

В. П. Шестаков

ОТ ЭТОСА  
К АФФЕКТУ



История  
музыкальной  
эстетики  
от античности  
до XVIII века

В.Г.Шестаков

---

# ОТ ЭТОСА К АФФЕКТУ



*История  
музыкальной  
эстетики  
от античности  
до XVIII века*

Москва  
«Музыка»  
1975

## ПРЕДИСЛОВИЕ

О необходимости создания марксистской музыкальной эстетики много говорят и пишут. Действительно, в наше время остро ощущается потребность в эстетическом осознании проблем современной музыкальной культуры. Нельзя сказать, что в этой области все обстоит совершенно благополучно: работ, посвященных проблемам музыкальной эстетики, у нас еще мало. Очевидно, что теоретическое исследование этих проблем по-прежнему остается настоящей и далекой от своего окончательного разрешения задачей.

Одной из причин недостаточной разработки теоретических проблем музыкальной эстетики является, на наш взгляд, слабая изученность ее истории. Действительно, можно ли серьезно говорить о попытках создания музыкальной эстетики и ее теории, не учитывающих того опыта, который был накоплен эстетической мыслью более чем в течение двух с половиной тысяч лет. Конечно, речь идет о критическом освоении исторического наследия. Каждая наука имеет свою историю и в своих теоретических выводах опирается на определенную историческую традицию. Музыкальная эстетика не представляет в этом смысле исключения. Совершенно очевидно, что опыт прошлого поможет нам понять и осмыслить многие проблемы, стоящие перед современной эстетической мыслью.

Прежде чем перейти к изучению истории музыкальной эстетики, следует хотя бы в общих чертах определить предмет и задачи музыкальной эстетики как нау-

ки. Что такое музыкальная эстетика? Что общего и что различного между ней и теорией искусства? Как складывались отношения между этими дисциплинами в истории? Разумеется, мы не претендуем на то, чтобы дать полный и исчерпывающий ответ на эти вопросы.

Прежде всего, сравнивая между собой музыкальную эстетику и теорию музыки, нельзя не видеть, что между ними есть определенная общность. Эта общность заключается в том, что обе эти науки имеют дело с одним и тем же объектом исследования: они изучают музыку как определенный вид искусства.

Но наряду с общностью, между ними есть и весьма существенные отличия. Каждая из них исследует специфическую сторону объекта, или, другими словами, имеет специфический предмет исследования. Музыкальная эстетика исследует наиболее общие законы строения и функционирования музыки, соотношение музыки с другими видами искусства и формами общественного сознания, изучает ее с помощью основных эстетических понятий и категорий. Напротив, теория музыки как конкретная область искусствознания исследует музыку со стороны ее конкретно-специфических закономерностей, она изучает структуру и особенности музыкальной формы, закономерности развития музыкального языка, специфические формы музыкального выражения.

Это гносеологическое различие в подходе к изучению музыки закреплялось и исторически. На протяжении многих веков эстетика развивалась как философская дисциплина, как составная часть философии. Она отражала борьбу различных философских школ и направлений, и прежде всего двух основных направлений в философии — материализма и идеализма. Теория же развивалась как конкретная дисциплина, основанная, прежде всего, на эмпирических данных (законы акустики, изучение музыкальных инструментов, исследование биографий композиторов и т. д.). Поэтому музыкальная эстетика и теория музыки отличаются друг от друга не только предметом, но и методом исследования.

Разумеется, музыкальная эстетика и теория музыки тесно между собою связаны. В истории музыкальной мысли порой довольно трудно отделить эти науки друг от друга, рассматривать их независимо, так сказать в «чистом виде». Это, конечно, не означает, что отношения



между музыкальной эстетикой и теорией музыки всегда складывались абсолютно гармонично. Между ними подчас возникали трагические противоречия и острые конфликты, которые существовали на протяжении длительных исторических периодов. Но дело в том, что такие конфликты, как правило, болезненно сказывались как на музыковедении, так и на музыкальной эстетике. И наоборот, прочный союз между эстетикой и музыковедением приводил, как правило, к плодотворным результатам, к взаимному обогащению этих наук.

Это взаимоотношение между музыкальной эстетикой и музыковедением следует иметь в виду при изучении истории эстетической мысли.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы представить главные направления в развитии музыкально-эстетической мысли от античности до конца XVIII века. Одна из задач, стоящих перед нами, заключалась в том, чтобы показать, что музыкальная эстетика обладает богатой исторической традицией, которая в принципе никогда не прерывалась. Эта традиция закреплена в обширной теоретической литературе, какой, пожалуй, не существовало ни в какой другой области искусствознания. Разительный пример представляет собой эпоха средневековья. Действительно, что дошло до нас от средневековой теории драмы или живописи? Всего лишь несколько трактатов, иногда чрезвычайно фрагментарных. Что же касается музыкальной эстетики, то мы не можем пожаловаться на малочисленность или фрагментарность дошедших до нас памятников. Средневековая литература о музыке весьма обширна, она свидетельствует о прочной и устойчивой традиции в развитии музыкальной мысли в ту эпоху.

Все это не означает, что в истории музыкальной мысли не существовало «белых пятен», исторических утрат или перерывов в традиции. Такие разрывы и утраты, конечно, были, но они дают о себе знать в меньшей степени, чем в какой-либо иной области искусствознания.

Изучение истории музыкальных учений убедительно показывает, что музыкальная эстетика тесно связана с развитием философии. Она отражает поступательное развитие человеческой мысли в познании природы искусства, борьбу передовых эстетических теорий с господствующей идеологией, религией, идеалистическими теория-

ми. Знакомство с музыкальной эстетикой прошлого показывает нам место музыки в системе общественной жизни, даёт представление о ее роли в обществе, в жизни человека, в человеческом познании.

Рассматривая историческое развитие музыкальной мысли от античности до эпохи Просвещения, мы касались главным образом общих вопросов эстетики. В их число входят такие проблемы, как происхождение музыки, ее природа и сущность, историческое развитие и национальные особенности, природа ее воздействия на эмоции и психику человека, принципы и критерии ее художественной оценки и т. д. По мере возможности, мы стремились не касаться тех областей музыкознания, с которыми музыкальная эстетика тесно связана, но с которыми она, тем не менее, имеет достаточно отчетливые и строгие границы. Речь идет о теории музыки и музыкальной критике. В сферу этих смежных областей знаний мы вторгались лишь по необходимости и, увы, не без робости. Нам представляется, что эти области музыкознания имеют свою самостоятельную историю и требуют специального музыковедческого подхода. В настоящей работе мы рассматриваем только самые общие вопросы, связанные с областью философии или эстетики, привлекая теорию музыки лишь в той мере, в какой необходимо для объяснения развития эстетических идей.

Изучение истории музыкальной эстетики связано с целым рядом специфических трудностей. Одна из них состоит в том, что на протяжении долгого исторического периода, в особенности от поздней античности и вплоть до XVII века, музыка рассматривалась главным образом как теоретическая дисциплина и ставилась в один ряд с другими областями научного знания: арифметикой, геометрией, астрономией и даже медициной. Это, в частности, объясняет, почему в прошлом теоретические рассуждения о музыке мы находим в трактатах по математике или астрономии. Только в XVIII веке музыкальная мысль окончательно порывает со спекулятивной традицией и становится независимой от математики или астрономии. Все это в чрезвычайной степени затрудняет понимание памятников музыкально-эстетической мысли прошлого. Многие в этой области окончательно умерло, безвозвратно ушло в прошлое и с трудом поддается расшифровке или реконструкции.

Другая значительная трудность заключается в том, что очень часто в истории музыкальная мысль была оторвана от развития художественной практики, либо же эта связь становилась слишком условной, скрытой, опосредованной. Иногда это касалось не только кратковременных периодов, но и целых исторических эпох. Все такие несоответствия между художественной теорией и практикой нуждаются в теоретическом истолковании и, насколько это было в наших силах, мы пытались найти им объяснение. Однако именно соотношение теории и практики было той путеводной нитью, с помощью которой мы пытались пройти по сложному лабиринту эстетической теории прошлого.

Изучение истории эстетической мысли имеет свою историю, свою научную традицию. Систематическое исследование истории эстетики началось, пожалуй, лишь в XX веке. В начале столетия появились работы немецкого историка Г. Аберта, посвященные музыкальной эстетике античности и средних веков<sup>1</sup>, Г. Римана и Г. Питтша<sup>2</sup>, посвященные средневековым теориям музыки. Позднее были опубликованы исследования Г. Ризе и М. Букофцера<sup>3</sup> о музыкальной теории Ренессанса, Г. Гольдшмидта, В. Серауки, К. Даренберга<sup>4</sup> о музыкальной эстетике XVIII—XIX веков.

Из общих обзоров истории музыкальной эстетики следует отметить работы Р. Шефке и Д. Фергюсона<sup>5</sup>, содержащие большой фактологический материал. Однако нельзя не учитывать того, что большинство работ западных ученых основано на идеалистической методологии и в этом смысле нуждаются в очень осторожном и критическом подходе. Многие исследования музыкальной мысли, появившиеся сравнительно недавно на Западе, — исторические обзоры, антологии, хрестоматии, — носят отчетливый отпечаток идеалистического понимания истории, в результате чего на первый план выдвигаются всевозможные идеалистические и мистические концепции музыки, тогда как материалистическая традиция в истории музыкальной эстетики остается в тени.

Так, например, западногерманский музыковед Ганс Мозер, составитель «Документов по истории музыки»<sup>6</sup> ограничивает эпоху средневековья X веком, а музыкальную теорию и эстетику Возрождения вообще не выделяет в самостоятельный раздел. Тем самым стирается

принципиальное отличие музыкальной эстетики Возрождения от средневековья, затушевывается характер того переворота, который происходит в музыкальной культуре и музыкальной мысли в эпоху Возрождения. Во французской антологии Г. Бернара<sup>7</sup> главное место отводится преимущественно идеалистическим и мистическим направлениям в истории музыкальной эстетики. Идеалистический подход к истории музыкальной мысли сказывается и на структуре антологии Германа Пфогнера «Музыка: история ее толкования»<sup>8</sup>. Об этом свидетельствуют хотя бы уже названия отдельных глав книги: «Музыка как магия», «Музыка как мировой принцип», «Музыкальный мистицизм», «Музыка как символ вселенной».

Авторы этих работ, ссылаясь на специфическое положение музыки в ранние периоды истории, на ее связь с древней мифологией, а в средние века — с христианской религией, пытаются доказать, что материалистическая линия в истории музыкальной мысли вообще отсутствовала.

В противоположность этой широко распространенной на Западе концепции мы стремимся показать материалистическую традицию в понимании музыки, которая существовала во все эпохи истории и противостояла всякого рода идеализму и мистике. Это стремление к материалистическому пониманию природы музыки, попытки связать музыкальную теорию с потребностями музыкальной практики мы можем обнаружить, в принципе, на любом этапе развития музыкальной эстетики.

Уже после того, как работа была закончена, нам удалось познакомиться с вышедшей в ГДР книгой венгерского музыковеда-марксиста Денеша Золтаи «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от ее возникновения до Гегеля»<sup>9</sup>. Это — одна из лучших работ, написанных по истории музыкальной эстетики. Основанная на марксистской методологии, она дает глубокую философскую характеристику развития музыкальной мысли от античности до середины XIX века. Многие в предлагаемой нами книге оказалось общим с работой Д. Золтаи. Однако в некоторых моментах мы расходимся с венгерским музыковедом.

Прежде всего, Д. Золтаи стремится отделить «философскую» эстетику от «практической», связанной с музыкальной критикой, обсуждением практических вопро-

сов музыки. Нам представляется такое выделение «философской» эстетики в известной мере искусственным. Реальный исторический процесс развития музыкальной эстетики является более сложным, порой решение коренных вопросов музыкальной эстетики было связано не столько с философией музыки, сколько с ее практикой. Поэтому в настоящей книге мы обращаемся не только к философской традиции в истории музыкальной мысли, но и к той, которая была связана с осознанием вопросов музыкальной практики.

Кроме того, нам представляется, что Золтан рассматривает этос и аффект как два различных полюса в развитии музыкальной эстетики, противостоящих друг другу и между собой не связанных. Напротив, в нашей работе мы стремились показать, каким образом учение о музыкальном этосе, возникшее в античную эпоху, наследуется в средние века и в эпоху Возрождения, а затем трансформируется в учение об аффектах на основе новой материалистической эстетики просветителей, стремящихся понять музыку как подражание природе.

При подготовке настоящей книги мы опирались на труды советских музыковедов, которые внесли большой вклад в изучение истории музыкальной мысли. Среди них в первую очередь следует назвать М. В. Иванова-Борецкого, работы которого в области истории музыкальной теории создали целую школу в советском музыкознании<sup>10</sup>. Значительную роль в изучении истории музыкальной эстетики играют работы Р. И. Грубера по истории музыкальной культуры, в особенности эпохи античности и Возрождения<sup>11</sup>. Серьезный вклад в изучение истории музыкознания и истории музыкальной критики внесли главы, посвященные музыке в завершенной недавно «Истории искусствознания»<sup>12</sup>.

Но если история музыкальной теории и музыкальной критики исследуется в нашей литературе достаточно основательно, то изучение собственно музыкальной эстетики находится на сравнительно невысоком уровне. У нас до сих пор отсутствует систематическое исследование по истории музыкальной эстетики, которое бы позволило представить развитие музыкально-эстетических теорий от древности до нашего времени. Правда, сравнительно недавно изданы два тома «Истории эстетики» С. Маркуса<sup>13</sup>, но, фактически, это исследование

начинается с XVIII века, и более чем двухтысячелетний период в развитии музыкальной эстетики остался неосвещенным.

Очевидно, что в наше время изучение такой огромной и трудоемкой области, как история музыкальной эстетики, не может быть делом индивидуальных усилий. Оно требует коллектива исследователей, специалистов в разных областях знания: философов, историков, музыковедов, филологов. Попыткой такого рода коллективной работы является публикуемая издательством «Музыка» серия «Памятники музыкально-эстетической мысли». За десять лет, прошедших с начала публикации этой серии, опубликовано пять выпусков: «Античная музыкальная эстетика» (1960), «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» (1966), «Музыкальная эстетика стран Востока» (1967), «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков» (1971), «Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков» (1973), «Музыкальная эстетика Франции XIX века» (1974).

Завершение этого издания, очевидно, потребует еще много времени и усилий. Но уже сейчас возникла потребность подвести итог завершённой работе и дать читателям возможность ознакомиться с содержанием и основными тенденциями в развитии музыкальной эстетики от античности до XVIII века.

Настоящая книга — попытка обобщения результатов работы по изданию «Памятников музыкально-эстетической мысли». В книге широко используются материалы, опубликованные в соответствующих изданиях серии в качестве комментариев и вступительных статей.

В заключение автор приносит глубокую благодарность всем, кто помогал ему в работе над этой книгой. Прежде всего, — докторам наук А. А. Аниксту, Т. Н. Ливановой, А. Ф. Лосеву. Без их советов, указаний и поддержки настоящая книга вряд ли когда-либо была бы написана. Особую благодарность автор выражает Н. Г. Шахназаровой, с которой много лет сотрудничает в серии «Памятники музыкально-эстетической мысли».



## АНТИЧНОСТЬ

### 1. МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ

Изучение античной музыкальной теории и эстетики связано с целым рядом серьезных трудностей. Одна из них состоит в сложности и многозначности самого понятия «музыка» как оно употреблялось в контексте всего греческого языка и мышления. Значение этого понятия далеко не всегда соответствует тому смыслу, который вкладывается в него в наше время. Под словом «музыка» древние греки понимали «мусическое искусство», «искусство муз», то есть всякое занятие, находящееся под покровительством муз. К тому же греческий термин «музыка» означал не только собственно музыку, но и теорию музыки. Эту широту и многозначность античного понятия «музыка» необходимо постоянно учитывать при изучении истории музыкальной мысли античного времени.

Другая, и, пожалуй, главная трудность заключается в том, что мы не имеем полного и достоверного представления о характере музыки Древней Греции, о ее реальном звучании. Расшифровка нескольких фрагментарных памятников не меняет существа дела. В целом все наши представления и суждения об античной музыке имеют главным образом теоретический характер и основываются на литературных источниках.

Благодаря свидетельству античных авторов, писавших о музыке, мы можем представить себе особенности античной музыки, ее место и значение в общей системе античной культуры. Широко известно, что музыка античной Греции была тесно связана со сценическим искус-

ством, танцем, ритмикой, жестом. Музыка сопровождала все сценические представления и включала в себя тап как необходимый и органический элемент. Точно так же греческая музыка была органично связана с поэзией и словом.

Античная музыка была, по преимуществу, вокальной. Инструментальная музыка служила главным образом для аккомпанемента, и все ее выразительные средства были подчинены выявлению ритмизированного слова. Именно поэтому вплоть до эпохи эллинизма Древняя Греция не знала виртуозной инструментальной музыки.

О связи древнегреческой музыки с танцем и поэзией убедительно писал советский историк музыкальной культуры Р. И. Грубер: «Древнегреческая музыкальная культура достигла непревзойденных и по сей день результатов, в первую очередь — в области органического сочетания музыки со словом и жестом. Мы сейчас с трудом можем себе представить все то богатство оттенков и переходов между чисто разговорной, повышенной речевой, более или менее напевной декламацией, переходящей в пение речитацией, наконец плавной напевной кантиленой, которые были свойственны древнегреческой музыке, более того — составляли ее существо. Мы не должны забывать о том уровне «синтеза искусств», который был достигнут в античной трагедии, явившейся одним из величайших мировых завоеваний в области монументального, массового искусства, к которому на протяжении веков вновь и вновь возвращались лучшие умы человечества»<sup>1</sup>.

Эта органическая связь музыки с поэзией и танцем объясняет тот факт, что в древнегреческой музыке ритм преобладал над мелодией. Другая ее особенность заключается в том, что в ней отсутствовала полифония. Древнегреческая музыка не знает многоголосия. Голос и аккомпанемент звучали в ней в унисон.

Все эти особенности древнегреческой музыки довольно подробно исследованы в современном музыкознании. Изучение музыкальной культуры Древней Греции имеет здесь длительную традицию. В этой связи можно назвать прежде всего труды Р. Вестфала<sup>2</sup> (вопросы античной метрики и ритмики), К. Закса<sup>3</sup> (музыкальная культура и инструменталистика), Ф. Геварта<sup>4</sup> (общие вопросы музыкальной теории). За последние десятиле-

тия появилась огромная литература, посвященная самым разнообразным вопросам истории и теории античной музыки: вопросам гармонии, ритмики, связи музыки с трагедией и даже античной полифонии<sup>5</sup>.

Наряду с вопросами теории и истории греческой музыки, большое значение приобретает и изучение проблем музыкальной эстетики. Как показывает опыт, изучение античной теории музыки вне связи с общими эстетическими идеями оказывается в наше время неполным, в известной мере формальным, точно так же как изучение одних только эстетических концепций вне связи с историей и теорией музыки представляется абстрактным и односторонним.

В изучение античной музыкальной эстетики существенный вклад внесла работа Г. Аберта «Учение об этосе в греческой музыке»<sup>6</sup>. Этой же теме посвящена вышедшая недавно работа У. Д. Андерсона «Этос и воспитание в греческой музыке по свидетельству поэзии и философии»<sup>7</sup>.

Музыкальная эстетика Древней Греции рассматривается в работе Э. Линмена «Музыкальная мысль в античной Греции»<sup>8</sup>.

Марксистская эстетика признает большую ценность того глубокого понимания музыки, которое было выработано античной музыкальной мыслью. Поэтому марксистские исследователи неоднократно обращались к исследованию музыкальной эстетики Древней Греции. В качестве примера можно сослаться на работу А. Ф. Лосева «Античная музыкальная эстетика»<sup>9</sup>, в которой дана чрезвычайно рельефная, социально и философски осмысленная картина развития античной музыкальной мысли. Значительное внимание уделено античной эстетике и в книге венгерского музыковеда-марксиста Д. Золтан «Этос и аффект»<sup>10</sup>.

Марксистские исследователи исходят из того, что изучение античной музыкальной культуры и эстетики имеет далеко не чисто академический интерес. Характеризуя значение греческой философии, Ф. Энгельс писал: «...В многообразных формах греческой философии имеются в зародыше, в процессе возникновения, почти все позднейшие типы мировоззрения»<sup>11</sup>. Эту характеристику с полным правом можно отнести и к античной музыкальной эстетике.

Действительно, в музыкальной эстетике Древней Греции мы можем обнаружить многие проблемы, которые затем поднимались и обсуждались почти всей позднейшей эстетикой на протяжении многих веков ее развития. Среди этих проблем — учение о природе музыкального подражания, теория музыкального этоса, пифагорейско-платонические представления о музыкальной космологии, связь музыки с поэзией, воспитанием, разработка практически-эмпирических элементов музыки и т. д. Причем, все эти концепции и теории появляются в античной литературе не в готовом, совершенно зрелом виде, подобно тому, как в древнем мифе Афина рождается из голоса Зевса, а являются результатом длительного развития мысли, напряженной и острой борьбы различных философских и эстетических мировоззрений. Поэтому представление об античной эстетике как о спокойном и незамутненном процессе развития оказывается совершенно несостоятельным.

Античная литература о музыке весьма обширна и многообразна. Помимо специальных трактатов о музыке (Аристоксена, Филодема, Плутарха, Аристида Квинтилиана, Птолемея, Клеонида, Никомаха, Бакхия, Гауденция и др.), сведения о музыке и музыкальной теории содержатся в самых разнообразных произведениях: философских трактатах, сочинениях по этике, воспитанию и религии, математике, риторике, медицине, космологии и астрономии.

Соответствующим образом работы по изучению античной музыкальной теории различаются по своей методологии и посвящены самым разнообразным аспектам античной музыкальной мысли.

Античная музыкальная эстетика имеет довольно длительную историю развития, которая охватывает огромный исторический период. В этом периоде мы можем выделить несколько крупных этапов. Это, во-первых, мифологическая ступень в развитии античной эстетики, эпоха античной классики и, наконец, эпоха эллинизма. Каждая из этих эпох вырабатывала специфический подход к изучению музыки, специфические музыкально-эстетические концепции, которые, хотя и имели общеантичное значение, выросли на почве определенной эпохи античной истории и выражали ее специфические особенности.

## 2. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

По словам К. Маркса, греческая мифология была не только арсеналом, но и почвой, материнским лоном искусства<sup>12</sup>. В определенной мере это относится также и к теории искусства, в том числе к античной теории музыки. В мифологических образах закреплялись и на протяжении веков развивались народные представления о музыке, ее происхождении, значении, воздействии на человека.

В античной мифологии можно обнаружить, прежде всего, древнейшее, относящееся к первобытной ступени античной истории, понимание музыки как магии. В ней содержатся многочисленные образы и представления, в которых музыка осознается и переживается как явление магического характера. Это представление о музыке отражается в мифе об Орфее. Своей музыкой Орфей укротил подземное царство, стража Аида Кербера, растрогал Эриний и заставил богов отпустить на землю его умершую супругу Эвридику. Подобный же смысл имеет и миф о легендарном певце Амфионе, который своим пением привлекал к себе животных и двигал камни, построив таким образом стены Фив (Павсаний. «Описание Эллады» IX, 5, 7—9). Представление о волшебном, колдовском значении музыки отражается у Гомера в образе сирен, которые своим сладостным пением увлекают на свой остров путников («Одиссея» XII, 183—196). Символом необузданной, стихийно-оргастической музыки выступает и бог Дионис, который всегда окружен толпой иступленно пляшущих вакханок.

Этому древнейшему взгляду на музыку, когда она была элементом первобытной религии и магии, противостоит более поздний и зрелый образ Аполлона, бога-музыканта, покровителя уравновешенной и организованной художественной жизни. Он — создатель музыки, вдохновитель всех певцов и музыкантов:

Ибо от муз и метателя стрел  
Аполлона-владыки  
Все на земле и певцы происходят  
и лирики-мужи

*Гесиод. Теогония, 93—94.  
Пер. В. Вересаева*

В античной мифологии Аполлон всегда противопоставлен всему дикому, оргиастическому, стихийному. Он — символ организованного порядка, стихии покоренной и обузданной, гармонического устройства жизни. Классический образ Аполлона дается в «Гомеровских гимнах», где описывается веселье олимпийских богов, танцующих под аккомпанемент играющего на кифаре Аполлона:

Пышноволосые девы Хариты, веселье Ори,  
Зевсова дочь Афродита, Гармония, юная Геба, —  
За руки взявшись, водить хоровод начинают веселый.  
Не безобразная с ними танцует, не малая с виду, —  
Ростом великая, видом дивящая всех Артемиды,  
Стрелолюбивая дева, родная сестра Аполлона.  
С ними здесь веселятся и Арес могучий, и зоркий  
Аргоубийца. А Феб-Аполлон на кифаре играет,  
Дивно, высоко шагая. Вокруг него блещет сиянье,  
Быстрые ноги мелькают, и пышные вьются одежды.

*Гомеровские гимны II, 16—26.*

*Пер. В. Вересаева*

С образом Аполлона связан распространенный в античной мифологии мотив музыкального состязания. Широко известен миф о состязании Аполлона с сатиром Марсием в искусстве игры на флейте. Победителем, естественно, оказался божественный Аполлон, он содрал с Марсия кожу и повесил ее на дереве в Келенах. Шкура эта при звуках флейты начинала трепетать. Такая же участь постигла и легендарного певца Лина, которого Аполлон убил, узнав, что он сравнялся с ним в пении (Павсаний, «Описание Эллады» IX, 26, 6—9). Аналогичный мотив содержится и в мифе о музыканте Фамире, который вызвал на состязание в пении самих муз. В наказание за это он был ослеплен:

В гневе они ослепили его и отняли чудесный  
Песенный дар. И забыл он искусство играть на кифаре.

*Илиада II, 598—599.*

*Пер. В. Вересаева*

В этих мифах отчетливо проявляется важный и новый момент: человек выступает как соперник богов, в своем искусстве он способен сравняться с божеством. Это был высший пункт в развитии антропоморфизма и вместе с тем один из первых признаков разложения мифологического сознания: музыка осознавалась как человеческое, земное искусство.



В этом смысле интересны образы легендарных певцов и музыкантов: Лида, Орфея, Фамира, Мусея, Амфиона, Эвмолпа. Эти полумифологические, полULEгendarные имена попадают на страницы теоретических трактатов о музыке, им приписывается изобретение флейты, кифары, либо же всего в целом музыкального искусства. Так, мифологические персонажи «врастают» в античную теорию музыки. Мифология, даже тогда, когда она гибнет как целостное мировоззрение, сохраняется в последующем в виде отдельных элементов и во многом влияет на понимание музыки на протяжении всей античности.

Таким образом, еще до появления самостоятельной музыкальной теории музыка была предметом напряженного осмысливания и переживания. В образах мифологии музыка осознавалась и как оргиастическое, стихийное начало, и как магия, и как осознанный, регулирующий принцип поведения. Античная музыкальная эстетика переработала древнюю мифологию, создала совершенно новую, рациональную систему понимания музыки, но многие мифологические образы, сюжеты и мотивы сохранились в ней навсегда и в той или иной форме воспроизводились на протяжении всей ее истории.

### 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ДРЕВНЕГО ПИФАГОРЕИЗМА

Первые научные принципы музыкальной эстетики были заложены Пифагором и его последователями. До Пифагора эстетика, как мы видели, базировалась на основе мифологии, то есть на фантастическом представлении о природе и обществе. С Пифагора начинается история научной эстетики, опирающейся на законы естественно-научного познания. Пифагорейцы считали, что в основе всех вещей лежит число. Этим самым была высказана догадка о закономерности природы и мира в целом.

«Подобно тому, — писал Энгельс о пифагорейцах, — как число подчинено определенным законам, так и подчинена им вся вселенная; этим впервые высказывается мысль о закономерности вселенной»<sup>13</sup>.

Изучение пифагорейской эстетики затруднено тем, что до нас не дошли достоверные сведения о Пифагоре и его школе. Большинство сведений о пифагорействе содержится в очень поздних источниках и часто носят полумифологический характер. Пифагорейское учение о музыке излагается в трактате «О пифагорейской жизни» философа Ямвлиха IV века н. э., о нем сообщают в своих музыкальных трактатах Плутарх, Квинтиллиан, Марциан Капелла, а также математик Теон из Смирны (Математика I), историк Страбон (География X, 3, 1) и другие. Все это — очень поздние источники и к ним нужно относиться с величайшей осторожностью. Тем не менее, опираясь на эти немногочисленные, а часто и фрагментарные источники, мы можем судить об общих принципах пифагорейского учения о музыке.

Время жизни Пифагора обычно относят к VI в. до н. э. Ему приписывается открытие математических отношений, лежащих в основе музыкальных интервалов. Его последователи — Гиппас (V в. до н. э.), Филолай (V в. до н. э.), Архит из Тарента (IV в. до н. э.) разрабатывали, наряду с этим, вопросы музыкальной акустики.

В трактате «О пифагорейской жизни» Ямвлих выдвигает на первый план учение Пифагора о музыкальном катарсисе, о нравственном и практически-медицинском значении музыки. Об этом Ямвлих говорит наиболее подробно. По его словам, Пифагор «установил в качестве первого — воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей... Он еще полагал, что музыка многому способствует в смысле здоровья, если кто пользуется ею надлежащим образом. И, действительно, у него было обыкновение пользоваться подобным очищением не мимоходом. Этим наименованием он, очевидно, и называл музыкальное врачевание[...], существовали те или иные мелодии, созданные против страстей души, против уныния и внутренних язв. <...> Другие в свою очередь — против раздражения, против гнева, против всякой душевной перемены. Еще иной род песнетворчества был найден против вожделений» («О пифагорейской жизни») <sup>14</sup>.

Ямвлих иллюстрирует пифагорейскую концепцию музыкального катарсиса знаменитым анекдотом о некоем разбушевавшемся юноше, которого Пифагору удалось утихомирить, сменив фригийский лад на размеренный дорийский. Этому анекдоту суждено было в течение более, чем десяти веков странствовать по страницам музыкальных трактатов Западной Европы. Очевидно, что у Ямвлиха изложение пифагорейского учения часто перерастает в миф, в легенду, которые необходимы ему для большей популярности и убедительности. Но идея музыкального катарсиса, тем не менее — постоянный мотив всех античных авторов, излагающих пифагорейское учение о музыке.

Знакомясь с пифагорейским учением о музыкальном катарсисе, необходимо иметь в виду, что этот катарсис понимался еще чрезвычайно недифференцированно, и не имел еще ничего общего с более поздней античной теорией о нравственном катарсисе. Пифагорейцы ставили музыку в один ряд с медициной и для них очищение посредством музыки носило скорее физиологический, грубо-практический, нежели специально этический, или эстетический характер.

Другая характерная для пифагорейской музыкальной эстетики особенность — убеждение в космическом значении музыки, которое содержится в учении о гармонии сфер<sup>15</sup>. Согласно представлениям пифагорейцев, движение небесных тел создает прекрасную музыку. Весь космос представляет гармонически устроенное и музыкально звучащее тело. В одном из источников это учение излагается следующим образом: «Когда же несутся солнце, луна и еще столь великое множество таких огромных светил со столь великою быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук. Предположив это и [приняв], что скорости [движения их, зависящие] от расстояний, имеют отношения созвучий, они говорят, что от кругового движения светил возникает гармонический звук. А так как казалось странным, что мы не слышим этого звука, то [в объяснении этого] они говорят, что причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не отличается от противоположной [ему] тишины... Таким образом, подобно тому, как медникам, вследствие привычки, кажется, что нет никакого различия [между тишиной

и стуком при работе их], так и со [всеми] людьми бывает то же самое [при восприятии гармонии сфер]»<sup>16</sup>.

Учение о музыке сфер — самый туманный, и вместе с тем, самый распространенный и популярный мотив пифагорейской эстетики. Он имел тысячи вариантов и модификаций, начиная от раннего пифагореизма, через неопифагореизм, патристику, средневековые музыкальные теории, эстетику Ренессанса и вплоть до музыкальной эстетики нового времени. В XVII веке знаменитый астроном Кеплер в своем трактате «Гармония мира» возрождает пифагорейскую теорию гармонии сфер, дополняя ее своими астрономическими наблюдениями и вычислениями. К изложению этих вариантов пифагорейской эстетики мы еще будем неоднократно возвращаться по мере нашего следования по различным этапам истории музыкальной мысли.

Пифагорейскому пониманию гармонии свойственны элементы диалектики: «Гармония вообще возникает из противоположностей. Ибо «гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного». И пифагорейцы, которым часто следует Платон, говорят, что музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведенное к единству многого и согласие разногласного»<sup>17</sup>.

При характеристике музыкальной эстетики пифагорейцев нельзя пройти мимо их открытий в практической и эмпирической областях, в частности в области музыкальной акустики и теории звука. Именно пифагорейцам принадлежит идея о связи высоты тона с быстротой движения и частотой колебаний. Об этом мы читаем у Архита в его трактате «Гармоника»: «...из звуков, которые [нами] ощущаются, те кажутся высокими, которые получаются от ударов с быстротой и силой, а те, которые идут медленно и слабо, кажутся нам низкими[...] Если в речи или в пении мы желаем издать какой-либо громкий или высокий звук, то [мы достигаем цели], издавая звук посредством сильного дыхания... Еще [можно пояснить это сравнением]: это происходит так, как у стрел. С силой выпускаемые [стрелы] летят далеко, слабо же [отпускаемые] — близко. Дело в том, что с силой несущимися [стрелами] в большей степени оттесняется воздух; слабо же несущимися — в меньшей степени. То же самое будет и со звуками. Звуки, издаваемые сильным

движением, будут громкими и высокими. [Издаваемые] же слабым дыханием — будут слабыми и низкими»<sup>13</sup>.

Так Архит закладывает основы музыкальной акустики. Архит связывает качество музыкального звука, его высоту или низкость, — именно с движением, причем, это движение он понимает не механически, как результат столкновения различных тел, но как удар этих тел по воздуху и как движение самого ударяемого воздуха. Тем самым он создает динамическую картину движения звука.

Архиту принадлежит также учение о гармонической пропорции, которое он применил к характеристике музыкальных тонов и измерению интервалов. Архит заметил, что высота тонов зависит от длины струны, причем она изменяется в обратнопропорциональной зависимости по отношению к этой длине. Чем выше тон, тем меньше длина струны. Причем, механическое деление струны не дает представления о высоте тона. Октава делится не арифметически — на два разных интервала, а гармонически — на два неравных, на кварту  $\frac{3}{4}$  и квинту  $\frac{3}{2}$ . Следовательно, пытаясь определить числовую величину интервала, Архит приходил к учению о трех типах пропорции — арифметической, геометрической и гармонической. Таким образом, пифагорейцы заложили эмпирические основы музыкальной акустики и впервые сформулировали некоторые понятия и принципы музыкальной теории.

Для раннего пифагореизма был характерен интерес к практике и эксперименту. Однако впоследствии эта связь с практикой была утрачена неопифагорейской эстетикой. Теоретики позднего пифагореизма утратили склонность к эмпиризму и эксперименту, которая была свойственна древнему пифагореизму. Их больше всего занимает не музыка сама по себе, не вопросы акустики и теории тонов, а главным образом числовая символика и абстрактно истолкованная «гармония сфер». Эта тенденция проявляется в трактатах известного греческого математика Эвклида «О разделении монохорда» (III в. до н. э.), в сочинении Никомаха-пифагорейца «Руководство по гармонии» (II в. н. э.), в трактате Птолемея «Гармоника» и других.

Содержание этих сочинений будет рассмотрено нами в разделе, посвященном эстетике позднего эллинизма.

#### 4. УЧЕНИЕ ДОСОКРАТИКОВ О МУЗЫКЕ

Помимо пифагорейцев, к музыке обращались многие мыслители и ученые Древней Греции. К их числу относится величайший античный диалектик Гераклит.

В основе философского учения Гераклита лежит представление о гармонии как единстве противоположностей. Это учение существенно отличалось от учения пифагорейцев, которые выдвигали на первый план числовую, главным образом количественную сторону гармонии. Для Гераклита гармония — это внутренний, качественный закон развития природы, предполагающий единство и борьбу противоположностей. «Расходящееся сходится, и из различных (тонов) образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу»<sup>19</sup>. Характерно, что когда Гераклит пытается объяснить диалектическую природу гармонии, он обращается прежде всего к музыке. Именно она лучше всего иллюстрирует гармонию, царящую в космосе. «И природа стремится к противоположностям, и из них, а не из подобных [вещей] образует созвучие... Музыка создает единую гармонию, смешав в [совместном пении] различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие»<sup>20</sup>.

Таким образом, музыкальная гармония становится у Гераклита прообразом и символом космической гармонии, законы мира строятся на основе музыкальных законов. Вместе с тем и самую музыкальную гармонию Гераклит понимает по образцу космической и природной диалектики, сугубо диалектически. На это обстоятельство обратил внимание В. И. Ленин. В своих конспектах гегелевских лекций по истории философии Ленин специально отмечает диалектический характер учения Гераклита о музыкальной гармонии: «Платон в «Симпосионе» приводит взгляд Гераклита (между прочим, применительно к музыке: гармония состоит из противоположностей) и выражение, что-де «искусство музыканта вызывает различное». Гегель пишет: это не возражение против Гераклита, ибо различие есть сущность гармонии»<sup>21</sup>.

Сравнивая фрагменты Гераклита с соответствующими высказываниями пифагорейцев, мы убеждаемся в их существенном различии. В отличие от пифагорейцев, музыкальная гармония у Гераклита и его последователей



складывается не из абстрактных чисел, а из реальных звуков. И познается она не посредством созерцания или математического исчисления, а посредством слухового восприятия.

Эстетика Гераклита, раскрывающая диалектическую природу музыкальной гармонии, оказала огромное влияние на всю античную эстетику и теорию музыки.

Другим представителем греческой классики, внесшим несомненный вклад в развитие музыкальной эстетики, был знаменитый греческий философ-материалист Демокрит (ок. 460—370 г. до н. э.). Западные исследователи редко включают Демокрита в историю музыкальной мысли. Тем не менее, именно Демокрит представляет материалистическую традицию в истории античной эстетики и было бы, на наш взгляд, ошибочным оставлять ее без внимания даже при рассмотрении такой специальной области, как музыкальная эстетика.

В сохранившихся нескольких фрагментах высказываний Демокрита о музыке содержится попытка материалистической интерпретации музыки и музыкального восприятия. Согласно Демокриту, звук по своей природе носит телесный характер. «Эпикур, Демокрит и стоики говорят, что звук есть тело»<sup>22</sup>. По его мнению, каждый звук представляет собой по-разному расчлененные сгустки воздуха. «Демокрит говорит, что воздух «раздробляется на имеющие одинаковый вид тела» и свертывается кусками, образующимися от звука...»<sup>23</sup>. В духе учения атомистов Демокрит истолковывает природу музыкального восприятия. Он считает, что слух представляет из себя нечто вроде «сосуда», вбирающего в себя звук, и этот звук, который представляет собою физическое тело, как бы «втекает» в органы чувств человека, слушающего музыку.

Пытаясь материалистически объяснить природу слухового восприятия, Демокрит становится на позиции физиологизма и механистического истолкования слуха. Он связывал звуковое восприятие с силой звука и физиологическим устройством органов слуха. «Слух же он объясняет почти так же, как и прочие [философы]. А именно, попадая в пустоту, воздух совершает движение; помимо того, что он одинаково входит во все тело, он особенно и наиболее [проникает] в уши, так как [здесь] он проходит через наибольшую пустоту и менее

всего задерживается. Поэтому звук не ощущается в остальном теле, но только здесь [в ушах]. Когда же [звук] возникает внутри, то [он тотчас] рассеивается вследствие быстроты [своего движения]. Ибо звук бывает, когда воздух сгущается и с силою входит [в уши]. И так, как он объясняет и возникновение внешнего ощущения осязания, точно так же [он объясняет и возникновение] внутреннего [ощущения слуха]»<sup>24</sup>.

При всей наивности и механистичности этого взгляда, он имел огромное значение как первая попытка материалистического объяснения природы музыкального и слухового восприятия вообще.

## 5. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ПЛАТОНА

Платон является одним из наиболее крупных философов античной классики, представителем объективного идеализма в философии и эстетике. Философское наследие Платона велико, до нас дошло около 34 его диалогов. В этих сочинениях Платон значительное место уделяет проблемам музыки.

К проблемам музыкальной теории Платон обращается во многих своих диалогах, прежде всего таких, как «Государство», «Законы», «Пир», «Федон», «Тимей». Учение Платона о музыке имеет много самых различных аспектов. Это и учение о космической гармонии и учение о музыкальном этосе, и теория музыкального воспитания, и учение о плясках и «хорее» вообще. Анализ всех этих сторон музыкальной эстетики Платона потребовал бы у нас слишком много времени и места. Учитывая, что музыкальная эстетика Платона изучена, как нам представляется, достаточно полно и всесторонне<sup>25</sup>, мы отметим в его эстетике те проблемы, которые нам представляются наиболее важными и существенными.

Одна из главных проблем музыкальной эстетики Платона — убеждение в космическом значении музыкальной гармонии. Учение о гармонии сфер Платон излагает в «Тимее». Здесь он развивает теорию небесного гептахорда. По его словам, отношение между семью небесными планетами соответствует отношениям, которые лежат в основе музыкальных интервалов. Здесь, очевидно, Платон полностью следует за пифагорейской эстети-

кой, проводя аналогии между музыкальной и космической гармонией<sup>26</sup>. От пифагорейцев Платон заимствует также убеждение в числовой природе музыкальной гармонии, которое он развивает в другом своем диалоге «Филеб». В целом Платон развивает идеалистическое представление о гармонии. Хотя она и состоит из смешения физических элементов, природа ее не является физической. Гармония бессмертна, она не умирает со смертью этих элементов.

«...В настроенной лире гармония — это нечто невидимое, бестелесное, прекрасное и божественное, а сама лира и струны — тела, то есть нечто телесное, сложное, земное и сродное смертному. Представь себе теперь, что лиру разбили или же порезали и порвали струны, — приводя те же доводы, какие приводишь ты, кто-нибудь будет упорно доказывать, что гармония не разрушилась и должна по-прежнему существовать. Быть того не может, скажет такой человек, чтобы лира с разорванными струнами и сами струны — вещи смертной природы — все еще существовали, а гармония, сродная и близкая божественному и бессмертному, погибла, уничтожившись раньше, чем смертное. Нет, гармония непременно должна существовать, и прежде исслеют без остатка дерево и жилы струн, чем претерпит что-нибудь худшее гармония»<sup>27</sup>. Гармония, следовательно, «невидима», «бессмертна», прекрасна и «божественна». Таково учение Платона о гармонии.

Вся эта сложная аналогия между музыкальной и космической гармонией — несомненная дань пифагорейской эстетике, которая оказала существенное влияние на Платона, в особенности в последний период его жизни. Однако помимо пифагореизма, в музыкальной эстетике Платона существуют представления, которые выходят далеко за пределы пифагорейской традиции. Если Пифагор и его последователи сводили музыку к количественным отношениям, к определенным числовым пропорциям, то Платон превосходно понимал, что сложная и богатая сфера музыкального искусства далеко не исчерпывается этими отношениями. Поэтому помимо измерения и исчисления в музыке надо опираться на опыт и непосредственное чувство. По словам Платона, музыка строит свои созвучия «не на размере, но на упражнении чуткости; такова же и вся часть музыки, относящаяся к

кифаристике, потому что она ищет меру всякой приводимой в движение струны по догадке...»<sup>28</sup>. Этим самым музыка отличается от стронтельного дела, которое всецело основано на исчислении и измерении.

Вместе с тем, Платон выдвигал высокие художественные критерии оценки музыкальных произведений. «...Тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем — правильно ли это изображено, и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах»<sup>29</sup>. Конечно, такой подход к оценке и пониманию художественного произведения не имеет ничего общего с количественным, математическим подходом к музыке, который обосновывали пифагорейцы. Здесь на первый план выдвигается критерий художественного, эстетического отношения к музыке, который не принимался во внимание пифагорейской теорией музыки.

Анализ платоновских текстов показывает, что Платон вовсе не изгонял наслаждения из сферы музыки. Напротив, он очень остро понимал и ощущал природу эстетического наслаждения. Наслаждение, по его словам, то, что не приносит ни вреда, ни пользы, но имеет цель в самом себе. «...Удовольствие служит правильным мерилom только в таких вещах, которые, хотя и не несут с собой пользы, истины и подобия, однако, с другой стороны, не доставляют и никакого вреда, но творятся исключительно ради того, что в других случаях являются лишь сопутствующим, то есть ради приятности, которую великолепно можно назвать удовольствием»...<sup>30</sup>.

Однако, признавая эстетическое значение искусства, Платон, тем не менее, выступал против чисто гедонистического отношения к искусству и, в том числе, к музыке. Одно удовольствие не может быть мерилom мусического искусства. Помимо удовольствия, оно должно отвечать такому критерию, как правильность. «Значит, совершенно нельзя согласиться, — говорит Платон, — с тем, что мерило мусического искусства — удовольствие. Если где и существует такое мусическое искусство, то всего менее стоит его искать, точно это нечто важно[...]. Поэтому люди, ищущие самую прекрасную песнь, должны разыскивать, как кажется, не ту Музу, что приятна, но ту, ко-

торая правильна. А правильность подражания заключается, как мы сказали, в соблюдении величины и качества подлинника»<sup>31</sup>.

Таким образом, Платон стремился увидеть в музыке не простое развлечение, а серьезное и важное дело. С этим связана его теория музыкального воспитания.

Известно, что Платон строил свою систему государственного воспитания на основе музыки и гимнастики. Сопоставление этих, казалось бы, разнородных явлений служило для Платона средством для всестороннего, гармонического воспитания человека. Если гимнастика воздействует на тело, воспитывая в человеке мужественность, храбрость и силу, то музыка воздействует на душу, размягчая и изнеживая ее. Поэтому задача воспитания заключается в гармоничном и целесообразном соединении музыки и гимнастики. «Стало быть, кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более, чем тот, кто настраивает струны»<sup>32</sup>.

Платон считал, что занятия музыкой должны быть основой государственной системы воспитания. Именно поэтому они должны быть обязательны для всех граждан. «...нынешним певцам <...> необходимо достигнуть такой степени обученности, чтобы каждый из них мог следовать за поступью ритма и за напевом струн. Наблюдая гармонии и ритмы, они могли бы таким образом выбирать подобающее, подходящее для пения людям их возраста и характера и петь именно это. <...> Достигнув такой степени обученности, они получат более утонченное образование, нежели то, которое получает большинство и даже сами поэты»<sup>33</sup>.

Стала в известном смысле общим местом социологическая концепция музыки Платона. Действительно, теория музыки представляет у Платона составную часть его учения о государстве. В соответствии с общеантичными представлениями, Платон видел в музыке одно из важнейших средств государственного воспитания и ставил ее в этом отношении в один ряд с гимнастикой. Этот аспект понимания музыки Платоном довольно подробно развит в диалоге «Государство».

Вместе с тем, музыка является составной частью социальной утопии Платона, поскольку она выступает у него одним из важных средств всякого социального жизнестроения. С музыкой Платон связывал свои утопические надежды на возрождение старого античного полиса и укрепления государственности. Этот аспект развит в многочисленных местах «Законов» Платона, проанализировать которые мы были бы сейчас не в состоянии. Приведем только одно место из «Законов», где Платон не останавливается даже перед проповедью египетского консерватизма, если только он может принести «пользу» его идеальному государству: «Искони, видно, было признано египтянами то положение, которое мы сейчас высказали: в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что прекрасно, египтяне объявили об этом на священных празднествах и никому — ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное <...> Заслуживает внимания, что оказалось возможным и в таком деле установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему»<sup>34</sup>.

Эти и подобные рассуждения Платона служили основой для изображения его как консерватора, противника всякого новаторства и прогресса в искусстве. Основания для такого рода упреков есть. Действительно, Платон неоднократно выступал с морально-ригористическим истолкованием музыки, он требовал, во имя укрепления морали и устранения распущенности, всевозможных ограничений и строгой регламентации в области музыкальной практики, вплоть до запрещения определенных ладов или музыкальных инструментов.

В частности, Платон запрещал употребление сложных, многострунных инструментов, таких как тригоны, пектиды и др. Он предлагал ограничиться лирой и кифарой для употребления в городе и свирелью — для пастухов. Точно так же Платон выступал против чисто инструментальной музыки. «Отдельно взятая игра на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника»<sup>35</sup>.



Но, называя Платона консерватором, нельзя забывать о природе того консерватизма, который он проповедовал, нельзя также забывать, что у Платона далеко не все сводится к чистой ригористике и грубому утилитаризму. Музыка понимается им не только как средство социального и политического контроля и регламентации, как это было, например, в Древнем и средневековом Китае у конфуцианцев. Музыкальная мысль Платона богаче и многосторонней. Наряду с государственно-политическим подходом к музыке мы находим у него глубокие суждения об эстетической природе музыки, о бескорыстности и чистоте музыкального наслаждения, о связи музыки с любовью и красотой. «Гармония — это созвучие, — читаем мы в диалоге Платона «Пир», — а созвучие — это своего рода согласие, а из начал различных, покуда они различны между собой, согласия не получается. А согласие во все это вносит музыкальное искусство, которое устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единодушие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание любовных начал, касающихся строя и ритма»<sup>36</sup>.

Аналогичную мысль Платон развивает в одном месте «Государства», где он утверждает, что музыкальное воспитание, помимо сугубо моральных и социальных целей, должно преследовать в качестве своей цели прекрасное и делать человека «прекрасным и хорошим». «...В этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает, ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если кто правильно воспитан, если же нет, то наоборот. Кто в этой области воспитан как должно, тот очень остро воспримет разные упущения, неотделанность или природные недостатки. Его раздражение или, наоборот, удовольствие будут правильными; он будет хвалить то, что прекрасно, и приняв его в свою душу, будет питаться им и сам станет безупречным; а безобразное [постыдное] он правильно осудит и возненавидит с юных лет...»<sup>37</sup> В другом месте Платон прямо говорит: мусическое искусство «должно завершаться любовью к прекрасному»<sup>38</sup>.

