великодушия (*magnanimitatis*), страстного желания (*impetus*), томления (*desiderii*), берущие свое начало из крови. Если же радость будет распущенной и неумеренной (*dissoluta intemperataque*), то породит аффекты холерические: гнева (*iræ*), ненависти (*odii*), негодования (*indignationis*), мести (*vindictæ*), ярости (*furoris*). Второй общий аффект, спокойствия (*remissionis*), радует душу медленным движением. Он порождает аффекты благочестия (*pietatis*), любви к Богу (*amoris in Deum*), а также постоянства (*constantiae*), умеренности (*modestiae*), суровости (*severitatis*), целомудрия (*castitatis*), набожности (*religionis*), презрения к человеческим вещам (*contemptus rerum humanarum*); и возбуждает любовь к вещам небесным (*amore[m] rerum caelestium*). Третий [общий] аффект – милосердия (*miseri cordiae*). Под его началом пребывают все те аффекты, которые происходят от флегмы и черной желчи. И таковы [аффекты] печали (*tristitia*), плача (*planctus*), сострадания (*commiserationis*), утомленности (*languoris*) и тому подобные, которые можно отнести к этому классу.

(Книга VIII. Часть III. Глава VIII. Риторическая Музургия.

§II. О различных душевных аффектах, к которым склоняет музыка)¹

3. «Мы уже говорили о восьми аффектах, к которым влечет нас, преимущественно, музыка. Однако их можно легко возвести к трем следующим: радости (*laetitia*), спокойствия (*remissionem*) и милосердия (*miseri cordiam*), как было сказано выше. Почему же из них впоследствии получают другие аффекты: любви (*amoris*), печали (*tristitia*), отваги (*audacia*), ярости (*furoris*), умеренности (*temperantiae*), негодования (*indignationis*), величия (*gravitatis*), набожности (*religionis*), – это дело случая. Ибо все они происходят из этих трех общих страстей души, как рассказано нами об этом в Риторической Музургии».

(Книга IX. Часть I. Глава III. Об аффектах души, которые вызывает музыка)²

Итак, мы видим, что к проблеме классификации музыкальных аффектов Кирхер обращается на страницах «Универсальной музургии» трижды: первый раз в Седьмой Книге (в связи с описанием современной ему практики патетической музыки), затем в Восьмой («Риторическая Музургия») и, наконец, в том разделе Девятой, где способность музыки возбуждать душевные страсти рассматривается как разновидность магии. В известном смысле, приведенные три фрагмента согласованы между собой. Сначала Кирхер дает перечень восьми главных аффектов, каковые способна передать музыка, затем вводит понятие трех «общих аффектов» (*af-fectus generales*) и, наконец, подчеркивает, что восемь перечисленных им в Седьмой Книге аффектов восходят к трем «общим». Более того, как нетрудно заметить, в Девятой Книге Кирхер утверждает даже, что перечень восьми аффектов – образование «случайное» (*per accidens*), то есть возникшее скорее по

воле автора, чем в силу неких, как мы бы сказали, «объективных законов». И словно желая подтвердить эту мысль, Кирхер приводит в Девятой Книге такой перечень восьми аффектов, что существенным образом не совпадает с тем перечнем аффектов из Седьмой Книги, на который он здесь ссылается. И хотя речь идет, скорее всего, о том, что Кирхера в данном случае просто подвела память (подобные несогласования пассажей из разных частей «Музургии» наблюдаются в этом огромном и, к тому же, создававшемся и печатавшемся не без спешки трактате нередко), с теоретической точки зрения ценность перечня восьми аффектов ничтожна. И это не наша интерпретация, а открыто выраженное мнение самого Кирхера.

На этом и можно было бы поставить точку в рассуждениях о том, каково количество основных музыкальных аффектов в «Универсальной музургии», если бы не одно немаловажное обстоятельство. Кирхеровская теория аффектов выглядит наиболее логично и внутренне непротиворечиво именно в таком виде, как она представлена у нас – в виде трех небольших изолированных фрагментов текста. Становление же ее на страницах трактата, при желании, можно рассматривать как своего рода интеллектуальную драму.

