

Роман Насонов
(Москва)

О немецких предках симфониургии

Давняя традиция рассматривать трактат Афанасия Кирхера «Универсальная музургия» («*Musurgia universalis*», Рим, 1650) в контексте немецкой музыкальной теории эпохи барокко обусловлена как объективными обстоятельствами, так и причинами субъективного характера. В самом деле, сочинение этого уроженца Германии, иезуита, покинувшего родину в лихие времена Тридцатилетней войны и обосновавшегося до конца дней в центре католического мира, изучали и изучают до сих пор преимущественно немецкие музыковеды, склонные воспринимать Кирхера как своего соотечественника. Учитывая, сколь многое почерпнули из «Универсальной музургии» такие авторы, как В. К. Принц, И. Г. Вальтер, И. Маттезон и другие представители немецкой музыкальной мысли, значение трактата как источника их идей трудно переоценить. При этом вопрос о том, до какой степени сама «Музургия» опирается на предшествующие ей труды немецких теоретиков, исследован далеко не в полной мере. Этой статьей мне бы хотелось до некоторой степени восполнить имеющуюся лауну.

Начну с общеизвестного. Невероятная плодовитость Кирхера и широта научной тематики его трудов во многом объясняются компилятивным характером творчества этого мыслителя. Заимствования у других авторов в XVII столетии в принципе не были чем-то предосудительным. Кирхер же был «чемпионом» компиляции своего времени. Не удивительно, что фрагменты — и порой весьма масштабные — работ множества музыкальных ученых настоящего и прошлого в изобилии представлены на страницах «Универсальной музургии»; в иных случаях Кирхер упоминает фамилии авторов, которым был обязан, порою — нет. Ульф Шарлау, автор единственной вплоть до нынешних дней «универсальной» монографии о наследии Кирхера в области музыкальной науки, не прошел мимо подобных заимствований. В частности, он справедливо указывает на текстуальные совпадения некоторых разделов пятой книги трактата — содержащей учение о контрапунктической композиции, именуемое Кирхером «симфониургией», — с изложением музыкально-теоретических проблем в труде Иоганна Нуция «Созидательная музыка, или Полнейшие указания к сочинению кантилены»¹.

Наблюдения Шарлау² должны послужить отправной точкой в изучении связей музыкально-теоретической системы Кирхера с традицией *musica poetica*, то есть со старинным немецким учением о музыкальной композиции — третьим видом музыки, наряду с *musica theorica* и *musica practica*³; тем видом

¹ *Nucius J. Musices poeticae sive de Compositione Cantus Praeceptiones absolutissime*. Neisse, 1613. О понятии «созидательной музыки» см. сн. 3.

² См., например: *Scharlau U. Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barocks*. Marburg, 1969. (Studien zur hessischen Musikgeschichte; Bd. 2). S. 188, fn. 6; S. 197, fn. 2, 3. В частности, на странице 197 монографии Шарлау не только приводит параллельные места «Музургии» и «Созидательной музыки», но и прямо говорит о том, что, не называя первоисточник, Кирхер заимствовал у Нуция учение о контрапункте.

³ Примем во внимание, однако, важные предостережения современного немецкого ученого: понятие «*musica poetica*» не вполне укладывается в позднейшие представления

музыкальной деятельности, который, по словам того же Нуция, «имея своей целью опус, искусно производит из движения различных голосов новые стройные песнопения»⁴. Однако в этом направлении предстоит проделать большую работу. Даже то, что представляется по прочтении монографии Шарлау очевидным, — использование Кирхером трактата Нуция в качестве первоисточника — требует проверки. Вне поля зрения исследователя остался важный альтернативный источник — «Сочиненьице в двух частях» Иоахима Тюрингца (1625)⁵, вторая часть которого является переизложением учения Нуция. Тюрингец не стесняется воспроизводить большие фрагменты текста предшественника дословно или с небольшими изменениями — следовательно, Кирхер мог почерпнуть соответствующие цитаты и из его публикации. В силу неких причин Шарлау не включил «Сочиненьице в двух частях» в прилагаемый к монографии Список источников и проигнорировал его существование в самом своем исследовании — и это при том, что ему было известно о вышедшей в свет за одиннадцать лет до его монографии большой статье Фрица Фельдмана «“Сочиненьице в двух частях” Иоахима Тюрингца (1625) и, в частности, его связи с Иог. Нуцием (1613)»⁶, в которой дано довольно подробное сравнение двух источников; своей работой Фельдман как раз и стремился заполнить заметный пробел в исследованиях истории немецкого учения о композиции, существовавший в то время между трудами о трактатах И. Бурмейстера (1606) и И. Нуция, с одной стороны, и о трактатах А. Кирхера и И. А. Хербста (1643), с другой. И конечно, особого внимания заслуживает вопрос о том, как соотносятся между собой трактаты Нуция, Тюрингца и Кирхера, как меняется одинаковый в своей массе и единый в своей концептуальной основе текст при переизложении его новыми авторами. Ведь та же статья Фельдмана не разрешает свою часть проблемы в полной мере: исследователь не углубляется в тонкие детали соотношения учений Нуция и Тюрингца и практически избегает комментариев о смысле тех изменений, которым подвергает позднейший автор

о композиции. Авторы соответствующих трактатов относят к кругу ее задач «суждение» об имеющихся сочинениях и их «улучшение», включают в сферу компетенции «производящей», «фабрикующей», «созидательной» музыки практику импровизации (*sortisatio*, см. об этом понятии далее в этой статье) и т. д. (см.: *Loesch H. von. Musica poetica — die Geburtsstunde des Komponisten? // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. 2001. S. 84–91*).

Терминологическую триаду созерцательной (*theorica*), деятельной (*practica*) и созидательной (*poetica*) музыки хотелось бы предложить коллегам, пишущим о подобных материях на русском языке, в качестве общеупотребительной.

⁴ *Nucius J. Musices poeticae... Caput Primum.*

⁵ Идея русифицировать латинское «Thuringus» как «Тюрингец» была высказана мне в одной из частных бесед профессором М. А. Сапоновым. В этой статье я решил опробовать эту идею, которая хорошо «рифмуется» с собственным моим предложением — русификацией имени главного героя исследования Athanasius как Афанасий.

⁶ *Feldmann F. Das «Opusculum bipartitum» des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613) // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 15. 1958. N. 3. S. 123.* Статья Фельдмана имеется в библиографии Шарлау, но как можно было по прочтении этой статьи исключить из рассмотрения труд Тюрингца? Вероятно, это могло произойти только в том случае, если вопрос о конкретном источнике текстуальных заимствований Кирхера в пятой книге «Музургии» не представлялся автору монографии имеющим существенное значение.

текст своего предшественника (между тем некоторые из этих изменений носят, на мой взгляд, существенный характер).

В дальнейшем я рассмотрю лишь один из важных вопросов, в которых Афанасий Кирхер был несомненно обязан своим немецким коллегам: подразделение музыкальной композиции⁷. В той или иной степени эти материи уже были затронуты в исследованиях Вилибальда Гурлитта и Эрнеста Томаса Феранда, посвященных понятию *sortisatio* и истории этого явления⁸. В отличие от этих и других авторов я сосредоточу внимание на ряде деталей и частных «сюжетов» большой музыковедческой темы, в которых однако нашли отражение некоторые универсальные тенденции эпохи.

* * *

Упомянутая выше статья В. Гурлитта может по праву считаться началом современных исследований *musica poetica*. Естественно, что ее автор уделяет большое внимание самому этому понятию и родословной трактатов, образующих специфически немецкую школьную традицию XVI–XVII веков, дает небольшие биографические справки об ученых музыкантах, создателях соответствующих трактатов. Может даже показаться, что название статьи «Понятие *sortisatio*» не вполне отражает ее реальное содержание, но думается, что у Гурлитта были основания именно так озаглавить свою публикацию. Импровизируемый контрапункт (*sortisatio*, явление, лишь вкратце освещенное авторами большинства трактатов) составлял важную особенность учения о *musica poetica* и занимал видное место в его структуре; уже один из основателей традиции, Генрих Фабер прямо указывает на это в 1548 году: «Разделяется же *musica poetica* на две части: сортизацию и композицию»⁹. Неоспоримой заслугой Гурлитта является также то, что в своей статье он указал на крупных музыкальных теоретиков

⁷ Другой, не менее важный пункт — преемственность Кирхера немецкому учению о музыкально-риторических фигурах — был в известной степени освещен мною в статье: Насонов Р. А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань, 2009. С. 115–121.

