

Р. А. Насонов
(Москва)

ЖИВАЯ МУЗЫКА НА МЕРТВОМ ЯЗЫКЕ

ЗАМЕТКИ ОБ ИСКУССТВЕ ПАЛЕСТРИНЫ AV OVO

...tristitia sit ad mortem, Musica autem ad vitam.

A. Kircher. Musurgia Universalis. II, 205

(...печаль — к смерти, а Музыка — к жизни.

A. Кирхер. Универсальная музургия. II, 205)

Изданию Четвертой книги пятиголосных мотетов на стихи библейской Песни песней Дж. П. Палестрина предпослал Посвящение Папе Григорию XIII. Этот документ традиционно вызывает большой интерес у биографов великого композитора, прежде всего, очевидно, потому, что содержит намек на некие, до сих пор не проясненные, обстоятельства характера едва ли не скандального. Предлагаем читателю текст Посвящения¹:

Святейшему Нашему Господину Григорию XIII, Великому Понтифику.

У поэтов есть великое множество стихов, изображающих не что иное как любовные страсти (*carmina nullo alio nisi amorum argumento*), чуждые вере и славе христианской. И вот к этим самым стихам — [поэзии] людей, поистине охваченных любовным исступлением и развращающих молодежь, — пожелала приложить свое мастерство и старание (*artificii, industriaeque suae, materiam esse voluerunt*) немалая часть музыкантов. И насколько прославились они [своим] талантом (*ingenii*), настолько оскорбили добрых и почтенных мужей порочной материей (*materiae vitio*). В числе этих музыкантов некогда был и я: и скорблю, и краснею. Но прошлого не воротить и не переменить былого. И решил я тогда изменить свои планы (*consilium mutavi*). И подобно тому, как и прежде я немало потрудился над тем, что писано в стихах во славу Господа нашего ИИСУСА ХРИСТА и Пречистой его матери Девы МАРИИ, так и ныне я избрал то, что содержит (*continent*) [стихи] о божественной любви Христа и его невесты, души: песни Соломона. И почувствовав, что этого требует сам предмет (*rem*

¹ Перевод с латинского выполнен автором статьи. Использование прописных букв соответствует оригиналу. Наиболее важные (они же обычно и наиболее трудные для перевода) латинские выражения приведены в круглых скобках. В квадратные скобки заключены восстановленные по смыслу и необходимые дополнительные слова.

ipsam), воспользовался я стилем несколько более оживленным (*genere aliquanto alacriore*), чем пользуюсь обычно в прочих Церковных песнопениях. И я решил посвятить весь этот труд (*hoc quidquid est operis*) вашему Святейшеству, не сомневаясь, что Вы будете довольны: если и не самим произведением (*re ipsa*), то стремлением и усердием (*voluntate et conatu*). Но если — о, только бы это случилось! — я смогу доставить удовольствие еще и самим произведением (*re ipsa*), то это побудит меня к другим изданиям (*ad alia edenda*), каковые я буду считать угодными вашему Святейшеству. Да сохранит нам Бог на долгие годы ГРИГОРИЯ, пастыря неусыпнейшего, возлюбленного своего стадом, и да преисполнит его всяческим благополучием².

Спору нет, первое и естественное любопытство современного читателя состоит в желании разузнать: что за сочинения Палестрины вызвали негодование «добрых и почтенных мужей», кто именно скрывается за этим туманным выражением, и, наконец, насколько искренним было покаяние Палестрины, а если оно не было вполне искренним, что за обстоятельства вынудили его притворно «краснеть и скорбеть»? Совсем иного рода вопросы одолевают переводчика — коль скоро он стремится адекватно передать на современном русском языке множество музыкально-эстетических терминов, использованных Палестриной в Посвящении. Рискну утверждать, что возникшие по ходу перевода размышления имеют не только технический, подсобный характер. Обильно и, как представляется, вполне обдуманно пользуясь специфической терминологией, Палестрина выступает в данном тексте как тонкий и проницательный мыслитель о музыкальном искусстве (что определяет ту особую степень точности, которая требуется от переводчика этого неординарного текста). Отклоняясь от привычной манеры чтения документа, мы будем исходить из того, что знаменитое Посвящение интересно не только как документальное свидетельство о неких пикантных биографических подробностях, но и как имплицитно содержащееся в тексте изложение некоторых музыкально-эстетических представлений великого композитора. И не потому ли Палестрина (как и большинство современных ему музыкантов) никогда не излагал свои взгляды на музыкальное искусство специально, что имел возможность высказываться в многочисленных посвящениях своих изданий — жанре весьма условном и регламентированном в од-

² Цит. по: *Bianchi L. Giovanni Pierluigi da Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo. Palestrina, 1995. P. 196.*

них отношениях, но свободном в других (в частности, не принуждающем к полному и систематичному изложению собственной эстетики и поэтики)?

О точности и тонкости мыслей композитора более всего свидетельствуют дифференцированность использованной им терминологии и последовательность в применении некоторых терминов. Целый ряд понятий, которые в иных случаях являются синонимичными, имеет в тексте Палестрины важные смысловые оттенки, требующие четкого отграничения этих понятий друг от друга.

В принципе и «*res*» (*res facta*), и «*opus*» по-русски можно передать как «произведение» или «opus»; а, заглянув в латинско-русский словарь, мы едва ли сможем обнаружить сколько-нибудь существенное различие между понятиями «*argumentum*» («предмет, содержание, тема») и «*materia*» («предмет, тема, материал, сюжет»). Не уяснив различия этих понятий в тексте Посвящения, легко упустить из виду тот его смысловой слой, в котором Палестрина высказывается о своем искусстве (а в иных случаях — исказить и фактическую сторону документа). Дополнительная тонкость состоит в том, что терминология Палестрины восходит, как нетрудно заметить, к аристотелевской философии и поэтике (а также к античной риторике), тогда как наши привычные музыкально-эстетические категории наследуют гегелевской традиции (в частности, опосредованной марксизмом). Тем самым, переводя какой-нибудь латинский термин словом «содержание», мы обязаны тотчас задаться вопросом: а в каком смысле — «содержание»? И пускай наши терминологические разыскания покажутся кому-то занятием «схоластическим», сомнительным с точки зрения его практической полезности, мы убеждены, что только таким путем — задумываясь над тем, что остается незамеченным при беглом чтении, — можно реконструировать музыкальную поэтику Палестрины.

Иногда разграничить понятия оказывается делом нетрудным. Так, у Палестрины достаточно отчетливо проводится различие между изданным собранием сочинений того или иного жанра (*opus [edendum]*; в нашем переводе — «труд», по аналогии, скажем, с такой печатной продукцией, как «Труды Московской консерватории» и т. п.) и «собственно» музыкальным произведением (или группой произведений) — изделием и готовым продуктом *композиторского* ремесла (*res ipsa*). В определенном

смысле печатное издание является лишь *внешним оформлением* произведения, осуществляющимся уже за пределами компетенции и сферы ответственности композитора; композитор не должен заниматься изготовлением бумаги, набором, переплетать свой *opus* — это дело уже совсем других мастеров. Но в то же время все эти, не имеющие к «собственно» музыкальному ремеслу никакого отношения, процессы — завершающий этап «становления» вещи (*res*), на котором она приходит к *полноте своего бытия*. *Opus per-fectum* (завершенный и совершенный труд) — это отнюдь не *res facta* (готовая вещь).

Даже незнакомый с латинским языком читатель может заметить, что причастия прошедшего времени страдательного залога (*participia perfecti passivi*) «*facta*» и «*per-fectum*» — однокоренные, с общим корнем «*fac*»; эти причастия образуются от глаголов «*facio*» и «*per-ficio*» (точнее, от основ супина данных глаголов: «*factum*» и «*perfectum*»). Основное значение глагола «*facio*» — делать, совершать действие; соответственно, причастие «*factum*» обозначает нечто сделанное, результат некоего действия. Глагол «*per-ficio*» образован от «*facio*» с помощью приставки «*per-*», имеющей два значения: 1) *завершенности* действия, 2) [переходя с грамматического языка на философский] «совершенства» (*perfectio*) совершённого, идеальной полноты его осуществления (материя целиком и полностью воспринимает форму-эйдос, образуя целую³ конкретную⁴ вещь). *Res facta* — вещь в будничном, прозаическом, лишенном эмфатической акцентированности смысле; в идиоматике современного русского языка этому выражению более всего соответствует слово «изделие»; вот *opus perfectum* — это «Вещь»! Чтобы обнародовать свои «вещи» в виде «опуса», композитор должен не просто завершить процесс их изготовления, но и довести произведенное до состояния совершенства.

Как и все его современники, Палестрина не просто гордится изданными «трудами», но и явно связывает завершение (*finis*) творческого процесса с появлением на свет добротной печатной продукции. Добротное, качественное произведение не только заслуживает, но и *требует* такого издания, в форме которого оно получает полное право носить престижное звание «*opus*» (см. *комментарий 1*)⁵.