Кроме того, известны многочисленные места в диалогах Платона, где он выступает против грубых, низко-

пробных вкусов в музыкальном искусстве, настаивает на единстве музыки с пением и танцем, где он говорит о связи характера песнопений с характером и возрастом человека. Все это вместе взятое обнаруживает в Платоне не только социального реформатора, но и взыскательного художника, обладающего тонким эстетическим вкусом и художественным чутьем.

Трудно сказать, какая из этих сторон в музыкальном учении Платона берет верх. Очевидно, что между ними, при всей их кажущейся противоположности, есть и известная взаимосвязь: Платон выступал как социальный реформатор, будучи художником и понимая всю силу воздействия искусства на человека, и с другой стороны, он был художником и критиком, который пытался силой искусства преобразовать социальные отношения античного общества.

## 6. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АРИСТОТЕЛЯ

Существенный вклад в развитие музыкальной эстетики классической Древней Греции внес великий греческий философ и ученый Аристотель (384—322 годы до н. э.).

Для Аристотеля были характерны колебания между материализмом и идеализмом в области философии. Аристотель выступал против платоновского учения об идеях, признавая, в противовес Платону, самостоятельное бытие вещей, их независимость от идей. Все это отразилось и на подходе Аристотеля к проблемам эстетики, в том числе и теории музыки. Здесь Аристотель стоял на реалистических позициях, пытаясь показать вполне земное происхождение музыки и ее связь с разнообразной сферой человеческих чувств.

Для истории музыкальных идей чрезвычайно важно то обстоятельство, что Аристотель выступил прежде всего с критикой пифагорейцев. В частности, он возражал против того, что, как это полагали пифагорейцы, в основе гармонии лежит число.

«...Так называемые пифагорейцы, занявшись математическими науками, впервые выдвинули их вперед и, воспитавшись на них, стали считать их началами начал всех вещей <...> Кроме того, они видели в числах свойства и отношения, присущие гармоническим сочетаниям.

Так как, следовательно, все остальное явным образом уподоблялось числам по всему своему существу, а числа занимали первое место во всей природе, элементы чисел они предположили элементами всех вещей и всю вселенную [признавали] гармонией и числом»<sup>39</sup>. Излагая это учение, Аристотель находит его слишком «упрощенным» и «поверхностным».

В противоположность числовой и формальной гармонии пифагорейцев он развивает содержательное понимание гармонии. Аристотель тесно сближает понятия «гармонии» и «порядка». В «Физике» он говорит, что эти понятия по сути дела одно и то же. «Безразлично, говорить ли о гармоническом устройстве, порядке или составе; очевидно, что рассуждение одно и то же. Но ведь подобным образом возникают и дом и статуя, и иное прочее; именно дом возникает из предметов, которые были не сложены, а разделены известным образом, а статуя и прочие оформленные предметы — из бесформенного состояния, и каждый из этих предметов представляет известный порядок или соединение»<sup>40</sup>. Однако гармония не сводится к простому порядку. У Аристотеля содержится глубокая мысль о том, что гармония представляет собой диалектику, взаимный переход порядка и беспорядка. «Необходимо, чтобы все гармонично устроенное возникало из неустроенного и неустроенное из гармонично устроенного и чтобы гармонично устроенное исчезало в неустройстве, притом не в любом случайном, а в противоположном»<sup>41</sup>. «Разве может допустить портретист, чтобы на его картине человек был написан с ногою, превосходящей симметрию, хотя бы нога эта и была очень красива? Или разве выделит чем-либо кораблестроитель корму или какую-либо иную часть корабля? Разве позволит хормейстер участвовать в хоре кому-либо, кто поет громче и краше всех остальных хористов»<sup>42</sup>.

Аристотель глубоко разработал взгляд на музыку как на искусство подражания, мимезиса. Следует отметить, что теория подражания Аристотеля коренным образом отличается от теории Платона. Если Платон учил о подражании «вечным идеям», то Аристотель выступал с критикой платоновского «учения об идеях» и говорил о подражании бытию вещей. Аристотель преодолевал здесь платоновскую противоположность мира идей и мира вещей. Он строит свою теорию подражания не на

учении об идеях, как это делал Платон, а на учении о бытии, на диалектике формы и материи.

Согласно Аристотелю, все искусства по природе своей являются подражательными. В «Поэтике» он следующим образом развивает этот взгляд: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные»<sup>43</sup>. Другими словами, Аристотель говорит, что всякое искусство основано на подражании. Подражание же представляет собой познавательный процесс. «Подражание прирождено людям с детства, и они тем отличаются от прочих живых существ, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания»<sup>44</sup>.

И, наконец, подражание способно доставлять человеку удовольствие. Созерцая предметы подражания, человек получает наслаждение, даже если предмет подражания сам по себе неприятен или вызывает отвращение. Здесь Аристотель развивает идею, впервые высказанную Сократом о том, что мимезис вызывает наслаждение даже в том случае, если искусство подражает неприятным предметам. «Продукты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что случается на самом деле: на то, что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»<sup>45</sup>. Причина этого заключается в том, что подражание является источником познания. «На изображения смотрят с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать...»<sup>46</sup>.

Суммируя то, что говорит Аристотель о подражании, следует отметить следующее: во-первых, подражание, по словам Аристотеля, есть деятельность, к которой человек склонен по природе и которой он отличается от других существ. Во-вторых, подражание носит познавательный характер, с его помощью человек получает свои первые познания. И, наконец, в-третьих, подражание доставляет человеку удовольствие, а следовательно, оно по природе своей носит эстетический характер.

Наряду с учением о подражании (мимезисе), в эстетическом учении Аристотеля большое значение имеет учение о трагическом очищении — катарсисе. Это учение Аристотель формулирует в «Поэтике», давая свое знаме-

нитое определение трагедии. Вот оно: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем [подражание], при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»<sup>47</sup>.

Высказав это определение, Аристотель задал загадку, которую в течение многих веков пыталась разгадать теоретическая мысль. Дело в том, что Аристотель не раскрыл, в чем заключается сущность очищения. А главное, остается неясным, к чему относил Аристотель слова: «очищение подобных аффектов». Из определения Аристотеля неясно, идет ли речь об очищении чувств сострадания и страха, то ли об очищении чувств «подобных» состраданию и страху, таких, например, как гнев, беспокойство, жалость и вообще всяких чувств, связанных со страданием.

Именно поэтому в истории эстетики возникло огромное количество теорий, пытавшихся по-своему истолковать сущность аристотелевского катарсиса. Среди них этическая концепция катарсиса («поэтики» Возрождения, Дасье, Лессинг), медицинская теория (Бернайс), религиозная (Гаупт) и т. д. Все эти теории в известной мере раскрывают многозначность аристотелевской теории катарсиса, хотя до сих пор невозможно отдать предпочтение одной из них.

Поэтому комментируя аристотелевскую мысль о трагическом очищении посредством страха и сострадания, мы, не вдаваясь в подробности и судьбы этого учения, подчеркнем только два момента. Во-первых, чрезвычайно важно, что Аристотель применял идею катарсиса не только к трагедии, но и к музыке, что свидетельствует о широком, общеэстетическом значении этой теории. А во-вторых, следует отметить, что Аристотель связывал катарсис с наслаждением, подчеркивая таким образом эстетический характер очищения посредством аффектов. Оба эти момента содержатся в «Политике», где Аристотель говорит о существовании музыкального катарсиса. «Ведь аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие отличается лишь степенью своей интенсивности; например [все испытывают], состояние жалости, страха, а также

энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойственен данному индивиду. Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость»<sup>48</sup>.

Фактически, здесь Аристотель рассматривает катарсис в самом широком, общеэстетическом смысле. Он видит в нем основу эстетического наслаждения, считая, что без него не может быть никаких целесообразных эмоций.

Аристотель создал одну из первых в истории античной эстетики систему классификации искусства, построив ее на основе принципа подражания. Согласно Аристотелю, все виды искусства связаны между собою, так как все они являются подражательными искусствами. Подражание не только объединяет все виды искусства, но и дает критерий для их различения. Все подражательные искусства «различаются... друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают...»<sup>49</sup>. Иными словами, все виды и роды искусства отличаются друг от друга средством, предметом и способом подражания.

Все роды искусства отличаются друг от друга по средствам подражания: музыка и пение используют гармонию и ритм, живопись и скульптура — краски и формы, искусство танца использует ритм без гармонии, поэтическое искусство использует метр и ритм.

Высшим видом искусства Аристотель считал поэзию и музыку. Музыка обладает особыми достоинствами потому, что она, по мнению Аристотеля, способна непосредственно выражать этические качества. «Ритм и мелодия, — говорит Аристотель, — содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств»<sup>50</sup>. Эта близость музыки к нравственному миру человека объясняется, по мнению Арис-

тотеля, тем, что музыка способна непосредственно передавать движение и возбуждать энергию, которые лежат в основе нравственных движений души. «Почему, — спрашивает Аристотель, — только слышимое из чувственных восприятий имеет этическое свойство [этос]? Ведь даже и без слова мелодия все равно имеет этическое свойство, но его не имеет ни краска, ни запах, ни вкус? А потому, что только она содержит движение<...> Движения эти — деятельны, а действия суть знаки этических свойств»<sup>51</sup>.

Что касается поэзии, то она имеет дело не с частным и отдельным, а с общим. В этом отношении поэзия стоит в одном ряду с историей. Историк и поэт отличаются друг от друга не тем, что один пользуется размерами, а другой нет. Действительное различие между поэзией и историей заключается не в форме, а в предмете изображения. Историк и поэт «различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться»<sup>52</sup>. Поэт говорит об единичном, например, о том, что сделал Алкивиад или что с ним случилось. Историк же изображает общие события, которые могли бы произойти по вероятности или по необходимости. Именно поэтому поэзия, по словам Аристотеля, серьезнее и философичнее истории.

По отношению к поэзии и музыке живопись и скульптура стоят на втором месте. Эти искусства не передают движения, поэтому они не в состоянии непосредственно изображать этические свойства. «Во всем остальном, касающемся области чувственного восприятия, например, в том, что доступно нашему осязанию и вкусу, не имеется никакого подобия этическим свойствам»<sup>53</sup>. В том, что воспринимается нашим зрением, мы имеем «не действительное подобие этических свойств, но воспроизводимые путем рисунка и красок суть скорее лишь внешние отображения этих свойств, поскольку они отражаются на внешнем виде человека, когда он приходит в состояние аффекта»<sup>54</sup>.

В противоположность Платону, учение о музыке у Аристотеля более эмпирично, оно в большей степени подчинено практическим задачам. В центре его внимания стоят вопросы музыкального воспитания, которые он ясно и четко освещает в восьмой книге своей «Политики».

У Аристотеля в большей степени, чем у Платона, раскрываются социальные и классовые цели музыкального воспитания<sup>55</sup>. Аристотель совершенно отчетливо выступает перед нами как представитель афинской аристократии, говоря, что обучение музыки не должно преследовать никаких ремесленных и профессиональных целей. Его назначение — заполнение досуга свободнорожденных. Поэтому обучение музыке должно иметь цель в самом себе и сочетать эстетические, нравственные и интеллектуальные цели.

В то же время Аристотель считает, что музыкальное воспитание не должно ограничиваться одним только слушанием музыки, оно предполагает и практическое знакомство с этим искусством, например, владение каким-нибудь музыкальным инструментом.

Так же, как и Платон, Аристотель развивает учение о музыкальном этосе, он много говорит об этических свойствах тех или иных ладов или инструментов, считая наиболее подходящим для целей воспитания строгий и размеренный дорический лад.

Из других идей Аристотеля о музыке следует отметить его учение о природе звука. Здесь Аристотель стоит на позициях физиологии, усматривая различие звуков в различии устройства органов речи. С этой целью он исследует голоса животных, устанавливая связь издаваемых ими звуков с характером движения воздуха. Интересна попытка Аристотеля охарактеризовать качественное своеобразие различных звуков, среди которых он выделяет слабые и сильные, гладкие и шероховатые, ровные и неровные, светлые и темные. «Причина хриплости голоса, — говорит Аристотель, — как и гладкости и вообще всякой неровности, сводится к тому, что та часть и тот инструмент, через который идет голос, или шероховат, или гладок и вообще ровен или неровен[...] А гибкость голоса зависит от инструмента, его мягкости и твердости: мягкий инструмент может издавать и малый, и больший звук, а следовательно, и высокий, и низкий...»<sup>56</sup>.

Природу звука Аристотель понимает механически, как определенное по силе движение воздуха. Поэтому удовольствие, которое мы получаем от музыки, это удовольствие от упорядоченного движения. Вообще, движение, по мнению Аристотеля, составляет природу музыки,



от него зависит и ритм, и мелодия, и этические свойства музыки, ее связь с психикой человека.

Для музыкальной эстетики Аристотеля характерно настаивание на связи ритмики и метрики, музыки и слова — идеи, которые подробно развиваются им в «Поэтике». Здесь же Аристотель развивает теорию трагического катарсиса, которая применима не только к драматическому искусству, но и в известной степени и к музыке. Такое же значение имеет для теории музыки аристотелевская концепция подражания<sup>57</sup>.

Но какие проблемы ни затрагивал бы Аристотель, все они оказываются органично связанными с учением о музыкальном этосе. В первую очередь это касается теории музыкального воспитания, изложенной в «Политике». Здесь Аристотель подробно говорит об этических свойствах тех или иных ладов или инструментов, считая наиболее подходящим для воспитания строгий и размеренный дорийский лад. Но даже обращаясь к вопросам музыкальной акустики, Аристотель опять-таки говорит об этосе звуков, связывая их энергичное движение с движениями психики. Об этом свидетельствуют приписываемые Аристотелю «Проблемы»<sup>58</sup>, где он прямо ставит вопрос о природе музыкального этоса. «Почему ритм и мелодия, будучи звуками, походят на этические свойства, а вкус нет, и даже краски и запахи [не походят]? А потому, что они суть движения, равно как и действия. Энергия же есть уже этическое и создает этические свойства [этос], а вкус и краски не создают ничего вроде этого»<sup>59</sup>.

Таким образом, Аристотель говорит, что этическими качествами обладает только музыка и приобретает она их благодаря движению, которое родственно психическому движению. Здесь акустика опять-таки перерастает в учение о музыкальном этосе.

## 7. АРИСТОКСЕН И ТРАДИЦИЯ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКИ

К классическому периоду античной эстетики относится деятельность одного из крупнейших теоретиков музыки — Аристоксена из Тарента. Он жил в I-й половине

IV в. до н. э. По своим взглядам он примыкал к школе Аристотеля и, как свидетельствует предание, был одним из его учеников.

Аристоксен был чрезвычайно плодовитым писателем. Ему приписывается около 450 произведений, среди которых были биографии Платона и Аристотеля. До нас все эти произведения не дошли. Единственное, чем мы располагаем, это трактат «Элементы гармонии» и фрагмент музыкального трактата «Элементы ритмики»<sup>60</sup>. Кроме того, сведения о музыкальной теории Аристоксена содержатся в «Застольных беседах» Плутарха, где излагается содержание одноименного трактата Аристоксена, и во «Введении в гармонику» Клеонида.

Эти сочинения представляют колоссальное значение для изучения эстетической мысли Древней Греции. И интерес к музыкальной теории Аристоксена совершенно не случаен<sup>61</sup>. Дело в том, что в своих музыкальных трактатах он обосновал принципиально иной подход к музыке, чем тот, который был выработан в русле пифагорейской школы. Для Аристоксена характерно стремление построить музыкальную эстетику на закономерностях звукового восприятия, учитывающих особенности реального человеческого слуха. В этом отношении эстетика Аристоксена была контрверсией пифагорейской эстетики, в основе которой лежало учение о гармонии сфер и представление об универсальном значении числовых соотношений.

Аристоксен называет музыку «практической» наукой, противопоставляя ей так называемые «апотелестические» искусства, к которым он относит архитектуру, живопись и скульптуру. Он обосновывает принципы практического подхода к музыке и ее изучения. Ошибаются те, кто полагает, что «прослушав гармонику, они не только станут музыкантами, но и улучшат свой характер, — из словесного изложения они превратно понимают, будто мы пытаемся доказать как в отношении каждой отдельной мелодии, так и в отношении всей музыки в целом, что такая-то из них портит характер, а иная приносит пользу»<sup>62</sup>. Аристоксен считает, что одного теоретического знания законов гармонии еще недостаточно для того, чтобы стать музыкантом. Для этого необходимы также практические занятия мусическими искусствами.

Аристоксен считает, что предметом изучения гармонии является всякая мелодия, причем главным критерием в этой области должны быть не законы, а реальное человеческое чувство. «Ведь мы утверждаем, что голос в своем движении следует некоему закону природы и создает интервалы не произвольно. И доказательства этого мы попытаемся привести в соответствии с фактами, а не как наши предшественники. Одни из них прибегали к вещам посторонним и отклоняли чувственное восприятие как неточное, ссылались на восприятие разумом и утверждали, что существуют некие соотношения между числовыми величинами и частотой вибрации, которыми как раз и вызваны звучания высокого и низкого, — такие речи их были весьма далеки от предмета и совершенно противоположны явлениям; а другие принимали каждое положение, словно изречение оракула, без исследования и доказательства, не принимая в расчет даже самое явное»<sup>63</sup>.

Очевидно, что здесь Аристоксен выступает против спекулятивного отношения к музыке, против сведения ее к числовым закономерностям, при котором остается совершенно в стороне природа слухового восприятия. Но именно слух является первым судьей в музыке. Без него нельзя даже различить ни одного интервала. В этом смысле музыка является прямой противоположностью геометрии, которая базируется на абстрактных представлениях, на отвлечении от частных свойств предметов. Аристоксен говорит по этому поводу следующее: «Слухом мы различаем величины интервалов, а разумом устанавливаем составляющие их звуки. Значит нужно привыкнуть различать каждый интервал. Ведь это совсем не так, как обычно говорится при геометрических построениях: «Пусть это будет прямая линия». От того, кто так говорит об интервалах, следует отойти подальше. Ведь для геометра чувственное восприятие не имеет никакого значения. Он ведь нисколько не приучает зрение различать прямую, кривую или что-нибудь подобное, и судить о хорошем или плохом — это скорее занятие плотника, резчика, токаря или какого-нибудь другого ремесленника; а для музыканта точность чувственного восприятия есть почти что основное качество, потому что обладающий плохим восприятием не может хорошо излагать то, что он совершенно не воспринимает»<sup>64</sup>.

Здесь, таким образом, Аристоксен удивительно близко подходит к характеристике конкретно-чувственной природы музыкального восприятия. Пожалуй, нигде больше в античной литературе мы не находим такого убежденного наставления на чувственной, слуховой природе музыкального искусства.

Это обращение к чувственному восприятию — главному элементу музыки не было для Аристоксена случайным. В другом месте своего трактата он вновь повторяет: «Очевидно, что понимание каждой исполняемой мелодии сводится к восприятию слухом и разумом всех различий, рождающихся в звуках — ведь мелодия состоит в [постоянном] возникновении, как и другие части музыки — так вот, понимание музыки составляется из этих двух [частей], из восприятия и памяти. Воспринимать надо возникающее, а памятью удерживать возникшее, так как другим способом следить за музыкой невозможно»<sup>65</sup>.

В «Элементах гармонии» Аристоксен дает определение гармонии как учения об элементах музыки, к которым он относит музыкальные роды, лады, модуляцию и композицию, то есть учение о практических способах построения мелодии. Этот последний элемент особенно важен, он, как нельзя лучше, соответствует стремлению Аристоксена к практическому истолкованию музыки. В его истолковании, «гармоника» включает не только элементы музыкальной теории, но и имеет дело с вопросами музыкальной практики, реального сочинения и исполнения музыки.

В своем трактате Аристоксен много внимания уделяет вопросам изобретения и ведения мелодии. В этом отношении он опять-таки выступает с критикой своих предшественников, которые, по его мнению, не уделяли этому вопросу достаточного внимания. «Понятие мелодичности или немелодичности наши предшественники просто игнорировали; установить число различных систем они или вовсе не пытались, сосредотачивая внимание на семи октохордах, которые они называли «гармониями», или, когда начинали этим заниматься, не довели до конца, — так именно и получилось в школах Пифагора из Закинфа и Агенора из Митилены. С мелодичным и немелодичным началом дело обстоит так же, как и со связью звуков в речи; весь слог образуется не

произвольным сочетанием самих звуков, а только в строго определенных случаях»<sup>66</sup>.

В своем трактате Аристоксен выступил также против формалистического подхода к музыке, против того, чтобы сводить музыкальную теорию к инструменталистике или истолкованию знаковых систем, с помощью которых записывается музыка. «Некоторые видят цель науки, называемой гармоникой, в изображении мелодии при помощи знаков, утверждая таким образом, что это и есть предел понимания каждой звучащей мелодии<...> Но подобные утверждения могут исходить лишь от полных невежд. Ведь знаковое изображение мелодии ни целью, ни частью гармоник не является, — так же как графическое изображение стихотворного размера не является таковым для метрики»<sup>67</sup>.

Для эстетики Аристоксена была характерна просветительская тенденция. По свидетельству античных авторов, он уделял много внимания вопросам воспитания и образования музыканта. Не случайно Квинтиллиан называет его «превосходным учителем музыки»<sup>68</sup>. Плутарх в своем трактате о музыке говорит то же самое, излагая содержание не сохранившихся «Застольных бесед» Аристоксена: «А что сохранение верного пути или уклонение от него получается под влиянием воспитания, на это ясно указал Аристоксен. А именно, он рассказывает, что одному из его современников, фиванцу Телесию, пришлось в молодости воспитываться под воздействием прекраснейшей музыки и усвоить произведения наиболее знаменитых композиторов, между прочим — Пиндара, Дионисия фиванца, Лампра, Пратина и всех остальных лириков, известных своими [вокальными и] инструментальными композициями. Он умел хорошо играть на флейте и успешно занимался прочими отраслями общего образования. Уже миновали его цветущие годы, когда им с такой силой овладело обманчивое увлечение затейливой театральной музыкой, что он, презрев прекрасные образцы, на которых вырос, стал разучивать произведения Филоксена и Тимофея, и притом те из них, в которых пестрота стиля и погоня за новизной были доведены до крайности. Но когда он взялся за композицию и стал пробовать свои силы в обоих стилях: пиндаровом и филоксеновом, то в филоксеновом не мог достигнуть успеха; причиной этого было прекрасное воспитание, полу-

ценное в детстве»<sup>69</sup>. Судя по этому отрывку, Аристоксен придавал большое значение воспитанию и считал, что оно может дать музыканту больше, чем его изменчивые вкусы и вернет его на правильный путь, если «в погоне за новизной» он свернет с него.

Аристоксен сыграл огромную роль в истории античной музыкальной теории и эстетики. Цицерон не случайно сравнивает его заслуги с тем, что сделал для математики Архимед. Аристоксен сформулировал задачи музыкальной науки, определил содержание теории музыки и повлиял на ее дальнейшее развитие. Изложение большого числа сведений сделало его труды главным источником по античной истории и теории музыки эпохи классики.

Вместе с тем, Аристоксен создал новое направление в музыкальной эстетике, которое было в состоянии противостоять пифагорейской линии в эстетике. Поэтому начиная с Аристоксена можно говорить о существовании двух противоположных направлений в античной теории и эстетике музыки: пифагорейского и аристоксеновского. Противоположность этих направлений в подходе к музыке была осознана уже в античную эпоху. Не случайно последователей Аристоксена называли «гармониками», а представителей пифагорейского направления — «канониками». Борьба «каноников» и «гармоников» определила развитие музыкальной эстетики поздней античности.

## 8. УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЭТОСЕ

Одним из величайших завоеваний древнегреческой эстетики было учение о музыкальном этосе. Это учение было специфически античной теорией. В музыкальной эстетике Древнего Востока музыке также придавалось огромное значение, но здесь доминирующую роль играли космологические и магические представления о музыке: о ее связи с временами года, с первоэлементами, с жизнью животных и растений<sup>70</sup>. Все эти представления, дошедшие в той или иной форме до Древней Греции и отразившиеся в античной мифологии, были затем переработаны в учение об этическом значении музыки, о связи ее с психикой, темпераментом и нравственными способностями человека.

Характеризуя развитие античного учения об этосе, К. Закс пишет: «Господствовавшие ранее представления о сверхчувственном, магическом воздействии музыки сменились новыми воззрениями — о влиянии этических тонов с космическими явлениями, с временами года и часами дня, с произрастанием растений и погодой, с мужским и женским началом, с рождением, исцелением от болезней, смертью и переселением душ и, попутно, представления о воздействии музыки на силы и деятельность природы — подверглись критической переоценке и заменены были другими воззрениями; теперь на первом месте оказалось учение о связи музыки с темпераментом и способностями человека и о влиянии ее на настроение и характер, который она или ослабляет или укрепляет»<sup>71</sup>.

Учение о музыкальном этосе является общеантичным учением. В той или иной мере к нему обращались почти все авторы, которые писали по вопросам музыки. Оно разрабатывалось, хотя и с разных философских и эстетических позиций, и пифагорейцами, и Платоном, и Аристоксеном. Учение о музыкальном этосе является сквозной проблемой для всей античной эстетики. На протяжении более, чем десятивекового процесса ее развития оно оставалось в центре внимания музыкальной эстетики.

Учение о музыкальном этосе выходило далеко за пределы собственно теории музыки. Оно было основой всей педагогической теории древних греков классической эпохи, всего того, что греки называли словом «*paideia*». На музыке и музыкальном воспитании основывалась вся система общественного образования древних греков. Не случайно, что в греческом языке «образованный» человек значит «мусический», то есть тот, кто получил воспитание с помощью муз. Это — не случайное терминологическое совпадение. Оно соответствует всей художественной и педагогической практике античной Греции, где всякое общественное воспитание — художественное, интеллектуальное, нравственное — основывается главным образом на музыкальном воспитании. Античные мыслители полагали, что без музыки вообще невозможно никакое воспитание. Платон высказывает традиционную для всей античности мысль, утверждая, что «тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а то

достаточно в них упражнялся, тот воспитан»<sup>72</sup>. Античные мыслители рассматривали музыку как важнейшее средство воздействия на нравственный мир человека, как средство исправления и воспитания характеров, создания определенной психологической настроенности личности — этоса. В соответствии с этим античная музыкальная эстетика разработала довольно четкую классификацию этических свойств музыкальных ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя те из них, которые представлялись более подходящими для воспитания мужественной, героической личности.

В античной эстетике особенно точную и детальную этическую характеристику получили лады. Даже сегодня, когда мы лишены возможности слышать музыку этой эпохи, по описаниям, содержащимся в античных трактатах, мы в состоянии иметь довольно отчетливое представление об этическом и эстетическом значении каждого из этих ладов. Правда, порой мы сталкиваемся и с противоречивыми оценками ладовых структур, что объяснялось, по-видимому, историческим развитием этих ладов, их взаимодействием и взаимовлиянием в общей системе античного мелоса.

Чтобы разобраться в довольно пестрой системе этических и эстетических оценок ладов, необходимо вспомнить ту их классификацию, которую предлагает Аристотель в своей «Политике». Здесь Аристотель делит музыкальные лады на три типа: этические, практические и энтузиастические. К первому типу относятся лады, которые способны воздействовать на «этос». Среди них — дорийский лад, которому «свойственна наибольшая стойкость» и который отличается «мужественным характером». Сюда же относится и лидийский лад, который, по мнению Аристотеля, наиболее «благопристойен» и поэтому более всего «приличествует юношескому возрасту». Оба эти лада — дорийский и лидийский — более всего соответствуют целям воспитания. К практическим ладам Аристотель относит лады, которые следует исполнять в большой аудитории для того, чтобы воздействовать на психику и волю слушателей. К ним принадлежат гиподорийский или гипофригийский лады, используемые в трагедии или хоровом пении. Что касается энтузиастических ладов, то они необходимы для выражения экстаза, восторга, вакхического опьянения. Сюда от-



носится прежде всего фригийский лад, к которому при-  
бегают вакхическая поэзия или пение, сопровождающее  
экстатические культы. Такова система классификации  
ладов, предложенная Аристотелем.

Что же касается эстетической оценки отдельных ла-  
дов, то здесь мы обнаруживаем самый пестрый спектр  
мнений. Но при всем разнообразии в этих оценках, ан-  
тичные авторы согласны в одном: признании дорийского  
лада как наиболее мужественного, деятельного, героиче-  
ского. Уже Платон говорит о нем как о подлинно грече-  
ском, как об образце единой, истинно эллинской гармо-  
нии<sup>73</sup>. В таком же смысле характеризует дорийский лад  
и Аристотель, да и все античные писатели, поэты и му-  
зыканты. «Дорийская гамма, — говорит Гераклид Пон-  
тийский, — выражает мужественность, и не разливаю-  
щееся или веселое, но серьезное и сильное, не пестрое и  
не многообразное»<sup>74</sup>. Всюду, таким образом, дорийский  
лад связан с представлением о чем-то мужественном,  
серьезном, уравновешенном, устойчивом.

Прямую противоположность дорийскому ладу пред-  
ставляя фригийский, который характеризовался как эк-  
статический, неуравновешенный и вакхический. Его часто  
связывают с вакхической поэзией и культовой музыкой.  
Аристотель называет фригийским дифирамб, то есть  
песнь в честь Диониса. Он рассказывает о том, что Фи-  
локсен пытался обработать в дорийском ладе мифы, но  
потерпел неудачу и вернулся к фригийскому ладу, как  
наиболее подходящему для этого жанра.

Ионийский лад характеризуется греками как мягкий,  
изнеженный и расслабляющий. Платон называет его  
«чувственным и застольным» и предлагает изъять из  
употребления. Точно так же он характеризуется у Плу-  
тарха, Лукяна, Гераклида Понтийского.

Для лидийского лада характерен грустный, плачев-  
ный этос. Платон называет его «жалобным», более под-  
ходящим женщинам, чем мужчинам. Аристотель считает  
его пригодным для выражения страдания. Вместе с тем,  
он оценивается как «сладостный» и «опьяняющий».

Таков этос наиболее распространенных античных ла-  
дов. Характеризуя его значение для понимания характе-  
ра музыкального восприятия древних греков, А. Ф. Ло-  
сев пишет: «...отметим, что из всех ладов только дорий-  
ский считался греками ладом истинногреческим и абсо-

лютно безупречным во всех отношениях. Если принять во внимание, что дорийский лад звучит для нашего уха как минор и учесть, что только дорийский лад обладал абсолютной устойчивостью, все же прочие лады так или иначе ориентировались на него и даже порой меняли свой «этнос» в результате реального к нему приближения, то получается весьма интересная картина: основной характер греческого музыкального мироощущения — несколько печальный, притушенный, как бы скованный, если не сказать прямо — печальный.

Для греков же дорийский лад всегда был выражением бодрости, живости, жизнерадостности, даже воинственности. Именно так и должно было быть. Греческое искусство — неизменное жизнеутверждение. Благородная сдержанность и даже печаль не оставляют грека и тогда, когда он веселится, когда он бодро строит жизнь, когда он воюет и героически погибает»<sup>75</sup>.

Разнообразное этическое значение греки видели не только в ладах, но и в ритмике и метрике. Приводить и анализировать их мы здесь не будем, сошлемся лишь на соответствующие разделы в исследованиях Г. Аберта и А. Ф. Лосева, Р. И. Грубера, где вся эта классификация приведена самым доскональным образом.

Учение о музыкальном этосе в известной мере сближало музыку с психической жизнью человека. Но это сближение имело определенные пределы, оно не выходило за рамки чисто внешних, динамических сторон психики, внешней, физической стороны жизни. В этом смысле античное эстетическое сознание существенным образом отличается от европейского переживания музыки, которое было выработано в новое время. Для современного человека музыка представляет собой отражение внутренних коллизий человеческой психики, изображение внутренних глубин психологической жизни человека. Греки рассматривали музыку без этого обостренного психологизма. Она выступала для них в качестве средства уравновешивания внутренней, психологической и внешней, физической сторон жизни. Именно поэтому она и признавалась наиболее эффективным средством воспитания.

Учение о музыкальном этосе, сформировавшееся в классической античной эстетике, получило дальнейшее развитие на протяжении всей античной эпохи. Можно сказать, что это была одна из центральных и сквозных

проблем для всей античной теории музыки. Но на протяжении всей античной истории это учение не оставалось неизменным, оно получало порой новые модификации, а порой даже становилось предметом критики и переосмысления.

#### 9. СКЕПТИКИ И ЭПИКУРЕЙЦЫ. КРИТИКА ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭТОСА

Музыкальная эстетика античной классики была чрезвычайно богатой и насыщенной. В это время вопросами музыки и музыкальной теории занимались Пифагор и его последователи, Платон, Аристотель, Аристоксен и другие. Все лучшее и наиболее ценное для эстетики было создано именно в эту эпоху. Но период античной классики был недолговременным. Он завершается уже в середине IV века до н. э., после чего следует период эллинизма.

В это время происходит значительный перелом в самой музыкальной культуре. Музыка VI—V веков до н. э. была основана на строгих канонах, на размеренных и простых модуляциях. Начиная с IV века в музыку начинает бурно проникать виртуозное начало, стремление к изменчивому ритму, неожиданным эффектам и контрастам. Типичным представителем этого стиля был Тимофей из Милета, творчество которого Г. Аберт сравнивает с музыкальной реформой Р. Вагнера. По его словам, искусство Тимофея отличалось «неслыханной свободой формотворчества, непрерывным модулированием, напомиавшим современникам суетливость муравейника, виртуозными колоратурами и высокой голосовой тесситурой»<sup>76</sup>.

Это стремление к психологизму, к внутренним переживаниям личности отражается не только в искусстве, но и в эстетике. Господствующим направлением в эстетике эллинизма является стоицизм. Стоики учили о двух видах красоты: внутренней и телесной, физической и нравственной, причем предпочтение отдавалось моральной красоте. Они полагали, что нет ничего более прекрасного, чем красота добродетели. Цели и задачи искусства целиком и полностью подчинялись требованиям морали. В связи с этим происходило и обеднение учения о

музыкальном этосе, оно превращалось в голое морализирование.

В этом духе был написан, очевидно, не дошедший до нас трактат о музыке стоика Диогена Вавилонского. О содержании этого трактата можно судить по полемическим высказываниям о нем со стороны эпикурейцев, которые выступили с резкой критикой стоицизма.

Один из представителей эпикурейской эстетики Филодем (I в. до н. э.) выступил с прямой полемикой против трактата Диогена Вавилонского. Трактат Филодема «О музыке» представляет большой интерес, так как в нем отражается первая в истории всей античной эстетики критика учения о музыкальном этосе<sup>77</sup>.

В противоположность всем существовавшим до него теориям музыки Филодем заявил, что музыка не имеет в себе никакого этического значения. Это положение он аргументировал несколькими способами.

Прежде всего Филодем ссылается на тот факт, что одна и та же мелодия по-разному действует на разных людей. Чувственная музыка больше воздействует на женщин, чем на мужчин. Следовательно, заключает Филодем, различие в воздействии музыки содержится не в ней самой, а основано «на мнениях», то есть на различиях психологических и интеллектуальных способностей. «Энгармоника и хроматика различаются не в непосредственном восприятии, а в суждении. Некоторые <...> утверждают, что первая из них — торжественная, благородная, простая, чистая, а другая — расслабляющая, непристойная, низменная; иные же называют первую суровой и властной, а вторую — кроткой, податливой. Однако и те и другие приписывают той и другой несуществующие качества <...> Подобным же образом обстоит дело с ритмами и сочинением мелодий. И совершенно ясно, что музыка, несмотря на свое разнообразие, никогда не выражает нравственных качеств»<sup>78</sup>.

Таким образом, Филодем приходит к выводу, что музыка совершенно не обладает этосом. В этом смысле она ничем не отличается, например, от поварского искусства. «Свойства характеров — величие и скромность, мужественность и мягкость, — она обнаруживает не более, чем поварское искусство»<sup>79</sup>.

Действительно, рассуждает Филодем, еще никто не доказал, что занятия музыкой облагораживают нравы, —

той, кто не обладает высокими нравственными качествами, не приобретет их от музыкальных упражнений. Поэтому сомнительно, что музыка может содействовать воспитанию. Ведь воспитывает философия, а не музыка. Но если музыка не может принести пользы, то в такой же мере она не может принести и вреда. Ивик и Анакреонт развращали юношей не музыкой, а мыслями. Следовательно, музыка с точки зрения нравственности совершенно бесполезна.

Точно так же музыка не может служить побудительным средством к чему-либо. «...Ни один напев, существуя помимо разума, не пробуждает душу из состояния неподвижности и безмолвия и не ведет ее к состоянию этически-естественному, а равным образом и не перемещает из состояния подвижного и смятенного в состояние спокойное и тихое; не может также мелодия обратить душу к иному порыву, усилить или ослабить состояние существующее»<sup>80</sup>.

По мнению Филодема, музыка не может способствовать нравственному очищению. Поэтому ее бесполезно использовать в религиозных культах. Но в такой же степени бесполезно обращаться к музыке на празднествах, в частности, на свадьбах, «ведь ни музыка, ни поэзия не помогают любви, которая зависит от многого и многим воспламеняется. <...>Получается так, что и френы есть произведения поэтические, и в целом они вовсе не излечивают печаль, лишь иногда ее подавляют, а по большей части обостряют...»<sup>81</sup>. В пользу музыки часто говорят, что она необходима при религиозных культах, но по этому поводу Филодем считал, что божество не нуждается ни в каком почитании. Еще меньше пользы музыка может принести на агонах, в спортивных соревнованиях. Ведь несомненно, что на древних Олимпийских играх главные награды присуждались не за песни и не за марши. Во всех этих случаях музыка бесполезна. Поэтому, когда Диоген Вавилонский утверждает, что музыка обладает бодрящим и побуждающим началом, то, по словам Филодема, «он ей-богу много врет». На самом деле, музыка не побуждает к деяниям и не помогает делать выбор.

Таким образом, Филодем совершенно отвергает всякое метафизическое и этическое значение музыки. В связи с этим он отрицает и пифагорейское учение о музыке

как отражении «гармонии сфер», и учение Платона и Аристотеля о музыкальном этосе, и учение Теофраста о музыке как движении души, и учение стоиков об этическом назначении музыки. Тем самым он подвергал сомнению почти все античные концепции музыки, доказывая, что музыка не имеет никаких моральных задач. Она просто служит удовольствию, такому же удовольствию, какое человек испытывает от еды и питья. Она доставляет чувственное наслаждение человеку, приносит ему отдых, облегчает труд.

В критике Филодемом теории музыкального этоса сохранилось рациональное зерно. В противоположность тем учениям, которые подчиняли музыку этическим целям и игнорировали ее эстетическое содержание, Филодем делал упор именно на эстетическом значении музыки, доказывал, что она приносит не только пользу, но и наслаждение. И хотя в своей полемике против стоиков Филодем допускал порой явные преувеличения, нельзя не видеть, что его эстетика носила явно прогрессивный характер, как и вся эстетика эпикуреизма, которая, как известно, имела материалистическую и гедонистическую тенденцию. Заслуга Филодема состояла в том, что он выступил против господствовавших в его время мистических и морализирующих концепций музыки. Музыкальной мистике пифагорейцев и абстрактному морализму стоиков он противопоставил человеческое чувство.

Несколько с других позиций теория музыкального этоса была подвергнута критике скептиками. Несмотря на то, что скептики отрицательно относились к возможностям человеческого познания и учили о равносилности всех суждений, как истинных, так и ложных, они тем не менее создали свою логику и свою эстетику. Наиболее полно эстетическое учение скептиков было выражено у известного философа Секста-Эмпирика, жившего во II веке н. э.

Сексту-Эмпирику принадлежит обширный трактат «Против математиков». В этом сочинении Секст-Эмпирик подверг критике целый ряд античных теорий — грамматику, арифметику, геометрию, астрономию. Шестая глава второй книги этого трактата посвящена музыке и называется «Против музыкантов».

Фактически Секст-Эмпирик выступает здесь не столько против музыки как искусства, сколько против теории

музыки. Это вполне соответствовало принципам скептической философии. Скептики считали, что объективная научная теория невозможна, так как мнения и суждения людей абсолютно противоречивы. Не существует подлинного знания о природе красоты и искусства. Именно поэтому скептики сомневались в возможности существования теории музыки. Но, поскольку для античной эстетики понятие «музыка» означало одновременно и теорию и практику музыки, то, отвергая объективную теорию музыки, скептики отвергали и саму музыкальную практику.

В своем трактате Секст-Эмпирик использует двойкий способ аргументации, чтобы доказать невозможность музыкальной теории. Прежде всего, он, как и эпикурейцы, выступает против различного рода этических учений о музыке. По его словам, музыка не обладает никаким этосом. Представление о том, что она может воздействовать на нравственность или психику человека — сплошная иллюзия, которая легко рассеивается в свете логического анализа. Говорят, например, что музыка создает новые нравы, формирует этос. Но это явная ошибка. Музыка не создает ничего нового, она способна лишь отвлекать людей от их страхов или страстей.

Главное назначение музыки, по мнению Секста-Эмпирика, — не создавать новые этические свойства, а отвлекать. Если говорить языком современной эстетики, то можно было бы сказать, что он признает только компенсаторную функцию искусства, т. е. говорит об искусстве как компенсации. «Она (то есть музыка — *В. Ш.*) успокаивает настроение не потому, что она обладает силой, относящейся к разумности, но потому, что она обладает способностью отвлекать. Вследствие этого стоит только замолкнуть подобным мелодиям, как наш ум снова возвращается к первоначальному настроению, как будто бы он и не подвергался лечебному воздействию с их стороны. Поэтому, как сон или вино не разрешает страдания, но его откладывает, вызывая оцепенение, расслабление и забвение, так и определенного рода мелодия не успокаивает души, находящейся в страдании, или настроения, возбужденного гневом. Но если только [вообще она что-нибудь производит], она [только] отвлекает»<sup>82</sup>.

Секст-Эмпирик последовательно опровергает все традиционные аргументы в пользу нравственной роли музыки. Если спартанцы шли в бой под музыку флейт, то это

еще не означает, что музыка придавала им воинственность, просто она отвлекала их от беспокойства и страха. Говорят о пользе музыки на основании того мнения, что музыкально образованный человек получает большее удовольствие от музыки, чем человек неподготовленный. Но, по мнению Секста, это суждение необоснованно, так как удовольствие от музыки получают и младенцы, и даже неразумные животные. «И вследствие этого, как мы получаем удовольствие от кушания или вина без всякого кулинарного искусства и дегустаторства, то неужели таким же образом мы не могли бы получать удовольствие и без всякой теории, слушая усладительную мелодию...»<sup>83</sup>.

Секст-Эмпирик опровергает и мнение пифагорейцев о том, что мир основан на гармонических принципах и что поэтому гармония правит миром. «Что же касается того, что мир устроен соответственно гармонии, то доказывается разнообразными средствами, что это ложь. Затем, даже если бы это было истинным, то ничто подобное не служит для блаженства, как не служит для этого и та гармония, которая создается при помощи инструмента»<sup>84</sup>.

Другой способ аргументации, к которому прибегает Секст-Эмпирик наряду с критикой этических теорий музыки, состоит в опровержении технических теорий музыки. Никакая теория музыки невозможна, так как считается, что музыка является искусством звуков. Но никаких звуков не существует, так как Демокрит учит, что все окружающее нас — атомы, Платон говорит, что существуют только идеи, киренаики — что только ощущения. Но если не существует звуков, то не существует и музыки как искусства звуков.

Точно так же обстоит дело и с тем положением, что музыка является искусством времени. Секст-Эмпирик доказывает, что не существует ни ритмов, ни интервалов, ни тактов. А значит, опять-таки, что и самой музыки не существует.

Таким образом, скептики отрицали познавательное и этическое значение музыки. Музыка не способна ни очищать, ни поучать, ни возвышать. Она существует только как объект человеческого переживания.

Формулируя все эти идеи, скептики, по сути дела, отвергали все понятия и представления о музыке грече-



ской классики. Как справедливо характеризует музыкальную концепцию Секста-Эмпирика А. Ф. Лосев, «это есть критика всей греческой классической эстетики и, следовательно, разложение и самоотрицание всего того положительного, что античность создала в области музыкальной эстетики. Это — логический конец изжившей самое себя классики»<sup>85</sup>.

Как и эпикурейская эстетика, эстетика скептиков содержала резкую критику теории музыкального этоса. И те и другие наносили чувствительный удар по тем теориям музыки, которые пытались использовать учение о музыкальном этосе для доказательства метафизической или религиозной природы музыки. Но ни скептики, ни эпикурейцы не смогли противопоставить концепции этоса никакой положительной теории. Поэтому их критика имела чисто негативное значение, она расшатала основы учения об этосе, но не создала какого-либо нового эстетического понимания музыки.

#### 10. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ПЛУТАРХА

Существенный вклад в развитие античной музыкальной теории внес известный греческий писатель и философ Плутарх (46—127). Плутарху принадлежит довольно обширный трактат «О музыке», который является одним из важнейших источников наших знаний об античной музыке и ее теории<sup>86</sup>. Правда, в последнее время принадлежность этого трактата Плутарху оспаривается\*. Однако аргументы, которые приводятся для доказательства этого, нельзя считать достаточно серьезными. Во всяком случае, не вызывает никакого сомнения, что Плутарх проявлял живой и постоянный интерес к проблемам музыки. О музыке он пишет в своих «Застольных беседах», причем содержание этого сочинения во многом совпадает с содержанием трактата «О музыке». К проблемам музыкальной теории и учению о «гармонии сфер» он обращается и в своем позднем трактате «О проис-

\* Так, например, французский ученый Ф. Лассерр считает, что трактат «О музыке» не принадлежит Плутарху, так как он был написан в промежутке между 170 и 300 годами, то есть уже после смерти Плутарха<sup>87</sup>.

хождении мировой души по «Тимею» Платона». Поэтому у нас нет никаких серьезных оснований считать, что трактат «О музыке» не принадлежит Плутарху.

Трактат «О музыке» написан в форме диалога, в котором принимают участие три лица: хозяин симпозиума Онесикрат и два его гостя — Лисий и Сотерих. В застольной беседе, в форме непринужденного, живого разговора излагает Плутарх основные понятия и проблемы античной музыкальной теории: он говорит о развитии музыкальных жанров, о происхождении музыки, изобретении музыкальных инструментов, об основных ладах древнегреческой музыки, о музыкальном воспитании. При обсуждении всех этих проблем Плутарх привлекает суждения самых различных философских и музыкальных авторитетов античной древности: Платона, Аристотеля, Аристоксена, Пифагора. Исторические сведения о музыке он, по его словам, черпает из недошедших до нас трактатов: «Перечня знаменитых музыкантов» Гераклида Понтийского и исторического трактата Главка из Регия.

Опираясь на все эти источники, пытаюсь их каким-то образом синтезировать, Плутарх рисует картину исторического развития музыкального искусства. Прежде всего он ставит вопрос о том, кто был первым изобретателем музыки.

Вопрос о происхождении музыки был одним из главных вопросов античных трактатов о музыке. В этом проявлялось присущее древним грекам глубокое чувство истории. Но довольно часто эти представления не выходили еще за пределы мифологического понимания времени, истории. Поэтому античная история музыки строится, как правило, на основе мифологических и полупоэтических имен.

Плутарх в этом отношении не представляет исключения. Он ссылается на легендарных изобретателей музыки — Олимпа, Амфиона, Лина, Демодока. Легендарный характер носят и его сведения об изобретении и употреблении старинных ладов и ритмов.

Что касается общих вопросов теории музыки и эстетики, то здесь Плутарх выступает как программный эклектик. Он пытается синтезировать самые различные, а иногда и противоположные точки зрения: Платона и Аристотеля, Пифагора и Аристоксена. Прежде всего, он

развивает традиционное, платоно-аристотелевское представление о музыкальном воспитании и музыкальном этосе. С этим связано все излагаемое Плутархом учение о ладах. Каждому из ладов дается определенная этическая характеристика, причем показывается моральное преимущество дорийского и фригийского ладов над лидийским и миксолидийским.

В своем трактате «О музыке» Плутарх обращается и к Аристоксену, на которого он часто и с сочувствием ссылается. Мы уже приводили ссылку Плутарха на «Застольные беседы» Аристоксена, где рассказывается история о фиванском музыканте Телесии, который, благодаря хорошему воспитанию, избежал увлечения «пестрым» театральным стилем. На Аристоксена он ссылается и в других, более частных вопросах музыкальной теории.

Плутарх критически относится к состоянию современной музыки, называет ее «пестрой», «пустелькой» и «расхлябанной». Он возражает против увлечения «театральной» музыкой, которая в погоне за новизной утрачивает, по его мнению, возвышенность и суровость старинной музыки. «...Крекс, Тимофей и Филоксен, — говорит он, — и прочие композиторы этой эпохи являются вульгарными в своей погоне за новизной и стремлении к так называемому теперь популярному и театральному стилю. Вследствие этого немногочисленность струн, простота и возвышенность музыки оказались совершенно устаревшими»<sup>88</sup>. В другом месте своего трактата Плутарх вновь возвращается к этой мысли, отмечая, что «прекраснейший строй, который ввиду его строгости разрабатывали древние, совершенно брошен современными музыкантами»<sup>89</sup>. Поэтому Плутарх не без иронии приводит те места из комедий Ферекрата и Аристофана, в которых высмеиваются всевозможные нововведения в музыке.

Высшим идеалом для Плутарха является строгая и возвышенная музыка классиков. «...Если кто желает в музыкальном творчестве соблюсти требование красоты и изящного вкуса, тот должен подражать старинному стилю, а также дополнять свои музыкальные занятия прочими научными предметами, сделав своей руководительницей философию...»<sup>90</sup>. В этом смысле Плутарха больше всего устраивает пифагорейский подход к музыке: «Почтенный Пифагор отвергал оценку музыки, основанную на свидетельстве чувства, он утверждал, что достоинства

ее должны быть воспринимаемы умом, и потому судил о музыке не по слуху, а на основании математической гармонии и находил достаточным ограничить изучение музыки пределами одной октавы»<sup>91</sup>.

