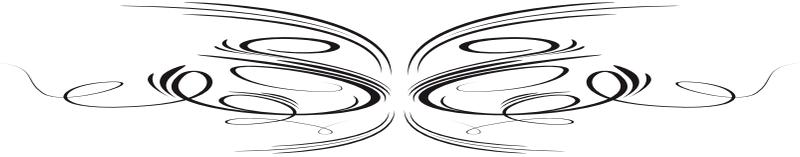


Розділ 2
МИСЛЕННЯ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ОСВІТИ
УКРАЇНИ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ЛАНДШАФТИ



УДК 78. 03

Валерия Жаркова

**СТАНОВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ «НОВОЙ МУЗЫКИ»
НА ЗАРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ
(ЭСТЕТИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА)**

Рубеж XVI – XVII веков обозначил кардинальную смену культурно-исторической парадигмы, надолго отделившую музыку предшествующих столетий для слушателей XVIII – XIX веков как «старую» и «неактуальную».

Возрождение интереса к музыкальному наследию Средневековья и Ренессанса, которое началось с конца XIX в. и особенно активно развернулось во второй половине XX в., приобретая характер «музыкальной моды», не могло остаться незамеченным фактом в музыкальной науке. Закономерно, что число работ, посвященных проблемам переломной эпохи, стремительно растет [1, 7, 8, 10, 11 и др.]. Тем не менее, вопросы взаимосвязи музыкальной теории и реальной исполнительской практики рубежа XVI – XVII вв. требуют дальнейшего изучения. Их анализ в свете общих философско-эстетических воззрений эпохи является **целью** данной статьи.

XVII век открывает в европейской культуре новую эру, основания которой столь значительно отличаются от ориентиров предыдущих поколений, что за ней закрепилось симптоматичное определение

«Новое время». Собственно формирование понятия Европы как некоей культурной целостности относится также этому моменту истории. Авторитетный французский историк П. Шоню в своей фундаментальной работе «Цивилизация классической Европы» отмечает, что в XVII в. «гуманитарное слово “Европа” вступает в неравную схватку с понятием “христианский мир”, за которым тысяча лет употребления, шесть веков Крестовых походов, эмоциональная насыщенность и благозвучие» [9, с. 8]¹. Осмысливая происходящие значительные изменения во всех сферах духовной и социально-экономической жизни европейского человека, П. Шоню связывает рождение представления о «единой Европе» с возникновением новых структур «будущей планетарной цивилизации в экономических, социальных и политических рамках, по-прежнему целиком пронизанных многовековыми традициями» [9, с. 10].

Диалог традиций и новых идей в культуре XVII в. приобретает небывалое звучание. «**Природа написана на математическом языке**» [9, с.400], – заявляет Галилео Галилей в 1623 году в «Saggiatore» («Пробирщик»), четко обозначая главный вектор интеллектуальных исканий своих современников: найти объективные закономерности построения Вселенной и дать им математическое объяснение.

Особенную роль в процессе формирования новой научной и культурно-исторической парадигмы сыграли труды Рене Декарта.

В «Рассуждении о методе» (1637) Декарт писал: «Мне стали особенно любезны **математики**² по причине достоверности и очевидности их рассуждений; но при этом я отнюдь не заметил их прямой применимости, и, полагая, что они служат лишь механическим искусствам, я поразился тем, что на их выкладках, столь твердых и основательных, ничего более выдающегося не строилось. [...] сии длинные, вполне простые и легкие цепочки умозаключений, коими имеют обыкновение пользоваться геометры, [...] дали мне основание предположить, что все вещи, могущие попасть в сферу изучения людей, следуют друг за другом в той же манере и что – если только воздержи-

¹ П. Шоню пишет, что если в начале XVII в. употребление слова «Европа» было еще не привычным, то уже к середине XVIII в. выражение «христианский мир» воспринималось как анахронизм [9, с. 8].

² Здесь и далее жирный шрифт мой. – В. Ж.