⁸ *Gurlitt W.* Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts // *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*. Deel 16 (1942). 3de Stuk. S. 194–211; *Ferland E. T.* «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance // *The Musical Quarterly*. 1951. January. Vol. 37. № 1. P. 10–27. Статья Гурлитта, перепечатанная в 1960-е годы в сборнике трудов этого маститого ученого (*Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*. Bd. I. Wiesbaden, 1966 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, I). S. 93–104), также содержится в библиографии Шарлау. Возможно, знакомство именно с этой статьей навело его на мысль о том, что «Сочиненьице» — трактат сугубо вторичный, не играющий самостоятельной роли в истории немецкого учения о музыкальной композиции и потому не заслуживающий внимания. Возможно даже, что так оно и есть (если допустить, что в «большой» истории нас не занимают «мелкие» подробности). На русском языке емкий и лаконичный раздел об истории «*sortisatio*» (музыки случайно-стей) имеется в работе: *Сапонов М.* Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке. М., 1982. С. 26–31.

⁹ Цит. по: *Gurlitt W.* Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts. S. 202.

XV столетия, чьи идеи заложили фундамент *musica poetica*. С одной стороны, это Йоханнес Тинкторис, противопоставивший записанную композицию, *res facta*, в которой все партии согласуются по законам музыкального искусства, пению «над книгой» (*super librum cantare*) — то есть такого рода импровизации, в которой каждому из певцов «достаточно» образовывать верный контрапункт только с записанным в книге тенором; с другой — Адам из Фульды, подразделивший в трактате 1490 года «искусственную» (то есть производимую человеком, *artificialis*) вокальную музыку на «руководствующуюся обычаем» (*usualis*) и «руководствующуюся правилами» (*regulata*)¹⁰.

На последних страницах своей публикации Гурлитт приводит — правда, лишь с минимальными комментариями — обширные выдержки из немецких трактатов, в которых поясняется понятие сортизации. Свое место в этом ряду занимают и интересующие нас фигуры. Соответствующий текст Нуция дается целиком; у Тюрингца же цитируется только та небольшая часть, которая с трактатом Нуция не совпадает (при этом отмечается, что разъяснения Тюрингца аналогичны нуциевым). Наконец, «достойным упоминания» называется и Кирхер, использующий данный термин «с пренебрежением»¹¹. О том, что текст у Кирхера во многом совпадает с изложением у Нуция и Тюрингца, Гурлитт не говорит открыто, однако само расположение римского иезуита в родословной *musica poetica* вслед за авторами трактатов 1613 и 1625 годов, но перед предшествующими создателю «Музургии» Генрихом Телеманом (чей трактат датируется 1610 годом) и И. А. Хербстом, вероятно, служит на то указанием.

Э. Феранд, по его же собственному признанию, ознакомился со статьей Гурлитта лишь незадолго до выхода в свет собственной публикации на аналогичную тему и тем самым оказался в несколько неловкой ситуации, поскольку некоторые моменты его работы — результаты многолетних самостоятельных глубоких исследований — естественным образом пересекались с тем, что уже было обнародовано Гурлиттом. Его нелестная оценка статьи предшественника, данная в этой связи, оказалась, пожалуй, излишне категоричной¹² — и тем более напрасной, что Феранд действительно обогатил научные представления о сортизации рядом новаторских тезисов.

Главная заслуга Феранда состоит в том, что ему удалось обнаружить несколько трактатов первой половины XVI столетия, авторы которых используют термин *sortisatio* и разъясняют его значение. Первым это делает Николай Воллик в своем «Золотом сочинении» (Кёльн, 1501)¹³, за ним следуют Андреас Орни-

¹⁰ Ibid. S. 204–205.

¹¹ Ibid. S. 208–210. Основанием для подозрений автора «Музургии» в пренебрежительном отношении к искусству импровизации может служить лексический нюанс: указывая на происхождение слова «*sortisatio*» из живой современной речи, он использует выражение «*barbare vocant*», а не «*vulgo vocant*» (последнее многократно встречается в трактате в тех случаях, в которых нейтральное отношение Кирхера к описываемым явлениям не подложит сомнению). Свою мысль Гурлитт преподносит, однако, не как гипотезу, а как очевидный факт; трудно судить о том, на чем он основывался и имел ли в виду отмеченные нами нюансы.

¹² Ferand E. T. «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance. P. 10, fn. 4.

¹³ Wollick N. Opus aureum musicae castigatissimum de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium e diversis excerptum. Coloniae, 1501. Разделы данного трактата, посвященные мензуральной полифо-

топарх (1517) и Стефано Ваннео (1533). Таким образом, констатирует Феранд, своим подразделением «созидательной музыки» на сортизацию и композицию цитируемый Гурлиттом (а также выше в моей статье, см. с. 181) Г. Фабер не сказал ничего нового, а само его определение сортизации как «присоединения различных мелодий к изложенному равными длительностями напеву неожиданым и непредусмотренным заранее образом» (*subita ac improvisa cantus plani per diversas melodias ordinatio*) почти дословно воспроизводит орнитопарховское¹⁴.

Другое важное положение Феранда, которое он обосновывает со ссылкой на Адриана Пети Коклико, состоит в том, что недоверие авторов трактатов о *musica roetica* к импровизируемому контрапункту во многом объяснялось слабостью немецких профессиональных певцов в подобного рода практике — следы которой в церковном обиходе, согласно тому же Фаберу, почти исчезли к середине XVI века; значительно уступая иностранцам в умении импровизировать, немцы пытались отыгаться, критикуя сортизацию «с научных позиций» и отзываясь о ней и в самом деле в целом довольно пренебрежительно¹⁵.

Наконец, еще один комментарий Феранда будет полезен читателю при ознакомлении с соответствующими фрагментами трактатов Нуция, Тюрингца и Кирхера. Уже у Фабера имеется довольно загадочное замечание: в Германии сортизация получила распространение преимущественно у рудокопов (*fossores*) и рабочих, занятых физическим трудом (*artifices mechanici*). Особая склонность к импровизации контрапункта в шахтерской среде могла бы нас,

нии, были написаны однако, как ныне принято считать, Мельхиором Шанппехером. К настоящему времени удалось установить лишь один трактат, предшествующий Шанппехеру и Воллику, — анонимный, южногерманского происхождения, датирующийся третьей четвертью XV века, — в котором дается определение композиции и сортизации, а также производится их разграничение. Этот трактат входит в рукопись, хранящуюся ныне в музыкальном отделе епископской библиотеки Регенсбурга и объединяющую несколько трактатов по контрапунктической музыкальной композиции (D-Rp, Th 98). Его начало гласит: «Пришла пора постигнуть и последний трактат всего этого сочиненьица. Он даст определение и научит тебя тому, что такое композиция, или контрапункт [*de modo componendi seu contrapuncto*], каковые по сути [*in re*] являются одним и тем же. Различаются же они образом действия, поскольку *modus componendi* [рассматривают с точки зрения композиции различных голосов, а контрапункт —] с точки зрения сортизации напева, изложенного равными длительностями. А «сортизовать» значит украшать некий кантус различными мелодиями не предусмотренным заранее образом. И получается, тем самым, что можно знать контрапункт без знания композиции, но не наоборот, поскольку владеющий композицией благодаря своему умению может легко создать контрапункт. Вот почему, как я сказал, контрапункт и композиция являются по сути одним и тем же» (цит. по: *Sachs K.-J. De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts.* Hildesheim; Zürich; New York, 2002. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung: Studien zur Geschichte der Musiktheorie; Bd. 2). S. 153). Заключенный в квадратные скобки фрагмент текста восстановлен Клаусом-Юргеном Заксом на основе хронологически ближайшего источника — «Золотого сочинения» Воллика и Шанппехера.

Эта самая ранняя из известных нам формулировок вносит, пожалуй, наибольшую ясность в соотношение понятий «композиция» и «сортизация» (единых по сути и различных по образу действия); создается даже впечатление, что последующие авторы, передавая данное представление по традиции, лишь затемняли его смысл. В контексте приведенного фрагмента можно догадаться, например, что имел в виду Галлус Дреслер, говоря о происхождении сортизации от композиции (*oriatur ex compositione*).

¹⁴ *Ferand E. T. «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance.* P. 17.

¹⁵ *Ibid.*

пожалуй, и удивить, если бы не разъяснение Феранда: авторы трактатов имели в виду, очевидно, не столько искусство простых работяг само по себе, сколько получившие в середине XVI века широкое распространение публикации песен, восходящих (или якобы восходящих) к тем или иным ремесленным цехам. За «горняцкими» песнями (*Bergreihen*) последовали многочисленные издания «песен наездников» (*Reutterlieder*; «кучерская музыка»? — *P. H.*) и т. п.¹⁶ Таким образом, с самого начала понятие сортизации в немецких трактатах соотносилось с устной импровизационной практикой не столько напрямую, сколько через отражение ее в печатных изданиях: популярных поэтических и музыкальных антологиях эпохи.

Фабер приводит к тому же два нотных примера сортизации: первый из них представляет собой, по-видимому, записанный образец светской импровизации на два голоса; во втором Гурлитт атрибутирует нижний голос как мелодию популярной у лютеран рождественской песни «*Der Tag der ist so freudenreich*». В первом случае «прегрешение» против законов искусства состоит в коротком (всего на три ноты) схождении голосов в унисон; во втором не могут не обратиться на себя внимание колоритные и откровенные последовательности чистых квинт¹⁷.