В целом, в трактате «О музыке» Плутарх не дает самостоятельной концепции музыки и лишь эклектически сочетает самые разнородные теории греческой классики.

Более самостоятельный взгляд на музыку Плутарх развивает в другом своем сочинении — «Застольных беседах», где он, очевидно в подражание Аристоксену, говорит о музыке как средстве украшения на пирах и способе смягчить и уравновесить возбуждающее действие вина. В «Застольных беседах» обсуждается вопрос о том, насколько можно принимать экстатическую музыку. Один из участников беседы Каллистрат выступает в защиту чувственной музыки, обосновывая свою мысль тем, что этот род музыки допускается на стадионы и театры, ибо «смотреть и слушать что-нибудь вместе со многими и приятнее и достойнее, потому что как можно больше людей мы берем в свидетели, конечно уж, не нашей невоздержанности и избалованности, а нашего достойного и утонченного времяпрепровождения»<sup>92</sup>. Каллистрат, таким образом, обосновывает гедонистический взгляд на музыку, утверждая, что «ни одно из этих удовольствий (музыки и пляски. — В. Ш.) не является тайным, не нуждается ни в темноте, ни в ограждающих стенах»<sup>93</sup>. С этим мнением спорит Ламприй, который, выражая мысль Плутарха, говорит о необходимости умеренности и воздержания от слишком чувственной музыки.

В конечном итоге в эклектическом по стилю и духу мировоззрении Плутарха взяло верх пифагорейско-платоническое представление о музыке. Об этом свидетельствует более позднее сочинение Плутарха «О происхождении мировой души по «Тимею» Платона».

В этом сочинении Плутарх переходит на позиции пифагорейско-платонических представлений о музыке. Здесь он подробно излагает пифагорейское учение о «гармонии сфер» и «музыке космоса». И хотя он говорит, что учение Пифагора о числах «еще нуждается в доказательстве», и хотя он сомневается в существовании прямых соответствий между тонами и планетами, отмечая, что «эти остроумные сопоставления далеки от истины», тем не менее он с убежденностью говорит о косми-

ческом значении музыки. «...Размеры небесных тел, их взаимные расстояния и скорости вращения, как элементы единого организма, стоят друг с другом и образуют ими целым в определенных соотношениях, хотя эти соотношения еще не постигнуты нами. Непосредственное же влияние числовых соотношений, положенных творцом в основу мира, проявляется в гармонии и внутреннем единстве мировой души...»<sup>94</sup>.

Итог, к которому приходит Плутарх, весьма симптоматичен. Он отражает общую эволюцию эллинистической теории музыки, которая привела в конце концов к грандиозным космическим интерпретациям музыкальной гармонии в духе неоплатонического символизма.

## 11. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ПОЗДНЕГО ЭЛЛИНИЗМА. БОРЬБА «ГАРМОНИКОВ» И «КАНОНИКОВ»

О позднем эллинизме можно говорить как об эпохе, относящейся к первым векам нашей эры. В это время традиция развития музыкальной теории и эстетики не прерывается. От этой эпохи до нас дошли несколько довольно значительных трактатов по музыке. Среди них трактаты Клеонида\*, Гауденция, Эллиния, Эвклида, Птолемея, Никомаха и других.

Собственно говоря, трактат Плутарха «О музыке», о котором говорилось выше, относится к этому же времени. Но он стоит несколько особняком. Плутарх стремился реставрировать в нем всю греческую классику — и Платона, и Аристотеля, и Пифагора. В этом своем стремлении к синтезу, к объединению самых различных точек зрения, Плутарх уникален среди всех античных теоретиков музыки. Но в целом развитие музыкальной мысли в эпоху эллинизма пошло по другому пути: оно шло не к синтезу, а, напротив, к противопоставлению различных направлений внутри музыкальной теории. Особенно сильно и ярко в эту эпоху обнаружилось противопоставление двух линий в развитии античной теории музыки: одной, идущей от Аристоксена, и другой, связанной с пифагорейской эстетикой.

\* Трактат Клеонида был переведен на латинский язык в 1497 году и долгое время служил одним из важнейших источников для знакомства гуманистов Возрождения с музыкальной эстетикой античной Греции.

Поляризация двух направлений внутри музыкальной эстетики — аристоксеновской и пифагорейской — происходит в таких острых формах, что это дает нам основание полагать, что между этими направлениями существовала жестокая борьба. Соотношение сил в этой борьбе складывалось не в пользу линии Аристоксена, более значительной и по количеству трактатов, и по своему влиянию была пифагорейская традиция. К аристоксеновской традиции следует отнести Клеонида и Гауденция, к пифагорейской — Эвклида, Птолемея, Никомаха.

Чтобы представить себе борьбу различных эстетических направлений внутри музыкальной теории эллинизма, следует ознакомиться с содержанием этих трактатов.

Трактат греческого писателя Клеонида «Введение в гармонию»<sup>95</sup> появился в начале первого века н. э. В нем совершенно отчетливо сказывается влияние аристоксеновской эстетики, ориентированной на практику музыкального восприятия и исполнения. Как и Аристоксен, Клеонид говорит о необходимости единства между теорией и практикой музыки. Поэтому гармонику он определяет как «теоретическую и практическую науку, занимающуюся исследованием природы гармонического». Аристоксен выделяет семь частей гармонии — звуки, интервалы, роды, системы, лады, модуляции и составление мелодий — и каждому из них посвящает специальную главу этого трактата. Он говорит о высоте, понижении и напряжении звуков, о трех родах — диатонике, хроматике, энгармонике, о пяти видах интервалов. В главе о ладах Клеонид перечисляет тринадцать установленных Аристоксеном ладов, а затем останавливается на этосе отдельных ладов и модуляций. В целом Клеонид развивает традицию практического отношения к музыке, следуя в этом за Аристоксеном<sup>96</sup>.

Другим представителем «гармоников», последователем и сторонником Аристоксена был греческий писатель Гауденций. О личности и времени жизни Гауденция не сохранилось никаких сведений. Обычно его относят к довольно длительному промежутку времени между II и V веком. Более точную дату установить трудно, хотя некоторые исследователи относят Гауденция к III—IV векам.

Трактат Гауденция «Введение в теорию гармонии» состоит из двадцати одной главки и небольшого введе-

ния. В этом введении Гауденций довольно четко и определенно формулирует свои эстетические позиции. Прежде всего Гауденций говорит о необходимости изучения музыкальной теории. «Для посвященных пою — двери запирайте профаны!» — поистине с этих слов следует начинать, принимаясь за такое дело.

Но вместе с тем, Гауденций считает, что одного знания теории далеко недостаточно. Необходимо также практическое упражнение, развитие слуха. Музыкант должен на слух различать как созвучные, так и несозвучные, диссонансирующие звуки. Это главный критерий в оценке музыкального искусства. Без практического умения и природной одаренности все знания музыкальной теории остаются абстрактными и ненужными. «Тот же, кто лишен природного слуха, либо же не упражняет слух — пусть уйдет, услышав одни лишь слова: для его слуха двери остались запертыми. Ибо он затыкает как бы уши и, присутствуя, не воспринимает своими чувствами то, о чем идет речь. Итак, мы приступаем, обращаясь именно к тем, кто на практике старается развить и тренировать свой слух»<sup>97</sup>.

Эта апелляция к слуху, к реальному и живому восприятию музыки чрезвычайно важна. Она убедительно показывает, что даже в эпоху позднего эллинизма, несмотря на засилье спекулятивной, математической традиции в музыкальной теории все еще оставалась сильна традиция Аристоксена с ее ориентацией на музыкальную практику, живое человеческое чувство.

Содержание трактата Гауденция составляет изложение учения о звуке, теории интервалов, родов, систем. Большое место в трактате уделяется вопросам музыкальной нотации. Гауденций излагает систему буквенной нотации, применяемой в древности, приводит конкретные обозначения и названия отдельных тонов и ладов.

Большой интерес представляет то, каким образом Гауденций определяет природу музыкальной гармонии. «Звучание, — говорит он, — может быть гармоничным (эммелес), либо негармоничным (экмелес). Тот вид [звучания], который характеризуется рациональными интервалами и не отличается ни недостатком, ни избытком звучания, является гармоничным, а тот, в котором граничащие интервалы отличаются некоторым избытком

или недостатком звучания, будет негармоничным. Таким образом гармоничный и негармоничный виды звучания противопологаются друг другу по своим свойствам»<sup>98</sup>.

Трактат Гауденция отличается четким и ясным определением главных понятий музыки. Прежде всего Гауденций начинает с теории звука. По его определению, звук это такой вид звучания, который характеризуется определенной мерой напряжения. Звук обладает тремя свойствами: *тембром, местом* (позицией) и *длительностью*. Каждый звук занимает определенное место в системе других звуков, отчего одни звуки произносятся более высокими, а другие более низкими. Длительность представляет собой время, необходимое для того, чтобы обнаружился имеющий место ритм. Но некоторые звуки могут иметь одинаковую длительность и занимать одинаковое место, и тем не менее отличаться характером звучания. Это отличие будет заключаться в тембре.

Гауденций вводит в музыкальную теорию деление звуков на четыре вида: омофонические, симфонические, диафонические и парафонические. Омофоническими он называет те звуки, которые занимают одинаковые позиции, то есть равны по высоте. Под симфоническими он подразумевает такие звуки, которые при их совместном исполнении сливаются и становятся созвучными (симфоничными). Диафонические же звуки, напротив, никогда не сливаются друг с другом и не составляют мелодии. Парафонические звуки, в классификации Гауденция, занимают промежуточное положение между симфоническими и диафоническими, то есть могут быть и теми, и другими.

Переходя к интервалам, Гауденций подразделяет их на созвучные и несозвучные, большие и малые, первичные и простые. Различия между ними должны определяться не математическим путем, как полагают «каноники», а посредством слуха. Именно слух должен быть главным критерием в различении звуков и интервалов. «Являются ли созвучия гармоническими и симфоническими или нет, распознают на слух. Ибо разница между симфоничными и диафоничными звуками, а также между мелодическими или немелодическими определяется в основном характером эхо»<sup>99</sup>.

В этом признании роли слухового восприятия опять-таки проявляется влияние эстетики Аристоксена.



и оно было прямым отрицанием пифагорейской эстетики. Правда, в своем трактате Гауденций довольно подробно излагает известные анекдоты об открытии Пифагором определенных числовых отношений, лежащих в основе созвучий, и говорит о трех способах определения величины этих созвучий (по весу молотков, по длине натянутых струн и по линейке).

Трактат Гауденция интересен прежде всего как отражение и развитие аристоксеновской теории музыки. Пифагорейская линия представлена в нем как определенный довесок, как необходимая дань общепринятому. Во всяком случае, во всем том, в чем Гауденций оригинален, самостоятелен, он идет от эстетики Аристоксена, тогда как все традиционное, каноническое оказывается связанным с идеями пифагорейской школы.

Трактаты Клеонида и Гауденция представляют линию аристоксеновской эстетики. Другое направление, которое было прямо противоположно аристоксеновской традиции, было связано с пифагорейской и неопифагорейской традицией, опирающейся на числовую символику и математические пропорции. Это направление было представлено трактатами Эвклида, Птолемея, Никомаха.

Одним из крупнейших теоретиков музыки эпохи эллинизма был, несомненно, известный греческий астроном, математик и географ Клавдий Птолемей (83—161). Жизнь и деятельность Птолемея была связана с Александрией, где были написаны все его крупнейшие сочинения по математике и астрономии. Среди них и объемистое сочинение по теории музыки — «Гармоника».

Этот трактат состоит из трех книг. В первой рассматриваются цели и задачи науки о гармонии, говорится о звуках, интервалах, родах и т. д. Во второй книге разбираются структура и обозначения ладов, в третьей говорится о космическом значении музыки, проводятся параллели между движениями светил и музыкальными интервалами.

Было бы ошибочно думать, что трактат Птолемея — чисто математическое сочинение, содержащее отвлеченные спекуляции ученого-математика по проблемам музыкальной теории. В «Гармонике» Птолемея отражается и борьба различных художественных направлений, в ней довольно остро сталкивается эстетика Аристоксена и музыкальная теория пифагорейцев. Поэтому трактат

Птолея нуждается в пристальном изучении, так как он дает весьма полное представление об основных тенденциях развития позднеантичной музыкальной эстетики.

Прежде всего Птолемей ставит вопрос о том, каковы способы познания и изучения гармонии. Этому посвящена первая глава его трактата «О критериях гармонии». Здесь Птолемей называет два средства, с помощью которых познается гармония: слух и разум. Он, следовательно, не отвергает значение слуха в познании музыки. Но при этом Птолемей недвусмысленно заявляет, что главенствующее положение должен занимать разум, а не слух. Как и всякое чувство, говорит Птолемей, слух может познавать только частное и особенное, его показания не являются отчетливыми и постоянными. По словам Птолея, слух всегда нуждается в «регулятивном действии разума — вроде бы как бы в палке надсмотрщика»<sup>100</sup>.

Поэтому, заключает Птолемей, на слух можно полагаться только до определенной степени, когда нужно обнаружить грубую, явную ошибку в исполнении; для более точного суждения следует прибегать к измерению и логическому анализу.

Птолемей ищет золотую середину между рациональной и слуховой теорией музыкального восприятия. Он считает, что в вопросе о восприятии гармонии одинаково ошибаются как последователи Пифагора, так и последователи Аристоксена. «Ибо пифагорейцы, хотя и не обязательно все до единого, доверяют лишь акустическим данным и приравнивают к ним различные отношения звуков, которые часто не согласуются с фактическими данными и вследствие этого у них возникают необоснованные претензии к логическому критерию, как к чему-то неправильному. Ученики же Аристоксена, которые чаще всех получали образование у тех, кто в основном полагался на слуховое восприятие, тем не менее смотрят на него как на нечто второстепенное и главным образом пользуются логическими отношениями, взятыми как сами по себе, так и при анализе данных опыта. Взятые сами по себе — это означает, что они не подгоняют различные числовые отношения, служащие для выражения отношений, но образуют из них интервалы»<sup>101</sup>.

Таким образом Птолемей, как кажется на первый взгляд, занимает среднее, нейтральное положение в спо-

ре между последователями Пифагора и Аристоксена. Но этот нейтралитет он сохраняет только до поры, до времени. Как только дело касается серьезных, узловых проблем музыкальной теории, он без колебания переходит на сторону пифагорейцев, защищая от критики последователей Аристоксена. Этому посвящена специальная (девятая) глава в I книге «Гармоники» — «О том, что ученики Аристоксена неправильно определяли размеры симфоний по интервалам, а не фтонгам». Здесь Птолемей пишет: «Пифагорейцев нельзя упрекнуть в том, что они неверно определяли отношения тех созвучий, которые были ими открыты, ибо они сделали это правильно. Заслуживают порицания их теоретические установки на изыскания причинной связи, поскольку они ее отвергали. Последователи же Аристоксена выражают несогласие с первыми: ни с их выводами, ни с сущностью учения относительно наиболее правильного способа исследования, которого, согласно утверждению теории пифагорейцев, следует придерживаться в музыке»<sup>102</sup>. Поэтому Птолемей в конце концов открыто переходит на сторону пифагорейцев и выступает с критикой теории Аристоксена. По его мнению, эти последние игнорируют природу отдельных звуков, выводя характер звучаний из определенных интервалов, то есть из отношений между звуками.

Пифагорейские истоки музыкальной теории Птолемея в особенной мере сказываются в третьей книге его «Гармоники». Птолемей ставит вопрос об отношении гармонии к трем самым необходимым, по его словам, началам: материи, движению и виду (эйдосу). К кому из них относится гармония? «Материя является субстратом и отвечает на вопрос — «из чего?». Движение является конечной целью и отвечает на вопрос — «для чего?». Можно показать, что гармония не является субстратом, ибо она обладает активно-творческой, а не пассивной природой. Не является она и целью, поскольку, напротив, она сама служит некоторым целям, каковы мелодизация, ритмизация, соразмеренность и упорядоченность. Однако она может быть понята в качестве причины, по которой субъект принимает характерный вид»<sup>103</sup>. Таким образом, гармония, по мнению Птолемея, относится не к области материи или к виду, она является

определенным видом движения и как таковая должна быть понята как причина. В гармонии всегда можно найти осуществление какой-либо цели.

Но все причины можно разделить на три вида: природное, логическое и божественное. Гармония не относится ни к природе, ни к божеству. Ее можно отнести к логическому началу, которое занимает промежуточное положение между первыми двумя, и как логическая причина или цель гармония может выступать в трех формах: в качестве разума, искусства и в качестве нравственного качества (этоса). «Гармония выявляет среди слышимого особый порядок, который мы называем мелодическим, поскольку при теоретическом рассмотрении она обнаруживает соразмерность, то есть выступает в качестве разумного начала; с точки зрения исполнительской музыки выступает как искусство, а с точки зрения постигаемого опыта она выступает как этос»<sup>104</sup>.

Из всего этого довольно обширного теоретического рассуждения мы можем сделать следующие выводы. Во-первых, гармония, как ее понимает Птолемей, не является материальной, она относится не к материи, и не к виду, а к области движения. Во-вторых, гармония является причиной, так как в ней всегда имеется достижение определенной цели. И, в-третьих, как особый вид логической причины, гармония осуществляется в виде определенного порядка, мастерства и этоса. Такова сложная структура понятия гармонии в интерпретации Птолемея.

У Птолемея мы находим отзвуки учения о «гармонии сфер». Он находит соответствие между различными видами музыкальных созвучий с движениями планет и Солнца. Движение звуков от высоких к низким и обратно соответствует, по его мнению, с движением светил к зениту и от зенита. Движениям небесных сфер соответствуют и лады. Так дорийский лад, как самый основной, подобен движению светил по экватору, а миксолийский и гиподорийские лады сравниваются с северным и южным тропиками. Наконец, каждая планета при своем движении издает определенный, характерный для нее звук. «Звук Юпитера создает симфонию [созвучие] со звуком каждого из двух главных светил, т. е. Солнца и Луны, звук Венеры — с одним лишь звуком Луны. Что же касается звуков каждой из зловещих планет (т. е.

Марса и Сатурна), то они образуют со звуком благоприятных планет (т. е. Юпитера и Венеры) созвучия диапозона тетрады. Ибо гиперболическая неатэ соответствует Сатурну, а разделительная неатэ — Юпитеру...»<sup>105</sup>.

Так музыкальная космология сочетается у Птолемея с астрологией, наивными фантазиями о положении звезд и их музыкальном настрое.

Чтобы найти наглядные соответствия музыкальных созвучий математическим и геометрическим величинам, Птолемей брал круг, разбивал его на 12 частей, а затем сравнивал музыкальные системы с этими частями. Он говорил, что диапазон квинты соответствует треугольнику, вписанному в круг, так как при этом круг делится на три части по  $120^\circ$ , диапазон кварты — вписанному квадрату, разделяющему круг на четыре части по  $90^\circ$  и т. д. Тон соответствует  $\frac{1}{12}$  части круга, то есть  $30^\circ$  круга.

Наряду с этим, мы находим у Птолемея параллели между музыкальной гармонией и способностями человеческой души или различными добродетелями. Так, три диапазона — октава, пентада и тетрада — соответствуют трем способностям души: разуму, чувству и воле. В свою очередь, три диапазона тетрады соответствуют трем волевым способностям: умеренности, сдержанности, совести. Четыре созвучия пентады соответствуют четырем способностям чувства: кротости, бесстрашию, сообразительности и мудрости, а семь диапазонов октавы — семи добродетелям разума — остроте ума, развитости, сообразительности, мудрости, опытности, пронизательности и т. д., высшей добродетели — справедливости. Ей соответствует в целом вся гармоническая система. Таким образом, теория музыкального этоса получает у Птолемея отвлеченный и спекулятивный характер, музыкальная гармония трактуется в духе космической и нравственной символики. В этом виде музыкальная теория Птолемея была унаследована средневековой теорией музыки.

Музыкальный трактат Птолемея имел большую популярность в эпоху позднего эллинизма. В III веке появился комментарий неоплатоника Порфирия на музыкальный трактат Птолемея<sup>106</sup>. Он был хорошо известен Боэцию, для которого Птолемей был одним из источников знаний о музыкальной теории античной древности.

Первое научное издание трактата Птолемея появилось в Оксфорде в 1682 году<sup>107</sup>.

Другим видным представителем пифагорейского направления в эллинистической теории музыки был Никомах из Гераса. До нас дошел его трактат «Руководство по гармонии», написанный, очевидно, в начале II-го века и несколько фрагментов из других его сочинений. По всей вероятности, он был преподавателем музыки. Не случайно в предисловии к своему трактату Никомах жалуется на обстоятельства своей «бродячей жизни», которые не позволили ему более систематически изложить свою теорию.

Сам трактат Никомаха написан как учебное руководство для изучающих музыку. Он состоит из 12-ти глав, в которых последовательно излагаются понятия и проблемы античной теории музыки: учение о звуках, интервалах, ладах и т. д. В освещении всех этих вопросов Никомах ссылается на авторитет крупнейших философов-пифагорейцев: Пифагора, Филолая. Специальная глава посвящена толкованию рассуждений о музыке Платона, изложенных в его «Тимее».

В соответствии с пифагорейской эстетикой, Никомах считает, что в основе музыкальных созвучий лежат определенные числовые закономерности. Они же проявляются и в устройстве, звучании и тембре музыкальных инструментов. Поэтому все в музыке определяется числовыми пропорциями, которые составляют главный предмет науки о гармонии.

Далее Никомах излагает традиционное апокрифическое предание о Пифагоре и кузнецах. Правда, он не удовлетворяется только рассказом о том, как Пифагор открыл различия в звучаниях молотков, определив их веса. К этому Никомах добавляет рассказ об изобретении Пифагором особого инструмента — «кордотона», который послужил ему своего рода каноном для испытания других музыкальных инструментов. Никомах говорит, что, подвесив молотки на струнах, Пифагор искусно перенес общую связку этих струн с колышков на подъемную часть инструмента, который называется «кордотон». Пользуясь подобного рода хроматической лестницей как безошибочным канонem, проверочным критерием, он, наконец, подверг испытанию самые разнообразные музыкальные инструменты, применив к ним

эти новшества. Он подобрал мелодии на флейте, на свирели и на монохорде, и на арфе-тригоне, и повсюду он обнаружил гармоническое звучание, если не были нарушены числовые закономерности»<sup>108</sup>. Здесь, таким образом, высказывается принципиально иной подход к восприятию музыки, чем у Аристоксена и его последователей. Критерий музыки лежит не в восприятии, не в слухе, а в рационально открываемых числовых закономерностях. Отсюда был один шаг к тому, чтобы объявить число мистическим символом музыкальной гармонии. И Никомах делает этот шаг.

В одном из своих фрагментов он прямо называет число божественной твердой, незбылемой основой музыки и занимается уже явной мистикой чисел, выделяя число тридцать шесть как некую числовую Монаду, которая является как бы ключом для всего сущего.

В мистическом духе интерпретирует Никомах и старинное пифагорейское учение о «гармонии сфер». В его изложении это учение приобретает совершенно спекулятивный и аллегорический характер. Никомах проводит аналогии между семью звуками и семью планетами: Марсу соответствует гипермеса, Меркурию — парамеса и т. д. Очевидно, что здесь мы имеем дело не с наивным космологизмом ранних пифагорейцев, а уже со своим рода музыкальной астрологией.

На примере Никомаха мы видим, что развитие музыкальной эстетики в позднем эллинизме приводило к победе спекулятивной традиции в теории музыки, опирающейся на математику, мистику чисел и астральную символику. Все это было усвоено в последующем средневековой теорией музыки, которая взяла из античности главным образом пифагорейскую традицию, оставив в стороне более реалистическую и эмпирическую линию Аристоксена. Но при оценке наследия античной музыкальной эстетики мы должны иметь в виду обе эти линии, которые развивались, как мы видели, в острой борьбе, в столкновениях и взаимном противопоставлении. Характерно, что эпоха Возрождения, воскресившая из забвения многие памятники античной музыкальной теории, восстановила в правах линию Аристоксена и опиралась на нее в борьбе против средневековой эстетики.

Подводя итог нашему краткому рассмотрению истории античной эстетики и теории музыки, необходимо

сказать несколько слов о том значении, которое античная музыкальная мысль оказала на все последующие эпохи.

Влияние и значение античности на развитие мировой музыкальной эстетики трудно переоценить. Здесь впервые были выработаны основные понятия музыкальной теории, намечены первые принципы оценки музыки. Учение пифагорейцев о музыкальных пропорциях, представления Платона и Аристотеля о музыкальном этосе, общепризнанное представление об огромной социальной и воспитательной роли музыки, учение о музыкальном образовании — все это вошло в кровь и плоть всей дальнейшей европейской музыкальной культуры и эстетики.

Одним из важнейших завоеваний античной музыкальной теории и эстетики было учение об этосе. Как мы видели, это учение объясняло сущность и природу музыки, ее влияние на чувство и поведение человека. Учение об этосе было господствующей эстетической доктриной на протяжении всей античности. Отдельные критические выступления против учения об этосе (Секст-Эмпирик, Филодем), хотя и вскрыли некоторые слабые стороны этой теории, но тем не менее не поколебали ее центрального положения в системе музыкальной теории.

Античная теория музыкального этоса оказала огромное воздействие на всю историю европейской музыкальной мысли. Следы этого влияния отчетливо прослеживаются на протяжении всей истории средневековья, Возрождения и нового времени. Учение об этосе в течение многих веков питало европейскую музыкальную мысль, было теоретической основой для понимания важнейших вопросов музыкальной теории и практики.

Говоря о значении античной теоретической мысли, Р. И. Грубер писал: «...Не только в области самого искусства, но и в области его осмысления в Древней Греции была ключом живая, свежая творческая мысль, позволившая лучшим представителям древнегреческого искусства и философии подняться до глубины обобщений, впервые создать цельную музыкально-эстетическую систему, исходящую из признания громадной политической, воспитательной роли «мусических» искусств, наметить по существу основную проблематику и в данной области, как и в области философии»<sup>109</sup>. Нам представляется эта оценка совершенно справедливой.



## СРЕДНИЕ ВЕКА

### 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

С гибелью античного мира в истории мировой культуры начинается новая эпоха, которую историки Возрождения назвали позднее средними веками, стремясь тем самым подчеркнуть промежуточный и переходный характер этого времени. Социальной основой средневековой культуры явился феодальный способ производства, сменивший рабовладение. Подобно тому как в области экономики средневековье начало с разрушения устаревшей системы производственных отношений, так и средневековая идеология, основанная на развалинах древнего мира, начала с переосмысления наследия античной культуры.

«Средневековье,— писал Энгельс,— развилось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших свою прежнюю цивилизацию городов. В результате, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам, и само образование приняло тем самым преимущественно богословский характер»<sup>1</sup>.

Все это сказалось на характере музыкальной культуры средневековья.

Одна из главных проблем, вставших перед музыкой раннего средневековья, была проблема унификации музыки, используемой христианской церковью. В это время

основными формами музыки были гимны, псалмы и антифоны в культовых целях. Как правило, это была вокальная музыка, представляющая собой распев одного слога (как в гимне) или речитатив (псалм). Музыка раннего средневековья не знала полифонии. Чаще всего она представляла собой унисонное пение, хотя допускалось поочередное пение двух хоров диалогического характера — антифоны. Гимны возникли уже в IV веке, причем они сочинялись как на Востоке, так и на Западе. Христианская церковь стремилась к созданию единого пения. Упорядочивание и канонизацию церковного песнопения взял на себя папа Григорий Великий. Он создал свод мелодий, сборник хоралов — «антифонарий». По преданию, этот антифонарий был прикован золотой цепью к алтарю, что символизировало прочную связь музыки и церкви. По имени папы Григория кодифицированная им музыка получила название грегорианского хорала.

Грегорианская музыка была чрезвычайно скупа в своих выразительных средствах. Она мало заботилась о приспособлении мелодии к тексту, главным считалась не мелодия, а текст. Как отмечают историки музыки, это была музыка не для слушателей, а для исполнителей, поскольку слушателей не было, — пела вся церковь.

Параллельно с формированием и становлением музыки формировалась и музыкальная теория, приспособленная к задачам и идеалам церковной музыки.

От средневековья до нашего времени дошло всего лишь несколько трактатов, посвященных теории живописи или архитектуры, и не только потому, что памятники эстетической мысли этого времени исчезли, затерялись, остались неизвестными для науки. Просто средневековая литература по вопросам поэзии, архитектуры или драматического искусства немногочисленна. Эстетика средневековья не знает такого количества и разнообразия эстетических трактатов, какое было характерно для античности. И это вполне естественно. В эпоху, когда художественное творчество развивалось в условиях ремесленной организации труда, когда определяющую роль в развитии и наследовании художественного мастерства играла устная традиция, не было особой необходимости в специальных теоретических трактатах об искусстве. Исключение составляла музыка.

На протяжении всего средневековья можно проследить устойчивую традицию в развитии музыкально-эстетической мысли, представленную большим количеством сочинений как философских, так и специально посвященной музыке. Вопросы музыкальной эстетики и музыкальной теории получили отражение в трудах многих известных мыслителей средневековья: Кассиодора, Бозция, Августина, Исидора Севильского, Иоанна Скотта Эриугены, Вильгельма из Конша, Фомы Аквинского, Роджера Бэкона и других. Специальные исследования принадлежат и целому ряду композиторов и теоретиков этого времени: Беде Достопочтенному, Аврелиану из Реомэ, Регино из Прюма, Иоанну Коттону, Гвидо из Ареццо, Иоанну из Гарланда, Иерониму Моравскому, Иоанну де Мурису, Вальтеру Одингтону, Иоанну де Грохео, Николаю Орезмскому и многим другим.

Еще до самого недавнего времени средневековье представлялось «белым пятном» в истории эстетических учений. Теоретическая мысль об искусстве этого времени казалась исследователям ущербной, фрагментарной, лишенной достаточного количества источников. В наше время такой взгляд на средневековую эстетику представляется устаревшим.

Музыкальная мысль средних веков не страдает отсутствием или недостатком источников. В вышедшем недавно каталоге сочинений средневековых авторов о музыке, изданном известным голландским музыковедом Смитс ван Вайсберге, насчитывается около 180 рукописей.

Собрание и издание средневековых музыкально-теоретических сочинений было начато уже в XVIII веке. В 1784 году ученый монах Мартин Герберт издал три тома «Церковные писатели о священной музыке»<sup>2</sup>. В это издание вошли сочинения Ноткера, Одо из Клюни, Гвидо из Ареццо, Франко из Кельна, Маркетто Падуанского, Адама из Фульды и других.

Работа Герберта была продолжена французским музыковедом Эдмоном Куссмакером, который предпринял четырехтомное издание «Средневековые писатели о музыке»<sup>3</sup> (1864—1876). Первоначально это издание было задумано как продолжение издания Герберта, но в конце концов оно получило вполне самостоятельное значение. Помимо сочинений, изданных Гербертом, Куссмакер включил в свое издание целый ряд новых трактатов по

музыке, в частности десять теоретических сочинений Тинкториса. Труд Куссмакера имеет большое научное значение. Он является одним из важнейших источников наших знаний о средневековой музыкальной теории и эстетике. С момента его выхода эта книга переиздавалась три раза — в 1908, 1931 и 1963 годах.

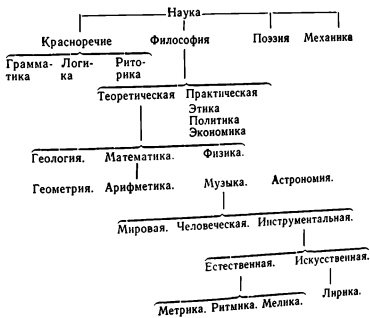
С самого своего возникновения средневековая идеология стремилась подчинить музыку своему влиянию, поставить ее на службу интересам христианской религии. Подобно тому как философия в эту эпоху стала «служанкой богословия», так и музыка из свободного искусства, какой она была в античную эпоху, превратилась в простую прислужницу церкви. «Семь свободных наук, — писал аббат Руперт, — вошли в качестве служанок в священный дом госпожи своей мудрости и как бы получили приказ перейти от развратных деяний к строгому служению слову божию; а раньше они, как распутные и болтливые девки, шатались по большим дорогам»<sup>4</sup>. Правда, и в античности свобода музыки была относительной. Античная эстетика никогда не рассматривала музыкальное искусство только как средство безудержного наслаждения отдельной личности, но подчеркивала его общественное значение. Однако античная эстетика понимала роль музыки иначе, чем средневековая. Во-первых, она подчиняла музыку интересам всего государства, тогда как средневековая эстетика подчиняла ее исключительно церкви. Во-вторых, рассматривая музыку как основу государственного и общественного порядка, как одно из важнейших средств воспитания граждан, античная эстетика признавала музыку в высшей степени свободным искусством, обретающим цель в самом себе и потому способным доставлять человеку бескорыстное эстетическое удовольствие. Все крупнейшие теоретики и философы античности, писавшие о музыке, считали, что она доставляет человеку удовольствие, развлечение, наслаждение. Примером этого может служить учение Аристотеля об «интеллектуальном развлечении», доставляемом музыкой. Этот эстетический элемент почти отсутствует в средневековой эстетике, особенно на раннем этапе ее развития.

При знакомстве с музыкальной эстетикой средневековья необходимо постоянно иметь в виду тот исключительно важный и в известной степени определяющий

факт, что средневековыми теоретиками музыка понималась не как искусство, а прежде всего как наука. Именно это обуславливает специфические особенности музыкальной эстетики средневековья в отличие от современной.

Действительно, если мы обратимся к традиционным средневековым определениям музыки, то почти всюду столкнемся с убеждением, что музыка — это наука о правильной модуляции, то есть о правильном пении. В этом отразилось действительное положение музыки в системе средневековых теоретических знаний и практических занятий. Известно, что музыка входила в состав семи «свободных искусств», делившихся на «trivium» (грамматика, риторика, логика) и «quadrivium» (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Характерно, что музыка относилась именно к «квадривимуму», так как рассматривалась как одна из областей математических знаний, наряду с арифметикой, геометрией, астрономией, и понималась прежде всего как наука о числах.

ТАБЛИЦА



На протяжении многих веков средневековые авторы рассматривали музыку как спекулятивную дисциплину, имеющую дело с числовыми отношениями. Так, например, Алкуин, давая определение музыки, называет ее «наукой, говорящей о числах, которые в звуках обретаются»<sup>5</sup>. Сущность музыки заключается в числе. Именно число составляет вечную и нерушимую основу музыки в преходящем мире звуков. «Если что есть приятное в музыке, — говорит анонимный автор средневекового трактата, — и это от числа зависит; то же и в ритмах, как музыкальных, так и иных. Звуки быстро проходят, числа же, телесным существом звуков и движений украшенные, останутся»<sup>6</sup>.

По мере развития средневековой эстетики изменяются и представления музыкальных теоретиков о числовой основе музыки. Правда, и в X, и в XI, и в XII веках еще много говорят о числовой символике и вычисляют числовые отношения, лежащие в основе тонов, но эти рассуждения носят в известной мере традиционный, чисто подражательный характер.

Музыкальная эстетика средневековья формировалась под сильным влиянием эстетических и философских учений позднего эллинизма. Особенное воздействие на нее оказали неопифагорейство и неоплатонизм. От этих учений средневековая эстетика перенимает склонность к числовой символике и аллегорическому истолкованию музыки.

Согласно философии Плотина, все чувственное есть лишь символ абсолютной красоты, излучаемой божественным умом. Поэтому вещи и живые существа прекрасны не сами по себе, но лишь как отражение этой непосредственно незримой красоты. Эстетика неоплатонизма во всем видит аллегорию или символ божественного.

Этот аллегоризм переходит в средневековую музыкальную эстетику. Музыка и все ее проявления не имеют самостоятельного значения, они являются лишь отражением высшей, божественной силы, представляют собой лишь аллегорический отблеск мировой гармонии. Так, например, само музыкальное исполнение понималось как обращение к богу. Аллегорическую интерпретацию получают и всевозможные легенды и мифы о музыке, заимствованные из библии или из античной мифологии. В дидактическую аллегорию превращается популярный в му-

зыкальной литературе средневековья миф об Орфее. В трактате Регино из Прюма Орфей истолкован как аллегорическое изображение идеальной музыки, а его супруга Эвридика — как мировая гармония. Смертный человек не в состоянии достигнуть Эвридику, она исчезает у него в руках. Правда, Орфей смог извлечь ее из глубин подземного царства, но потерял при свете дня. Смысл аллегории: человеку никогда не удастся постичь тайны мировой гармонии.

Склонность к аллегории проявляется у теоретиков и во многочисленных параллелях между музыкой и явлениями вселенной: временами года, элементами природы, планетами, числами и т. д. Так, например, у Регино девять муз означают девять планет или небесных сфер, причем для каждой определено особое значение: Урания есть небесная сфера, Полигимния — Сатурн, Эвтерпа — Юпитер, Эрато — Марс, Терпсихора — Венера, Каллиопа — Меркурий, Клио — Луна, Талия — Земля.

У Арибо Схоластика мы находим еще более непосредственное аллегорическое истолкование муз в терминах музыкальной теории: одна муза означает человеческий голос, две музы — двойственность автентических и плагальных ладов или же двойственное деление музыки на небесную и человеческую, три музы означают три рода звуков, четыре музы — четыре тропы или четыре основных консонанса и т. д.

Наряду с астральными и космологическими аллегориями мы часто встречаем у средневековых теоретиков сравнения музыки с явлениями природы (например, четыре ноты означают четыре первоэлемента или четыре времени года), с христианскими добродетелями (квинта и кварта символизируют веру и надежду), со свойствами человеческой природы (четыре ноты означают четыре темперамента), с грамматикой и риторикой (восемь церковных тонов соответствуют восьми частям речи) и т. д.

Широкое распространение в средневековой эстетике получает и аллегорическое истолкование музыкальных инструментов. Эти аллегории основаны, как правило, на сравнении музыкальных инструментов с человеческим телом. Так, у Василия Великого человеческое тело представляет собою своего рода орган, музыкально настроенный для восхваления бога. То, что связано с движениями тела, означает собою псалом, то есть пение, со-

провожаемое инструментальной музыкой. А то, что в действиях человека относится к созерцанию, — это есть песнь. Аллегорическое истолкование получают и отдельные музыкальные инструменты. Для Климента Александрийского арфа — аллегорическое изображение восхваляющих бога, ее струны — души верующих, как бы возбуждаемые плектором божественного логоса, а вся в целом музыкальная гармония — не что иное, как гармония и согласие христианской церкви. У Афанасия Великого десятиструнный псалтериум символически истолковывается как человеческое тело с его пятью чувствами и пятью силами души. Григорий Великий видит в каждом инструменте символическое выражение определенного элемента в иерархии теологических ценностей. «Псалтериумы, — говорит он, — возвещают царство небесное, тимпаны предвещают плоти умерщвление, флейты — плач ради приобщения к вечной радости, кифары радость внушают верным из-за неизблемости вечных благ»<sup>7</sup>.

Музыкальная эстетика раннего христианства буквально насыщена символикой. Ей постоянно сопутствуют символы христианского благочестия, десятиструнный псалтериум ассоциируется с десятью заповедями, кифара, имеющая треугольную форму, означает святую троицу и т. д.

Наряду с аллегоризмом в истолковании музыки в целом и отдельных ее элементов, в эстетике отцов церкви мы встречаемся с числовой символикой. Необходимую, существенную связь музыки и числа обнаружили, как известно, еще пифагорейцы, которые, открыв числовые соотношения, лежащие в основе музыкальных созвучий, явились, собственно говоря, родоначальниками музыкальной теории. В эпоху эллинизма так называемые неопифагорейцы придают числовым закономерностям символическое значение, истолковывая отдельные числа в качестве самостоятельных метафизических сущностей. Вместе с тем музыка, по мнению неопифагорейцев, подчинена таинственной и магической силе числа. Уже у Прокла мы находим понимание музыки как математической дисциплины. «Геометрия, — говорит он, — мать астрономии, арифметика — мать музыки». У Августина содержится попытка применить пифагорейское учение о числах к анализу движения, с которым он связывал му-



зыкальные звуки. Согласно Рабану Мавру, «число составляет сущность и значение музыки».

Однако средневековые авторы не ограничились признанием пифагорейской идеи об универсальном значении числа и его роли в музыке. В соответствии с общим духом своей эстетики, они интерпретировали пифагорейское учение в духе своеобразной числовой мистики. К тому же пифагорейские элементы весьма характерно сочетаются у музыкальных теоретиков средневековья с библейскими. Исследуя мистику чисел, они каждому из чисел приписывали самостоятельное символическое значение. Единица, например, рассматривалась как символ бога или церкви. Подобно тому как бог является источником всего сущего, число один является источником всех других чисел. Считалось, что единице соответствует музыка как целое.

Число два является несовершенным числом. Означая начало и конец, оно не имеет середины и к тому же не делится на три. Поэтому, как и единица, оно скорее источник для других чисел. Впрочем, теоретики охотно сравнивали число два с естественной и натуральной музыкой или небесной и человеческой.

Особенное значение имело число три. Это совершенное число, так как оно имеет начало, середину и конец. Не случайно его связывают с триединством бога. Велико и музыкально-символическое его значение. Так, например, начало, середина и конец музыкального произведения соответствуют божественному триединству, а три вида музыкальных инструментов означают три христианские добродетели: веру, надежду, любовь.

Число четыре символизирует собой гармонию, так как связывает противоположные стороны, из которых оно состоит. Оно имеет нравственное значение, так как, означая единство души и тела, способствует очищению нравов. Оно проявляется и в жизни природы: так, например, существуют четыре элемента, четыре времени года, четыре темперамента. В музыке этому числу соответствуют четыре нотные линейки, которые для средневековых теоретиков ассоциируются с четырьмя евангелистами, четыре тетраорда, которые опять-таки символизируют четыре периода в жизни Иисуса Христа (очеловечивание, смерть, воскресение и вознесение на небо).

Для средневекового мирозерцания каждое число обладает особым, сокровенным смыслом. Но из всех особое значение имеет число семь. Свидетельством его совершенства является его неделимость на другие числа. Оно выражает мистическую связь музыки со вселенной. Семь тонов соответствуют семи планетам или семи дням недели; семь струн лиры символизируют гармонию сфер. Между сферами семи планет находятся все музыкальные консонансы.

Музыкальная символика — существенная особенность средневековой музыкальной эстетики. Как уже говорилось, эта символика досталась теоретикам по наследству от поздней античности, от неопифагореизма. Однако неопифагорейская традиция получает здесь сугубо христианское истолкование. Вместо телесно-геометрических представлений о числах мы находим у теоретиков мистику чисел, вместо экспериментального изучения числовой структуры предметного мира — беспредметные спекуляции на математические темы. Благодаря этому музыка как воплощение магической силы числа оказывалась сферой, стоящей между чувственным и трансцендентальным мирами. Она превращалась в предмет умозрения, числовых спекуляций, математической фантастики.

Для всей средневековой эстетики характерно убеждение в моральном значении музыки. Рассуждения о нравственном воздействии музыки — традиционный элемент большинства музыкальных трактатов этого времени. В них мы находим постоянные утверждения о том, что музыка способна воспитывать нравы, смягчать характеры, исцелять болезни, отвращать от дурных страстей. Иными словами, мы имеем здесь дело с одной из модификаций античного учения об этосе.

Правда, это учение претерпевает у средневековых авторов существенные изменения. Античная эстетика указывала на многообразные формы и виды воздействия музыки на человека, начиная от магического и медицинского и кончая сферой гражданского воспитания. В музыке греки видели средство формирования свободного человека — гражданина во всей многогранности проявлений его характера.

Из всего этого многообразия проявлений музыкального этоса средневековые авторы берут одно — очиститель-

тельное, катартическое. Главное назначение музыки, согласно их учению, — очищение страстей, с помощью которого достигаются исцеление духа и благочестие души.

Для обоснования положения о нравственном значении музыки широко используются аргументы из античных источников. Так, в средневековых трактатах очень популярна легенда о Пифагоре, который, настроив инструмент на определенный лад, утихомирил обезумевшего юношу. Вместе с тем средневековые теоретики постоянно ссылаются на различные библейские легенды и предания. Особенно часты ссылки на библейскую легенду о Давиде и Сауле, в которой рассказывается, как своей игрой на гуслях Давид изгонял из царя Саула злого духа. Эта нехитрая легенда стала традиционным аргументом в пользу музыки, к которому постоянно обращались средневековые авторы.

Учение о моральном значении музыки претерпело определенную эволюцию. В раннем средневековье воздействие музыки на человека трактовалось довольно ограниченно, только как «пронзение сердца» (*conpunctio cordis*) или как достижение раскаяния. «Пение, — говорил Рабан Мавр, — средство, приводящее верующих к сокрушению сердца, слова не доходят до них в полной мере»<sup>8</sup>. Иоанн Златоуст, Василий Великий, Иероним говорят о музыке как средстве изгнания злых духов, которые якобы боятся церковной музыки. «Псалом, — говорит Василий Великий, — есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам»<sup>9</sup>. «Напев лиры поражает бесов, как стрела», — говорит Василий Селевкийский. Таким образом, как мы видим, античное учение об этосе превращается в теологическую этику, учение о моральном значении музыки перерастает в демонологию, в мистическое учение о демонах и духах.

Однако позднее, когда музыкальная теория окончательно сформировалась, значение музыки стали понимать более широко. В рамках доктрины об этическом значении музыки допускается даже эстетический, чувственный элемент. Уже в X веке мы встречаем попытки соединить в музыке веру и чувство, мораль и наслаждение: «Хотя богу приятнее тот, кто сердцем, а не голосом поет, но и то и другое от бога, и двойная польза, если

совершается и то и другое, то есть если для бога приятно душой поется, а люди сладкогласным пением к благочестию возвышаются»<sup>10</sup>.

Эстетическое значение имеет не только пение, но и инструментальное исполнение, в том числе и светская музыка. По мнению Гукбальда, светские певцы и певицы своими песнями и игрой доставляют удовольствие слушателям.

В XI веке Арибо Схоластик в своем трактате «Музыка» говорит о трех видах эстетического воздействия музыки: «У музыки приятность троякого рода: 1) красота напева, о чем судит ухо; 2) красота пропорциональности между голосами, нотами и словами — это дело разума; 3) красота сходства и контрастов шести интервалов.

Всякий может понять этическое, то есть моральное в музыке, так как она раздает свое благодеяние и тем, кто искусства не понимает»<sup>11</sup>.

В анонимном трактате XII—XIII веков мы встречаемся с градацией эстетических оценок возможностей, которыми обладает человеческий голос. «Пение есть приятное изменение голоса. Голоса у людей бывают девяти родов: приятный, нежный, сочный, резкий, грубый, неровный, глухой, сильный и совершенный. Совершенный голос высок, приятен и ясен; высокий, дабы мог уподобиться небесам, ясный, чтобы заполнять уши слушателям, и приятный, чтобы ласкать им слух. Если чего-нибудь из этого не хватает, голос не является совершенным»<sup>12</sup>.

Все эти высказывания свидетельствуют, что с того момента, как церковь из «воинствующей» (*militans*) становится «торжествующей» (*triumphas*), аскетизм, свойственный раннехристианской эстетике, перестает выполнять свою идеологическую функцию. Теоретики же не видят ничего зазорного в признании чувственной природы музыкального искусства. Но эта чувственность признается лишь в той мере, в какой она может служить средством наиболее легкого и приятного усвоения христианской морали.

Учение о моральном значении музыки — наиболее рациональный элемент музыкальной эстетики средневековья. Именно в этой области сохраняется античное учение о музыкальном этосе, которое получает дальнейшее развитие в эстетических учениях эпохи Возрождения,

например, у Царлино. Конечно, это наследие передается в существенно измененном, трансформированном виде. Но тем не менее через посредство средневековых авторов тянется нить, связующая античную эстетику с эстетикой Возрождения.

## 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ОТЦОВ ЦЕРКВИ

Отцами церкви, согласно традиции, называют основателей и защитников христианского вероучения. К их числу относятся Климент Александрийский, Василий Великий, Григорий Нисский, Киприан, Тертуллиан, Августин. Почти все они в той или иной мере касались в своих сочинениях проблем музыки, благодаря чему можно говорить о существовании у них своеобразной теории музыки.

Главной проблемой, вставшей перед отцами церкви, было отношение к античному искусству и к античной эстетике. Это отношение довольно часто было противоречивым. С одной стороны, отцы церкви постоянно выступали с осуждением и критикой языческого искусства, античной философии. С другой стороны, многие из них сами были еще тесно связаны с этой культурой и сознательно, или бессознательно усваивали ее и ассимилировали.

В качестве примера можно привести отношения раннехристианских «отцов церкви» к пифагорейскому учению о «гармонии сфер» — одному из наиболее традиционных мотивов всей античной музыкальной эстетики. Вполне понятно, что это учение расходилось с библейской космологией. Представление о гармоническом устройстве космоса, о мерном вращении небесных сфер, издающих вечную и торжественную музыку, не соответствовало библейским взглядам на строение и происхождение мира. Не соответствовало оно и принципам патристической эстетики. Поэтому у многих отцов церкви мы находим критику «гармонии сфер». С этой критикой выступает, в частности, каппадокийский епископ Василий Великий (ок. 330—379 гг.).

В своих «Толкованиях на «Шестоднев» Василий пишет: «И это [библейское учение о множественности небес] ничуть не труднее допустить, нежели те семь сфер,

по которым, как едва ли не все согласно признают, движутся семь звезд: они совершают путь в направлении, обратном круговращению мироздания, и при этом будто бы издают, рассекая эфир, некоторое согласованное звучание, превосходящее своей сладостью любую мелодию<...> Опровергать надуманность избитых рассуждений, обличаемых собственным слухом каждого, просто не пристало человеку, который, во-первых, умеет беречь время и, во-вторых, считает своих слушателей разумными людьми»<sup>13</sup>.