В самом деле, с каждым новым обращением Кирхера к теме, систематика аффектов приобретает у него все более стройный логически вид. Но при этом каждый раз изложение становится все более сухим и отвлеченным от реалий музыкальной практики – от той самой «патетической музыки», что творили лучшие композиторы Рима, замечательные музыканты, сочинения которых и побудили ученого обратиться к проблеме музыкальных аффектов. Если в Седьмой Книге описанию отдельных музыкальных аффектов (коих насчитывается восемь, о трех общих речи не идет) отводится около 17 страниц, изобилующих, к тому же, музыкальными примерами и просто отсылками к произведениям современных композиторов, то в Восьмой Кирхер ограничивается сжатым перечислением множества страстей души, сгруппированным согласно вводимому здесь понятию трех общих аффектов; все перечисление с пояснениями к нему занимает не более чем полстраницы; ссылки на музыку (а также на те восемь аффектов, которые она способна выразить в первую очередь) отсутствуют. В Девятой Книге, для того, чтобы объяснить, наконец, как согласуются «восьмерка» с «тройкой», Кирхеру оказывается достаточно всего 2–3 предложений (при этом он успевает трижды отослать читателя к предшествующим разделам «Музургии»).

Все это можно интерпретировать в том духе, что попытка Кирхера классифицировать реальные музыкальные аффекты, которую он предпринимает в Седьмой Книге, фактически провалилась. Тем более, что уже в Патетической музыке восемь аффектов заявлены лишь номинально.

В самом деле, провозгласив список из восьми аффектов, к которым можно «легко возвести все остальные страсти» (тем самым, «восьмерка» слов-

¹ MU II, 142.

² MU II, 205.

но претендует здесь на ту самую роль «общих аффектов», которую в Восьмой книге возьмет на себя «тройка»), Кирхер не реализует до конца свое намерение дать подробные описания музыки каждого из названных им аффектов. Дальнейшее изложение может и удивить, и даже разочаровать читателя своей непоследовательностью. Лишь в отношении первого и третьего аффектов автор оправдывает возлагающиеся на него надежды: на страницах 598–600 он действительно рассматривает примеры аффекта любви¹, а на страницах 608–612 (§ III) – «радостного аффекта, или [аффекта] радости и ликования». Со вторым из провозглашенных аффектов, «стена-ния, или плача» (*Luctus seu Planctus*), дело обстоит весьма запутанно. § II (MU I, 600–607) Кирхер посвящает «аффекту скорби» (*De Affectu doloris*), а в § IV приводит «примеры аффекта плачущих» (*Paradigmata Affectus plangentium*) (MU I, 612–613). Вслед за А. Хиршем, опубликовавшим в 1662 г. перевод обширных выдержек из «Универсальной музургии» на немецкий язык, Р. Дамман предлагает трактовать *affectus plangentium* как разновидность *affectus doloris* и, более того, утверждает, что его музыкальное воплощение не имеет значительных отличий от аффекта скорби². Такая, удобная для систематизации кирхеровских аффектов, интерпретация («аффект плачущих» оказывается, таким образом, дополнительной разновидностью второго из восьми аффектов), впрочем, лишь отчасти следует мнению самого автора трактата, не только описывающего два «печальных» аффекта раздельно, но и прямо указывающего на их различные музыкальные особенности:

«Аффект плачущих со скорбным аффектом тесно связаны. Но различие между ними состоит в том, что скорбный склонен к интервалам острым, жестким и синкопированным (intervallis asperis & duris & syncopatis), а плач (Planctus) – прерывающимся [паузами], мягким и иногда странным (interruptis, mollibus & subinde exoticis intervallis): секстам, квинтам и иногда септимам, – для того, чтобы передать нестройный голос плачущих»³.

Заметим также, что именно «аффект плачущих» (или просто «плач», *Planctus*) соответствует тому, что находится на втором месте в перечне восьми аффектов; и это еще один аргумент против того, чтобы не придавать ему самостоятельного и существенного значения. И более того, терминологически «лишним звеном» следует считать аффект скорби, описанный в § II.

