

# Предисловие

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

Таким образом, по своему замыслу эта книга — не справочник, не результат отбора и систематизации накопленных знаний, не учебник или учебное пособие. Немалое количество трудов такого рода уже существует, в том числе влиятельные работы Густава Риза, Людвига Финшера, Райнхарда Штрома, и вступать с ними в конкуренцию было бы бессмысленно. Речь, скорее, шла о том, чтобы вернуть музыке ее законные права в общей культурно-исторической панораме. При этом, чтобы не абсолютизировать какую-либо методологическую парадигму, пришлось отказаться от всяких претензий на теоретизирование. Теоретических амбиций не содержит даже понятие «культурной практики», помещенное на титульный лист скорее оттого, что трудно было выразить-ся иначе. На фоне сегодняшней научной дискуссии, заполненной

всевозможными концептами, теоретическими разработками или так называемыми стратегиями, главный посыл этой книги выглядит значительно скромней и прагматичней. Заметим к тому же, что точность концептуального построения — далеко не то же самое, что методологический или мировоззренческий догматизм (последний был бы особенно опасен в историческом исследовании). Автор не стремился к тому, чтобы любой ценой подогнать историю музыки под шаблон культурной истории Ренессанса. Он ставил перед собой другую задачу, возможно, рискованную: дать культурно-исторический очерк эпохи, принимая за исходный пункт именно историю музыки. Поэтому книга обращена не только к специалистам, но и ко всем тем, кому интересен ее основной вопрос и стоящая за ним проблематика. Позволительно надеяться, что тем самым будет дан новый импульс научной полемике, почти смолкшей в музыковедческих кругах.

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

Остается поблагодарить всех тех, кто помог этой книге состояться. В коротком предисловии невозможно перечислить всех друзей и коллег, с которыми автор вел оживленные беседы и дискуссии. Далее названы лишь немногие из них — особенно те, кто критическим оком просматривал рукопись монографии и участвовал в ее обсуждении: Кароль Бергер, Кес Буке, Анна

Мария Буссе Бергер, Людвиг Финшер, Инга Май Грооте, Ханс-Йоахим Хинрихсен, Сон-Ён Хо, Изабель Мундри, Штефани Штокхорст, Филипп Вендрикс и Мелани Вальд-Фурман. В 2009 году Университет Франсуа Рабле в Туре предоставил мне гостевую профессию при Научно-исследовательском центре Ренессанса (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance), что значительно ускорило мою работу. Хельвиг Шмидт-Глинцер, директор Библиотеки Георга Августа, в том же 2009 году дал мне возможность длительной стажировки в Вольфенбюттеле, где и были написаны некоторые важные главы этой работы. Издательства «Беренрайтер» и «Метцлер», в частности редактор Ютта Шмоль-Бартель, со всей доброжелательностью учитывали пожелания автора. В редакторской обработке рукописи, а также в составлении указателя принимали участие сотрудники Института музыковедения при Цюрихском университете, прежде всего Михаэль Майер и Михаэла Кауфман.

# Глава I

## Ренессанс: эпоха и понятие

### 1. Эпоха без музыки

Доступные человеку возможности выстраивать свои отношения с музыкой кардинально изменились с возникновением музыкального произведения. Именно эта перемена стала одной из разительных примет XV века. Конечно, музыка, воспринимавшаяся как явление искусства и фиксировавшаяся письменно, существовала и раньше. Однако почти вся она была приурочена к обрядам и церемониям, к празднеству, чем и определялась ее роль; кроме того, сохранившиеся записи такой музыки далеко отстоят от времени ее создания. Конечно, присутствуют отчетливые следы, ведущие в XIV век, когда была изобретена новая нотация (основанная, в свою очередь, на достижениях конца XIII века), иной способ записи, а также впервые возникла разветвленная, тонко дифференцированная система жанров, в которой большое значение принадлежало многоголосным светским песням. И все же композиция как музыкальное произведение, явственно отмеченное печатью уникальности, — это отличительная черта XV века. Само собой разумеется, все это не было результатом одного-единственного учредительного акта, а, скорее, было итогом тесно взаимосвязанных, но по существу все-таки отдельных процессов, зачастую весьма длительных. Они затрагивали следующие соотношения: письмо и письменность, авторство и профессионализация, историчность и историческая память, место музыки в постепенно складывающейся системе искусств, а также некоторые другие моменты. Движущей силой