Эта критика, казалось бы, не допускает какого-либо иного отношения к «гармонии сфер». И тем не менее у брата Василия — Григория Нисского мы находим попытку реставрации пифагорейской эстетики с ее идеей о «музыке сфер». Григорий Нисский говорит, что порядок мироздания есть «некая музыкальная гармония» и сопоставляет весь мир с музыкальной гармонией. «Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разнообразия звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию»<sup>14</sup>.

Так на примере учения о «гармонии сфер» мы убеждаемся насколько противоречивым было отношение отцов церкви к античному наследию. С одной стороны, они выступали часто с критикой и отрицанием античной эстетики, с другой — они ее адаптировали, приспособлявая к задачам и потребностям новой христианской культуры.

Противоречиво было и отношение отцов церкви к самой музыке. Они прекрасно понимали ее чувственную природу, ее способность воздействовать на чувства человека, возбуждать его страсти и эмоции. С этой точки зрения музыка признавалась скорее вредной, чем полезной. Она больше приносит зла, чем добра, увлекает слух верующего к чувственному и приятному. Однако, несмотря на все неприятности, которые приносит музыка, отцы церкви не могли от нее отказаться<sup>15</sup>.

Это противоречивое в своей основе отношение к музыке базировалось на философской доктрине, почти целиком исключавшей эстетический подход к музыке и

подчиняющей ее морали. Музыка, по мнению отцов церкви, должна быть терпима лишь как чувственная заплата, как сладкая облатка, смягчающая горечь аскетической морали. Так, например, рассуждает Василий Великий. «Дух святой увидел, — говорит он, — сколь тягостен роду человеческому путь добродетели и как тянемся мы к наслаждению, забывая о праведной жизни. И как же он поступает тут? К догматам он примешивает сладость мелодии, чтобы мы незаметно для самих себя получали пользу от слов, медленно и нежно ласкающих слух, подобно тому, как умные врачи, когда больные отвращаются от очень горьких лекарств, подают им их в чаше, обмазанной медом. Поэтому и придуманы для нас эти лады псалмов, чтобы и дети, и люди, юные духом, увлекшись пением, воспитывали свою душу»<sup>16</sup>. Аналогичные рассуждения мы встречаем у отцов церкви почти на каждом шагу.

Таким образом, в эстетике отцов церкви музыка, как и все искусство в целом, подчиняется дидактическим задачам. Она всего лишь приманка, делающая более привлекательным и доступным слово священного писания. Этим объясняются многие особенности музыкальной эстетики отцов церкви: их полемика против античного искусства, неприятие народной музыки, отрицание элементов танца, жеста, движения, критика инструментальной музыки, утверждение примата слова, текста над пением, аллегорическое понимание музыки и т. д.

Как видим, отцы церкви почти полностью исключают из музыки эстетический элемент. Все они в один голос заявляют, что чувственное удовольствие, приятность, наслаждение, исходящие от музыки, есть уступка святого духа слабости человеческой природы, уступка, посредством которой душа человека подготавливается для восприятия божественного откровения. «Сама по себе музыка богу не угодна, — говорит монах Бруно Картуз. — Ему не нужны более ни пение, ни жертвоприношения; если он допускает пение, если он желает, чтобы пели, то лишь из снисхождения к слабости человеческой и склонности людей к ребячеству. Он согласен на меньшее зло (музыку), чтобы избежать большего [удаления от истины веры]... Музыка — необходимое неподобие»<sup>17</sup>. Комментируя подобные высказывания отцов церкви, известный историк музыки Г. Аберт весьма остроумно за-

мечает: «Бог допускает музыку и музыкальные инструменты. Он делает хорошую мину при плохой игре; сам он не находит удовольствия в песнях и игре на музыкальных инструментах. Но поскольку человек прикован к ней, он допускает ее, чтобы посредством небольшого вреда предотвратить вред больший...

Таково положение музыки в церкви. Никто еще не подозревал, что на этой основе возникнет гордое здание церковной музыки Палестрины»<sup>18</sup>.

Наиболее характерной чертой ранней средневековой эстетики является нравственный ригоризм, строгое подчинение искусства и музыки морали. Это проявляется уже в том, что отцы церкви требовали подчинения мелодии тексту, ставили слово, текст выше музыкального исполнения. В пении важен не голос, а слово. «Мы должны петь, псалмодировать и восхвалять бога больше душой, чем голосом, — говорил Иероним. — Пусть это послушают молодые люди, пусть послушают те, на кого возложена обязанность петь в церкви: бога должно воспевать не голосом, но сердцем! Непристойно, наподобие трагических певцов, смазывать особым средством гортань и горло, чтобы в церкви слышались театральные мелодии и напевы»<sup>19</sup>.

Все отцы церкви развивают эту мысль, утверждая примат слова над собственно музыкальным исполнением. Иероним даже готов жертвовать мелодией, музыкальностью ради слова; он скорее допускает фальшивящего певца, чем певца, игнорирующего текст и смысл исполняемого.

В «Исповеди» Августина мы встречаемся с трагической раздвоенностью между чувственной стороной песнопений и их смыслом. Августин говорит, с одной стороны, о «наслаждениях слуха», которые «оплетают ум, возжигают пламенем души» посредством некоторой таинственной симпатии. С другой стороны, он стремится избавиться от наслаждения музыкой: вместо того, чтобы следовать терпеливо за смыслом песнопений, душа отдается чувственной сладости музыки.

Однако эстетика отцов церкви не ограничивается подчинением мелодии тексту. Не только пение, но практический способ поведения должен соответствовать содержанию и характеру пения. Это требование с предельной четкостью раскрывается в положении Иеронима: «На-



блюдай за тем, чтобы то, что ты воспеваешь устами, ты исповедовал бы сердцем; а то, что исповедуешь сердцем, осуществлял бы в поступках»<sup>20</sup>. Отцы церкви говорят об обязательном соответствии образа жизни и поведения характеру песнопения, утверждая, что пение есть движение души к хорошим поступкам. Это положение повторяется в патристике в бесчисленных вариациях.

Таким образом, для отцов церкви характерно стремление объединить в одно целое пение, настроение и христианскую деятельность. Критерием оценки музыки объявляется не эмоциональное воздействие, а непосредственное воздействие на мораль, на поведение человека.

С позиций морально-дидактического понимания искусства отцы церкви выступили с резким осуждением светской музыки. Если, по их мнению, духовная музыка способна влиять на нравы людей, то светская музыка, напротив, извращает нравы, открывает дорогу демонам. Она повинна в разложении нравов; она обольщает слушателей, расслабляет их ум, их души, пробуждает страсти, размягчает души, возбуждает сладострастие. Напротив, духовная музыка устраняет боль, населяет пустыню, основывает монастыри, учит скромности, укрепляет государственный порядок, очищает страсти, улучшает нравы, изгоняет злых духов и т. д.

Критику светской музыки мы встречаем почти у всех отцов церкви. Это свидетельствует о широком распространении народного искусства, которого патристика боялась и в котором она видела главную опасность для торжества церковной музыки и христианской морали.

Отрицание светской музыки сочеталось у отцов церкви с критикой виртуозной инструментальной музыки, этого наиболее характерного элемента музыкальной культуры эпохи разложения античности. Они признают один вид музыки — вокальную, различая в этой последней два типа исполнения — гимн и псалм, псалмодию и гимнодию. Эти два вида пения получают различное значение в патристической эстетике. Псалм как пение, сопровождающееся игрой на музыкальных инструментах, признается более несовершенной формой музыкального искусства, чем гимн, который представлял собою хорошее пение без инструментального аккомпанемента. По

словам Иеронима, «псалм несомненно относится к телу, песня — к мысли». Поэтому и в постижении музыки нуж. но идти от низшего к высшему, от псалма к гимну. «В псалмах, — говорит Иоанн Златоуст, — сосредоточено все человеческое, в гимнах же нет ничего человеческого. Поэтому сначала наставь ребенка в псалмах, а уже тогда пусть он поет гимны, ибо последние более божественны. Силы небесные воспевают гимны, а не псалмы...»<sup>21</sup>

Таким образом, инструментальная музыка признается только как приправа к духовному пению. Чисто инструментальная музыка, составляющая предмет самостоятельного эстетического удовольствия, рассматривается как нравственно неполноценное искусство. Показательны в этом отношении высказывания Киприана в его трактате «О зрелищах». «Непозволительно верным христианам, совершенно непозволительно ни присутствовать на зрелищах, ни быть вместе с теми, которых Греция посылает всюду для увеселения слуха, научив их разным пустым искусствам. Вот один из них подражает грубому шуму трубы; другой, дующий во флейту, извлекает из нее печальные звуки; а тот, с усилием захватив в легкие дыхание, перебирает отверстия органа и, то сдерживая дыхание, то втягивая его внутрь, выпуская в воздух через известные щели инструментов и затем прерывая звук на известном колене — неблагодарный художнику, который дал ему язык, — пытается говорить пальцами»<sup>22</sup>.

Киприану вторит Климент Александрийский, который в своем «Педагоге» пишет: «...оставим свирель пастухам, а флейту — суеврным людям, спешащим на идолослужение. По правде говоря, эти инструменты должно изгнать с трезвого пира; они приличны скорее скоту, чем людям, а из людей — самым невежественным...»<sup>23</sup>.

Особенное негодование вызывает у отцов церкви виртуозная игра на музыкальных инструментах. Они ополчаются против хроматики, как такого музыкального «рода», на котором основывалась импровизация. Если античная эстетика оценивала хроматический строй как «изящный» и «обладающий нежной прелестью», то эстетика отцов церкви воспринимает хроматику не иначе, как «разнузданную и безобразную» музыку. «...должно гнать возможно дальше от нашего мужественного умо-

настроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности <...> Итак, оставим хроматические гармонии бесстыдным попойкам и пестро разодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке»<sup>24</sup>.

Не приемлют в музыке «отцы» и всякий элемент драматического искусства — жест, движение, танец, то есть то, что в античную эпоху воспринималось как органическая часть музыкального искусства. Характерны в этом отношении рассуждения о жесте в музыке Иоанна Златоуста: «Среди нас есть такие [люди], которые, презирая бога и обращаясь с изречениями духа святого как с самыми обычными словами, издают нестройные звуки и ведут себя нисколько не лучше бесноватых: они сотрясаются и вращаются всем своим телом, творя обычаи, чуждые духовной сосредоточенности. Жалкий и несчастный человек, тебе следовало бы со страхом и трепетом возглашать ангельское славословие, а ты переносишь сюда действия мимов и танцоров, непристойным образом вытягивая руки, притоптывая ногами и выворачиваясь всем телом. <...> Чем помогут молитве беспрестанное воздевание и движение рук и вопль громкий и патужный, но лишенный смысла?»<sup>25</sup>.

Отцы церкви заложили основы средневековой музыкальной эстетики. Высказывания о музыке Иеронима, Иоанна Златоуста, Климента Александрийского, Василия Великого получили каноническое значение. В то время как в античности каждая философская школа обладала в рамках общей системы античного мировосприятия своей собственной эстетической теорией, отцы церкви стремились привести все разнообразие античных и средневековых представлений о музыке к общему знаменателю. Если в античной эстетике развитие шло от общих эстетических положений к их дифференциации, борьбе мнений, столкновению школ и направлений, то патристика, напротив, соединяла различные и порою противоречивые эстетические концепции в единую каноническую доктрину и освящала ее догматическим авторитетом святого писания.

Однако определенное развитие внутри музыкальной эстетики отцов церкви было. По мере того как христианство становилось господствующей идеологией, постепен-

но смягчались аскетизм и ригоризм, свойственные отцам церкви первых веков христианства. Ранние отцы церкви отводят музыке низшее положение в иерархии духовных и эстетических ценностей. По их мнению, она уступает даже ремесленным занятиям — таким, как домостроительство, плотничество, ткачество и т. д. Ведь в этих занятиях результат деятельности налицо: в столярном искусстве — скамья, в домостроительстве — дом, в кораблестроительстве — корабль и т. д. А в музыкальном искусстве с концом деятельности исчезает и само произведение; мелодия кончается с концом пения или игры. Поэтому музыка как искусство — занятие бесцельное. И если оно допускается церковью, то только как потакание слабостям человеческого рода. Так рассуждают отцы церкви во II—III веках н. э.

Постепенно музыка освобождается от вериг аскетической морали и начинает признаваться как свободное искусство. У последнего отца церкви — Беды Достопочтенного (VIII век), о котором речь пойдет ниже, мы находим признание даже эстетического значения музыки и утверждение ее первенствующей роли среди всех остальных свободных наук.

В развитии средневековой эстетической мысли отцы церкви были своего рода опосредствующим звеном между античностью и музыкальной эстетикой так называемых теоретиков музыки, которая начинает свое летоисчисление с Боэция. Историческая роль эстетики отцов церкви заключается в том, что, критикуя античное наследие, она тем не менее усваивает и перерабатывает античную музыкальную теорию, приспособлявая ее к практике грегорианского пения и антифонной музыки первых веков христианства. Эстетика отцов церкви позволяет нам судить также о характере и специфических особенностях музыкального восприятия, свойственных музыкальной культуре раннего средневековья. Мы видели, что отцы церкви подвергают резкой критике инструментальную музыку. Это свидетельствует о стремлении музыкальной культуры к чистому вокализму, к такой музыке, в которой господствовало бы хоровое начало, исключаящее всякое индивидуальное проявление, будь то импровизация, жестикуляция или танец.

Эстетические идеалы этого времени покоятся на принципах соборности, единения, строгого подчинения всего

индивидуального целому. Как в средневековой общине индивидуальное подчинено общему, так в музыке все частное должно быть подчинено целому и в нем как бы раствориться. Поэтому музыка раннего средневековья еще не знает многоголосия. Полифония, одновременное звучание противоположных и расходящихся голосов, их взаимное переплетение и противоборство чужды музыкальному сознанию этого времени. Напротив, в качестве эстетического идеала выступает одnogолосное монодическое пение, пение всего хора в унисон, что как бы символизирует единство церкви и нерушимость веры. «Именем хора, — говорит Просперий Аквитанский, — мы обозначаем согласие воссылающих хвалу богу; голоса хора, если бы не совпадали, не могли бы нравиться. Правильно то пение, где в звуке выражается нерушимость веры в любви, где отсутствует расхождение в образе жизни и исповедании»<sup>26</sup>.

Таким образом, чистая вокальность, власть слова над мелосом, господство хорового начала — вот отличительные черты музыкально-эстетического сознания раннего средневековья. Если к этому прибавить склонность к систальтическим, печальным и торжественным ладам, то мы сможем представить себе общий облик музыкальной культуры этой эпохи.

### 3. СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ТЕОРИИ МУЗЫКИ. ОТ АВГУСТИНА ДО ГВИДО ИЗ АРЕЦЦО

В IV—V веках в странах Западной Европы появляется обширная литература на латинском языке, посвященная теоретическим вопросам музыки. К IV веку относится комментарий Клавдия к платоновскому «Тимею». В начале V века Макробий пишет комментарий к Цицероновскому «Сну Сципиона». В это же время появляется трактат Августина «О музыке», состоящий из шести книг, а в 430 году — книга Марциана Капеллы «О музыке». В период с 500 по 510 год пишет свои пять книг о музыке Боэций.

Сочинение Боэция, завершая античную традицию в музыкальной теории, открывает начало многочисленным средневековым исследованиям по музыке. В IX веке по-

является трактат Аврелиана из Реоме, в X — сочинение Регино из Прюма, в XII веке — трактаты Гвидо из Аретинского, Иоанна Коттона, в XIII — Иоанна де Муриса, в XIV — Вальтера Оддингтона, Симона Тунстеда, Иоанна де Грохео, и, наконец, завершает средневековую традицию сочинение Адама из Фульда.

В музыкально-исследовательской литературе эти авторы известны под именем «теоретиков». Термин этот условный. Он употребляется в исследовательской литературе для обозначения круга средневековых писателей, которых музыка интересует как предмет чисто теоретического изучения. Главное, что характеризует теоретиков музыки, — безраздельное внимание к вопросам музыкальной теории, к проблемам ладовой и ритмической структуры музыки, к числовой основе музыкального искусства, музыкальному этосу и т. д.

Несмотря на безусловное следование традиции, эстетические и музыкальные учения теоретиков претерпели существенное развитие. В этом развитии можно выделить три этапа: *первый* — от Августина до Гвидо Аретинского (V—XI века), *второй* — начиная от Гвидо Аретинского и вплоть до XIII века, и *третий этап* — начиная с XIII века, с возникновения искусства и эстетики Ars nova, и вплоть до конца XIV века. Каждый из этих этапов обладает своими специфическими особенностями, которые проявились как в развитии выразительных и технических средств музыки, так и в становлении музыкальной теории и эстетики. Первый этап характеризуется преобладанием монодической музыки, в первую очередь грегорианского хорала, и условной, невменной системы звукозаписи. Для второго этапа характерны развитие полифонического начала в музыке и появление точной музыкальной нотации. Реформа нотного письма, произведенная Гвидо Аретинским, возникновение возможности точной фиксации мелодии и длительности звуков не могли не повлиять и на систему общих взглядов, на сущность музыкального творчества. Наконец, третий этап, представленный в основном эстетикой Ars nova, является, правда, в определенных пределах и границах преддверием Ренессанса, подготовкой его художественных и эстетических предпосылок. Без учета этой эволюции невозможно понять, каким образом из музыкальных теорий средневековья возникли новые эстетические и тео-

ретические концепции, которые легли затем в основу музыкальной эстетики эпохи Возрождения.

К первому периоду развития музыкальной теории средневековья относится целый ряд значительных философов, музыкантов и теоретиков: Августин, Бозций, Кассиодор, Исидор Севильский, Беда Достопочтенный, Аврелиан из Реоме, Одо Клунийский, Регино из Прюма. Ведущее место в этой плеяде занимают христианский теолог Августин и римский философ-неоплатоник Бозций.

Оба эти мыслителя имели большое, основополагающее значение для развития музыкальной эстетики средних веков. Они познакомили западный мир с теоретическим наследием античности и дали этому наследию специфическое истолкование.

Аврелий Августин (354—430) является одним из видных христианских теологов<sup>27</sup>. О жизни Августина известно из его автобиографической «Исповеди». Родился Августин в Северной Африке в семье римских граждан. В молодости он испытал влияние различных философских школ и религиозных верований. Первоначально он увлекался Цицероном, затем манихейством, учившим об извечном и неистребимом дуализме добра и зла, света и тьмы.

В 383 году Августин покидает Африку и едет в Рим. Здесь он приступает к усиленному изучению сочинений Платона, Аристотеля, Цицерона. В 387 году он принимает христианство. В 388 году Августин возвращается в Северную Африку, где получает сан священника, а позднее становится епископом в г. Гиппоне.

Музыкальный трактат Августина «Шесть книг о музыке» появился в 389 году, вскоре после его обращения к христианству. В нем еще нет специфической для христианской эстетики интерпретации музыки. Августин не ставит вопроса об отношении к античной музыке, о моральных критериях оценки музыкального искусства и связи ее с христианским культом и моралью. Музыка представляет для него здесь чисто теоретический интерес. В известной мере он выступает как систематизатор античных музыкальных теорий, которые через его посредство становятся достоянием средневековой музыкальной мысли.

Трактат Августина состоит из шести книг. В первой он дает общее определение музыки, в последующих че-

тырех излагает учение о ритме и метре, а в последней, шестой книге, развивает учение о шести видах чисел. Таким образом главное внимание Августин уделяет проблемам ритмики и метрики. Не случайно, что в одном из своих писем он называл свой музыкальный трактат «Шестью книгами о ритме», сообщая, что собирается написать еще «Шесть книг о мелосе».

Августин начинает свой трактат с постановки вопроса о том, что такое музыка. В форме диалога между учителем и учеником он рассуждает о возможных определениях музыки и обсуждает вопрос о природе и сущности музыки. Он определяет музыку как науку хорошо модулировать. Слово модуляция происходит от термина «modus» — мера. Но меру должно соблюдать во всем хорошо сделанном. Что же касается музыки, то она имеет дело с движением, и поэтому модуляция представляет собою «некоторую опытность в движении». Но ремесленник, обрабатывая предмет из дерева или серебра, тоже производит движения и стремится к определенной мере. В чем же, в таком случае, его профессия отличается от профессии музыканта? Это отличие Августин находит в чисто эстетической сфере, а именно в том, что в музыке движение свободно, оно не преследует никакой цели, а радуется само по себе и существует ради самого себя. «Следовательно, — заключает он, — правдоподобно, что наука модулировать есть наука о хорошем движении, таком, где оно является предметом стремления само по себе, а потому само по себе радуется»<sup>28</sup>. В этом наставлении на бескорыстном, имеющем цель в самом себе содержании музыки Августин, несомненно, идет вслед за античной мыслью. (Вспомним хотя бы учение Аристотеля о музыке как об интеллектуальном развлечении).

Однако затем Августин начинает говорить о музыке как о теоретической дисциплине. Она представляется ему в первую очередь наукой и лишь потом искусством. По его словам, соловей, который весьма приятно поет весной, не имеет никакого отношения к музыке. Но разве не уподобляются соловью все те, кто играет на флейтах и кифарах, не имея никакого представления о числах и интервалах. Все они пользуются своим искусством не благодаря науке и знанию, а лишь посредством подражания. Но музыка, по мнению Августина, не сводится



к простому подражанию, хотя подражание имеет место в области музыкального искусства. Она должна основываться на числовых соотношениях, без знания которых невозможно ни чувство ритма, ни метра. Поэтому музыка прежде всего — это наука, основанная на числовых отношениях.

Убеждение в том, что число составляет сущность и природу музыки, совпадает с основными положениями эстетики Августина, с его воззрениями на сущность и природу красоты.

Согласно Августину, число есть основа красоты, которую мы воспринимаем посредством слуха и зрения. Ведь красота содержится во всем том, в чем мы открываем отношения подобия и равенства, то есть пропорцию и симметрию. Но что более, чем числа, является условием равенства и подобия? «А там, где равенство или подобие, — говорит Августин, — там наличие числа; ведь, конечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица»<sup>29</sup>. На этом основании Августин приходит к убеждению о числовой основе всякого искусства, в том числе и музыкального: «Прекрасные вещи нравятся нам благодаря числу, в котором, как мы уже показали, обнаруживается стремление к равенству. Ведь сказанное обнаруживается не только в красоте, относящейся к слуху, или в движении тел, но также и в зримых формах, где оно уже чаще обозначается как красота... От чрезмерного блеска мы отвращаемся, а на слишком темное не хотим глядеть, подобно тому как и в звуках слишком громкие внушают нам отвращение, и мы их не любим за их гудение. Причина заключена не в промежутках времени, а в самом звуке, который для таких чисел есть как бы свет и которому молчание противоположно так же, как мрак — цветам»<sup>30</sup>.

Одним из важнейших понятий эстетики Августина является понятие «пропорции». Красота, по его мнению, заключается в пропорции и соответствии частей. Точно так же и ритмика и метрика основываются на законе пропорционирования звуков. Лучшими сочетаниями звуков являются те, которые состоят из равных частей.

В музыкальной эстетике Августина большое место уделяется учению о ритмике. Августин создал довольно подробную классификацию ритмов. Он говорил о пяти видах ритмов (термин «*numerus*» означает одновременно

«число» и «ритм», поэтому в русском переводе В. П. Зубова говорится о пяти видах чисел). Августин различал, прежде всего, «звучащие» ритмы (*sonantes*), находящиеся во вселенной независимо от того, слышат их или нет. Во-вторых, это ритмы, находящиеся в восприятии слушателей (*occursores*). В-третьих, это ритмы «движущиеся» (*progressores*), которые воспроизводятся воображением тогда, когда нет ни реальных звуков, ни слухового восприятия. В-четвертых, это ритмы, хранимые памятью и позволяющие припомнить мелодию (*recordabiles*) и, наконец, в-пятых, это ритмы судящие (*judiciales*) — тот эстетический критерий, посредством которого мы оцениваем все другие ритмы, называя их приятными или неприятными. Все эти пять типов ритмов создают основу музыкального искусства и его восприятия.

Трактат Августина о музыке в течение всего средневековья пользовался огромным авторитетом, на него опирался в своей теории музыки Бозций.

Бозций (480—525) был одним из наиболее крупных мыслителей и ученых раннего средневековья. Его философские и эстетические работы имели большое значение для всего средневековья<sup>31</sup>. Бозций специально переводил сочинения античных философов, в частности Аристотеля, Никомаха, Эвклида, Птолемея. Этот просветительский пафос, свойственный Бозцию, по достоинству оценили его современники. Не случайно Кассиодор в послании, написанном от лица остготского короля Теодориха совершенно в духе панегирика говорит о деятельности Бозция: «Так ты вошел в школы афинян, далеко находясь от них, так к сонму одетых в греческие плащи ты приобщил тогу, дабы наставления греков сделать учением римским... Ты передал потомкам Ромула все замечательное, что даровали миру потомки Кекропа. Благодаря твоим переводам италийцы читают музыканта Пифагора и астронома Птолемея, сыны внимают знатоку арифметики Никомаху и геометру Евклиду, теолог Платон и логик Аристотель спорят на языке Квирина, и механика Архимеда ты вернул сицилийцам в обличии римлянина. Какие бы науки и искусства ни создала бы силами своих мужей красноречивая Греция, все их от тебя одного Рим принял на родном своем наречии. Все их ты сделал ясными посредством отменных слов, прозрачными — посредством точной речи, так что они предпочли

бы твоё произведение своему, если бы имели возможность сравнить свой труд с твоим»<sup>32</sup>.

Бозций занимал крупный пост при дворе Теодориха, в 510 году он был назначен консулом. Однако по обвинению в заговоре Бозций был заключен в тюрьму, а затем казнен.

В истории культуры Бозций сыграл огромную роль прежде всего как пропагандист и популяризатор античной философии. Он собирался перевести и прокомментировать всего Платона и Аристотеля. Но этот грандиозный план Бозций реализовать не успел. «Если бы Бозцию удалось привести в исполнение свой план,— пишет И. Н. Голенищев-Кутузов,— перед средневековой культурой Запада открылись бы новые широкие пути. Бозций успел закончить лишь некоторые сочинения Аристотеля, относящиеся к логике. Перевод Платона остался в удел грядущим поколениям. Но и то, что Бозций завершил, глубоко отразилось в мыслях средневековых авторов и имело благотворные последствия для развития европейской культуры»<sup>33</sup>.

Связь с античной традицией характеризует не только философию Бозция, но и его учение о музыке, которому Бозций посвятил специальное исследование «Наставление к музыке» в пяти книгах, написанное в промежутке между 500 и 510 годами. Кроме того, отдельные проблемы музыкальной теории он затрагивает в своем знаменитом сочинении «Утешение философией» (учение о гармонии сфер) и в «Наставлении к арифметике» (учение о музыкальных пропорциях).

Трактат «Наставление к музыке» опирается на пифагорейскую традицию, он написан на основе сочинений о музыке Никомаха и Клавдия Птолемея. В соответствии с требованиями пифагорейской эстетики Бозций уделяет главное внимание вопросам технологии музыки и ее числовым основам. Лишь в начале первой книги он говорит об общих вопросах теории музыки, излагая учение о трех видах музыки, представления о ее нравственном значении и т. д. Как и большинство пифагорейских теоретиков, Бозций излагает традиционную легенду о Пифагоре и кузнецах, а затем переходит к изложению числовых отношений, лежащих в основе интервалов.

В пифагорейском духе Бозций определяет и природу музыкальной гармонии. В ее основе, по его мнению, ле-

жит диалектика числа. «Всякое число, следовательно, состоит из того, что совершенно разъединено и противно, положно, а именно — из чета и нечета. Ведь здесь — устойчивость, там — неустойчивая вариация; здесь — мощь неподвижной субстанции, там — подвижная переменчивость; здесь — определенная прочность, там — неопределенное скопление множества. И эти противоположности тем не менее смешиваются в некоей дружбе и родственности и благодаря форме и власти этого единства образуют единое тело числа <...> И потому сказано не без причины, — все, слагающееся из противоположностей, объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного»<sup>34</sup>.

В этом определении гармонии Бозций, несомненно, следует за пифагорейцами, в частности за Филолаем.

Наряду с рассуждениями о числовой природе музыки, мы можем обнаружить в трактате Бозция и определенные художественные симпатии, определенные эстетические идеалы. Совершенно очевидно, что эстетический идеал Бозция находится где-то в далеком прошлом, в античной истории. Его не удовлетворяет современная музыка. По его мнению, «род человеческий <...> находится целиком во власти сценических и театральных ладов. А между тем музыка была более стыдлива и скромна, пока пользовалась более простыми инструментами. Как только ее стали делать разнообразной и сложной, она потеряла меру строгости и добродетели и, едва ли не целиком погрязнув в пороке, сохраняет лишь следы былого своего величия»<sup>35</sup>.

Однако конкретные суждения о музыке тонут в трактате Бозция в математических интерпретациях. Главное здесь — обоснование сугубо рационалистического подхода к музыкальному искусству. Конечно, музыка познается посредством слуха. Но слуховые ощущения слишком текучи, неопределенны, смутны. Поэтому в суждении о музыке следует применять и разум, который должен управлять заблуждающимся ощущением, на него шаткое и слабое ощущение опирается как на палку. Поэтому восприятие музыки невозможно без опоры на знание и теорию. «...Следует напрячь силу мысли, дабы тем, что дано нам природой, могла бы овладеть также и наука <...> Недостаточно наслаждаться музыкальными кантилена-



Состязание Аполлона и Марсия  
Рельеф III века до н. э. Афины



Пифагор  
 Миниатюра



Августин

Миниатюра из «Кодекса Августина». XV век



Боязин с семью свободными искусствами  
 Французская рукопись XVII века





Боец  
Миннатора



Кассиодор  
Миниатюра из Лейденского кодекса



Изображение четырех ветров и девяти муз



Мумы и астрономические аллегории

ми, а требуется также узнать, какие пропорции звуков связывают их друг с другом»<sup>36</sup>.

Обосновывая теоретический подход к музыке, Боэций вместе с тем противопоставил ее музыкальной практике. Он доказывал, что музыкальная теория выше практики. «Понимание музыки в познании ее основ настолько выше, чем простая выучка, насколько ум выше механически действующего тела <...> только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнения рук, но разумом»<sup>37</sup>.

Тем самым Боэций теоретически обосновывал спекулятивный подход к музыке, который, как мы увидим ниже, оказался господствующим в музыкальной эстетике средних веков.

Боэций был одним из первых, кто выдвинул деление музыки на три вида: мировую, человеческую и инструментальную. Первая, мировая музыка, проявляется в движении небесных светил, в смене времен года и т. д. Вторая, человеческая музыка, связывает друг с другом части души, разум с телом, элементы тела. Оба эти типа музыки, таким образом, не имеют никакой связи с реально звучащей музыкой, они — предмет спекуляций о музыке, предмет всевозможных исчислений, уподоблений и аналогий, которые получили широкое распространение в музыкальных трактатах средневековых теоретиков. С реальной музыкальной практикой связан только последний тип музыки — музыка инструментальная. В иерархии ценностей средневековой эстетики этот тип музыки считался самым низшим, подчиненным, второстепенным.

К музыке Боэций обращается и в другом своем трактате «Утешение философией». Здесь он описывает свою встречу с Философией, которая предстает ему в образе прекрасной богини, обещающей указать путь к блаженству. Но для достижения этой цели Философия обращается за помощью к музыке и риторике как к своим верным помощницам. Философия говорит: «... Всякое внезапное изменение жизни, без сомнения, пробуждает в душах смятение. Поэтому случилось, что ты на короткое время утратил спокойствие духа. Но сейчас настал час, чтобы ты попробовал мягкий и приятный напиток, который, проникая внутрь, откроет путь для более сильных лекарств. Пусть же на помощь мне явится убежденные сладкой риторики, ведущей правильным путем лишь

когда она не отступает от наших наставлений и когда вместе с ней выступает музыка, сложенная лирами, вторящая ей быстрыми или медленными ладами»<sup>38</sup>.

Для эстетики Боэция характерны и элементы космологического понимания музыки. В трактате «Утешение философией» содержится много рассуждений о размерном и гармоничном устройстве мира.

В мире с неизменной добросовестностью  
Совершаются согласованные перемены.  
Враждебные начала сохраняют вечный союз—  
Влечет розовый день на золотой колеснице,  
Когда же восходит Геспер, луна царствует в ночи,  
Взволнованное море удерживает волны  
В определенных пределах. И не дозволено  
Раскинувшимся землям распространять  
Свои границы беспредельно

*Книга I, стих VIII*

Эту упорядоченность и всеобщую связь элементов мира Боэций, в соответствии с древней античной традицией, сравнивает с музыкальной гармонией. Он пишет:

Сколь многими путями управляет природа миром,  
Чей огромный круг, прозорливая, связывает законами,  
Соединяя отдельные [явления] неразрывной цепью.  
Ей угодно выразить это сладкой игрой на податливой  
Кифаре...

*Книга III, стих II*

В этом уподоблении музыки законам движения мира и космоса Боэций, несомненно, следует античной традиции. Вместе с тем, он не просто излагает античные идеи, но интерпретирует их в духе христианской философии. Так, например, поступает он с традиционным мифом об Орфее, который своей музыкой заворожил обитателей подземного мира. Излагая традиционную стихотворную версию этого мифа, Боэций придает ему сугубо христианскую смысловую окраску. Орфей, оглянувшийся на Эвридику, символизирует тщетность человеческого мышления, стремящегося познать земной мир:

Вы страстно желаете, чтобы разум привел вас  
К небесному свету, на это намекается в легенде.  
Но будет поверженным устремивший свой взор в бездны Тартара.  
Нечто более важное ускользает от него и томит,  
Пока не взирает на дальний мир

*Книга III, стих XII*

Таким образом, здесь музыкальная эстетика смыкается с христианской символикой и аллегоризмом.

Музыкальная эстетика Боэция имела широкую популярность. На протяжении всего средневековья, наряду с Августином, он был высшим и незыблемым авторитетом в сфере музыкальной теории. Лишь в XI веке музыкальный педагог и реформатор Гвидо Аретинский выступил с его критикой. Но с Гвидо начинается уже новый этап в развитии музыкальной теории средних веков.

К вопросам музыкальной теории обращается и другой крупный писатель, философ и ученый раннего средневековья Магнус Аврелий Кассиодор (ок. 490—593)<sup>39</sup>. Так же как и Боэций, он был связующим звеном между античной и средневековой культурами. Кассиодор происходил из богатой сирийской семьи, занимал крупный пост при дворе Теодориха. Занимаясь в первую половину жизни государственной и политической деятельностью, вторую половину жизни он провел в основанном им самим христианском монастыре Вивариуме. В монастыре под его руководством было переписано большое число памятников античной литературы. К этому периоду его жизни относится фундаментальное, энциклопедическое по характеру сочинение «О науках и искусствах». На основе античной традиции Кассиодор излагает здесь обширные сведения по риторике, геометрии, арифметике, музыке.

Высказывания Кассиодора о музыке в большей степени, чем сочинения Боэция, отличаются специфически христианской окраской. Излагая традиционные античные представления об этическом воздействии музыки, он подтверждает их библейскими легендами и ссылками на творца. В трактате Кассиодора есть специальная глава «О связи музыки с религией».

Кассиодор интересовался и современной ему литургической музыкой. Ему принадлежит специальное сочинение «Введение к псалмам», в котором он дает подробную характеристику таких форм музыкального исполнения, как псалм и песня. Здесь Кассиодор обосновывает характерное для средневековой эстетики единство музыки и текста, исполнения и эмоционального содержания исполняемого. «Божественности, — говорит он, — радостна та похвала, когда деяния наши не противоречат качеству святых слов. Ведь как может быть такое, если

псалм будет говорить о целомудрии, а певец не станет уклоняться от непристойности? Если псалм будет проповедовать смирение, а чтец его раздуется от чванства и гордости? Поэтому господом не может быть воспринято хорошо то, что, как известно, борется между собой в противоречивой враждебности. Ибо тогда господу радостно восхваление, когда в одном союзе объединяются и голос и жизнь»<sup>40</sup>.

Кассиодор дает пифагорейское определение музыки. Следуя за Никомахом, он следующим образом характеризует ее: «Музыка — это дисциплина или наука, которая выражается в числах, которые каким-то образом содержатся в звуках...»<sup>41</sup>. Как и многие неопифагорейцы, он склонен к мистике чисел и в трактовке музыки постоянно видит всевозможные аллегории и символы. Музыку он делит на три части: гармонику, ритмику и метрику. Это деление впоследствии окажется популярным, его позаимствует другой автор, писавший о музыке, — Исидор Севильский (560—640)<sup>42</sup>.

Исидор был образованнейшим человеком своего времени. Как и Кассиодор, он проявлял большой интерес к наследию античной культуры, изучал философию, грамматику, музыку, астрономию. В своем энциклопедическом по охвату знаний трактате «Этимология» Исидор Севильский пытался исследовать этимологическое значение и происхождение основных научных понятий. Помимо различных дисциплин квадриумума и тривиумума, он рассматривает в этом сочинении и основные проблемы и понятия музыкальной науки. В определении музыки и ее делении Исидор Севильский следует за Кассиодором. Музыку он определяет так же как и Кассиодор, как «науку, изучающую числа». Вслед за Кассиодором он делит музыку на три части: гармонику (то есть музыку в собственном смысле слова), ритмику (ритмику речи) и метрику (метрику языка). Наряду с этим Исидор выдвинул и новый способ классификации музыки — по способу ее воспроизведения. В соответствии с этим он указывал на музыку гармоническую, возникающую из звучания голоса, органическую, производимую духовыми инструментами, и ритмическую, создаваемую ударными или струнными инструментами.

В «Этимологии» содержится также интересная попытка дать определения некоторым видам пения и музы-



кальных инструментов. Так, Исидор различает антифонный и респонсорный способ пения, говорит о различии между симфонией и диафонией. Во всем этом сказывается интерес к музыкальной практике, который настойчиво пробивается сквозь спекуляцию и ученость.

Верный своему энциклопедическому методу, Исидор дает определение многим музыкальным понятиям, раскрывая их этимологию и значение. Так он пишет о тоне, симфонии, эвфонии, говорит о происхождении и устройстве музыкальных инструментов: флейте, трубе, кифаре, арфе. Любопытно, что термин «органум», который позднее употреблялся как тип определенного движения голосов, у Исидора трактуется как «общее название для всех музыкальных инструментов».

Широкий научный интерес, который проявлял Исидор к музыке, оказал влияние на многих позднейших теоретиков музыки и ученых средневековья, в особенности на Рабана Мавра и Иоанна Скотта Эриугену.

К числу средневековых теоретиков музыки относится ученый монах и теолог Беда Достопочтенный (672—735)<sup>43</sup>. Родился Беда в Дургаме (Англия). Принадлежал к бенедиктинскому ордену. Он был одним из первых писателей, познакомивших англосаксов с античными источниками. Его «Церковная история» положила начало историографии германских народов.

Беда — автор небольшого трактата «Практическая музыка». Продолжая традицию, идущую от Бозция, он уделяет основное внимание теоретическим, спекулятивным проблемам музыки, связанным с ее определением, классификацией. Особый интерес в трактате Беды представляет раздел, посвященный восхвалению музыки, в котором польза ее обосновывается с точки зрения практики и потребностей христианской жизни.

Этот раздел — настоящий панегирик музыке. «Польза же ее [музыки], — говорит Беда, — велика, удивительна и очень совершенна (virtuosa), раз она осмелилась выйти за пределы церкви. Ведь ни одна наука не осмелилась выйти за пределы церкви; с ее помощью мы должны восхвалять и благословлять псалмопевца мира, исполняя в его честь новую песнь (canticum novum), как учили наши святые отцы-пророки. Ведь божественные богослужения, с помощью которых нас призывают к вечному прославлению, ежедневно совершаются с ее помощью».

И по свидетельству Боэция, среди семи свободных искусств музыка занимает первое место, ничто не пребывает без нее. Говорят, что сам мир создан гармонией звуков, и само небо разворачивается под мелодию гармонии. Среди всех наук музыка является наиболее достойной похвалы, царственной, приятной, радостной, достойной любви <...> она действует на чувства людей, приводит в различное состояние, как, например, в сражениях»<sup>44</sup>.

По словам Беды, музыка — «свободная наука, дающая способность пения». Он делит ее, как и Боэций, на три части: мировую, человеческую и инструментальную, но главный интерес уделяет только последней, которую в свою очередь разделяет на гармонику, ритмику и метрику. Несомненно, что трактат Беды отличается от всех предшествующих наиболее живым и свободным отношением к музыке.

В противоположность этому трактат другого музыкального теоретика Аврелиана из Реоме, жившего в IX веке, не отличается оригинальностью. Аврелиан повторяет рассуждения Боэция о трех видах музыки, говорит о превосходстве музыканта-теоретика над музыкантом-практиком. Несколько больший интерес представляет то место трактата Аврелиана, где он повторяет пифагорейское представление о человеке, как микрокосмосе, отражающем в себе музыкальное устройство всей вселенной.

Интерес к пифагорейской теории ярко ощутим и у Регино из Прюма, жившего в конце IX столетия (ум. в 915 году)<sup>45</sup>.

Ученый монах Регино был аббатом в монастыре в Прюме на территории Германии (отсюда он получил имя — *Prümensis*). Ему принадлежит трактат «Об изучении гармонии», в котором большой удельный вес занимают пифагорейские представления. «Пифагорейцы отмечают, что движению неба сопутствует музыка. Об этом они заключают на таком основании: каким образом может произойти, говорят они, чтобы столь быстро несущееся строение (*machina*) неба двигалось безмолвно и бесшумно»<sup>46</sup>. Это представление о музыке сфер, говорит Регино, свойственно не только языческим, но и христианским философам.

Регино из Прюма был одним из первых средневековых теоретиков, кто отказался от традиционного деления

музыки на мировую, человеческую и инструментальную. В противоположность этому он делил музыку на естественную и искусственную, чем способствовал разрушению спекулятивной традиции, идущей от Боэция. В своем трактате Регинно уделяет значительное внимание вопросу об эмоциональном значении музыки, трактуя его гораздо более широко, чем предшествующие ему писатели. По его мнению, музыка свойственна человеку по самой его природе, она доступна всем людям, независимо от пола и возраста. «Музыка, — говорит Регинно, — естественным образом свойственна всем людям любого возраста и пола. Ни для кого, кто понимает самого себя, в этом нет сомнений. Какой возраст или какой пол не наслаждается музыкальными мелодиями<...> Дети, юноши, а также старики естественным образом соединяются каким-то произвольным чувством с музыкальными модуляциями, так что вообще нет никакого возраста, который был бы лишен способности наслаждаться сладостной мелодией»<sup>47</sup>. Нельзя не видеть в этой характеристике элементы психологического подхода к музыке.

Уже к X веку в музыкальной теории довольно отчетливо дает себя знать потребность в изучении проблем музыкальной педагогики. Обучение искусству пения в школах и монастырях ставило перед теоретиками задачу облегчить заучивание музыкальных произведений, изобрести способ наиболее легкого чтения невменной нотации. Такого рода проблемы, которые в XI веке блестяще разрешил Гвидо Аретинский, затрагиваются в трактатах Одо из Клуни (879—942).

Одо Клунийский был композитором, педагогом и музыкальным теоретиком. Родился и жил во Франции. В 901 году он становится главным певцом в Туре, а затем ректором монастырской школы в Бургундии. С 926 года Одо получает аббатство в монастыре в Клуни.

Одо принадлежит небольшой трактат «Диалог о музыке», посвященный вопросам преподавания и обучения музыки. В нем Одо рассказывает о своих занятиях с певчими, которые благодаря его методам обучения музыке в короткий срок выучивали то, на что были неспособны обыкновенные певцы, потратившие чуть ли не 50 лет на изучение музыки. Поэтому Одо говорит, что его цель — изложение таких правил, «которые были бы понятны мальчикам (певчим) и обыкновенным людям и

благодаря которым они с божьей помощью могли бы достигнуть быстрого совершенствования в пении»<sup>48</sup>. По словам Одо, правила в музыке должны соответствовать практике, «то же, что очень редкое находит применение, не следует ни в каком искусстве считать правилом»<sup>49</sup>.

В этом отношении Одо Ключийский выступил как прямой предшественник Гвидо Аретинского, который произвел реформу в области музыкальной теории, главным образом, в области нотации и обучения музыке.

Подводя итог развития музыкальной эстетики от Августина до Одо из Ключи, мы не можем не видеть, что для большинства из рассмотренных нами теоретиков музыки центральным вопросом был вопрос об отношении музыкальной теории и практики. Мы видели, что средневековая эстетика решала этот вопрос особым образом, во всяком случае отличным от того, как это делали античные писатели о музыке.

Как известно, античная эстетика исходила из идеи единства теории и практики в искусстве, теоретического знания основ искусства и практического владения им. Так, например, Аристотель, несмотря на все свое критическое отношение к профессиональному, ремесленному искусству, в своей системе музыкального воспитания доказывает необходимость самостоятельного владения музыкальными инструментами наряду с изучением ладов, ритмов и т. д. «...Не может подлежать сомнению, что для развития человека в том или ином направлении далеко не безразлично, будет ли он сам изучать на практике то или иное дело. Музыкальное воспитание должно быть организовано таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике сами»<sup>50</sup>. В эпоху эллинизма эта замечательная мысль о единстве теоретического и практического в искусстве развивалась в сторону, которая считала это единство необходимым условием совершенного и полноценного искусства: «Добродетель есть искусство и теоретическое и практическое. И действительно, она содержит теорию [созерцательную сторону], как [содержит ее] и путь к ней философия со своими тремя частями — этикой, логикой и физикой. [Она есть] и действие, ибо добродетель есть искусство всей жизни, в которой [совершаются] и все действия. Однако, хотя она и содержит теорию и практику, в каждой из них она преобладает как сильнейшая. Поэтому тео-

рия добродетели всепрекрасна, а действие и [практическое] употребление добродетели возжеленно»<sup>51</sup>.

Средневековая эстетика выдвигает совершенно новое истолкование вопроса о соотношении теории и практики. Авторы музыкальных трактатов противопоставляют теорию практике, ставя спекулятивное созерцание выше практического умения.

Бозций говорил: «Работа рук ничего не стоит, если ею не руководит разум. Простых исполнителей музыки называют по их инструментам: кифаред — по кифаре, флейтист — по флейте. Но только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук, но разумом»<sup>52</sup>. Это положение получает широкое признание у теоретиков музыки, большинство из которых приводит его в своих трактатах без каких-либо особых изменений, причем признание главенствующей роли музыкальной теории сочеталось с противопоставлением ее практике. Истинный музыкант тот, кто овладел музыкальной теорией, а не тот, кто владеет искусством пения или игры на музыкальных инструментах, не тот, кто руководствуется слепым опытом, а кто обладает знанием. «Не тот музыкант, — говорит Регино из Прюма, — кто в музыке упражняется только руками, а тот, кто может естественно судить о ней»<sup>53</sup>. Тот, кто не знает музыкальной теории, не может называться музыкантом.

Истинного музыканта отличает умение разбираться в теоретических основах музыки. Не случайно, что в музыкальных трактатах теоретиков мы встречаемся с двумя терминами, обозначающими музыкантов: *musicus* (музыкант) и *cantor* (певец). Первый — это ученый, способный различать лады и здраво рассуждать о музыке, второй — это исполнитель, владеющий практикой музыкального творчества, то есть владеющий каким-либо инструментом или своим голосом. Безусловное и абсолютное предпочтение отдается ученому-теоретику.

«Между музыкантом и певцом, — говорил Аврелиан из Реомэ, — такое же расстояние, как между грамматиком и простым читателем, как между телесным воплощением художественного замысла и самим замыслом. Ведь телесное воплощение замысла — это как бы слуга, замысел же — господин»<sup>54</sup>.

Ставя теорию выше практики, ученому-музыканту выше музыканта-практика, теоретики уделяли исключи-

тельное внимание отвлеченным вопросам музыкальной теории. В вопросе о природе музыки, ее значении и происхождении они довольствуются традиционными положениями, заимствованными из Боэция или Августина, разбавляя их в меру своей фантазии библейскими легендами о Сауле и Давиде и т. д.

#### 4. ГВИДО ИЗ АРЕЦЦО И ЕГО МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕФОРМА

Второй период в развитии музыкальной теории средневековья (с XI по XIII век) связан с именем итальянского музыканта и педагога Гвидо из Ареццо (ок. 995—1050)<sup>55</sup>.

Гвидо был сторонником практического направления в музыкальной теории. На протяжении многих веков музыка рассматривалась как абстрактная дисциплина, опирающаяся на математические спекуляции и совершенно оторванная от художественной практики. Однако, начиная с XI века, в музыкальной теории происходит резкий поворот от математических спекуляций к практике музыкального исполнения и образования. Правда, первые симптомы этого поворота намечаются, как мы видели, уже в X веке у французского теоретика и композитора Одо из Клуни, который в своих сочинениях выдвигает на первый план вопросы музыкальной педагогики. Но как самостоятельное направление эта тенденция оформляется позднее, лишь в XI веке.

Главой этого нового направления явился Гвидо из Ареццо. Современная музыкальная теория обязана ему изобретением нотного стана и нотных знаков. С его именем связана реформа в области музыкальной нотации, которая, несмотря на то, что была вызвана сугубо практическими потребностями и предназначалась лишь для того, чтобы облегчить и упростить музыкальное образование певцов, имела огромное научное значение.

Как и многие музыканты того времени, Гвидо был монахом. Образование он получил в бенедиктинском монастыре в Помпозе (близ Феррары). Однако вскоре Гвидо выходит из монастыря, по-видимому, из-за того, что монахи отвергли его метод обучения пению. Он переезжает в Ареццо, где становится руководителем и пре-

подавателем певческой школы (позднее он получит здесь имя — Aretinus). Пытаясь облегчить певцам запоминание звуков, он применил начальные слоги шести строчек латинского стихотворения, обращенного к Иоанну Крестителю с просьбой избавить певцов от хрипоты, для обозначения шести ступеней гаммы:

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii rearum  
Sancte Johannes

Таким образом, Гвидо получил название семи звуков — ut, re, mi, fa, sol, la, si. Последний слог образовался от соединения двух начальных букв слов последней строки. Впоследствии слог ut был заменен на слог до.

