

THEMA & SUBIECTUM
(Основополагающие понятия
музыкальной поэтики раннего Барокко
в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия»)

Историю западноевропейского музыкального искусства невозможно представить без его теоретической рефлексии. В процессе рефлексии возникают понятийные формы, необходимые не только для осмысления искусства, но и для самого его бытия. Музыкальной культуре свойственно стремление представлять себя в виде стройной и логичной, внутренне не противоречивой системы понятий — *музыкально-теоретической системы*¹. Столь же естественным для исследователя памятников музыкальной теории является желание обнаружить в изучаемом материале музыкально-теоретическую систему подобного рода. Однако уже сама необходимость *реконструировать* мысль автора, нередко «доформулируя» и «довыстраивая» ее, рано или поздно побуждает исследователя к отказу от традиционно, несколько идеализированного представления об истории музыкальной теории — как последовательности стройных музыкально-теоретических систем.

Изучая тексты о музыке различных авторов, мы далеко не всегда обнаруживаем в них музыкально-теоретические системы в непротиворечивом и вполне «готовом» виде. И лишь отчасти причина тому — историческая или иная ограниченность всякого мыслителя. Бытие музыкального искусства *исторично* — а это значит, что с помощью одной-единственной системы категорий музыкальной поэтики и эстетики описать состояние музыки в каждый период ее истории невозможно в принципе.

Музыкальное самосознание рождается в спорах; в спорах оно и существует. С исторической дистанции для нас вполне очевидно, скажем, что сторонники «программной» и, с другой стороны, «аб-

¹ Термин Ю. Н. Холопова, автора курса «Музыкально-теоретические системы»; в кратком методическом пособии по данному курсу понятие музыкально-теоретической системы определяется как «выявляющая законы музыки система музыкально-теоретических знаний» (Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретические системы. Программа для музыкальных вузов. М., 1982. С. 16).

соллютной» музыки в XIX веке, или ревнители «мелодии» и «гармонии» в жарких дискуссиях XVIII века, или приверженцы «первой» и, соответственно, «второй» практики в эпоху раннего Барокко — люди одной эпохи, во взглядах и музыкальных вкусах которых общего едва ли не больше, чем различия. Движимые лучшими намерениями и побуждениями, иногда мы были бы не прочь помирить задним числом симпатичных нам исторических персонажей — участников дискуссий о музыкальном искусстве своего времени. Делать это все же не следует, поскольку подобные споры не являются плодом некоего исторического недоразумения. В них и через них музыкально-историческая эпоха открывает саму возможность говорить о себе, порождая на свет не столько истину в виде единственно верной музыкально-теоретической системы, сколько круг понятий, подлежащих обсуждению и интерпретации, — тот *уникальный язык, на котором музыкальное искусство эпохи осознает и именует себя*.

Говоря о спорах, разворачивающихся вокруг музыки, мы, естественно, вспоминаем прежде всего классические примеры личностной полемики, в которой принимали участие выдающиеся музыканты и музыкальные мыслители своего времени (вроде знаменитой дискуссии Дж. М. Артузи с братьями Монтеверди). Подобными случаями дело, однако, не ограничивается; диалогичность — *внутреннее* свойство музыкального самосознания. Не менее интересно и поучительно бывает проследить, как в одном и том же тексте, желает этого автор или нет, с той или иной степенью осознанности и сформулированности присутствуют различные концепции музыкального искусства. Далеко не всегда это происходит вследствие неспособности автора к систематичному изложению своих идей. Один из примеров музыкальной поэтики подобного рода мы и рассмотрим в данной статье, обратившись к трактату музыкального мыслителя середины XVII века, монаха-иезуита Афанасия Кирхера (1601—1680) «Musurgia universalis» (Рим, 1650).

* * *

Сочинение Кирхера — один из крупнейших трактатов о музыке не только в XVII столетии, но и во всей истории музыкальной науки. Это обширная барочная энциклопедия, охватывающая, помимо вопросов собственно музыкального искусства («музыки» в ее современ-

ном понимании), сведения из целого ряда других областей знания². Отечественные и зарубежные музыковеды XX века упоминают «Универсальную музургию», главным образом, в связи с идеей «Патетической музыки»³ (Musica pathetica) — так именует Кирхер 3-ю часть Седьмой книги трактата (разделенного автором на 10 книг). В этом разделе автор наиболее полно и концентрированно излагает свои учения о музыкальных стилях и аффектах, пользовавшиеся немалым авторитетом в эпоху Барокко; здесь же мы можем найти изложенное в общих чертах учение о музыкальной поэтике. Прежде чем перейти к описанию средств музыкальной выразительности, подходящих для передачи отдельных аффектов, Кирхер формулирует и кратко поясняет четыре основных принципа сочинения патетической музыки — музыкального произведения, способного возбуждать в человеческих душах разнообразные страсти:

Патетическая музыка есть не что иное как музыкальное произведение, или сочинение, созданное опытным Творцом музыки [Musurgo] с таким искусством и умением, чтобы побуждать слушателя ко всевозможным аффектам души. И для того, чтобы создать ее правильно, требуются четыре условия, первое из которых — чтобы опытный Симфонет выбрал тему, пригодную для возбуждения аффекта; второе — чтобы он приладил взятую тему к подходящему тону. В-третьих, — чтобы он приспособил ритм, или размер слов, к музыкальному ритму.

² В подзаголовке трактата Кирхер указывает на словесность (Philologia), математику, физику, механику, медицину, политику, метафизику, теологию; в разделе же, посвященном определению музыки и ее подразделению, перечень выглядит следующим образом: арифметика, геометрия, знание пропорций звуковых колебаний (т. е. акустика), практическая музыка, как вокальная, так и инструментальная, метрика, «история» (в смысле собрания разного рода «курьезных» сведений, «гисторика»), риторика и «вся философия».

³ Вслед за Кирхером, выражение «патетическая музыка» употребляется нами в различных смыслах: (1) как название 3-й части Седьмой книги «Музургии»; (2) как обозначение музыкального произведения, способного возбуждать в душах слушателей тот или иной аффект; (3) как обозначение особого учения о музыкальной композиции и исполнительстве, основной целью которого является возбуждение аффекта в душах слушателей. Чтобы различать эти значения, мы используем три варианта написания данного выражения, соответственно: (1) с заглавной буквы и в кавычках («Патетическая музыка»); (2) без кавычек со строчной буквы (патетическая музыка); (3) с заглавной буквы без кавычек (Патетическая музыка).

В-четвертых, — чтобы сочиненная согласно названным правилам мелотесия, произнесенная и спетая опытными певцами, была исполнена в подходящем месте и в подходящее время.

*§I. О только что изложенных условиях,
необходимых для патетической музыки*

*Действие и влияние на душу звука, произведенного посредством искусства, таковы, что, приобретши благодаря пригодным к возбуждению некоего аффекта словам отчетливость, он проявляет в душе то же, что обозначает [сам]. И имеет [...] внешний звук на животный дух [spiritus animalis], словно на некую струну души, такое тайное влияние, что как только эта струна приходит в движение, тотчас же и душа побуждается к тому аффекту, который струны, или животные духи, обычно вызывают. И если кто эту согласованность [колебаний внешнего воздуха, колебаний «душевных струн» = животных духов и вызываемых ими аффектов души — Р. Н.] знает в совершенстве, тот может увлечь человека к любому аффекту даже одной речью. Это знали древние поэты; поэтому они так приспособливали свои стихи к аффектам, что если кто прочтет их повнимательней, тот уже из самого ритма поймет аффекты лиц. Кто, например, в этом стихе Вергилия: *Quos ego? Sed motos prestat componere fluctus*⁴, — не ощущает поразительного сжатия души? Кто, читая: *Quadropedante putrē sonitu quatit ungula caprit*, — не только не видит стремительно бегущего коня, но, кажется, не слышит и его шума?⁵ Знали это и Ораторы, знали авторы комедий и трагедий. Но мы не будем на них задерживаться, поскольку о подобных вещах следовало бы вести речь в другом месте. И поэтому, если даже голый голос обладает в метрическом искусстве столь великой силою, то сколь большей силой он будет обладать, если [его] движение согласовано с законами гармонии [= если он движется музыкально — Р. Н.]? С некоторых пор это узнали Симфонеты и Музурги, когда они с высшим усердием стали трудиться над тем, чтобы, как только они захотят возбудить аффект, сперва выбрать подходящую*

⁴ Энеида Кн. 1 135. «Вот я вас! А теперь пусть улягутся пенные волны [...]» (пер. С. Ошерова).

⁵ Энеида Кн. 8 596. «Глухо копыта коней колотят по рыхлому полю» (пер. С. Ошерова).

тему, или основу и фундамент всего сооружаемого строения; и сделав это, подобно тому, как поэты [выбирают] род метра, пригодного для возбуждения аффекта, так и Музурги стали выбирать лад, или тон, подходящий устройству дела и соответствующий выбранной теме и аффекту. И таким же образом они стали в зависимости от характера темы приспосабливать этот лад к музыкальной мензуре и к правильной и подходящей ее пропорции и прочим клаузулам, чтобы, наконец, последовал желанный эффект и аффект» (MU I, 578)⁶.

Приведенный фрагмент трактата свидетельствует о стремлении Кирхера представить логически стройное учение о музыкальной поэтике, основные принципы которого формулируются автором «Музургии» по аналогии с собственно поэтикой — учениями о поэтическом искусстве (*ars poetica*), классические образцы которых были созданы в античные времена (Аристотель, Гораций); в гораздо меньшей степени в данном фрагменте прослеживается связь с учением о риторике⁷. Это совершенно самостоятельная, исторически самобыт-

⁶ Ссылки на «Универсальную музургию» даются в виде указания первых букв двух начальных слов заглавия трактата, номера тома римскими цифрами и номера страницы — арабскими (оба тома трактата изданы в одном переплете).

⁷ Параллель с традиционным учением о риторике можно усмотреть разве что в 4-м условии патетической музыки — требовании, чтобы сочиненная в соответствии со всеми правилами музыкальной поэтики композиция была исполнена (произнесена и спета) «опытными певцами». Вероятно, прообразом исполнителя патетической музыки был владеющий искусством «произнесения» оратор. Напомним, что риторическое искусство традиционно, с античности делилось на 5 составляющих (так называемых «обязанностей оратора»; *officia oratoris*): нахождение материала (*inventio*); его расположение (*dispositio*); изложение (*elocutio*); запоминание речи (*memoria*) и ее произнесение. Последнее подразделялось на две части, названия которых могли использоваться и для обозначения искусства произнесения в целом: (1) собственно «произнесение» (*pronuntiatio*), требовавшее от оратора красоты и звучности голоса, а также нахождения верной, подобающей содержанию произносимой речи интонации, и (2) мимику и жестикуляцию (*actio*) — по выражению Марка Фабия Квинтилиана, «красноречие тела». В приведенной выше формулировке 4-го условия патетической музыки Кирхер явно требует от певцов владеть искусством произнесения — *pronuntiatio*. Тем не менее, как свидетельствует ряд высказываний Кирхера в дальнейшем, исполнитель патетической музыки также должен в совершенстве владеть и искусством жестикуляции (*actio*), необходимым прежде всего для исполнения театральной музыки; учитывая, что поэтика и эстетика Патетической музыки наиболее ярко и последовательно проявляются именно в

ная музыкальная поэтика, которую ни в коем случае не следует воспринимать как некую разновидность классических или романтических учений о музыкальной композиции. В противном случае, привычно звучащие для нашего уха термины могут послужить источником путаницы и курьезов.

Так, Кирхер подчеркивает, что процесс сочинения патетической музыки начинается с выбора «темы» (греч. *θέμα* — букв.: то, что положено в основу). Внешне эта мысль выглядит тривиальной. Нисколько не расходясь с «методическими указаниями» Кирхера, композиторы не только XVII, но также и XVIII, XIX веков начинали сочинять музыку с «нахождения» (*inventio*) тематического материала; и эта метода была для них настолько естественной, сама собой разумеющейся, что, посмотрев на приведенный фрагмент глазами музыкантов классико-романтической эпохи, мы должны были бы счесть пафос кирхеровских указаний нелепым и явно неумеренным (а с чего же еще следует начинать сочинение музыки, как не с «темы»?). Лишь в искусстве XX века появляются иные методы музыкальной композиции, которые однако не вытеснили из употребления тот традиционный способ сочинения музыки, который предполагает сначала придумать тему, а затем развить из нее целостный организм музыкального произведения.

Зная все это, в тексте Кирхера легко упустить из виду самое главное, нетривиальное. «Тема» здесь — не музыкальное построение, на котором основывается все произведение (некая законченная *музыкальная* мысль, излагаемая обычно в песенной форме, как это известно нам из классической музыкальной теории XIX века, или законченное, выразительное и запоминающееся *музыкальное* построение, последовательно проводимое в разных голосах, как в жанрах фугированного письма), а *слова*, на которые оно написа-

музыке для театра («театральном стиле»), не вызывает сомнений, что всякий хороший, «опытный» исполнитель патетической музыки должен быть «красноречив телом». Заметим, впрочем, что «произнесение» является областью пересечения риторики и театрального искусства. Оратор произносит свою речь, как бы разыгрывая театральное представление; актер говорит и держится на сцене, словно оратор. Поэтому остается не вполне понятным, до какой степени Кирхер, создавая в «Патетической музыке» идеальный образ певца-актера, ориентировался на учение о произнесении, разработанное классиками риторики.