здесь было стремление заново определить границы музыкального, изведать его возможности до последней черты — и все же значение подобных процессов не ограничивалось сугубо музыкальной областью. Эта основополагающая перемена приходится на ту эпоху, которая с легкой руки Якоба Буркхардта получила название «Возрождение», или «Ренессанс» [Burckhardt 1860; Буркхардт 2001]. Притом, если Буркхардт и не отрицал наличие связи между эпохой и ее музыкой, он все-таки поставил такую связь под сомнение — уже тем фактом, что в ходе своего изложения начисто игнорировал музыку, за исключением разве лишь тех случаев, когда она служила социальному взаимодействию. Позже такое обособление решительно поддержал Фридрих Ницше, полагавший, что музыка словно бы запоздала в системе временных координат и это опоздание наложило отпечаток на ее сущность. Еще Генрих Бесселер — восторженный читатель Мартина Хайдеггера, унаследовавший от него идею негативной онтологии, возвращения к истокам, и человек весьма чуткий к опасным искушениям XV века, — мог позволить себе высокопатетическую фразу о том, что XV век был веком «очеловечения» музыки [Besseler 1950: 225]<sup>1</sup>. В то же время Бесселер был пронизательным и крайне неуступчивым критиком широкоохватного понятия «Ренессанс», использование которого в музыкальной историографии казалось ему ошибочным.

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

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

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

Итак, тот вызов, который являло собой музыкальное произведение как произведение искусства, остался в известном смысле невостребованным. С одной стороны, эпоха Возрождения как таковая была предметом бесчисленных, методологически весьма

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

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

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

Может показаться, что таким образом мы опять изолируем музыку от всех прочих областей, — ведь, скажем, применительно к истории живописи подобный вопрос не встает или, во всяком случае, не встает в таком виде (отрешимся на время от проблемы, с учетом каких предпосылок допустимо вообще сравнивать музыку и живопись). Но если присмотреться внимательней, открываются любопытные взаимосвязи. Новое постижение действительности в картинах Мазаччо, выстроенных по законам перспективы, или в масляной живописи Яна ван Эйка, пристально подмечающего все детали, или изменившаяся концепция пространства у Леона Батисты Альберти, как, впрочем, и новое соотношение между языком и действительностью у Лоренцо Валлы, — это вовсе не «конструкции» позднейших историографов. Стыкуясь одно с другим, такие изменения приобретают еще бóльшую отчетливость, зримость, что и было неоднократно продемонстрировано исследователями, а также поставлено в необходимый контекст; общими словами Буркхардта об «открытии мира и человека»<sup>2</sup> дело давно уже не ограничивается. Притом исследователи до сих пор лишь редко и неохотно прово-

---

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

дили поверхностные параллели между подобными изменениями и той степенью рефлексии, которая необходима для создания музыкального произведения, — хотя проблемы восприятия и опыта, проблемы соотношений между языком и действительностью затрагивают в том числе и музыку, вплоть до мельчайших композиционных ходов. Замечаем мы это или не замечаем, зависит только от направления взгляда. Разумеется, *communio* «Мессы святого Иакова» Гийома Дюфаи, примечательное использованием техники фобурдона (*fauxbourdon*), не дает дискурсивного разъяснения новых форм восприятия, однако фреска «Троица» (1425) работы Мазаччо в базилике Санта-Мария-Новелла во Флоренции тоже ничего не объясняет дискурсивным путем. И все же между фреской и одновременно возникшей частью мессы различимо нечто общее: их объединяет новое, сосредоточенное на человеке отношение к действительности, а значит, отношение к роли слушателя и зрителя. До сих пор к изучению таких взаимосвязей обращались нечасто, несмотря на то что в музыке они присутствуют и, сверх того, музыка при помощи своих выразительных средств способна сделать их наглядными — иногда менее явным, но иногда и более явным образом, чем это происходит в живописи.