Вооружившись необходимыми предварительными познаниями, обратимся теперь непосредственно к интересующим нас фрагментам трактатов Нуция, Тюрингца и Кирхера. Текст первого из этих авторов необходимо привести целиком как основу для дальнейших сравнений.

¹⁶ *Ibid.* P. 17, fn. 20; P. 19, fn. 26.

Обозначение «*Bergreihen*» изначально относилось, по-видимому, к народной музыке — строфическим песням, исполнявшимся во время групповых танцев на праздниках в Рудных горах; в популяризации подобной музыки могли сыграть определенную роль рудокопы, подрабатывавшие в качестве бродячих певцов в те периоды, когда производство на рудниках приходило в упадок. Во время Реформации многие из популярных мелодий были подтекстованы духовной поэзией. Первое издание подобного фольклора было осуществлено Вольфгангом Майерпекем в 1531 году («*Etliche hubsche bergkreien geistlich und weltlich zu samen gebracht*»); в этом, как и во многих других аналогичных собраниях содержались только тексты песен, без музыки. Лишь две поздние коллекции «горняцких / горских песен», подготовленные к публикации соответственно Э. Ротенбухером (1551) и М. Франком (1602), снабжены музыкальным текстом (несущим следы импровизационной практики и располагающим к дальнейшей многоголосной импровизации). Кроме того, были распространены публикации сборников песен «в манере *Bergreihen*». Как отмечает американская исследовательница Э. К. де Лекс, своим складом *Bergreihen* отличаются как от немецких полифонических *Lied* XVI века, так и от вошедших в моду в начале XVII столетия итальянских песен; по ним можно судить о том, что представляла собой популярная песенная традиция в Германии начала Нового времени. См.: *Baron J. H. Bergreihen [Bergreuen, Bergkreuen]* // *NGD* 2001. Vol. 3. P. 345–346; *Bergreihen: eine Liedersammlung des 16. Jahrhunderts mit drei Folgen* / hrsg. von G. Heilfurth und J. Meier. Tübingen, 1959. (*Mitteldeutsche Forschungen*; Bd. 16); *de Laix E. C.* «Hört man die Bergleut singen»: The *Bergreihen* as Early Modern Work Song: [Abstract] // *Program and Abstracts of Papers Read at the American Musicological Society Seventy-Seventh Annual Meeting. 10–13 November 2011. Hyatt Regency, San Francisco, California* / ed. by C. Clark. P. 123–124; *de Laix E. C.* «Hört man die Bergleut singen»: The *Bergreihen* as Early Modern Work Song: [Presentation]. URL: <http://www.ams-net.org/sanfrancisco/handouts/Criscuola.pdf>; дата обращения: 23.03.2015.

¹⁷ См.: *Gurlitt W.* Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts. S. 208–209.

Первая глава нуциева трактата «Об определении Musices Poëticae: о различии между сортизацией и композицией, а также о контрапункте и трех его видах» выстроена в форме ответов на ряд вопросов. Пропуская ответы на вопросы о том, что есть *musica poëtica* и кого называют *musicus poëticus*¹⁸, приведем ту часть текста, которая — напрямую или через посредничество Тюрингца — послужила первоисточником для Кирхера:

— Сколько видов у Poëtica Musica?
 — Лишь один; а именно, контрапункт, который мы иначе именуем композицией.

— Есть ли между контрапунктом и композицией некое различие?
 — Те, кто разграничивают эти термины, определяют каждый из них следующим образом. Композиция есть приведение различных частей гармонии, или голосов, к единству с помощью различных консонансов, то есть искусное выстраивание гармонии с помощью разных голосов и различных консонансов.

Контрапункт же есть неожиданное и не предусмотренное заранее, отданное на откуп случаю упорядочивание изложенного равными длительностями напева, ступающего в сопровождении различных мелодий. Поэтому под именем контрапункта можно понимать сортизацию. *Sortisatio* — то же самое, что и *musica usualis*; безыскусное сочетание консонансов, неожиданное и не предусмотренное заранее. Подобным образом в кабаках, собравшись толпой, поют рудокопы, кучера, портные, сапожники и прочие работники.

Однако и выдающиеся музыканты
 практикуют этот род пения
 в папских, императорских и царских капеллах.

Но как бы ни были велики проницательность человеческого ума и таланты хорошо натренированных музыкантов — всё же те, кто импровизируют песнопение от начала и до конца (присоединяя к изложенному равными длительностями напеву контрапунктирующие голоса, по их [собственному] утверждению, без нарушения правил), вступают в противоречие и с суждением разума, и с цехом музыкантов. Кто обладает столь острым и тонким умом, что способен распознать помыслы другого? А коль скоро это невозможно и едва ли может случиться между двумя всего мастерами, не говоря уже о большем их числе, то не найти ничего истинного в той манере пения, в которой консонансы перемешиваются случайно и которая не опирается на истинные аксиомы, или основания. И получается, что искусство благороднейшее и основанное на истине становится таким образом сомнительным и не имеющим под собой прочного основания; до какой степени абсурдно причислять таковое к свободным наукам, понятно всякому ученому человеку. И пусть иностранцы превосходят нас в проворстве языка и подвижности голоса (которые прививаются со школьной скамьи) — им не скрыть погрешностей в пении и не оспорить вреда, который эти погрешности причиняют. Правда, в имитациях (поскольку они возникают естественным образом и словно бы даны уму от рождения) и в каденциях, которые музыканты называют *clausulae formales*, тем мастерам, что благодаря длительной практике приобрели сноровку музицировать в фугированной манере, позволительны некоторые вольности.

¹⁸ Определение «*musica poetica*» по Нуцию я уже привел в начале статьи (см. с. 180); ответ на второй из вопросов примечателен тем, что фигуру творца музыки Нуций отождествляет с glareановским симфонетом (заодно выясняется, что под не менее вычурным обозначением «фонаск» у швейцарского приверженца античности скрывается певец).

— Что требуется от новичка в этом искусстве первым делом?

— Познание контрапункта, который учит тому, как располагать голоса друг напротив друга на правильном расстоянии и в [правильной] последовательности, или движении гармонии. Называется же контрапунктом потому, что в результате противопоставления голосов [возникает] стройное единое пение, испытанное искусством. Или как если бы ты сказал: *punctus contra punctum*, — поскольку ноты кантуса, альты, тенора и баса на пятилинейном стане располагаются друг напротив друга, словно воины в боевом строю.

Пример 1

Exemplum 7. Nuci.

The image shows a musical score for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The title is "Exemplum 7. Nuci." The lyrics are "Christe qui Lux es & Dies, &c." The score is in C major and 4/4 time. The notation is a simple contrapuntal setting of the text, with each voice part clearly defined and positioned against each other.

— Одного ли рода контрапункт?

— Нет, не одного, а трех:
простой (*Simplex*),
цветистый, или дробный (*Floridus seu fractus*), и
украшенный (*Coloratus*).

— Что такое простой контрапункт?

— Простым называется по причине простоты и равенства нот и мензуры: напротив каждой отдельной ноты находится нота того же вида, квантитации и длительности (как если бы нота хорала располагалась напротив [ноты другого] хорала). Такой контрапункт используется в псалмодии и в разного рода песнях; особенно же он уместен в одах лириков.

Пример 2



— Что такое цветистый, или дробный, контрапункт?

— Вероятно, изобретатели музыки размеренной (*figurales musicae*), чтобы выстроить слаженное многоголосие, пользовались простым контрапунктом. Но после того как благодаря усердию мастеров музыка стала более утонченной, логично предположить, что пришла пора цветистого контрапункта. Ведь скромные начала благородного учения дают богатый урожай. Итак, о цветистом, или дробном, контрапункте говорят тогда, когда к напеву григорианского хорала мы прилаживаем всеми возможными способами пестрый орнамент нот различной длительности. Зовется же дробным потому, что ноты прочих голосов — тех, что добавляются к хоралу, — расщепляясь на нотные знаки меньшей длительности, как бы дробятся и разбиваются на мелкие частицы (*in minutias*).

Пример 3



За присущую этому [виду] контрапункта приятность и величественность он был весьма любим в церкви древних времен. <...>¹⁹

— Что такое украшенный контрапункт?

— Когда не нота одного хорала к ноте другого (как в простом контрапункте, и не к изложенному равными длительностями напеву ноты разной длительности, как в цветистом) приспособливаются, но когда посредством различных консонансов, благодаря множеству знаков и разнообразию пропорций, из разных нотных длительностей возникает искусная гармония. И называют песнопения в таком контрапункте мотетами (возможно, из-за множества мутаций знаков нотной длительности и их разнообразия).

Внимательный читатель, вероятно, уже успел обратить внимание на то, как «играют» у Нущия те особенности, которые отмечались уже ранее в этой статье относительно трактатов о *musica poetica*. Надменные, кичащиеся своим

¹⁹ В выпущенном здесь фрагменте следует длинный перечень классических образцов контрапункта цветистого стиля, от Иоганна Вальтера и Людвиг Зенфля до самого Иоганна Нущия. Тюрингец приведет впоследствии этот список в сокращении («Stabat mater» Жоскена Дебре он использует в качестве примера для одного из самостоятельных рассуждений). Кирхер же просто проигнорирует данный список.