Гвидо заложил основы так называемой сольмизации (от названия звуков соль и ми, стоящих по краям звукоряда), господствовавшей в певческой практике до XVIII века. Он первым стал применять четыре разноцветные черты с ключевым буквенным обозначением. Разместив невмы на линейках, он придал им точное высотное значение.

Главное сочинение Гвидо Аретинского — музыкально-педагогический трактат «Микролог»<sup>56</sup>. В нем получил отражение тот перелом, который происходит в музыкальной теории в связи с реформой Гвидо. Прежде всего, Гвидо выступает против абстрактного, чисто математического подхода к музыке, который был распространен в средневековой эстетике, начиная с Бозция. Гвидо говорил, что книга Бозция полезна не певцам, а одним философам.

Главное внимание в своем трактате Гвидо уделяет вопросам музыкальной практики. Его интересуют прежде всего проблемы музыкального образования, методика обучения пению, чтению нот, ритмике, интонации и т. д. Гвидо Аретинского не удовлетворяет существовавшая до него невменная нотация и практика заучивания наизусть определенных музыкальных попевок. Все это приводит к ошибкам в пении, к искажению мелодий. Чтобы избежать искажений, Гвидо изобрел весьма простой практи-

ческий способ обучения певцов — так называемая «гвидонова рука» (на тыльной стороне руки записывались все ноты звукоряда, с помощью чего певцы ориентировались в переходах из одного лада в другой).

В связи с этим Гвидо уделяет в своем трактате главное внимание вопросам музыкальной педагогики. Излагая основы своей системы музыкального воспитания, он пишет: «Тот [кто стремится к нашей науке] пусть выучит некоторые напевы, написанные в нашей нотации, пусть упражняет руку на монохорде, многократно обдумывает правила до тех пор, пока не поймет значение и природу звуков так, что будет в состоянии с приятностью спеть как знакомые, так и незнакомые мелодии...»<sup>57</sup>.

Гвидо указывает на то, что музыка должна соответствовать характеру, темпераменту или национальности исполнителя. «...Каждая мелодия подобна чистому серебру: она тем более выигрывает в красоте, чем чаще ею пользуются; что теперь не нравится, будет впоследствии вызывать похвалу, подобно серебру, отполированному напильником. Также она находится в известном отношении с разнообразием национальностей и настроений: то, что одному не нравится, любит другой; одного привлекает созвучие, другого — различные звуки; этот требует по состоянию своего духа плавности и шутиливой нежности, другому, суровому человеку нужны строгие напевы, третий наслаждается, как безумец, сложными и прихотливыми, трудными мелодиями. Каждый считает наиболее благозвучными те напевы, которые соответствуют врожденным качествам его характера»<sup>58</sup>. По характеру исполнения, говорит Гвидо, можно легко различить, что это поет грек, испанец, тевонец или галл. Поэтому при сочинении и исполнении музыки необходимо учитывать все особенности характера, возраста или национальности людей.

Таким образом, музыкальная теория у Гвидо ориентируется на музыкальную практику и трансформируется в музыкальную педагогику.

Музыкальная реформа Гвидо из Ареццо имела огромный практический успех. Сам Гвидо в своих письмах сообщает, что с помощью его правил певцы достигали больших и быстрых успехов в изучении музыки, на что раньше уходили целые годы. «Я решил, — пишет он, — с божьей помощью так нотировать этот антифоний, что-



бы по нему всякий одаренный умом и желающий научиться человек легко смог бы выучить неизвестную ему мелодию, хорошо узнав часть ее с помощью учителя; металльное он без всякого сомнения познает один. Если кто думает, что я лгу, пусть придет, испытает сам и увидит, ибо подобное у нас осуществляют мальчики, которые до сих пор за незнание псалмов и обычных букв получали суровое наказание плетью <...> И это с божьей помощью всякий умный и прилежный человек легко сможет сделать, если возьмет на себя заботу узнать, каким образом располагаются певмы»<sup>59</sup>.

Реформа соответствовала насущным потребностям музыкального искусства. Невменная запись нот без обозначения высоты, заучивание на память канонов уже не могли отвечать художественным задачам развившегося исполнительского искусства. Поэтому его учение получило широкое признание, а сам он стал одним из крупнейших музыкальных авторитетов средневековья.

Учение Гвидо положило начало целому направлению музыкальной теории, ориентирующемуся на музыкальную педагогику и практику. Интересным образом такого рода сочинений является анонимный трактат XII века, автор которого, критикуя современную ему систему музыкального воспитания, требует от музыканта, наряду со знанием музыкальной теории, умения обучать других. Иными словами, от музыканта теперь требуется, чтобы он был одновременно и педагогом. «Кто хочет называться музыкантом, а не певцом, не только должен реветь волом, но и уметь других музыке учить и знать лады»<sup>60</sup>.

Музыкальные трактаты этого времени содержат наставления о способах и средствах обучения музыке. «Кто хочет научиться [музыке], не полагайся на свое чувство, чтобы, желая быть учеником истины, не стать учителем заблуждений; чаще спрашивай, запоминай о спрошенном и удержанному в памяти учи — это те три пути, которые дают возможность ученику превзойти учителя»<sup>61</sup>.

Педагогические устремления характеризуют и сочинения английского музыкального теоретика XII века Иоанна Коттона<sup>62</sup>, обосновывающего пользу музыкального обучения. «В настоящее время, — говорит он, — считается нужным достигать пользы, которую дает знание музыки кратким способом. В самом деле, чем усерднее кто-

либо займется музыкой, тем лучше он поймет пользу этого искусства... Поэтому, бесспорно, очень похвален, весьма полезен, отнюдь не заслуживает презрения труд, положенный на изучение музыки, раз он делает постигнутого это искусство способным судить о сочиненном песнопении, исправлять ошибочно изложенное, сочинять новое»<sup>63</sup>.

Учения Одо из Клуни, Гвидо из Арещо и Иоанна Коттона представляли собой новую тенденцию в развитии музыкальной теории средневековья. Она знаменовала победу практической музыкально-педагогической мысли над абстрактной спекулятивной музыкальной теорией. Это явилось первым симптомом неизбежного разложения спекулятивных теорий средневековья, сближения музыкальной теории и художественной практики. Не случайно, что у Иоанна Коттона мы встречаем первую за всю историю средневековой эстетики попытку обосновать принцип свободы художественного творчества. Если средневековая традиция требует исходить из канона, согласовывать творчество с раз и навсегда установленными принципами, то здесь мы уже имеем дело с открытым отказом от идей средневековья и предвосхищением ренессансного миропонимания. В конце 17-й главы своего сочинения Иоанн Коттон пишет: «...Я не вижу, чтобы что-нибудь запретило и нам сочинять песнопения. Но хотя новые мелодии в настоящее время и не являются необходимыми, однако мы могли бы удивлять наши способности в повторении ритмов и заупокойных стихов, сочиненных поэтами <...> Мы стремимся к свободе сочинения музыки и предоставляем ее...»<sup>64</sup>. Вместе с тем он выступает с попыткой освободить музыку от математических фантазий и сблизить ее с другими видами искусства, прежде всего с риторикой. Правда, сравнение музыки с речью характерно и для раннего средневековья, но там оно имеет характер формальных аналогий. Иоанн Коттон, напротив, пытается вскрыть внутреннюю связь мелодии и текста, требуя от музыки, чтобы она раскрывала характер того, о чем поется: «Мы предлагаем тот совет сочинения, чтобы музыка была разнообразна в соответствии со значением слов <...> Одному соответствует торжественность, другому — веселость, третьему — печаль <...> Поэтому, если ты захочешь сочинять музыку по заказу молодых лю-

дей, пусть она будет по-юношески игривой; если же по заказу стариков, пусть она будет угрюмой и выражает суровость. Какой тон соответствует какому содержанию, это мы показали раньше, когда говорили о том, что разным людям нравится различное <...>»<sup>65</sup>.

Здесь, как мы видим, связь музыки и текста раскрывается с невиданной в средние века психологической глубиной. Эти идеи уже выходят за рамки средневекового мировоззрения и в какой-то мере предвещают появление эстетических идей Возрождения.

## 5. СРЕДНЕВЕКОВОЕ УЧЕНИЕ О ЛАДАХ

Одной из важнейших проблем средневековой музыкальной теории и эстетики было учение о ладах. Этой проблеме средневековые авторы уделяли большое внимание и не случайно, что в их трактатах учение о ладах занимало одно из самых первых мест.

Средневековое учение о ладах возникло на основе античной музыкальной теории. Отсюда были заимствованы наименования восьми «церковных» ладов. Однако «церковные» лады не соответствовали одноименным древнегреческим ладам ни по своему строению, ни по значению.

Характеризуя отличие средневековых и античных ладов, Т. Н. Ливанова пишет: «Средневековые лады — не только диатонические звукоряды (близкие античным), но и суммы характерных попевок, мелодических оборотов. Эта особенность в понимании лада, как и основа невменной нотации, не дающей точной записи мелодии, а только напоминающей о направлении, стоит в теснейшей связи с практикой средневековья: от певца к певцу, от мастера к ученику *устно* передавались традиции певческой школы в исполнении канонических мелодий; требовалось *напомнить*, но не воспроизвести. Было много запутанного в системе переходов из лада в лад, избегая интервал тритона, как резкий, — практика требовала повышения и понижения звуков, теория же не предусматривала этого — и возникали прямые противоречия между реальным звучанием и предписаниями теории. Прошло длительное время, пока требования слуха не восторжествовали над догмой»<sup>66</sup>.

Первоначально музыкальная теория довольствовалась четырьмя ладами: дорийским, фригийским, лидийским и миксолидийским. Они назывались аутентическими. Впоследствии были введены еще четыре дополнительных лада. Наименование плагальных ладов было образовано добавлением приставки «гипо»: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский и гипомиксолидийский.

Структура и состав средневековой ладовой системы — это проблема теории музыки. Для эстетики учение о ладах представляет интерес в том отношении, что оно было тесно связано с античным учением о музыкальном этосе, хотя это учение выступало в весьма трансформированном виде. Средневековье придало учению об этосе сугубо моралистическую окраску, но оно сохранило интерес к моральной и эстетической оценке ладов.

Как и античная эстетика, средневековая теория музыки признавала за каждым ладом строго определенное моральное и эстетическое значение.

Первый лад оценивался чаще всего как серьезный и подвижный. «Заметь, — говорит Эгидий из Заморы, — что первый лад — подвижный, ловкий и пригодный для всякого чувства»<sup>67</sup>. Относительно второго лада говорится следующее: «У второго лада — глухая торжественность»<sup>68</sup>. «Второй лад серьезен и плачевен; он более всего пригоден для печальных и несчастных», — говорит тот же Эгидий из Заморы<sup>69</sup>. Третий лад также получает специфическую оценку. «У третьего лада, — говорит Коттон, — строгое и как бы негодующее движение»<sup>70</sup>. По мнению Адама из Фульды, «третий лад — гневный». «Заметить надо, — говорит Эгидий из Заморы, — что третий лад — суровый и возбужденный; в его мелодиях много скачков: он способствует этим излечению многих. И Бозций рассказывает, что Пифагор излечил некоего юношу, [обезумевшего от любви], третьим ладом, а вторым сделал его более кротким»<sup>71</sup>.

В отношении четвертого лада почти все соглашались в том, что он «приятен и болтлив и очень годится для льстецов»<sup>72</sup>. «Четвертый лад — скромный или спокойный», — говорит Герман Параличный<sup>73</sup>.

О пятом ладе чаще всего говорят как о «радостном». «Пятый лад, — говорит Эгидий из Заморы, — скромный, приятный, он радуется и успокаивает печальных и тревож-

ных, подбадривает павших духом и отчаявшихся»<sup>74</sup>. «Иные довольны веселой распушенностью пятого лада»<sup>75</sup> (Иоани Мурис).

Шестой лад оценивается чаще всего как грустный и страстный. «Шестой лад страсть возбуждает», — говорит Гвидо Аретинский. Об этом же читаем мы у Энгельберта из Адмонта: «Шестой лад имеет мягкие скачки и потому страстный»<sup>76</sup>. «Шестой лад — благочестивый и плачевный, он подходит к тем, кто легко до слез доводится»<sup>77</sup> (Эгидий из Заморы). «Иных шестой лад очень трогает, как нежная любовная жалоба или пение соловья»<sup>78</sup>.

Седьмой лад также имеет свою эмоциональную окраску. «Седьмой лад болтлив»<sup>79</sup> (Энгельберт из Адмонта). «Иные охотно слушают театральные скачки седьмого лада», — говорит Коттон<sup>80</sup>. По мнению Эгидия из Заморы, «седьмой лад — распутный и приятный, имеет разнообразные скачки, изображает подвижность молодости»<sup>81</sup>. «Седьмой лад — юношеский», — говорит Адам из Фульды<sup>82</sup>.

Наконец, и восьмой лад получает у теоретиков специфическую оценку — как лад возвышенный и размеренный. «Восьмой лад приятен вследствие меньшего количества скачков и оборотов его, которые к тому же величавы»<sup>83</sup> (Энгельберт из Адмонта). «Последний лад — лад мудрецов», — говорит Адам из Фульды.

Приведенные выше оценки свидетельствуют о широком эмоциональном значении музыки, которое признается в эстетике теоретиков. Если отцы церкви признают только одно-единственное эмоциональное значение музыки — «пронзение сердца», то в понимании теоретиков эмоциональная палитра музыки более богата. Различное этическое значение ладов обуславливается многообразием воздействия музыки на человеческую природу. Это понимание мы часто встречаем у теоретиков, начиная с Гвидо из Арещо.

«Разнообразие ладов, — говорится у Гвидо, — прилагивается к разным требованиям духа: одному нравятся скачки 3-го лада, другому — ласковость 6-го, третьему — болтливость 7-го, четвертый высказывается за прелесть 8-го тона; то же можно сказать и об остальных ладах. Не удивительно, что слух находит удовольствие в разных звуках, так же как и зрение в разных красках...»<sup>84</sup>. Здесь, как и в учении о моральном значении музыки,

эстетика теоретиков выступает как прямая наследница античной эстетики. Это наследство усваивается и приобщается к христианскому мировоззрению.

Оценка ладов, которую дают средневековые теоретики музыки, свидетельствует о том, что эстетика средневековья не утрачивает связи с античной эстетикой. Святошумным звеном между этими двумя эпохами в истории музыкальной мысли было учение об этосе.

Это учение, возникшее в русле античной эстетики, сохраняется в средневековой теории музыки, хотя оно существенно образом трансформируется и видоизменяется. Средневековая мысль придала античному учению об этосе ригористический и строго моралистический характер. За каждым ладом признавалось строго определенное моральное значение, так что все учение об этосе представляет жесткую шкалу ценностей. Средневековое учение о ладах и их этической ценности было наследовано и переработано эстетикой Возрождения.

## 6. ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ МУЗЫКИ

Классификация музыки — важнейшая проблема музыкальной эстетики средневековья, с давних пор привлекающая внимание исследователей, так как ее изучение помогает раскрыть внутреннюю структуру музыкальной науки этой эпохи, ее основные понятия и проблемы<sup>65</sup>.

Для всей средневековой эстетики исходным пунктом является классификация Боэция. Более чем десять веков господствовала она в музыкальной теории, оказывая влияние на эстетику вплоть до эпохи Возрождения. В «Наставлении к музыке», излагая традиционные для античной литературы сведения о происхождении музыки и силе ее воздействия на человека, Боэций выдвигает деление музыки на три вида: мировую (*mundana*), человеческую (*humana*) и инструментальную (*instrumentalis*). Особое значение он придает первому виду — мировой музыке. Мировая музыка, по его мнению, проявляется в трех областях: движении небесных сфер, взаимодействии элементов и связи времен года. Музыка, производимая движением небесных тел, это, несомненно, заимствованное от неопифагорейства представление о «гармонии небесных сфер». Другие две формы проявле-

ния мировой музыки — гармония элементов и связь времен года — никакого видимого отношения к музыке не имеют. То, что Бозций относит эти явления к понятию «музыка», связано с убеждением в том, что они основаны на той же числовой закономерности, что и музыкальные тона. Эта общая закономерность — гармония, объединяющая в единое целое разнообразные элементы и явления природы. «И различие и противоположные силы четырех элементов разве могут образовать единое тело и единую махину, если бы не соединяла их какая-то гармония?»<sup>66</sup> — спрашивает Бозций. Точно так же и времена года, гармонически соответствуя друг другу, создают единую музыку мира, «ибо зима скрепляет, весна распускает, лето сушит, осень делает зрелым, и времена года поочередно либо сами приносят плоды, либо способствуют тому, чтобы другие приносили плоды»<sup>67</sup>.

Второй раздел музыки, согласно классификации Бозция, человеческая музыка. Этот вид музыки имеет своим предметом познание тех явлений в области жизни человека, которые могут быть представлены как аналогия музыкальным отношениям. Человеческая музыка связывает дух и тело так же, как сочетаются между собой тона консонанса, она приводит в порядок части души и элементы тела.

Третий вид музыки — это инструментальная музыка, которая, согласно Бозцию, производится звучанием инструментов. В зависимости от типа инструментов, инструментальная музыка разделяется на три раздела: музыка, производимая ударными, щипковыми и духовыми инструментами. Правда, и этот, третий вид музыки вовсе не является чувственно ощутимой, звучащей музыкой. В соответствии с пониманием музыки как спекулятивной дисциплины, Бозций видел в инструментальной музыке прежде всего лишь ту теоретическую дисциплину, которая изучает числовые закономерности, лежащие в основе производимых инструментами звуков.

В классификации, предложенной Бозцием, высшее место занимает мировая музыка, за ней следует человеческая и уже затем — инструментальная музыка. Таким образом, музыке, связанной со звуком, отводится подчиненное место по отношению к музыке спекулятивной, основанной на рациональном познании числовой закономерности.

В этой классификации отразился дуализм абстрактного и чувственного, спекулятивного и реального понимания музыки, свойственный эстетике средневековья. Наряду с чувственно воспринимаемой музыкой признавалась музыка внечувственная, спекулятивная, совершенно не связанная со звуком.

На протяжении многих веков Боэций считался единственным и непререкаемым авторитетом для большинства музыкальных теоретиков средневековья. Непререкаемой, канонической оказалась и его классификация музыки. Лишь постепенно, исподволь формировались новые эстетические концепции, которые в конце концов привели к разрушению системы Боэция и созданию новых представлений о музыке, соответствующих богатой художественной практике средневековья. Однако этот процесс совершался крайне медленно и занял не одно столетие. Попытаемся проследить хотя бы отдельные этапы этого процесса.

Наряду с классификацией Боэция в средние века имело распространение и то деление музыки, которое шло от греческой музыкальной теории. Эта традиция была представлена прежде всего старшим современником Боэция Кассиодором. Последний делил музыку на три части: гармонику, ритмику и метрику, — считая, что гармоника учит о соотношении тонов, ритмика рассматривает связь музыки и поэтического текста, а метрика представляет собой науку о поэтических размерах.

Это деление также нашло своих сторонников и последователей. Его почти буквально повторяют Исидор Севильский, Рабан Мавр. Особенное распространение получило высказывание Кассиодора о различии «естественных» и «искусственных» ритмов. На этой основе музыкальный теоретик X века Регино из Прюма выдвигает новую классификацию музыки, основанную на делении ее на «естественную» (*naturalis*) и «искусственную» (*artificialis*). Под первой Регино понимал музыку, вызываемую движением небесных сфер и производимую музыкальными инструментами. Во второй же он видел музыку, «изобретенную искусством и человеческим умом». Это деление музыки в известной степени отличалось от классификации Боэция и в последующем послужило теоретической основой для новых музыкально-теоретических концепций.



На музыкальную эстетику средневековья большое влияние оказала арабская литература по вопросам музыки. Это особенно ярко сказалось в XII веке.

В 1150 году ученый монах Гундисальв переводит на латынь музыкальные трактаты арабского ученого Аль-Фараби «Большая книга о музыке» и «Рассуждения о музыке». Многие в этих трактатах шло от древнегреческой музыкальной теории, которая была совершенно неизвестна европейским ученым, воспитанным на эллинистической традиции Августина и Боэция.

В противоположность чисто умозрительной эстетике неоплатонизма и неопифагорейства, древнегреческая теория музыки основывалась на единстве теории и практики, разума и чувства, рационального познания и чувственного наслаждения. Поэтому в арабских и среднеазиатских трактатах музыка рассматривается как проявление естественных чувств человека, как средство общения между людьми. В соответствии с этим в них отвергаются попытки построить музыку на математической основе и подчинить ее авторитету прежних мыслителей. В «Книге исчисления» Ибн-Сины мы читаем: «Мы не будем вдаваться в пространные рассуждения относительно числовых основ и следствий, касающихся арифметики, конн разъяснение дается, как и подобает, в искусстве числословия, приводя извлечения [из этого искусства] или растолковывая все, чего [оно] касается. Мы не будем также уделять внимание уподоблениям небесных фигур и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой и не проводит грани между тем, что существенно, и тем, что акцидентально (несущественно, случайно. — В. Ш.), — тех, кто придерживается ветхой философии, унаследованной [ими даже] не в виде краткого изложения ее сути, и за конми последовали иные поверхностные люди из числа тех, кто усвоил философию в упорядоченной форме и постиг ее уже исследованные подробности. Возможно, что склонность следовать за другими привела их к заблуждениям, что авторитет древних [мыслителей] скрыл ошибочность [их взглядов] и тем самым способствовал их одобрению, что хольдичие [предрассудки] помешали им постичь истину и что [дурная] услуга отвратила их от [самостоятельного] исследования. Мы же, по мере наших сил, старались по-

стичь истину такой, как она есть, не внемля зову ходячих [предрассудков]...»<sup>88</sup>.

С переводом трактатов Аль-Фараби на латинский язык все эти идеи становятся достоянием европейской музыкальной теории. У ряда мыслителей, начиная с XII века, мы встречаемся с попыткой опереться на практику музыкального искусства, вывести теоретические принципы музыкальной эстетики из чувственной природы человеческого познания. Ярким примером тому могут служить рассуждения о музыке известного английского философа и ученого Роджера Бэкона (1214—1292).

В противоречие со всей средневековой традицией рационалистического, спекулятивного отношения к музыке, Бэкон видит в музыке науку о чувственно воспринимаемом звуке, полностью исключающую из сферы своего рассмотрения музыку, не воспринимаемую человеческим умом и открывающуюся лишь рациональному познанию. Бэкон отрицает всякое существование небесной и человеческой музыки, якобы возникающей от движения небесных сфер и т. д. Небесная или мировая музыка, по его мнению, есть иллюзия, фикция.

С этой точки зрения Бэкон выступает с критикой пифагорейцев, противопоставляя им эстетическую теорию Аристотеля. «Согласно всем авторам, музыка исследует звук. Но пифагорейцы считали, что различия звуков существуют в движениях небесных тел, а потому полагали, что есть музыка мировая в небесных звуках. Между тем, Аристотель доказывает во второй книге «О небе и мире», что звук никоим образом не может рождаться в небесных телах и что Пифагор ошибался <...> Тем не менее следует полагать, что звук не рождается из лучей небес, а потому нет никакой мировой музыки, хотя в согласии с мнением древних пифагорейцев такое мнение долго держалось в народе»<sup>89</sup>.

Ссылаясь на Аль-Фараби, Бэкон говорит, что музыка имеет дело лишь с чувственно воспринимаемым и связанным со звуком и артикулируемым движением. «...Пляски и все изгибы тел сводятся к жесту, который есть корень музыки, ибо он находится в соответствии со звуком благодаря сходным движениям и надлежащим конфигурациям...»<sup>90</sup>.

Наряду со звуком Бэкон включает в сферу музыки жест, движение, танец. Выдвигая в качестве критерия

оценки и понимания музыки чувственное восприятие, он считает, что совершенное наслаждение дает соответствие слуха и зрения, гармония слышимого и видимого. Поэтому истинная музыка должна включать в себя не только пение и игру на музыкальных инструментах, но и танец с его мимикой, движением, жестом. «...Мы видим, — говорит Бэкон, — что инструментальное искусство и пение, и метры, и ритмы не достигают полного, осязаемого наслаждения, если одновременно нет жестов, плясок и изгибов тела — все это, сообразуясь с подобающими пропорциями, порождает совершенное наслаждение в двух чувствах»<sup>91</sup>.

Эта замечательная попытка понимания музыки как целостного, синтетического искусства является возрождением античных представлений о музыкальном искусстве как искусстве хореи, то есть единстве пения, танца и музыкального исполнения. Вместе с тем в учении Бэкона о музыке отразилась, несомненно, практика народного искусства, в котором музыка, пение и танец были тесно связаны.

Новые тенденции в развитии музыкальной эстетики проявились и в вопросах классификации музыки. Бэкон делит музыку на две: инструментальную и производимую человеческим голосом. Первая имеет дело с музыкальными инструментами, вторая относится к пению и речи. Классификация Бэкона имеет прямую аналогию с классификацией Регино из Прюма, делившего музыку на естественную и искусственную. Музыка, производимая человеческим голосом, в свою очередь делится на четыре части: мелику, относящуюся к пению, прозаику, метрику и ритмику, относящиеся к речи. Это опять-таки возрождение греческой теории музыки, заимствованной через посредство арабской философской литературы.

Арабское влияние проявляется и у другого крупного представителя музыкальной теории в Англии — Вальтера Одингтона. В вопросе о классификации музыки Одингтон следует за Исидором. Музыка делится у него на органику, ритмику или метрику и гармонику, причем *musica organica* — это не только духовые, но и все музыкальные инструменты, ритмика и метрика связаны у него с танцем и, наконец, *musica harmonica* — с пением и театром. Так же как и Роджер Бэкон, он включает в свою классификацию театр и танец, возвращаясь под

влиянием арабской литературы к синтетическому греко-античному пониманию музыки.

Таким образом, мы видим, что развитие музыкальной эстетики средневековья идет по линии «втягивания» в музыкальную сферу других областей художественного творчества: театра, пения, народной музыки и т. д. В соответствии с этим происходит дифференциация понятия музыки, приближение систем классификации к практике художественной жизни.

Все это подготовило новое понимание музыки, о котором свидетельствует один из самых замечательных памятников западноевропейского средневековья — трактат парижского магистра музыки Иоанна де Грохео<sup>92</sup>.

Трактат Грохео — исключительное явление в средневековой музыкальной эстетике. В условиях почти полного подчинения науки и искусства теологии и церкви Грохео выступил с резкой критикой метафизического и теологического понимания музыки, одним из первых в европейской эстетике выдвинул и обосновал принцип социального подхода к ней.

Прежде всего Грохео говорит о большом гражданском значении музыки. По его мнению, она — главное условие благоденствия и процветания государства. Критикуя теологическое понимание музыки и теологическую ее классификацию, он выступил с безоговорочным отрицанием существования мировой и человеческой музыки. Он пишет: «Кто такое деление производит, или основывается на выдумках или стремится больше следовать за пифагорейцами или еще за кем-то, чем за истиной, или же они невежды в природе и логике<...> Но небесные тела в движении своем звука не издают, хотя древние этому верили. И в человеческом организме звука, собственно говоря, тоже не имеется. Кто слышал когда-либо звучание этого организма?»<sup>93</sup>.

С наименьшей решительностью отвергает Грохео и так называемую «музыку ангелов», которую он считает такой же выдумкой, как и «музыку планет». «Не дело музыканта, — говорит он, — трактовать об ангельском пении, разве только он будет богословом или пророком. Ибо никто не может иметь опыта в небесном пении...»<sup>94</sup>.

Отрицает Грохео и другое разделение музыки — на мензуральную и немэнзуральную, размеренную и неразмеренную. Под мензуральной музыкой, говорит Грохео,

обычно понимают употребление размеренных друг с другом звуков, как, например, в кондуктах или мотетах. Под немензуральной музыкой понимают церковную музыку, «свободно вращающуюся в различных тонах». Это различие музыки на мензуральную и немензуральную, по мнению Грохео, несостоятельно, так как неразумная музыка на самом деле является просто не точно мензурированной, не строго размеренной, а потому всякое противопоставление размеренной и неразумной музыки оказывается бессмысленным.

На место теологического и формального разделения музыки Грохео выдвигает совершенно новый принцип — социальный: «Мы произведем деление сообразно с той практикой, которая существует у парижан, и так, как это необходимо для обихода или общественной жизни граждан»<sup>95</sup>. Критерием различения видов музыки Грохео считает принадлежность ее к различным социальным слоям. В соответствии с этим критерием, он делит музыку на три вида. Во-первых, простую или гражданскую (*civilis*), которую зовут также народной, во-вторых, сложную (*composita*) или ученую, называемую также мензуральной. Третьим видом является церковная музыка, которая представляет собою соединение первых двух.

Каждый из этих видов музыки играет особую роль в общественной жизни. Народная музыка, например, служит для смягчения несчастий в жизни людей. Грохео дает подробную характеристику каждого вида вокального или инструментального творчества, указывая на сферу его распространения в обществе и характер его этического воздействия. Особый вид песен повествует о деяниях героев, мучениях святых и невзгодах первых христиан. Эти песни должны исполняться для людей низшего сословия, с тем чтобы они, «слушая о несчастиях и горе других людей, легче переносили свои несчастия и чтобы каждый из них бодрее вновь принимался за свою работу. Поэтому такие песни имеют значение для сохранения всего государства»<sup>96</sup>.

Другой вид пения, например кондукт, в котором говорится чаще всего о дружбе и любви, должен исполняться для королей и знаменитых людей, побуждать их души к храбрости, великодушию, щедрости и таким образом воспитывать в них качества, необходимые для уп-

равления государством. Наконец, третьего вида песни должны петься юношами, чтобы пробуждать в них энергию и не дать погрязнуть им в бездействии. Выделяя особо гражданскую музыку, Грохео считал, что в ней музыкант более свободен в своем творчестве, так как он не всегда подчиняется строгим правилам композиции. «Такое пение не очень ладит с закономерностью [церковного] лада и не подлежит обсуждению с точки зрения этой закономерности<...> Ибо не при помощи [церковного] лада познаем мы народную мелодию, например, кантилену, дукцию, стантинес»<sup>97</sup>.

Концепция Грохео была смелой попыткой выработать в рамках средневекового мирозерцания совершенно новые критерии оценки, понимания и классификации музыки.

Параллельно с критикой теологических взглядов, развившейся в отрицании мировой музыки, в средневековой эстетике шел процесс выделения вокальной музыки. Постепенно под влиянием богатой художественной практики вокальная музыка конструировалась в самостоятельный вид искусства. Эта тенденция проявилась уже в XII веке, прежде всего в трактате Иоанна Коттона «О музыке», появившемся около 1100 года<sup>98</sup>.

В вопросе классификации музыки Коттон следует за Регино из Прюма. Однако, в отличие от Регино, он делает акцент на музыке человеческой, понимая ее уже не как гармонию тела и духа человека, а исключительно как музыку, производимую человеческим голосом. Таким образом, у Коттона мы встречаемся с первой попыткой преодолеть противоречие между антикизирующей теорией и современной литургической практикой. В его классификации вокальной музыке придается более высокое значение, чем инструментальной, что соответствовало действительному ее значению в практике музыкальной жизни средних веков.

Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы обосновать новое деление музыки, которое потом легло в основу музыкальной эстетики Возрождения. Такую систему классификации мы встречаем у Адама из Фульды<sup>99</sup>. Так же как и Иоанн Коттон, Адам из Фульды делит музыку на естественную (*naturalis*) и искусственную (*artificialis*), относя к естественной музыку мировую и человеческую, а к искусственной — вокальную и инструменталь-

ную. Однако он дает совершенно новое их истолкование. Собственно, к музыкальной теории Адам из Фульды относит только искусственную — инструментальную и вокальную — музыку, а естественную музыку он предлагает передать естественным наукам. По его мнению, мировая музыка с ее учением о законах движения небесных тел и лежащими в ее основе математическими закономерностями должна стать предметом изучения математики, а человеческая музыка, относящаяся к строению человеческого тела, к гармонии тела и души, должна быть передана медицине.

Это деление для нас очень важно, так как здесь музыка окончательно эмансипируется от теологии и ограничивается своей собственной сферой. Правда, Адам из Фульды все еще верит в существование музыки сфер, однако как музыканта она его больше не интересует, и он целиком передает ее в область естествознания.

Таким образом, мы видим, как наиболее выдающиеся представители средневековой эстетики разрушили господствовавшую в течение многих веков традиционную схему, согласно которой музыка включалась в теологическую понимаемую систему мира. Однако выработать новые теоретические принципы классификации музыки они были не в состоянии. Единственное, что они могли сделать, — это стать на точку зрения современной им практики и таким образом теоретически санкционировать утвердившееся разделение музыки между различными общественными слоями или институтами. Именно такую позицию заняли Иоанн де Грохео, Иоанн де Мурис и др. Новая классификация музыки была выработана только в эпоху Возрождения, когда утвердилось новое эстетическое сознание, новая эстетическая система.

## 7. ОТ МОНОДИИ К ПОЛИФОНИИ

Музыкальная культура раннего средневековья отличалась доминированием монодического начала. Музыка была по преимуществу монодической, одnogолосной. Лишь начиная с IX—X веков зарождаются первые формы полифонической музыки. К их числу относятся органум, кондукт, гокет, мотет. С развитием городской культуры, в которой все большее значение приобретает свет-

ская музыка, все эти формы многоголосной музыки получают все большее признание и распространение.

Интересно проследить, каким образом этот переход от монодии к полифонии получает отражение в музыкальной эстетике средневековья.

Одно из наиболее ранних упоминаний о красоте и своеобразии полифонической музыки принадлежит прагладскому философу Иоанну Скоту Эриугене. В своем философском трактате «О разделении природы» Эриугена дает следующее определение органума: «Мелодия органума состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходясь друг с другом, согласно некоторым разумным законам музыкального искусства, по отдельным ладам, создавая какую-то естественную прелесть»<sup>100</sup>.

В последующем описании многоголосия мы находим у многих писателей средневековья. Одно из первых теоретических рассуждений о двухголосии принадлежит ученому монаху Гукбальду (ум. 930) из Сент-Аманда (близ Реймса). У него мы находим следующее определение органума как параллельного движения двух голосов: «Консонанс есть обдуманное и согласное смешение двух звуков; он окажется только в том случае, если два звука, из разных источников происходящие, сойдутся одновременно в одно созвучие; это бывает, когда мужской голос и голос мальчика поют одно и то же и также происходит в том, что обычно зовут органумом»<sup>101</sup>. И в другом месте Гукбальд говорит: «Если двое или несколько человек будут петь с умеренной согласной точностью, что свойственно такому пению (органуму), то ты увидишь, как из соединения этих звуков произойдет созвучие»<sup>102</sup>.

Обширные сведения о многоголосии мы находим у музыкального теоретика XIII века Франко Кельнского в его трактате «Музыка и размеренное пение». Здесь дается определение таких форм полифонической музыки, как гокет, органум, указывается на роль длительности в системе многоголосия.

Все эти рассуждения свидетельствуют о широком проникновении многоголосия в музыку.

Еще большее внимание уделяет проблемам многоголосия Иоанн де Грохсео, отразивший практику многоголос-



ного пения парижской школы музыки. Особенно подробно Грохео говорит о трехголосии, определяя такие его формы, как гокет, мотет, органум. Мотет, по определению Грохео, — «есть произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов, или голоса в совместном звучании гармонически согласованы»<sup>103</sup>. Мотет — это форма «ученой», сложной музыки. В отличие от него гокет относится и к народной музыке. «Гокет есть произведение из двух или большего числа голосов, в котором мелодия часто обрывается. Я говорю «или большего числа голосов», ибо прерывание или ускорение мелодии возможно и при двух голосах, но голосов может быть большее количество, чтобы при условии прерываемости общее созвучие было совершеннее. Такой род произведений наиболее по вкусу крестьянам и молодежи из-за своей подвижности и быстроты»<sup>104</sup>.

Таким образом, начиная с IX века многоголосие становится одной из важнейших проблем музыкальной теории и эстетики. Многоголосное пение признается «совершенным», обладающим «естественной приятностью».

Наряду с этим усложняется и понимание музыкальной гармонии. Музыкальный теоретик XIII века Иоанн де Гарландиа вводит в музыкальную теорию понятие «контрапункт» и запрещает параллельное движение консонансов. Все это свидетельствует о том, что музыкальная теория все в большей степени приближается к реальным потребностям музыкальной практики и отказывается от традиционных спекулятивных схем и от тяжелого груза догматических формул. Реальные, практические потребности все больше дают о себе знать и становятся предметом исследования музыкальной мысли.

## 8. ЭСТЕТИКА ARS NOVA ПОДГОТОВКА РЕНЕССАНСА

Интенсивное развитие музыкальной эстетики наступает в начале XIV века, когда в борьбе со старой средневековой идеологией зарождаются первые элементы эстетического сознания Возрождения. Характерно, что сами музыканты и теоретики этого времени ощущают, что их музыка — это новое искусство, *ars nova*. В 1300 году по-

является сочинение французского теоретика и композитора Филиппа де Витри «Ars nova», которое дало название целому направлению в области музыкальной теории и искусства.

Однако музыкальная эстетика и теория Ars nova не были единым и завершенным целым. В разных странах понятием «новое искусство» обозначали совершенно различные явления. Во Франции, откуда, собственно, и появился термин «Ars nova», новое искусство означало новые формы музыкальной выразительности, новые технические средства в передаче ритма, длительности, движения голосов. Особенно остро в это время встала проблема так называемой «ложной» или «фиктивной» музыки, образованной хроматическими повышениями и понижениями, обозначенными диезами и бемолями. В соответствии с традицией эти хроматические обороты считались неблагозвучными и не случайно были названы «фальшивыми».

Эстетика Ars nova легализует применение всей этой «фиктивной» музыки и вводит в музыкальную практику новую манеру музыкального письма, состоящую из нот мелкой длительности. По словам Филиппа де Витри, — *ficta musica* — «не фальшивая, но правильная музыка и необходима, так как ни одного мотета, ни одного ронделя без нее спеть нельзя»<sup>105</sup>.

Ars nova гласит: «Музыка, называемая ложной, является отнюдь не ложной, но правильной и необходимой». Однако эстетика и музыкальная теория во Франции XIV века все еще оставались в рамках средневекового мировоззрения. У Иоанна де Муриса, который выступил непосредственно за Филиппом де Витри, мы находим все те же традиционные для средневековой теории принципы понимания музыки.

Совершенно иначе дело обстоит в Италии<sup>106</sup>. Благодаря интенсивному развитию всей культуры и искусства новые черты в развитии музыки получают теоретическое выражение уже в XIV веке. Здесь главой движения за «новую музыку» выступает Маркетто Падуанский<sup>107</sup>.

О жизни Маркетто не сохранилось почти никаких достоверных сведений, кроме того, что он жил в Падуе, от чего и получил прозвище — *Padavinus*.

Маркетто Падуанский — автор двух музыкальных трактатов — «Луцидариум» (1274) и «Помериум» (1308).

Первый из них состоит из шестнадцати глав и содержит определение и классификацию музыки, учения о тонах, консонансах и диссонансах. Второй состоит из трех глав, в которых идет речь о нотации и длительностях так называемых *cantus figuratus*.

В этих сочинениях Маркетто Падуанский выступил как теоретик и последователь музыки *Ars nova*<sup>108</sup>. В них он высказывает целый ряд положений, близких по своей теоретической сути эстетике Ренессанса. В «Луцидариуме» впервые за всю историю средневековой эстетики появляется специальная глава «О красоте музыки», где музыка оценивается как самое красивое из искусств и сравнивается с цветущим деревом: «Ветви ее красиво расположены в виде числовых соотношений, цветы — виды созвучий, плоды ее — приятные гармонии, доведенные до совершенства с помощью самих созвучий»<sup>109</sup>. Маркетто Падуанский обосновывал принципы свободы в развитии мелодии и в движении голосов, он широко допускал хроматику, отстаивал права чувства над догмами средневековых предписаний.

Во всех этих вопросах он выступал как представитель нового, только созревающего мировоззрения Возрождения.

Практика *Ars nova* вызвала ожесточенное сопротивление церковников и защитников церковной музыки. Полемику с *Ars nova* мы встречаем у французского теоретика музыки Иоанна де Муриса (1290—1351)<sup>110</sup>. В своем трактате «Зеркало музыки» (1321) Иоанн де Мурис (или Жан де Мёр) обвиняет представителей *Ars nova* в невежестве и оскорблении древних авторитетов: «С каким лицом дерзают дискантировать и сочинять дисканты те, которые мало или ничего не знают о природе консонансов<...> Они поют неточно, наобум<...> Пытаются дискантировать даже не умеющие петь, а ведь дискант — это пение (*cantus*). Есть и такие, кто слишком распушено дискантирует, излишне увеличивает число букв; одни слишком гокетируют, другие делают множество украшений, в не надлежащих местах делают скачки, лают наподобие собаки, делают неестественную гармонию»<sup>111</sup>.

В своем трактате Иоанн де Мурис выдвигает четыре способа деления музыки. Три из них достаточно традиционны. Но одно из них представляет огромный инте-

рес. В нем ярко отражена вся острота борьбы старой и новой эстетики.

Иоанн говорит, что инструментальную музыку можно делить, с одной стороны, на простую или скромную, почетительную и, с другой — на сложную или непристойную. Первая соответствует древней античной музыке, вторая — современной, новой. Противопоставление *ars antiqua* и *ars nova*, музыки античной и современной, характерно для музыкальной эстетики начала XIV века.

Мурис, как представитель церковной традиции, стоит на стороне древней музыки. Он сетует на широкое распространение народной или, в терминологии Муриса, непристойной и распущенной музыки, которая «заполняет собою весь мир». «...Теперь эта простая и скромная музыка принята в многих местах. В то время как в древности непристойная музыка звучала [только] на сцене, в театрах, теперь она распространяется почти повсюду и ею заполнен весь мир. Хотя она и может благодаря своим созвучиям играть известную роль в размеренном пении [*cantus mensuratus*] в органичных дискантах, в кондуктах, в мотетах, гокетах и песнях, однако певцы не боятся пользоваться ею и в ровном церковном пении во многих храмах»<sup>112</sup>.

Критику Муриса музыкальной теории и практики продолжил другой музыкальный теоретик XIV века — Симон Тунстед. Как правило, эти теоретики выступают против нововведений композиторов нового искусства, защищая церковную музыку, принципы и правила грегорианского пения. В этом они смыкались с духовными вождями католической церкви. Не случайно, что папа Иоанн XXII посвятил музыке *Ars nova* специальную буллу (1322), в которой выступил с решительным осуждением нового искусства. «Некоторые последователи новой школы, — говорится в булле, — обращают все внимание на соблюдение временных соотношений и исполнение новых нот, предпочитая выдумывать новое, а не петь старое. Церковные мелодии поются в нотах мелких длительностей и пересыпаются нотами, еще более мелкими. Певчие рассекают песнопения гокетами, украшают их дискантами, во втором и третьем голосах навязывают им простонародные напевы; основные антифонные и градуальные мелодии даже в пренебрежении оставляют, не понимают того, на чем они стоят, не только не знают

и не различают церковных ладов, но и запутывают множеством своих пот скромные и умеренные движения мелодии грегорианского хора, по которым самые лады различить можно. Они [певчие] всегда в движении, а не в покое, они опьяняют слух, нужное нам благочестие тонет, и усиливается вредная распушенность. Этим мы, однако, не предполагаем запрещать прибавления, особенно по праздникам, в мессах или других службах к простому церковному пению некоторых мелодичных консонансов, как-то: октав, квинт, кварт и им подобных; но с тем, чтобы церковное пение оставалось совершенно нетронутым и благодаря хорошо прилаженной музыке ни в чем не было бы искажаемо, ибо консонансы сего рода радуют слух, пробуждают благочестие и не утомляют душ тех, кто поет во славу бога»<sup>113</sup>.

Как мы видим, разногласия между представителями «древней» и «новой» музыки касались сугубо практических вопросов музыкального искусства — о музыкальной нотации, о возможностях тех или иных длительностей и т. д. Тем не менее при решении этих практических вопросов теоретики Ars nova выдвинули новый эстетический принцип в подходе к музыке. Это принцип свободного, не скованного традиционными формами и правилами художественного творчества. Все принципы нового искусства диктуются не отвлеченной теорией, а потребностями чувственного восприятия, требующего разнообразия в созвучиях, в ритмах, длительностях тонов и т. д. Этот новый эстетический принцип становится господствующим, он определяет развитие музыкальной теории.

Эмпирическая и практическая направленность эстетики сочеталась с той естественнонаучной, антисхоластической тенденцией, которая появляется в научной литературе в XIV веке. Наиболее ярко эта тенденция была представлена в лице самого выдающегося французского ученого и мыслителя этого времени Николая Орезмского (1320—1380)<sup>114</sup>.

Николай Орезмский был выдающимся французским ученым-математиком, астрономом, физиком. Он был последователем философии Уильяма Оккама и выступал против схоластической науки, астрологии и суеверий. Для его трудов характерен постоянный интерес к вопросам музыки. К ним он обращается в своих естественнонаучных трактатах «О конфигурации качеств» и «О со-

измеримости или несоизмеримости движений неба». Кроме того, он написал специальный музыкальный трактат «О разделении монохорда», который не сохранился.

Главное в музыкальной эстетике Николая Орезмского — отказ от абсолютного значения пропорций, лежащих в основе музыкальных созвучий. В трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» философ ставит вопрос о сравнительном достоинстве рациональных или иррациональных отношений и, в конце концов, приходит к выводу, что движения неба в большей части несоизмеримы между собой, так как светила оказываются друг к другу во все новых и новых отношениях. Этот вывод Николай Орезмский переносит и на область музыкальной эстетики. В противоположность всей средневековой традиции, которая исходила из рациональных числовых отношений, лежащих в основе тонов и интервалов, Николай Орезмский говорит о красоте иррациональных, несоизмеримых отношений в музыке. «...Слаженное сочетание прекраснее и благообразнее, чем однородная простота. Так, мы видим и в прочем, что смесь элементов лучше и благороднее самого хорошего элемента. <...> Вселенная совершеннее благодаря наличию тленного и даже благодаря наличию несовершенного и уродов. И пенне с разнообразными созвучиями усладительнее, чем если бы оно совершалось на единственном непрерывном созвучии, а именно в октаву»<sup>115</sup>.

В этом обосновании красоты иррациональных созвучий нельзя не видеть отражение принципов искусства, стремящегося к красоте мелких длительностей.

В духе эстетики Агс пова Николай Орезмский требует от музыки не повторения одного и того же, а «бесконечных» вариаций, поиска нового. «Какая кантилена нравится, повторяемая часто или многократно? Разве такое однообразие не будет рождать скуку? Конечно, новизна более радует, и если певец не сможет или не сумеет варьировать музыкальные напевы, способные варьироваться до бесконечности, его не сочтут наилучшим, а назовут кукушкой»<sup>116</sup>.

Подобные же идеи Николай Орезмский развивает и в трактате «О конфигурации качеств». Здесь он говорит о красоте «мельчайших звуков», об обновлении конфигурации звуков, «без назойливого повторения одного и того же». От различных сочетаний этих мельчайших зву-

ков возникают качественные различия в тембре голосов или инструментов. Красота звуков, о которой он пишет в 20-й главе своего трактата, зависит не только от их пропорций и их созвучия, но и от разнообразия звуков по силе, высоте, от «должного варьирования консонансов». Это требование разнообразия — постоянный мотив музыкальной эстетики Николая Орезмского.

Из других условий «красоты звуков» Николай Орезмский выделяет условия восприятия музыки. В противоположность рационалистической эстетике средневековья, он акцентирует внимание на вопросы психологии восприятия. Условиями красоты звука являются, по его мнению, память о минувшем, ассоциации, комплекция и возраст. Все эти условия рассматриваются им с необычайной психологической глубиной. «...Если кто-нибудь находился в полном благополучии и спокойствии и слышал тогда красивую мелодию и образ этой мелодии запечатлелся в его памяти, то случается, что, когда он впоследствии услышит подобный звук, в нем возникает по ассоциации (concomitative) и воспоминание о той радости, которую он когда-то испытал, слушая такую песнь, и оттого он испытывает теперь большее наслаждение, хотя бы и мешала тому нынешняя его печаль»<sup>117</sup>.

Одна из глав трактата «О конфигурации качеств» посвящена музыке будущего. Это — новая и достаточно редкая для средневековых трактатов о музыке тема. Правда, рассуждения Николая Орезмского о музыке будущего носят характер своеобразной эстетической утопии. Но он убежден, что будущая музыка будет отличаться «совершеннейшей и прекраснейшей гармонией» и произойдет «обновление конфигураций» в музыке, «без назойливого повторения одного и того же».

Все это — глубокая психологическая трактовка музыки, отказ от рациональных числовых пропорций, признание красоты «мельчайших звуков», поиски разнообразия, мечты о будущем музыки — изобличает в Николае Орезмском представителя переходной эпохи, предвосхищающего принципы новой эстетики — эстетики Ренессанса.

Эстетика Ars nova подготовила возникновение новой системы понимания музыки, опирающейся на искусство и мировоззрение Возрождения. В этом ее огромная историческая заслуга и значение.

## ВОЗРОЖДЕНИЕ

### 1. ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕНЕССАНСА

Вопрос об исторических границах того периода европейской культуры, который получил название Возрождение, все еще остается предметом острых дискуссий и споров. В современной литературе, посвященной искусству и культуре Возрождения, существуют две противоположные концепции. Первая рассматривает Возрождение как качественный скачок, революционный переворот в развитии искусства и культуры. Вторая, напротив, видит в Возрождении определенную совокупность отдельных признаков в эволюции европейской культуры от средневековья к Возрождению. В соответствии с этим устанавливаются и различные хронологические периоды для Ренессанса. Некоторые западные искусствоведы пытаются обнаружить начало Возрождения уже в XII или XIII веке. Это приводит к медиэвизации Возрождения, к уничтожению специфических особенностей искусства и культуры этой эпохи.