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

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

Однако если определять Ренессанс как эпоху, к которой сущностным образом принадлежит музыка, встает закономерный вопрос, о чем нам, собственно, предстоит вести разговор. Музыкальное произведение находится в фокусе нашего внимания, но само по себе оно не может являться предметом истории. Иначе в результате все опять свелось бы к истории музыкального искусства. Вместо того мы постараемся точнее локализовать наш предмет, обратившись к некоторым важным смысловым составляющим. Чтобы шаг за шагом добиваться ясности, следует для начала задаться вопросом о временных и пространственных границах, затем о том, что нам здесь предстоит рассматривать, иными словами: что именно лежит в пределах этих границ. Одну границу, конец интересующего нас периода, определить сравнительно просто. Ее маркирует событие хоть и однократное, однако такое, которому вскоре суждено было возыметь нормативную силу: это изобретение генерал-баса, то есть монодии, около 1600 года. Вызванные тем самым изменения оказались чрезвычайно весомы. В прежние века нормой была полифония — сначала трехголосие, затем четырех- и многоголосие, то есть пред-

ставление о взаимодействии нескольких в идеале *равноправных* голосов (даже в мадригале такое сложение не было до конца утрачено). Отныне на первый план выступили соотношения между верхним голосом и басом, то есть сочетание мелодической линии с логически организованной гармонической последовательностью, а значит, абсолютно новая композиционная форма. О контексте и последствиях такого процесса речь пойдет далее, а в данный момент важно отметить фундаментальный сдвиг перспективы. «Искусная» музыка, прежде сублимированная в многоголосии, в котором были задействованы разные голоса, вдруг сделалась прямым выражением аффектов одного-единственного человека. Эта перемена открывала новые возможности выражения через музыку, она вела к отождествлению сферы музыкального с поющим индивидуумом. Она не только дала основу для изобретения оперы — наверное, самой успешной из всех жанровых новаций. Последствия указанной перемены затронули и другие области: инструментальную музыку, бесписьменную музыку, а также представления о воздействии музыки и, наконец, восприятие музыки вообще. Абстрагируясь от некоторых проблем, можно вместе с Т. С. Куном обозначить эти изменения, совершившиеся в конце XVI и начале XVII века, как большую смену парадигм [Kuhn 1962].

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

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

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

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

5  
Ro - ma, se - des tri - um - phan - tis Pa - tri sur - sum si - de -  
- rum ar - bi - tri - o Cle - ri - co - rum pro - pri -

10  
- ra Ta - men cle - ri - re - so - nan - tis  
- o Chor - do me - di - tan - ti; Ne - quam ge - nus a - tri - o

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

1. Nu - - - per ro - sa - - -  
 1. Nu - - - per ro - sa - - -  
 Tenor II  
 Tenor  
 Terribilis est locus iste  
 Terribilis est locus iste  
 1,1 2

5  
 - rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -  
 - rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -  
 3 4 5

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

В ней различим целый ряд характерных признаков, приобретших решающее значение в последующие века: интеграция музыки в репрезентативные контексты городской культуры, дифференциация жанров, социальное профилирование роли «композитора» и т. д. И все-таки в начале XV века настолько сильно изменилась и теория многоголосия, и его практика, что решающий рубеж уместно видеть именно здесь. Новые формы восприятия, возникшие в первые десятилетия XV века, изменили не только музыкальную практику, но и само понимание музыки. Мы вовсе не желаем изгнать мотеты Гильома де Машо или баллаты (*ballate*) Лоренцо да Фиренце в «преддверье» истории музыкального произведения (в смысле «Проторенессанса»), это было бы нелепостью. Однако в рамках периодизации, предлагаемой в этой книге, фундаментальный сдвиг выглядит более значимым, чем

преемственность. Музыкальная история XIV века — это отдельная история, и ее следовало бы излагать исходя из иных предпосылок. Здесь мы будем обращаться к ней лишь в тех случаях, когда без нее невозможно понять те или иные феномены.