сомнительным искусством иноземцы получили достойную отповедь; рудокопы «приросли» не только кучерами (анонсированными мною выше), но также портными и сапожниками, и т. д. Отвлечемся, однако, от всех этих трогательных и вместе с тем важных мелочей и обратим внимание на то, что, по-видимому, до сих пор еще не было сформулировано исследователями. Нуций, едва ли не в точке золотого сечения истории той теоретической традиции, к которой он принадлежал, решается на рискованный эксперимент: попытку синтеза разных (хотя, на первый взгляд, довольно близких и родственных друг другу, вплоть до многочисленных текстуальных пересечений) подходов к осмыслению области «созидательной» музыки. Отсюда — и известная (и неизбежная!) противоречивость в изложении терминологических проблем, которую отмечает у Нуция Клаус-Юрген Закс²⁰.

Действительно, название первой главы трактата отсылает нас к истокам немецкой традиции *musica roetica*, к трактатам Фабера, Дреслера и Генриха Теллемана, в которых созидательная музыка четко и без обиняков делится на две части: сортизацию и композицию. Пожалуй, это наиболее удачный с чисто логической точки зрения подход к подразделению этой области музыкальной деятельности. Сортизация отсылает нас к устному коллективному импровизационному искусству, руководствующемуся не столько рассудочными правилами, сколько сложившимися практическими навыками, — композиция, напротив, предполагает творчество на бумаге, в котором каждый шаг должен быть тщательно обдуман одним-единственным автором и соотнесен с писаными законами искусства; сверх того, технологически сортизация описывается всеми авторами трактатов как практика пения «над книгой», тогда как композиция предполагает логическое единство музыкальной ткани, которое лучше всего достигается (и лучше всего наблюдается) *in res facta*.

Далее, Нуций солидаризируется с Фабером и Дреслером в том, что *musica roetica* имеет лишь один вид — а именно, контрапункт. И это решение — трактовать контрапункт как чисто техническую сторону построения многоголосия — также следует занести в актив авторам немецких школьных трактатов. Каждое из трех понятий (*sortisatio*, *compositio*, *contrapunctus*) получает собственную сферу компетенции и прекрасно работает в этой, пусть и несколько искусственно созданной, но удобной для усвоения теоретической системе. Следует признать, что Феранд был не вполне прав в своем пренебрежительном отзыве о Фабере и его последователях: многое позаимствовав у предшественников, немецкие ученые на самом деле создали из существующих понятий оригинальную терминологическую систему, что совсем не так мало.

Наконец, подразделение Нуцием контрапункта на три вида (*simplex*, *floridus seu fractus*, *coloratus*) имеет всё ту же родословную. Налицо не только полное совпадение терминологии — уже весьма показательное: недостатка в терминах для характеристики видов контрапункта в рассматриваемую эпоху не существовало. В определениях каждого из видов Нуций «творчески перерабатывает» формулировки Фабера и Дреслера. Так, определение простого контрапункта в сво-

²⁰ См.: *Sachs K.-J. Contrapunctus / Kontrapunkt // Terminologie der musikalischen Komposition / hrsg. von H.-H. Eggebrecht. Stuttgart, 1996. (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie; Sonderband 2). S. 73.*

ей последней части дословно повторяет дреслеровское (*ut cum choralis notula contra choralem ponitur*); определение контрапункта цветистого имеет в своей основе более простую и краткую формулировку Фабера (ср.: *...floridus seu fractus est quando ad notulas cantus plani diversarum figurarum quantitates canuntur / ... floridus seu fractus Contrapunctus dicitur cum ad Gregorianum seu Choralem Cantum quoquo modo pictas & exornatas diversarum figurarum notas accommodamus*; подчеркивание и курсив мои. — *P. H.*). Наконец, в кульминационном эпизоде, при определении украшенного контрапункта, Нуций, возможно, импровизировал сразу на две формулировки — фаберовскую и дреслеровскую (*coloratus est, cum cantilena ex diversis figuris et notarum quantitatibus constituitur / est qui harmoniam ex diversis notularum et signorum quantitatibus constituitam profert / per discretas concordantias, pro multiplici signorum ac proportionum varietate, ex diversis figuris seu notis artificiosa Harmonia constituitur*; подчеркивание и курсив мои. — *P. H.*)²¹.

Наконец, сама трехчастная схема подразделения контрапункта не была общепринятой в середине XVI столетия. Как известно, по давней традиции контрапункт делился на «простой» (контрапункт в собственном, в узком смысле как противопоставление ноте в одном голосе другой ноте такого же достоинства в другом) и «изложенный меньшими длительностями» (*diminutus*), и этого было достаточно для описания реальной полифонической практики. Разделение последнего вида на *fractus* и *coloratus* изначально было оправдано тем, что в «дробном» контрапункте музыкальная ткань строится вокруг кантуса, тогда как «украшенная» разновидность относится к свободным от предзаданной мелодии композициям²².

Суммируя приведенные выше наблюдения, обратим внимание на то, что название первой главы трактата удачно акцентирует и объединяет все линии преемственности Нуция той ветви немецкой теоретической традиции, к которой он и действительно принадлежал. В то же время, Нуций явно пытается объединить и согласовать принятые в ней представления с той «дошкольной» теорией конца XV — первой половины XVI века, которая ориентировалась больше на реалии практики, чем на удобство усвоения материала учащимися.

Камнем преткновения становится вопрос о контрапункте, которому за чем-то напоминают о тех временах, когда он считался не сухой и дидактичной

²¹ Нетрудно заметить, что определения у Нуция существенно более обширные и пышные, чем у его коллег XVI века, формулировавших основополагающие представления о музыкальном искусстве в расчете на школьную аудиторию. Нуций преследует аналогичные цели, но не может удержаться от того, чтобы сказать красиво.

²² Дреслер именует таковые «мутетами» (*cantiones quae mutetae appellantur*) — Нуций дает правильное написание, однако возводит название жанра к «мутациям», что лишний раз подчеркивает «поздний стиль» его трактата; по существу всё было сказано более полувека назад — отчего ж не поиграть словами? К тому же, от словесной игры есть определенная теоретическая польза: благодаря своеобразной риторической «кульминации» в момент определения украшенного контрапункта Нуций дополнительно обосновывает его обособленность от дробного — художественными достоинствами, которые и следовало надлежащим образом преподнести.

Отмечу заодно, что при сохранении трехчастной схемы подразделения контрапункта в некоторых позднейших трактатах о «созидательной» музыке происходят терминологические сдвиги: так, Хербст именует те же самые, по сути, виды контрапункта, что и у Нуция с его предшественниками, следующим образом: *simplex*; *fractus*; *floridus sive figuratus* (смысл понятия «цветистый контрапункт» меняется в результате радикально).

теорией, а вольным искусством импровизации (и даже сортизации). Отклонение от привычного порядка вещей начинается с того, что, воспроизведя уже упомянутое положение о единственном виде созидательной музыки — контрапункте, Нуций тут же оговаривается: он именуется контрапункт также и другим словом — «композиция». Уже это несколько нарушает равновесие стройной системы, созданной предшественниками. Из нейтрального положения (контрапункт как многоголосная техника, не соотносимая с внешними практическими обстоятельствами — например, с тем, будут использовать контрапункт при сортировании ансамблем или же в процессе марания чернилами нотной бумаги) понятие контрапункта как бы смещается в сторону композиции.

Обратим внимание и на то, что автор трактата говорит здесь явно от себя, в первом лице. Можно даже предположить, что он внутренне готов отождествить контрапунктическое искусство с деятельностью композитора (и отсюда открывается прямая дорога к «современным» учениям о композиции). Но тут же характер высказывания изменяется; Нуций, словно вспомнив о «прежних» отождествлении и различении понятий композиции и контрапункта (который понимался в старину как импровизационная практика и определялся также термином «сортизация»), воспроизводит соответствующие формулировки от третьего лица.

Напрашивающееся предположение, что такой модус изложения означает некое сознательное отстранение автора от излагаемых представлений (приводимых словно бы «для справки»), не следует принимать поспешно. Как отмечает К.-Ю. Закс, точно так же, в третьем лице, излагает аналогичные представления Орнитопарх. Исследователь даже высказывает мысль, что оба автора трактатов находились под давлением некоего неизвестного нам влиятельного источника, который не могли игнорировать²³.