Действительно, говорить о каких-то единых, общих для всей художественной культуры Возрождения особенностях чрезвычайно сложно, подчас невозможно. Здесь мы можем обнаружить отголоски средневековой традиции, которая продолжает существовать вплоть до XVI века. Эта традиция дает себя знать и в области музыкальной культуры, где, наряду с бурным развитием светской музыки, продолжает развиваться и духовная музыка. И тем не менее, мы не можем не видеть тех огромных, поистине революционных изменений, происходящих во всех областях искусства и общественного сознания.



Музыкальная эстетика Возрождения связана с тем грандиозным переворотом, который совершается в эту эпоху во всех областях общественной жизни: в экономике, идеологии, культуре, науке и философии. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством...»<sup>1</sup>, — писал Энгельс. К этому времени относятся расцвет городской культуры, великие географические открытия, безмерно расширившие кругозор человека, переход от ремесла к мануфактуре.

Революционное развитие производительных сил, разложение феодальных сословных и цеховых отношений, которые сковывали производство, приводят к освобождению личности, создают условия ее свободного и универсального развития. Несомненно, что все это не могло не отразиться на характере мировоззрения.

В эпоху Возрождения происходит процесс коренной ломки средневековой системы взглядов на мир и формирование новой, гуманистической идеологии.

В XV веке в Италии окончательно складывается та музыкальная культура, которая стала почвой для взрвания эстетического сознания Возрождения. В это время возникает новый тип художника, которого не знали прошлые эпохи. Теперь это уже не изгой общества, подобно гистриону, совмещавшему в себе музыканта, шута и фокусника, не ученый монах или церковный певец, не участник музыкальных турниров — трубадур или трувер, а именно художник.

В эпоху Возрождения в общественную и частную жизнь широко проникает светская музыка. В Италии при дворах образуются музыкальные кружки, состоящие из дворян и людей высокого звания. Даже для знатных представителей дворянства занятия музыкой не считаются зазорными, а, напротив, признаются почетными и благородными. «Лютня — благороднейший инструмент, свойственный дворянскому обществу»<sup>2</sup>, — записано в привилегии венецианского правительства, данной Марко Д'Аквиле. Бальдассаре Кастильоне в своем знаменитом трактате «О придворном» вменяет в обязанности «совершенного придворного» владение каким-либо музыкальным инструментом, которое он считает так же необходимым, как знание поэзии или умение вести светскую беседу.

И действительно, совершенное владение музыкальной культурой не было редкостью в дворянской среде. В придворных кругах Милана, Мантуи, Феррары процветает вокальная и инструментальная музыка. Об этом свидетельствуют многочисленные документы эпохи. Так, Франческо Виллани, описывая Флоренцию XV века, сообщает о флорентийском дворянине Франческо Джакомо, который так прекрасно пел, что был коронован в Венеции королем Кипра.

Другой итальянский писатель той эпохи Пьетро Мориджя, описывая высшее общество Милана, сообщает: «Я должен упомянуть, что в Милане имеется много дворян, которые отличаются в искусстве музыки. Один блещет своей игрой на разных инструментах, другие пекут, третьи и теперь устраивают в своих дворцах и покоях концерты самого разнообразного рода. Я могу назвать еще имена многих знатных миланских дам, заслуживающих большую похвалу в музыке и очень ценящихся многими опытнейшими маэстро за их игру на инструментах»<sup>3</sup>.

Как свидетельствуют многочисленные источники, деятельное участие в музыкальной жизни придворного общества принимают женщины. В истории музыкальной культуры Европы это совершенно новое явление. Фактически только в эпоху Возрождения женщинам открывается свободный доступ к музыке. Как мы видели, в средние века женщинам запрещались занятия музыкой, если только они не были посвящены целям богослужения. Теперь музыка становится частью светской культуры и участие женщины в музыкальной жизни является одним из ярких тому свидетельств.

Современники с восхищением отзываются о музыкальных талантах придворных дам. Интересно в этом отношении свидетельство Винченцо Джустиниани, который в своих «Рассуждениях о музыке нашего времени» оставил яркое описание музыкальной жизни придворных кругов Мантуи, Феррары, Рима. «Даже многие придворные дамы и сеньоры научились превосходно играть и петь так, что иной раз они проводили весь день в компаниях, прекрасно украшенных картинами и декорированных специально для музыки. Проводились большие состязания между мантуанскими и феррарскими дамами, которые соревновались не только в постановке голосов,

но и в украшениях изящными пассажирами. Кроме того, они умели умерять или усиливать голос при форте или пиано. По мере надобности они умели делать то ударенный, то перерывы посредством немного прерывистого вздоха, могли вести длинные и весьма длинные пассажи, делать то продолжительные, то короткие трели, исполнять нежно и тихо пассажи, в которых иногда слышалось ответное эхо, а главное — умели сопровождать музыку и смысл слов подобающими изменениями лица, глаз и жестами, причем не делали уродливых движений телом, ртом или руками, чтобы это в конце концов не повлияло на то, что поется; они умели также хорошо отчеканивать слова таким образом, чтобы был слышен слог каждого слова, который не должен прерываться пассажирами и другими украшениями, — и многие другие искусные вещи...»<sup>4</sup>.

В таком же духе описывает и Трессино пение Изабеллы Д'Эсте: «Когда она поет, в особенности под лютию, тогда, думаю я, Орфей и Амфион, чаровавшие своим пением неодушевленные вещи, должны дивиться этому чуду, и я не сомневаюсь, что ни один из них не умел так соблюдать гармонию<...> Если бы вам пришлось хоть раз услышать ее пение, с вами произошло бы то же самое, что с теми, кто слышал сирен: отечество и отчий дом исчезли бы из вашего сознания, и даже если бы уши ваши были залеплены воском, пение все равно проникло бы в них»<sup>5</sup>.

Это участие женщины в музыкальной жизни было одним из доказательств возникновения нового типа светской культуры, свидетельством перелома, который происходит во всех сферах духовной культуры эпохи Возрождения.

О широком распространении светской музыки в эпоху Возрождения свидетельствует трактат известного итальянского писателя и политического деятеля Бальдассаре Кастильоне «О придворном». В этом своеобразном кодексе придворной морали музыке уделено значительное место. «Меня не удовлетворяет придворный человек, — говорит Кастильоне, — если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах, ибо, если хорошенько подумать, нельзя найти более почтенного и похвального отдыха от трудов и лежания для больных душ, чем музыка. В особенности

необходима музыка при дворах, так как, кроме развлечения от скуки, она много дает для удовольствия дам, души которых, нежные и мягкие, легко проникаются гармонией и исполняются нежностью»<sup>6</sup>.

Идея всесторонне образованного, «совершенного придворного» отражала характерные для эстетики Возрождения представления об универсально развитом человеке. Не случайно поэтому, что во многих ренессансных трактатах, посвященных теории музыки, мы встречаем частые ссылки на Кастильоне.

В XV веке существенный перелом происходит не только в области музыкальной культуры, но и в самой музыке. Развитие светской музыки привело к возникновению новых музыкальных жанров: мадригала, баллад, мотетов. В особенной мере становится популярным пение с аккомпанементом лютни — канцоны, страмботти, фроттолы. XV век — время расцвета творчества таких выдающихся композиторов, как Гийом Дюфай, Жак Окегем, Жоскин Дебре.

Центром развития ренессансной музыки становится Италия. Она привлекает к себе композиторов и теоретиков со всех стран Европы: фламандский композитор Тинкторис приезжает в Италию и преподает в Неаполе, испанец Рамис да Парейя читает лекции в Болонье. Музыка все глубже проникает в светское образование. В это время открываются музыкальные факультеты в университетах Павии, Падуи, Болоньи.

Известный переворот происходит и в области нотозаписи. До сих пор музыкальные произведения распространялись только в рукописном виде. В середине XV века в Риме предпринимаются первые попытки нотопечатания. Наконец в 1498 году Оттавиано Петруччи изобретает нотопечатание и получает на него привилегию от венецианской республики. В качестве первых печатных нот он издает мессы Жоскина Дебре, Обрехта, Бюнуа, девять сборников фроттолл. Распространение и тиражирование музыкальных произведений теперь становится более простым делом.

Все эти процессы, происходящие в XV веке в развитии музыки и музыкальной культуры вообще, получают отражение в музыкальной эстетике, которая порывает со средневековой традицией и создает новые принципы понимания и изучения музыки.

## 2. НАЧАЛО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Процесс формирования музыкальной эстетики Ренессанса начинается еще в XIV веке. Выше уже говорилось об эстетике *Ars nova* как своеобразном преддверии ренессансной эстетики. Большой вклад в обосновании нового подхода к искусству внесли выдающиеся итальянские писатели Петрарка и Бокаччо. Правда, в своих сочинениях они касались, главным образом, вопросов литературы и поэзии. Однако они не обошли и вопросы музыки. В трактате Петрарки «Врачевание счастливой и несчастливой судьбы» есть несколько глав, имеющих прямое отношение к музыке. Это — главы «Пение и наслаждение музыкой» (I 23), «О плясках» (I 24), «О скоморохах» (I 28).

Они строятся как диалог между «удовольствием» и «рассудком». Удовольствие говорит: «Я упиваюсь пением и игрой на струнных инструментах», «Песни сладостны мне», «Сладость музыки ласкает слух», «Сладостны мне пляски», «Любы мне игрища скоморохов» и т. д. Рассудок же, используя аргументацию средневековой эстетики, призывает к умеренности во всем этом. Но и он вынужден признать, что наслаждение музыкой возможно и является признаком вкуса и изящества.

Таким образом, уже в XIV веке постепенно закладываются принципы ренессансной эстетики, утверждается связь музыки с наслаждением, с гуманистической образованностью.

Но окончательное формирование музыкальной эстетики Возрождения происходит только в XV веке. В эту эпоху появляется плеяда выдающихся музыкальных теоретиков и композиторов, внесших значительный вклад в развитие музыкальной теории Ренессанса. Среди них — жившие в первой половине XV века Просдочимо де Бальдимандис, Николо да Капуа, Уголино из Орвieto и выступившие на рубеже XV и XVI веков Франко Гафори, Иоани Тинкторис, Рамис да Парейя и др. Эти мыслители делают шаг вперед на пути к утверждению нового эстетического мировоззрения. В их трудах мы находим открыто выраженный отказ от средневековых музыкальных авторитетов, торжество гордого сознания становящегося бытия над аскетизмом средневековья, победу практического интереса над отвлеченным знанием.

Прежде всего эстетика Возрождения окончательно эмансипирует музыку как вид искусства от сверхчувственной небесной и человеческой музыки. Она вернула музыкальной гармонии ее чувственный характер, освободила от всех теологических привесков. Критику исповедания понимания музыки мы встречаем уже у Иоанна Грохеа, который высказывал сомнение в существовании небесной гармонии. В XV веке немецкий теоретик Адам из Фульды, продолжая традиционное деление музыки на небесную и человеческую, предлагал первую передать математикам, а вторую — медникам, оставив музыкантам собственно музыкальную сферу — инструментальную и вокальную музыку. С критикой «гармонии сфер» выступает Иоанн Тинкторис (1446—1511) <sup>7</sup>.

Иоанн Тинкторис родился в Нидерландах. В 1471 году он получает звание магистра музыки. В 1476 году Тинкторис поступает на службу короля Фердинанда в Неаполе, а с 1484 по 1500 год числится членом папской капеллы в Риме.

Тинкторису принадлежит большое количество сочинений по теории музыки. Среди них — «Обобщение о действии музыки», «Об изобретении и исполнении музыки», «Определитель музыки» и другие. Из всех его сочинений только два последних были опубликованы при его жизни, остальные остались в рукописях.

В своем трактате «Обобщение о действии музыки» Тинкторис систематизировал высказывания по этому вопросу почти всех музыкальных авторитетов, как античных, так и средневековых и современных Тинкторису авторов. Для Тинкториса характерна просветительская точка зрения, стремление все истолковать, объяснить, классифицировать. Он перечисляет и подробно разбирает не более, не менее как двадцать пунктов самых различных значений музыки. Среди них: музыка прогоняет тоску, смягчает жестокость, изгоняет дьявола, вызывает восторг, побеждает злую волю, радует людей, исцеляет их, побуждает дух к борьбе, облегчает труд, вызывает любовь, увеличивает радость на пирах и т. д. Здесь, как мы видим, смешаны мнения о музыке и античных, и средневековых философов, но преимущество тем не менее отдается античным авторам, развивающим гедонистический и социально-педагогический взгляд на музыку. Поэтому наряду со средневековыми учениями о «пронзе-

нии сердца» и очищения души от «злого духа». Тинкторис подробно излагает учение Аристотеля о музыкальном воспитании, мнение Овидия о музыке как средстве возбуждать любовь или высказывания Горация о музыке как украшении пиров.

При этом Тинкторис не просто перелагает мнения о музыке других авторов. Он высказывает свое отношение ко многим из них. Так, он подвергает резкой критике учение о «гармонии сфер», сомневаясь в самой возможности существования мировой музыки. «Никогда я не поверю, — говорит он, — ни в реальное, ни в мыслимое существование гармонии сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, немислимые без звучания, происходят от движения «небесных сфер»<sup>8</sup>. Таким образом Тинкторис отвергает метафизические концепции музыки, признавая лишь слышимую, реальную музыку.

Другой трактат Тинкториса, посвященный вопросам музыкальной теории, называется «Определитель музыки» (1475)<sup>9</sup>.

Если не считать «Этимологии» Исидора Севильского и небольшого словарика, приложенного к рукописи о музыке XI века, то «Определитель музыки» следует считать одним из первых музыкальных словарей. Он содержит около 300 терминов, расположенных в порядке латинского алфавита и связанных между собой отдельными ссылками.

Трактат Тинкториса представляет собой ценный источник о значении музыкальных терминов и понятий, употребляющихся в музыкальной теории эпохи Возрождения. В этом словаре музыка делится на три вида: гармоническая, органическая и ритмическая. К первой относится вокальная музыка, ко второй — духовая, к третьей — инструментальная. Следовательно из классификации Тинкториса полностью исключается как «мировая», так и «человеческая» музыка.

Представляет интерес, каким образом Тинкторис определяет такие понятия, как гармония, контрапункт, консонанс. Естественно, что значение этих слов у Тинкториса не совпадает с современным смыслом этих понятий. «Гармония, — говорит Тинкторис, — это некоторая приятность, получающаяся от того, что один звук подходит к другому»<sup>10</sup>. «Консонанс — смешение разных звуков,

приятное для слуха»<sup>11</sup>. И напротив, «диссонанс — смешение разных звуков, по природе оскорбляющее ухо»<sup>12</sup>. Как мы видим, всюду в определении этих форм музыкального созвучия Тинкторис включает чисто эстетический элемент, связанный с удовольствием или неудовольствием от звукового восприятия.

Помимо «Определителя музыки» при жизни Тинкториса был опубликован трактат «Об изобретении и исполнении музыки» (1487), который, правда, дошел до нас лишь в отдельных фрагментах. В этом трактате излагается много ценных сведений относительно практики вокального и инструментального исполнения, а также сообщается о многих видных исполнителях, живших в одно время с Тинкторисом.

В целом музыкальная эстетика Тинкториса отличается явно выраженным просветительским характером. В его сочинениях многое связано с современной ему музыкальной практикой. Тинкторис обращается к реальным именам современных ему композиторов и исполнителей, посвящает одно из своих сочинений Окегему и Бюнуа. В этом интересе к музыкальной практике проявляется одна из характерных особенностей эстетики Ренессанса.

Принципы ренессансной эстетики разрабатывает и немецкий композитор и теоретик музыки Адам из Фульды (1455—1505)<sup>13</sup>. Он родился в городе Фульда на юге Германии. Позднее переехал в Виттенберг, где примкнул к кругам ученых-гуманистов. Как представитель нового поколения гуманистов Адам из Фульды страстно боролся за свою независимость. Об этом свидетельствуют факты его биографии, в частности, то, что он отказался жить при дворе, как это было принято в ту эпоху, и вынужден был поселиться в монастыре. В предисловии к своему трактату «О музыке» он не без гордости сообщает об этом: «Кто служит князьям, живет не для себя, а для них. И поверь мне, нет более жестокого места, чем дворы князей, где повсюду зависть, обманы; клевета, притворство, бесконечные неприятности, оскорбления; счастливым себя может назвать только тот, кто уйдет от шума двора и будет доволен своей судьбой. Ибо все заслуги погибают, если хотя бы раз не угодишь. Здесь [в монастыре] в маленьком обиталище, не скажу хижине, мы живем и кормимся вместе, как муравьи в своих кучах, но здесь такая тишина, будто ты слышишь крики сорок



в дугах или пение лягушек в болоте»<sup>14</sup>. Позднее, начиная с 1502 года, имя Адама из Фульды появляется в документах Виттенбергского университета, где он преподавал музыку.

В трактате Адама из Фульды мы находим попытку окончательно разрушить идущее от средневековья деление музыки на три вида: «мировую», «человеческую» и «инструментальную». Правда, он не отвергал категорически существование «мировой» и «человеческой» музыки, как это делает, например, Иоанн Тинкторис. Но признавая их существование, он предлагал передать первую из них математике, а вторую — физике. Что же касается музыкальной теории и практики, то она имеет дело исключительно только с инструментальной и вокальной музыкой, то есть с реальной, слышимой музыкой.

В трактате Адама из Фульды мы находим обоснование громадной социальной роли искусства и полемику с теми, кто принижает значение музыки. «Музыка, — говорит он, — как обусловлено многими, приносит большую пользу государству. Прежде всего — развлечение: человек нуждается в развлечениях, без них он и жить не может. Затем она прогоняет печаль и тоску, а меланхолия пробуждает великих мира сего — императоров, королей, князей, консулов и правителей — к тираннии и отчаянию. Если король — тиран, музыка смягчает его; если он кроток, музыка дает ему развлечение, если он идет на войну, музыка помогает перенести бедствие<...> Итак, искусство само по себе хорошо, злоупотребление же им плохо»<sup>15</sup>.

Таким образом, Адам из Фульды не далек от того, чтобы заявить, что музыка правит миром, она не только дает человеку развлечение, но и, воздействуя на настроения сильных мира сего, воздействует на формы государственного правления.

Музыкантов, говорит Адам из Фульды, часто упрекают, что они «музыкой хлеб зарабатывают». Но разве музыкой не занимаются короли и высшее духовенство? «Кто не знает, что музыка — причина [существования] всех прелатов. Посмотрим, какое значение имеет музыка в наши дни: разве господин наш папа Иннокентий VIII не любит, не почитает, не держит в чести музыкантов, идя по стопам своих предшественников. Все папы были или музыкантами или развлекались ими и щедро их ода-

ряли! Все знают, что делали для музыки непобедимые императоры, светлейшие короли, христианнейший король Франции, короли Англии, Венгрии, Арагонии, Апулии, многие князья, знаменитые прелаты, свободные города в Италии, Франции, Германии»<sup>16</sup>.

Для Адама из Фульды характерна просветительская тенденция. Он много говорит о роли музыкального образования и упрекает своих современников в пренебрежительном отношении к учению. «О дерзость, о проклятая самоуверенность! — восклицает он. — Уже в двенадцать лет мы боимся учиться и утверждаем, что все знаем, не хотим слышать никаких указаний, противимся истине, защищаем свои ошибки, знать не хотим учителей, сами все понимаем! С кем сравнить таких людей? О, несчастное искусство! Все невежды объявляют тебя своим! Ученики берут на себя обязанность судить о тебе. Да что ученики! Увы, и хуже учеников светское простонародье, не знающее искусства, неграмотное, чуть-чуть брящающее на инструментах, обо всем судят! Все терзают, все путают, будто бы музыка не свободное искусство, а ремесло»<sup>17</sup>.

Примечательно, что Адам из Фульды считает наивысшим авторитетом в области музыкальной теории античных авторов. Он обильно цитирует высказывания Пифагора, Платона, Сократа, Аристотеля, Цицерона. В этом проявляется характерный для его эпохи интерес к «подлинной», не замутненной схоластической ученостью античности.

Принципиально новое истолкование в XV веке получает проблема соотношения музыкальной теории и практики. Как мы видели, в средние века доминировало спекулятивное отношение к музыке, музыкальная теория целиком подчинялась математике и теологии.

Музыкальные теоретики Ренессанса, начиная уже с XV века, вырабатывают совершенно иной подход к музыке, исходящий из интересов музыкальной практики. Наиболее остро эту проблему поставил Рамис да Парейя (1440—1511).

Бартоломео Рамис да Парейя родился в Испании. Музыкальное образование получил в университете в Саламанке. С 1482 года он переезжает в Италию, где становится профессором музыки в Болонье. Позднее поселяется в Риме.

Рамис да Парейя был выдающимся теоретиком своего времени, реформировавшим многие устаревшие положения музыкальной теории. Особенно резкой критике он подверг учение о сольмизации Гвидо из Арещо. В своем трактате «Практическая музыка»<sup>18</sup> (1482) Рамис да Парейя открыто выступил против спекулятивной традиции в музыкальной теории, стремясь найти решение теоретических проблем на почве музыкальной практики.

Музыкальная эстетика Парейи отличается демократизмом. Он ратует за доступность музыкальной теории. В предисловии к своему трактату Парейя говорит, что его цель — «сделать истину достоянием всех». В отличие от средневековых теоретиков, которые писали свои сочинения только для музыкантов-профессионалов и ученых, он обращается к самой широкой публике. Музыка, по его убеждению, доступна всем: «Пусть никто не уstraшитса ни величия философии, ни сложности арифметики, ни запутанности пропорций. Ибо здесь всякий, хотя бы и несведущий, но не вовсе лишенный сообразительности и склонный преклонять слух к науке, может стать стоящим и знающим музыкантом <...> Мы ставили себе задачей не только поучать философов или математиков; всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу. Тут могут проплыть мышь и слон, пролететь и Дедал и Икар»<sup>19</sup>.

Отвергая отвлеченные спекуляции средневековья, Парейя выступает с резкой критикой средневековых теоретиков, которые в течение многих веков признавались незыблемыми авторитетами. По его словам, «музыка Григория, Амвросия, Августина, Бернарда, Исидора, Одо и, наконец, Гвидо <...> [представляет собой] как бы закон писания, который не всем был дан <...> Наша же музыка будет как бы законом благодати, содержащим в себе закон писания и природы»<sup>20</sup>. Особенно резкой критике Парейя подвергает Гвидо из Арещо, который, по его мнению, «был более монахом, чем музыкантом». Отвергая его учение, Парейя выдвинул свою теорию звукоряда, истинность которой он доказывал тем, что «он будет полезен не только для церковного пения, но и для светского, более интересного»<sup>21</sup>.

Несомненно, что трактат Рамиса да Парейи был новаторским даже для XV века. Небольшой по объему, он оказал значительное влияние на современников. Не слу-

чайно, что это сочинение вызвало ожесточенную дискуссию, в которой приняли участие итальянский теоретик Д. Спатаро — на стороне Парейи, а против него — консервативно настроенные Николо Бурци и Франкино Гафори.

Эта дискуссия, затянувшаяся на несколько десятилетий, представляет большой интерес, так как вводит нас в атмосферу, в которой развивалась музыкальная теория, помогает живо представить ту остроту и страстность, с которой в то время обсуждались проблемы музыки. Поэтому остановимся подробнее на этом споре и внимательно выслушаем обе стороны.

Начало полемике положил ректор музыкальной капеллы в Парме Николо Бурци (1450—1518). В 1487 году он пишет полемический трактат «Книжечка цветов», который посвящает защите учения Гвидо Аретинского против «некоего испанца-извратителя», то есть против Рамиса да Парейи.

Бурци возмущает, что Парейя ниспровергает не только авторитет «благочестивого» Гвидо Аретинского, но и многих отцов церкви. «О дерзость бессмысленного человека, который осмелился в своем путанном изложении сказать, что учение Григория, Амвросия, Августина и Гвидо и его последователей будет считаться законом писания, не всем данным, а его учение католическим или всеобщим названо будет, как закон благодати. Мне больно, почитаемые отцы и братья, говорить о достойной посмеяния похвальбе и дерзости сего человека, глупейшего из глупых, который в пределах Испании хочет стать выше учения этих святейших отцов<...> Откуда эта сговорода речи явилась литературе? Откуда этот позор? Хорошо, когда указывают на тебя пальцем и говорят: он подражал грубой глупости Маркетто и сумасбродству его...»<sup>22</sup>.

С защитой Рамиса да Парейи выступает его последователь Д. Спатаро, который пишет «Защитительную речь против Бурци» (1491). Затем он вступает в полемику с другим противником Парейи — итальянским теоретиком Франкино Гафори. Последний написал специальную «апологию против Спатаро» (1520), где обвинял Спатаро в незнании латыни и называл его «клеветником», настоящим последователем «развратного» Рамиса. В ответ Спатаро пишет послание, в котором он, впро-

чем, как и его противники, не затрудняется в выборе выражений и аргументов для опровержения своих оппонентов.

«Франкино, — пишет он, — поступает как собака, кость грызущая. Чем тверже и жестче эта кость, тем с большей яростью он грызет... Но истина, все яснее выступающая, докажет его злостное намерение, так что оскорбленное им общество музыкантов все его произведение свяжет в один узел и бросит их в огонь»<sup>23</sup>.

Вся эта полемика шла вокруг учения Гвидо о сольмизации, которое, несомненно, уже устарело и нуждалось в пересмотре, в соотнесении с потребностями музыкальной практики. Защита Гвидо со стороны Бурци и Гафори свидетельствует о живучести средневековой традиции, которая, как мы видим, давала себя знать и в эпоху Возрождения.

Однако средневековая традиция к этому времени была сильно подорвана и возвращение к ней было невозможно. В той или иной форме критику средневековья мы встречаем почти у всех теоретиков XV века. Имеется она и у учителя Бурци — Иоанна Француза. В его трактате, переписанном, кстати говоря, самим Бурци, содержится опровержение «всех тех, кто думает, что музыка — столь благородное искусство подвержено числам и фантазиям»<sup>24</sup>.

Особый интерес представляет выступление Иоанна против канонических форм музыкального исполнения, открытых посредством арифметических выкладок. «О, каково ваше безумие, певцы! — говорит Иоанн. — Неужели столь благородное искусство будет подвластно цифрам вашим? Да не будет! Пойте, прошу вас, пойте! Делайте украшения, сколько вам угодно будет, сочиняйте каждый день новые, приятные и звонкие песенки, заполняйте время звуками всех размеров!»<sup>25</sup>. Здесь мы имеем дело с обоснованием принципа свободы творчества, который, как мы видели, был недопустим в средние века.

Точно так же обстоит дело и с Гафори. Несмотря на то, что в споре со Спатаро он занимал консервативные позиции, в целом этот музыкальный теоретик внес большой вклад в развитие эстетики Ренессанса<sup>26</sup>. Гафори родился в 1451 году и был профессором музыки в Милане. В своих теоретических работах он говорил о связи

музыки и речи, требовал, чтобы пение соответствовало тексту. Он разрешает употребление несовершенных консонансов и целый ряд интервалов, исключавшихся из музыкальной практики как неблагозвучные. Как многие писатели Возрождения, он пытался воскресить дух античной музыкальной мысли, ссылаясь на учения Пифагора и Платона.

В связи с изменением взгляда на сущность музыки в эстетике Возрождения меняются представления о ее роли. Как уже говорилось, средневековые авторы почти полностью отрицали самостоятельное эстетическое значение музыки, считая, что ее цель — подготовить чувства для восприятия слова святого писания. Напротив, философы и музыкальные теоретики Возрождения считают, что главное в музыке — ее способность доставлять радость человеческому существу, возбуждать его страсти и чувства. Вместо подчинения музыки морали и математике деятели Возрождения видят в ней искусство, имеющее исключительно только эмоциональное значение. «Музыка, — пишет Эгидий из Заморы, — радость сердца, возбуждение любви, выражение страстной души, доблести духа, чистоты добрых намерений»<sup>27</sup>.

Поэтому мыслители и писатели Возрождения выступили с резкой критикой средневековых музыкальных теорий, сводящих музыку к «сладкому кушанью», посредством которого якобы можно «смягчить» человеческую природу и подготовить ее к безропотному восприятию истины христианской морали.

В противоположность эстетике средневековья, теоретики Возрождения видят в музыке средство пробуждения эстетического наслаждения, доставляющее чистую и бескорыстную радость. Так, известный итальянский гуманист и эпикуреец Лоренцо Валла в своем трактате «О наслаждении» заявляет, что «музыка не доставляет ничего, кроме удовольствия и служит для услаждения слуха»<sup>28</sup>.

Для музыкальной эстетики XV век в значительной мере — переходная эпоха. Новаторские по духу, критические по своей направленности музыкальные трактаты этого времени содержат в себе еще очень многое от средневековой традиции. Рамис да Парейя, борясь с церковными авторитетами, приводит вместе с тем традиционное для средневековья космологическое истолко-

ванне музыкальных ладов, указывая на их соответствие тем или иным планетам. Луна, например, соответствует гиподорийскому ладу, Солнце — дорийскому, Марс — фригийскому, Юпитер — лидийскому, Венера — гиполитийскому, Сатурн — миксолийскому и т. д. Из этого магического по своей природе соответствия Парейя выводит то или иное эстетическое значение музыкальных ладов.

Аналогичным образом поступает и Иоанн Тинкторис, который, критикуя основные положения средневековой эстетики, повторяет ряд традиционных для средневековья идей. Отвергая «гармонию сфер», он между тем повторяет средневековую идею о существовании «музыки ангелов».

У большинства теоретиков XV века сохраняется традиционная, выдвинутая Бозием классификация музыки — деление её на «человеческую», мировую и инструментальную. И хотя главный интерес для теоретиков эпохи Возрождения представляет инструментальная музыка, то есть собственно музыка, тем не менее представления о небесной музыке, о гармонии сфер, порой остаются в качестве рудимента средневековой и античной теории музыки\*.

Окончательный разрыв со средневековой традицией и окончательное становление эстетики Возрождения относятся к XVI веку. Теоретики XV века расчистили основу для эстетики Ренессанса, разрушив основные догмы средневековой теории. Композиторы и теоретики XVI века строят на этой основе принципиально новую эстетическую систему. Теоретическую основу для их музыкальных исследований составляют гуманистическая философия и эстетика. Именно на этой основе возникают и исследования Джозеффо Царлино, Винченцо Галилея, Козимо Бартоли в Италии, Хуана Бермудо, Диего Ортица, Франсиско Салинаса в Испании, Глареана, Германа Финка, Мартина Агриколы в Германии.

---

\* Критика пифагорейского представления о гармонии сфер продолжается и в XVI веке. Так, Кампанелла в своей «Поэтике» пишет: «Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира: наподобие нашей музыки — они безумствуют в этом как тот, кто стал бы приписывать вселенной наши ощущения и запахи <...> Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава»<sup>29</sup>.

### 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА XVI ВЕКА. ЦАРЛИНО. САЛИНАС. ГЛАРЕАН

Если XV век представляет собой эпоху перелома от средневековья к новому времени, то в XVI веке принципы гуманистической эстетики получают окончательное и цельное выражение. В это время появляются крупнейшие представители музыкальной мысли, смело выступившие против авторитетов древности и средневековья и создавшие фундаментальные основы нового понимания искусства. В числе этих представителей мы должны в первую очередь назвать имена итальянца Джозеффо Царлино, испанца Франсиско Салинаса и нидерландца Глаареана. Все эти имена свидетельствуют о широком распространении ренессансных идей в европейской музыкальной эстетике.

Одним из крупнейших представителей музыкальной эстетики Ренессанса является испанский композитор и музыкальный теоретик Франсиско Салинас (1513—1590). Салинас родился в Бургосе. В университете в Саламанке он изучал философию и греческий язык. В 1538 году Салинас сопровождает кардинала Сармиенто в его поездке в Рим, где в библиотеке Ватикана изучает сочинения Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Никомаха, Птолемея, Боэция. После завершения образования Салинас занимает должность органиста в различных городах Испании, а затем в Риме и Неаполе. В 1567 году он возвращается в Испанию, где становится профессором Саламанкского университета, а в 1569 году получает степень магистра.

В 1577 году выходят в свет его семь книг «О музыке»<sup>30</sup>. Из них первая посвящена проблеме музыкальных пропорций и отношений, вторая — ладам античной музыки, а остальные — музыкальным ритмам. Как последовательный гуманист, Салинас пытается применить античные теории ритма и меры к практике современного искусства и прежде всего к практике народной музыки.

Сочинению Салинаса присущи глубочайший демократизм, живой интерес к народному творчеству. В нем излагаются обширные сведения о народной музыке, анализируются национальные особенности искусства, исследуются мелодии и ритмы испанских песен, приводятся их многочисленные нотные примеры.



Идеи Салинаса отличаются новаторским характером. Салинас смело выступает против устаревших представлений о музыке, даже если они и освещены авторитетами древних и всеми признанных писателей. В частности, он отрицает ставшее анахронизмом деление музыки на мировую, человеческую и инструментальную, противопоставляя ему свое деление, которое называет вытекающим из самой природы вещей и более подходящим к современному положению. В основу этой классификации Салинас кладет не теологический, а вполне реальный принцип — различные способности человеческого познания.

Исходя из этого принципа, Салинас выделяет три вида музыки: музыку, основанную на чувстве; музыку, основанную на разуме; музыку, основанную на чувстве и разуме одновременно. «Музыка, радующая только чувства, — пишет Салинас, — воспринимается только ухом и не требует участия разума; таково пение птиц <...> Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. И, в сущности, ее нельзя даже назвать музыкой, так как мы говорим: «Птицы поют» — в том же смысле, как говорим: «Луга и воды смеются <...> Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но она не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и человеческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но лишь через познание разума; она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. Это относится к музыке сфер и к музыке, выражающей способности духа. Середину между той и другой музыками занимает та, которая и слухом воспринимается и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной...»<sup>31</sup>.

Как мы видим, в этой классификации наиболее высокое положение получает инструментальная музыка. Только она, по словам Салинаса, одновременно и доставляет наслаждение чувствам и служит пищей для ума, «доставляет удовольствие и учит». Напротив, музыка, воспринимаемая одним чувством, без усилия человеческого разума, так же проблематична, как и та, что может быть понимаема, но не слышима.

В трактате Салинаса ярко проявляется живой интерес к народной испанской музыке. Не случайно Салинас

приводит много потных примеров испанских народных песен, он анализирует их мелодию и ритмику, говорит о национальных особенностях испанской музыки. Все это представляет собой разительное исключение для всей литературы о музыке.

Несомненно, что светская и народная музыка составляет главный интерес Салинаса. В конце своего трактата он даже объявляет светскую музыку образцом для подражания. «Кажется, что даже и церковные певцы в гимназах, сочиненных для пения в этом размере, хотели подражать мирянам и пели в этом размере по тем же правилам...»<sup>32</sup>.

Новаторское по содержанию, демократическое по своему характеру сочинение Салинаса относится к числу наиболее значительных памятников эстетики Ренессанса.

Гуманистическая эстетика Возрождения сыграла значительную роль и в развитии музыкальной теории в Германии. Здесь ведущей фигурой среди музыкальных теоретиков был Глареан (1488—1563)<sup>33</sup>.

Глареан (собственное имя — Генрих Лорити) родился в Швейцарии, в кантоне Гларус. В 1506 году поступает в Кельнский университет на артистический факультет, где получает сначала звание бакалавра, а затем магистра свободных искусств. Научные интересы Глареана очень широки, он связан с виднейшими деятелями культуры и науки. С 1507 года он находится в переписке с реформатором и гуманистом Цвингли. Начиная с 1514 года, Глареан живет в Базеле, где занимается преподаванием поэзии, музыки, математики, греческого и латинского языков. Здесь он находится в тесных, дружеских связях с Эразмом Роттердамским, воззрения которого оказали на него большое влияние. В 1518 году он получает степень профессора поэзии. Проживая с 1519 года во Фрейбурге, Глареан читает лекции о Гомере, Овидии, Вергилии. Здесь он завершает свое основное сочинение о музыке «Двенадцатиструнный», которое выходит в свет в 1547 году<sup>34</sup>.

Это произведение наследует и обобщает гуманистическую традицию в развитии музыкальной эстетики Возрождения. Выступая против средневекового дидактизма, подчинения музыки религиозной морали, Глареан объявляет музыку «матерью наслаждения». Главное назначение музыки состоит не только в воспитании морали, но

преимущественно в доставлении разумного удовольствия. Наслаждение большинства людей Глареан выдвигает в качестве главного критерия всякой эстетической оценки. «Я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения немногих»<sup>35</sup>.

С этой точки зрения Глареан обосновывает преимущества монодической музыки, выступая против увлеченных современных композиторов многоголосием, которые, по его словам, создают сочинения, которые «не увезешь и на тысяче возов для сена»<sup>36</sup>. «Многоголосному щебетанию» современных полифонистов он противопоставляет простоту и величие древней музыки, в том числе грегорианского хорала. «Что одноголосные мелодии, как и лады, которые также одноголосны, были в большем употреблении, чем многоголосные песни, это ясно, как божий день, уже из самих названий ладов, взятых по названиям народов, в то время как, насколько мне известно, не находится никаких определенных указаний на существование многоголосия у древних<...> Отличная и великодушная одноголосная мелодия, исполненная с подходящим текстом, доставляет наслаждение большому количеству людей, как образованных, так и необразованных»<sup>37</sup>.

Впрочем, доказывая достоинства одноголосия, Глареан не отрицает значение полифонической разработки мелодии. Он говорит о двух типах музыкантов: фонасках и симфонистах. Первые имеют природную склонность к сочинению мелодии, вторые — к разработке мелодии на два, три и более голосов. Глареан задается вопросом, какому из этих двух типов музыкантов следует оказывать предпочтение: симфонистам или фонаскам. Ведь редко так бывает, что оба дарования в одинаковой мере присущи одному человеку. Но несмотря на предпочтение одноголосной музыки, Глареан говорит о равных достоинствах и тех и других: «От обоих я бы хотел, чтобы они остались в той же чести, в том же почете и в том же уважении, которыми они пользовались в прежнее время и в кои они пребывают еще и сегодня»<sup>38</sup>.

Как и для многих теоретиков Возрождения, искусство для Глареана — творчество гения. Одна из глав его трактата так и называется: «О понятии гения». Для Глареана гений, в отличие от таланта, — прирожденное ка-

чество, полученное им от природы. Если музыкальное дарование не врожденно, то оно не приобретает никакого опыта или обучением. Говоря о симфонистах и фонасках, Глареан объясняет их способности не искусством, а природной одаренностью: «Мы не можем отрицать, что у обоих это получается больше благодаря силе гения и известной естественной, прирожденной способности<...> Поэтому получается, что оба дарования эти не соединяются в одном человеке, если он не рожден для этого и, как принято говорить, если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова божия (в отношении поэтов это бесспорно), одним словом — в отношении всех посвящаемых Минерве занятий»<sup>39</sup>.

Большой интерес представляет концепция исторического развития музыки, которую Глареан выдвигает в третьей книге своего «Двенадцатиструнника». По мнению Глареана, современная полифоническая музыка с момента возникновения прошла в своем развитии три этапа. Первый, древний этап, начавшийся семьдесят лет назад (то есть в конце XV века), представляет собой как бы детство музыки, характеризуется простотой и естественностью. На втором этапе, начавшемся примерно сорок лет назад (в начале XVI века), музыка становится более зрелым и совершенным искусством. И, наконец, третий этап, который начался двадцать пять лет назад (с 20-х годов XVI века), — это период полной зрелости, к которому уже «ничего нельзя добавить».

Таким образом, Глареан включает в свою историческую схему только музыку Возрождения, совершенно игнорируя музыку средневековья. И поскольку он находит параллели между современными композиторами и античными поэтами, то очевидно, что античность для него — антипод средневековой традиции и предыстории Возрождения.

Глареан выступил также против средневекового разделения музыки на ученую и неученую, теоретическую и практическую. Он дает глубокое обоснование идеи о единстве музыки и поэзии, инструментального исполнения и текста. Большое влияние Глареан оказал и на развитие музыкальной теории. Устанавливая употребление в музыке двенадцати тонов, он ввел в число зако-

ненных эолийский и ионийский лады и тем самым теоретически обосновал употребление в музыкальной практике мажора и минора.

Для Глареана характерен новый подход к музыкальному творчеству. Обосновывая свою теорию, он постоянно обращается за примерами к современной ему музыке, он исследует творчество композиторов Жоскина Дебре, Обрехта, Пьера де ла Рю, сообщает подробности из их жизни. Высшим образцом для Глареана является музыка Жоскина Дебре, в творчестве которого он видит «излишества бьющего через край гения». Глареан часто рассказывает различные истории из биографии этого композитора, отмечая его «независимость» даже перед королем. Этот интерес к личности композитора, к индивидуальным и национальным особенностям искусства представляет собой новую, характерную для Ренессанса особенность.

Центральной фигурой в музыкальной эстетике итальянского Возрождения является выдающийся музыкальный теоретик и композитор Джозеффо Царлино (1517—1590). В теоретических сочинениях Царлино получили стройное и целостное выражение принципы ренессансной эстетики<sup>40</sup>.

Жизнь Царлино не богата событиями. В 20 лет по настоянию отца он вступает в францисканский орден в Венеции. Но вместо изучения теологии он с жадностью набрасывается на чтение книг по филологии, истории, математике, астрономии, музыке.

Царлино был учеником известного композитора Андриана Виллаэрта, у которого изучал теорию и практику композиции. На протяжении всей своей жизни Царлино с почтением отзывался о своем учителе, называл его «новым Пифагором», и в своих теоретических сочинениях ссылался на примеры из творческой практики Виллаэрта.

В 1565 году Царлино становится музыкальным руководителем капеллы св. Марка. Этот очень важный пост позволяет Царлино заниматься не только сочинением музыки, но и написанием целого ряда теоретических сочинений, среди которых — «Установление гармонии» (1558), «Доказательство гармонии» (1571), «Музыкальные добавления» (1588). Эти произведения принесли Царлино широкую известность, он был избран членом

венецианской Академии славы, был связан с выдающимися художниками своего времени — Тицианом, Тинторетто.

Наиболее значительным из сочинений Царлино является трактат «Установление гармонии», в котором он в классической форме выразил принципы музыкальной эстетики Ренессанса.

Как и большинство мыслителей этой эпохи, Царлино был горячим поклонником античного искусства, в частности античной музыки и музыкальной теории. В его сочинениях мы встречаем бесчисленные ссылки на античных авторов, на Платона, Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Птолемея, Боэция. Но, пожалуй, ближе всего Царлино стоит к Аристотелю, учение которого о форме и материи он использует при трактовке целого ряда музыкальных проблем.

Заслуга Царлино заключается не только в том, что он возрождает античные взгляды на музыку, очищая их от теологических привесков средневековья, но прежде всего в том, что он попытался истолковать проблемы музыки на основе современной ему философии и эстетики. Какую бы проблему Царлино ни рассматривал, всюду он смело использует достижения современной ему гуманистической мысли.

Говоря, например, о происхождении музыки, Царлино почти буквально повторяет мысль итальянского философа — гуманиста Пико делла Мирандолы о центральном положении человека в мире, развитую им в знаменитом трактате «О достоинстве человека». Вот как пишет по этому поводу Царлино: «Хотя всевышний и всеблагостью господь по своей бесконечной доброте уготовил человеку быть с камнями, расти с деревьями и чувствовать вместе с другими животными, тем не менее <...> он наделил человека разумом, благодаря чему человек мало чем разнится от ангелов»<sup>41</sup>. Это среднее положение человека между животными и ангелами объясняет высокое предназначение человека, его разума и всех его пяти чувств, среди которых наиболее значительным и приносящим пользу разуму Царлино считает слух. А уже из слуха, из стремления человека посредством чувства подняться к разуму и рождается музыка.

Точно так же Царлино говорит и о природе музыкальной гармонии, учение о которой составляет, собст-

венно, центр его эстетики. Как и у большинства мыслителей Возрождения, это учение развивается у Царлино на основе пантеизма, который, как известно, составлял одну из характерных особенностей философии Возрождения.

Царлино начинает свой трактат с утверждения, что весь мир наполнен гармонией и что сама душа мира есть гармония. Но в отличие от средневековой эстетики, видевшей в гармонии абстрактный математический принцип, недоступный и чуждый чувственной природе человека, он исходит из идеи и соразмерности человеческой природы и гармонии космоса: «...Если мир творца создан полным такой гармонией, почему предполагать человека лишенным ее? И если душа мира [как думают некоторые] и есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии<...> в особенности, когда бог создал человека по подобию мира большего, именуемого греками космос, т. е. украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего объема, в отличие от того названного *mikrokosmos*, т. е. маленький мир? Ясно, что такое предположение не лишено основания<...> Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения...»<sup>42</sup>

Эстетическая теория Царлино вызывает особый интерес тем, что в ней получает систематическое развитие характерная для философии Возрождения идея о соразмерности объективной гармонии мира и гармонии субъективной, свойственной человеческой душе. В обосновании этой теории Царлино опирается на популярное в его время учение о темпераментах. Он использует идущую от Кардано и Телезио идею о том, что темперамент человека определяется соотношением материальных элементов — таких, как холодное и горячее, влажное и сухое. Каждая страсть означает преобладание одного из этих элементов над другими. «...Если в гневе господствует горячая влажность, являющаяся причиной его возбуждения, то в боязни господствует холодная сухость, которая вызывает стеснение духа. Подобно этому и другие страсти рождаются также от преобладания одного из упомянутых качеств»<sup>43</sup>. Все эти страсти сами по себе упомянутых качеств»<sup>43</sup>. Все эти страсти сами по себе пагубны, потому что они приводят к преобладанию какого-либо элемента в человеческой природе. Но если по-

пытаться достичь определенного гармонического соответствия, определенной «средней величины» этих элементов, то, по словам Царлино, страсти становятся не только полезны, но даже и похвальны.

«Соразмерное соотношение» — это как раз то, что роднит между собой человеческие страсти и гармонию. «...Те же самые соотношения, — говорит Царлино, — которые имеются у вышеописанных качеств (то есть влажности, сухости.— *В. Ш.*), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины; а эта причина у вышеназванных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение (*proporzione*). Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях...»<sup>41</sup>.

Итак, человеческие страсти подобны гармонии, так как состоят из подобных элементов. По словам Царлино, они как бы отражают ее «телосложение», являются ее подобием. Все это объясняет, каким образом мелодия и гармония может трогать душу человека, располагать ее к тем или иным действиям и возбуждать определенные страсти. «...Раз страсти<...> подобны телосложению<...> гармоний, то мы легко можем узнать, каким образом гармонии могут влиять на души и располагать их к различным страстям, так как, если кто-нибудь подвержен какой-нибудь страсти и он слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается; <...>если же он слышит гармонию, в соотношениях различную, эта страсть уменьшается и появляется противоположная»<sup>45</sup>.

Очевидно, что, несмотря на наивность, это объяснение влияния музыки на человека имело явный материалистический и непосредственно предметный характер. Музыкальная гармония зависела уже не от движения сфер, а от кипения или расширения паров, от различного соотношения телесных элементов.

На основе пантенистической философии, Царлино приходит к выводу о том, что музыка — естественный дар природы. Если средневековые теоретики постоянно утверждали, что музыка имеет божественное происхождение, то для Царлино музыка рождается при встрече человеческого познания с объективной гармонией природы. «И



музыка настолько естественна и так нам близка, что каждый человек, как мы видим, в какой-то степени желает в ней испробовать, хотя бы и несовершенно, свои силы. А потому можно сказать, хотя бы и несовершенно, свои удовольствия от музыки, создан без гармонии, потому что (как мы сказали) если всякое наслаждение и удовольствие происходят от сходства, то с необходимостью вытекает, что если кому-либо не нравится гармония, то она в нем в какой-то мере отсутствует и в отношении ее он невежда»<sup>46</sup>.

Таким образом, пантеистическое представление о природе гармонии и современное учение о темпераментах позволяют Царлино искать материалистическое в своей основе решение вопроса о природе музыки и о ее таинственной способности пленять души людей. Но Царлино прибегает к современной ему философии не только в учении о гармонии, но и при обсуждении проблем ритмики.

По мнению Царлино, представление людей о ритме также возникло при сопоставлении с пульсом. Именно пульсация крови, расширение и сжатие артерий и сердца породило музыкальное чувство такта. «Совершенно также, подобно тому, как пульс бывает двух родов, согласно вескому мнению «князей медицины», а именно равный и неравный <...>, подобно этому и такт бывает двух родов — равный и неравный, к которым сводятся все соразмерные движения, производимые голосом»<sup>47</sup>.

Здесь, таким образом, Царлино исходит из медицинской теории ритма, которая вполне соответствует общему пантеистическому характеру его эстетики.

Большое значение Царлино придавал личности композитора и музыканта. Его идеалом было полное слияние теории и практики, единство теоретического и практического владения музыкой.

Царлино рисует композитора в духе идеала «*uomo universalis*». В 35-й главе своего «Установления гармонии» он говорит о воспитании композитора, требуя от него универсальных познаний. Кроме знания собственно музыкальной теории, композитор должен быть хорошо осведомлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике, то есть искусстве доказательства, истории, риторике. Наряду с этим он должен также обладать практическими навыками в области музыки — уметь иг-

рать на монохорде, настраивать инструмент и т. д. Совершенному музыканту, по словам Царлино, нужно владеть двумя вещами: «во-первых, быть умудренным в делах науки, то есть в теоретической части, а затем быть опытным в делах искусства, то есть в практике; также необходимо иметь хороший слух и уметь сочинять <...> музыкант-практик без знания теории или теоретик без практики всегда может заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же, как было бы нелепо верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей, так же поистине был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение музыканта, только практика или только теоретика»<sup>48</sup>. Таким образом, идеалом для Царлино является такой музыкант, который в совершенстве владеет как теорией, так и практикой искусства.