ваться от принятия за истину того, что таковой не является, и соблюдать необходимый для выведения одного из другого **порядок** – в силу этого не может быть ничего столь удаленного, чего в конечном счете нельзя достигнуть, и столь сокрытого, чего нельзя открыть» [9, с. 400]. Из этого следует главный вывод Декарта: «Всякая наука, включая науки о жизни, оказывается сводима к **геометрии и механике**, этому гармоничному сочетанию пространства, времени и числа» [там же]. Однако новая картина мира строилась не только на математическом расчете, но также на мощном фундаменте, сформированном христианским учением, который определял сознание великих «конструкторов нового мира». Блестяще комментируя этот факт, П. Шоню пишет: «Нужна была экстраординарная **вера** в обет “созданного по его образу”, чтобы постигнуть без рассуждений **математизацию** мира, чтобы без рассуждений все поставить на нее и актом чистой **веры в ее тотальную простоту вопреки видимостям мира**, в ее **тотальную рациональность вопреки очевидности чувств** всем рискнуть и все выиграть; пари, близкое к пари Паскаля³» [9, с.401].

Таким образом, мировоззрение человека новой эпохи рождалось из сопряжения крайностей. Беспредельность окружающего пространства была постигаема при помощи математических операций и непознаваема в своей иррациональной сущности; восхищала и пугала; требовала веры в силу науки и признания непостижимости промысла Божьего; она ожидала от каждого максимального напряжения всех духовных резервов, но также проявляла беспомощность разума перед незыблемыми законами бытия.

Особенности мировосприятия человека Нового времени были впервые осмыслены Декартом и емко обобщены в знаменитом изречении **«Ego cogito, ego sum»** – «Я мыслю, я есть», где «я мыслю»

³ Сущность «аргумента пари» Б. Паскаля состоит в том, что он уподобил экзистенциальный выбор человека игре в кости. Игровая логика «пари» в соответствии с предметом ее действия вызвала один из крупнейших в истории философии скандалов: «Бог есть или Бога нет. На какую сторону мы склонимся? Разум тут ничего решить не может. Нас разделяет бесконечный хаос. На краю этого бесконечного расстояния играет игра, в которой выпадает орел или решка. На что вы поставите? Взвесим выигрыш и проигрыш (...), если выиграете, вы выиграете все; если проиграете, то не потеряете ничего. Поэтому, не колеблясь, ставьте на то, что Он есть» [5, с.187].

означало страстную устремленность личности нового типа к порядку, красоте, истине⁴. Однако формула Декарта была понятна лишь таким же *мыслящим* представителям эпохи, как он сам, поэтому философ ярко противился популяризации отдельных положений своего учения, имевшего характер некоей моды, разрушавшей целостность его философской системы. Распространение искаженного учения Декарта как «чудовищное упрощение стало знаменем целого столетия» [9, с. 401] и надолго скрыло истинный драматичный характер духовной жизни человека XVII в. Подчеркнем, что не только рациональные основания познания мира человеком, но возможности бесконечной вариантности для самореализации открывали новые перспективы европейской культуры следующих столетий.

Принципиально новые отношения личности и мира, осмысленные Декартом, блестяще комментирует М. Мамардашвили в «Картезианских размышлениях»⁵. «Суть его философии, – пишет Мамардашвили, – можно выразить одной сложноподчиненной фразой: *мир*, во-первых, *всегда нов* (в нем как бы ничего еще не случилось, а только случится *вместе с тобой*), и, во-вторых, в нем всегда есть *для тебя* место, и оно тебя ожидает. Ничто в мире не определено до конца, пока *ты* не занял пустующее место для доопределения какой-то вещи, восприятия, состояния, объекта и т.д. И третье <...>: если в этом моем состоянии все зависит только от меня, то, следовательно, **без меня в мире не будет порядка, истины, красоты**» [3, с. 26].