Перевыполнив, пожалуй, свои обещания относительно «второго аффекта», Кирхер внезапно прекращает начатое предприятие. Относительно аффектов с четвертого по восьмой читатель не по-

лучает ни музыкальных примеров, ни комментария к ним⁴. Заголовок § V гласит: «О прочих аффектах: негодования (*indignationis*), удивления (*admirationis*), пляски (*tripudii*), безнадежности (*desperationis*), упорства (*perassumptionis*)». Тем самым, аффекты, поначалу позиционировавшиеся, по сути дела, как «родовые», «общие» (те, к которым можно возвести все прочие страсти), «главные», – негодования («четвертый аффект»), упорства (седьмой), удивления (восьмой), – оказываются в числе «прочих», наряду с взявшимися откуда-то аффектами «безнадежности» (возможно, это еще одно наименование для «шестого аффекта», аффекта «страха и уныния») и даже «пляски»; в тексте параграфа к их числу добавится также аффект «высокомерия». Скомкано завершая представление музыки «восьми аффектов», Кирхер пишет:

⁴ Приводимые Кирхером примеры были идентифицированы Р. Дамманом по прямым указаниям автора трактата или с его «подачи». Все примеры аффекта любви выдержаны в 5-голосной полифонической фактуре: мотет Палестрины (1525–1594) *Introduxit* (из 4-й книги 5-голосных мотетов на тексты библейской «Песни песней», опублик. в 1583–1584 гг.; фрагмент на слова «*Quia amore langueo*»; MU I, 599), мадригал Джезуальдо (ок. 1561–1613) «*Baci soavi, e cari*» (из 1-й книги мадригалов, опублик. в 1594 г.; фрагмент «*E pur si more*»; MU I, 599) и, наконец, мотет одного из крупнейших римских композиторов сер. XVII в., консультировавшего Кирхера во время работы над «Музургией», Алтонио Марии Аббатини (1609 или 1610 – ок. 1678) «*Jesu dulcis memoria*» (из утерянной 4-й кн. «Священных песнопений»; «*Sed super mel & omnia eius dulcis clementia*»; MU I, 600). Весьма разнообразны примеры аффекта скорби: это и 6-голосные мотеты Джованни Трояно (служившего *maestro di cappella* крупнейших римских церквей на рубеже XVI–XVII вв.: с 1596 г. – в церкви Санта-Мария Маджоре; с 1600 г. – в Сан-Джованни ин Латерано) «*Plange quasi virgo*» (фрагмент на слова «*Et amara valde*»; MU I, 601) и А.М. Аббатини («*si est dolor similis sicut dolor meus*»; MU I, 602), и знаменитый заключительный хор-lamento из оратории Дж.Кариссими «Иеффай» (MU I, 604–605), и 3-голосный канон в квинту «*Crucifixus*» (MU I, 607) современника Кирхера, еще одного представителя римской церковной музыки Джузеппе Трикарио (1623–1697); этому же автору, возможно, принадлежит 6-голосное «*Christe eleison*» (MU I, 606). Разные оттенки аффекта радости демонстрируют три примера: завершающий раздел мадригала Джезуальдо «*Gia pianse*» (из 6-й книги мадригалов, опублик. в 1611 г.; «*E lieto canto*»; MU I, 608–609), фрагмент 5-голосного мотета Аббатини «*Posuisti Domine*» («*Gloria & honore coronasti eum Domine*»; MU I, 610) и начало 4-голосного песнопения «*Cantabo Domino*» («*Cantabo Domino toto corde psallam Deo meo huc cytharæque chelesque sonique tubæque lythæque*»; MU I, 611) Джинно Анджело Каппони (до 1607–1687), еще одного знакомого Кирхера. Наконец, Кирхер приводит образцы аффекта плачущих: фрагменты уже цитировавшегося Кирхером ранее мотета Дж. Трояно («*Plange quasi virgo plebs mea*»; MU I, 613), 6-голосного гимна Аббатини «*O vos omnes*» («*O vos omnes qui transitis per viam*»; MU I, 613) и еще одного прославленного мадригала Джезуальдо «*Dolcissimo sospiro*» (из 3-й книги мадригалов, опублик. в 1595 г.; «*L'amaro mio dolore*»; напечатан сверху страницы MU I, 602 по ошибке вместо нижней части страницы MU I, 612, оставшейся вследствие этого недоразумения пустой).

¹ Данный раздел в трактате фактически является первым параграфом Главы VI. Так он и обозначен в оглавлении «Музургии»: § I. Об аффекте любви (при этом в Оглавлении указана страница 599, тогда как на самом деле описание аффекта любви начинается на 598-й странице). В самом тексте трактата § I, однако, не выделен, очевидно, вследствие одной из ошибок при печати: параграфы Главы VI обозначаются, начиная со второго.

² Dammann R. Op. cit. S. 342.

³ MU I, 612.