но. Классический метод музыкальной композиции следует с музыкальной поэтикой Кирхера одной дорогой лишь до того места, в котором появляется слово «тема»; далее их пути расходятся⁸.

Создатель патетической музыки не имеет перед собой проблем, характерных для последующих эпох музыкального искусства, в которые главной дисциплиной для овладения методикой композиции является учение о музыкальной форме — то есть о выращивании во времени из темы-«зародыша» прекрасного целого: интонационно единого, логически связного и архитектурно стройного. Это определяется некоторыми специфическими особенностями патетической музыки: (1) «тема» такого целого не является некоторой частью, «отрезком» его общей протяженности — напротив, произведение длится ровно столько времени, сколько и «тема»; (2) как следствие, композитор имеет предзаданный план развертывания своего сочинения во времени в виде риторически выстроенного словесного текста-«темы»⁹; (3) при этом патетическую музыку нельзя поде-

⁸ Помимо всего прочего, специфика понятия *thema* у Кирхера проявляется в очевидной невозможности перевести его на русский язык без смысловых потерь. Любители «гладкого» чтения, очевидно, будут вполне удовлетворены, если мы переведем это понятие просто как «слова» или «словесный текст». И действительно, с точки зрения чистой технологии, подобный перевод выглядит вполне удовлетворительным: сочиняя «патетическую музыку», опытный композитор должен выбрать подходящие для возбуждения аффекта слова («тему») и согласовать их с соответствующим ладом и музыкальным ритмом. Другое дело, что при таком переводе «за кадром» остается все учение Кирхера о музыкальной поэтике. Основанием «патетической музыки», «фундаментом», с которого начинается процесс ее сочинения-построения является словесный текст», — говорит Кирхер, обозначая словесный текст «ученым» понятием *thema*; и это совсем не то же самое, что тривиальная и, в общем-то, совершенно излишняя рекомендация: «Прежде чем приступить к сочинению музыки, не забудьте подобрать подходящие слова» (вообще, если с точки зрения практической композиции некоторые советы Кирхера могут показаться слишком абстрактными и схематичными, то как составная часть теоретического учения о музыкальной поэтике они вполне уместны и ценны). Естественным компромиссом в данном случае было бы, переводя понятие *thema* как «слова», помещать оригинальный термин далее в скобках: слова (*thema*). К сожалению, и эта распространенная практика не гарантирует адекватное восприятие текста. Есть немало оснований ожидать, что не обремененный навыком и привычкой культурно-исторического перевода читатель может просто проигнорировать помещенный в скобках сложный термин как «затемняющую» такой «простой» и «ясный» текст «лексему» — вычурную словесную оболочку, якобы не несущую на себе никакой смысловой нагрузки.

лить на «музыку» и «слова» (с тем, чтобы, абстрагировав музыку от слов, попытаться выделить в ней собственно музыкальную форму). Как недвусмысленно сказано в приведенном выше тексте, патетическая музыка «произносится и поется» одновременно — и это значит, что без слов она просто не мыслима (не мыслима до такой степени, что Кирхеру даже не приходит в голову где-либо специально оговорить тот совершенно очевидный для его эпохи и музыкального окружения факт, что музыка существует только в непосредственной связи со словом; впрочем, об этом красноречиво свидетельствует все

⁹В другом важном разделе трактата («Риторическая музыка») Кирхер говорит о том, что Музургия, уподобляясь прозаической речи (*oratio*) или стихам (*Odæ*), представляет собой «сплетение», «сцепление» (*contextus*) музыкальных «периодов» (*periodi harmonicae*). Однако такая форма возникает лишь вследствие того, что музыка, двигаясь «неким параллельным образом» по отношению к слову с целью усиливать его действительность, отражает структуру сопоставленного текста (МУ II, 141). О сочинении композитором музыкальной формы речи здесь не идет; «период», в данном случае, — понятие из области риторики, а не музыкальной формы: период речи, произносимый музыкально (при всей значимости музыкальной «параллели» к словесному тексту с точки зрения достижения выразительного эффекта, наличие музыки при словесных периодах является в данном случае все же акцидентальным). И это нисколько не противоречит тому известному факту, что одним из непосредственных источников становления классической теории автономно-музыкальных форм были барочные учения о музыкальной риторике (и, прежде всего, риторическое учение о «диспозиции» материала), к числу которых без сомнения принадлежит и «Риторическая музыка» Кирхера. В некотором отношении, классическая музыкальная форма и есть «сцепление» метрических структур («периодов»), воспроизводящих в «снятом» виде синтаксис речевых построений (понятно, что в этом случае, в отличие от «риторической музыки» Барокко, акцидентальным становится уже явное присутствие слова при музыкальном материале). На то, что в учениях о музыкальной композиции XVIII — начала XIX века, понятие «период», продолжая мыслиться по аналогии с риторическими структурами, является гораздо более широким, нежели в современной теории (в той или иной степени отождествляющей это понятие со стандартной метрической структурой «квадратного» восьмитакта, разделенного пополам серединным «полукадансом» и завершающегося полной каденцией), обращает внимание Л. В. Кириллина. В частности, еще в начале XIX века в немецкой теории музыки «периодом» могла называться вся экспозиция сонатной формы или даже разработка вместе с репризой, если они не были отделены друг от друга ясной каденцией-цезурой (см.: *Кириллина Л. Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическим учением XVIII века* // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М., 1994. С. 129–130; см. там же об особенностях понятия «тема» в музыкальной теории эпохи венских классиков).

его учение о музыкальной поэтике, начиная с основополагающего понятия «тема»)¹⁰.

В то же время, согласно процитированному фрагменту, сочинение патетической музыки состоит в том, чтобы «приладить» к словесной «теме» музыкальный лад и размер («мензуру»). На страницах трактата Кирхер неоднократно возвращается к вопросу об аффектных свойствах двенадцати музыкальных ладов, которым в традиции ренессансного музыкального гуманизма придавалось исключительно важное значение. Приступая к описанию «естественных» аффектов каждого лада в специальном разделе «Патетической музыки», Кирхер подробно пересказывает все известные ему мнения древних авторов (Платона, Аристотеля, Квинтилиана) об «этосах» музыки, уподобляя темпераменту дорян, эолийцев и ионийцев природный склад современных жителей Тоскании, Ломбардии и Калабрии — в Италии; Кастилии, Лузитании и Арагона — в Испании и т. п. (MUI, 569–571). При этом теоретическим объяснением различия аффектных свойств 12 ладов (которые в глареановской традиции есть не что иное как «виды октав», т. е. различные комбинации тонов и полутонов в диатоническом звукоряде объемом в одну октаву) выступает различная высотная позиция «души музыки» — полутона (MUI, 566). Если полутон находится внизу соответствующего «вида» кварты или квинты (из которых путем комбинирования и складываются различные «виды» октавы), то такая кварта или квинта подходит к аффектам скорби; чем выше он расположен, тем более радостным будет аффект. Между тем, подобная теория, основывающаяся в большей степени на теоретически идеализированном представлении лада, чем на его бытовании в композиторской практике середины XVII века, мало что способна объяснить даже в приведенных самим Кирхером

¹⁰ Не отделимы от слова и стили инструментальной музыки, существование которых Кирхер не игнорирует. Сочинения для клавишных инструментов — музыка «фантазийного стиля», согласно терминологии трактата, — характеризуются на страницах «Музургии» как «эксордий», подготавливающий слушателя к аффекту последующих слов (о барочной категории фантазийного стиля см. подробно: Насонова М. Северонемецкая органная школа. Органная композиция как феномен культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. С. 292–314); также не существуют самостоятельно «синфонии» инструментальных ансамблей, предвещающие исполнение какого-либо вокального или вокально-инструментального сочинения (например, оратории) или звучащие в качестве одного из эпизодов такого сочинения.

примерах музыкального выражения различных аффектов (MU I, 598 и след.)¹¹. Хорошо отдавая себе в этом отчет, Кирхер постоянно го-

¹¹ Приведенная на страницах «Патетической музыки» с краткими комментариями Кирхера подборка примеров, демонстрирующих музыкальные средства возбуждения различных аффектов, является весьма репрезентативной. В ней представлено творчество целого ряда композиторов 2-й пол. XVI—1-й пол. XVII вв. — преимущественно, работавших в Риме и издававших там собрания своих сочинений. Классика выразительного римского многоголосного письма представлена неустаревшей к сер. XVII в. музыкой авторитетнейшего Палестрины; в то же время, поскольку учение о Патетической музыке призвано отразить наиболее актуальные и прогрессивные тенденции музыкальной композиции своего времени, фрагменты сочинений современников Кирхера количественно преобладают. Каждый аффект проиллюстрирован образцами как духовной, так и светской музыки. Сначала Кирхер дает музыкальные примеры аффекта любви (*Affectus amoris*), все в 5-голосной полифонической фактуре: мотет Палестрины (1525—1594) *Introduxit* (из знаменитой 4-й книги 5-голосных мотетов на тексты библейской «Песни песней», опубл. 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, опубл. 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», Антонио 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 (*doloris*); 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) А.М. Аббатини («*si est dolor similis sicut dolor meus*»; MU I, 602), и знаменитый заключительный хор-lamento из оратории Дж.Кариссими «Иевфай» (MU I, 604-605), и 3-х 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 (*gaudiosi sive laetitiae & exultationis*) демонстрируют три примера: завершающий раздел мадригала Джезуальдо «*Gia pianse*» (из 6-й книги мадригалов, опубл. в 1611 г.; «*E lieto santo*»; MU I, 608-609), фрагмент 5-голосного мотета Аббатини «*Posuisti Domine*» («*Gloria & honore coronasti eum Domine*»; MU I, 610) и начало 4-х голосного песнопения «*Cantabo Domino*» («*Cantabo Domino toto corde psallam Deo meo huc cytharæque chelesque sonique tubæque lyraeque*»; MU I, 611) Джованни Анджело Каппони (до 1607—1687), еще одного знакомого Кирхера. Наконец, Кирхер приводит образцы аффекта плача (*Affectus plangentium*): 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, опубл. 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).

ворит о том, что характер каждого из ладов проявляется лишь в идеальных случаях, когда ничто не затемняет его свойства. К таким обстоятельствам, препятствующим раскрытию «естественных» свойств 12 ладов, принадлежит, прежде всего, введение в мелодию того или иного голоса хроматизмов (с появлением которых все объяснения Кирхера, основанные на отождествлении ладов с разновидностями диатонического звукоряда, оказываются просто неприменимы к анализу реальных музыкальных примеров); кроме того, Кирхер дает образцы аффектов лада в одноголосии. Тем самым, теоретические положения Кирхера о влиянии выбора лада на аффектные свойства патетической музыки существуют, в значительной степени, автономно по отношению к практике музыкальной композиции. На страницах трактата они фигурируют не столько как отражение реальных проблем музыкальной выразительности, сколько как плод ренессансной теоретической спекуляции, апеллировавшей к античным авторитетам и искавшей в современной музыкальной практике аналогии баснословным чудесам, совершенным некогда легендарными античными и библейскими музыкантами (отчасти также — имея в виду интонационную характерность восьми ладов средневековой латинской монодии, продолжавшей свое бытование в церковном обиходе)¹².

И наоборот, в реальной практике Патетической музыки, представленной на страницах трактата прежде всего образцами творчества римских композиторов с комментариями Кирхера, акцент приходится не

¹² Вследствие принципиального различия древнегреческой и раннебарочной систем музыкального мышления многочисленные реконструкции античной модальности, предпринимавшиеся музыкальными теоретиками Ренессанса, не могли оказать сколько-нибудь значительное непосредственное воздействие на развитие средств музыкальной выразительности. Тем не менее, многие композиторы кон. XVI — нач. XVII вв. (и прежде всего, те из них, кто работал в крупнейших интеллектуальных центрах итальянского музыкального Возрождения — таких, как Флоренция и Рим) стремились применить реконструированные схемы античной звуковысотной системы на практике. Некоторые наблюдения над процессом интерпретации категорий античной модальности в условиях реально функционирующей раннебарочной тональной гармонии (или, иначе говоря, стилизации раннебарочной функциональной тональности в духе древнегреческой ладовой теории) см. в соответствующем разделе нашей диссертации: *Насонов Р. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. Ч. II, гл. 2, п. 2.2.*

на выбор лада и размера, но на само «прилаживание»¹³. Процесс такого «прилаживания» — усиления аффекта словесного текста средствами музыкального искусства — осуществляется при помощи музыкальных фигур. В рамках «Патетической музыки» Кирхер не использует этого, восходящего к риторике, понятия, хотя и пишет об особых выразительных свойствах отдельных интервалов, подходящих для передачи того

¹³ Подробный анализ приведенных Кирхером примеров с точки зрения использования в них средств музыкальной выразительности проделан, с учетом довольно скудных комментариев Кирхера, в классическом труде Рольфа Даммана (*Damman R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 320 ff*). Для современного музыковеда, склонного искать в памятниках старинной музыкальной теории стройную систему композиционно-технических рецептов, ориентированную на непосредственное практическое применение, было бы весьма заманчиво приписать задним числом аналитические выводы Даммана самому Кирхеру (тем более, что немецкий ученый не всегда проводит четкую границу между идеями Кирхера и собственными экспликациями текста трактата и содержащихся в нем нотных примеров, а также из дополнительно привлекаемого в процессе анализа материала музыкальной теории Барокко). Так, по существу, и происходит в относительно недавно вышедшей у нас работе о поэтике музыкального Барокко, автор которой, сочетая краткое изложение выводов Даммана со ссылками на текст «Музургии», выступает с утверждением о том, что в эпоху Барокко «был разработан строгий **канон передачи, изображения аффекта**» (см.: *Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 157—158*; в приведенной цитате мы сохраняем авторское выделение части текста жирным шрифтом). Едва ли подобная идея может возникнуть в результате вдумчивого и непредвзятого ознакомления с первоисточником. Гораздо более естественным представляется нам рассматривать комментарии Кирхера к образцам «Патетической музыки» в контексте его детально разработанного *философского учения об аффектах*: автор «Музургии» не столько *анализирует* свои примеры с точки зрения техники композиции, сколько *иллюстрирует* с их помощью важнейшую для собственной теории аффектов *идею аналогии музыкального и душевного движения* (подробнее см. в соответствующем разделе нашей диссертации: *Насонов Р. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995. Ч. 1, гл. 3, п. 2.2*). Из сказанного не следует, конечно, будто в эпоху Барокко не существовало устойчивой традиции передавать аффектное содержание словесного текста при помощи определенного круга средств музыкальной выразительности. Однако для изучения этой традиции целесообразнее использовать подборку примеров «Патетической музыки» как ценный эмпирический материал, не приписывая Кирхеру, словно некоему «вождю и учителю» барочных музыкантов, разработанного учения о применении средств музыкальной выразительности едва ли не общеобязательного характера («строгого канона»). При этом отдельным вопросом, на который сегодня невозможно ответить с полной уверенностью, является степень зависимости самого Кирхера от своих советчиков — музыкантов-профессионалов — при составлении подборки примеров и при их комментировании.