Это предположение, конечно, сомнительно. Против него говорит и то обстоятельство, что «влиятельный источник» не просто не сохранился, но и пропал без следа, и то, что «Микролог» Орнитопарха от «Созидательной музыки» Нуция отделяет практически целое столетие. В то же время, трактат Орнитопарха сохранял свое значение и в начале XVII столетия, о чем свидетельствует хотя бы опубликованный в 1609 году перевод его на английский язык, блестяще выполненный Джоном Доулендом. Определения композиции и контрапункта у обоих авторов совпадают почти дословно, да и весь фрагмент, посвященный различению этих двух понятий, у Нуция определенным образом указывает на влияние «Микролога», который и сам по себе мог послужить «авторитетным источником». И если это так, то и преподнесение информации от третьего лица могло быть заимствовано Нуцием вместе с самой информацией (что не исключает, в свою очередь, и возможности того, что, заимствуя у Орнитопарха, автор «Созидательной музыки» мог действительно несколько дистанцироваться от излагаемых представлений и делать это в той или иной степени сознательно).

«Отклонение» Нуция от текста Орнитопарха начинается с определения сортизации, и хотя общая идея «импровизиционности» этого явления (*ex improviso ordinare / improvisa consonantiarum coartatio*) прогнозируемо сохраняется, обращают на себя внимание два момента. Прежде всего, Нуций отождествля-

²³ См.: Sachs K.-J. *Contrapunctus*. S. 73.

ет сортизацию с понятием *musica usualis*. Феранд считал этот ход едва ли не самым главным и примечательным в интересующем нас разделе трактата²⁴ — мне представляется, ввиду всего сказанного выше, что подобное отождествление лежит в русле стремления Нуция к синтезу разных идей. Стремления, которое в данном случае, однако, возможно, не было самоцелью. Кроме того, обращает на себя внимание «детехнизированный» характер определения сортизации у Нуция; если сравнивать его, скажем, с орнитопарховским (что напрашивается), то вопиет о себе отсутствие упоминания о *santus planus*. Тем самым Нуций уклоняется от идентификации «музыки случайностей» с церковной практикой «пения над книгой» (впрочем, если верить Фаберу, зачахшей в Германии половиной столетия раньше). Понятие сортизации теперь становится достоянием немецких трудящихся — тех самых портных и сапожников, о которых образованные клирики умалчивали раньше в своих трактатах; людей, которые в своем искусстве руководствовались не писаными правилами, а сложившимся обычаем («узусом») и едва ли владели навыком «пения над книгой».

Тем не менее, не будем спешить приписывать Нуцию интерес (или даже симпатию) к простому люду и его творчеству. В этом повороте его изложения проблем сортизации мне видится лишь часть более масштабной стратегии. Ключевую фразу издатель трактата выделяет прямым шрифтом (вместо преобладающего наклонного), отступом (как это делается обычно при переходе к новому вопросу) и равеннием по центру: «Однако и выдающиеся музыканты практикуют этот род пения в папских, императорских и царских капеллах».

Сортизация сортизации рознь: пришла пора высказаться и о тех мастерах церковного пения, что поют «*super librum*». И ты помнишь, читатель, как ловко критикует этих иностранных музыкантов Нуций, указывая на неустранимые недостатки подобного метода создавать многоголосие. Свое рассуждение автор трактата составлял, что называется, от души и не опирался в данном случае, очевидно, ни на один из влиятельных источников прошлого, при том что в целом его мысли прекрасно укладываются в русло *musica poetica*: еще Фабер отмечал, со ссылкой на авторитет Цицерона, что искусство является лучшим проводником, чем природа²⁵. Папские же певцы, в результате того хитрого маневра, в котором я Нуция подозреваю, оказались в одной компании с «детьми природы»: кучерами, сапожниками, портными, а также прочими спутниками Бахуса и бродячих рудокопов. Не ради ли подобного эффекта был задуман синтез трактатных традиций с заимствованием представлений XV — первой половины XVI века (и в первую очередь, представления о контрапункте как об искусстве многоголосной импровизации) изначально? Подобное допущение оправдало бы противоречивость в трактовке терминологии у Нуция.

* * *

Так или иначе, трактат Нуция является важной вехой в истории *musica poetica*; по-видимому, и современники придавали ему большое значение. По крайней мере, Иоахим Тюрингек в заключительной части своего «Сочиненьица в двух

²⁴ *Ferand E. T.* «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance. P. 20.

²⁵ См.: *Gurlitt W.* Der Begriff der sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts. S. 207.

частях» не просто опирается на нуциеву «Созидательную музыку», но то и дело приводит из нее крупные фрагменты (и это при том, что в первой части трактата, излагающей учение о ладовой системе, о столь явном и последовательном использовании текста какого-либо одного автора говорить не приходится). Цитаты Тюрингец не обозначает, но и в плагиате его обвинить трудно: в начале трактата он поместил список авторов, чей текст, а также чью музыку он использовал; имя Нуция, разумеется, присутствует в этом перечне (наряду с такими именами, как Глареан и Кальвизий, с одной стороны, и Жоскен с Орландо Лассо, с другой).

В интересующей нас четвертой главе второй части «О подразделении созидательной музыки» самой большой цитатой является обсуждавшееся выше порицание «выдающихся певцов»: текст Нуция Тюрингец приводит последовательно и без каких-либо изменений. Однако фактически цитирование начинается чуть раньше, с обсуждения понятия сортизации, что и естественно: определение сортизации служит переходом к публицистическому эссе и у предшественника. Тюрингец сохраняет текст Нуция, но дополняет его несколькими вставками (которые выделяю в переводе курсивом):

Что есть сортизация?

Sortisatio — то же самое, что и *musica usualis*; неожиданное и не предусмотренное заранее сочетание консонансов, не имеющее отношения к искусству.

Почему называется сортизацией?

Потому что рождается по воле случая или природы, а не искусства, показывая, какова была природа до грехопадения, то есть собственно музыка (*plane musica*). И к этому роду относятся вилланеллы Реньяра, песни рудокопов, кучеров, портных, сапожников и прочих работников, а также импровизированное добавление голосов к хоральному напеву²⁶.

По мнению Феранда, трактат Тюрингца занимает важное место в истории импровизации (по-видимому, американский ученый придает ему даже большее значение, чем первоисточнику, «Созидательной музыке» Нуция), поскольку в нем происходит значительное расширение понятия сортизации и, более того, сдвиг его смысла — «с манеры исполнения на стиль композиции»²⁷. Тем самым «Сочиненьице в двух частях», по мысли, к которой Феранд подводит своего читателя, становится важной вехой на пути от импровизации к музыке письменной традиции.

Что ж, Тюрингец действительно упоминает о публикациях Реньяра, однако, на мой взгляд, Феранд преувеличивает значение данного обстоятельства и выдает желаемое за действительное. Скорее, Тюрингцу принадлежит первое документальное свидетельство об уже отмеченной выше (см. с. 185) традиционной особенности описания сортизации в трактатах о созидательной музыке: их авторы во многих случаях обращаются к импровизационной практике не напрямую, а через посредство популярных в ту эпоху публикаций музыки «в бытовой манере».

²⁶ *Thuringus J.* Opusculum bipartitum de primordiis musicis. Quippe I. De tonis sive modis. II. De componendi regulis. Utrumque ex Optimis tam veterum quam recentiorum Musicorum abstrusioribus scriptis erutum & Facile jucunditate, jucundaq; facilitate Juventuti Praeparatum <...>. Berolini, 1625. [Pars II]. P. 14.

²⁷ *Ferland E. T.* «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance. P. 22–23.

ре». По-моему, если упоминание о вилланеллах Реньяра и несет для нас некую ценную информацию об изменении немецкой музыкальной культуры на рубеже XVI–XVII веков, то суть этой информации — в том, что старые добрые «песни рудокопов» прошли пик популярности, уступив место моде на итальянизированные песенные жанры.

«Не представляет собой ничего нового... даже в теоретической литературе»²⁸ и другая вставка Тюрингца, на которую обращает внимание Феранд:

Итак, о цветистом, или дробном, контрапункте говорят тогда, когда к напеву григорианского хора мы прилаживаем всеми возможными способами пестрый орнамент нот различной длительности. Или тогда, когда в подражание сортизации некие ноты искусно варьируются при помощи знаков и нот мелкой длительности. Как в «Stabat Mater» Жоскена. Зовется же дробным потому, что ноты прочих голосов — тех, что добавляются к хоралу, — расщепляясь на нотные знаки меньшей длительности, как бы дробятся и разбиваются на мелкие частицы²⁹.

Мотив для этого дополнительного пояснения прост: Тюрингец решил указать читателю на соотношение двух нотных примеров, приведенных Нуцием и перекочевавших из его трактата в «Сочиненьице», — образцов простого и дробного контрапункта соответственно. В обоих случаях к напеву Magnificat, записанному в теноровом ключе, присоединяется контрапунктирующий голос в басовом; «цветистая» линия нижнего голоса во втором Магнификате является диминуцией последовательности равных длительностей, представленной в первом (см. выше примеры 2 и 3). Нуций предоставил читателю возможность испытать интеллектуальное удовольствие, обнаружив связь двух музыкальных образцов, — Тюрингец позаботился о том, чтобы их соотношение не ускользнуло от внимания читателя и отослал того к еще одному примеру, из музыкальной классики — упомянутому у Нуция в длинном перечне других и не получившему комментария. Прав Феранд, характеризующий «псевдосортизационную» манеру письма как постепенно исчезающую в первой половине XVII века³⁰, но обсуждаемая ремарка Тюрингца не играет в этом процессе никакой роли; у нее совсем иное назначение³¹.