«Помимо этих главных (*principales*), есть и иные аффекты, которые может передать музыка. И таковые передают повсюду в своих благороднейших сочинениях Симфониархи Римских церквей [...] Во-первых — [аффект] ярости и негодования (*furoris et indignationis*). Такова клаузула Псалма “Нечестивый увидит это и будет досадовать, заскрежещет зубами своими, и истает”¹, — слова, полные ярости. А каким образом при подобных словах следует выражать означаемый ими аффект, прекрасный урок дает Светлейший Г-н Джисно Анджело Каппони [...] И в этом [образце] ты видишь, как интервалы клаузул выражают нечто холерическое. Ведь холерический аффект возбуждает в душе движения быстрые и бурные, хорошо заметные, если их выразить быстрыми нотами. Действуя аналогичным образом, ты легко сможешь выразить аффекты удивления (*admirationis*), упорства (*præsumptionis*), высокомерия (*superbie*) и прочие страсти²».

Непоследовательность теоретической концепции Кирхера³, внезапный обрыв изложения материала можно объяснять разными причинами. На наш взгляд, среди возможных объяснений не стоит упускать из виду и такое банальное, как спешка, в которой создавался трактат⁴. Не исключено, что подобрать, напечатать и прокомментировать примеры оставшихся пяти аффектов Кирхеру помешало отсутствие времени — ничего невозможного в том, чтобы проиллюстрировать и кратко описать все восемь заявленных музыкальных аффектов, на наш взгляд, не было. В принципе, Кирхер мог представить и десять, и двенадцать страстей души — почему бы и нет? Другое дело, что в Седьмой Книге отсутствуют критерий отбора главных (*principales*) аффектов и основание для того, почему их должно быть именно восемь. К этой явно обозначившейся проблеме ученый и вернется впоследствии в Восьмой и Девятой Книгах «Музургии», где ему удастся придать своей классификации иной, более логически цельный и теоретически фундаментальный вид, но уже в отрыве от современной музыкальной практики.

До самого последнего времени музыкальная наука никак не может избавиться от очарования «восьми аффектов Афанасия Кирхера» — феномена «случайного», по определению самого автора данной

классификации. Но если дело обстоит именно так и восьмерка у Кирхера имеет «акцидентальный» характер, зачем вообще понадобилось ограничивать количество аффектов «магической» цифрой восемь? Ведь, как отмечает Сусанна Шааль-Готхардт, первая среди западных ученых акцентировавшая внимание на внутренних проблемах кирхеровской теории, ограничение количества аффектов в музыке до восьми находится в явном противоречии с представлением самого ученого об их потенциально бесконечном количестве⁵. В подтверждении этой мысли немецкая исследовательница приводит, в частности, высказывание Кирхера из предпоследнего раздела Первой Части Седьмой Книги трактата:

«Имеется бесконечное разнообразие (*infinita varietas*) как музыкальных движений (*harmonico-rum motuum*), так и получающихся в их результате аффектов. И тот, кто в совершенстве знает их основание, несомненно, сможет творить величайшие чудеса природы, возбуждая страсти души силою музыки»⁶.

Многосоставность кирхеровской теории аффектов, тот факт, что ученый несколько раз возвращается к этой теме на страницах трактата, С. Шааль-Готхардт объясняет, исходя из отмеченного ею противоречия — между представлением Кирхера о бесконечном количестве душевных движений и его желанием ограничить число аффектов с целью их рационального определения и познания. Согласно ее интерпретации, Кирхер вводит понятие о трех общих аффектах для того, чтобы релятивизировать, сознательно или нет, «схоластическую» систему восьми аффектов и допустить в свою теорию представление о неподдающемся исчислению множестве оттенков человеческих чувств и их неопределенности⁷.

Отдавая должное исследовательнице, не побоившейся заострить внимание на тех противоречиях кирхеровской теории, которые сглаживались или вовсе игнорировались учеными в прошлом, позволим себе высказать некоторые сомнения относительно ее концепции. На наш взгляд, проблема с выделением среди бесчисленного множества душевных движений некоторого количества познаваемых музыкальных аффектов никогда не стоит на страницах «Универсальной музургии» столь остро, как это изображается в обсуждаемой статье. Методологически она решается автором трактата всегда единообразно: путем сведения множества аффектов к нескольким основным типам. В Седьмой Книге право выступать в качестве родовых аффектов Кир-

¹ Пс.111(112), 10.

² MU I, 614.