или иного аффекта, о «вольностях» (*licentiæ*) в употреблении диссонансов — словом, обо всем том, что в некоторых других барочных учениях (например, в «Расширенном трактате о композиции» Кр. Бернхарда, появившемся практически одновременно с «Музургией») относится именно к музыкальным фигурам. Зато в другом разделе трактата, «Риторической музыке» (том 2, книга 8, часть 3, глава VIII), учение о музыкальных фигурах занимает, по существу, центральное место. Выстраивая Риторическую музыку по образцу античной теории ораторского искусства, Кирхер вводит раздел о музыкально-риторических фигурах, опираясь на понятие *ornatus* (лат. «украшение», «пышность») — одно из важнейших в учении об «изложении», или стилистическом оформлении, речи (*elocutio*). Однако если в традиционных учениях о риторике данное понятие указывает на возвышенный характер ораторской речи, приподнимающейся над обыденным разговорным языком (оратор использует многообразные фигуры и тропы для «украшения» своей речи, придания ей уместной для соответствующего случая «пышности»), то в Риторической музыке *ornatus* «состоит в том, чтобы соединение нот и интервалов соответствовало смыслу слов» (МУ II, 144).

Нетрудно заметить, что перенос категории *ornatus* в область музыкальной риторики происходит не без насилия над ее содержанием. Невозможность механического приложения риторических категорий к материалу музыкального искусства замечает и сам Кирхер. Отсюда проистекает неопределенность или даже известная двойственность некоторых его позиций; возникает впечатление, что автор, составляя свой текст, балансирует иногда между несколькими взаимоисключающими положениями. В этом плане показателен небольшой, но важный по мысли § VII «О фигурах, или тропах», в начале которого Кирхер, казалось бы, решительно заявляет о том, что в отличие от риторики в музыке невозможно провести различие между понятиями фигуры и тропа («ведь здесь мы принимаем тропы и фигуры *за одно и то же*»; курсив наш. — Р.Н.)¹⁴. В риторике,

¹⁴ Напомним, что в античной риторике к собственно фигурам относилось необычное, отклоняющееся от разговорной нормы использование сочетаний слов, тогда как к тропам («фигурам переосмысления») — необычное использование отдельных слов (употреблявшихся, например, в переносном или в суженном значениях). Античное учение о фигурах и тропах емко и лаконично представлено М. Л. Гаспаровым, см.: Гаспаров М. Л. Античная риторика как система // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. I. М., 1997. С. 570—578.

говорит Кирхер, фигурами называют различного рода повторения слов, «которые не могут столь же полезно служить нашему делу, ибо слишком рассеиваются среди гармонично сочетающихся голосов»; впрочем, «этот род фигур лучше подходит для речитативного стиля, ведь очевидно, что один голос гораздо более удобен для их передачи». Тропами же в риторике называют употребление слов не в их собственном значении, и поскольку это явление трудно соотнести с практикой музыкальной композиции, то Кирхер вкладывает в понятие тропа иной смысл: присущие каждому из 12 ладов музыкальные построения (*Melotesiae periodi*), способные возбуждать определенные душевные движения («потому древние и считали, что тоны следует называть не иначе, как тропами»). В заключение Кирхер приводит, несколько неожиданно, список 12 музыкально-риторических фигур; пояснение каждой из них содержится в следующем, 8-м параграфе¹⁵.

¹⁵ В § VIII Кирхер дает краткую характеристику следующих музыкально-риторических фигур: (1) *pausa* (греч. *παύσις*) — использование музыкальных пауз для подражания речевой интонации: вопросам и ответам в музыкальных диалогах, а также стонам и вздохам в плачах; последняя разновидность выделяется в особую фигуру «вздоха» (*suspiratio*); (2) *ἀναφορά*, или *repetitio* («повторение»; в риторике — фигура повторения начального слова) — повторение одного построения в музыке энергичной, возбуждающей бурные аффекты; (3) *climac* (греч. *лестница*), или *gradatio* (возрастание, усиление; в частности, постепенное усиление выражений в речи оратора: он ушел, убрался, убежал, удрал) — восходящая секвенция; по замечанию Кирхера, может использоваться для выражения любви к Богу и томления по небесному отечеству; (4) *symploce* (греч. *сплетение, связь*), или *complexus* (связь, сочетание) — «музыкальное построение, в котором кажется, что голоса словно сливаются воедино (*conspirare*) — т.ж. «составляют тайный заговор» — *Р.Н.*), применяется обычно при изображении ухищрений, как у Клеменса-не-Папы «Восстали цари земные против Господа и против Христа его»; (5) *omoioptoton* (повторение в одном падеже), или сходным образом оканчивающаяся фигура, *эпифора* (*similiter desinens figura*) — музыкальное построение, сохраняющее сходное окончание при варьированном повторении; «обычно используется при торжественном утверждении, отрицании или порицании какой-нибудь вещи»; (6) *antitheton* (греч.), или *contraposition* (противопоставление) — музыкальное построение, в котором сопоставлены противоположные аффекты; (7) *anabasis* (греч.), или *ascensio* (восхождение) — восходящее мелодическое движение, «музыкальное построение, в котором изображаются возвышение, восхождение или вещи высокие и выдающиеся»; (8) *catabasis* (греч.), или *descensio* (нисхождение) — нисходящее мелодическое движение, «музыкальное построение, в котором возглашаются аффекты, противоположные предыдущим; пригодно для выражения аффектов повиновения, покорности, унижения, а также вещей незначительных»; (9) *κύκλωσις*, или *circulatio* (вращение, круговорот) — кругооб-

Как нередко бывает в «Музургии», автор оставляет нерешенными весьма принципиальные вопросы, довольствуясь скорее видимостью их решения. Проблема, с которой сталкивается здесь Кирхер, — примерно та же самая, что возникает и в «Патетической музыке» при определении средств музыкальной выразительности. По традиции Кирхер считает основным средством возбуждения того или иного аффекта правильный выбор музыкального лада. Этим и объясняется его попытка соотнести характерные выразительные интонации каждого из ладов с риторическими фигурами и тропами — главными выразительными средствами в арсенале оратора; совпадение по-

разное движение мелодии, «служит словам, изображающим движение по кругу»; (10) fuga (бегство; греч. *φυγή*) — быстрые пассажи, изображающие бег; (11) *ομοίωσις*, или *assimilatio* (уподобление) — музыкальное звукоподражание; как подчеркивает Кирхер, отдельные голоса могут подражать различным вещам (например, бас может важно имитировать звучание тимпан, а прочие голоса — подражать инструментам иного рода); (12) *repentina abruptio* (внезапная остановка, обрыв) — «музыкальное построение, в котором изображается быстро совершенное деяние; чаще всего имеет место в конце [сочинения]». Кирхеровские характеристики музыкально-риторических фигур не следует рассматривать как полноценную теорию — скорее, это лишь систематизация отдельных эмпирических наблюдений. Описание многих фигур (например, *gradatio* и *symploce*) слишком тесно связано с теми конкретными примерами, на которые ссылается Кирхер; при явном акценте на содержательной стороне отдельных фигур (аффект, звукоизобразительность) в тексте параграфа далеко не всегда объясняется их музыкально-структурная сторона. Иногда заметны поспешность и непоследовательность. Так, в списке музыкально-риторических фигур в конце § VII отсутствуют уподобление (11) и внезапная остановка (12), зато упоминается фигура *polysyndeton* («многосоюзие», многократное повторение служебных слов — без разъяснений Кирхера трудно представить, в чем мог бы состоять ее музыкальный аналог) и, кроме того, *symploce* и *complexus* названы как две разные фигуры. Наконец, предварительный список 12 фигур Риторической музыки, оглашаемый в Пятой книге трактата, совпадает с окончательным вариантом лишь на треть: 7 названных в этой книге фигур в «Риторической музыке» вообще не упоминаются, а *anaphora* и *repetitio*, представленные в Пятой книге как две разные фигуры, являются просто двумя вариантами названия (соответственно, древнегреческим и латинским) одной и той же фигуры «единоначатия» — и в традиционной риторике, и в Риторической музыке Кирхера. Следует также отметить, что в конце § VIII Кирхер именует только что охарактеризованные им музыкально-риторические фигуры «тропами и фигурами», чем еще более усугубляет неясность с употреблением этих понятий в музыкальной риторике, возникающую в § VII (по завершении двух параграфов, посвященных тропам и фигурам, остается совершенно не ясным: различны или тождественны эти понятия в музыке? А если тождественны, то какому именно из музыкальных явлений, называемых Кирхером «фигурами» и «тропами», соответствуют оба эти понятия?).

нятийных обозначений (tropus — это и риторическая «фигура переосмысления», и одно из обозначений лада в средневековой музыкальной теории) дает удачный, хотя и чисто внешний повод для такого соотнесения. По-видимому, именно лады и есть то самое загадочное «одно и то же», с которым автор «Музургии» в какой-то момент готов отождествить в музыкальном искусстве риторические фигуры и тропы, отказавшись от различения этих понятий. С другой стороны, Кирхер не может игнорировать роль музыкально-риторических фигур (связанных, в частности, с риторическими «фигурами прибавления», но не только) в современной ему музыке, особенно в театральной монодии. Вновь, как и в «Патетической музыке», между теоретической логикой и эмпирическим обобщением практики возникает явный зазор, который автор и не пытается ликвидировать.

Несмотря на принципиальные трудности проецирования риторических категорий на область музыкального искусства¹⁶, опыт *соотнесения практики музыкальной композиции с целостным теоретическим аппаратом риторики* важен Кирхеру сам по себе — как один из возможных путей осмысления новой, концепционно еще не осмысленной проблематики современного ему «патетического» музыкального искусства. Другим возможным путем является, как мы могли уже видеть, *соотнесение музыкального искусства с не менее древним и авторитетным, чем риторика, учением о поэтике*. Совершается событие такого масштаба, что и сегодня его нельзя воспринимать равнодушно. *Соотнося себя с многообразными, уходящими корнями в глубокую древность мыслительными традициями европейской культуры, новоевропейская музыкальная композиция ищет и постепенно обретает свой собственный язык.*

Дополняя друг друга в процессе осмысления нового исторического состояния искусства, Патетическая и Риторическая музыки невольно вступают в конкуренцию. Основной акцент в «Музургии» приходится на «Патетическую музыку»: данный раздел изложен Кирхером гораздо тщательнее и подробнее, поставлен на более вид-

¹⁶ Сегодня, по прошествии трех с половиной веков, эти трудности часто не замечаются — и прежде всего, по причине неполного представления об античной риторике. В отличие от большинства современных читателей Кирхер был знаком с *системой* античной риторики, весьма разветвленной и порою запутанной, — а не только с ее отдельными фрагментами, на примере которых удобно проиллюстрировать воздействие риторической теории и практики на музыкальное искусство Барокко.

ное место¹⁷. Возможно, это определяется личным опытом автора трактата, находившего идеальный прообраз «патетического музыканта» скорее на театральной сцене, чем на ораторской трибуне. И все же по существу оба теоретических подхода к осмыслению «патетической» композиции представляют на страницах «Музургии» единую концепцию барочного музыкального искусства — как *усиливаемого посредством музыки слова* (своего рода — слова «*per musica*»).

* * *

Как же называется результат, «продукт» такого искусства? По нашим наблюдениям, Кирхер довольно редко пользуется общепринятым впоследствии и уже в эпоху Барокко все более входившим в употребление понятием *opus* (нем. *Werk*, произведение; букв. «труд»). Это слово Кирхер относит прежде всего к самому своему трактату — произведению литературному, т.е. написанному буквами, чисто словесному (не имеет значения, что в позднейшем, более узком, смысле слова, сочинение Кирхера «литературой», конечно, не является). Зато целый ряд других терминов, употребляемых Кирхером, представляет безусловный интерес. Так, в Пятой книге трактата, содержащей учение о контрапунктической композиции, Кирхер часто называет музыкальное произведение «кантиленой» (*cantilena*) или «мелодией» (*melodia*; подзаголовок книги — «О новом, истинном, верном и наглядном способе сочинения всякого рода мелодий»), словно подчеркивая, что для его эпохи искусство в своем идеале является вокальным (= основанным на «теме», на слове¹⁸).