По традиции, Палестрина обозначает произведение своего искусства как «*res*», то есть «вещь». Тем самым, в понятии такого произведения акцентируется его онтологический слой. Произве-

³ То есть цельную, целостную и целесообразную.

⁴ То есть представляющую собой нераздельное, органически «с-росшееся» — *con-cretum* — единство всех своих начал.

⁵ Комментарии размещены после основного текста статьи.

дение-*res* — это не предмет чувственного восприятия, понимания, словесного комментария или технологического анализа, а некое целостное и полноценное устойчивое бытие, субстанциализировавшееся в процессе «становления»-порождения (*genesis*). В соответствии с этим в понимании такой «вещи» на первый план выходит анализ порождающих ее «начал» (греч. ἀρχή), или «причин» (лат. *causa*). Согласно аристотелевской метафизике, таких «причин» четыре: формальная (*causa formalis*), материальная (*causa materialis*), действующая (*causa efficiens*) и целевая (*causa finalis*)⁶. Действующая причина — это сам композитор: но не как сила, действующая извне («субъект», творящий разные вещи сообразно их формам), а как своего рода «внутренний двигатель» искусства, источник движения («то, откуда начало движения»), связывающий воедино все остальные причины. В тексте Посвящения он представлен своим решением (*consilium*), стремлением (*voluntas*), усердием (*conatus*), старанием (*industria*), талантом и изобретательностью (*ingenium*), и, наконец, — мастерством (*artificium*). Последнее из понятий вплотную подводит нас к формальной причине музыкальных «вещей», однако вполне естественно, что в таком жанре, как Посвящение, Палестрина и не пытается раскрывать секреты своего мастерства; «вопросы формообразования» остаются для читателя, тем самым, не проясненными. Зато с исчерпывающей полнотой говорится о целях издания. Во-первых (и это, безусловно, основная цель всего труда, разумеющаяся как нечто должное), Палестрина прилагает, и уже не впервые, все свое старание и мастерство во славу Господа Иисуса Христа и Его матери, Пречистой Девы Марии, воспевая, на сей раз, божественную любовь Иисуса и его невесты, христианской души. Во-вторых (в соответствии с канонами жанра Палестрина риторически приподнимает здесь тон своего высказывания), автор даже в мечтах не может представить себе большей на-

⁶ О понятии и сущности искусства, «четырех началах» Аристотеля и других категориях поэтики см.: Ахутин А. В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М., 1988. С. 137 и след.; Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 1993. С. 51–116; Он же. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. с нем. В. В. Библихина. М., 1993. С. 221–238; Он же. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. С. 316–326. См. также: Лебедев А. В. Аристотель // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 35–38; Он же. Архе // Философский энциклопедический словарь. С. 38–39; Он же. Форма и материя // Философский энциклопедический словарь. С. 743.

грады, чем угодить своему высочайшему покровителю — уж если и не самими сочинениями, то, по крайней мере, усердием и благими намерениями.

Рассматривая «целевые причины» произведения, мы постепенно смещаемся в ту область музыкальной поэтики, в которой привычно располагается наше «музыкальное содержание». И уж тем более это выражение напрашивается при переводе той части Посвящения, в которой идет речь о *материальных началах* опуса Палестрины. Беда нам, читателям, однако, если мы вообразим себе, что все то, о чем говорит здесь композитор, абсолютно ясно и прозрачно... В самом деле: некие развращенные поэты сочиняют, не зная меры, стихи эротического содержания, а неразборчивые музыканты кладут эти стихи на музыку, отчего и их песнопения бывают порочными с точки зрения опять-таки своего содержания. Так поступал некогда и сам Палестрина, однако теперь он осознал свои грехи и, раскаявшись (*consilium mutavi*)⁷, написал музыку содержания иного — на тему любви божественной и благочестивой; а поскольку содержание опуса, пусть и в совершенно особом роде, все-таки любовное, то и «стиль» его более бодрый, живой и возбужденный, чем это обычно принято в церковной музыке... Разве здесь что-то не так? Конечно, так — но только в первом приближении.

В тексте Посвящения есть, по крайней мере, два связанных друг с другом момента, побуждающих читателя и переводчика к размышлениям. Прежде всего, это один весьма странный пассаж, из которого следует, что произведения неразборчивых в выборе тематики композиторов имели двоякий эффект: с одной стороны, их порочное содержание вызвало осуждение «благих мужей», однако с другой — врожденная изобретательность (*ingenium*) и мастерство (*artificium*) этих же самых композиторов удостоились наивысшей похвалы. Хорошо пофантазировав, можно, наверное, представить себе, как за одно и то же сочинение ком-

⁷ В некотором отношении, самым точным вариантом перевода выражения «*consilium mutavi*» было бы, по видимому, «переменил свою волю», так как использованное Палестриной выражение соответствует значению слова «раскаяние» (на греческом библейском языке — «μετάνοια», то есть перемена своих греховных помышлений и тем самым обновление всего падшего естества). Тем не менее, в нашем переводе Посвящения мы отказались от данного варианта, поскольку стремимся использовать, где это только возможно, идиоматику современного русского языка; главным же образом потому, что «покаяние» Палестрины выражается в новом повороте его творческого пути, о чем автор и уведомляет своих читателей.

позитор удостоивается одновременно высших почестей и суровой критики; и все же нарисованная картина столь явственно расходится со всяческими канонами поэтики и эстетики (от гилеморфизма, то есть учения Аристотеля о нераздельности формы и материи⁸, — до гегелевского тезиса о единстве формы и содержания, доходящем до их полной тождественности в произведении искусства), что волей-неволей требует комментария. Быть может, не столь вопиюще, но не менее настоятельно требует комментария и один упомянутый ранее терминологический нюанс: «содержание» эротических стихов Палестрина обозначает понятием «argumentum» («carmina nullo alio nisi amorum argumento»), тогда как «содержание» музыкальных произведений на их текст именуется словом «materia».

В принципе, использование различных, хотя и очень близких по смыслу, терминов могло иметь и вполне формальный характер: тем самым, читателю не приходится задумываться над тем, где речь идет о «содержании» стихов, а где — о содержании музыки. Правда, «содержание» в обоих случаях вроде бы одно и то же — порочно-эротическое (так что остается не совсем понятным — что же здесь подлежит различению?)... Однако, если «содержание» стихов и песнопений идентично, то их «материал» (о котором и идет речь в Посвящении) — различен; кроме того, в отношениях поэтического и музыкального искусств со своим материалом также заметны индивидуальные особенности. Для того чтобы понять, как такое может быть, необходимо четко представить себе существо того принципиального различия, которое имеется между парами понятий «форма и материал» и «форма и содержание». «Содержание» — категория трансцендентная (то есть «запредельная») «форме»; это сырая, «жизненная» действительность, лежащая *по ту сторону «искусства»* (в данной системе понятий фактически *отождествляемого с формальной стороной творчества*). Лишь в творческом акте форма «сливается» с содержанием вплоть до их взаимного отождествления (искусство экс-

⁸ Материя существует только в качестве того, что подлежит оформлению, будучи чистой потенцией вещи. Также имманентным началом вещи является у Аристотеля и форма (осуществленность, актуализация материального субстрата в конкретную вещь) — в отличие от платоновских эйдосов, существующих помимо единичных вещей в сверхчувственном мире. Нераздельность материи и формы в этом смысле, возможно, точнее всего было бы обозначить как их взаимное предположение.

татически «выходит из себя» и переступает через собственные границы, трансцендируя в реальность). Напротив, девизом того исторического типа поэтики, к которому принадлежит и музыка Палестрины, следовало бы начертать: *«Все есть искусство»* (см. *комментарий 2*). И материя, и форма, и цели, и даже автор — все творческие начала и источники вещей принадлежат искусству, за пределами которого *не остается ничего*. В отличие от «содержания», материальное начало является неотъемлемой принадлежностью «искусства» и, как правило, чем-то *искусственным*, заранее со стороны искусства препарированным (в отличие, опять-таки, от «содержания», для которого «искусственность» является крайне сомнительным комплиментом). Материал — это нечто, с одной стороны, «еще не оформленное» («лишенность формы», «стересис»); с другой — «ужé», потенциально, готовое обрести свою форму. Даже стихийная, ни из чего не состоящая «первая материя» есть чистая потенция становления и творчества.

Оба используемых Палестриной понятия в данном отношении весьма показательны. Латинское «argumentum» происходит от глагола «arguo» (первое значение которого — «показывать, выявлять, обнаруживать») и имеет корень, обозначающий нечто светлое, ясное (от этого же корня происходит и «argentum» — «серебро»). Среди основных значений этого слова — рассказ, повесть, сценический показ, театральная пьеса, спектакль, картина, изображение. Смысловое ядро всего этого комплекса значений — обнаружение, прояснение чего-либо путем рассказа или показа. Очевидно, что «то, что рассказывается и показывается» (argumentum), черпается в конечном счете из «сырой» действительности (той самой аристотелевской «первой материи», о которой нельзя вообще ничего сказать и в которой нет ничего определенного и оформленного). Однако «почерпнутое» сырой действительностью уже вовсе не является. Важнейшая и весьма употребительная группа значений слова «argumentum» — наглядное доказательство, довод, фактическое основание и даже доказательство вины, улика; именно эта группа значений сохранилась и в русском слове «аргумент». Аргументируя, мы не просто показываем действительность «какова она есть», а буквально «уличаем» ее, призываем ее к суду.