³ Остается неясным, какие именно аффекты относятся им в данном разделе трактата к числу главных, родовых. Заявленный в начале главы перечень восьми основных аффектов в дальнейшем изложении релятивизируется и девальвируется

⁴ Издание «Универсальной музургии» Кирхер стремился приурочить к IX Генеральной Конгрегации иезуитов (созванное 13 декабря 1649 г., высшее собрание ордена продлилось до 23 февраля 1650 г.) — в частности, для того, чтобы продемонстрировать съехавшимся из разных частей света в Рим участникам достоинства метода комбинаторной композиции (описан в Восьмой книге трактата) и подчеркнуть значение музыки как средства миссионерской деятельности.

⁵ Статья С. Шааль-Готхардт написана по материалам ее выступления на итальянско-немецкой научной конференции, приуроченной к 400-летию со дня рождения Кирхера. См.: *Schaal-Gotthardt S. Musica Pathetica: Kirchers Affektenlehre // Analecta Musicologica, Band 38. Ars Magna Musices – Athanasius Kicher und die Universalität der Musik* (hrsg. von Engelhardt M. und Heinemann M.). — Laaber, 2007. S. 141–154.

⁶ MU I, 552.

⁷ *Schaal-Gotthardt S. Op. cit.* S. 154.

хер делегирует хорошо известной нам «восьмерке»; в дальнейшем эта роль по праву переходит к трем «общим» аффектам. С проблемой бесконечного разнообразия душевных движений римский ученый справляется, таким образом, без особых затруднений.

Пресловутая «восьмерка аффектов» возникает в Седьмой Книге не в результате инерции средневековой томистской философии, склоняющей Кирхера к «схоластической канонизации» человеческих эмоций, как представляется это С. Шааль-Готхардт¹, а напротив, в силу подчеркнуто эмпирического, практически ориентированного подхода к современной музыке, вовсе не чуждого автору «Музургии». Чтобы выделить и рассмотреть «страсти души» в музыке, Кирхер обращается не к средневековым философским представлениям, а к словесным текстам «патетической музыки». Слово является для него первоочередным носителем аффектов – музыка же призвана многократно усиливать энергию слов. В основе «патетической музыки» лежат не музыкальные структуры, а словесная «тема»; стили инструментальной музыки если и обладают в представлении Кирхера аффектным содержанием, то лишь как «преамбулы» к последующей вокально-инструментальной композиции².

Такие выделяемые автором «Музургии» страсти, как аффекты «страха и уныния», «упорства и отваги», «удивления», «безнадежности» или «высокомерия», извлекаются, прежде всего, из словесных текстов современной ему музыки. И лишь затем встает вопрос об их музыкальном воплощении. В этом отношении мысль Кирхера следует тем же путем, что предписан и любому римскому композитору середины XVII века: сначала даются «слова, полные ярости» (воспользуемся приведенным выше примером) – затем мастер «патетической музыки», такой, как Дж. А. Каппони, ищет способ адекватно передать их смысл в звуках. Тем самым, музыкальных аффектов существует ровно столько, сколько сумеет «выловить» их из моря выразительных словесных текстов ученый-теоретик. Он же вправе ограничить число аффектов (и тем более, основных аффектов) по собственному вкусу и разумению, или, как напишет впоследствии Кирхер, *per accidens* («случайно»). Почему автору «Музургии» так понравилось число «восемь», установить сегодня, по-видимому, невозможно. Но вслед за Кирхером чарам этого числа поддался весь научный мир.

Но если происхождение «восьмерки» – не вызывающая сомнений случайность, то «тройка» у Кирхера появляется абсолютно закономерно. Только под «тройкой» (как это, вероятно, уже заметили внимательные читатели) скрывается «четверка» – а именно, старинное учение о четырех человечес-

ких темпераментах. В самом деле, хотя Кирхер и говорит повсюду о «трех общих аффектах», в реальности он подразделяет страсти души на четыре группы (см. фрагмент «Риторической Музургии», приведенный нами выше под цифрой 2). «Тройка» же указывает не на количество типов страстей, а, прежде всего, на число понятий, при помощи которых эти типы обозначаются: ведь слово «радость» (*Igitia*) относится сразу к двум группам аффектов – сангвиническим (тем, что «берут свое начало из крови») и холерическим («радость» такого рода Кирхер называет «распущенной и неумеренной»).