¹⁷ В отличие от 7-й книги «Музургии», в «Риторической музыке» Кирхер ограничивается предельно скупыми ссылками на собственное учение об аффектах и краткими аффектными характеристикам музыкальных ладов. Не приводя нотных примеров музыкально-риторических фигур, он лишь упоминает конкретные сочинения или предполагающие использование определенной фигуры словесные тексты.

¹⁸ Знак равенства не означает здесь тождества в формальном, упрощенно-математическом понимании, как будто по правую и левую сторону от него стоят вещи совершенно одинаковые, «одно и то же». Так, приравнивание музыки, связанной со словом, к вокальной музыке характерно именно для музыкального мышления эпохи позднего Ренессанса — раннего Барокко, когда связь музыки со словом понимается как очевидное присутствие последнего. *Идея* инструментальной музыки как неявно присутствующего слова здесь еще (как *идея*) не сложилась, хотя на практике музыкальные инструменты все более и более овладевают искусством «говорить» со слушателем.

Другое часто используемое Кирхером название музыкального произведения — *compositio* — указывает на то, что это произведение «сочиняется», букв. «складывается» своим автором («композитором»), является продуктом его мастерства, умения. Наконец, Кирхер пользуется и еще одним оригинальным понятием — *melothesia*, — употребляя это слово, пожалуй, наиболее часто и последовательно. *Melothesia* по своей этимологии происходит от древнегреческих слов *μέλος* (пение, песня; также лирическое стихотворение) и глагола *τίθωμι* (класть, помещать, ставить). В латинском языке этому глаголу соответствует глагол *pono*, от которого и происходит *compositio*. Таким образом, в понятии *melothesia* зафиксированы две основные особенности музыкального произведения времен Кирхера: (1) его вокальность (музыкальный опус как «песнопение» = *melodia*, *cantilena*), что в рамках учения о Патетической музыке означает направленность музыкальной составляющей «мелотесии» на аффектное комментирование словесной «темы», и (2) его «искусность» (музыкальный опус как продукт искусства композиции, сочинения сложной, то есть — с-ложенной [с-лаженной] согласно некоему идеальному порядку и оттого прекрасной музыкальной структуры).

* * *

«Патетическая музыка» относится к числу наиболее интересных и важных частей «Музургии». Однако содержащееся в ней учение о музыкальной поэтике еще отнюдь не исчерпывает вопроса о том, как мыслит себе Кирхер и его эпоха искусство сочинения музыки¹⁹. Ведь

¹⁹ Адекватное понимание и оценка учения Кирхера о Патетической музыке возможны лишь в контексте всей «Универсальной музургии». Утвердившаяся в музыковедении тенденция противопоставлять «Патетическую музыку» ряду других разделов трактата (композиционно-технических — как консервативных и представляющих собой дань традиции [см., в частн.: *Scharlau U. Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg, 1969. S. 180 ff.*]; или (в широком смысле) теоретических — как «противовес» им, «протест» новаторской, барочной музыкальной практики против засилия рационального начала как в умозрительной музыкальной науке [*musica theoretica*], так и в практически ориентированных учениях о композиции [*musica poetica*; см.: *Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 149–163*]) связана, на наш взгляд, с искаженным восприятием

итог этого творчества — мелотесия — может основываться не только на словесной «теме», но и на «субъекте» (subiectum, или, как порой пишет по-гречески Кирхер, *ύποκειμενον*). И между двумя этими понятиями, в барочных учениях о риторике и о музыкальной композиции («Риторической музыке») часто используемыми в ка-

идей и представлений Кирхера. Начиная с фундаментального труда Р. Даммана «Понятие музыки в немецком Барокко», «Патетическую музыку» Кирхера принято рассматривать как своеобразный «манифест» барочной музыкальной поэтики и эстетики: направленная на слушателя, выводящая его из себя, «возбуждающая» музыка Барокко (*Musica pathetica*) приходит на смену эмоционально и структурно уравновешенной музыке позднего Ренессанса, покоящейся в самой себе (*Musica reservata*); «эксцентричная» театральная монодия олицетворяет новую эпоху в той же мере, в какой образ ушедшей эпохи ассоциируется с рационально упорядоченной хоровой полифонией (*Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 216 ff.*). Не пытаясь оспаривать право на существование подобной концепции, отметим, однако, что в тексте «Универсальной музургии» идея о стилевом и эстетическом размежевании музыки позднего Ренессанса и Барокко отсутствует. Скорее наоборот, Кирхер воспринимает римское музыкальное искусство сер. XVI — сер. XVII в. как единую традицию, следующую общим правилам композиции; в качестве образцов «Патетической музыки» он цитирует как совсем свежие новинки, так и выдержавшие испытание многими десятилетиями истории классические сочинения. И уж совсем не является помехой выразительному воздействию «Патетической музыки» пресловутый «рационализм» контрапунктической техники: все приводимые Кирхером примеры представляют собой, помимо всего прочего, добротные образцы полифонического многоголосия. Невольно обнадежив своих будущих исследователей эффектным выражением «*musica pathetica*», Кирхер не всегда оправдывает возлагающиеся на него ожидания. Поэтому современные ученые, руководствующиеся собственными представлениями о музыкальной культуре Барокко, время от времени переходят от рассмотрения «Патетической музыки» Кирхера к рассуждениям о «Патетической музыке» вообще. И здесь читателю стоило бы помнить о том, что «Патетическая музыка» Р. Даммана и следующего его концепции У. Шарлау — не всегда то же самое, что «Патетическая музыка» А. Кирхера; еще дальше от учения римского монаха отстоит «Патетическая музыка» М. Н. Лобановой (насколько мы можем судить, трактат Кирхера не дает оснований для конструирования таких причудливых антитез, как антитезы *musica theoretica* — *musica pathetica* или *musica pathetica* — *musica poetica*; по всей видимости, современный исследователь конструирует их из чистой любви к антитезам). Цель данной статьи — представить образ учения Кирхера о музыкальной поэтике, свободный от распространенных в научной литературе упрощенных схем и субъективной трактовки музыкально-теоретических категорий.

честве синонимов²⁰, в словоупотреблении Кирхера наблюдается существенное — и весьма примечательное — различие.

Понятием «субъект», в отличие от «темы», Кирхер обычно обозначает проводимый в виде кантуса фирмуса григорианский хорал или какое-либо иное песнопение (см. MU I, 242; 309). Логично будет предположить, что мелотесия, основанная на таком «субъекте», должна качественно отличаться от опирающейся на «тему» «патетической» мелотесии. А следовательно, и мелотетическое искусство, имеющее в своем основании «субъект», окажется чем-то совершенно иным по отношению к Патетической музыке.

И действительно, учение Кирхера о музыкальной поэтике вовсе не исчерпывается разработкой комплекса идей и представлений о Патетической (Риторической) музыке: ни концептуально, ни с точки зрения полноты изложения соответствующего материала. Более того, трактат вообще не содержит прямых указаний на то, что Кирхер мыслит Патетическую музыку как особое учение о композиции, а не как дополнение к традиционному учению (пусть и раскрывающее один из крайне важных его аспектов). Скорее, Патетическая музыка приобретает значение особой, самостоятельной музыкальной поэтики фактически, в результате такого обобщения современной автору музыкальной практики, при котором в ней обнаруживаются новые, нетрадиционные «основания». По замыслу же самого Кирхера, главной частью трактата, его целью и итогом является Симфониургия (Symphoniurgia)²¹, изложению которой посвящается вся Пятая книга «Музургии» (Liber symphoniurgicus)²². В предисловии к этой книге Кирхер определяет Симфониургию как

«некую искусную слаженность сложения (adaptatio compositioque) в единую гармонию (concordiam) различных голосов, состоящих (composi-

²⁰ Так, И.Г. Вальтер в трактате «Правила сочинения музыки», говоря о полифонической теме (теме фути), называет ее «Subjectum oder Thema» (Walther J. G. Præcepta der musicalischen Composition [1708]. NA: Lpz., 1955. S. 183).

²¹ «Переходим, наконец, к главной части нашего предприятия, какова Симфониургия, или Мелотесия, — единственные итог и цель (finem scopumque) нашей Музургии» (MU I, 211).

²² По аналогии с написанием выражения «патетическая музыка» (см. сн. 3), мы будем заключать в кавычки слово «Симфониургия» в тех случаях, когда имеется в виду Пятая книга трактата, а не метод и правила композиции, изложенные в этой книге.

tarum) из высокого и низкого (ex gravi et acuti — имеются в виду высокие и низкие звуки. — Р.Н.; MU I, 212); или как:

«гармоничное сочетание нескольких голосов» (*harmonica plurium vocum compositio*; MU I, 213), что можно перевести также как «многоголосная музыкальная композиция».

Очевидно, что ключевым понятием в данных определениях является «гармония» (*concordia, harmonia*). По традиции, восходящей к средневековой музыкальной теории, термин *concordia* имеет в трактате высокое философское звучание. Так, музыку, взятую «в широком понимании» (включающем в понятие музыки и комплекс традиционных представлений о Мировой гармонии), Кирхер определяет как *discors concordia vel concors discordia* — «разногласное согласие, или согласное разногласие» (MU I, 47). В то же время, применительно к практике музыкальной композиции Кирхер определяет «гармонию» как «союз различных звуков, приведенных к согласию»: «*Harmonia est diversorum tonorum unio redacta ad concentum*» (MU I, 217; курсив наш. — Р.Н.). Тем самым, в Пятой книге «Музургии» гармония трактуется как согласное, благозвучное пение (*concentum* > *concino* > *cano*), а отмеченная нами ранее как сущностное качество мелотесии «вокальность» проявляется не в смысле связанности музыкальной композиции с пропеваемым словесным текстом, как в патетической музыке (усиливающей аффектное воздействие слов на души слушателей), но в смысле идеальной предназначенности мелотесии для исполнения ее вокальным ансамблем («хором»); как следует из кирхеровского описания четырех «частей Симфониургии»: «кантуса» (сопрано), альты, тенора и баса, — каждая партия контрапунктической музыкальной композиции должна быть написана в расчете на «естественные» тесситуры человеческих голосов²³. Искусство композитора заключается при этом в «согласовании», «слаживании» всех партий многоголосного сочинения, в приведении их к «благозвучной» гармонии.

Это искусство есть искусство контрапункта, изложению правил которого и посвящена по большей части Пятая книга трактата (*Liber*

²³ В частности, Кирхер указывает на то, что «кантус» (сопрано) подходит для исполнения прежде всего детьми, тенор же «более всего пригоден для мужских голосов»: «женские и детские голоса звучат октавой выше, и потому тенор отстоит от кантуса на октаву» (MU I, 218).

symphoniurgicus). По определению Кирхера, контрапунктом называется

«упорядочение ровного (planus), или григорианского, кантуса, посредством окружения [его] различными мелодиями, и противопоставление (contrapositio) нот» (MU I, 241).

Как явствует из такого определения, Кирхер видит в наличии «субъекта», т. е. проводимого ровными нотами григорианского хора-ла, одно из необходимых свойств контрапунктического письма (или даже основное его свойство). С точки зрения построения строгой теоретической концепции подобное утверждение представляется вполне логичным. В рамках музыкального искусства, направленного на создание «стройности», «благозвучия», «слаженности» и «гармоничности» звучания, — музыкального искусства, для которого слово не является чем-то относящимся к его внутреннему существу, — логично опереться на чисто звуковую структуру, которая, будучи предзадана процессу сочинения музыки, обеспечивала целостность его конечного результата. И потому искусство контрапункта, представляемое идеально, опирается на «субъект» — кантус фирмус.

Конечно, в реальности контрапунктическая мелотесия далеко не всегда опирается на «субъект». И как только Кирхер в своем описании видов контрапункта доходит до *contrapunctus coloratus* — «расцвеченного» контрапункта, где принцип противопоставления некоторого целого количества нот одной ноте главного голоса всей кантилены уже не действует и голоса свободно соотносятся друг с другом (несколько нот против нескольких), — он отказывается от необходимости опоры на кантус фирмус; вопрос о том, что же является основой мелотесии, здесь как бы не стоит (MU I, 242). Как видно из другого места трактата, основной, или «базисом», таких кантилен (Кирхер говорит о них как о «мотетах» и относит их к мотетному стилю) является нижний голос — бас. Так, объясняя различие церковного (понимаемого в данном случае как письмо на кантус фирмус) и мотетного стилей, Кирхер пишет:

«Церковный стиль тем отличается от мотетного, что тот обычно основывается (fundetur) на (supra) некоем взятом из григорианского хора ла субъекте, этот же согласует прочие голоса поверх (supra) искусно сочиненного баса» (MU I, 309).

Мы могли бы попробовать продолжить мысль Кирхера, заметив, что в композиторской практике раннего Барокко устройство такого искусно сочиняемого баса часто определяется структурой (а неред-

ко также и смыслом) словесного текста. Но подобные идеи (кажется, вполне укладывающиеся в русло рассуждений самого Кирхера) будут находиться уже за пределами учения о контрапункте, концентрирующегося на проблемах «гармонии» — то есть на упорядочивании звуков в музыкальные интервалы, измеренные строгими числовыми пропорциями, и на использовании отдельных интервалов согласно установленной системе правил.