²⁸ Ferand E. T. «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance. P. 23–24.

²⁹ Thuringus J. Opusculum bipartitum de primordiis musicis. [Pars II]. P. 18.

³⁰ Ibid. P. 24.

³¹ Попытку Феранда увязать между собой две рассмотренные вставки Тюрингца, трактуя выражение «ad imitationem sortisationis» как «теоретический ключ» к вилланеллам Реньяра (см.: Ferand E. T. «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance. P. 23), я бы расценил как слишком смелую интерпретацию. Риск состоит, в частности, в том, что у читателя статьи может сложиться ложное впечатление, будто композиции в стиле реньяровских песенок, избыточные параллелизмом трезвучий и иными прегрешениями против правил искусного контрапункта, относятся к той же категории, что и рафинированная полифония жоскеновского шедевра. Между тем это не так. Пятиголосный мотет Жоскена Дебре, в котором неспешный тенор (заимствованный из рондо Жилия Беншуа) окружает активное переменчивое движение крайних пар голосов, то в имитационном, то в моноритмическом складе, — Тюрингец трактует как подражание сортизации (по-видимому, исходя из того, что фактуру сочинения можно мысленно редуцировать к простому, нота-против-ноты, контрапункту); вилланеллы Реньяра — как сортизацию в собственном смысле этого слова (пусть и бытующую в записанном и даже в изданном виде — почему бы и нет?). Признаков того, что автор «Сочиненьица» связывает данные явления (открыто или хотя бы намеком), в тексте трактата мне обнаружить не удалось.

«Редакторский» педантизм Тюрингца иногда приводит и к небольшим, заметным только при очень вдумчивом чтении курьезам. Так, он не удержался от соблазна «вернуть» в нуциево описание сортизации упоминание о практике пения «над книгой» («...а также импровизированное добавление голосов к хоральному напеву») — хотя у нас есть веские основания полагать, что в первоисточнике оно отсутствует не по забывчивости автора (см. выше, с. 191). Но разве педантизм — это плохое качество для наставника юношества? Дидактические цели «Сочиненьица» заявлены уже на его титульном листе, и вся манера изложения заимствованных у лучших авторов древности и современности мыслей направлена на то, чтобы оптимальным образом уложить материал в голову мальчишек. Всё разъяснить, дать ответ на все возможные вопросы, определить многочисленные музыкальные термины и растолковать смысл каждого из них — труд непростой, но благородный. Изложение вопроса о подразделении созидательной музыки в четвертой главе второй части «Сочиненьица» Феранд характеризует как терминологическую «путаницу», «неразбериху»³². Между тем любой немецкий школяр XVII века, проштудировав пособие Тюрингца и вызубрив его многочисленные определения, мог спокойно отправляться на экзамен, будучи готовым к ответу на каверзные вопросы.

Более того, автору трактата следует отдать должное еще и за то, что схема изложения материала в четвертой главе подчинена безупречной в своем роде логике. Разделив контрапункт на импровизированный (*extemporalis*) и искусственный (*artificialis*), Тюрингец сначала излагает всё, что может рассказать о контрапункте первого вида и о примыкающей к нему сортизации, после чего переходит ко второму виду контрапункта и к примкнувшей к нему композиции; вся глава, таким образом, фактически посвящена подразделению не созидательной музыки, а именно контрапункта.

Заметить стройность замысла мешает диспропорция частей формы. Но и здесь нам не стоит упрекать Тюрингца излишне: он лепит форму из того, что есть у него под рукой, и исходит из представления о том, что добро не должно пропадать. В результате за краткой характеристикой импровизационного контрапункта (мыслей о котором раздобыть было неоткуда, пришлось производить собственные) следует не столько большой, сколько раздутый раздел о сортизации (развернутый выпад Нуция против сортизирующих певцов в данном учебном пособии оказался, пожалуй, материалом чужеродным) и действительно крупный раздел об искусном контрапункте с тремя его подвидами (простым, дробным и украшенным контрапунктом). На отшибе располагается пара вопросов о композиции. Сказать об этом явлении после рассмотрения искусного контрапункта Тюрингцу по сути уже нечего: остается лишь повторить краткие старенькие определения, попавшие в руки автора трактата через Нуция.

Помимо внешней диспропорции изложение в четвертой главе страдает и внутренними, содержательными противоречиями. Трудно быть Фабером после Нуция. Чистота школьной традиции была нарушена, и Тюрингцу приходится как-то обходиться с двойственностью понятия контрапункта — как рационального учения о разделяющейся на подвиды техники построения многоголосия (преимущественно письменного), с одной стороны, и как практики коллек-

³² Ferand E. T. «Sodaine and Unexpected» Music in Renaissance. P. 22.

тивной импровизации, с другой. С одной стороны, в главе рассматривается преимущественно контрапункт письменной традиции; с другой, — изложение материала начинается с того, что контрапункт не просто определяется как импровизация, но и противопоставляется в таковом качестве композиции: «И мы делим ее (*musica poetica*. — *P. H.*) на контрапункт и саму композицию. Что есть контрапункт? Есть неожиданное и не предусмотренное заранее, отданное на откуп случаю упорядочивание изложенного ровными длительностями напева, ступающего в сопровождении различных мелодий»³³.

Первая из приведенных фраз в данном контексте представляется особенно странной. Обычно скромный и бесконфликтный Тюрингец уже на титульном листе трактата обозначивший себя скорее как компилятора, чем как автора, высказывает от первого лица. Можно предположить, что тем самым он противопоставляет себя в данном случае Нуцию, согласно которому, напомним, у созидательной музыки есть только один вид — контрапункт. Но зачем ему потребовалось противопоставлять себя основному первоисточнику и поднимать на щит старинное, возникшее еще задолго до Фабера и его последователей разделение творческой деятельности музыкантов на контрапункт и композицию — остается лишь гадать. Единственное имеющееся у меня предположение выскажу не без робости. Тюрингцу стало жаль, что в результате затеянной им кардинальной перестройки изложения материала пропадает преподносимая Нуцием от третьего лица мысль о возможности терминологически разграничивать контрапункт и композицию; а поскольку замысел главы не позволял включить эту мысль в основную часть текста, Тюрингец и вынес ее в «предисловие» к главе, фактически начинающейся с вопроса «Что такое контрапункт?».

Ответ на указанный вопрос между тем, как нетрудно заметить, также плохо согласуется с последующим изложением, поскольку не включает в понятие контрапункта письменное творчество. Но здесь несообразность можно списать на компилятивный характер «Сочиненьца»: Тюрингец просто позаимствовал определение у Нуция, но немного не рассчитал эффект, получившийся от того, что данное определение помещается теперь не в темных лабиринтах текста, переполненного всевозможными дефинициями, а на самом видном месте — в начале изложения проблемы в функции основного тезиса.

Тем самым, несмотря на слишком очевидные (и словно бы специально выставленные на самое видное место) противоречия между отдельными положениями Тюрингца, в его учебном пособии можно уловить основную тенденцию времени: идентифицировать подразделение созидательной музыки с изложением учения о видах контрапункта. Парадоксальным образом, именно в том пункте, где, как нам может показаться, Тюрингец возвышает собственный голос для спора с Нуцием, он негласно присоединяется к последнему и работает на то, чтобы доказать его правоту. Созидательная музыка имеет не два вида, а один, и вид этот — контрапункт.

* * *

Как уже отмечалось в начале этой статьи, А. Кирхер обладает, среди прочего, сомнительной славой компилятора, обильно цитировавшего коллег-ученых

³³ *Thuringus J. Opusculum bipartitum de primordiis musicis. [Pars II]. P. 14.*

в своих трудах (как со ссылками на источники, так и без них). Как хорошо видно из предыдущего моего исследования, практика использования чужих готовых текстов была столь широко распространена в музыкальных трактатах кирхеровской эпохи, что, воспроизводя текстуально крупные фрагменты чужого текста, ничего экстраординарного (и тем более «криминального») автор «Музургии» по меркам своего времени не совершал. Наконец, как нам предстоит увидеть, компиляция компиляции рознь, и между скромным другом юношества Тюрингцем и амбициозным полигистором с европейским именем Кирхером в этом плане есть существенная разница. Компиляция Кирхера — труд иного класса и уровня, чем у его достойного предшественника.

При первом поверхностном прочтении Главы IX Пятой («Симфониургической») книги кирхеровского трактата может сложиться впечатление, что ее автор использовал текст Тюрингца почти без изменений и не утрудил себя обдумыванием материала. Но в том-то и отличие большого мастера от обычного труженика цеха компиляторов, что его работа не столько бросается в глаза, сколько эффективна. Минимальными изменениями Кирхер усовершенствовал заимствованное в «Сочиненьце» изложение проблемы и существенно пересмыслил написанное, приведя его в соответствие с духом эпохи.