Мы можем лишь высказывать предположения относительно того, почему Кирхер называет «радостными» такие аффекты, как гнев, ярость, негодование или жажда мести. Прежде всего, вероятно, ему не хотелось называть данную группу страстей «аффектами гнева» – постольку, поскольку в реальности гнев является греховной страстью (другое дело, что в музыкальном театре или в театральной по духу музыке изображение гнева грехом уже, по-видимому, не является; изображая ярость грешника, о которой говорит Псалом, композитор не имеет цели привести слушателей в реальную ярость со всеми сопутствующими этому состоянию души разрушительными последствиями). Таким образом, выражение «неумеренная радость» может пониматься как эвфемизм. Обратим внимание, что и четвертая группа аффектов – тех, что порождаются влиянием черной желчи, – получает в «Риторической Музургии» «благозвучное» родовое наименование – «аффекты милосердия» (в то время как данная группа объединяет преимущественно меланхолически-депрессивные состояния).

Вместе с тем, такие эмоции, которые едва ли могут быть названы «радостными» в обыденном смысле, мы встречаем и в группе сангвинических страстей (ср. аффекты любовного влечения, страстного желания или томления). Обозначение первых двух групп аффектов как «радостных» следует трактовать поэтому не в реалистическом плане, а как указание на быстрое (или, во втором случае, очень быстрое, неумеренно быстрое) душевное движение, присущее объединяемым в эти группы страстям. Неслучайно Кирхер связывает передачу аффекта ярости в музыке Псалма с использованием «быстрых нот». Напротив, для третьей и четвертой группы характерно, соответственно, умеренно-медленное и крайне медленное движение – как в душе, так и в музыке. Значит, эти аффекты «радостными» называться никак не могут (а понятие «радость» в данной классификации не следует путать с бытовым весельем).

Если наша гипотеза верна, то тройственность «общих» аффектов следует понимать как указание на три вида музыкального и душевного движения (между которыми, согласно теории Кирхера, существует аналогия): быстрое («радостное»), в двух своих разновидностях; умеренно-медленное («спокойное») и болезненно-медленное, когда движение в теле если не останавливается, то происходит с затруднениями (печальное, или «милосердное»).

¹ Schaal-Gotthardt S. Op. cit. S. 150–151.

² О музыкальной поэтике в трактате А. Кирхера см. подробно нашу статью: Насонов Р.А. Thema & Subiectum (Основополагающие понятия музыкальной поэтики раннего Барокко в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия») // Памяти Романа Ильича Грубера. Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. – М., 2008. С. 161–205.

Остается лишь добавить, что третья группа страстей (аффекты спокойствия) негласно соотносится с флегматическим темпераментом¹.

На первый взгляд может показаться, что использование учения о темпераментах как основы для классификации музыкальных аффектов – это и есть тот неизбежный спекулятивный элемент («схоластика»), который привносится в эмпирическое описание «патетической музыки» с тем, чтобы придать ему более основательный и логичный характер. На самом же деле, элементы этого учения, наряду с прочими представлениями галеновской медицины, в скрытом виде присутствуют уже в Седьмой Книге, где используются для обоснования музыкальных особенностей отдельных аффектов. Состоя на службе у слова, «патетическая музыка» основывается, вместе с тем, на величайшей чуткости к внутренним физиологическим ощущениям, каковые и должны моделироваться композитором. Вот что советует, например, Кирхер тем, кто хочет передать в своем сочинении любовную страсть:

«Аффект любви есть страсть, или желание насладиться красотой дорогой вещи [...] И поскольку движения в тех, кто влюблен, бывают то бурными, то медлительно-нежными, а иногда сладко щекоющими, то необходима мелотесия радостная, чтобы возбуждать у других подобные страсти подобными музыкальными движениями. И тогда эти музыкальные движения – интервалами бурными, медлительно-нежными, мягкими и диковинными – подобным образом будут воздействовать на дух [внутри человеческого тела], как на своего рода орган любовной страсти. И если так все и устроить, мелотесия, несомненно, достигнет верного аффекта»².