⁴ Так, М. Фуко, акцентируя первостепенную значимость мыслительных операций, осуществляемых человеком с окружающими его «вещами» и обнажая специфически французскую тональность звучания проблемы, определяет сущность культурной парадигмы, сменившей в XVII в. ренессансную систему устойчивых подобию «вещей» и «слов», через понятия *тождества и различия*, которые не заданы заранее, но **устанавливаются каждый раз заново**. «Анализ замещает аналогизирующую иерархию. – пишет Фуко. – [...] Отныне же любое сходство подчиняется **испытанию** сравнением, то есть оно принимается лишь в том случае, если измерение **нашло** общую единицу, или, более радикально, — на основе *порядка тождества и серии различий*» [6, с. 88].

⁵ Для того, чтобы стряхнуть с трудов Декарта «академическую пыль» и разрушить мертвенный схематизм застывших в формулировок, М. Мамардашвили прочитал в 1981 г. Москве в Институте общей и педагогической психологии развернутый курс лекций о Декарте, послуживший основой изданных позднее «Картезианских размышлений» [3].

Акцент на неповторимом, индивидуальном и созидающем **Я**, способном творить и преобразовывать себя и окружающим мир, впервые со всей полнотой осмысленный Декартом, необратимо изменил векторы европейской культуры Нового времени. В музыкальной культуре XVII в. повышенное внимание к субъективному **Я** определило целый ряд революционных преобразований. Из них главные: 1) вычленение из равноправного ансамбля голосов полифонической музыки XV–XVI вв. **солирующего голоса**; 2) формообразующая роль **линии баса** (партия basso continuo), проясняющая гармоническую логику организации композиции; 3) сжатие голосов фактуры в **аккорд** над линией баса и осмысление вертикали в единовременном звучании; 4) рождение категории **«исполнитель»**, от которого зависел законченный звуковой образ целого благодаря единичному и неповторимому музыкальному прочтению нотного текста.

Эти «линейные» ориентиры (линия мелодии, линия баса, последовательность аккордовых структур, связь которых проявляется с течением музыкального времени), маркирующие музыкальную ткань произведений и пространство всей культуры переломного периода, меняли направленность восприятия от вертикальной соотнесенности полюсов земного и небесного (Средневековье, Ренессанс) к **горизонтальной подвижности и изменчивости смыслов** элементов композиции, всех деталей целого.

Закономерно, что подобные эстетические установки поставили в центр художественной системы **слово**. Слово, канонизированное в текстах церковной музыки предшествующих столетий, звучало по-новому в светских произведениях XVI в. (итальянских мадригалах, французских шансон) и направляло внимание слушателя в неизвестное ему русло самостоятельной выразительности музыкально-поэтических структур. Именно слово стало главным проводником слушателя в мир новых музыкальных смыслов.

В процессе утверждения новой функции музыкальных произведений в культурной жизни основную роль сыграли композиторы флорентийского содружества, объединившегося вокруг графа Джованни Барди и активно искавшие современные формы музыкального прочтения поэтических текстов в последнее десятилетие XVI в. Этот судьбоносный для европейской культуры период ярко характеризует один

из наиболее талантливых представителей Флорентийской камераты – композитор и певец Дж. Каччини. В предисловии к сборнику своих сочинений, показательно названному «Новая музыка» (1602), Каччини пишет: «В то время, когда во Флоренции процветал высокоблагородный кружок, собиравшийся в доме светлейшего синьора Джованни Барди, графа Вернио, кружок, в котором собирались не только множество дворян, но также и лучшие музыканты, изобретатели, поэты и философы этого города, я также там бывал и могу сказать, что большому научился из их ученых собеседований, чем за тридцатилетнюю свою работу над контрапунктом. Эти учёнейшие дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что **музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот**. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там те **поразительные эффекты**, которыми восторгаются [древние] писатели и на которые не способна наша современная музыка с помощью своего контрапункта...» [4, с. 70]. И далее: «Чтобы хорошо сочинять и петь в этом стиле, гораздо важнее **разобраться в общем смысле слов, понять хороший вкус и в подражание ему петь с чувством**, нежели знать контрапункт. ...Будущее покажет, насколько больше произведет впечатление и доставит удовольствия та ария или тот мадригал, который написан в этом стиле согласно **смыслу слов**, так, чтобы его можно было спеть настоящим образом, чем тот, который написан по всем правилам контрапункта» [4, с. 73].