Единственное, что, пожалуй, может нас разочаровать и навести на мысль о механическом характере перенесения текста из одного трактата в другой, — злосчастное первое предложение, фигурирующее у Кирхера, великого любителя грецизмов и неогрецизмов, в следующей редакции: «Мелопея, или Симфониургия, делится на контрапункт и саму композицию»³⁴; как нетрудно догадаться, между понятиями *Melopoeia* и *Symphoniurgia* (и еще одним, примкнувшим к ним словечком — *Melothesia*) у Кирхера, с одной стороны, и *Musica poetica* у его немецких предшественников, с другой, следует поставить знак равенства.

Однако даже в этом случае напрашивается гипотеза, способная Кирхера оправдать. Обратим сперва внимание на важное новшество этого автора. Девятая глава «Симфониургической книги» именуется у него иначе, чем у непосредственных предшественников: «О подразделении контрапункта»³⁵. Маски

³⁴ [Kircher A.] Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeòque Universà Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimum in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650. T. I. P. 241.

³⁵ В то же время, подобные заглавия мы встречаем у авторов более раннего времени. Так, первая из глав третьей книги «Реканатийца» С. Ваннео называется «Об определении и подразделении контрапункта». Понимание данного термина, однако, колеблется в ней между двумя полюсами: с одной стороны, импровизационный контрапункт певцов противопоставляется письменной композиции; с другой, например, утверждается, что простой (а также, по-видимому, и цветистый) контрапункт можно создавать «не только в процессе пения, но и в процессе записи». По наблюдению К.-Ю. Закса, в трактатах о созидательной музыке понятие «*contrapunctus*» встречается преимущественно в особом значении — как синоним сортизации, и лишь «в скрытом виде» — у Орнитопарха, Нуция и Кирхера — имеется в виду в качестве родового (*Oberbegriff*); хотя именно такое его употребление могло бы решить терминологические проблемы в данной области (*Sachs K.-J. Contrapunctus. S. 73*).

сброшены, и теперь сам вопрос о том, сколько же видов имеет созидательная музыка, становится, пожалуй, неуместным. Как бы мы ни называли и ни делили симфониургию-мелопею, в соответствующем разделе излагается учение о видах контрапункта, в котором и заключается всё искусство «музургировать», то есть творить музыку. И кроме того, хотя созидательная музыка и подразделяется, согласно Кирхеру, на контрапункт и композицию, о последней ничего специально не говорится ни в девятой главе, ни где-либо еще в трактате. В рамках кирхеровской музыкально-теоретической системы понятие лишнее и отмирающее; его блестящее будущее не в счет: отношения к нашей истории оно не имеет³⁶. В «Музургии» это не более чем один из синонимов «искусного контрапункта».

Непонятно в принципе, что разумел в данном конкретном случае под «композицией» Кирхер. В давние времена, при работе над диссертацией, одним из руководителей которой был Юрий Николаевич Холопов, — не зная еще ничего конкретного о трактате Тюрингца, но понимая, что концы с концами у Кирхера в данном фрагменте не так просто свести, — я предположил для себя, что понятия контрапункт и композиция можно трактовать здесь как систему правил искусства и «сам» акт творчества (или же, как мне это представляется ныне, скорее как искусство сочинения музыки и само готовое сочинение). Тюрингец вряд ли мог иметь подобное в виду; Кирхер — почему бы и нет?

В напрашивающуюся идею механического копирования не верится еще и потому, что буквально следующая фраза представляет собой замечательный образец «микрохирургического» вмешательства Кирхера в заимствуемый текст. Вместо традиционного определения контрапункта, воспроизведенного Тюрингцем («[Контрапункт] есть неожиданное и не предусмотренное заранее, отданное на откуп случаю упорядочивание изложенного равными длительностями напева, ступающего в сопровождении различных мелодий»), в «Музургии» мы читаем: «Контрапункт есть искусное (*artificiosa*) упорядочивание изложенного равными длительностями напева, ступающего в сопровождении различных мелодий, и противопоставление нот»³⁷.

«Искусное», в данном случае, надо понимать как полностью подчиненное правилам искусства, созданное согласно этим правилам³⁸. Смысл понятия соп-

Уточнить этот тезис представляется нелишним. Как отмечалось, тенденция ограничить значение термина «*contrapunctus*» областью музыкальной техники и трактовать его как общее понятие отчетливо прослеживается уже у немецких авторов XVI века; примечательно, что первая глава трактата Дреслера «Об определении и подразделении созидательной музыки» в оглавлении именуется иначе: «...об определении и подразделении *контрапункта*» (курсив мой. — Р. Н.). Кирхер возвращается к этой традиции в новой исторической ситуации: вслед за Тюрингцем он толкует понятия сортизации и композиции как два вида контрапункта; при этом старое понимание контрапункта как полифонической импровизации одновременно и интегрируется в новейшее учение, и окончательно маргинализируется.

³⁶ Собственно говоря, уже у Тюрингца разъяснение этого понятия выглядело жалким охватом. При транспозиции в «Музургию» оно и отпало.

³⁷ Kircher A. *Musurgia universalis*. P. 241.

³⁸ Немного жаль, что позаимствовав из старой трактатной традиции восходящее к Адаму из Фульды понятие «*musica usualis*», Нуций с Тюрингцем не включили в свое учение о «созидательной музыке» его пару — «*musica regulata*». Данная категория, пожалуй, наиболее удачно могла бы выразить сущность контрапункта письменной традиции: гипотетическое понятие «*contrapunctus regulatus*», кажется, однозначнее и выразительнее передает для нас характер явления, чем утвердившееся в итоге «*contrapunctus artificialis*». Однако с точки

trarpunctus у Кирхера по сравнению с первоисточником меняется на 180 градусов. Поворот же получается одновременно и радикальным, и не слишком заметным — и всё это благодаря тому, что при передаче готовых формулировок в трактатной традиции словесные обозначения в какой-то момент отрываются от породивших их явлений и начинают вести самостоятельную жизнь. Уже у Нуция и Тюрингца контрапункт относился скорее к технике многоголосного письма — и вот теперь Кирхер с завидной легкостью легитимизирует это, не такое уж и новое, в сущности, понимание контрапункта.

Полностью отказаться от представления об импровизационном контрапункте Кирхер при этом не стремится. Выбрасывать на свалку истории отжившие свой век категории — не его призвание. Однако буквально тут же, еще одним своим замечанием он свидетельствует о том, что само явление контрапунктической импровизации уже находится за бортом истории созидательной музыки: «Другой [вид контрапункта] — искусный или цветистый, который иные называют композицией³⁹, мы же — более удачным словечком: мелотесия, или симфониургия»⁴⁰. Круг замыкается. Мелопея (= мелотесия) и симфониургия под-

зрения автора «Сочиненьица» тот факт, что *ars* (искусство, понимаемое как система правил) уже включает в себя *regulae* (собственно правила), представляется, судя по всему, и так достаточно очевидным.

³⁹ Несколько иначе у Тюрингца: «Другой [вид контрапункта] — искусный или истинный (*verus*), который называют композицией» (см.: *Thuringus J. Opusculum bipartitum de primordiis musicis*. P. 14). «Истинный» (*verus*) в данном случае надо понимать как «разумно обоснованный». «Истинный» контрапункт создается «по правилам искусства» (*secundum artes & regulas*; см.: *Ibid.* P. 15); импровизированный — «помимо правил искусства» (*sine arte & regulis*; см.: *Ibid.* P. 14). Антоним понятия «*contrapunctus verus*» у Тюрингца — «*contrapunctus usualis*»; ближайшим же синонимом, помимо «*contrapunctus artificialis*», могло бы стать выражение «*contrapunctus regulatus*» (см. предыдущую сноску) — их антонимом, в свою очередь, является выражение «*contrapunctus naturalis*».

⁴⁰ *Kircher A. Musurgia universalis*. P. 241. Приравнивая понятия «*contrapunctus artificialis*» и «*contrapunctus floridus*», Кирхер явно нарушает стройность своей терминологической системы: вторая из этих категорий в процессе классификации контрапункта окажется у него разновидностью первой. Однако в этом нарушении можно найти смысл. Допустим, что понятие цветистый контрапункт включает здесь в себя и контрапункт украшенный — тем самым, возникает намек на двоякое подразделение контрапункта (на простой контрапункт и контрапункт «нота против нескольких нот»), также распространенное в трактатах эпохи и конкурирующее с воспринятым Кирхером от немецких предшественников подразделением трояким. С художественной точки зрения (а не с точки зрения преобладающего в трактатах теоретического и дидактического подхода) только «цветисто украшенный» контрапункт и достоин носить имя искусного (и более того, в таком контексте у переводчика возникает желание передать «*artificialis*» как «художественный»). Да и в определениях видов искусного контрапункта, которые перешли от Нуция через Тюрингца к Кирхеру, ощутим эстетический момент любования всё возрастающей сложностью орнамента музыкальных голосов: от простого контрапункта — к цветистому; от цветистого — к украшенному. Причем любование, судя по приведенному выше нуциеву словесному описанию (почти точно воспроизводимому Тюрингцем и Кирхером), имеет место в области не столько даже слуховых, сколько зрительных ощущений.