Как нетрудно заметить, в терминологии Кирхера понятие «контрапункт» относится к техническим аспектам музыкальной композиции. Поэтому понятие Симфониургии, включающее в себя не просто систематическое изложение правил контрапунктического письма, но и их теоретико-философское обоснование, целостную концепцию музыкального искусства, нельзя рассматривать лишь как причудливый синоним контрапункта²⁴. В сложной системе используемых Кир-

²⁴ Сам Кирхер также считает Симфониургию более широким понятием, чем контрапункт, хотя его высказывания на данный счет скорее вызывают у нас вопросы, чем помогают точно определить соотношение этих понятий. Так, в соответствующем месте трактата Кирхер утверждает, что Симфониургия делится на контрапункт и «саму композицию» (MU I, 24f); в то же время, понятие контрапункта, подразделяющегося на «искусный» (*contrapunctus artificialis*) и «случайный», импровизированный (*contrapunctus extemporalis seu naturalis; sortisatio*), включает в себя, очевидно, и практику музыкальной импровизации, и «самую» рациональную, строго следующую всем правилам музыкального искусства письменную композицию. К сожалению, в дальнейшем тексте «Музургии» нам не удалось обнаружить фрагментов, в которых Кирхер демонстрировал бы различие между «самой композицией» и контрапунктом, проясняя тем самым свой тезис о подразделении Симфониургии. Ввиду отсутствия ясности в тексте трактата, имеет право на существование гипотеза, что Кирхер противопоставляет здесь контрапункт как *свод правил* сочинения музыки — «композиции» как *процессу* ее сочинения. В любом случае, это различие не играет в трактате существенной роли; что же касается понятия Симфониургии, то оно объективно имеет более широкое значение, нежели свод правил композиции, сам процесс сочинения музыки или даже единство того и другого. Впрочем, скорее всего, здесь дают знать о себе отголоски музыкальной практики предшествующих эпох, в которые импровизационный «контрапункт» противопоставлялся *письменной «композиции»*. При этом похоже, что сам Кирхер, будучи некоторым образом осведомлен о существовании подобного разграничения этих двух понятий (во многом утратившего к сер. XVII в. свое практическое значение), едва ли имеет отчетливое представление о его смысле; тем самым, подразделяя музыкальное искусство (Симфониургию) на композицию и контрапункт, он просто отдает дань традиции. О понятии *sortisatio* и традиции импровизируемого контрапункта см.: Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. М., 1982.

хером категорий Симфониургия конкретизирует ключевое понятие Музургия, будучи образованным по его модели. Краткий анализ этимологии этих категорий позволяет нам лучше понять культурно-исторические истоки новоевропейского искусства композиции.

Вынесенное Кирхером в заглавие трактата слово *Musurgia* состоит в теснейшем родстве с таким важным понятием философии Платона, как *δημιουργός* — Творец мира («творец и отец этой Вселенной»; «Тимей» 28 с), — которое, в свою очередь, является достаточно поздним, связанным с более древними, первичными смыслами²⁵; в основе обоих лексических образований лежит корень *ἐργυ*. Вторая часть понятия «Музургия» (*-ουργία* — «ремесло», «художество», «творчество»), производная от глагола *ἐργάζομαι* («работать», «трудиться»), ясно указывает на Творца «музыкальных вещей» (*Musurgus*), и это значит, что «музыкальные вещи» возникают и существуют не сами по себе, а как творения своего Создателя (Божественного или человеческого), который является, пожалуй, чем-то большим, нежели безличное творящее начало, «действующая причина» Аристотеля²⁶, — «субъектом» музыкального искусства, «автором» его произведений.

²⁵ Термин *Musurgia* создан по модели древнегреческого слова *δημιουργία* (ремесло, искусство, занятие каким-либо трудом), производным от уже упомянутого нами в основном тексте понятия *δημιουργός*. Последнее — до того, как было использовано в качестве философского термина, — относилось к греческим гражданам, занимавшимся общественно полезной деятельностью за вознаграждение (мелким ремесленникам, торговцам, врачам, строителям, художникам, глашатаям и т.п.; образовано от прил. *δημιος* — народный, общественный, и корня *ἐργυ*). В некоторых городах (напр., в Дельфах) демиургами называли также высших должностных лиц: очевидно, что создавая новое философское понятие, Платон учитывал и это значение слова *δημιουργός*. Таким образом, понятие *Musurgia* можно перевести на русский язык как «музыкальное искусство». Однако при этом связь оригинального термина с традицией платонической философии, в которой Демиург является создателем и правителем космоса, становится совершенно незаметной. Поэтому следует признать, что введение в латинский текст трактата грецизма *Musurgia* не было простой причудой Кирхера — в иных случаях злоупотребляющего использованием греческих понятий. Латинского эквивалента этому греческому слову у Кирхера просто не было; нет его и у нас в русском языке.

²⁶ *Causa efficiens* — по Аристотелю, источник движения (букв. «то, откуда начало движения»); одна из четырех естественных «причин» (*αἰτία*), или «начал» (*ἀρχή*), вещей, наряду с формой, материей и целью. Немного далее мы рассмотрим, как Кирхер пользуется учением Аристотеля о четырех «причинах» для анализа онтологической структуры музыкального искусства.

Другое важнейшее понятие музыкальной поэтики с корнем *ἐργυ* — существительное *ἔργον*: «труд», «дело», «произведение» как результат завершения серьезного, требующего умения труда — «труд» в том смысле, в котором мы сегодня говорим о «фундаментальных трудах» некоего уважаемого ученого. Латинским аналогом греческого слова *ἔργον* является хорошо известное понятие «opus», которое, собственно, и не может быть никаким иным, кроме как «perfectum et absolutum» (напомним в этой связи также аристотелевскую философскую категорию *ἐν-ἐργία*, означающую устремленность труда к своему завершению-совершенству). «Труд» не суетен. В отличие от «работы», указывающей на рабское состояние того, кто ею занимается, он исполнен знания своего смысла и цели (*τέλος*), ощущения самоценности и самодостаточности, залог которых — в достижении этой разумной цели (*ἐν-τελέχεια*).

Вместе указывая на Творца-«Музурга» и его Труд-«Опус», понятия Музургия и Симфониургия различаются по смысловому объему. Если Музургия обозначает всякое творчество согласно законам «гармонии», т. е. числовым пропорциям, лежащим в основе всего божественного творения, то Симфониургия ограничивает это творчество рамками собственно звучащей, «искусной» (*artificialis*) музыки²⁷. Тем не менее, результат человеческого творчества, «опус» — явление того же ряда, что и божественное Творение. Подобие композиторского опуса божественному миропорядку (*sicuti ... ita*, «подобно тому, как... так и») следует понимать буквально. Симфонет делает то же самое, что и Творец мира (или, пользуясь выражением самогу Кирхера, *regum Harmosta* — устроитель, согласователь, правитель, «композитор» вещей): создает на основе числовых пропорций «гармоничный» порядок, приводит к согласию лежащие в основе мироздания первокачества, строит свой «опус» *ex gravi et acuti* (см. процитированное выше определение Симфониургии), *ex dissono et consono* и т.п. Только область его действия гораздо уже, чем у Творца; она ограничена рамками акустических феноменов, т. е. колебаний звуковых волн и, характерная примета эпохи, резонирующих музыке «струн» человеческой души. Основание же деятельности Симфонета и залог вер-

²⁷ Это разделение не соблюдается, однако, у Кирхера слишком строго: если понятие Симфониургии никогда не претендует у него на то, чтобы охватывать в себе всю иерархию Гармонии мира, то, к примеру, композитор на протяжении всего трактата часто называется Музургом (*Musurgus*).

ности его метода — гармония всего мироздания, всеобщая согласованность, установленная Создателем при сотворении универсума. В этом отношении показательна следующая сентенция (Кирхер начинает ею изложение правил, которые Музургу «надлежит соблюдать во всяком стиле»; курсив наш — Р.Н.):

«Подобно тому, как совершенное смешение первоэлементов²⁸ создаст гармонию первоначал мира, а смешение получается из противоположных качеств, где, говоря вместе с Овидием,

в массе единой

Холод сражался с теплом, сражалась с влажностью сухость,

Битву с весомым вело невесомое, твердое с мягким²⁹,

пусть и Симфонет с оглядкой на пример природы точно так же будет смешивать несозвучное с созвучным, чтобы все сложенное из звуков целое (Symphonicum corpus) отдавало желанной гармонией»

(MU I, 315).

* * *

Впрочем, Кирхер не ограничивается метафорической характеристикой искусства, которым должен обладать Музург-Симфонет. Первая же глава «Симфониургии» представляет собой целостное философское обоснование музыкального искусства, опирающееся на учение Аристотеля о четырех причинах вещей.

²⁸ Имеются в виду земля, вода, воздух и огонь.

²⁹ Овидий. Метаморфозы. Книга первая, 18–20 / Пер. С. Шервинского. Приведено по изданию: Овидий. Собрание сочинений. Т. II. СПб., 1994. Любопытно, что поэтический образ, заимствованный Кирхером у Овидия, переосмыслен до диаметральной противоположности. То, что для Овидия является изображением хаоса, Кирхер использует для иллюстрации картины Мировой гармонии. Очевидно, в данном случае Кирхера не слишком волновал основной пафос Овидия — превращение хаоса в космос путем разделения слитых в первоначальном нерасчлененном единстве («хаосе») качеств и элементов и, тем самым, «оформления» мира. Используя овидиеву метафору, ставшую к тому времени «общим местом» традиционной культуры, Кирхер наделяет ее совсем иным смыслом — трактует ее как образ гармонии, понимаемой, в свою очередь, как противоречивое единство, «единство противоположностей», как *discordia vel concors discordia*.

О действующей, материальной, формальной и целевой причинах Симфониургии.

В природе так заведено, что естественные эффекты производятся обычно стечением четырех причин. Природе же следует создание вещей посредством искусства, которое как во многом другом, так и, не в последнюю очередь, в Симфониургии, усматривает четыре своих причины: действующую, материальную, формальную и целевую. И мы полагаем действующей причиной Симфонета, или Сочинителя музыки. Материальной — сами музыкальные интервалы, записанные с помощью ключей, нот и знаков [их длительности]. Формальной — упорядоченный согласно законам гармонии звук, или саму музыкальную пропорцию, которая подобна некоей душе, наделяющей жизнью все музыкальное тело. Наконец, целевая [причина] есть или прославление Бога, или услаждение людей [...]. Каков же должен быть Симфонет, подробно сказано в другом месте, ведь поскольку он является действующей причиной музыки, то совершенно необходимо, чтобы он обладал ее точным разумением. Ведь как никто не знает внутреннего устройства неких искусно сделанных часов лучше, чем Мастер, который изготовил их из своей материи, так и Музыргу надлежит точно знать числа, [их] пропорцию, и все устройство музыки, чтобы создавать труды, достойные своего

De causa Efficiente, Materiali, Formali & Finali Symphoniurgiae.

Ita natura comparatum est, ut nonnisi quadruplicis causæ concursu effectus naturales produci soleant; Naturam autem sequitur artificiosa rerum compositio, quæ in multis aliis, ita & potissimum in Symphoniurgia considerat eius causam quadruplicem Efficientem, Materialem, Formalem & Finalem. Efficientem igitur ipsum ponimus Symphonetam, sive Compositorem harmoniæ; Materialem intervalla ipsa harmonica, clavibus, notis, figurisque distincta; Formale, sonum harmonicum, sive ipsam proportionem harmonicam, quæ est veluti anima quadam, toti harmonico corpori vitam tribuens; Finalis denique, est vel honor Dei vel delectatio hominum [...]. Porro Symphoneta qualis esse debeat, alibi fuse dictum est, cum enim sit causa efficiens harmoniæ, necesse omnino est, ut exactam eius rationem possideat. Quemadmodum enim nullus artificiosi alicuius horologii structuram interiorem novit, quam Artifex qui ex materia sua illam fabricavit, ita Musurgum numeros, proportionem, harmoniæque rationem universam exacte scire oportet, ut opera peritiæ suæ digna producat; Theoricam itaque practicæ coniunctam habere debet, ut de singulis apte iudicare, ut dissonum a consono, asperum a levi, a molli durum, perite discernere valeat; numerorum

умения. И он должен связать теоретическую [музыку] с практической, чтобы правильно судить обо всех частностях и чтобы был он в состоянии искусно отделять не созвучное от созвучного, шероховатое от гладкого, от мягкого жесткое. И нужно также, чтобы знал он в совершенстве толк в природе и пропорции чисел (без знакомства с которыми в этом деле не выходит ничего достойного). Кроме того, [нужно, чтобы] он в совершенстве владел материей своей композиции. Ведь подобно тому, как Архитектор, не имея точного знания природы почвы, древесины, досок, извести, камней, времени года, фундамента, без сомнения, воздвигнет строение дряхлое и непрочное, — так и Музург, если он не знает согласного искусству расположения ключей и нот, порядка созвучий и возникновения из их различного сочетания разных ладов, которые называют тонами, то ничего достойного он в музыке не осуществит. И из этих причин происходит то формальное, душа всей музыки, а именно — гармонично упорядоченное число, или музыкальная пропорция, которую, далее, упорядоченный согласно законам гармонии воздух, возбужденный в этой же самой пропорции, доставляет ушам, а уши сообщают душе. Душа же, упоенная столь сладостным волнением духов, преисполняется величайшим удовольствием, каковое обычно и есть главная цель Симфониургии».

naturam & proportionem (sine quorum notitia nihil hoc in negotio dignum præstiterit) perfecte quoque calleat oportet; Materiam prætererea compositionis Suae perfecte teneat; sicut enim Architectus nisi naturam loci, materiæ, lignorum inquam, calcis, lapidum temporis, fundamenti exactam notitiam habuerit, is haud dubie fabricam eriget debilem & infirmam, ac exiguo tempore duraturam, ita & Musurgus si artificiosam clavium notarumque dispositionem, si consonantiarum τάξις, atque ex harum varia combinatione diversorum modorum, quos tonos vocant, emanationem ignorat, nil dignum Musico præstabit. Ex his enim formale illud emanat, totius harmoniæ anima, numerus videlicet harmoniosus seu proportio musica, quam tandem harmoniosus aër, eadem proportionem affectus, auribus sistit aures animo communicant. Anima vero tam dulci spiritu commotione imbuta ingenti delectatione, quæ Symphoniurgiæ potissimus scopus esse solet, perfuitur (MU I, 212).