Искусство действует тенденциозно, исходя из собственных целей и логики; оно буквально теснит «сырую действительность» со всех сторон, не оставляя ей места. «Порочна», собственно, не

«тематика» тех стихов, что сочиняют дурные поэты, — порочно само их искусство вместе со всеми его произведениями, поскольку цели этого искусства — вводить людей в любовное исступление и развращать молодежь; порочны, «прелестны» и *формы* такого искусства; сами авторы — закоренелые развратники, и весьма логично предположить, что развращают они молодежь не только словом, но и делом (хотя и слово само по себе тоже весьма действенно; в определенном смысле, это уже и есть «дело»); и когда Палестрина чуть далее приносит свое «покаяние», не возникает сомнения в том, что «порочная материя» (*materiae vitium*) — это сами стихи как целое (*res ipsa*), а не только их содержательная сторона. «Сырая действительность» в понятии «*argumentum*» полностью подчинена целенаправленно функционирующему искусству и переструктурирована согласно его требованиям.

Исходя из сказанного, было бы вполне допустимо перевести «*amorum argumentum*» как «любовная материя». Тем не менее, мы предлагаем нейтральный вариант перевода: «стихи, изображающие любовные страсти»; и делаем это не только потому, что слово «материя» уже «занято». Несомненно, понятия «*materia*» и «*argumentum*» близки по смыслу — различия проявляются лишь в нюансах; *оба этих понятия относятся к «материальной причине» искусства, оба выразительно указывают на то, что материал берется не в сыром, а в предварительно оформленном виде.* И все же момент *почерпнутости* материала из сырой действительности (которая и является собственным уделом, вотчиной «музыкального содержания») акцентируется сильнее в слове «*argumentum*» («аргумент» как некий отобранный и препарированный фрагмент реальности, приводимый для пояснения или прояснения чего-либо).

В свете подобного понимания и отношения к материалу небезынтересно рассмотреть и сам текст Посвящения, который тоже является своего рода произведением искусства — искусства писать Посвящения. Занимательная и немного таинственная история осуждения Палестрины «добрыми мужами» с последующим «раскаанием» композитора в этом случае представляет интерес уже не как эпизод биографии великого музыканта, а как часть тонкого и хитроумного (наперед отводящего все возможные упреки) обоснования композитором своего уникального художественного замысла — создать церковные песнопения (мотеты) на любовные тексты в необычной для такого рода музыки оживленной и взволнованной манере. Христиански-благочестивый характер музыки на слова Песни песней как нельзя более выигрышно представляется на фоне иных светских сочинений любовного характера (мадригалов?),

тексты которых не только не освящены авторитетом Церкви (в отличие от входящей в ветхозаветный канон Песни песней), но и осуждаются иными блюстителями благочестия. Кроме того, дерзостная идея выглядит в контексте описываемой в Посвящении истории еще и как акт смирения. Если бы такой истории не было в действительности, то ее следовало бы выдумать! А впрочем, кто сказал, что Палестрина и в самом деле не придумал всей этой истории или, по крайней мере, не «переиначил» ее, изобразив дело в нужном для целей своего Посвящения виде? В этой связи можно вспомнить, что в средневековых латинских учениях о поэтике сюжетная сторона определялась как «подражание событиям истинным или вымышленным» (курсив мой. — Р. Н.): «В соответствии с этим в материале различались “история” (о действительных событиях, как в исторической поэме), “миф” (по традиционным сказаниям, как в эпосе или трагедии) и “вымысел” (оригинальные сюжеты, как в комедии): *historia, mythos=fabula, plasma=argumentum*»⁹. Очень трудно судить о том, насколько эта система терминов могла оказать влияние на язык Палестрины, однако не исключено, что, говоря об *argumento* эротической поэзии, тот имел в виду, что нечестивые поэты не просто описывают в своих стихах любовь, но и, впадая в любовное исступление, еще и дают волю своей фантазии.

И наоборот, внутренняя форма понятия «*materia*» указывает, главным образом, на *конструктивные свойства* материала, в почти полном отвлечении его от первоначального «сырого» состояния (как и греч. «ὕλη», лат. «*materia*» — это *строевой* лес в отличие от «*silva*» — того *природного леса*, который растет, зеленеет, расцветает, благоухает и т. п.). Тем самым, все непригодные для дальнейшего использования при строительстве (излишне «содержательные») стороны материала в данном понятии безжалостно отсекаются («лес рубят, щепки летят»); так с мощного ствола дерева, прежде чем оно станет материалом для корабельной мачты, срезается вся его густая и тенистая крона.

Конечно, мы не можем гарантировать, что Палестрина был знаком с внутренней формой употребленных им терминологических выражений или, по крайней мере, чувствовал ее. И все-таки представляется вполне правдоподобным, что, используя по отношению к словесному материалу своих песнопений понятие «*materia*» (особенно на фоне находящегося в непосредственной близости «*argumentum*»), он, до некоторой степени, отводил острие критики от «самих вещей» — собственных сочинений, то есть от того, что создал сам композитор и за что он несет непосредст-

⁹ Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 1. М., 1997. С. 591.

венную ответственность (или, как это обычно бывало в случае Палестрины, получает почести). Умело владея пером, автор Посвящения удачно подчеркивает разницу между собой и нехорошими поэтами; если в творчество последних «из жизни» и проникло некое порочное содержание, то Палестрина использовал их стихи лишь как строительный материал (так что все сомнительные «сучки и задоринки» связаны с его *rebus factis* лишь внешним образом). Да, он ошибался в выборе «материи» и теперь горько раскаивается в этом, будучи не в силах что-либо изменить, но его прославленные искусство и талант остались все же не тронуты теми пороками, которые терзают, буквально «рвут на части» (*corruptorum*) и несчастных юношей, и злосчастных поэтов, и их порочное искусство.

Не без доли риторического притворства автор Посвящения выставляет себя перед читателем технарем-ремесленником, конструктором, или «архитектором» (популярная в ту эпоху метафора). Было бы, однако, недальновидным усматривать в этом лишь лукавство политически опытного и расчетливого во взаимоотношениях с сильными мира сего музыканта. Все дело в том, что существовала объективная возможность представлять искусство музыкальной композиции «в разном объеме» — и не только во времена Палестрины, но и гораздо позже. Не только в XVI веке, но еще и в эпоху Барокко композиторский труд в «узком» понимании состоял в построении благозвучных гармоний и их последований; внимание к словам и к их выразительности было в подобном случае лишь дополнительным моментом этого ремесла; в музыкальной поэтике эпохи Палестрины такое понимание было широко распространенным¹⁰. Ответственность композитора за

¹⁰ Вопрос о том, что есть музыка по своему существу: прекрасная, но герметичная звуковая конструкция (*harmonia*) или выразительная музыкально-поэтическая речь (*oratio*), — является одним из центральных для музыкальной науки Ренессанса и Барокко (особенно в течение длительного периода поворота от одной эпохи к другой, примерно с середины XVI до середины XVII века). В области поэтики противоположности удавалось примирить с помощью теории музыкальных стилей: в одних стилях *harmonia* является «госпожой», а *oratio* — «служанкой»; в других соперницы учтиво меняются ролями (напомним в этой связи имена таких теоретиков середины XVII века, как Марко Скакки и Кристоф Бернхард). Однако примирение, по-видимому, никогда не было полным — даже в области музыкальной поэтики. Во всяком случае, анализируя соответствующие разделы энциклопедического трактата о музыке «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера, мы пришли к выводу, что на страницах этого всеобъемлющего барочного «свода» (пользуясь замечательным выражением А. В. Михайлова) сосуществуют фактически два универсальных учения о музыкальной поэтике: целостная «симфониур-

предосудительное содержание слов ограничена самой эпохой — и тем примечательнее, что Палестрина все же признает словесный текст «материей» своего ремесла, в целом не уклоняясь от ответственности за те слова, которые выбирает и использует в собственных сочинениях. Это объясняется, конечно, не какой-то исключительной отвагой композитора, а объективными особенностями музыкального искусства его времени (возможно, еще не до конца воспринятыми и осмысленными в тогдашних учениях о музыкальной поэтике). Чуть далее в тексте Посвящения Палестрина прямо говорит о воздействии словесного материала на его музыкальное оформление; поэтические тексты (*res ipsa*), содержащиеся (*continere*) в ветхозаветной Песне песней Соломона (см. *комментарий 3*), определяют совершенно особый характер пятиголосных мотетов, публикуемых в Четвертой книге: оживленный и взволнованный (*genere aliquanto alacriore*) — все эти качества вовсе не чужды латинской музыке Ренессанса¹¹!