Это единство теории и практики — новый эстетический принцип, который вырабатывает только эстетика Возрождения. Как мы видели, в средние века идеалом музыканта был тип отвлеченного знатока-теоретика, который не унижался до практических занятий музыкой, предоставляя это занятие музыканту-исполнителю, певцу. Лишь в эпоху Возрождения установка на практику искусства позволила преодолеть тот многовековой конфликт между теорией и практикой, который лежал в основе всей музыкальной эстетики средневековья.

Все это определило понимание высокого назначения художника, поставило его в центр эстетических проблем Возрождения. Этим объясняется то внимание, которое уделяется личности художника. Именно в XVI веке появляются первые биографии композиторов.

Царлино считает, что композитору следует обладать широкими естественнонаучными представлениями. Его эстетические суждения об инструментальной музыке должны базироваться на знании математической и акустической природы музыки, его оценка вокальной музыки — на знании грамматики, диалектики и риторики, на изучении древних языков. Вместе с тем, композитор-теоретик должен владеть практикой музыкального исполнения, суметь на слух определить разницу между различными ладами или тональностями.

В своем трактате Царлино говорит о высоком, чуть ли не центральном положении музыки в человеческом

познании. Для него она не просто одна из «свободных дисциплин», но такой род познания, который так или иначе связан со всеми видами искусства и науки. Без знания музыки оратор, например, не сможет правильно расставить ударения в словах, архитектор не будет в состоянии правильно, «музыкально» располагать здания, астроном не будет знать о согласованном движении семи небесных планет, и даже медик ничего не поймет в пульсе.

В своем понимании места музыки в системе искусств Царлино расходится с традиционными для ренессансной эстетики представлениями. Известно, что в эту эпоху главную, ведущую роль в системе искусств, как правило, отводили живописи. Живопись считалась «наукой наук», тогда как музыке отводили подчиненную роль. Леонардо да Винчи, например, называет ее «младшей сестрой живописи», так как она, по его мнению, «является объектом слуха, второго чувства после зрения, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или больше гармонических ритмах<...> Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка»<sup>49</sup>.

Царлино доказывает приоритет слуха над зрением, утверждая, что «слух поистине и самое необходимое и лучшее из других чувств»<sup>50</sup>. Ломая установленную систему классификации искусства, Царлино ставит музыку на первое место.

Для Царлино, как типичного представителя эстетики Возрождения, характерна ориентация на непосредственное слуховое восприятие. Именно чувство, слух, а не правила и требования контрапункта являются главным судьей в вопросах музыки.

Эту сторону в эстетическом учении Царлино отмечает Р. И. Грубер. «Ярким проявлением ренессантности музыкальной эстетики Царлино является его ориентация на непосредственное слуховое восприятие. Оно, утверждает Царлино, единственный судья в музыкальных вопросах... Царлино высмеивает старых консервативных музыкантов с их напевами, выдержанными в старых правилах. Он берет под защиту несовершенные консонансы, провозглашая действительным критерием благо-

звучности интервалов — «удовлетворение, доставляемое их звучанием»<sup>51</sup>.

В эстетике Царлино получает глубокое обоснование идея о единстве музыки и текста, мелодии и слова. По мнению Царлино, язык музыки в такой же мере, как и слово, может выражать человеческие аффекты и страсти. В этом смысле музыка и слово равноправны. В человеческом языке, которому свойственны гармония, ритм и мера, проявляются музыкальные закономерности, точно так же и музыка способна передавать значение и смысл человеческой речи.

Но современная музыкальная практика далека от того идеального состояния, в ней господствует пренебрежение к смыслу и значению слов, нарушаются самые элементарные законы композиции и исполнения. «...Поистине можно онеметь от ужаса, слушая и видя, как в некоторых кантиленах периоды запутаны, клаузулы не закончены, каденции употребляются совершенно некстати, пение беспорядочно; как, прилагая гармонии к словам, допускаются бесконечные ошибки, лады почти не принимаются во внимание, голоса плохо соединяются, переходы некрасивы, ритмы не соответствуют друг другу...»<sup>52</sup>

Царлино выступает против распространенного в практике церковной музыки распевания отдельных слогов в таких словах, как *Dominus*, *Angelus*, *Gloria* и т. д. Он говорит о том, что кантилена должна быть по возможности плавной, выражать смысл и содержание слов. «Следует также заметить, — пишет он, — что нельзя отделять части речи одну от другой паузами, как делают некоторые малосмыслящие лица, пока не окончится ее клаузула или какая-нибудь ее часть, и смысл слов не будет закончен»<sup>53</sup>. Царлино излагает десять правил, в соответствии с которыми можно правильно сочетать мелодию с текстом, и ссылается в качестве положительно-го примера на музыку Адриана Виллаэрта.

Характерно, что в своей музыкальной теории Царлино опирался на практику венецианской школы, возглавляемой Виллаэртом. Не случайно, что свой трактат «Доказательство гармонии» (1571) Царлино строит как беседу музыканта Франческо, органиста Клаудио Корреджио, любителя музыки Дезидерио с Адрианом Виллаэртом, причем главным авторитетом при обсуждении



Гвидо из Арrezzo  
Министрора





Кальвиеспус  
Портрет. Гравюра



Гафори

Четверг — Пятница — Судожник





Цариню  
Портрет. Рисунком э.а. лот

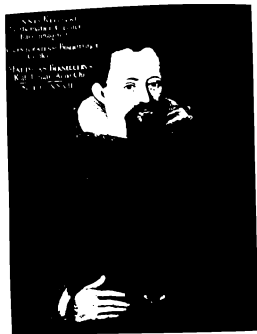


Фроузенне кнiги Кирхера «Phonurgia nova» (1673)



Преториус  
Портрет. Гравюра

Куплер  
Портрет  
Рис. 1898



Титул книги Купера «Новые упражнения для клавира»



дискутируемых вопросов выступает именно Виллаэрт. В этом явственно проступает стремление Царлино связать свою теорию с практикой определенной музыкальной школы.

Музыкальная теория Царлино отражала не только достоинства, но и противоречия ренессансной эстетики. Известно, что художественная культура Возрождения служила высшим слоям общества и была слабо связана с народными традициями в искусстве. Это противоречие существенным образом сказывается на взглядах Царлино. Как правильно отмечал Р. И. Грубер, «Царлино отнюдь не принимал все те многочисленные новые жанры <...> которые выдвигались противоречивой музыкальной жизнью Италии его времени. Он был чужд тенденций, связанных с новаторством в области так называемого «речитативного стиля», с новаторством Винченцо Галилея и его сотоварищей»<sup>54</sup>.

Действительно, в своей художественной теории и практике Царлино ориентировался главным образом на жанры вокального четырехголосия, он отрицательно отзывался о мадригале, называл «идиотскими» песни крестьян. Царлино далек от призыва, с которым выступил его современник и ученик Винченцо Галилей, идти на ярмарки и слушать мелодии и интонации народной речи. В этом пункте Царлино принципиально расходился с Галилеем и не случайно, что именно по этому поводу между ними разгорелась полемика, о которой будет сказано несколько позднее.

#### 4. ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Одно из важнейших мест в музыкально-эстетических трактатах эпохи Возрождения занимала проблема исполнения музыки. Причем этот вопрос не был только вопросом техники, он осознавался как важная эстетическая проблема. Именно поэтому он обрстал значительной литературой, в которой рассматриваются биографии музыкантов и певцов-исполнителей, описываются их индивидуальные манеры исполнения, даются описания и выразительные возможности различных музыкальных инструментов.

Нельзя не видеть, что для музыкальной культуры XVI века было характерно стремление к максимальному и наиболее полному выражению личности в музыке. Этой цели подчинялись все технические средства исполнения.

Проблемы музыкального исполнения получают отражение в целом ряде музыкальных трактатов XVI века. Среди них — «Декларация об инструментах» Хуана Бермудо, «Академические рассуждения» Козимо Бартоли (1567), диалог Дж. Дирута «Трансильванец» (1597) и другие.

Характеризуя эти работы, Т. Н. Ливанова пишет: «Проблемы исполнения вокальных и инструментальных сочинений, вопросы импровизации, в частности, импровизации «украшений», которые допускались певцами, клавесинистами, органистами, скрипачами, встали как в специальных работах, посвященных пению или игре на клавире, органе и т. д., так и в эстетических «диалогах», авторы которых судили о стиле исполнения и давали оценки выдающимся современным артистам. Характерными тенденциями наиболее значительных итальянских авторов были здесь — поощрение творческой инициативы исполнителей (импровизировавших украшения), даже индивидуальной манеры лучших из них, широкое признание импровизации в процессе сочинения музыки для инструментов, внимание к личностям артистов<...> По существу мы находим здесь зачатки музыкальной критики, хотя и выраженной в своеобразных формах. В прямой связи с новыми воззрениями на природу исполнения музыки, как творческого процесса находится и новый интерес к личности артиста, даже к фактам его биографии...»<sup>55</sup>.

Как правило, эти трактаты написаны в форме диалога или беседы о современной музыке и современных музыкантах. Главное внимание уделяется в них личности отдельных композиторов и исполнителей, индивидуальным особенностям их творчества, вопросам импровизации, исполнения, выразительности при игре на музыкальных инструментах. Авторы этих трактатов стремятся доказать, что все технические средства музыки, все средства музыкального выражения и исполнения должны быть подчинены выявлению индивидуальности художника, будь то композитор или исполнитель.

Особенный интерес в этом отношении представляют высказывания итальянского композитора Л. Цаккони. В трактате «Практика музыки» (1592) Цаккони говорит о праве исполнителя на импровизацию. По его словам, композитор пишет музыку сообразно правилам, певец исполняет ее так, как ему кажется нужным и как ему нравится. Этого певец достигает посредством включения в текст партитуры различного рода украшений, которые разнообразят исполняемую тему. «Музыка делается все более прекрасной из-за старания и умения певцов: она меняется из-за украшений, которые все одного рода, но благодаря их изяществу и акцентировке кажется еще более прекрасной»<sup>56</sup>.

Не меньшей интерес представляет собой попытка Сильвестро Ганаси оценить технику музыкального исполнения посредством основных эстетических категорий — красоты и добра. «Любезный друг и читатель, — читаем мы в предисловии к его трактату, — красота и добро должны быть в каждой вещи; красота исполнителя познается в том, держит ли он изящно свой инструмент, какие движения при игре делает он сам и какие своим смычком; он должен внушать слушателям желание соблюдать тишину. Добро заключается в том, вовремя ли делает он нужные консонансы, умеет ли делать доминанции или пассажи таким образом, чтобы искусство не было оскорбляемо<...> В зависимости от содержания музыки и слов — веселого или печального — он должен вести смычок *forte* или *piano*, а иногда и не *forte* и не *piano*, а нечто среднее; в печальной музыке смычком действовать легко и кое-где дрожать рукой со смычком и пальцами на грифе, чтобы дать эффект, соответственный музыке; и обратно: при веселой музыке он должен вести смычок соответственно такой музыке...»<sup>57</sup>.

Эти особенности музыкальной культуры Возрождения довольно точно подметил Я. Буркгардт, который писал, что для Ренессанса характерны «тяготение к новым инструментам, отыскание новых родов музыки и вместе с этим артистизм исполнения, другими словами — выявление индивидуальности в применении различных инструментов»<sup>58</sup>.

Ценные сведения о стиле музыкального исполнения содержатся в трактате Винченцо Джустиниани «Рассуждения о музыке нашего времени». Несмотря на то,

что трактат был опубликован в 1628 году, в нем содержится описание музыкантов и исполнителей второй половины XVI века. Особый интерес представляют описания Джустиниани «новой манеры» (*manera nuova*) пения, которая получила широкое распространение в то время в Италии.

Джустиниани говорит, что в годы его юности большую популярность имели произведения Лассо, Стриджо, Чиприано де Роре. Особую склонность певцы-исполнители имели к неаполитанским вилланеллам, которыми подражали во многих городах Италии, и прежде всего в Риме.

«Но через небольшой промежуток времени, — свидетельствует Джустиниани, — музыкальный вкус изменился и появились сочинения Луки Маренцио и Руджеро Дживанелли, которые изобрели новые красоты, как в пении многими голосами, так и соло, превосходство которых заключалось в изобретении новой манеры пения, понятного для слуха, с некоторыми легкими имитациями, без чрезвычайных ухищрений. В то же время Палестрина, Сорнано и Нанино сочиняли произведения для церковного пения, с легким, хорошим и основательным контрапунктом, с хорошими выражениями. И ныне их сочинения предпочитают нынешним, авторы которых используют их науку, однако стараются более разнообразить ее украшениями, чем превратить ее в существенное и основательное искусство»<sup>59</sup>.

Джустиниани говорит о том, что исполнители вилланелл стремились к «усовершенствованию пения», что приводило часто к «изошренности» и «ухищрениям», не для всех и всякого доступных.

Об усложнении музыкального стиля, о стремлении индивидуализировать и разнообразить исполнительскую технику свидетельствует и другой итальянский теоретик музыки Д. Б. Росси. В своем трактате «Орган пения» (1618) он описывает практику сочинения произведений, сопровождаемых «девизами», которые превращали музыкальные сочинения в зашифрованные загадки. «Когда при сочинении музыки композиторы помещают свои девизы, нужно, чтобы последние были ясны и понятны, ибо певцы не колдуны, не гадалышки и не пророки, чтобы догадываться о чьих-то мыслях, или лучше сказать капризах. Некий неаполитанец Вульпиус, автор семиглос-



ного мотета, в одном голосе дает изображение креста без нот, с некоторыми девизами и точками»<sup>60</sup>.

Эта тенденция к усложнению музыкального языка, к импровизации и украшениям вызывало у некоторых теоретиков Возрождения известную критику и стремление к обоснованию простого, монодического стиля в музыке. Подобного рода реакцию мы встречаем уже у известного испанского теоретика музыки Хуана Бермудо. В своем трактате «Декларация об инструментах» он пишет: «Исполнитель при игре не должен вводить никаких украшений в мелодию, но играть музыку так, как она нотирована. Если музыка старого стиля по своей тяжести нуждается в этих украшениях, то для современной музыки они не нужны. Не представляю себе, как сможет музыкант, вставляющий украшения в произведения выдающихся мастеров, избежать обвинения в том, что он дурно воспитан, невежествен и нахален <...> Музыкант, вводящий украшения, умаляет или, вернее сказать, стирает все голоса...»<sup>61</sup>.

Подобное стремление к упрощению музыкального стиля мы находим и у итальянского композитора Доменико Чероне (1566—1613). В своем трактате «Композитор и музыка» Чероне осуждает практику чрезмерного украшения мелодии пассажами и колоратурами. «Когда все одновременно пытаются делать колоратуры, можно подумать, что ты находишься среди гусиного стада. Но все еще можно встретить тщеславных певцов, которые из честолюбия, как бы соревнуясь один с другим, поют свои пассажи одновременно и вместо красивого пения получается пение отвратительное»<sup>62</sup>.

Поэтому Чероне говорит, что каденции надо, во избежание фокусничества, применять без лигатур и синкоп. Точно так же и скачки следует применять не для того, чтобы разнообразить композицию, а исключительно только для удобства голосов.

Яркие описания музыкальных концертов в Ферраре содержатся в трактате Эрколе Боттригаре «Дезидерно, или исполнение на различных музыкальных инструментах». Боттригаре с восхищением говорит о тамошних музыкантах и певцах: «они обладают прекрасными голосами, изящной манерой пения, они великолепные виртуозы — одни на корнетах, другие на тромбонах, дольщинах, свирелях, третьи на виолах, рибеккинах, четвертые

на лютиях, арфах, клавичембало»<sup>63</sup>. Вместе с тем, Боттригаре осуждает такие концерты, где огромное количество исполнителей соревнуются друг с другом в виртуозности, а не стремятся донести до слушателей идею сочиненного композитором сочинения. «Желая выказать себя очень опытными, знающими, изящными, они добиваются того, что своим разладом оскорбляют слух даже тех, кто мало понимает музыку<...> они все сразу, как бы состязаясь друг с другом, делают различные пассажи, и иногда, чтобы выказать в лучшем виде свою ловкость, они применяют пассажи, столь далекие от контрапунктической ткани исполняемого произведения и так насыщенные диссонансами от совместного звучания этих мелодий, что поневоле получается невыносимый разлад. Этот разлад еще более усиливается, когда и исполнители басовой партии<...> забывая, что бас должен быть солидной основой всего построения музыкального произведения... делают самые фантастические пассажи и переступают границы своего голоса, доходя до тенора и почти до сопрано; добравшись, таким образом, до верхушки здания, они не могут спуститься вниз, не сломав себе шею»<sup>64</sup>.

Все эти самые различные описания свидетельствуют, что в музыке XVI века существовала изощренная и виртуозная культура музыкального исполнения. Как мы видим, эта культура привлекала острое внимание теоретиков музыки. Общая тенденция, которая намечалась в эстетике к исходу XVI века, — это неудовлетворенность чрезмерно развившейся техникой исполнения и поиски нового, более выразительного начала в музыке. В конце концов, эти поиски приведут к экспериментам с монодической музыкой, которыми занимались в кружке Барди — Корси.

## 5. АНТИЧНОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Как известно, эстетика Ренессанса развивалась под флагом возрождения античной древности. В этом состоял возвышенный пафос деятельности итальянских гуманистов. Стремление возродить искусство древних в равной мере характеризует и поэзию, и литературу, и архи-

тектуру Ренессанса. Своеобразное выражение получает оно и в музыке.

Музыкальные теоретики питали иллюзию, что современная музыка должна подражать античной музыке, точно так же, как художники и архитекторы подражают образцам античной скульптуры и архитектуры. «Живопись и скульптура, — пишет Эрколе Боттригари, — были возращены стараниями современных людей к античному совершенству, красоте и превосходству и, может быть, таковые теперь превзойдены. То же можно сказать и об архитектуре и о других искусствах и науках, например, о медицине; и если ничто еще не найдено до сих пор в музыке, то этому виной не недостаток музыки, а сами музыканты-творцы: они не сумели хорошо взяться за дело»<sup>65</sup>.

В XVI веке мы сталкиваемся, прежде всего, с практическими попытками возрождения античной музыки. Эти попытки явились результатом изучения античных поэтик и трактатов о музыке. Знакомство с правилами греко-латинского стихосложения приводит к попыткам реорганизации ритма, появилось стремление рассматривать длительность слога как нечто большее, чем простое ударение. На этой основе одна за другой появляются попытки воспроизведения в современной музыке размера греко-латинского стиха. В Германии сочиняются композиции на темы Горация. Во Франции идея о подражании античной музыке пропагандируется в кругу Ронсара и его «Плеяды» (А. де Банф, И. дю Белле, Р. Белло, Э. Жюдель)<sup>66</sup>.

Под влиянием этих идей поэт Антуан де Банф основал «Академию музыки и поэзии», которая, по его словам, должна была «возродить старинный способ сочинения размеренных стихов, чтобы применить к ним пение, также размеренное согласно метрическому искусству»<sup>67</sup>. Банф выступил с обоснованием концепции «размеренной» музыки, то есть музыки, подчиненной поэтической метрике. В соответствии с этим члены «Академии» упражнялись в сочинении произведений песенного характера, которые, в подражание древним, строились на определенных поэтических размерах. Так появился песенный цикл композитора Курвиля на стихи Банфа. В предисловии к песенному сборнику другого члена «Академии» — композитора Клода Лежена — говорится, что он

воскресил забытую после древних ритмику, «извлек ее из могилы, где она лежала, для того чтобы уравнять ее в правах с гармонией»<sup>68</sup>.

Античная музыка, ее отношение к современной музыкальной практике очень остро обсуждалась в Италии. Здесь эта проблема породила довольно значительную теоретическую литературу.

Одним из первых к решению этого вопроса обратился итальянский музыкант и теоретик музыки Николо Винченцино (1511—1572)<sup>69</sup>.

Винченцино был одним из учеников Адриана Виллаэрта, впоследствии он поступает в качестве придворного музыканта на службу к герцогу Д'Эсте в Ферраре. В 1555 году он издает в Риме свой трактат «Античная музыка в современной практике»<sup>70</sup>, вызвавший полемику со стороны консервативных кругов.

Главное внимание в этом трактате уделяется не античной музыке и ее теориям, как это было обычно принято в такого рода сочинениях, а современной музыкальной практике. Все элементы древней теории музыки Винченцино стремится подчинить потребностям современной музыки. Винченцино исходил из того, что задача искусства состоит в выражении чувств, и этой цели должны быть подчинены все элементы музыки — мелодия, ритм, гармония. Для достижения наибольшей выразительности композитор вправе даже нарушать некоторые законы музыкальной композиции. Во всем этом сказались новаторский характер музыкальной теории Николо Винченцино.

Несколько иной подход к решению вопроса об отношении современной музыки к древней, античной высказал другой музыкальный теоретик XVI века Винченцо Галилей (1533—1591).

По роду своих занятий отец известного астронома Винченцо Галилей был купцом. Но вместе с тем он был одним из самых образованных людей своей эпохи, изучал математику, древние языки, читал античную литературу, тщательно исследовал античные музыкальные трактаты. По свидетельству современников, Галилей был прекрасным музыкантом, играл на лютне, руководил музыкальным кружком во Флоренции.

Винченцо Галилей — автор двух трактатов по теории музыки. Особую известность получил «Диалог о древней

и новой музыке» (1581)<sup>71</sup>, в котором Галилей пытался нарисовать картину исторического развития музыки. По его мнению, высший расцвет музыки относится к эпохе Древней Греции. Средние века представляются Винченцо эпохой, когда «погас свет разума» и «началась летаргия невежества». Лишь в новое время начинается возрождение музыкальной науки и искусства. Особая заслуга в этом деле принадлежит, по мнению Винченцо, Гафори, Глареану и Царлино. Правда, позднее Галилей выступил с полемической «Речью» (1589) против Царлино.

Галилей был страстным поборником античности. Как типичный представитель эстетики Ренессанса, он видит в музыке античной Греции высшую точку развития музыкального искусства, тогда как средние века кажутся ему периодом мрака и невежества. «И когда затем Италия в течение долгого времени страдала от огромного наплыва варваров, погас свет науки и все люди как будто бы впали в тяжелую летаргию невежества и жили без какого-либо стремления к знанию и о музыке имели такое же знание, как о Западных Индиях. И пребывали они в этой слепоте до тех пор, пока сначала Гафори, затем Глареан и, наконец, Царлино (поистине главные музыканты в этой области в новое время) не начали исследовать, чем она была, и извлекать ее из того мрака, в котором она была погребена»<sup>72</sup>.

Таким образом, Галилей считал, что обновление современной музыки должно произойти посредством возрождения искусства древних.

Воспитанный на античных авторах — Аристотеле, Платоне, Аристоксене, Галилей пытался на практике возродить принципы античной музыки. С этой целью он публикует только что открытые нотные памятники — гимны Мезомеда. В своем «Диалоге о старинной и новой музыке» (1581) он пишет о «естественной простоте естественного пения», которой отличалась музыка древних греков, пока ее не сменила «варварская» хорей Винченцо пытался возродить на практике, сочиняя музыку на тексты Данте и декламируя их под аккомпанемент виол. Такую декламационную музыку он считал подражанием музыке древних греков. Естественно, что это убеждение в основе своей было иллюзорно. Но предпри-

нятые Галилеем попытки воскресить античную музыку не пропали даром.

Действительно, поиски Галилеем античного идеала оказались не чем иным, как поисками современного стиля в музыке. В отраженном свете античной хорен проглядывал образ нового типа музыки — оперы. Таким образом, полемизируя с современными полифонистами, возрождая античную мелодику, Галилей, сам того не зная, смотрел не назад, а вперед, открывал пути к созданию нового стиля, который привел к появлению нового музыкального жанра — оперы. Как отмечает Т. Н. Ливанова, «жизнь показала в дальнейшем, что мысли Галилея дали превосходный толчок к созданию нового стиля (монодии с сопровождением) как драматизированного и глубоко эмоционального...»<sup>72</sup>.

В эстетике Винченцо Галилея проявился живой интерес к народному творчеству. Борясь за правдивое, эмоциональное искусство, Галилей призывал композиторов прислушиваться к интонациям народной речи, посещать с этой целью ярмарки, балаганы, где во всем богатстве и выразительности звучит народная речь. «Когда для развлечения ходят на трагедии и комедии, разыгрываемые ярмарочными актерами, то пусть сдержат однажды неумеренный смех и пусть, пожалейте, и в свою очередь понаблюдают [за тем], в какой мере говорит [актер], каким голосом — высоким или низким тембром, с каким количеством долгих и коротких звуков, с какой силой ударений и жестов, как передаются быстрота и медлительность движения, [когда говорит] один дворянин с другим спокойным дворянином. Пусть обратят немного внимания на разницу во всех этих вещах, когда один из них говорит со своим слугой или когда они говорят друг с другом; пусть поразмыслят, когда это происходит с князем, беседующим со своим подданным и вассалом, или же с просящим защиты, как это делает разгневанный или возбужденный [человек], как замужняя женщина, как девушка, как простой ребенок, как коварная публичная женщина, как влюбленный, когда говорит со своей возлюбленной, стремясь расположить ее к своим желаниям, как те, которые жалуются, те, которые кричат, как те, кто боязлив, и как те, которые ликуют от радости. Из этих различных случаев, когда они их внимательно понаблюдают, и тщательно изучат, они смогут

взять норму того, что подобает для выражения какого угодно другого состояния...»<sup>74</sup>.

Это замечательное высказывание Винченцо Галилея свидетельствует о демократическом характере его эстетики. По отношению ко всей эстетике Ренессанса оно носит совершенно новаторский характер. «Такая постановка вопроса, — писал по этому поводу Р. И. Грубер, — была еще совершенно чужда как Царлино, так и другим наиболее выдающимся современникам Галилея; лишь у Монтеверди в конце его творческого пути, в его «Коронации Поппеи», то есть более чем через полвека, находим мы гениальное воплощение этого важнейшего требования Галилея о музыкальной характеристике социального облика оперного персонажа»<sup>75</sup>.

Различие эстетических принципов Царлино и Галилея привело к острой полемике между ними. Формальным поводом для полемики явился вопрос о полифонии. Царлино, как мы видели, был сторонником многоголосия и не придавал особого значения опытам с «речитативной музыкой», которые проводил Галилей. Винченцо Галилей, напротив, и в своей художественной практике, и в теории выступал как убежденный поборник монодической музыки.

Однако за этими спорами о достоинствах монодии и полифонии скрывались и более глубокие противоречия. Требуя от композиторов таких интонаций и ритмов, которые выявляли бы все особенности музыкальных героев, начиная от их характеров и кончая социальным положением, Галилей предвещал появление новой музыкальной эстетики и нового искусства — оперы. В этом отношении Винченцо Галилей был намного впереди своего учителя, который ориентировался на строгое полифоническое искусство своей эпохи. Возражая Галилею, Царлино говорил, что подражание искусству комендантов — это скорее удел оратора, чем музыканта. Если бы певец применил подобные приемы, его скорее можно было бы назвать комендантом, нежели певцом.

Таким образом, в дискуссии между Царлино и Галилеем отразились противоречия различных эстетических мировоззрений, которые существовали в рамках одной эпохи. Эстетика Ренессанса была итогом, обобщением прошлого и вместе с тем предвидением, предвосхищением будущего развития музыкального искусства. Эти два

полюса музыкальной мысли Ренессанса и отразили эстетические концепции Царлино и Галилея.

С Винченцо Галилеем тесно связан еще один музыкантный теоретик, который, так же как и Винченцо, подготовил реформу монодической музыки и повлиял на деятельность флорентийских музыкантов во главе с Барди, в кругу которых родилась опера. Это — итальянский ученый Джироламо Меи (1519—1594).

Родился Меи во Флоренции. В юности получил гуманистическое образование, изучал во Флорентийском университете греческую и латинскую риторику, моральную философию. Позднее занимался изданием и комментариями трудов Аристотеля, Цицерона, Птолемея и других античных авторов. В 1542 году становится членом Флорентийской академии. Позднее Меи переезжает в Рим, где с большим трудом добывается места секретаря при кардинальском дворе. В Риме Меи еще более настойчиво изучает античную философию, и в особенности трактаты греческих авторов о музыке. По собственному признанию, он изучил пятнадцать таких трактатов. В результате этих занятий появился написанный по-латыни трактат «О ладах древней музыки», а позднее «Рассуждения о современной и древней музыке»<sup>76</sup>.

К 1572 году относится начало переписки Меи с Галилеем. В настоящее время из тридцати писем сохранилось только пять<sup>77</sup>. Они свидетельствуют о серьезном и глубоком изучении Меи античной музыки. В частности, Меи обнаружил источники греческой музыки (так называемые гимны Мезомеда), которые были опубликованы затем Галилеем. Под влиянием Меи Галилей отходит от своего учителя Царлино и даже вступает с ним в полемику. В письмах и сочинениях Меи доказывал, что музыка древних греков была всегда монодической. Она исполнялась одnogолосным хором в сопровождении нескольких инструментов.

Меи отрицательно относился к современной ему полифонической музыке. Он считал, что, в противоположность античной, эта последняя не обладает выразительностью и эмоциональной силой, в ней смешаны противоположные голоса и мелодии, и это мешает концентрации внимания и приводит к смешению чувств. Идеал Меи — музыка, основанная на «простоте и определенности» чувств. Этот идеал он находил только в музыке древних.



Мен был ученым, далеким от современной ему музыкальной практики. Однако его исследования оказали существенное влияние на развитие музыкальной культуры конца XVI — начала XVII века<sup>76</sup>.

Чему же учил Мен своих коллег? Прежде всего, он доказывал превосходство античной музыки над современной. Конечно, современные музыканты достигли совершенства в употреблении интервалов, в разнообразии ритма и темпа. Но современная музыка уступает древней по выразительности, в способности ясной и адекватной передачи того или иного человеческого чувства. Причина заключается в том, что в современной музыке «без разбора смешаны вместе совершенно различные и противоречащие друг другу мелодии и голоса...»<sup>79</sup>. Это рассеивает внимание слушателя, то есть его «привлекает то одна, то другая часть музыки, в его душе возникают самые разные, противоречивые, смешанные чувства»<sup>80</sup> (1-ое письмо к Галилею).

Слушателя современной многоголосной музыки Мен сравнивает с колонной, которую, привязав к ней канаты, с одинаковой силой тянут в противоположные стороны. При этом противоположные силы уничтожают действие друг друга и колонна продолжает стоять на своем месте. Если же усилия прилагались бы только с одной стороны, то колонна была бы немедленно свалена. Музыка древних, утверждает Мен, была монодической. Весь хор исполнял одну мелодию, причем все певцы пели в одном ритме и в одном темпе. По словам Мен, в музыке древних противоположные голоса не смешивались друг с другом и не мешали и не ослабляли действие друг друга.

Мен доказывал, что античная музыка была своеобразной хоровой декламацией, сопровождаемой аккомпанементом нескольких музыкальных инструментов. Тем самым Мен не только нарисовал идеал для подражания, но и указал на конкретные пути его достижения. Он подсказал и теоретически обосновал тот путь, по которому пошли деятели флорентийской камераты в их экспериментах с монодической музыкой.

Подводя итог развитию музыкальной эстетики в Италии, следует отметить все богатство и разнообразие эстетики Ренессанса. Она тесно связана с гуманистической мыслью, с характерным для Ренессанса стремлением к возрождению античности. Композиторы и музыканты

усиленно изучают античные трактаты о музыке, стремятся возродить систему античных взглядов на музыку. В связи с этим эстетика Ренессанса возрождает и античное учение о музыкальном этосе.

Эстетика Ренессанса освобождает учение об этосе от строгого ригоризма, который был придан этому учению средневековой теорией музыки. Здесь учение об этосе разрабатывается на основе учения о темпераментах, которое явилось основой возникновения теории аффектов.

## 6. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА ГЕРМАНИИ ЭПОХИ РЕФОРМАЦИИ

Развитие музыкальной эстетики в Германии существенным образом отличается от развития теории музыки в Италии или Франции. Оно было связано прежде всего с политическими и экономическими условиями развития страны. Несмотря на то, что в конце XV — начале XVI века в Германии начинают складываться первые формы капиталистического способа производства, она по-прежнему оставалась феодальной страной с обилием всевозможных пережитков средневековья. Все это наложило своеобразный отпечаток на развитие немецкого гуманизма. Выступая с обоснованием гуманистических идей против средневековых схоластических теорий, немецкие гуманисты тем не менее часто остаются в рамках религиозно-философской проблематики, широко пользуются теологическими понятиями и нередко прибегают к авторитету священного писания.

Эти особенности существенным образом сказываются на развитии музыкальной эстетики и теории Германии XVI века. Действительно, с одной стороны, мы находим у немецких реформаторов и музыкальных теоретиков традиционные представления о музыке. Эразм Роттердамский, Меланхтон часто повторяют средневековые суждения о музыке как средстве воспитания благочестия и любви к богу. М. Лютер воскрешает идею отцов церкви о магическом действии музыки, согласно которой она якобы устрашает дьявола и ограждает человека от действий злого духа. Ведь сатана, по словам Лютера, не может переносить музыку, и поэтому она — наиболее действенное средство борьбы с дьяволом.

Однако, с другой стороны, у тех же авторов мы находим вполне реалистические представления о происхождении и сущности музыки. Так, Меланхтон в рассуждении «О пользе музыки» развивает идею о том, что сущность музыки составляет гармоническая пропорция. Поэтому музыка представляется ему чем-то равноценным физике, которая также изучает математические пропорции, или торговым сделкам, которые опять-таки основываются на отношениях пропорции. Только эти последние имеют дело с арифметической пропорцией, тогда как музыка основывается на пропорции гармонической.

Точно так же и у Лютера идея о магическом значении музыки сочетается с вполне реалистическим представлением о ней как об искусстве, доставляющем человеку максимум удовольствия и наслаждения. Поговорка, не без основания приписываемая Лютеру, гласит: «Кто не любит вина, женщин и пения, тот на всю жизнь останется дураком». В теоретических высказываниях Лютера о музыке постоянно повторяется мысль о том, что музыка является наиболее значительной из всех наук и искусств, и сам он признавался, что если бы не был теологом, то охотнее всего стал бы музыкантом. Убеждение в огромном эмоциональном значении музыки сочетается у Лютера с идеей о ее важном воспитательном назначении. «Музыку, — говорит он, — необходимо сохранять в школах. Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу»<sup>61</sup>.

Лютер оказал большое влияние прежде всего на практику немецкой церковной музыки<sup>62</sup>. В 1524 году он вместе с Вальтером издает книгу хоралов. Лютер реформирует немецкую мессу, теперь при богослужении в качестве хорала исполнялась народная песня. Сам Лютер написал 37 гимнов, многие из которых были основаны на народных песнях и светской лирике и отражали боевой, демократический дух эпохи. Не случайно Энгельс назвал один из хоралов Лютера, написанный на основе 46-го псалма, «марсельезой XVI века».

Подобную двойственность в истолковании музыки мы находим и у немецких теоретиков музыки, среди которых особенно выделяются Андриан Петти-Коклико и Герман Финк. Преподаватель теории музыки в Виттенбергском университете Герман Финк является автором получившего широкую известность трактата «Практическая му-

зыка» (1556)<sup>83</sup>. В этом сочинении мы находим еще многие отголоски средневековой музыкальной теории, что проявляется в вопросе о классификации музыки (Финк делит ее, в соответствии с традицией, на мировую, человеческую и инструментальную), в убеждении о магическом ее значении и проч. Вместе с тем, нельзя не видеть, что в главнейших вопросах музыкальной теории Финк окончательно порывает со средневековой традицией. Это проявляется в обосновании Финком органической связи музыки и слова, в признании античной теории высочайшим пунктом развития музыкальной культуры.

В Германии эпохи Реформации особое значение приобретают вопросы музыкальной педагогики.

Интерес к практическим вопросам музыки характеризует видного представителя немецкой музыкальной мысли эпохи Реформации — Андриана Пети-Коклико (1500—1563)<sup>84</sup>. Ему принадлежит трактат «Компендиум музыки», изданный в 1552 году в Нюрнберге. В этом сочинении он выступает против музыкантов «математического толка», за практическое овладение искусством музыкального исполнения и композиции. «Я хотел бы с полным убеждением, без усталости, — писал Пети-Коклико, — внушать юношеству, чтобы оно не придерживалось работ музыкантов математического толка, произведения которых вызывают лишь перебранку и запутывают простые вещи. Пусть лучше юношество обратит все свои духовные силы на то, чтобы красиво петь и уметь подкладывать под музыку надлежащие слова»<sup>85</sup>.

В своем трактате Пети-Коклико уделяет главное внимание вопросам обучения музыке, правилам и приемам музыкального исполнения. Он решительно отвергает средневековые математические спекуляции, заявляя, что молодежь не должна терять время на изучение музыкально-математических книг, ибо от этого изучения не придет к искусству хорошо петь.

Таким образом, несмотря на историческое своеобразие, несмотря на известный консерватизм, музыкальная эстетика Реформации развивалась в общем русле эстетической теории Возрождения.

## СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК

### 1. К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЭПОХИ

Эпоха, которая приходит на смену Возрождению, отличается сложностью и противоречивостью. В социальном отношении это был период усиления феодально-католической реакции и абсолютистской монархии. Независимые городские республики, которые обеспечивали расцвет гражданской жизни в эпоху Возрождения, перестают существовать — они становятся легкой добычей феодальных дворов и династий.

Чрезвычайно усиливается и идеологическая реакция. Католическая церковь, обеспокоенная успехами гуманистической мысли и победами свободомыслия, поднимает голову: в Германии торжествует контрреформация, по всей Европе пылают костры инквизиции. Даже в Англии, наиболее передовой стране, пережившей буржуазную революцию уже в XVII столетии, действительно ощущается влияние религиозной идеологии: здесь господствует пуританизм с его идеалами уравниательства и аскетизма.

В новых социально-исторических условиях художник оказывается в трудном, а порой и трагическом положении. Причина этого заключается в тягостной личной зависимости музыкантов от двора и церкви, в общей духовной атмосфере, насыщенной острейшими противоречиями. Эти противоречия проникают во все области общественной и духовной жизни. Вся социальная и политическая жизнь Европы развивается крайне неравномерно и противоречиво: с одной стороны — буржуазная революция в Англии, с другой — расцвет абсолютизма во Франции. Падает политическое значение Италии, в

недавнем прошлом передовой страны, где впервые зародились капиталистические отношения. Раздробленная Германия истерзана бесконечными междоусобными войнами. Все эти общественно-социальные противоречия не могли не сказаться на художественном сознании эпохи, порождая чувство неустойчивости и неуравновешенности социального бытия.

Острые противоречия проникают также в духовную жизнь эпохи. XVII век — эпоха накопления и бурного развития научного знания и, вместе с тем, активного наступления религиозной идеологии; с одной стороны, очевиден рост индивидуального самосознания, с другой — усиливается зависимость ученых и художников. Все это разрушает оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира, в возможность гармонического развития личности. Не случайно, что в эстетическое и художественное сознание все чаще проникают идеи о дисгармонии мира, о бренности и преходящности всего сущего.

Тем не менее, достижения культуры Возрождения не исчезают бесследно. Ренессанс оставил в наследие XVII веку личность, обладающую высокой степенью индивидуального самосознания. Противоречие между этой личностью и новыми, трагическими для нее условиями существования создают напряженную, полную глубоких конфликтов духовную ситуацию. Эта напряженность накладывает отпечаток на всю музыкальную культуру XVII века, влияет на стиль и характер музыки.

Художники Возрождения были уверены в гармоническом устройстве мира. Это проявлялось в образном строе и стилистике их музыки — в торжественной полифонии хоров, в спокойной уравновешенности бытовой музыки. Музыка Возрождения «объективна», ей чужды острый драматизм, коллизии страстей, трагизм индивидуального чувства. Все это появляется только у композиторов XVII века, которые чутко отражают противоречия своей эпохи. Отсюда напряженный, динамический, драматический, а подчас и дисгармонический характер мировосприятия, который ощутим в музыке XVII века, в особенности в музыке барокко.

XVII век по-разному оценивается в западном музыкознании. Некоторые, как, например, Ж. Комбарье, видят в нем «второй период Ренессанса». Другие, напротив,

подчеркивают принципиальное отличие музыкальной культуры XVII века от Ренессанса. Очевидно, что основание для того и другого вывода есть, но ни та, ни другая концепция не в состоянии отразить своеобразие этой сложной и противоречивой эпохи.

Действительно, музыкальная культура XVII века развивается чрезвычайно бурно и порождает такие музыкальные формы и жанры, каких не знала музыка Возрождения. Именно в это время возникает опера, оратория, концерт, утверждает себя гомофонно-гармонический принцип музыкального мышления. Всему этому содействовали бурное развитие научного знания, рост индивидуального самосознания, что проявлялось в огромном творческом напряжении, мучительных противоречиях и исканиях художников. Но вместе с этим нельзя не видеть, что значительную роль в развитии музыкальной культуры и музыкальной мысли XVII века сыграла и гуманистическая традиция Ренессанса, огромный культурный опыт, который был накоплен в эту эпоху. Музыкальные общества и академии, которые широко распространяются в XVII веке, создаются по образцу гуманистических кружков Ренессанса и не случайно, что на основе гуманистических дискуссий и попыток возрождения стиля античной музыки в одном из таких кружков родилась опера. Таким образом в XVII веке мы встречаемся и с наследованием традиций Ренессанса и с их преодолением, отталкиванием.

Эти противоречия дают себя знать и в музыке XVII столетия. Все это время происходит накопление и систематизация знаний, появляются новые отрасли музыковедения, такие, например, как история музыки. Теоретические трактаты этого времени представляют собою фундаментальные сочинения, настоящие музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке — от характеристики ладов и интервалов до законов музыкальной акустики и инструментоведения.

Вместе с тем, большинство этих сочинений очень часто совершенно не связано с музыкальной практикой. Музыкальная эстетика XVII века продолжает развиваться в русле академической, «ученой» эстетики, равнодушной к потребностям современной музыкальной практики.

С одной стороны, в музыкальной эстетике XVII века мы обнаруживаем смелые поиски и предвидения, с другой — отход к средневековью; с одной стороны, попытки все систематизировать, свести к законам механики, с другой — частое обращение к мифологической и спекулятивной традиции. Эти противоречия объясняют многие характерные особенности музыкальной мысли этого времени, ее достоинства и завоевания и вместе с тем ее недостатки.

## 2. ИДЕЯ МИРОВОЙ ГАРМОНИИ

Из музыкальной эстетики XVII века не исчезает идея о существовании мировой гармонии, которая определяет собой как строение мира, так и законы музыки. Эту идею XVII век наследует из эпохи Возрождения, хотя и развивает ее на совершенно иной философской основе. Наиболее полно концепция мировой гармонии была развита выдающимся немецким ученым, математиком, физиком, астрономом и философом Иоганном Кеплером (1571—1630)<sup>1</sup>.

Кеплер родился в семье бедных родителей. Болезненному и немощному от рождения Иоганну была предопределена духовная карьера. После обучения в церковной школе, Кеплер был отдан в тюрингенскую семинарию, а затем в числе лучших учеников был оставлен при Тюбингенском университете.

Здесь Кеплер занимается первоначально теологическими проблемами и даже пишет на латыни поэму «О вездесущности тела Христова». Однако под влиянием Мэстлина, преподававшего в университете математику и астрономию, Кеплер увлекается астрономией. Он знакомится с трактатом Коперника «Об обращении небесных сфер» и с этого времени становится его ревностным сторонником.

После окончания университета в 1593 году, Кеплер становится преподавателем математики в Граце. Помимо научных занятий он был вынужден заниматься составлением календарей и гороскопов, о которых, впрочем, сам отзывался с иронией. Здесь Кеплер публикует свой первый научный труд — «Введение к космографическим исследованиям» (1597), в котором выступил с защитой учения Коперника и высказал предположение



о зависимости времен обращения планет и расстояний между ними. Книга эта получила положительный отзыв от датского астронома Тихо де Браге, который пригласил к себе Кеплера для совместных исследований. В 1600 году, спасаясь от религиозных преследований, Кеплер воспользовался приглашением Тихо де Браге и переехал в Прагу. Оба астронома работали здесь над составлением астрономических таблиц, которые опубликованы были Кеплером только в 1627 году под заголовком «Рудольфовы таблицы».

После смерти Тихо де Браге Кеплер наследует все его рукописи и занимает освободившуюся должность придворного астронома, которая, правда, давала ему только громкое звание, но отнюдь не средства к существованию: за двадцать лет службы Кеплеру было выплачено в счет жалованья всего тысяча флоринов вместо положенных тридцати тысяч. Это заставляет его искать другие материальные источники к жизни. Он преподает математику в Линце, одно время служит в качестве придворного астролога у герцога Валленштейна. Религиозные преследования, политические неурядицы, связанные с тридцатилетней войной, естественно, не способствовали научным исследованиям Кеплера. Тем не менее, когда в 1620 году Венецианская республика предложила ему занять место профессора в Падуанском университете, Кеплер отказался, заявив, что привык говорить правду и поэтому не хочет разделить участь Джордано Бруно. Однако и в Германии положение Кеплера было далеко не блестящим. Его учебник по астрономии был запрещен, некоторые астрономические таблицы сожжены, мать была обвинена в колдовстве, и Кеплеру пришлось использовать все свои связи, чтобы спасти ее от смертной казни. Наконец, много времени у него занимали хлопоты о жалованье. В 1630 году, преодолев верхом на коне четырехсоткилометровое расстояние от Линца до Гегенсбурга, невероятно большой и опасный по тем временам путь, Кеплер тяжело заболел и умер на 50-м году жизни.

Среди астрономических работ Кеплера выделяется «Новая астрономия» (1609), в которой сформулированы два закона о движении планет вокруг Солнца, получивших впоследствии название «законов Кеплера». Однако наибольшую популярность получил трактат «Гармония

мира», написанный в 1619 году. В трактате сформулирован так называемый третий «закон Кеплера» о том, что квадраты времен обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы их средних расстояний от Солнца. Наряду с этим Кеплер дает яркую, не лишенную поэтических красок, картину гармонического устройства вселенной.

«Гармония мира» состоит из пяти книг. В первой из них автор дает характеристику упорядоченных фигур, которым свойственна гармоническая пропорция, во второй — состава этих фигур. В третьей книге описываются гармонические пропорции, свойственные музыке в собственном смысле слова. Здесь автор подробно останавливается на таких вопросах, как происхождение консонансов, гармоническое деление струны, интервалы, способы обозначения нот, и т. п. Четвертая и пятая книги обосновывают космологическую концепцию музыки — гармонию вселенной, содержащуюся в свете звезд, и ее воздействие на изменение погоды на Земле, гармоническое устройство человеческой природы, гармонию в движении небесных тел, соответствие планет отдельным музыкальным ладам и голосам и т. п.

Основная идея трактата Кеплера состоит в том, что гармония представляет собою универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству вселенной. Этому закону подчиняется все — и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движение планет.

В своем трактате Кеплер развивает оригинальное учение о гармонии, на котором, как нам представляется, следует остановиться более подробно.

Согласно Кеплеру, существует два типа гармонии: «чувственная» и «чистая», или «очищенная». Первая содержится в самих чувственных вещах и неотделима от их свойств и конфигураций. «Чистая» же гармония отвлечена от чувственных предметов и существует как извечный архетип для всех форм чувственных гармоний.

Этот дуализм чувственной и «чистой» гармонии чувственным образом сказался на учении Кеплера.

Что касается чувственной гармонии, то ее существование она предполагает как существование следующих четырех элементов: во-первых, двух однородных, количественно сопоставимых друг с другом предметов, во-

вторых, души, которая сопоставляет эти предметы, в-третьих, внешнего восприятия чувственных предметов и, наконец, подходящей пропорции, которая определяется как гармония.

Гармония предполагает существование всех этих четырех элементов. «Если нет хотя бы одной из этих сторон, то уже нет чувственной гармонии»<sup>2</sup>.

Доказывая необходимость каждого из этих элементов, Кеплер говорит, что чувственная гармония должна представлять собою определенное количественное соотношение предметов. «...Разные звуки могут быть в наличии, но между ними не будет никакой гармонии, пока не установится между ними точная последовательность, которая определяется математически точными пропорциями»<sup>3</sup>.

Но поскольку, рассуждает Кеплер, гармония представляет собой определенное соотношение, она не может существовать без субъекта или, по его словам, «души», которая соотносит эти предметы и устанавливает между ними определенный порядок и пропорцию. В этом пункте Кеплер приходил, несомненно, к идеалистическому истолкованию гармонии. «Мне возражат, что душа, когда она сопоставляет, не создает, а лишь открывает подходящую пропорцию <...> то есть очевидно, сущность гармонии возможна и без души. Отвечаю, переходя к другой стороне дела. Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию — это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наилучшей гармонии, который находится внутри души»<sup>4</sup>.

Таким образом, чувственная гармония оказывается у Кеплера отпечатком, чувственным оттиском абсолютной, чистой гармонии, которая является архетипом всякой чувственной гармонии.

Соответственно этим двум типам гармонии Кеплер различает два типа ее восприятия: высшее и низшее. Первый тип состоит в способности открывать еще неизвестные пропорции, он предполагает деятельность не только чувств, но и ума и рассудка. Второй, низший заключается в том, чтобы подмечать и узнавать знакомые пропорции в чувственных вещах. Эта способность присуща человеку от природы и связана с его инстинктами. «Поэтому гармонию звуков воспринимают дети, неот-

саиные крестьяне, варвары и даже звери, хотя никто из них не знаком с наукой о гармонии»<sup>5</sup>.