Кажется, что формулируя цели («целевую причину») Симфонии двояко: «или восхваление Бога, или услаждение людей» (*vel honor Dei vel delectatio hominum*), — Кирхер дает комментаторам «Музургии» определенный повод для поверхностных рассуждений о противоречивости его музыкально-эстетических взглядов, о сосуществовании в тексте трактата «старой» и «новой» эстетики музыкального искусства (например, эстетики чувственно сдержанной, «строгой» полифонии Ренессанса и Патетической музыки Барокко; или: эстетики «консервативного» немецкого Барокко и «авангардистского» итальянского и т.п.). Между тем, найти вполне убедительное толкование приведенному пассажиру — дело весьма нелегкое³⁰.

³⁰ Вопрос о соотношении у Кирхера двух целей музыки достаточно подробно рассматривался в научной литературе (тем более, что аналогичные определения цели музыки встречаются во многих трактатах этого времени). В частности, данному вопросу уделяет большое внимание У. Шарлау, точку зрения которого мы, однако, не можем разделить полностью (см.: *Scharlau U. Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg, 1969. S. 102 ff.*). По мнению немецкого ученого, во взглядах Кирхера на музыку пересекаются консервативные и прямо-таки авангардистские черты, и своеобразным «перекрестком» всех противоречий является как раз определение Кирхером целей музыки. Как «консерватор», Кирхер связан с музыкальными воззрениями немецкого Барокко, согласно которым «восхваление Бога» является главной целью музыки, а проистекающая от восхваления Господа (словно некий побочный эффект) радость людей — лишь второстепенной. Чтобы подкрепить этот тезис, Шарлау приводит выдержку из письма Лютера органисту М. Веллеру: «Поэтому, если ты пребываешь в печали и хочешь взять над ней верх, скажи себе: Вставай! Я должен ныне воспеть нашего Господа Христа на регале [...]; ибо, как учит меня Священное Писание, Он охотно слушает радостные песнопения и игру на струнах». Напротив, в музыкальной теории итальянского Барокко, согласно утверждениям Шарлау, музыка нацелена непосредственно на человека, радость которого является преимущественной целью музыкального искусства. И если Кирхер называет «услаждение людей» главной целью музыки, то в этом проявляется его увлечение современным итальянским искусством, искусством времен Монтеверди и Кариссими, — Патетической музыки.

Анализ У. Шарлау содержит ряд ценных замечаний и наблюдений (например, в словах Кирхера об «услаждении людей» как главной цели музыкального искусства ученым справедливо усматривается предвосхищение концепции Патетической музыки). Однако в целом комментарии Шарлау представляются нам небеспристрастными. Резко и нарочито противопоставляя музыкальные воззрения немецкого и итальянского Барокко, автор явно стремится подчеркнуть, выдвинуть на передний план связь Кирхера с родной немецкой культурой (так, в случае с определением целей музыки Кирхер предстает скорее как немецкий «консерватор», испытывавший сильное влияние итальянского «авангарда»).

Самое простое, буквально само собой напрашивающееся объяснение двоякой цели музыки — особенно если рассматривать формулировку Кирхера вне контекста — состоит в том, что автор «Музургии» подразумевает здесь разделение музыкального искусства на духовное и светское. Мысль Кирхера можно свести к тому, что каждый из названных видов музыкального искусства имеет собственную цель и эстетику: духовная музыка славит Господа, светская — улаждает людей. Тем не менее учение Кирхера о музыкальной композиции едино и не подразделяется на поэтику духовной и поэтику светской музыки. Специфические особенности светской и духовной музыки в «Музургии», конечно, не игнорируются (в частности, они получают свое отражение в рамках учения о музыкальных стилях). Однако нельзя сказать, что Кирхер склонен строго разграничивать или, тем

Неудивительно поэтому, что многие положения концепции Шарлау, несколько схематично трактующей соотношение немецкого и итальянского Барокко и, в частности, игнорирующей богатые и многообразные контакты между немецкой и итальянской культурой этой эпохи (без которых, скажем, было бы немыслимо творчество таких великих композиторов, как Г. Шютц и И.С. Бах), представляются нам, по меньшей мере, сомнительными. Не вполне корректной, в частности, кажется уже сама попытка квалифицировать частное замечание Лютера (играв во славу Господа, музыкант побеждает в себе дух уныния) как положение лютеранской доктрины, определяющее цели и задачи музыки (музыка должна быть обращена в первую очередь к Богу, доставляя Ему радость [которая, между прочим, передается и слушающим эту музыку людям]; продолжая богословствовать вместе с Шарлау, эту человеческую радость, вероятно, можно было бы подвести под категорию «адиафора» — несущественная, безразличная с точки зрения христианской веры сторона церковного обряда). В любом случае — независимо от того, что говорит о музыке лютеранское учение, — крайне маловероятно, что верным и последовательным приверженцем этого учения был видный представитель католической церкви, монах-иезуит Афанасий Кирхер, бежавший из Германии в Рим в период жестоких религиозных распри. Собственно, никаких следов особого лютеранского («немецкого») учения о целях музыки (существовавшего ли реально, или, скорее, сформулированного Шарлау *post factum*) в «Музургии» и не наблюдается. Вопрос о том, кого должна радовать музыка прежде всего — Бога или человека, — в тексте трактата просто не возникает: он навязывается этому тексту извне. Более того, как нетрудно заметить, Кирхер вообще не пишет о том, что музыка должна кого-то непременно «радовать». То, что в формулировке Шарлау звучит как «радость человека посредством музыки» (*Die Freude des Menschen durch die Musik*), в «Музургии» называется «*delectatio hominum*» — «улаждение людей» (как постоянно подчеркивается в тексте трактата, музыка может склонять человека к самым разнообразным аффектам: и не только к радости, но и к клубови, печали, плачу, состраданию и т. п.).

более, противопоставлять эти две области музыкального искусства (хотя мысль о том, что они стремятся к достижению различных, если не прямо противоположных, целей, казалось бы, должна способствовать подобным попыткам). В «Симфониургии», «Патетической музыке» и многих других разделах трактата музыкальное искусство последовательно рассматривается как *целостный феномен*; и не случайно основные правила композиции излагаются в Пятой книге как единые для всех музыкальных стилей и жанров.

Объяснять двоякую цель музыкального искусства как прямое отражение подразделения его на духовное и светское представляется, по меньшей мере, недостаточным уже в контексте приведенной выше главы. Ведь когда в самом конце цитаты Кирхер провозглашает «услаждение людей» главной целью Симфониургии, абсолютно невозможно истолковать это высказывание в том смысле, будто он хоть в каком-то отношении ставит светскую музыку выше духовной. Говоря о двух целях музыкального искусства, Кирхер разделяет их союзом «или». Тем не менее, насколько мы понимаем мысль Кирхера, славит Господа и возбуждает в душах людей сладостное волнение все-таки одна и та же музыка: музыкальное искусство (Симфониургия) в целом — во всем многообразии своих проявлений³¹. Вот толь-

³¹ В отличие от тенденциозного перевода Шарлау, латинский оригинал напоминает не о высказывании Лютера, а о том, что термин *delectare* (услаждать) с античных времен играет важную роль в учениях о риторике и поэтике, где он обозначает одну из возможных целей стихов или ораторской речи (наряду с *docere*, «поучать», и *movere*, «волновать»; см., в частн.: *Гаспаров М. Л.* Античная риторика как система // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. I. М., 1997. С. 566—567, 569). Можно предположить, что прообразом определения целей музыки у Кирхера послужил знаменитый пассаж из горацевой «Науки поэзии»: «*Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, / Aut simul et jucunda et idonea dicere vita / [...] Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / Lectorem delectando pariterque monendo*» («Поэты желают или приносить пользу, или доставлять наслаждение, / или же сразу достичь и приятное, и достойное / [...] Всеобщее одобрение получит тот, кто смешает полезное с приятным, / Услаждая читателя и одновременно поучая его»; Гораций, «Наука поэзии», 333—334, 343—344; перевод на русский язык мы сочли целесообразным дать в виде подстрочника). «*Vel honor Dei vel delectatio hominum*» Кирхера явственно напоминает «*aut prodesse aut delectare*» Горация. По всей видимости, именно сознательной имитацией знаменитой классической формулировки целей «поэтического искусства» и объясняется то, что вместо требующегося по смыслу союза «и» автор «Музургии» использует конструкцию «или ... или». Не чуждым Кирхеру представляется и горацев идеал «сочетать полезное с приятным» (восхваление Бога с услажде-

ко как совместить достижение этих двух целей? Всегда ли музыка, доставляющая человеку удовольствие, бывает пригодна для восхваления Бога? И разве обязана обращенная к Богу хвала возбуждать в человеческих душах приятное волнение?

Не будем кривить душой. «Золотая середина» — музыка, в равной мере восхваляющая Божество и улаждающая людей, — возможна лишь как теоретический идеал, а не как реальность музыкальной практики. Одна из провозглашенных Кирхером целей музыкального искусства должна стать основной. В рамках Симфониургии, то есть учения о рациональной системе правил сочетания музыкальных звуков, этой господствующей целью музыки, без сомнения, является «honor Dei» — не столько указание на область духовной музыки с ее особым предназначением, формами и содержанием, сколько выражение сознательного стремления Симфониурга, строго придерживаясь рациональной системы контрапунктических правил, создавать лишь угодную Богу музыку.

«Honor Dei» означает следование в искусстве тому порядку, который был установлен Господом при сотворении мира и, тем самым, приятие божественного порядка, «почитание» (honor) Божества композицией-Музургией — «сотворением музыкальной Гармонии». В средневековой традиции латинской музыкальной терминологии понятия «musica» и «harmonia» синонимичны; и все же примечательно, что в приведенном фрагменте Кирхер отдает явное предпочтение второму из этих выражений (при переводе текста на русский язык это становится почти незаметным). Материалом, из которого Музург творит свою Гармонию, служат музыкальные длительности и интервалы, записываемые на бумаге с помощью знаков нотации, формой — «одушевляющие» тело сочиняемой музыки числовые пропорции. Материальная и формальная причины Симфониургии хорошо согласуются с пониманием музыки как «хваления», или «почитания», Господа.

Наконец, и сам композитор, «действующая причина» музыкального искусства, в этом важном концепционном разделе уподобляет-

нием людей, и наоборот); в частности, его весьма воодушевляет перспектива использовать чудесную власть музыки над душами людей в миссионерской практике ордена иезуитов. И подобное отношение к музыке — как к *полезному и богоугодному, при благоразумном использовании, средству улаждения людей* — скорее роднит, чем различает музыкальные воззрения различных национальных культур эпохи Барокко.

ся вовсе не легендарному Орфею, властителю человеческих душ (каковым является его alter ego, творец патетической музыки). Музург-«Симфонет»³² — это, прежде всего, искуснейший Мастер, высокообразованный Ремесленник, достойный сравнения со столь уважаемыми своими коллегами, как познавший все законы функцио-

³² Этимологически понятие «симфонет» связано с греч. глаголом *ῥέω* (лат. *нео*) — «прясти»; из материала музыкальных созвучий («симфоний») симфонет прядет свою особую «ткань» — музыкальный текст (*textum*; в первоначальном смысле это слово обозначает: «ткань, одежда»). В музыкальных трактатах эпохи Возрождения «симфонетами» обычно называли авторов многоголосных полифонических композиций — в отличие от «фонасков», сочинителей одноголосных напевов (особенно тех, которые использовались в качестве кантусов фирмусов контрапунктической ткани). О достоинствах («превосходстве») тех и других рассуждает, в частности, Г. Глареан; как и подобает увлеченному античностью гуманисту, «симфонетов» Глареан ставит ниже «фонасков» («изобретателей темы»: в данном случае, конечно, не словесного текста, как у Кирхера, а кантуса фирмуса — по терминологии Кирхера, «субъекта»): «В спешном стремлении к концу данной воистину трудоемкой книги [2 книги “Додекахорда” — Р.Н.] нам пришла в голову решительно немаловажная мысль о вещи, которая, надо сказать, уже давно вызывает споры у людей нашего времени: что из двух заслуживает большей хвалы — изобретение темы [*Thematis inventio*] или же прибавление [к ней] нескольких голосов? То есть, чтобы было понятно и неискушенным: что следует ставить выше — если кто сможет придумать естественный тенор, который воздействовал бы на все сердца, который западал бы в душу человека, который, наконец, так бы запечатлевался в памяти нашей, что приходил на ум часто даже без всякого помысла, в который бы мы внезапно порывались, точно воспрянув ото сна, что мы обычно наблюдаем в отношении множества теноров, — или же если кто к придуманному такого рода, как я сказал, тенору присоединит три или большее число голосов, которые бы словно расцвечивали его дроблениями, фугами, сменами лада, темпуса и проляции. Представителей первого рода мы назовем фонасками, а второго — симфонетами, кои термины применяли весьма достойные авторы...» (пер. Б. А. Клейнера; цит. по: Клейнер Б. А. «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. Приложение: Генрих Глареан, «Додекахорд» (Базель 1547) / Пер. с латинского. С. 147). Ко временам Кирхера противопоставление фонасков симфонетам, однако, во многом утрачивает смысл. С одной стороны, автор «Музургии» просто не воспринимает «субъекты» своих контрапунктических «мелотесий» как мелодии, способные западать в душу, бурно волновать сердце, поднимать человека столь сильным порывом, будто он восстает ото сна. С другой, — искусство сочинения выразительных мелодий (ассоциировавшихся гуманистами с музыкой легендарных античных персонажей) в его эпоху связано, главным образом, не с созданием одноголосных песнопений, а с новой театральной монодией на гомофонно-гармонической основе: «речитативным», или «монодическим», стилем. Автор выразительной монодии теперь — *такой же композитор-«симфонет», как и мастер-контрапунктист, только работающий в ином*

нирования сложного часового механизма мастер-часовщик или принимающий во внимание огромное множество факторов, определяющих прочность строящегося здания, архитектор.