Помимо использования слова «genus» в значении, относящемся к области риторики¹², это важное, с точки зрения музыкальной поэтики, откровение Палестрины дает основания предположить, что словесный текст выступает не только «материей» сочинений композитора (как уверяет своих читателей политичный автор Посвящения), но и их целью — «тем, ради чего» и, пожалуй, «сообразно чему» музыкальное искусство осуществляет

гия» (искусство контрапункта) и несколько разделов трактата, посвященных, говоря современным языком, учению о музыкальной выразительности; используя одно из обозначений Кирхера, все их можно условно объединить понятием «патетическая музыка». И поскольку двух универсальных поэтик (каждая из которых опирается на целый ряд собственных категорий) в рамках одного трактата — даже такого специфического, как «Музургия» — существовать не может, то, не испрашивая воли автора, две концепции музыкального искусства (единство которого в трактате никак не ставится под сомнение) начинают оспаривать друг друга. В этой связи см.: Насонов Р. А. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. Ч. 2, гл. 1, «Melothesia & Symphoniurgia (Thema & Subiectum)».

¹¹ Вопреки распространенному до сих пор превратному представлению о ней как об искусстве хотя и величественном, но несколько отрешенном от жизни, статуйном и даже аскетичном — особенно на фоне весьма бойких ренессансных светских песенок и танцев или проникнутых чувственным томлением утонченных мадригалов. Вследствие этого укоренившегося представления духовная музыка эпохи даже в курсах истории музыки до сих пор нередко рассматривается, в основном, со своей технологической стороны — как «полифония строгого письма» и т. п. (а потому на практике или вообще не изучается, или упоминается вскользь).

¹² Стиль, также литературный «слог»; букв. «род» [высказывания].

оформление своей «собственной» материи — музыкальных звуков. Проверить правильность нашей гипотезы можно лишь в процессе анализа конкретных музыкальных произведений. Такой анализ необходим еще и потому, что автор Посвящения, в силу особенностей литературного жанра, не стал раскрывать перед читателем секреты своего ремесла: как уже отмечалось выше, о «формальном начале» музыкального искусства Палестрина не говорит фактически ничего.

Искусство Палестрины совершенно недостаточно рассматривать как классический идеал некоей «гармонической уравновешенности», образец возвышенно-консервативного искусства (каковым она воспринималась уже в XVII веке, олицетворяя так называемый «старый стиль», или «первую практику» и т. п.). Палестрина — это и дерзкий новатор, и вдохновенный поэт; и более всего это заметно как раз не в тех жанрах эпохи, в которых мы привыкли ожидать от композиторов чего-нибудь экстремального (мадригалы Палестрины и в самом деле относительно консервативны), а в таких сочинениях, как мотеты на стихи Песни песней с их смелым замыслом — столь блестяще обоснованным и риторически оправданным в Посвящении. Эта музыка на «мертвом» латинском языке¹³, оживленная и взволнованная сверх обыкновения, не просто прекрасна: *от первой до последней ноты она наполнена жизнью.*

Доказать этот ответственный, ко многому обязывающий тезис — идеальная задача завершающего нашу статью аналитического очерка. Ракурс его необычен. Это и не традиционный анализ полифонической техники Палестрины (имитаций, подвиж-

¹³ С точки зрения аутентичной музыкальной теории, «мертвый» латинский язык является едва ли не главным отличительным признаком жанра мотета. Во всяком случае, согласно известной классификации стилей А. Кирхера (в современной научной литературе эти стили иногда не без основания называют «жанровыми»), главное отличие «мотетного» стиля от стиля мадригалов (то есть, в данной систематике, от наиболее близкого мотету по складу письма жанра) заключается не в особенностях техники композиции и даже не в практическом предназначении и условиях исполнения мотетов (как отмечает Кирхер, к его времени существуют и духовные мадригалы), а именно в латинском языке, на котором мотеты поются (мдригалы всегда имеют итальянский текст). Представляется, что такое различие не следует воспринимать как чисто формальное (потому что, скажем, не нашлось другого отличительного признака). Ведь «латинский язык» мотетов отсылает нас к обширному корпусу духовных текстов, с которым связан этот жанр. Со своей стороны, за итальянским языком мадригала стоит многовековая традиция итальянской поэзии эпохи Возрождения, восходящая к Петрарке и другим великим классикам.

ного контрапункта и т. п.), и не анализ его музыки с точки зрения функциональной гармонии — великолепный образец последнего дан Ю. Н. Холоповым¹⁴. Выдающийся ученый демонстрирует свой метод на примере мотета «*Quam pulchra es*» («Как хороша и как прекрасна ты» — № 27 из «Песни песней»). Это же сочинение рассмотрим и мы. Во-первых, поскольку в рамках данной статьи целесообразно сконцентрировать свое внимание на одном показательном произведении — в силу невозможности проанализировать все собрание. Во-вторых, мы рекомендовали бы читателю непременно ознакомиться с анализом Холопова — очень ценным и подробным. Из-за собственного специфического ракурса рассмотрения мы не станем подробно освещать проблемы функциональной гармонии у Палестрины, да и вряд ли здесь можно что-либо добавить к уже сказанному. В-третьих, анализ полифонической техники, равно как и анализ гармонических функций раскрывают лишь *частные* аспекты музыки Палестрины, *не доходя до ее сердцевины*. С точки зрения полифонии, 27-й мотет вообще не представляет особого интереса. Что же касается вывода Холопова о чередовании в модальной гармонии мотета функционально твердых кадансов и функционально размягченных медиаций, или посредий, то в качестве единственного он, конечно, явно недостаточен — уже хотя бы потому, что на его основе невозможно воспроизвести композиторский метод Палестрины (и уж тем более невозможно понять природу одухотворенной красоты его музыки). Нам хорошо известно, например, как надо писать «рыхлый» по своей структуре «ход» (*Gang*); «размягченность» же посредий у Палестрины в такого рода гармоническом анализе предстает *бескачественной*, что свидетельствует лишь о неведении нами некоторых принципов формообразования в мотете (не случайно в строке функциональной нотации время от времени возникают красноречивые многоточия...). Собственно, наша задача — постараться дополнить уже существующую методологию анализа таким образом, чтобы многоточий не оставалось. А это возможно только в том случае, если в своем подходе к музыке Палестрины мы будем последовательно филологичны¹⁵.

¹⁴ См.: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. I. М., 1996. С. 10–24.

¹⁵ Тезис А. В. Михайлова о том, что музыковедение должно быть филологичным, относится, конечно, к нашей науке в целом. Случай с «Песнью песней» Палестрины и ее Посвящением — лишь одно из наиболее очевидных подтверждений спра-

Вспомним известное высказывание Дж. Царлино: поэзия связана с музыкой настолько, что, разлучая ее с музыкой, мы оставляем тело без души¹⁶. Несколько выпренная риторически, но отнюдь не сентиментально-лирическая, эта фраза должна настраивать нас на деловой лад. Музыка есть душа поэзии¹⁷. Согласно же Аристотелю, душа есть *энтелехия живого тела*, то есть то особое состояние осуществленности и «исполненности», достигая которого, *потенциально* живое тело становится живым *актуально*, на самом деле. Таким образом, музыка есть энтелехия, «исполнение» поэзии¹⁸, которая жива постольку, поскольку сама по себе, изнутри, преисполнена энергией музыкальной интонационности. И когда музыкант имеет дело с поэтическим текстом в качестве «материи» своего искусства, он оживляет эту материю, вдыхает в нее душу, приводя в разумный и целесообразный поря-

ведливости и насущности этого требования. «Филологичность» музыкальной науки состоит, насколько мы это понимаем, не в заимствовании у коллег-филологов каких-нибудь «прогрессивных» результатов и методов, а в простой чуткости и внимательности, «любви» к слову как к родной и естественной для музыковеда материи — к словесной стихии во всех ее проявлениях: к словам о музыке и *вокруг* музыки, к *словесному тексту* музыкальных произведений и, наконец, к тому, что находится *внутри* музыки как, по выражению Михайлова, «потаенное», или «скраденное» слово.

¹⁶ См.: Царлино Дж. Установления гармонии (фрагм.) / Пер. О. П. Римского-Корсакова // Эстетика Ренессанса: в 2 т. Т. II / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981. С. 603.

¹⁷ Во избежание недоразумений, подчеркнем, что в данном разделе трактата Царлино речь идет именно о *музыкальности как свойстве поэзии* (а также, чуть ранее, риторики), а не о роли словесного текста для музыки (например, в качестве фактора тексто-музыкальной формы; ср.: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. I. С. 10–11).