Отказ от строгих правил полифонической музыки предшествующей эпохи остро поставил вопрос о формировании новой системы музыкально-выразительных средств. Ее новаторский характер хорошо осознавали композиторы новой формации. Вслед за Дж. Каччини, К. Монтеверди акцентировал новаторскую природу своих творческих замыслов. В послесловии к «Пятой книге мадригалов» (1605) он писал: «Иные, возможно, будут удивлены существованием **другой методы сочинения**, кроме преподанной Царлино. Но пусть они будут

уверены, что в отношении консонансов и диссонансов есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы **удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу**. Я хотел это вам сказать, чтобы заглавие «**Новая метода**» не было присвоено кем-нибудь другим. Склонные к новшествам могут искать новых гармоний и быть уверенными, что современный композитор строит свои сочинения, основываясь на **истине**. Будьте счастливы!» [4, с. 89].

«Истиной» новой музыки становились **человеческие чувства**. Поэтому в письме к Стриджио 9 декабря 1616 г. Монтеверди, отвергая неподходящее на его взгляд для музыкального прочтения либретто, в котором должны были действовать представители воздушных и морских стихий, пояснял свой отказ следующим образом: «Не нужно забывать, что Ветры, то есть Зефиры и Бореи, должны петь, но как же смогу я, дорогой Синьор, подражать говору Ветров, когда они не говорят! И как я смогу этими средствами растрогать слушателя! Ариадна трогает потому, что это была женщина, а Орфей потому, что это был мужчина, а не Ветер. Музыка подражает этим стихиям, но никогда речь, слово, не сможет изобразить порывов ветра, блеяния овец, ржания лошади и т.д.» [4, с. 90].

Так в новой эстетической системе, формирующейся на рубеже XVI–XVII веков, впервые самостоятельную художественную ценность обретал мир чувств и переживаний человека, представленный в крайнем напряжении их проявлений. Сила этого напряжения выводила автора, а за ним исполнителя и слушателя, **за пределы** ставшего; за границы того, что традиционно объединялось в гармоничное целое, обусловленное объективными законами. Теперь утверждалась идея «выпадения» из состояния равновесия, поворот взгляда от мира в себя и обязательная индивидуальная «включенность» (а не только присутствие, как ранее) исполнителя и слушателя в создаваемые авторами новые иллюзорные миры.

Показательно, что нотная запись в XVII веке своеобразно фиксировала «пределы» дозволенного в виде доминирующей над всем мелодической линии и функциональной линии баса. Единственным проводником в этот мир становился исполнитель. Его неповторимый взгляд на текст «удваивал» пограничные зоны смыслов индивидуаль-

ными решениями. Так складывалось необходимое для исполнения музыкальных текстов эпохи понятие вкуса и стиля, а общей проблемой оставалось то, каким образом сочетать рациональные основания композиции Нового времени и творческую свободу. Значительную вариантность нотных текстов XVII века обеспечивали: а) различные способы нотации, среди которых была и запись всех голосов (10 линейный нотоносец, лютневая табулатура, партитура из 4 систем и др.) и формы редуцированной записи (цифрованные и нецифрованные формы баса); б) практика диминуций, т.е. практика импровизационного орнаментирования верхнего голоса; в) специфика ритмической записи *inégale*; в) тембровое варьирование (редко определенная партия закреплялась за конкретным инструментом).

Большие возможности индивидуального исполнительского решения, например, раскрывает рекомендация Преториуса о том, как исполнять *Cantion XVIII* из «Полигимнии»: «...следует поставить четырех мальчиков друг против друга в четырех отдельных местах <...> Но поелику нет в наличии четырех хороших мальчиков, можно взять двух мальчиков и двух теноров, или трех мальчиков и одного тенора, или также четырех теноров, или же употребить вместо второго и четвертого мальчика два корнета или две скрипки или один корнет и одну скрипку, *что есть в наличии*. Ибо хотя первый или второй дискант не будет человеческим голосом, а слышно будет вовсе не текст, а дутье в инструменты, то можно однако же, с легкостью угадать и повторить слова и пропетый текст первому и третьему дисканту из мелодии, так что во втором и четвертом дисканте первому отвечает словно бы эхо» [1, с. 224].