Если же исходить из того, что нарушение возникло по недосмотру, то категорию «*contrapunctus floridus*» в данном вхождении в текст надо соотносить не с конкретной разновидностью контрапунктической техники (которая имеется в виду под этим выражением у Кирхера постоянно в дальнейшем изложении), а с категорией «*cantus floridus*» — одним из обозначений письменного музыкального творчества, встречающимся наряду с катего-

разделяются на контрапункт и композицию. Искусный же контрапункт можно назвать также композицией, мелотесией или симфониургией. Все эти обозначения тождественны, и следовательно, что особенно для нас важно, тождественны понятия «контрапункт» и «контрапункт искусный».

Созидательная музыка имеет один лишь вид, и этот вид — искусный контрапункт. По традиции этот последний делится у Кирхера на три подвида, которые преподносятся, однако, таким образом, что первые две разновидности словно имеют отвлеченный от художественной практики, учебный характер. Без лишнего шума автор «Музургии» подменяет примеры Нуция и Тюрингца на простую и дробную разновидности контрапункта: вместо реальных, практически полезных образцов многоголосия на основе Магнификата он предлагает более абстрактные контрапункты на *subiectum*⁴¹. Зато во втором из примеров голос движется ровными семиминимумами — «фракциями», или «минутами», былых семибревисов⁴². И в учебных целях импровизировать или сочинять на бумаге подобные контрапункты, вероятно, и правда было полезнее.

Пример 4



Пример из художественной музыки, трехголосный мотет на текст Песни песней «На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя, искала его и не нашла его» (Песн. 3:1) Кирхер приводит лишь на украшенный контрапункт. И это соответствует художественной практике его эпохи, в которой существо-

риями «compositio» и «cantus figuratus» еще в трактатах XVI века; ср. у Стефано Ваннео: «Цветистый же, или украшенный фигурами напев — тот, что сочиняется, как минимум, на два различных голоса не в процессе пения, а письменно» (Floridum vero seu figuratum cantum esse qui pluribus duabus ac diversis non cantando, sed scribendo componitur partibus; цит. по: Vanneo S. Recanetum de musica aurea <...> // Thesaurus Musicarum Latinarum. URL: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/VANREM_TEXT.html; дата обращения: 23.03.2015). Под «фигурами» здесь имеются в виду нотные знаки различной длительности.

⁴¹ Вставка от Тюрингца с упоминанием «Stabat mater» Жоскена при этом выпадает (из этого не следует, однако, что Кирхер пользовался в качестве первоисточника «Созидательной музыкой» Нуция, в которой этой вставки изначально не было).

⁴² Второй из примеров Кирхер именуется «Contrapunctus diminutus, sive floridus». Понятие «contrapunctus fractus» (как альтернатива «contrapunctus floridus») отсутствует у него и в основном тексте при подразделении искусного контрапункта на три, однако фигурирует в начале первого из абзацев, посвященных второй разновидности искусного контрапункта. Понятие дробного контрапункта, тем не менее, пожалуй, наилучшим образом характеризовало бы второй пример, в котором каждый из семибревисов примера первого дробится на четыре части. Однако здесь, вероятно, Кирхер решил отдать дань популярному в Италии обозначению «contrapunctus diminutus» (возможно, так этот пример и был озаглавлен в том неизвестном мне первоисточнике, из которого Кирхер мог его почерпнуть). Так или иначе, понятие «contrapunctus floridus» Кирхер использует как основное и постоянное обозначение для второй разновидности искусного контрапункта.

Пример 5



вал в реальности лишь один вид контрапунктического письма — тот, в котором принято сочинять «мутеты». Не получается ли, таким образом, в конце концов, что созидательная музыка имеет согласно Кирхеру по сути лишь один вид, и этот вид — *contrapunctus artificialis coloratus*?

Наконец, последнее понятие, с которым Кирхеру надо было что-то поделать, для того чтобы утвердить безраздельное господство сложной письменной композиции, — это категория сортизации. К ней Кирхер в тексте девятой главы обращается дважды. Поначалу складывается впечатление, что ученый просто не рассматривает всерьез это «маргинальное» явление музыкальной практики. Как и композиция, сортизация не получает у него специального разъяснения, а любители бытового многоголосного пения упоминаются в рамках краткого описания импровизированного контрапункта⁴³.

Восходящую к Нуцию критику ловких, но грешащих против правил искусства певцов-иностранцев Кирхер безжалостно сокращает. Однако пройти мимо хулы на папских певцов он, претендуя на статус главного знатока музыки при Святом Престоле, не смог. Не имея с Нуцием эстетических разногласий, он создает и искусно вводит в изложение материала собственное отступление, направленное против распространенной в римских церквах его времени практики импровизации многоголосия. Удачное место для этого рассуждения, сопровождающегося маргиналией «Злоупотребление импровизированным контрапунктом» (*Abusus in contrapuncto extemporeo*), нашлось сразу после примера на цветистый контрапункт. Плавности перехода от чужого высказывания к собственному Кирхер достигает, варьируя соответствующие, расположенные на том же самом месте, фразы предшественников. А критике своей придает конструктивный характер:

Итак, ты видишь в этом примере не ноту против ноты, а то, как ноты нижнего голоса словно бы дробятся и разбиваются на мелкие частицы. И с помощью такого диминуирования достигаются не только поразительное разнообразие, но также редкая приятность и некая величественность стройного многоголосия. Вот поче-

⁴³ При этом Кирхеру оказывается близка акцентируемая Тюрингцем идея о «естественности» сортизации. Чтобы окончательно ее утвердить, автор «Музургии» добавляет тонкий штрих: компанию представителей рабочих профессий (музицирование которых объясняется, на сей раз, желанием скрасить скуку, возникающую во время ремесленного труда) он разбавляет пастухами.

му в церкви древних времен, после Гвидо, этот [вид контрапункта] всегда высоко ценился.

Ныне же певцы поют подобные контрапункты, не имея перед собой готового сочинения (и эта суетливая манера, чреватая множеством ошибок и несовершенств, губит всё удовольствие), и [не являют] ушам ничего, кроме гармонии шумной, подчиняющейся не истинному закону, а произволу слуха.

Чем будоражить уши верующих этим полиодичным гулом, возникающим спонтанно и не управляемым искусством, гораздо разумнее будет для возбуждения в душах благочестивых аффектов антифоны, интроиты и прочие подобные песнопения исполнять простым и ровным распевом. Только в том случае, если бы [певцы] избегали частого [использования] квинт и диссонансов (*sextas, aut ligaturas seu supcorationes*), это могло бы звучать гармонично, но невозможно, чтобы в таком хаосе голосов не возникали [подряд] то две квинты (*duae sextae*), то две октавы⁴⁴.

* * *

Быть Фабером после Нуция и впрямь неблагоприятное дело. Но приятно быть Кирхером после Тюрингца. Смиренный учитель своим трудом оказал неоценимую услугу не только немецкому юношеству, но и своему прославленному на весь мир земляку. Вопреки представлению Шарлау, Кирхер создавал многие разделы «Симфониургической книги», опираясь именно на «Сочиненьице в двух частях». И, по крайней мере, в изложении учения о подразделении созидательной музыки ему удалось полностью достичь своей цели: внутренне перестроить систему представлений о «симфониургии» — искусстве творить стройное, слаженное многоголосие. Его учение не только закрепляет победу письменного подхода к творчеству над устной импровизацией, но и утверждает по-новому осмысленное понятие контрапункта как центральное для теории музыкальной композиции.

Разумеется, во многих случаях, тонко «перенастраивая» компилируемый текст, Кирхер вступает в диалог не с Тюрингцем, а с Нуцием (а в иных случаях — и с еще более древней теоретической традицией). Но именно систематичное изложение Тюрингца позволило прославленному ученому стройно изложить свои взгляды, не утруждая себя перекройкой текста или попыткой написать его заново. А несообразности, «диссонансы», внесенные в учение о созидательной музыке Нуцием (и обостренные Тюрингцем при попытке по-новому изложить материал), получили в «Музургии» вполне удачное разрешение; конфликт между тремя понятиями: *contrapunctus, compositio* и *sortisatio*, — был, наконец, исчерпан, пусть и не ко всеобщему удовольствию сторон. Этот смысловой сдвиг, осуществленный Кирхером, конечно, не мог быть предусмотрен его предшественниками, но кому дано предугадать...

⁴⁴ *Kircher A. Musurgia universalis*. P. 242. Двукратное упоминание секст вместо квинт в латинском тексте данного фрагмента — один из многих случаев опечаток и иного полиграфического брака в «Музургии»; удивлять они не должны: издание грандиозного компендия музыкальной науки осуществлялось в большой спешке.