¹⁸ Под «исполнением» здесь следует понимать, конечно, вовсе не простое звучание поэтического произведения в устах чтеца-исполнителя (аналогичный процесс называется в риторике «произнесением» — «pronuntiatio»), но и то, что в энергии такого звучания поэзия достигает своей конечной цели, реализуя все свои потенции «на деле». «Исполнение» в смысле «энтелехии» есть «сбывание». Через исполнителя произведение исполняется — достигает собственной полноты, раскрывая свою истину как действительность (энтелехию); в этом смысле существо исполнения — это *действительность исполняющегося* (сбывающегося), а не *деятельность исполнителя*. Не случайно современный исследователь, комментируя аристотелевское понятие «энтелехии», обращается в качестве иллюстрации своей мысли к практике музыкального исполнительства: «Энтелехия не просто осуществленность, не просто результат становления, а завершенное в себе, самоцельное, само-бытное, само-довлеющее свершение (энергия) бытия. Так, музыкальное произведение, например, действительно существует не в партитуре, а в исполнении. Такое бытие-на-деле и есть осуществленность в смысле энергии» (Ахутин А. В. Понятие «природа»... С. 159).

док интонационную сторону музыкально-поэтической речи. Он сочиняет мелодию (и лишь затем, в качестве «композитора»-контрапунктиста прилаживает друг к другу голоса полифонической фактуры), но делает это не на пустом месте и не с чистого листа.

Показательно, что даже такой мыслитель, как Царлино (ученик А. Вилларта, автор полифонических мотетов и мадригалов, создатель авторитетнейшего учения о контрапункте) не просто отдает предпочтение простой и благородной античной монодии перед современным многоголосием, но и оценивает полифоническую музыку по тем меркам, что сняты с этого гуманистического псевдоантичного идеала. Царлино не отказывает «ученой» полифонии в праве на существование (да и стоило бы в противном случае посвящать Третью часть трактата систематическому изложению контрапунктических норм?). Однако в его представлении автор многоголосной композиции должен, парадоксальным образом, стремиться сочинить нечто вроде выразительной монодии, пригодной для исполнения под аккомпанемент лютни, лиры или других инструментов, на которых возможно исполнение аккордов. Вот этот пассаж, в начале которого Царлино сурово критикует многоголосную музыку в том виде, «как она употребляется сейчас»: «Со множеством голосов, со столькими певцами и инструментами, что иногда не слышишь ничего, кроме гула голосов, смешанного с шумом инструментов, и кроме пения без всякого смысла и меры и с неразборчивым произношением слов, так что получается одна путаница; поэтому музыка, употребляемая так, не может произвести на нас какого-нибудь действия, достойного запоминания. Но если она исполняется со смыслом, приближаясь к употреблению ее древними, то есть к простому пению под звуки лиры, или лютни, или других подобных инструментов <...> то тогда и наблюдается ее влияние <...> А что действительно музыка доставляет вообще больше удовольствия, когда она проста, чем когда она исполняется с такой искусственностью и когда она поется многими голосами, можно понять из того, что с большим удовольствием слушаешь пение одного человека под звуки органа, лиры, лютни и тому подобных инструментов, чем пение многих. А если все же пение многих людей вместе волнует, то несомненно большее удовольствие доставляет ощущение тех песен, где слова произносятся всеми певцами одновременно, чем слушание тех ученых сочинений, где слова прерываются и перебиваются многоголосием»¹⁹.

По мнению Царлино, слово способно волновать души и *без музыкальной мелодии* (букв. «без гармонии и без ритма»), однако гораздо большим воздействием обладают слова, «произнесенные в должных ладах и метрах»²⁰. Так «произнесение» (*pronuntiatio*) поэтического текста из слепой, подтвержденной воле случая прак-

¹⁹ Царлино Дж. Установления гармонии. С. 622.

²⁰ Там же. С. 617.

тики (регулируемой лишь самыми общими указаниями) превращается в высокое *музыкальное искусство*.

«Должная», правильная — музыкальная интонация уже присутствует потенциально в синтаксическом строении и в смысловом строе поэзии. Подобно тому, как душа мыслится в античной традиции телесно (как некий образ, свойство или состояние живого тела; у того же Аристотеля, например, душа неотделима от тела и почти целиком смертна), процессы музыкального формообразования немислимы в отрыве от словесного текста, поэтического или риторического, с внутренне присущей ему музыкальностью. Не только формальная схема, но и *смысловая устроенность текста* направляют становление музыкальной материи; значит, надо не только правильно обнаружить внутреннее членение текста (сопоставив его с внутренними границами музыки), но и осмыслить поэтический образ — конечную цель как поэтического, так и музыкального искусств, неразлучных в живой музыке, как тело с душою; осмыслить как в целом, так и во всех существенных деталях.

27-й мотет написан на текст 7–9-го стихов VII главы Песни песней Соломона. Синтаксическое членение первоисточника подчеркивается каденционным планом мотета (все 8 строк текста оканчиваются каденциями [^]):

7. Quam pulchra es et quam decora, ^ carissima, in deliciis! ^	Как хороша и как прекрасна ты, возлюбленная, в наслаждениях!
8. Statura tua adsimilata est palmae, ^ et ubera tua botris. ^	Стан твой подобен пальме, а груди твои — гроздьям винограда.
9. Dixi: Ascendam in palmam ^ et apprehendam fructus eius; ^	Сказал я: взберусь на пальму и ухвачусь за плоды ее;
et erunt ubera tua sicut botri vineae, ^	и будут груди твои словно виноградные гроздья,
et odor oris tui sicut odor malorum^.	и аромат уст твоих — словно аромат яблок.

Однако план имитаций открывает и другую возможность разделения текста. 10 имитационных экспозиций, образующих форму мотета, свидетельствуют о наличии в нем 5-ти музыкально-поэтических строк, состоящих из 2-х полустрочий каждая; при этом первые 2 строки соответствуют первым 2-м стихам (7-му и 8-му), а последующие три строки — трем синтагмам 9-го стиха.

1. Quam pulchra es et decora, / carissima, in deliciis!	
2. Statura tua adsimilata est palmae, / et ubera tua botris.	
3. Dixi:	Ascendam in palmam / et apprehendam fructus eius;
4.	et erunt ubera tua / sicut botri vineae,
5.	et odor oris tui / sicut odor malorum.

Получающаяся в результате схема отражает не только полифоническую структуру мотета, но и смысловое устройство стиха. Поэтический образ подается здесь не сразу, но вырисовывается постепенно, как это бывает в мультипликации или в компьютерной графике. Вначале идет наименее конкретный, обобщенный тезис, который нельзя даже назвать образом (1-я музыкально-поэтическая строка). Затем мы видим подобный пальме стройный стан и находящиеся на нем гроздь-груды (строка 2). Далее следует кульминация: тот, от лица которого идет повествование, взбирается на пальму стана, чтобы вкусить ее сладкий и сочный, словно спелые виноградные ягоды, плод (fructus; строка 3); тем самым, образ получает свое завершение, и дальнейшие метафоры лишь дорисовывают его последние штрихи, *распространяют* повествование, одновременно и *завершая* его (строки 4 и 5).

Посмотрим теперь, как отражается устройство текста в музыке мотета на разных ее уровнях. Предметом анализа избрана мелодическая линия верхнего голоса — кантуса; в условиях имитационной полифонии мелодические процессы, происходящие в остальных голосах фактуры, аналогичны мелодике верхнего голоса и подчинены тем же закономерностям²¹. В то же время,

²¹ В этом нетрудно убедиться, рассмотрев каждый из голосов мотета и соотнеся его с кантусом. Необходимая поправка будет касаться, прежде всего, комбинации специй квинты *f-c* и кварты *c-f* в ладовом пространстве разных голосов, а также тех моментов, когда мелодические процессы в одном из голосов корректируются влиянием других, на данном участке формы мелодически более значимых. Например, ладовое пространство 1-го алта представляет собой сочетание квартового

именно кантус, находящийся на вершине многоголосия, наименее скован *соседством других голосов*; он более чем любой другой голос слышен и заметен для воспринимающего уха. Нисколько не в ущерб полифонической ткани мотета, кантус — «первый среди равных»²². Его мелодика не только наиболее выразительна: общие для всех голосов закономерности проявились в ней ярче всего. Полная мелодическая линия кантуса приведена в *примере 1*.

1.

Номера
строк

1 Quam pul-chra es et quam de-co-ra,
quam pul-chra es et quam de-co-ra,
ca-ris-si-ma, in de-li-ci-is!

2 Su-tu-ra tu-a ad-si-mi-la-ta est pal-mae,
et u-be-ra tu-a ho-tris.

3 Di-xi: A-scen-dam in pal-mam
et ap-pre-hendam fruc-tus e-i; et e-run-t u-be-ra tu-a
sic-ut bo-tri-vi-ne-ae,

4
5 et od-or u-ris tu-i
sic-ut od-or ma-lo-rum.

звукоряда c^1 - f^1 (нижняя область; в кантусе, соответственно, f^1 - c^2) и квинтового f^1 - c^2 (верхняя область; в кантусе — c^2 - f^2); в 1-м полустроении строки 1 мелодия 1-го альтя разворачивается от f^1 не к c^2 , как это можно было бы ожидать, а к b^1 , поскольку представляет собой терцовую дублировку кантуса, восходящего к звуку c^2 и т. п. В рамках данной статьи мы не приводим подробного анализа мелодики каждого из голосов, который, требуя много места, не дает дополнительной информации, существенной для понимания поэтики сочинения.