На принципиальную вариантность прочтения музыкальных текстов эпохи указывают все авторитетные исполнители. В частности, Н. Арнонкур отмечает: «Что же касается более старой музыки (созданной до XIX в. – В.Ж.), то тут проблема «верности тексту» порядком осложняется. <...> она была создана, исходя из иных предпосылок, в ней сочинений и исполнение находятся в ином соотношении. <...> Сколь бы это ни казалось удивительным и даже шокирующим, но *все* важнейшие музыкальные элементы – абсолютная и относительная высота звуков, их длительность, ритмические соотношения, динамика и т.д. – не могут быть выражены однозначно. Понимание

нотной записи зависит от неписанной *конвенции* (курсив мой. – В.Ж.), договора между композитором и интерпретатором, – и в этом ключ к их взаимоотношениям» [8, с. 39].

ВЫВОДЫ. Предложенный композиторами на заре Нового времени «ключ» открыл двери в новые миры, в которых потерялся человек новой эпохи. Понимание сущности произошедших изменений, имевших особенный культурно-исторический отсвет, становится более ясным уже с позиций сегодняшнего дня. Только как следствие произошедших перемен стало возможным следующее размышление Г. Башляра: «...следует обратить внимание на феноменологическую пару: **отголосок и отклик**. Отголоски рассеиваются в различных плоскостях нашей жизни в мире; отклик взывает к углублению существования нашего *Я*. **Отголоски позволяют нам услышать, понять произведение; в отклике оно становится нашим высказыванием, нашим собственным произведением.** Отклик переворачивает бытие: кажется, будто личность поэта слилась с нашим *Я*. И тогда это единство бытия в отклике порождает множество отголосков» [2, с. 13].

Этот прекрасный, наполненный резонирующими «отблесками» и «откликами» мир, в котором можно было идти навстречу к себе, в глубину самого себя начинал звучать на рубеже веков, предоставляя каждому возможность выбирать собственный духовный маршрут.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барсова И. *Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века)* / Инна Барсова. – М. : Московская гос. консерватория, 1997. – 571 с.
2. Башляр Г. *Избранное: Поэтика пространства* / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.
3. Мамардашвили М. *Картезианские размышления* / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 2001. – 352 с.
4. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков.* – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
5. Паскаль Б. *Мысли* / Блез Паскаль. – М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1995. – 480 с.
6. Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук* / М. Фуко; [пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. ст. Н. С. Автономовой]. – СПб. : А-сad, 1994. – 403 с.

7. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.

8. Арнонкур Н. Мои современники : Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 280 с.

9. Шоню П. Цивилизация классической Европы / П. Шоню. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 605 с.

10. *Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin.* – Paris : Fayard, 1995. – 1312 p.

11. *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours / [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier].* – Paris : Bordsas, 1995. – 639 p.

Жаркова В. Становление принципов «новой музыки» на заре эпохи нового времени (эстетика и музыкальная практика). Рассматривается проблема понимания главных эстетических и музыкальных открытий в культуре XVI–XVII в.

Ключевые слова: Монтеверди, Новое время, музыкальная практика XVII века.

Жаркова В. Становлення принципів «нової музики» на початку доби нового часу (естетика і музична практика). Розглядається проблема розуміння засадничих естетичних та музичних новацій в культурі XVI – XVII ст.

Ключові слова: Монтеверді, Новий час, музична практика XVII століття.

Zharkova V. Formation of the principles of “new music” at the beginning of modern times (aesthetics and musical practices). Article is devoted to understanding the major aesthetic and musical discoveries in the culture of XVI-XVII centuries.

Key words: Monteverdi, new age, musical practice of the XVII century.