Значительно труднее решить вопрос о пространственных границах. Буркхардт, пусть он и учитывал общеевропейскую перспективу, сосредоточил свое внимание на Италии, в том числе для того, чтобы подчеркнуть один неутешительный феномен — связь между тираническим правлением и культурным расцветом (Буркхардт оценивал такой феномен пессимистически, однако усматривал в нем важный стимул для выработки современного типа сознания). Напротив, Йохан Хейзинга в своей книге 1919 года [Хейзинга 1988] обратил взоры к Северу, прежде всего к Франции, — и даже само название его труда, «Осень Средневековья», намекало на то, что он не разделял основную посылку Буркхардта, видевшего в Ренессансе эпоху рождения нового человека. Применительно к музыкальной истории ситуация выглядит еще сложнее. Во-первых, нелегко ответить на вопрос, что тогда было центром, а что периферией. Существовали в XV веке такие центры (например, Неаполь), о которых почти ничего не известно. Были и такие центры, по отношению к которым есть основания сомневаться, что музыкальные произведения находили там щедрых меценатов (сюда относится, скажем, Кёльн). Зато в некоторых других случаях периферийные, на первый взгляд, контексты неожиданно приобретали большое значение в истории музыки; так произошло с силезским городком Глогау (ныне Глогув в Польше). Во-вторых, для XV века, а отчасти и для XVI века, характерна высокая мобильность представителей музыкальной элиты, что заставляет с большой осторожностью относиться к региональным разграничениям. Осторожность следует проявлять даже тогда, когда мы говорим о вполне определенных регионах. Ведь города, королевские и княжеские дворы, соборы или монастыри — это разные площадки действия, и характерные для них формы музыкальных явлений могут в чем-то глубоко различаться, а в чем-то и совпадать; поэтому систематизация оказывается трудной задачей. Начавшаяся в XV веке история международных успехов та-

кого музыкального учреждения, как «капелла» (впрочем, в своих истоках она опять-таки связана с XIV веком, с реформами в придворном управлении), тоже не дает поводов к тому, чтобы зауживать пространственные границы исследования. Короче говоря, выделить какое-то одно географическое пространство в нашем случае было бы очень трудно, но зато имеет смысл по ходу рассмотрения разграничивать отдельные, непохожие пространства. Наконец, нелишне учесть, что в XVI веке горизонт расширился, распахнулся за пределы старой Европы.

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

Меньше всего споров вызывает, как уже отмечалось, сфера социального бытования музыки. Сложнее, однако, вычлени-

различные аспекты такого бытования и подробнее описать формы взаимодействия с другими областями. Складывающаяся система искусств, внутри которой с особой ясностью обнаруживается двойственное положение музыки (быть видом практической деятельности человека и вместе с тем отвечать требованиям *ars liberalis*<sup>3</sup>), является одной из предпосылок такого описания, и, пожалуй, эта предпосылка наиболее важна. Музыкальные элиты, активность которых распространялась на всю Европу (а впоследствии и за ее пределы), в значительной части, но не целиком состояли из певцов, способных создавать музыкальные композиции. Притом, разумеется, были и знаменитые певцы, не занимавшиеся композицией, а также музыканты-инструменталисты. Существовали и такие области (например, сочинение мадригалов), в которых завидную музыкальную активность проявляли образованные представители социальных элит, сами не входившие в музыкальную элиту. Так или иначе развитие музыкального профессионализма (а значит, отмежевание профессионалов от «любителей») является характерной приметой Ренессанса. Организационной формой, в которую часто, хоть и не всегда, облекался этот процесс, стала капелла, — по той причине, что хорошее исполнение многоголосной музыки, естественно, было коллективным достижением. Композиторская индивидуальность, а тем самым и уникальность музыкального произведения вовлечены в то поле напряжений, которое присуще этим коллективным организационным формам. Как правило, все это стоило денег, подчас очень больших денег. Высокая музыкальная культура, за которой стоит в том числе воля к самопрезентации, всегда являет собой результат вложенного капитала. Это справедливо не только для многоголосных композиций, но и для всякой музыкальной деятельности.