²² В частности, подобное положение кантуса ясно свидетельствует и о том, что между многоголосной полифонией и оперной монодией эпохи Возрождения нет непроницаемых перегородок. Изучение ренессансной «полиодии» (термин аутентичен) может существенно обогатить наши представления о возникновении оперного жанра с характерным для его ранних образцов «речитативным» стилем, хотя усматривать здесь какие-либо непосредственные предпосылки и истоки становления оперы было бы явной натяжкой в духе наивного эволюционизма. Вопрос должен быть поставлен иначе — не «откуда?», но «где?» и «в какой атмосфере?», «при каких условиях?» появление оперной монодии стало возможным.

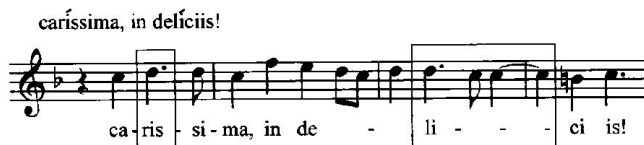
В 1-м полустроичии Палестрина интерпретирует однородные члены как риторическую фигуру «параллелизм». При этом поражает чуткость композитора к интонации «мертвого» языка. Все речевые акценты попадают у него на сильные доли музыкального времени, наиболее же важные в смысловом отношении и параллельные по отношению друг к другу слова «pulchra» и «deco-» особо подчеркиваются восходящим ходом от ладового устоя *c* к верхнему прилегающему звуку *d*, находящемуся на вершине ладового пространства (*пример 2*).

2.



Аналогично обстоит дело и во 2-м полустроичии (*пример 3*), где обращает на себя внимание также и восходящий скачок *c-f*, не связанный с интонацией предлога «in» и даже идущий вразрез с ней; однако, подобный прием не случаен — он позволяет достичь интонационного единства всей фразы целиком.

3.



Рассматривая теперь всю 1-ю строку в целом, мы замечаем, что параллельно изложению общего поэтического тезиса в ней происходит первоначальный показ ладового пространства. Происходит он в три этапа или, точнее, в три цикла: сначала показывается середина диапазона кантуса, вокруг звука *c*; затем нижняя часть диапазона с опорой на звуки *c* и *a*; далее же — верхняя его часть с опорой на *c-f* (*пример 4*). При этом каждый последующий из трех циклов оказывается протяженнее предыдущего и охватывает все более обширный участок ладового пространства.

4.

1. а) б) EXPOSITIO
[PROPOSITIO]

2. а) б)

3. а) б)

4. а) б)

5. а) б)

Такая тенденция сохраняется и в следующих строках, каждая из которых представляет собой единый цикл ладового разворачивания — в первых полустрочиях движение направленно вверх (символизируя стан-пальму), во вторых общая направленность движения устремлена книзу. Здесь возникает, однако, и еще один «суперцикл», охватывающий все строки текста. Во 2-й строке впервые появляется ключевое уподобление стройного стана невесты пальме, и ладовое пространство стремительно разворачивается вверх во весь свой «правильный» октавный диапазон: от f^1 до f^2 . Однако наибольшего размаха ладовое разворачивание достигает в 3-й, центральной, строке, кульминационной для раскрытия поэтического образа и обладающей наибольшей действенностью и даже своего рода драматизмом. Прямое восходящее движение по звукам гаммы (словно взбирающееся по прямому вертикальному стволу) перехлестывает здесь через край ладового пространства, достигая вершины всего диапазона — звука g^2 (совпадающего с ударным слогом слова «пальма»). Оставшиеся строки уподобляются 3-й: так в 4-й, мы взбираемся не по гладкому стволу лада, но по «лесенке» его трезвучного остова, а вершина — звук f^2 — возникает с некоторой задержкой: уже в начале второго полустрочия (музыка 4-й строки является, к тому же, блестящим примером бережной передачи интонации каждого из слов; комментарии здесь не требуется). Наконец, следует обратить

внимание на то, что заключение мотета (на слове «*malorum*» — «яблоко»)²³ представляет собой сворачивание ладового пространства: от квинты c^2-f^1 — к терции c^2-a^1 — и к одинокому звуку c^2 . А поскольку свертывание мелодии кантуса происходит на фоне протянутого звука f^1 в 1-м альте, чуткий слушатель просто не может не вспомнить о том, что столь же отчетливая квинта c^2-f^1 между этими голосами уже звучала — как раз в самом начале сочинения. Эта арка отмечает завершение самого большого цикла — разворачивания лада в масштабе всего мотета.

Подведем некоторые итоги. Прежде всего, у нас есть все основания усомниться в справедливости расхожих представлений о статуарности и отрешенном характере ренессансной полифонии. Музыка Палестрины чувственна и даже, под стать стихам, изощренно эротична; она полна движения и обладает особой организацией музыкального времени. Время это *циклично*. Пульсация временных циклов происходит на разных уровнях музыкальной композиции и теснейше сопряжена с устройством поэтического слова — от нюансов интонации отдельных слов и фраз до целостного склада всего поэтического образа. Также выясняется истинная роль и значение в этой музыке тонально-функциональной гармонии и имитационной полифонии. Первая осуществляет поддержку или оттеняет ладовый «стан» с его трезвучным остовом-«лесенкой». Ни одна не-тоническая гармония не звучит здесь как подлинная антитеза этому остову-«тонике», за исключением лишь той доминанты, которая возникает в момент преодоления границ ладового пространства — в момент по-вышения и воз-вышения его тона и эмоционального тонуса. С другой стороны, имитационная техника вносит еще одно, глубинное, измерение в цикличность разворачивания лада. Благодаря ей эро-

²³ Любопытно, что латинское слово «*malum*» («яблоко», а также вообще любой древесный плод; например, «*malum Persicum*» — «персик») в переносном смысле означает также окончание или заключение («*ab ovo usque ad mala*» — «от начала до конца», букв. «от яиц до фруктов», в вольном переводе — «от семян до плодов»; имеется в виду порядок римского обеда, в начале которого подавали яйца, традиционно символизирующие источник, зародыш жизни, а в конце — фрукты, ее зрелые плоды). И хотя в данном случае у нас нет достаточно веских оснований утверждать, что такая игра слов была предусмотрена композитором, окончание мотета распевом слова «*malorum*» в кантуса (тт. 66–69) представляется все же примечательным — с точки зрения музыкальной формы, данный раздел имеет ярко выраженный заключительный характер (плагальное дополнение в гармонии, свертывание интонационных процессов в мелодике).

тическая поэзия звучит не индивидуалистически-субъективно, но как *совокупный голос всех людей* («монодия» от лица всего человеческого рода). Общий диапазон партий мотета заключает в своих границах идеальную совокупность всех тесситур человеческих голосов, поющих в удобном «среднем» регистре, и это представляется не случайным (вспоминая древнегреческую теорию музыки, такой совокупный диапазон можно назвать «совершенной системой», то есть идеально полным и завершенным «составом»-*собором* всех человеческих голосов).

Наконец, центральной категорией поэтики мотета, главным источником его удивительной красоты служит монодический лад (*modus*) — одна из важнейших категорий музыки Возрождения. Наш пример свидетельствует о том, что распространенные представления о ренессансных ладах страдают излишней абстрактностью и схематичностью. Диатоническая октавная гамма у Палестрины — не догматически застывшая безжизненная схема (строго зафиксированное последование тонов и полутонов вверх от определенного звука в объеме октавы; так называемый «вид октавы», или «специя октавы») ²⁴, а *интонационная порождающая модель*, та самая одушевленная природа-«фюсис», движение которой устремлено к своей конечной цели — поэтическому образу. И это следует не только из нашего анализа: в теоретических трактатах эпохи звукоряд также рассматривается не абстрактно, но наполненным интонационно. В частности, различаются выразительные свойства специй кварт и квинт в связи с различным расположением в них полутона (см. *комментарий 4*). Размышляя о ренессансных ладах, мы вопрошаем вместе с поэтом о сущности красоты: «сосуд она, в котором пустота, или огонь, мерцающий в сосуде»?

Ничто не бессмысленно. Форма чаши образуется потому, что в ней к нашим устам подносится живительная влага, лампада

²⁴ О том, что реальное ладовое пространство находится в противоречии с «догматом» октавной гаммы F^{10n} ($f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-e^2-f^2$), свидетельствует, в частности, вариантность в нем звуков b^1 и h^1 . Ссылка на влияние, хотя бы и «эффемерное», лидийского лада на ионийский в данном случае является формальной и не только ничего не объясняет, но лишь затуманивает суть дела (ср.: *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. Ч. I. С. 11). Лад приходится определять на основе статистических показателей (процентного соотношения частоты употребления того или иного варианта ступени диатонического звукоряда). Тем самым, неизменность ладового звукоряда, основной критерий 12-ладовой теории в ее традиционном понимании, оказывается размытым. Отметим также, что центральным звеном замысла мотета является как раз *преодоление* замкнутости октавного звукоряда.