Центральное для музыкально-теоретической системы «Музургии» учение об аффектах, кажется, призвано еще более укрепить представление о музыкальном искусстве как об одном из способов «восхваления Божества». С точки зрения Кирхера, объективный и закономерный характер имеет не только музыкальная структура, но и ее восприятие людьми. Воплощенные в звуке числовые пропорции — «душа музыки» и ее «формальная причина» — содержатся не только в вибрациях источника звука, но и в возбуждаемых ими звуковых волнах, распространяющихся в воздушной среде (*harmoniosus aë, eadem proportionē affectus*; курсив наш — Р.Н.), а также в ответной вибрации «струн» человеческой души, сладостном возбуждении «животных духов» (*spirituum*); «страсти» человеческой души являются точно таким же пассивным отражением внешнего механического воздействия, как звуковые волны или резонанс струны (лат. *affectus*; букв.: «то, что возникает в результате внешнего воздействия»³³). И хотя «волнение» в человеческом теле представляет собой гораздо более сложный процесс, чем, к примеру, колебания простой струны (свои представления о физиологических процессах, возникающих в качестве реакции организма на звучащую музыку, Кирхер подробно и неоднократно излагает в соответствующих разделах трактата), существом музыкального восприятия, согласно теории Кирхера, является воспроизведение в человеческой душе числовых закономер-

стиле; во многих случаях, это просто один и тот же человек, по-разному применяющий собственное ремесло (тогда как причастность фонаска искусству музыкальной композиции ограничивается лишь его невольным сотрудничеством с симфонетом, использующим впечатляющие напевы фонаска в качестве «тематической» основы своих многоголосных сочинений).

³³ Напомним, что латинское слово *affectus* происходит от глагола *afficio* > *ad* + *facio* — букв. «делать к», делать по направлению, по отношению к чему-либо, воздействовать — и означает состояние, возникающее в результате такого действия, его претерпевание. Пассивное претерпевание воздействия извне означают также греч. *πάθος*, лат. *passio*, нем. *Leidenschaft*. Не является исключением и русское слово «страсть»; первоначальный смысл этого слова — страдание, причиняемое человеку чем-то внешним (например, вселившимся извне, неподвластным человеческой воле желанием, стремлением что-либо совершить; но не только: как известно, Страстями называются страдания Иисуса Христа, распинаемого на Кресте).

ностей, содержащихся в музыкальной структуре. А поскольку музыкальная структура отражает предусмотренный Творцом объективный порядок универсума, то и услаждение людей можно рассматривать не иначе как один из частных аспектов музыкального искусства как «почитания Божества».

Проблема аффектного воздействия музыки на людей является, таким образом, неотъемлемой частью общей концепции Симфониургии. Ведь творимая Музургом Гармония никак не исключает стремления композитора к передаче в музыке содержания словесного текста и отражения его риторической структуры — только в данном случае это оказывается побочным, второстепенным элементом композиторского ремесла и потому не получает подробного освещения, вытесняется на периферию изложения правил контрапункта, составляющих основу искусства Симфониургии. И Патетическая, и Риторическая музыка постоянно присутствуют на страницах Пятой книги — и иногда такое присутствие бывает вполне ощутимым. Это проявляется не только в постоянно звучащем требовании к композитору передавать природу и аффект слов. Так, в начале Гл. XVIII («О фигурах, или музыкальных тропах, которых следует придерживаться в кантиленах») Кирхер осмысляет музыкальное письмо в рамках Симфониургии исходя из понятия фигуры. При этом происходит подразделение музыкальных фигур на главные (*principales*) и второстепенные (*minus principales*), причем, если первые (напр., *syncopatio* — приготовленные задержания, или *fuga* — имитационное письмо в его различных формах) проходят «по ведомству» Симфониургии и незамедлительно получают подробное разъяснение, то вторые либо включаются Кирхером в каталог фигур Риторической музыки (*pausa*, *repetitio*, *climax*, *complexum*, *anaphora*), либо вполне могли быть в него включены (*catachresis*, *noema*, *prosopopaeia*, *parrhesia*, *aposiopesis*, *paragoge*, *apocope*)³⁴. Наконец, в Гл. XVII Сим-

³⁴ Вообще, характерно, что на страницах «Симфониургии» Кирхер постоянно откладывает на будущее подробное разъяснение, какие именно композиционно-технические средства позволяют музыке оказывать на человека соответствующее воздействие («аффект») и какова причина этого воздействия. Так, в Гл. X Пятой книги («О правилах и предписаниях Симфониургии в целом») Правило 4, указывающее на необходимость, сочиняя музыку, придерживаться «природы и свойства» «темы» = слов, выражать разнообразные аффекты, завершается характерной фразой: «Об отдельных же этих аффектах смотри в конце книги VII разные примеры» (MU I, 247).

фониургии благодаря введению понятия стиля имеются краткие композиционно-технические указания об особенностях письма тех стилей и жанров современной Кирхеру музыки, которые по преимуществу связаны с эстетикой и поэтикой Патетической музыки. Среди них и такой «негармоничный» стиль, как речитативный.

В итоге искусство Симфониургии оказывается в состоянии объять всю современную ему музыкальную практику. Но очевидна здесь и особая расстановка акцентов. Внутри этого искусства выделяются как бы два слоя: главный, изначальный, первичный и потому необходимый для самого его существования (*principale*) — это Симфониургия в собственном, узком смысле, — и второстепенный, вторичный, не столь важный для самой сути Симфониургии (*minus principale*) — это как бы элементы Патетической и Риторической музыки, интегрированные во всеохватное целое Симфониургии, дополняющие ее контрапунктическое ядро до объема реальной практики. В результате *идеальную структуру искусства Симфониургии* можно представить как состоящую из двух слоев, главного и второстепенного:

	Causa efficiens	Causa materialis	Causa formalis	Causa finalis	Произведение искусства	«Основа» композиции
Собственно Symphoniurgia	<i>Symphoneta, sive Musurgus</i>	Музыкальные интервалы	Числовые пропорции	<i>Honor Dei</i>	<i>Melodia, Cantilena</i>	<i>Subiectum</i> (тж. <i>βάσις</i>)
Musica pathetica (rhetorica)	<i>Symphoneta, sive Musurgus</i>	Музыкальные фигуры	«Музыкальные периоды» и их «сцепление»	<i>Delectatio hominum</i>	<i>Musica pathetica</i>	<i>Thema</i>

* * *

Однако внутренняя логика «Музургии» такова, что Симфониургия в ней — не единственный претендент на право быть концепцией (и притом *единственной и всеохватной* концепцией) музыкального искусства.

Фактически это право оспаривается у нее уже упомянутым выше комплексом «Патетико-риторической» музыки. Последний, не «декларируя» своего стремления стать чем-то большим, нежели «второстепенный» слой симфониургического искусства, оказывается тем не менее в самом центре музыкальных интересов Кирхера (и его современников), захватывает его воображение. Захватывает до такой степени, что, завершая философское обоснование музыкального искусства как Симфониургии, Кирхер провозглашает *delectatio hominum* его основной, «преимущественной» целью (*potissimus scopus*)! Провозглашает довольно опрометчиво, высказываясь скорее как восторженный поклонник современной римской музыки, чем как ученый и теолог, познавший универсальные законы музыкальной гармонии (а также механизмы их действия в природе) и не признающий поэтому какой-либо автономии и самоценности человеческих чувств³⁵. Провозглашает преждевременно и не к месту, предвосхищая собственное учение о Патетической музыке — те разделы трактата, в которых само «почитание Бога» (*religio*) будет рассматриваться и классифицироваться как одна из разновидностей человеческих страстей³⁶.

Как неоднократно отмечает Кирхер, главная и единственная цель Патетической музыки состоит в том, чтобы «возбуждать разные аффекты согласно смыслу слов, служащих предметом и основой [музыкальной композиции]» (*MU I, 564*)³⁷. Опираясь на уче-

³⁵ О музыкальных впечатлениях Кирхера и особенностях их отражения в тексте «Музургии» см.: Насонов Р. Музыкальная жизнь Рима сквозь призму теоретического трактата // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. М., 1999. С. 157—166.

³⁶ Кирхер подразделяет страсти души на четыре основные группы в соответствии с учением о четырех темпераментах. Группа «флегматических» аффектов, трактуемых Кирхером как разновидности аффекта спокойствия (*remissio*), включает в себя аффекты благочестия (*pietas*), любви к Богу (*amor in Deum*), постоянства (*constantia*), умеренности (*modestia*), суровости (*severitas*), целомудрия (*castitas*), набожности (*religio*), презрения к человеческим делам (*contemptus rerum humanarum*) и любви к делам небесным (*amor caelestius*) (см.: *MU II, 141*).

³⁷ Буквально на следующей странице «Патетической музыки» Кирхер идет еще дальше. Никак не упоминая о «прославлении Бога», он называет аффект «целью всей музыки» (*MU I, 565*). Тем не менее, представление об аффекте как о пассивном отражении «объективных» числовых отношений, наблюдаемых в движении звуковых волн (а не как о «субъективном» человеческом чувстве), не подлежит сомнению и на страницах «Патетической музыки»: «Музыка есть

ние о музыкальных стилях, Патетическая музыка приобретает не меньшую всеохватность, чем Симфониургия, включая в себя даже те стили, поэтика и эстетика которых целиком и полностью определяются композиционно-техническими правилами Симфониургии и ее представлением о музыке как о Гармонии и «благозвучном» пении, — в том числе и «строгий церковный стиль» (*stylus ecclesiasticus ligatus*) — музыку, «строящуюся на фундаменте» «субъекта». Обращает на себя внимание и добротная контрапунктическая выделка приводимых Кирхером примеров выражения в музыке различных аффектов³⁸. Концепция музыкального искусства как Симфониургии здесь отнюдь не отвергается. Скорее происходит что-то вроде «переключения внимания», и вот уже смещаются акценты: главное и второстепенное — *principale* и *minus principale* — как бы (на время?) меняются местами. И вот уже основное внимание уделяется «театральным», а не «церковным» стилям; а если все же и «церковным», то под определенным углом зрения: что же в них есть «театрального», то есть такого, что служит *здесь* уже действительно «главной» цели музыкального искусства — услаждению людей, аффектному воздействию на них музыкальной «речи», слитой со словесной «темой».

Не исторический перелом, сопровождающийся резким противопоставлением «старого» и «нового», а постепенное смещение акцентов с «главного» на «второстепенное» — именно таким представляется нам механизм эволюции музыкального искусства в эпоху позднего Ренессанса — раннего Барокко (подтверждение тому — не только универсальное учение Кирхера, но и другие современные ему тексты о музыкальной поэтике). Этот процесс наблюдается, в частности, и в такой специфической области, как эволюция звуковысотных отношений.

знание звучащих чисел» (MU I, 566). «Музыкальное восприятие» («нацеленность» музыки на возбуждение аффектов) остается лишь частной областью установленной Богом Мировой Гармонии. Другое дело, что данная область рассматривается в «Патетической музыке», если так можно выразиться, «в автономном режиме» (*off-line*). И это существенный шаг на пути к тому, чтобы «субъективное» человеческое чувство стало единственной целью, «содержанием» музыкального искусства и мерой музыкальной гармонии.

³⁸ Полный список примеров см. выше в сн. 11.