Начиная с периода высокого Средневековья история музыки становится историей письменности в двояком смысле: это, с одной стороны, история того, как писали музыку, а с другой стороны, того, как писали о музыке. Имеется в виду, таким об-

<sup>3</sup> Свободного искусства (лат.). — Примеч. пер.

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

Кроме того, при изучении музыкальной истории Ренессанса нельзя не обратиться и к формам восприятия. Они дают о себе знать и в самом общем виде, и очень конкретно: в тех решениях, какие представлены в отдельных музыкальных произведениях. Формы восприятия имеют значение не только в плане акустики; чаще всего музыка принимает также неакустический, письменный облик. Тем не менее предпосылки всякого музыкального явления — это *время* (главное измерение, в котором существует

музыка) и *пространство* как место ее претворения в акустическое событие. И то и другое может быть прямо тематизировано в музыкальной композиции, например в изоритмическом мотете Гийома Дюфаи (время) или в многохоровой музыке Андреа Габриели (пространство). Важнее, однако, что оба параметра самым фундаментальным образом затрагивают проблематику соотношений, складывающихся между текстом и контекстом, и сложное целенаправленное взаимодействие обоих измерений является одной из характерных черт Ренессанса. То же самое относится к вербальному тексту, к слову, по-прежнему остающемуся основой всякой музыки — даже несмотря на значительные объемы письменно фиксируемой инструментальной музыки. Для эпохи Ренессанса характерно не только языковое многообразие (наряду с латынью в музыке присутствуют и другие языки), но и многообразие языков самой музыки, а также принципиально изменившееся соотношение языка и музыки. Музыка — при помощи своих средств — способна украсить произведения лирической поэзии, и в то же время музыка способна, при помощи языка, сотворять особые действительности — обрядовые и церемониальные. Наконец, языковые, риторические концепты содействуют тому, чтобы новые отношения с действительностью возникли у инструментальной музыки, прежде считавшейся чем-то побочным, случайным. Подобное облагораживание музыки без слов, инструментальной музыки, вполне сопоставимо с тем новым значением, какое приобретает живопись; это не только феномен социальной истории, но и важнейший концептуальный феномен.

Уже Буркхардт предполагал, что описанная им эпоха была так или иначе связана с формированием исторического мышления и восприятия. Применительно к музыке этот процесс еще практически не изучался, хотя именно в нем можно видеть своеобразную «скрепу», общий момент для культуры всего этого периода. Начав культивировать воспоминание, музыка в итоге создает нечто вроде своей собственной истории. Рождается представление о том, что музыка обладает собственной памятью — прежде всего в облики жанра, хотя не только в нем. Память можно

воспринимать как коллективную реальность, более того, в отдельных случаях ее можно умышленно актуализировать. Музыка — искусство, развертывающееся во времени, — вступает в сферу воспоминания и истории. Это крайне сложный для описания и вместе с тем чрезвычайно впечатляющий процесс. В конце его (на первый взгляд, загадочным образом) стоит повторное, а потому лишь мнимое «вторжение» Античности в музыкальную реальность. Этот процесс — породивший в конечном итоге монодию и оперу — вряд ли уместно объявлять «запоздалым». Новоприобретенная историчность своеобразно сочеталась здесь с музыкальной практикой, которая позже, в новых условиях, смогла уйти далеко вперед, оставив позади те предпосылки, которым была обязана своим возникновением.

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

## 2. Музыка в истории

Ставить вопрос о том, когда музыка вступила в историю, не обязательно означает пускаться в спекулятивные рассуждения об истоках музыки. С прагматической точки зрения уместно дифференцировать этот вопрос, попытаться выяснить, каким образом, где и как осуществилось такое вхождение. Только добившись ясности в осмыслении этого процесса, отнюдь не одномерного и линейного, допустимо перейти к вопросу, начиная с какого времени музыка обрела свою собственную историю. Оба

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)