принимает свою форму, поскольку в ней зажигают посвяtitельный огонь, ладовое пространство изваяно в ходе развертывания поэтического Слова и *ради* него. Метафора огня здесь не случайна. Возгораясь и угасая, он подобен своей цикличностью цикличности жизни — от рождения до смерти. Огонь дает жизни образ подобно тому, как земля есть символ тлена и смерти (но также плодородия и изобилия), а небеса напоминают нам о бессмертии и вечности. В музыке Палестрины таится огненная стихия; ее циклы отсылают нашу мысль к ренессансной мифологии мировых сил — космических и витальных (так называемому «витализму Возрождения»). Эта музыка говорит с нами, но умеем ли мы слушать ее речь, когда по инерции полагаем музыкально-поэтическое искусство Палестрины отрешенно-спокойным (если не мертвенно-успокоенным)? Музыка при этом словно умирает — но умирает только для нас...

По своей сущности, подлинное искусство не сводимо к чему-либо восприятию и пониманию. Будучи «энтелехией» (то есть таким родом деятельности, который «достигает цель в самом себе»), оно и впрямь «подражает природе» — в том смысле, что является одушевленным, живым и самобытным. Его *fructus* (*opus perfectum*) — спелый, налитый жизненными соками плод, сын солнечного неба и плодородной земли — рождается изнутри человеческого естества, являя в непотаенность истины любящую укрываться природу («натуру») человека. Вкушая его, мы вкушаем от самых источников жизни.

Комментарии

1. В связи со сказанным необходимо подчеркнуть, что «ремесло» Палестрины в ценностном отношении ориентировано совсем иначе, нежели музыкальное «искусство» в его романтическом понимании. Для Палестрины и его современников основные ценностные градации связаны со степенью оформленности и материализованности «вещи» (что отражает отмечаемую нами онтологичность понимания произведения искусства в ту эпоху), тогда как в романтической эстетике они располагаются скорее по линии «внешнее — внутреннее». Тем самым, оформление (и одновременно материализация) «трудов» композитора в виде печатного издания — с точки зрения искусства XVI века, не пустая и малозначительная формальность, а существенный этап субстанциализации — про-изведения «вещи» к полноте и цельности ее бытия. В эстетике иного рода важнейшим ценностным критерием становится внутренняя содержательность и индивидуальная выразительность музыкально-

го произведения; рукописи начинают «не гореть»: то есть бумага, на которой записываются эти рукописи, очевидно, все-таки подвержена действию огненной стихии, тогда как записанное на этой бумаге произведение искусства — нет.

Абсурдом было бы, конечно, представлять дело таким образом, будто для композитора XIX века проблема публикации его сочинений — пустая формальность; или, к примеру, что для современников Палестрины все равно, какого качества и содержания *res* опубликованы в солидном на вид и весьма дорогостоящем издании. Просто бытийная полнота, на которую и указывает латинское понятие «opus», связана в искусстве разных эпох с разными обстоятельствами и эстетическими категориями. Не углубляясь в область этимологических изысканий, позволим себе сослаться в данном случае на анализ понятия «opus» в музыкальной поэтике XVI–XVII веков, проделанный в нашей диссертации²⁵. Ярчайшая иллюстрация возможных различий в понимании того, что может быть опусом, а что нет, — тот факт, что в XIX веке в качестве опуса может фигурировать миниатюра (или пара миниатюр не самых выдающихся эстетических достоинств, вообще не изданная при жизни композитора (не говоря уже об отдельном издании), записанная небрежным почерком и иногда даже не обозначенная самим композитором как «opus» (так называемый «посмертный опус»). Ничего подобного нельзя себе представить в эпоху Палестрины. Даже масштабное произведение такого жанра, как месса, вряд ли может стать в это время отдельным опусом — обычно оно обозначается этим словом только как часть собрания (книги) месс. С определенной точки зрения нельзя не отметить существенной девальвации понятия «опус» к XIX веку. Правда, с иной точки зрения, можно договориться и до того, что «опусы» XVI века вообще не являются феноменом музыкального искусства: выделенное нами в тексте Посвящения латинское выражение «*hoc quidquid est operis*» («весь этот труд» в предлагаемом нами варианте перевода) вполне допустимо передать и как «все, что есть в этой публикации»; в таком прочтении «opus» вообще перестает восприниматься как эквивалент понятия «музыкальное произведение» — вот какие странные фокусы становятся возможными порой, когда мы имеем дело с исторически разными языками культуры. Возможно, примирить спорящих смогла бы следующая формулировка: к XIX веку *opus*, с одной стороны, деонтологизируется, с другой — субъективизируется.

2. Аристотель первым из философов продумал существо искусства, осмыслив разнообразные сферы человеческой жизни и деятельности как, в некотором смысле, «виды искусства». Кто еще из античных мыс-

²⁵ См.: Насонов Р. А. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. Ч. 2, гл. 1, «*Melothesia & Symphoniurgia (Thema & Subiectum)*».

лителей мог быть автором «Риторики» (искусства держать речь), «Логики» (искусства рассуждать), «Поэтики» (искусства создавать художественные произведения), «Никомаховой этики» (искусства достигать счастья и жить в добродетели, во всем зная меру и держась середины), «Политики» (искусства обустраивать общественную жизнь), как не уроженец Стагир? Даже природа предстает в его сочинениях как своего рода совершеннейшее из искусств и осмысливается по образу и подобию ремесла, в котором «четыре начала» представлены в отдельности друг от друга. Не случайно с философией Аристотеля часто связывают возникновение западного, технически ориентированного образа мышления. Не следует забывать, однако, и о том, что философ проводит очень четкую границу между «искусством» (*téchne*) и «природой» (*phúsis*). Ремесленные изделия изготавливаются под воздействием внешних причин и существуют (используются по назначению) иным способом, чем тот, которым они были созданы. В отличие от них, существующее «по природе» имеет свою цель и источник движения («то, откуда движение») *внутри себя*. В природном бытии нет разделения на «производство» и «произведенное»: естественные вещи *создают сами себя* — пользуясь удачной формулировкой А. В. Ахутина, можно сказать, что «фюсис» есть «путь к себе» («фюсис»... есть путь [*ὁδός*] к «фюсис»; Phys. 193 b). И уж конечно не следует забывать о том, что именно «искусство» подражает, согласно Аристотелю, «природе», а не наоборот. И если бы кто-то осмелился апокрифически приписать постулат «все есть искусство» самому великому философу, то и понимать этот тезис следовало бы в том смысле, что все существует *по образу* искусства (то есть искусство является *универсальным образом всякого сущего, включая и всю «природу вещей»*); в этом же смысле «физиологи»-досократики говорили, к примеру, о том, что «все есть огонь»: вовсе не имея в виду, что огонь — это некая «первоматерия» (как стало принято толковать их высказывания, начиная как раз с самого Аристотеля, отождествившего огонь (воду и т. п.) ионийских физиологов с собственным «материальным началом» и «добавившего» затем к этому началу еще три других). Лишь в наш век сфера изготовления потребительских продуктов разрослась, тесня природное бытие, настолько, что тезис «все есть техническое производство» стало возможным понимать уже в прямом, а не в философском смысле.

3. Выражение «*res ipsa*» в данном случае относится не к мотегам Палестрины, как уже в следующем предложении (см. перевод текста Посвящения в начале статьи), а к поэзии Ветхого Завета; сомнений быть не может: к использованию «более живого» стиля Палестрину побудил характер самой поэтической «материи» (к моменту выбора «стиля» музыкальные произведения еще не только не были созданы, но даже и мысленно не могли быть представлены как некое законченное целое-«вещь», которое только и способно предъявлять к композитору свои требования). Тем самым, в соответствии с учением Аристотеля о форме и материи, *готовое произведение поэтического искусства* (*res ipsa* — ре-

зультат *оформления* «исторической» жизненной материи) становится, в свою очередь, «материей» для музыкального сочинения (*res ipsa*; такое сочинение с полным правом — как «конкретное»²⁶ единство материального и формального «начал» — может быть названо *музыкально-поэтическим*). Отметим также, что на фоне подобного функционального использования понятия «*res*» терминологическое различие Палестринной материи поэзии и музыки (*argumentum* и *materia*) выглядит еще более примечательным и достойным комментария.

Песнь песней Соломона — это, в буквальном переводе, «то, что *содержит в себе* божественную любовь Христа и Его невесты — души» («*ea, quae divinum Christi, sponsaeque eius animae amorem continerent*»). Очевидно, что в данном случае имеет место эллипсис — пропущено слово «стихи» (которые и содержатся, собственно, в этой книге Ветхого Завета). Глагол «*contineo*» («*con-*» + «*teneo*» — содержать, заключать, удерживать в себе) заслуживает особого внимания ввиду наших размышлений о категориях музыкальной поэтики: его внутренняя форма фактически совпадает с внутренней формой позднейшего понятия «содержание». Уже в античности существует идиома «*liber (opus) continet*» («книга, или сочинение, содержит...») и даже выражение «*continentia operis*». Казалось бы, книга «по природе», с самого начала, буквально «всегда» имеет «содержание». Здесь, однако, необходимо провести четкое разграничение между *содержанием* и «*содержимым*»: если первое указывает на некое органическое целое, *неотделимое* от своей «формы», то второе может быть *легко изъято* из своего вместилища — наподобие воды, вливаемой в сосуд и выливаемой из него обратно. Чтобы лучше понять значение латинских выражений «*contineo*» и «*continentia*», удобнее всего обратиться к примеру однокоренного с ними слова «*continens*», то есть «континент», «материк» (в отличие от современного словоупотребления, по-латыни эти понятия не различаются). Материк-континент — это материя, оформленная путем ее *о-пределения*, заключения ее в четкие контуры границы; береговая линия служит «формой» материка таким же образом, каким стенки стакана являются формой для его содержимого.