Можно лишь поражаться осведомленности римского монаха-иезуита относительно разного рода «щекотаний», что сопутствуют любовной страсти (уж не опыт ли восприятия патетической музыки был здесь источником познаний?). Так или иначе, автор подобного рода сочинений должен хорошо представлять себе все те внутренние движения, в которых и состоят аффекты души³. При этом цель патетической музыки состоит в том, чтобы сделать эти скрытые внутренние движения явными – в движении человеческого голоса, дополняемом, если это уместно, телесной жестикуляцией музыканта-актера (который и становится у Кирхера «совершенным музыкантом», в новом смысле этого слова). Не случайно в перечне восьми аффектов нам встречаются

такие слова, как «плач», «стенание», «слезы». Не случайно Кирхер отделяет от других проявлений скорби «аффект плачущих» и посвящает ему отдельный параграф: приведенное выше описание данного аффекта целиком сконцентрировано на том, какими средствами музыкальное искусство может подражать реальному движению голоса плачущего навзрыд человека. Не удивительно, что избранное Кирхером для обозначения радостных аффектов слово *lætitia* обозначает не простое веселье (*gaudium*), а шумное ликование.

При таком пристальном взглядывании-вслушивании в человеческую физиологию идея классифицировать аффекты согласно четырем темпераментам не кажется уже отвлеченной, привнесенной в музыкальную практику. Более того, некоторые детали текста Седьмой Книги словно бы подготавливают будущую классификацию (свидетельствуя, однако, лишь о том, что аппарат галеновской медицины был взят Кирхером на службу с самого начала). Так, внимательный читатель уже мог обратить внимание на то, что в связи с любовным аффектом Кирхер пишет о «радостной мелотесии» (предвосхищая отнесение аффекта любви к первой из четырех групп), а музыкальное движение, присущее аффекту ярости и негодования, характеризует в § V как «холерическое». Акцент именно на этом аффекте в ряду многих «прочих», упоминаемых в данном параграфе, возможно, тоже не простая случайность. Уделяя ему внимание, Кирхер не обходит стороной ни одну из трех групп аффектов, имеющих театральный характер⁴.

Наконец, следует иметь в виду, что идея представлять в музыке различные темпераменты была достаточно популярна у римских композиторов, современников Кирхера – особенно у тех из них, чье мастерство в возбуждении аффектов автор «Мурзургии» отмечает особо. Остановимся в заключение этой статьи на случае наиболее ярком и неординарном. Маргиналия на одной из страниц трактата гласит: «Похвала Джакомо Кариссими». Свою хвалу Кирхер адресует не одному только композитору, но и его классическому шедевр:

«Джакомо Кариссими, композитор (symphoneta) выдающийся и прославленный, на протяжении многих лет достойнейший руководитель музыки в церкви св. Аполлинария Германской коллегии, сверх прочих ценится изобретательностью и удачными сочинениями, способными увлечь души слушателей к какому угодно аффекту. Ведь его сочинения полны темперамента и пламенного духа. Среди множества других драгоценных произведений он сочинил диалог "Неффай", взяв слова из Священного Писания. В музыкальном стиле, называемом речитативным, он с исключительной изобретательностью, ловко

¹ То, что флегма в обсуждаемом фрагменте трактата упоминается наряду с черной желчью, в связи с меланхолическими аффектами, не должно смущать читателя. Это не противоречит представлениям галеновской медицины, на которые опирается в своих представлениях о физиологии человека Кирхер.

² MJI, 598.

³ Что не означает, конечно, что он должен переживать их непосредственно в момент создания музыки. Подобного рода представление о творческом процессе начнет формироваться гораздо позже, ближе к середине XVIII столетия.

⁴ «Аффекты спокойствия» относятся к той церковной музыке, которой чужда театральная выразительность. Их музыкальный стиль, по всей видимости, находится за рамками «патетической музыки». Тем не менее, Кирхер, пусть скорее номинально, чем реально, допускает возможность рассмотрения с точки зрения аффекта и такого рода сочинений.

поворачивая перо, изобразил в этом диалоге (после победы, триумфа и торжеств) встречу с Дочерью, пляшущей в сопровождении всевозможных инструментов и поздравляющей отца с одержанной победой. И далее он превосходно показывает, благодаря смене тона, как, потрясенный внезапной встречей с единственной дочерью, отец-Иеффай, вследствие неотменимого обета, навешенного на Дочь, и отчаяния найти средство спасения, переходит от радости к скорби и слезам, внезапно охваченный противоположными аффектами. И затем к нему присоединяется шестиголосный плач девушек, спутниц Дочери, рыдающих и оплакивающих ее жаткий удел, — сочиненный настолько искусно, что можно поклясться, будто ты действительно слышишь всхлипывания и стоны плачущих»¹.