Для Симфониургии — универсального учения о числовых закономерностях, проявляющихся в звуке, — характерно представление о музыкальной композиции как о комбинировании размеренных числом музыкальных интервалов по горизонтали и по вертикали³⁹. Патетическая музыка не оспаривает это представление напрямую⁴⁰. Тем не менее, понимание музыкального материала как суммы музыкальных интервалов в «Музургии» подвергается ревизии, затрагивая основы основ искусства. И наиболее отчетливо новые принципы музыкаль-

³⁹ Представление о музыкальной композиции как о «творении музыки из созвучных интервалов» прочитывается в этимологии самого понятия «симфониургия», первая часть которого происходит от древнегреческого термина *συμφωνία* (букв. «созвучие»). В античной музыкальной теории «симфониями» назывались интонационно стабильные (и в этом смысле согласно, совершенно звучащие) интервалы: чистые кварты, квинты и октавы, а также соответствующие им составные интервалы (по современной терминологии, «совершенные консонансы»). Во времена Кирхера данное понятие имеет скорее общеэстетический характер («согласие», «созвучие», «гармония»), будучи синонимичным латинскому термину *consonantia*. Тем не менее, эта гармония носит у Кирхера не отвлеченный, а конкретно-исторический характер: в соответствии с древней традицией, «материей» музыкального искусства являются музыкальные интервалы (и более того, по преимуществу консонансы: «Материя (Materiale Obiectum) нашей Симфониургии есть не что иное как консонансы, или созвучные интервалы»; MU I, 223). Автор «Музургии» не просто питает слабость к архаической лексике, но в известной мере сохраняет преемственность музыкально-теоретических представлений, восходящих к античным авторам.

⁴⁰ В комментариях к образцам «Патетической музыки» даже музыкальные фигуры осмысляются с точки зрения выразительных особенностей музыкальных интервалов, образующих эти фигуры. Свойственное Кирхеру представление о музыкальной композиции как об искусстве составлять (сочинять) отдельные интервалы наиболее ярко проявляется в идее «чудесной музургии» (*Musurgia mirifica*) — новом «облегченном» методе сочинения музыки, разработанном Кирхером исходя из принципов так наз. «комбинаторного искусства» (*Arts combinatoria*). Данный метод, основой которого является комбинирование устойчивых аккордовых последований, ритмизируемых в соответствии с метрической структурой поэтического текста (*Musica Poetica*, по терминологии Кирхера), подробно изложен в Восьмой книге трактата; примечательно, что автор «Музургии» считал создание этого метода едва ли не главным своим вкладом в совершенствование музыкального искусства. Идея комбинаторной композиции стала подлинной сенсацией для современников Кирхера. Сегодня, в эпоху проникновения компьютерных технологий в музыкальное искусство, «Чудесная музургия» Кирхера вновь вызывает повышенный интерес. Хотелось бы однако заметить, что рассмотрение этого раздела трактата, как и любого другого фрагмента «Музургии», вне контекста музыкально-теоретической системы Кирхера чревато недопониманием, если не искажением, его смысла и исторического значения.

ной гармонии проявляются в сочинениях для театра, где поэтика Патетической музыки господствует почти безраздельно:

«театр любит голоса единовозвучные (ωμοφωνός), или движущиеся в одинаковом ритме (aequali processu), — однако с изяществом и в согласии с аффектом слов (verborum energia)» (MU I, 314)⁴¹.

Особую разновидность театральной музыки представляет речитативный стиль, состоящий,

«как правило, из двух голосов, один из которых должен произносить слова, другой же, подобно основанию (basis), нести [его] на себе (subire)» (MU I, 309).

Голоса движутся хоть и ритмически прихотливо, но единым строем, букв. «едиными созвучиями» (а не просто приписываются к некоему «субъекту» по принципу «нота против ноты», как в простейшей разновидности контрапунктического письма, *contrapunctus simplex*); бас «несет» на себе сопрано. Вместе со своими современниками Кирхер отчетливо ощущает единство музыкальной вертикали («аккорд»); это единство возникает «на основе» баса, на который опираются все прочие голоса. Новый смысл приобретает в «гомофонно-гармонической» фактуре и ключевое понятие *гармония* (т. е. букв. «связь», «сопряжение» элементов музыкальной структуры). Если «гармония» контрапунктической ткани состояла, прежде всего, в рациональной упорядоченности *интервальных соотношений между мелодиями различных голосов*, то при новом складе письма «гармония» голосов заключается в *производности отдельных звуков аккорда от основного тона обертонового ряда* (участком которого и является аккордовая вертикаль, будь это основной вид аккорда, или его обращение). Обертоновая шкала («природа» звука) становится, тем самым, материалом музыкального искусства. А поскольку ее основной тон, по законам физики, располагается в самом низу, не случайно, что именно басовый голос ощущается как «точка опоры» аккорда (независимо от того, находится ли в нем основной тон или нет)⁴².

⁴¹ Данная особенность этого стиля определяется понятием «мелизматического» стиля, названного так из-за «сладостности мелодии» (MU I, 586)

⁴² Общепринятой (хотя и особо не зафиксированной) нормой новоевропейской композиции, тем не менее, является расположение основного тона обертонового ряда именно в басу. Не случайно в каденциях и на подчеркнутых сильными метрическими акцентами долях музыкального времени (т. е. в ключевые моменты музыкальной формы) используются, как правило, аккорды в «основном виде».

Производный характер средних голосов косвенно подтверждается возможностью записывать их в виде генерал-басовой цифровки, «отсчитывать» их от баса как от «субъекта» новой, неконтрапунктической гармонии. В иных случаях, мелодическую самостоятельность средних голосов можно вообще игнорировать, объявляя, как это делает Кирхер по отношению к речитативному стилю, новую фактуру двухголосной. Что же касается мелодии, то ее строение в значительной степени определяется аффектом слов («темой»); кажется, что в речитативном стиле басовые опоры лишь поддерживают свободно движущуюся мелодическую линию, несут ее на себе.

Яркая выразительная мелодия, имеющая своим главным законом «тему» словесного текста, — важнейшая отличительная черта музыкальных композиций, основанных на принципах Патетической музыки. Появление такой мелодии выводит на передний план, с отчетливостью выявляет ту новую систему музыкальной гармонии, которая начала складываться, однако, уже довольно давно: еще в контрапунктической композиции эпохи Ренессанса. Принципы этой новой системы музыкальной гармонии — уже не *частный случай онтологичной Гармонии мира* (восхваляющей своего Творца), а скорее *аналог автономизировавшейся человеческой чувственности, выражающей себя в музыкальном звуке* (с целью «услаждать» собственных слушателей). «Гомофонная» гармония — *сердцевина выразительного музыкального искусства* (Патетической музыки), идея которого наиболее последовательно и акцентированно представлена на страницах Седьмой книги. Но поскольку сама «Патетическая музыка» посвящена, главным образом, проблемам музыкальной выразительности (музыкальному воплощению словесной «темы»), неудивительно, что концепционное обоснование новой гармонии дается именно в Пятой книге, где рассматриваются внутренние, имманентные закономерности музыкальной структуры⁴³.

Рассуждая в соответствующем разделе «Симфониургии» о природе и свойствах ее «частей» = голосов, Кирхер выделяет как наибо-

⁴³ Не случайно обе приведенные выше цитаты, характеризующие новаторский склад театральной музыки, взяты нами из «Симфониургии», в которой особенностям театрального стиля уделяется лишь ничтожное внимание.

лее важные из них бас и «кантус» (сопрано), обосновывая их соотношение с помощью философских категорий, восходящих к «Физике» Аристотеля:

«И поскольку музыка есть нечто созданное (compositum), а, как говорят Физики, все созданное состоит из материи и формы, то каждая из двух частей согласуется с совершенством целого: басу подобна материя, кантусу же, подходящему для создания гармонии, — как бы форма. Подобно же тому как материя есть субъект (subjectum) формы и всех остальных привходящих (accidentium), так и бас стоит под остальными голосами. И подобно тому, как материя предшествует форме [...], так и бас; но как форма превосходит материю своей осуществленностью (essentia), благородством (nobilitate), великолепием (dignitate), так и кантус превосходит бас как подвижностью голоса, так и тонкостью отделки и диминуцией» (MU I, 218—219).

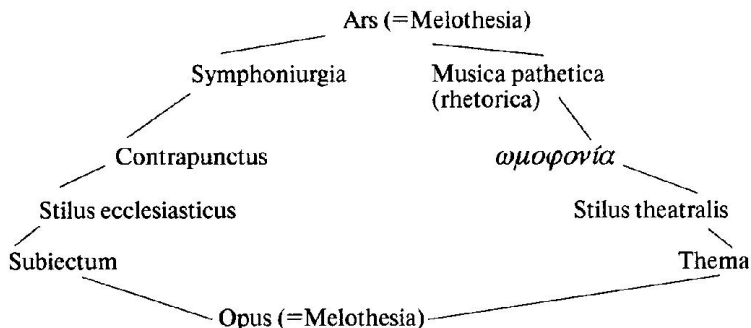
Пышный, великолепный, благородный кантус выявляет, осуществляет логические закономерности музыкальной гармонии, материей которой является бас — «субъект» кантуса и всех прочих, «акцидентальных» голосов⁴⁴. В числе этих «прочих» оказывается и тенор, который в этом же самом разделе характеризуется, однако, как «глава» (princeps) и «предводитель», хорег (choragus) всего многоголосия. Столь выдающееся положение тенора объясняется тем, что ему надлежит вести кантус фирмус — «субъект» всей кантилены. В результате обнаруживается соперничество баса и тенора за право быть «субъектом» музыкальной «гармонии» и выясняется, что взаимодополнение и соперничество в трактате Симфониургии (искусства создания музыкальной «гармонии») и Патетической музыки (искусства музыкального комментария словесной «темы») неотделимы от соперничества и взаимодополнения двух исторических типов музыкальной гармонии, каждый из которых имеет свой «субъект», зиждется на собственном основании. Выступая на передний план в Патетической музыке, новый принцип гармонии способствует ее размежеванию с традиционным контрапунктическим искусством как «почитанием Бога».

⁴⁴ Безупречные и исчерпывающие в своем роде обоснование значения контурного двухголосия и характеристика соотношения образующих его голосов!

Взаимодополнение и соперничество Симфониургии и Патетической музыки внешне вписывается в хорошо известный ряд рассуждений музыкальных теоретиков первой половины XVII в. о соотношении *harmonia* и *oratio*: кто из них и где является «госпожой», а кто — «служанкой» (не вдаваясь в историю вопроса, упомянем здесь имена М. Скакки и Кр. Бернхарда). Но также безусловны оригинальность и глубина мысли Кирхера. Он не рассуждает о том очевидном, что в разных музыкальных стилях соотношение этих двух начал оказывается различным, а (отчасти сознательно, отчасти интуитивно) пытается развернуть из каждого из этих начал *универсальное и всеобъемлющее учение о музыкальной поэтике*, которое могло бы охватить музыкальное искусство в целом и тем самым поглотить даже то, чего по идее поглотить не может, — противоположное себе начало музыкального искусства. И Симфониургия, и Патетическая музыка обнаруживают стремление к самодостаточности и, однако же, в силу принципиальной неспособности поглотить то, что лежит за их пределами, делают построение другой системы необходимым.

В результате в музыкальной теории, как и в музыкальной практике, на осмысление которой она направлена, *утверждается связь времен*. Тот отрезок истории музыки, который Кирхер имеет в виду (примерно от Обрехта, упоминаемого среди «стариков» [antiquiores; MU I, 58f], до современных Кирхеру композиторов), оказывается возможным помыслить как единое пространство музыкального искусства, как его «настоящее» — несмотря на все произошедшие за это время перемены. В своих «крайних» проявлениях — контрапунктической гармонии, основанной на проводящемся в теноре «субъекте» кантуса фирмуса, и музыкально-поэтической речи, опирающейся на словесную «тему», — музыкальный опыт этого периода может обнаруживать, казалось бы, «непримиримые» противоречия. Однако и музыкальная теория, и реальная практика композиции находят возможность их примирять. И такое понятие, как *мелотесия*, — благодаря возможности по-разному трактовать свои основные смыслы («вокальность» мелотесии и ее искусную «сочиненность»), — свободно и гибко сочетает в себе начала контрапунктической гармонии и музыкально-поэтической речи. Мы рискуем реконструировать двоякий взгляд Кирхера на музыкальное искусство, опираясь имен-

но на эту категорию (которая, подобно ряду других терминов — например, понятию «musica pathetica», — используется для обозначения как самого музыкального искусства, так и его произведения):



* * *

Понятие Мелотесии нечасто упоминается в современных исследованиях музыки Ренессанса и Барокко (при том, что во времена Кирхера этот термин был достаточно употребителен — и не только в трудах музыкальных теоретиков, увлеченных идеей возрождения античного искусства⁴⁵). По сложившейся традиции, оно, как правило, остается в тени своих широко известных синонимов — обозначений искусства музыкальной композиции Барокко. Понятия эти практически идентичны: как известно, греческий глагол *τίθεμι* во многих случаях выступает синонимом другого глагола — *ποιέω*; и потому Мелотесия — это не что иное как привычная нам *Musica poetica*, *Melopoëia*. И все же мы бы не спешили с подобной синонимической заменой: и потому, что находим известный смысл в том, что Кирхер почти не применяет по отношению к музыке термины, по происхождению явно связанные с литературой (такие, как *opus* или *melopoëia*); и потому, что причудливое лексическое образование «мелотесия» обращает наше внимание на глубинное

⁴⁵ В частности, «Мелотесией» назван известный сборник клавирных пьес М. Локка (1673), включающий в себя первый английский учебник по импровизации генерал-баса.

смысловое родство целого ряда, казалось бы, не связанных между собой понятий музыкальной поэтики (таких, как *thema* и *compositio*); и потому, что непривычное и неудобное слово *melothesia* скорее, чем более привычное — *musica poetica*, будет заставлять нас задумываться, избавляясь от иллюзии легкости понимания. А это так необходимо, когда мы имеем дело с текстами, написанными на ином культурно-историческом языке, изнутри чуждого нам опыта восприятия и понимания музыки, — такими, как трактат Афанасия Кирхера «Универсальная музургия».