Материя, содержащаяся в своих рамках-границах, по-своему не менее *прочна и целостна*, чем содержанис-организм: возвращаясь к категории «опуса», вспомним о том, что его материей является, прежде всего, *textum* — нечто сплетенное, прочная ткань, «текстура», заключенная в контуры-рамки литературного сочинения (заметим, что русское понятие «материя» в своем обыденном значении как раз и является синонимом ткани-«текста», продукции текстильного ремесла). Однако как «содержимое» материя легко может «переливаться» из одного вместилища в другое: она просто не способна *держат сама себя* и, чтобы «не растечься», нуждается в некоем внешнем ограничителе.

²⁶ То есть, напомним, букв. «сросшееся».

4. Думается, что наш небольшой аналитический очерк может внести свою скромную лепту и в понимание так называемой «12-ладовой теории» Ренессанса и Барокко, основателем которой был, как известно, швейцарский гуманист Генрих Глареан. Мы согласны с известным исследователем этой теории Б. Майером в том, что ее возникновение следует понимать и рассматривать как одно из проявлений общей интеллектуальной тенденции, характерной для гуманистических кругов эпохи Ренессанса: искать некую «древнюю мудрость» (первохристианскую и дохристианскую — древнегреческую, египетскую, халдейскую), незамаранную «невежеством» Средневековья («Как только... авторитет якобы возрожденной античности стал на место церковной традиции или скорее даже стал пониматься как истинная традиция старой церкви, еще свободной от злоупотребления и необразованности, в этот момент оказалось возможным, исходя из псевдоклассического представления ладов, полностью перевернуть их старую традиционную систему»²⁷). В целом следует согласиться и с тем, что «псевдоклассическая» система Глареана имела рационалистически-спекулятивный характер — быть может, с той оговоркой, что в своем роде «спекулятивным» был и весь образ жизни этого гуманиста, обитавшего не столько в реальности исторического времени, сколько в прекрасной идеальной античности, которую он сам творил вокруг себя (так, Глареан организовал в Базеле платный пансионат, в котором дети не только получали классическое образование, но и разговаривали исключительно на латыни: как на уроках, так и в быту; порядок жизни в пансионате воспроизводил при этом структуру римского общества²⁸).

Вместе с тем, возникает вопрос о *внутримызыкальных*, а не только о внешних причинах возникновения и популярности «12-ладовой» системы. Первая половина ответа на этот вопрос напрашивается сама собой (и наш анализ может служить тому лишним подтверждением). «Псевдоклассическая» система отрицала не просто некую теоретическую систему восьми средневековых церковных ладов, но и *присущую этим ладам традиционную григорианскую интонационность* (поэтому впечатление, будто речь идет лишь о таких отвлеченных материях, как спор относительно количества ладов в музыке, — сугубо поверхностное; речь идет о новом понимании лада как такового!). А это затрагивает уже самые основы слухового опыта и, в общем-то, их «подрывает» (при всех необходимых оговорках, касающихся того, что преодоление григорианики как в теории, так и в реальной музыкальной практике не могло иметь характера одномоментного переворота и происходило многие десятилетия, если не столетия; тем самым, сформулированная Глареаном теоретическая система оказывается лишь одним, хотя и немаловажным, момен-

²⁷ Цит. по: Клейнер Б. А. «Додекахорд» Глареана. К исследованию двенадцатиладовой системы по первоисточнику. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. С. 45.

²⁸ См.: Там же. С. 11–12.

том масштабного исторического процесса). В этом плане последствия распространения 12-ладовой системы можно сопоставить по своему смыслу и значению с открытием в физике пустого однородного пространства, теоретически отвлеченного от заполняющих его «вещей» и «тел». Музыкальным аналогом такого пространства и является, в известном отношении, «псевдоклассическое» ладовое пространство — октавный звукоряд с твердо фиксированной последовательностью тонов и полутонов, абстрагированный от конкретной интонационности. Другое дело, что, признавая такой звукоряд «сущностью лада»²⁹, нам пришлось бы ограничиться констатацией нигилистически-разрушительной роли 12-ладовой системы в истории музыки: учение Глареана не столько «не отражает»³⁰, сколько «игнорирует» реальную роль григорианской интонационности в музыке не только XVI-го, но еще и XVII века («изгоняя» ее тем самым из теоретического представления).

Наш аналитический очерк позволяет, однако, сделать некоторые предположения о конструктивной роли новых ладов, а именно о том, что их октавные звукоряды функционируют в музыкальном искусстве XVI века не только как теоретическая абстракция (с которой можно соотносить те или иные сочинения этого времени), но и как новая *интонационная порождающая модель*. Данная модель имеет три сущностных признака: 1) «вокальная» плавность мелодического движения (преимущественно гаммообразного; ходы на интервал шире терции имеют яркий выразительный характер и отражают, как правило, экспрессию поэтического образа); 2) постепенное развертывание (и свертывание) ладового пространства как основа музыкального формообразования; 3) наличие ярко выраженных мелодических тяготений неустойчивых ступеней к устойчивым — к I, III и V, главным элементам (ГЭ) данного типа лада; при этом I ступень выступает основным устоем (то есть центральным элементом (ЦЭ), или «тоникуй» лада) только в том случае, если суммировать все голоса фактуры, то есть, по сути дела, перейти из области модальной мелодики в область тональной гармонии; напротив, если вернуться к мелодике анализируемого в данной статье кантуса, то центральным пунктом мелодического развертывания окажется V ступень — центральная во всех смыслах: с нее начинается развертывание и ею завершается свертывание лада; она находится ровно посередине ладового пространства: $f^1 - c^2 - f^2(g^2)$.

В целом такая функциональность имеет *модальный характер* — поскольку основным принципом лада является *мелодическое развертывание интонационной модели* (в данном случае, таковой является *гаммообразное движение по ступеням октавного звукоряда*). Однако, модальность данного типа *функционирует согласно тем законам, которые ей диктует тональная гармония* — характеризующаяся, в свою очередь, почти непоколебимым господством тонического трезвучия над остальными аккор-

²⁹ Там же. С. 43.

³⁰ Там же. С. 127.

дами «гармонического амбитуса» (термин Ю. Н. Холопова); исключение составляет лишь кульминационный момент мотета: только там, в качестве предельного выразительного средства, на мгновение и появляется подлинная «гармоническая тональность»: происходит яркое отклонение в доминанту. Закон, диктуемый тональной гармонией, состоит, прежде всего, *в опоре мелодического развертывания на расположенные по звукам тонического трезвучия три устойчивые ступени (ГЭ), определяющие контуры мелодической линии и являющиеся местными центрами тяготения для других, неустойчивых ступеней*. Определенность тяготения неустойчивых ступеней к устойчивым (то есть к звукам тонического трезвучия) является в данной ладовой системе более значительным фактором, чем неизменность звукоряда; в нашем случае, этим объясняется вариантность IV ступени F^{ion} : если b^1 тяготеет к a^1 , то h^1 — к c^2 . Интонационность мотета Палестрины — *не традиционная григорианская, а новая, тональная* (при этом не следует забывать и о том, что старая модальная интонационность не находится в непримиримом противоречии с тонално-гармоническим мышлением).

С другой стороны, определяющее, в конечном счете, значение тональной гармонии проявляется в рамках данной системы, прежде всего, *через ее влияние на мелодику*. Анализ аккордики мотета, то есть гармонического амбитуса и функциональных отношений между входящими в него аккордами, представляет интерес, главным образом, с точки зрения «гармонического анализа» вообще; с точки зрения анализа мотета Палестрины, рассматривать тональную гармонию саму по себе — малоинформативно: основные процессы формообразования происходят в области ладового развертывания, хотя бы и несущего на себе несомненную печать тонального мышления. Таким образом, гармоническую систему мотета Палестрины в целом можно определить как *новую модальность на тонално-гармонической основе*. Что же касается исторического значения «12 ладовой» теории, то она возникла и получила распространение в XVI веке как инструмент понимания нового качества лада. Этот важный элемент музыкального самосознания эпохи невозможно, однако, использовать в современной методологии анализа без предварительной интерпретации. Аутентичная теория не могла *эксплицитно* выразить существо новой системы музыкального мышления (это возможно только с определенного исторического расстояния), однако была вполне адекватной для того, чтобы опираться на нее на практике, в том числе при сочинении музыки.