Это свидетельство Кирхера-слушателя мы привели здесь не только для того, чтобы показать, какие художественные впечатления вызвали к жизни его учение об аффектах. Уникальная во многих отношениях оратория Кариссими самым своим замыслом находится в диалоге с «патетической музыкой» Кирхера. Не вдаваясь в детальный разбор выдающегося сочинения, поделимся лишь некоторыми соображениями относительно его «тайной поэтики» (по выражению А.В. Михайлова).

Как известно, «Иеффай», в отличие от других ораторий Кариссими, состоит из двух больших, контрастных по характеру частей: первая написана в соль-мажоре, вторая начинается внезапным переходом в ля-минор²; эта минорная тональность сохраняется до самых последних тактов произведения, завершающегося соль-мажорным трезвучием. Резкое сопоставление мажорной и минорной тональности, как в момент встречи Иеффая с Дочерью, Кирхер считает одним из самых сильных и необычных средств «патетической музыки», обозначая данный прием как «stylus Metabolicus»³. Чаще всего «метаболический стиль» бывает связан с сопоставлением одноименных трезвучий. Не так в «Иеффе», где сталкиваются трезвучия секундового соотношения.

Нельзя исключить, что данное сопоставление было более или менее случайным, не содержало в себе концепционного замысла. Но образованному современнику Кариссими оно могло видаться в особом свете. Ведь любому человеку XVII столетия, знакомому с азами музыкальной теории, было очевидным, что шесть звуков, входящих в состав двух трезвучий, — соль-си-ре (обозначающиеся, согласно восходящей еще к началу XI в. системе сольмизации, слогами ut-mi-sol) и ля-до-ми (re-fa-la) — образуют в сумме «твердую», начинающуюся

от звука g, разновидность «Гвидонова» гексахорда — старинного символа универсальной полноты музыки в западноевропейской традиции⁴. Но о какой «полноте» говорит нам музыка Кариссими? По всей видимости, о полноте своего аффектного содержания. В самом деле, две части «Иеффая» соотносятся по основополагающему для классификации аффектов принципу «радость — печаль», причем в музыке первой из частей явно выделяются две большие самостоятельные сцены: битвы («неумеренная радость») и радостной встречи победителей. Таким образом, оратория Кариссими словно предвосхищает классификацию Кирхера: в ней очевидным образом присутствуют три основных аффекта «патетической музыки», соотносимые с холерическим, сангвиническим и меланхолическим темпераментами. Что же касается «флегматических аффектов», то их присутствие в «Иеффе», как и в «Патетической музыке» Кирхера, скорее номинально, чем реально: таковые можно усмотреть в повествовательном начале сочинения, где рассказчик сообщает о страшном обете, данном Иеффе Галаадитянином Богу перед сражением.

Если бы знаменитая оратория Кариссими была сочинена после выхода в свет «Музургии», резонно было бы предположить, что автор сочинения взял теорию Кирхера «на вооружение». Гораздо сложнее представить себе, будто кирхеровская теория аффектов создана «по образу и подобию» оратории «Иеффай». Очевидно лишь одно: между этими двумя феноменами наблюдаются поразительные соответствия, дающие обильную пищу для размышлений о поэтике римской музыки середины XVII века.

SUMMARY

The author turns to the affect theory as described in the work “Universal Musurgy” by a XVII century scholar Afanasy Kircher in 1650. Various aspects of Kircher’s treatise are considered such as further classification of affective states and development of theory of music expressiveness.

¹ MU I, 603.

² Эту модуляцию Кирхер трактует как переход из торжественного, хорошо подходящего для танцевальной музыки восьмого тона в противоположный ему по характеру четвертый, смешанный с третьим (нумерация тонов в «Музургии» следует средневековой церковной традиции и начинается с финалиса re).

³ В дальнейшем этому приему автор «Музургии» посвятит специальную главу (MU I, 672–675).

⁴ На протяжении многих столетий европейцы мыслили музыкальный звукоряд как систему гексахордов, и знаменитая пословица «Ut-re-mi-fa-sol-la tota musica est» («Ut-re-mi-fa-sol-la — музыка вся») уходит корнями вглубь средних веков. Однако в процессе перехода западноевропейского музыкального мышления от тональной системы к модальной получил хождение новый вариант этой старинной пословицы: «Ut-mi-sol-re-fa-la tota musica est». Подобным образом новое явление — мажорное и минорное трезвучия как основа тональной гармонии — объяснялось, исходя из системы представлений, свойственных традиционной модальной теории.