Характеризуя музыкальное восприятие, Кеплер считает, что в нем участвуют оба эти вида способностей: высшие и низшие, чувственные и интеллектуальные, пассивные и энергетические, деятельные. «По этой причине мы не только наслаждаемся гармонией пения, но и при-способляем (к ней) движения пальцев, рта, ног и туловища: и это нам удается благодаря душевной способности, соединенной с волей. Приспособляя голос к интеллигибельным гармониям, обдумывая благозвучную, неслышанную дотоле песнь, мы пользуемся всеми высшими и низшими способностями: высшими — потому, что действуем по желанию и умыслу, низшими — потому, что способны к этому и выражаем в пении одни вложенные [в нас] природой идеи интервалов, не обладая знанием пропорций, мы избегаем всякого неблагозвучия и с помощью одних интервалов обретаем благозвучие»<sup>6</sup>.

Так Кеплер характеризует восприятие музыкальной гармонии. Но основное место в его трактате занимает учение о так называемой гармонии мира.

Согласно Кеплеру, движение шести планет, вращающихся вокруг Солнца, образуют между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер находит полное соответствие между числовыми пропорциями. Исходя из этого, он говорит о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам человеческого голоса. Так, Сатурн и Юпитер, по его мнению, обладают свойствами баса, Марс — свойствами тенора, Земля и Венера — альта, а Меркурий — свойствами дисканта.

Музыкальная гармония царит не только во вселенной, но и в человеческой душе, в которой запечатлевается как образ мировой гармонии. Поэтому ею могут обладать и люди, незнакомые с наукой о гармонии, — дети, необразованные крестьяне и даже животные. Гармония — это первообраз, архетип вселенной. Она дана человеку от природы, или же, по словам Кеплера, богом, который сам является эссенциальной гармонией. Познание гармонии вызывает в человеке страсть, чувство радости и наслаждения.

Обоснование мировой гармонии, образуемой движениями музыкально звучащих планет, исчисление гармо-

нических пропорций, аналогии между гармониями микро- и макрокосмоса — все это свидетельствует о связи Кеплера с пифагорейской традицией. Здесь Кеплер, передовой ученый и мыслитель, возвращается назад, к традиции средневековой музыкальной эстетики. Тем самым творчество Кеплера отражало одно из противоречий эпохи.

Учение Кеплера, его стремление к познанию мировой гармонии в эпоху бесконечных войн и религиозных распрей, его борьба за независимость науки от произвола феодальных правителей привлекают в наше время внимание многих художников и ученых. Жизнь Кеплера, его образ и его идеи получили отражение в опере Хиндемита «Гармония мира», который использует образ великого астронома для осмысления роли художника и ученого в современном мире.

В музыкальной эстетике XVII века идея о мировой гармонии — довольно популярный мотив. Эту идею развивает и французский ученый М. Мерсенн, написавший трактат «Всеобщая гармония» (1636). Все это свидетельствует о том, что наследие эстетики Ренессанса с ее пантеистическим пониманием гармонии продолжает еще долго сохраняться в литературе о музыке.

### 3. УЧЕНИЕ ОБ АФФЕКТАХ

Философской основой музыкальной эстетики XVII века было учение об аффектах. Это учение развилось на основе античной теории музыкального этоса, которое, в связи с развитием рационалистической философии и психологии, постепенно трансформировалось в теорию аффектов.

Теоретическое обоснование учения об аффектах получило у основоположника французской рационалистической философии Рене Декарта (1596—1650). Наряду с философскими сочинениями, Декарту принадлежит и специальный трактат по теории музыки — «Компендиум музыки» (1618), одно из самых ранних сочинений философа.

Естественно, что музыка интересует Декарта отнюдь не с точки зрения изучения современной ему музыкальной практики, а как предмет исследования математиче-

ских закономерностей и явлений психофизиологического характера. Многие в этом трактате не являются оригинальным, а представляют традиционные для музыкальной теории того времени рассуждения о числовых закономерностях, лежащих в основе тонов и интервалов. Но, наряду с этим, в «Компендиуме» содержится любопытнейшая попытка применить к характеристике музыки рационалистическую теорию аффектов. С этого, собственно, и начинается свой трактат Декарт. «Цель музыки — доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты»<sup>7</sup>. Причем главную способность музыки Декарт усматривает в способности возбуждать именно разнообразие аффектов. «Сочиняемые мелодии бывают одновременно и грустными и сладостными, и удивительно, если они столь различны»<sup>8</sup>.

Прежде чем перейти к характеристике музыки и ее теории, Декарт подробно описывает условия, при которых чувства получают наибольшее удовольствие и при которых, следовательно, совершается наиболее благоприятное восприятие музыки. Прежде всего, наслаждение возникает только в том случае, когда объект восприятия находится в соответствии с самим чувством. Кроме того, объект эстетического восприятия должен быть простым, естественным, разнообразным, лишеным диспропорций. «...Тот объект воспринимается легче, в котором меньше диспропорций между его частями»<sup>9</sup>. Наслаждение будет доставлять предмет, который воспринимается не слишком легко, и не слишком трудно. «...Среди чувственных объектов наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается чувством и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получила сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось»<sup>10</sup>.

Выяснив все эти условия восприятия, при которых чувства получают наслаждение, Декарт обращается к характеристике ритма в музыке, музыкальных ладов и способов сочинения. Он устанавливает, что в музыке могут быть применимы различные размеры, причем они возбуждают в душе различные аффекты. «Что же касается различных аффектов, которые может возбуждать в нас музыка различного размера, я скажу коротко, что

замедленная музыка рождает вялые душевные движения, как, например, истома, печаль, страх, надменность и т. д.»<sup>11</sup>. Говоря о правилах сочинения музыки, Декарт перечисляет такие присмы, которые содействовали бы повизне и разнообразию восприятия. Он рекомендует композиторам переходить от неустойчивых созвучий к устойчивым для того, чтобы слух не уставал и звучание было естественным. Конец капитулы должен завершаться каденцией, чтобы слух не ждал больше никакого продолжения и т. д. Все эти практические правила и советы Декарт выводит, исходя из теории аффектов.

Хотя музыкальный трактат Декарта был чрезвычайно лаконичным, в особенности по тем временам, сочинением, в нем Декарт высказал многое из того, к чему он пришел впоследствии, в частности в своем «Трактате о страстях» (1649). Не случайно впоследствии сам Декарт неоднократно ссылаясь на него, когда обращался к проблемам эстетики. В частности, в одном из писем к своему другу и школьному приятелю Марену Мерсенну, ставя вопрос о критерии красоты, Декарт говорит об относительности чувств красивого и приятного, ссылаясь на свой трактат о музыке. «...Один и тот же мотив, — пишет Декарт, — от звуков которого одним хочется тотчас же пуститься в пляс, у других может вызывать слезы. Ибо все здесь зависит исключительно от того, какие представления оживляет этот мотив в нашей памяти. Так, те, кому ранее довелось насладиться танцами под звуки такой мелодии, лишь только слышав похожий мотив, уже тотчас и помышляют о том, как бы пуститься в пляс; и, напротив, те[...] кому однажды довелось пережить какое-либо огорчение под звуки этой мелодии, непременно опечалятся, слышав вновь этот мотив»<sup>12</sup>.

Здесь Декарт вновь повторяет идею, которая была высказана им в самом начале его музыкального трактата — о разнообразии аффектов, которые могут производиться одной и той же мелодией. Это означает, что обращение к музыкальной теории не было случайным для Декарта, музыка была для него одним из главных предметов его рационалистической эстетики, пробным камнем его эстетической мысли.

К эстетической теории Декарта тесно примыкает учение о музыке другого известного французского ученого-естествоиспытателя Марена Мерсенна (1588—1648)<sup>13</sup>.

Мерсени окончил ту же иезуитскую школу Ла Флеш в Анжу, в которой обучался и Рене Декарт. Начиная со школьных лет между этими двумя учеными установились дружеские отношения, которые не прерывались на протяжении их жизни. В школе Мерсени занимался изучением логики, физики и математики. Позднее он переезжает в Париж и слушает лекции в Сорбонне.

Мерсени был универсально образованным ученым. Он занимался изучением проблем математики, физики, философии, вел переписку с выдающимися учеными и философами своего времени — Декартом, Гассенди, Гоббсом, Гюйгенсом. В опубликованной переписке Мерсенна содержится много писем, в которых затрагиваются самые разнообразные проблемы музыкальной теории и эстетики, в частности устройства музыкальных инструментов, музыкальной нотации, учения о гармонии, консонанса и т. д.<sup>14</sup>.

Проблемам музыки Мерсени посвящает специальное двухтомное сочинение «Всеобщая гармония» (1636). В этом обширном сочинении рассматриваются самые разнообразные аспекты музыки и музыкальной теории: и теория консонансов, и устройство музыкальных инструментов, и природа пения<sup>15</sup>. Но определяющим, главным в подходе Мерсенна к музыке являются принципы механистического естествознания. Он рассматривает музыку с точки зрения приложения и действия законов механики. С этих позиций он развивает свое учение о звуке и законах его распространения.

Мерсени выдвигает весьма характерное для него определение звука как движения или колебания воздуха. Он специально говорит о законах распространения звука, развивает теорию эха, устанавливает зависимость между силой звука и величиной тела. Его интересует и физиологическая природа пения, в своем трактате он уделяет много места описанию устройства органов речи, специально говорит о роли акцента и интонации в пении.

Но наряду со всем этим, Мерсени отдает дань спекулятивной традиции в изучении музыки. Он повторяет высказывания средневековых писателей о символической природе музыки и проводит параллели между отдельными частями музыки и символами христианской морали и учения. Наконец, Мерсени повторяет и распространенную в середине века концепцию морального предназ-



начения музыки, устанавливающую сложную иерархию на земле и на небе.

Таким образом, в музыкальной эстетике Мерсенна, как и многих других теоретиков XVII века, тесно переплетаются новое и старое, традиция и новаторство, естественнонаучный и теологический подход к пониманию музыки. Эти противоречия не были случайными, они чисто субъективными, они отражали реальные противоречия социальной и духовной жизни Западной Европы XVII века.

Наряду с мифологией, с различного рода моральными и космическими аллегориями, мы находим у Мерсенна воззрения, которые позволяют рассматривать его как новатора в области музыкальной эстетики. Прежде всего, он развивает учение Декарта об аффектах, применяя его к музыке. Мерсенн считает, что музыка способна изобразить все страсти человеческой души. Делает это она посредством «скачков». Если человеческая речь течет плавно, без резких скачков и изменения интервалов, то голоса в пении постоянно делают «скачки», то поднимаясь вверх, то опускаясь вниз, переходя с одного интервала на другой, становясь то громче, то тише. «...Некоторые сравнивают эти движения с разными позами, отражаемыми в зеркале в зависимости от приближения или удаления отражаемого предмета, от его движений. Это сравнение подтверждает, что мотивы могут изображать движение моря, неба, всего, что существует в нашем мире. Интервалы в музыке в свою очередь могут отобразить движения тела, души, первоэлементов и небес. Благодаря этим свойствам музыка служит морали и нравам в большей мере, чем живопись, которая является как бы мертвой, застывшей, тогда как музыка полна энергии и может передать слушателям движения души, мысли и чувства певца или музыканта»<sup>16</sup>.

Это сравнение музыки с зеркалом, в котором могут отражаться все движения, происходящие в мире, весьма показательны. Оно свидетельствует о развитии материалистической эстетики, основанной на философии французского рационализма. Не случайно поэтому Мерсенн называет музыку «подражательным искусством»: «...Музыка — подражательное искусство в такой же мере, как поэзия и живопись; музыка говорит звуками, поэзия — стихами, живопись — светом, тенью и красками»<sup>17</sup>.

С позиций теории аффектов Мерсенн выступал против строгих правил, сковывающих творчество музыкантов и исполнителей. Он говорил, что видов песен существует столько же, сколько существует и видов страстей. Поэтому никакие классификации и схемы не могут ограничить разнообразие музыки. «Если же говорить обо всех песнях, которые встречаются на практике, то они распадутся на столько видов, сколько имеется различных ладов, то есть на двенадцать. Каждый лад может иметь бесчисленное количество отклонений. Из восьми нот октавы можно построить 40320 сочетаний, не повторяя при этом ни одну ноту дважды. Наконец, имеется столько разновидностей песен, сколько насчитывается страстей»<sup>18</sup>. Этот вывод был чрезвычайно характерен для эстетики XVII века.

Как последовательный ученик Декарта, Мерсенн считает, что главными признаками красоты являются простота и ясность. «Мы знаем по опыту, что больше удовольствия нам доставляют вещи, понятые с первого взгляда, а не те, от которых получается впечатление смутное и неясное. Гораздо приятнее смотреть на графику, четко исполненную карандашом, или на зеленый луг и синеву небес, чем вглядываться в обилие разных красок на картине, производящей впечатление мазни, в которой отдельные цвета трудно различить»; говорят, далее, что одnogолосная музыка монотонна, что в ней нет яркого колорита, перехода и разнообразия многих красок. Но,— говорит Мерсенн,— это еще не доказывает, что это разнообразие красок присутствует в музыке на многие голоса. Напротив, в сочинениях многих партий, строящихся друг над другом, часто «создает полное смешение, при котором уже нельзя различить, какой звук принадлежит к какой партии, а их может быть до десяти. Проследить движения каждого голоса так же невозможно, как почувствовать запах отдельного цветка в букете или уловить глазом каждый оттенок в многокрасочной картине за тот короткий промежуток времени, в течение которого четыре голоса достигают нашего слуха»<sup>19</sup>.

Дальнейшее развитие учение об аффектах получает у немецкого ученого Атаназуса Кирхера (1601—1680)<sup>20</sup>.

Кирхер внес значительный вклад в развитие музы-

кальной теории и эстетики. Отец его был доктором философии и теологии. От него Кирхер получил свои первые познания в области музыкальной теории. Кирхер окончил иезуитскую школу, после чего в 1618 году вступил в орден иезуитов. Он усиленно занимался изучением логики, физики и математики. Но его научные занятия прервала тридцатилетняя война. Спасаясь от нее, Кирхер переехал сначала в Кельн, затем — в Майнц. Здесь он продолжил свои занятия наукой — изучал теологию, астрономию и восточные языки. В 1628 году Кирхер стал профессором Вюрцбургского университета. Однако и здесь он оставался недолго — в 1633 году переехал в Вену, а затем, в 1635 году в Рим, где и остался до конца своей жизни. Здесь он читал лекции в иезуитской коллегии, писал свои самые значительные сочинения.

Основной предмет научных исследований Кирхера — естественные науки и вопросы истории. Кирхер считался крупнейшим специалистом в области египетской иероглифики. В Риме он занимался собиранием предметов древней истории и на основе своей коллекции создает музей. После смерти Кирхера этот музей был передан Римской коллегии; в нем долгое время сохранялись музыкальные инструменты и аппараты, изобретенные Кирхером. Чарльз Бёрни, посетивший Рим в 1770 году, сообщает об этом в своих «Музыкальных путешествиях».

Из многочисленных сочинений Кирхера два трактата специально посвящены вопросам музыки. Это — «*Musurgia universalis*» (1650) и «*Phonurgia nova*» (1673). В соответствии с ученой традицией оба трактата были написаны по-латыни. Правда, в 1662 году появляется сокращенный перевод «*Musurgia universalis*» на немецкий язык, а «*Phonurgia nova*» была переведена полностью в 1684 году<sup>21</sup>.

«*Musurgia universalis*» представляет собой подлинную энциклопедию музыки. В ней получают отражение и систематизацию почти все проблемы тогдашней теории музыки: теория звука, проблемы акустики, истории музыки, теория интервалов, устройство музыкальных инструментов и т. д. В известной мере, Кирхер продолжал традицию Марена Мерсенна, и его «*Musurgia universalis*» носит явные следы подражания сочинению Мерсенна «Всеобщая гармония». Следуя Мерсенну, Кирхер рас-

считывает музыку не как вид искусства, но в качестве определенной научной дисциплины. Цель его — не изучение музыкальной практики, а систематизация знаний о музыке. Как и у Мерсенна, в трактате Кирхера своеобразно переплетаются традиционные анекдоты и легенды о музыке с полезной информацией, с попытками естественной трактовки законов музыки.

Хотя Кирхер впервые публикует гимны Пиндара, найденные им в одном из итальянских монастырей, и ссылается на имена современных композиторов, в частности, на Палестрину, Монтеверди, он далек от музыкальной практики своей эпохи. В гораздо большей степени ему близка музыкальная традиция древних с ее ориентацией на теоретическое музыкознание.

«Мусургия» Кирхера — образец логического обобщения и систематизации. Она состоит из десяти книг («Физиологика», «Филологика», «Арифметика», «Геометрика», «Органика», «Мелотетика», «Диакритика», «Мирифика», «Магика» и «Аналогика»). В «Физиологике» описывается происхождение, природа и свойства естественных звуков, в «Филологике» — строение и способы распространения искусственных звуков, в «Арифметике» — гармонические формы, основанные на числовой пропорции, в «Геометрике» — интервалы, их виды и значение, в «Органике» — устройство музыкальных инструментов, «Мелотетика» описывает методы сочинения разного рода кантилен, в «Диакритике» сравнивается древняя и современная музыка, «Мирифика» предлагает читателю метод, с помощью которого можно в короткий срок получить знания о композиции, «Магика» раскрывает медицинские свойства музыки, объясняет физиологическую природу благозвучия и неблагозвучия, описывает устройство органов слуха и речи, здесь же Кирхер высказывает свои идеи о распространении и отражении звука, и, наконец, «Аналогика» посвящена музыкальной космологии и описывает «естественный декахорд природы».

В изложении вопросов музыкальной теории (вычисления интервалов, описании консонансов, диссонансов, имитации, канонов, фуги) Кирхер не вносит ничего принципиально нового. Он довольствуется систематизацией того, что было известно до него. Гораздо более оригинален он в трактовке общих вопросов музыки. Так, Кирхер впервые вводит понятие музыкального стиля, ко-

торым широко пользуется при объяснении особенностей той или иной национальной музыки. Музыка того или иного народа, согласно его теории, обладает своим национальным стилем, который порождается особенностями темперамента, природного склада, национальными характеристиками, климата. «Музыкальный стиль, национального характера, где-либо, соответствует природному складу людей и особому устройству каждой данной местности»<sup>22</sup>. Именно поэтому музыка итальянцев непохожа на музыку французов, а немецкая отличается от испанской.

Музыка каждой нации соответствует определенному национальному стилю, хотя различия темпераментов и могут порождать различия вкусов у одного и того же народа. «Германцы, в большинстве случаев рожденные под холодным небом, по складу своему серьезны, трудолюбивы, крепки, постоянны, тверды, и этим качествам соответствует их музыкальный стиль. Они... избирают стиль важный, спокойный, скромный и полифонический. Галлы, напротив, более подвижны, по складу своему веселы, полны живости, неспособны себя сдерживать и стиль любят такой же, поэтому предпочитают в большинстве случаев гипорхемный\* стиль<...> Италия же с самого начала предначертала для себя в музыке заслуженное первенство<...>. Климат у них самый умеренный, и в такой же степени и стиль у них также самый лучший, самый мерный, и их природе соответствующий»<sup>23</sup>.

В соответствии с этим каждая нация имеет склонность к определенным жанрам. Французы любят танцевальную музыку, немцы — многоголосную, например, фуги и мотеты. Что же касается итальянцев, то они используют любые стили и жанры — и мотеты, и мадригалы, и церковную, и танцевальную музыку.

Решая традиционный вопрос об отношении древней и современной музыки, Кирхер отдает предпочтение музыке современной, так как ей свойственно большее благородство, совершенство и разнообразие. Правда, под термином «современный» он понимает не произведения своих современников, а всю ту музыку, которая возникла после «древней», античной.

\* Гипорхемный (греч.) — танцевальный. — *Примеч. из реч.*

В своем монументальном труде Кирхер много места уделяет вопросам физической и музыкальной акустики. Он подробно объясняет законы отражения звука, развивает мысль о передаче музыки на большие расстояния и т. д. Все это сопровождается большим количеством таблиц, схем, расчетов. Совершенно в духе времени Кирхер пытается разложить музыку на отдельные составные элементы, свести ее к закономерностям механического порядка. Он мечтает о создании музыкального автомата, который мог бы сам создавать музыку, и приводит изобретенную им самим схему такого инструмента.

Правда, этот подход своеобразно сочетается с элементами фантастики, и порой даже мистики, к которым Кирхер прибегает, чтобы объяснить природу воздействия музыки на человека. Он не удовлетворяется теорией традиционной, идущей еще от античных авторов и обосновывающей влияние музыки как своеобразной медицинской терапии. Кирхер вводит новое понятие — музыкального магнетизма. Он считает, что музыкальному искусству присущи магнетические свойства. Они проявляются в том, что музыка влечет человеческую душу к аффектам, с неодолимой силой притягивает к себе людей и даже животных. Аффектов, вызываемых музыкой, восемь, и эмоциональная окраска их весьма различна. Это — желание (*amoris*), печаль (*tristitiae*), отвага (*audaciae*), восторг (*furoris*), умеренность (*temperantia*), гнев (*indignationis*), величие (*gravitas*) и святость (*religionis*). Такое разнообразие аффектов объясняется неравномерной силой магнетического притяжения, исходящей из музыки. Из-за этого дух «то поднимается, то падает, то совсем расслабляется, то вскоре затем напрягается и вследствие перемен, в которых повинна гармония звука, он претерпевает разные изменения»<sup>24</sup>.

Выдвигая эту классификацию аффектов, Кирхер подробно описывает те условия, при которых музыкальное произведение способно вызвать наиболее сильные аффекты, то есть какое место, какое время дня (утро, день, вечер), какое время года (зима, лето, весна, осень) более всего подходит для слушания музыки.

Музыкальная теория Кирхера основана на популярном в XVII веке учении о темпераментах. Аффект, который производит музыка на душу человека, зависит, по

мнению Кирхера, прежде всего от его темперамента. «Меланхолики любят серьезную, не прерывающуюся грустную гармонию. Сангвиники благодаря легкой возбудимости кровяных паров всегда привлекаются танцевальным стилем. К таким же гармоническим движениям стремятся и холерики, у которых танцы приводят к сильному вскипанию желчи <...> Флегматиков трогают тонкие женские голоса...»<sup>25</sup>.

Таким образом, в музыкальной теории Кирхера сочетаются самые противоположные тенденции. С одной стороны, стремление к магическому истолкованию музыки, к сближению ее с магией и мистикой, с другой стороны — он пытается распространить на нее закономерности механического характера. Мистика и механика, магия и медицина, космология и акустика — все это сложно и противоречиво сочетается в музыкальной эстетике Кирхера.

У Кирхера мы находим попытки чисто механического истолкования теории аффектов. Будучи спекулятивной, «ученой» эстетикой, его учение расходилось с художественной практикой, которая никак не вписывалась в механистическую систему аффектов, предложенную Кирхером. Поэтому уже к концу XVII века мы встречаемся с прямой критикой старой теории аффектов и попытками ее переосмысления на основе достижений современной музыки. Такого рода критику мы находим в теоретических сочинениях известного немецкого композитора И. Кунау<sup>26</sup>.

В предисловии к своим «Библейским сонатам» Кунау прямо выступает против теории аффектов А. Кирхера. Он пишет: «Я удивляюсь тому, что многие музыканты, а особенно те, которым известно основание музыкального искусства (среди них — весьма любопытный Атаназиус Кирхер), держатся за старинные предрассудки, утверждая, что такой-то лад может оказать именно такое-то действие, а другой — другое... Разумеется, достоверно, что система каждого лада может произвести некое определенное действие. Однако, если темперамент слушателя не расположен ко вниманию, если модуляция, темп, медленность или быстрота звуков, а также метр не соответствуют ладу, то музыка окажет также мало действия, как и пение сказочных сирен на законченные уши товарищей Одиссея»<sup>27</sup>. Представлению о

том, что каждое отдельное произведение должно вызывать только один определенный аффект. Кунау противопоставляет свои сонаты, в которых, в стиле барокко, изображает противоположные характеры (тяжелую поступь Голиафа и подвижность Давида в битве Давида и Голиафа и т. д.).

Кроме того, критика механистической теории аффектов содержится и в известном музыкальном романе Кунау «Музыкальный шарлатан». Здесь Кунау пародирует традиционные представления о музыке, как средстве возбуждения последовательного ряда аффектов. Герой романа — авантюрист и шарлатан Караффа говорит:

«Женщина попросила меня, чтобы я доставил им еще немного сладкого наслаждения и исполнил хотя бы еще одну пьесу. Я сыграл свою сонату, которую я сочинил в Риме в честь одного кардинала. В этой сонате я изобразил все испытанные им аффекты: печаль, радость, гнев, любовь и т. д. — все, что пережил во время аудиенции у папы и после нее, все, о чем он рассказывал. Я сыграл эту сонату на скрипке. Вступление изображает приезд в Рим и надежды на успех в качестве посла, затем радостные чувства после первой аудиенции у папы. Хотел бы я, чтобы вы видели, как моя знакомая и все остальные женщины развеселились, когда я перешел к изображению радости! Еще немного — и они вскочили бы из-за стола и принялись бы плясать. Однако они все же не потеряли способности владеть собой, а так как я вовсе не хотел уподобиться таперу, под музыку которого пляшут, они остались на своих местах. Когда я дошел до музыки, изображающей печаль, раздражение и отчаяние этого кардинала во время второй аудиенции, во время которой папа сделал вид, что не слышит слов кардинала, — мне кажется, что на лицах моих слушательниц я увидел точное отображение гнева и досады кардинала: их руки дрожали, создавая впечатление, что они готовы вцепиться в парик хозяина, отбросив всякую приветливость и добрые чувства»<sup>28</sup>.

Кунау пародирует здесь старую теорию аффектов с ее наивной градацией страстей и непосредственными аналогиями между движениями тонов и соответствующими чувствами.

Следует сказать, что наряду с критикой старой теории аффектов в музыкальной эстетике XVII века пред-



принимались и попытки преодоления этой теории, выработки новых эстетических принципов в истолковании музыки и ее значения. Эти попытки связаны с высказываниями о музыке известного немецкого философа Лейбница (1646—1716).

В своих философских трудах и переписке Лейбниц оставил многочисленные заметки о музыке<sup>29</sup>. В их основе лежит представление о том, что природа музыкальных созвучий строится на основе числовых пропорций. Из них музыка черпает все свое очарование и красоту. «Музыка, — говорит Лейбниц, — доставляет нам удовольствие, хотя красота не состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который душа наша непрестанно свершает»<sup>30</sup>.

Сводя природу музыки к математическим пропорциям, Лейбниц тем не менее высказывал очень важную и совершенно новую мысль: исчисление пропорций, которое совершается при восприятии музыки, происходит скрытым, неосознанным образом. В письме Гольбаху от 17 апреля 1712 года Лейбниц дает следующее знаменитое определение музыки: «Музыка есть арифметическое упражнение души, которая исчисляет себя, не зная об этом». Тем самым Лейбниц подчеркивал иррациональный характер музыки, а ее восприятие относил к области скрытого, неотчетливого, «темного» познания. Эта мысль оказалась чрезвычайно плодотворной для дальнейшего развития эстетики, она повлияла на эстетические теории Баумгартена, Зюльцера и Мендельсона, которые видели в искусстве форму «смутного», «неотчетливого» познания и видели в эстетике составную часть теории познания<sup>31</sup>. В XVIII веке к суждениям Лейбница о музыке обращаются многие эстетики-просветители.

#### 4. РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОПЕРНОЙ ЭСТЕТИКИ

Музыкальная культура Италии XVII века чрезвычайно богата и разнообразна. Именно в это время происходит интенсивное развитие оперы, за короткое время ставшей ведущим музыкальным жанром эпохи, форми-

руются разнообразные школы и течения в оперной музыке, совершенствуется традиционный итальянский стиль пения *bel canto*. Итальянская музыка становится образцом, а иногда и просто предметом подражания для других европейских стран. Все это свидетельствует о чрезвычайно интенсивном развитии итальянской музыкальной культуры.

По сравнению с процессами, происходящими в музыкальной практике, развитие музыкальной эстетики и теории кажется замедленным. Представляется, что музыкальная мысль не поспевала за развитием музыкальной практики. Действительно, прошло более чем столетие с того времени, как опера появилась на подмостках театральной сцены, прежде чем она стала предметом исследования эстетических трактатов. До этого времени в нашем распоряжении только отдельные музыкальные документы: предисловия к музыкальным изданиям, письма композиторов, посвящения к операм.

Несмотря на фрагментарность этих документов, они представляют огромную ценность для понимания тех процессов, которые происходят в музыкальной культуре этой эпохи. По ним мы можем судить о том, как складывалась оперная эстетика, о первых опытах оперной критики, о формировании различных художественных стилей в музыке, в частности — об эстетике барокко и т. д.

Естественно, что говорить о возникновении оперной эстетики невозможно без того, чтобы не восстановить условия, при которых родилась опера. Поэтому мы вынуждены будем обратиться к итальянской музыкальной культуре XVII столетия.

Возникновение оперы было связано с реформой монодической музыки, с появлением нового, гомофонно-гармонического стиля, пришедшей на смену полифонии XV—XVI веков.

Уже на исходе Возрождения, в конце XVI столетия постоянно проявляется открытое неприятие полифонии. Очень часто критика принимала форму оппозиции к нидерландской школе, где, как известно, полифоническая музыка достигла своей кульминации. Одним из первых против авторитетов нидерландцев выступил Винченцо Галилей. «С фанатической предвзятостью он и его единомышленники (Д. Донни, П. Делла Валле, П. Барди и

др.) заклеили нидерландцев как «северных варваров», сравнивали их с дикими готами, разрушившими римскую цивилизацию. Они требовали полного уничтожения многоголосного письма и искали для музыки новые пути, идущие от античной монодии... Склонные к умозрительному теоретизированию, они устремили свои поиски к древнегреческой музыке, о которой составили себе представление по одним лишь литературным материалам. Тем не менее, по ее подобию они создали омузыкаленную декламацию, которой предстояло покончить с «злоупотреблениями полифонистов» и открыть в музыкальном творчестве новую, подлинно ренессансную эпоху»<sup>32</sup>.

Благодаря обращению к античной музыке, к которой стремились приблизиться посредством музыкальной декламации, музыканты XVII века открыли для себя выразительные возможности одноголосного, монодического пения, сопровождаемого аккомпанементом нескольких инструментов. Впоследствии из этого гомофонно-гармонического стиля возникла опера.

Как известно, опера родилась в среде так называемой «флорентийской камераты» — в кружке флорентийских любителей музыки, собиравшихся в доме музыканта и мецената графа Джованни Барди. Кружок этот сформировался в 1580 году. Среди членов его были известные ученые, поэты и музыканты того времени — Винченцо Галилей, Джулио Каччини, Якопо Пери, Пьетро Строцци, Джироламо Мен, Оттавио Ринуччини, Якопо Корси, Кристофано Мальвещи. В доме Барди они обсуждали разнообразные вопросы, бывшие в центре внимания итальянских гуманистов, — от вопросов астрологии до проблем музыки. Особенный интерес членов флорентийской камераты вызывала культура античности. Знакомясь с античными трактатами о музыке, они обсуждали проблемы стиля древней музыки, ее отношения к музыке современной.

О характере музыкальных дискуссий, происходивших в доме Барди, сохранились многочисленные свидетельства, прежде всего самих участников кружка. Послушаем, что говорит по этому поводу Джулио Каччини (1550—1610). В предисловии к сборнику своих мадригалов «Новая музыка», вышедшему в 1602 году, он пишет, что в кружке Барди из дискуссий поэтов и музыкантов он научился большему, чем за время тридцатилетнего изуче-

ния контрапункта. «Эти учнейшие 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 сердце слушателей и производила там те поразительные аффекты, которыми восторгаются (древние) писатели и на которые неспособна наша современная музыка»<sup>33</sup>. Поэтому в своей практике певца Каччини стремился к такой манере исполнения, которая, по его словам, приближает пение к натуральной речи и делает его естественным и понятным.

В центре дискуссий в кружке Барди стоял вопрос о создании речитативного стиля в музыке. Эту же цель преследовали и практические опыты флорентийских музыкантов.

На одном из вечеров у Барди Винченцо Галилей исполняет под аккомпанемент нескольких виол жалобу Уголино из «Божественной комедии» Данте. Судя по высказываниям П. Барди и Д. Б. Дони, этот эксперимент вызвал двойственное впечатление. Некоторым исполнение Галилея понравилось, некоторые же откровенно смеялись над необычной музыкой.

В 1594 году Якопо Перри и Джулио Каччини сочинили музыку к стихам Ринуччини «Дафна». Эта пьеса была исполнена в доме Якопо Корси. И здесь исполнение также основывалось на декламации стихов в сопровождении ансамбля инструментов. К сожалению, музыка к этой опере не сохранилась.

В 1600 году, в честь празднования свадьбы Марии Медичи и французского короля Генриха IV была показана опера «Эвридика», написанная Перри на текст Ринуччини. Обычно это представление считается первой оперной постановкой, а 1600 год — годом рождения оперы.

Музыка «Эвридики» декламационна по своему характеру. Арии исполнялись в новом «изобразительном» стиле (*rappresentativo* — стиль сценического исполнения).

Суть этого стиля заключалась в музыкальной декламации, позволяющей передать смысл и эмоциональную выразительность человеческой речи.

Представление «Эвридики» имело громадный успех у публики. Вслед за ней появляется еще ряд музыкальных драм, сочиненных и исполненных в новом стиле. В короткий срок музыкальная драма, как долгое время называлась опера, получает широкую популярность и распространение по всей Италии, и прежде всего в Венецию, где в 1637 году открывается первый публичный оперный театр «Сан-Кассиано», который вывел оперу из домашнего и дворцового обихода на общественные подмостки. До конца века в этом театре было поставлено более 300 опер, в том числе оперы, написанные на музыку Гальяно, Лунджи Росси, Кавалли, Чести, Монтеверди.

В 1684 году в Неаполе открывается другой крупный оперный театр «Сан Барталомео». Его ведущими композиторами были Алессандро Скарлатти, Дуранте, Леонардо Лео и др.

Таким образом, уже к середине XVII столетия в Италии складываются несколько крупных национальных оперных школ: неаполитанская, римская, венецианская, каждая из которых вырабатывает свои стилистические принципы. В Неаполе окончательно сложился тип «серьезной» оперы (опера-сериа), который оказал определяющее влияние на развитие европейской оперы. Она состояла из арий, ансамблей и речитативов. В ариях вырождался характер героев, их эмоциональное состояние. Арии сочетались с ансамблями или хоровыми эпизодами. Законченные номера оперы соединялись между собой речитативами. Такая структура оперы позволяла выявить все исполнительские возможности певца, но связь пения с драматическим действием была в опере-сериа весьма условной. В итальянской опере сформировалась высокая культура пения *bel canto* (прекрасного пения), служившая образцом для других национальных школ.

Итальянская опера дала толчок для развития всей европейской музыки. В 1656 году открывается оперный театр в Лондоне, который, правда, вскоре был закрыт под нажимом пуритан. В 1705 году здесь был открыт королевский театр. В Германии первый оперный театр был открыт в Гамбурге (1678). В 1669 году появляется

оперный театр в Париже, в 1725 году — в Праге, в 1741 — в Вене.

Возникновение оперы как ведущего музыкального жанра привело к возникновению так называемой оперной эстетики, предметом которой стало исследование различных жанров оперы, исполнительское искусство певцов, оперная драматургия, национальный стиль в оперной музыке и т. д. В XVII веке все эти проблемы только намечаются, всестороннюю разработку они получают только в музыкальной эстетике XVIII века.

## 5. ЭСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО

В музыкальной культуре XVII века сформировались черты того художественного стиля, который получил название барокко. Практика и эстетическая теория барокко привлекает к себе внимание современных исследователей. В зарубежном искусствознании существует тенденция рассматривать весь XVII век как «эпоху барокко»<sup>34</sup>. С такого рода концепцией нельзя согласиться. Барокко, действительно, является ведущим направлением в искусстве этого времени, в особенности в Италии и Испании. Но наряду с этим в искусстве XVII века существуют и другие художественно-стилистические направления. Например, во Франции и в музыке, и в изобразительном искусстве, и в драматургии господствующим направлением был классицизм, создавший свою эстетическую теорию. Поэтому более правильно, на наш взгляд, рассматривать барокко как одно из стилистических направлений в искусстве XVII века.

Несмотря на то, что барокко дало остро себя знать в различных видах искусства — в поэзии, музыке, архитектуре и живописи, тем не менее барокко не создало сколько-нибудь крупных эстетических теорий. Следует отметить, в связи с этим, что барокко было скорее художественной практикой, чем эстетической теорией. И тем не менее, мы располагаем некоторыми существенными теоретическими высказываниями, позволяющими нам утверждать о существовании эстетики барокко<sup>35</sup>.

Для эстетики барокко характерны повышенный интерес к диссонансам и дисгармонии, отказ от нормативности, формальной правильности, пропорциональности. Та-

кого рода идеи мы находим в высказываниях целого ряда крупных художников и музыкантов этой эпохи.

Большой интерес в этом отношении представляют некоторые теоретические высказывания известного итальянского поэта Джамбаттисто Марини. Среди его небольших теоретических рассуждений об искусстве имеется трактат «Слово о музыке». Это сочинение — настоящий памфлет против эстетики Ренессанса с ее настоящим гармоническом устройстве мира. Марини описывает эту гармонию в духе пародии. Он изображает вселенную в виде хоровой капеллы, в которой «извечный маэстро» — бог — распределил все партии между существами: ангел пел контральто, человек — тенором, а звери — басом. Все голоса сплетались в единой гармонии. Однако эта мировая гармония существовала недолго. Первым музыкантом, который сбился с ритма, был Люцифер, который был «пленен постоянными диссонансами ада» и научил этим диссонансам людей. «Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился порядок, который ей был дан первоначально»<sup>36</sup>. Тогда разгневанный маэстро, полный негодования, бросил партитуру на землю. «И разве не есть наш мир эта разбившаяся о землю партитура?» — спрашивает Марини.

Такого рода идеи нередки в XVII веке: за поэтической метафорой стоит действительный кризис гуманизма с его верой в нерушимую гармонию мира.

Наиболее полно эстетические принципы барокко получили выражение в области музыкальной теории. В нашем распоряжении имеется всего несколько теоретических высказываний, которые выражают характерные принципы эстетики музыкального барокко<sup>37</sup>. Одно из них принадлежит известному итальянскому композитору Марко Гальяно, примыкавшему к флорентийскому кружку Барди — Корси.

В предисловии к одному из своих сборников мотетов Гальяно высказал характерную для эстетики барокко мысль. Он утверждал правомерность «неправильных красот», которые, по его словам, могут возникнуть в музыке от нарочитого несоблюдения правил. «Случается, — пишет Гальяно, — что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в велико-

лепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке, в частности, в произведениях тех великих людей, которых мы в высшей степени почитаем. Красоты эти неправильные, которые можно понять только на основе опыта»<sup>38</sup>. Отстаивая красоту «неправильности», Гальяно выражал один из главных эстетических принципов барокко. Вместе с тем, он выступил против основного положения эстетической доктрины классицизма: подчинения искусства строгим правилам.

Не меньший интерес представляет защита принципов барокко итальянским композитором Клаудио Монтеверди, который не только доказывал в своих теоретических выступлениях необходимость «взволнованного» стиля для выражения сильных страстей, но и блестяще воплотил эти идеи в творчестве.

Как известно, Монтеверди наметил своим творчеством путь превращения оперы в глубоко драматическое и психологически-выразительное искусство. Его оперы — «Орфей», «Ариадна», «Коронация Поппеи» — вершина итальянского оперного искусства XVII века.

Во многих операх Монтеверди, в особенности в его последнем творении «Коронация Поппеи» (1642) проявились характерные принципы эстетики барокко: контрасты реальности и фантастики, возвышенного и обыденного, героики и быта.

Но, наряду с творческим выражением стиля барокко в своей музыке, Монтеверди оставил целый ряд важных теоретических замечаний, которые сохранились в его письмах, в предисловиях к сборникам мадригалов. Кроме того, он намеревался написать полемический трактат «Мелодия, или вторая музыкальная практика», направленный против теоретика Дж. Артузи, который резко выступал против новаторского искусства Монтеверди. В своей книге «О несовершенстве современной музыки» (1600 год), упрекая композитора в нарушении правил композиции, Артузи писал, что в мадригалах Монтеверди «пестрота звучаний, смешение голосов, шум гармоний невыносим для слуха<...> Его музыка оскорбляет слух, вместо того, чтобы усладить его<...> Автор совершенно не принимает во внимание нормы музыки, забывает о ее цели»<sup>39</sup>.

В ответе, опубликованном в предисловии к пятой книге мадригалов, Монтеверди, полемизируя с Артузи,



обосновывает свободу композитора от «школьных» правил и объявляет «истину» единственным критерием и целью творчества. «...В отношении консонансов и диссонансов, — пишет Монтеверди, — есть высшие соображения, чем те, которые содержатся в школьных правилах, и эти соображения оправданы удовлетворением, которое музыка доставляет как слуху, так и здравому смыслу <...> Склонные к новшествам могут искать новых гармоний и быть уверенными, что современный композитор строит свои сочинения, основываясь на истине»<sup>40</sup>.

Работая над книгой, Монтеверди изучал теоретические труды по музыке некоторых авторов, в частности Винченцо Галилея, знакомился с высказываниями античных писателей о музыке. По его словам, он почерпнул полезных для искусства знаний больше у философов, чем у теоретиков музыки, которые занимаются исключительно законами гармонии. Именно у философов, и прежде всего у Платона, он находит обоснование для своего стремления «естественно подражать эмоциям».

Монтеверди считает себя создателем «взволнованного» стиля, в противоположность «умеренному» и «мягкому» стилю древних и предшествующих композиторов. Созданный им стиль, по мнению Монтеверди, нужен для выражения «сильных страстей», для передачи контрастных и борющихся чувств. Это — один из немногочисленных и наиболее выразительных документов эстетики барокко, стиля, который так характерен для музыки XVII столетия. Монтеверди отказывается от аллегории и условностей, он стремится изобразить в музыке реальное человеческое чувство в его трагических коллизиях. Он первый, по существу, выявил огромные драматические возможности оперной музыки.

## 6. ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В МУЗЫКЕ

Широкое развитие оперы в различных странах Европы очень остро поставило проблему национального своеобразия музыки, соотношения французской, немецкой, английской оперы с итальянской. Все это не могло не отразиться на развитии музыкальной эстетики.

Очень остро проблема национального своеобразия оперной музыки встала во французской эстетике. На

становление французской оперы, в том числе и на творчество ведущего французского композитора XVII века Люлли, сильное влияние оказала итальянская опера. В этот период это влияние было плодотворным, поскольку единый общеевропейский музыкальный стиль находился в процессе формирования. Поэтому итальянская музыка, ее стиль, крупнейшие итальянские композиторы и исполнители живо интересуют французскую публику. Об этом свидетельствует один из любопытнейших документов эпохи — «Ответ одному любознательному по поводу музыки в Италии» Андре Могара (ок. 1580—1645).

Андре Могар был незаурядным французским музыкантом. Он много путешествовал. В 1620 году Могар едет в Англию, где некоторое время служит при капелле Карла I. Позднее, в 1639 году Могар посещает Италию. Здесь он знакомится с итальянской музыкой и сам выступает перед итальянской аудиторией с несколькими скрипичными концертами. На основании своих впечатлений о пребывании в Италии Могар пишет «Ответ одному любознательному по поводу музыки в Италии» (1639).

В своем «Ответе» Могар дает интересную характеристику итальянской музыки. Он перечисляет имена наиболее выдающихся итальянских певцов и музыкантов, причем Монтеверди выделен среди них «как один из первых композиторов мира».

Могар считает, что изучение итальянской музыки могло бы принести большую пользу для развития французской музыки. «Если бы наши певцы постарались отводить больше времени учению и общению с иностранцами, то они достигли бы в искусстве пения таких же результатов, как и итальянцы»<sup>41</sup>. Такое изучение не уронило бы достоинства французской музыки, но позволило бы французам взять все лучшее из музыки их соседей. «Нет страны, — говорит Могар, — которая бы не отличалась бы какой-нибудь особенностью. Мы превосходно сочиняем танцевальные арии, итальянцы замечательно пишут церковную музыку. Мы отлично играем на лютне, итальянцы — на архелютне. Мы играем на органе с большим чувством, итальянцы — с большим искусством <...> Французское происхождение дает нам то преимущество перед всеми другими нациями, что они не могут срав-

ниться с нами по красоте ритмов, изяществу украшений и в особенности в естественной мелодичности наших курант и балетов»<sup>42</sup>.

С «Ответа» Андрэ Могара начинается серия работ и высказываний, посвященных сопоставлению итальянской и французской музыки. К этому времени французских музыкантов начинает особенно беспокоить перспектива дальнейшего развития национальной французской музыки, появляются первые признаки недовольства засильем во Франции итальянской оперы-серии.

Поводом для дискуссии, которая продолжалась в течение нескольких десятилетий, послужил трактат аббата Франсуа Рагене «Сопоставление французов и итальянцев с точки зрения музыки и оперы» (1702). Рагене доказывал преимущество итальянской музыки над французской, считал французскую музыку скучной и однообразной.

Против мнения, высказанного Рагене, выступил другой французский теоретик Лесерф де ла Вьевиль. Poleмизуя с Рагене, в своем сочинении «Сравнение итальянской музыки с французской» (1704—1707) Вьевиль доказывал оригинальность и суверенность французской музыки. Главными достоинствами музыки он считал естественность и выразительность; эти качества он находил в большей мере у себя на родине, главным образом в музыке Люлли, чем у итальянцев<sup>43</sup>.

Полемике против итальянской музыки, начатую Вьевилем, продолжили Пьер Бурделло (1610—1685) и Пьер Бонне (1638—1708), авторы первой на французском языке «Истории музыки»<sup>44</sup>, вышедшей в Париже в 1715 году. В «Истории музыки» Бурделло — Бонне излагаются сведения о происхождении музыки, приводятся суждения о музыке древних греков, римлян, китайцев и т. д. В основном эта книга носит компилятивный характер, что скорее труд ученых, чем музыкантов. (Оба автора действительно были по своей профессии врачами.) В книге содержатся ссылки более чем на 200 авторов, причем наибольшее внимание уделено Глареану, Уголино, Мерсенну.

Особый интерес представляет 12-я глава книги «Рассуждение о хорошем вкусе итальянской и французской музыки и об опере». Сравнивая французскую музыку с итальянской, Бурделло и Бонне отдают должное итальян-

янской опере во всем том, что связано с виртуозностью, изобретательностью и изысканностью. В этом отношении итальянцы, действительно, являются учителями французов. В гармонии и утонченности вкуса французская музыка, по мнению авторов, превосходит итальянскую. Они сравнивают итальянскую музыку с миловидной, но нарумяненной и кокетливой красотой, которая отвечает всем взаимностью и с легкостью превращает все серьезное в комическое и шаловливое. Напротив, французскую музыку можно сравнить с красивой и степенной дамой, которая не пуждается в украшениях и нравится всем не за кокетство и жеманство, а за строгую и безыскусственную красоту, за естественность и благородство. Так же, как и Вьевиль, Бурделло и Бонне в своем панегирике французской музыке ссылаются на творчество Люлли, давая ему высокую оценку.

Критическое отношение к итальянской музыке, борьба за национальный стиль во французской музыке — все это сближает трактат Вьевиль и «Историю музыки» Бурделло и Бонне. Именно поэтому, видимо, в амстердамском издании 1725 года оба названных произведения были опубликованы в одной книге. Они, действительно, идейно близки друг к другу и свидетельствуют о начавшейся уже в XVII веке борьбе композиторов и музыкантов за суверенность французской национальной музыки, за поиски национального стиля.

Не менее остры, чем во Франции, были дискуссии о национальном стиле в музыке и в Германии. Здесь также бурно развивалось оперное искусство, возникали первые оперные театры. Один из первых таких театров был открыт в Гамбурге в 1678 году. В это время появляются и первые немецкие оперные композиторы, среди которых были Р. Кейзер, И. Кунау.

Правда, большинство немецких музыкальных центров было в руках итальянских музыкантов и композиторов, приехавших в Германию в надежде на покровительство придворной знати, в среде которой была распространена мода на итальянскую музыку. Преклонение перед всем итальянским было настолько сильным, что немецкие музыканты часто меняли свои имена на итальянские, а некоторые выдавали себя за итальянских виртуозов.

Р. Роллан, говоря о засилье итальянских музыкантов в Германии, писал: «Ее (Италии.— В. Ш.) экспорт был в

сто раз больше ее импорта... Она воспользовалась истощением, причиненным тридцатилетней войной, чтобы наводнить своими произведениями и артистами Баварию, Гессен, Саксонию, Тюринген и Австрию. В особенности завладела она музыкой и театром. Ковалли, Бернабен, Стеффанини, Торри царили в Мюнхене, Бонтемпи, Паллавичино — в Дрездене; Чести, Циани, Боноччини, Калозара и Дж. Порты — в Вене... Целые толпы либреттистов, декораторов, примадонн и кастратов, скрипачей и клавесинистов, лютнистов, флейтистов, «гитаристов» и инструменталистов всякого рода следовали за этими вожаками»<sup>45</sup>.

Немецкая музыкальная мысль с первых своих шагов начала борьбу за национальную музыкальную культуру, за освобождение немецкой музыки от италомании. Ярким примером этой борьбы было творчество и теоретические выступления известного немецкого композитора Иоганна Кунау (1660—1722)<sup>46</sup>.

Родился Кунау в Дрездене. В юности занимается музыкой, обучается пению и игре на органе. В 1682 году получает место органиста в Циттау. Наряду с занятиями музыкой Кунау изучает юриспруденцию, математику и древние языки (греческий и древнееврейский). В 1668 году он защитил диссертацию на тему «О праве в церковной музыке» и получил степень адвоката.

Вскоре Кунау переезжает в Лейпциг, где получает место органиста в церкви св. Фомы. (В 1723 году после его смерти эту должность наследует И. С. Бах.) Кунау был не только музыкантом, но и композитором. Вместе с Кейзером, Телеманом и Генделем он принадлежит к числу выдающихся немецких композиторов XVIII века. Кунау сочинял главным образом светские и духовные кантаты, а также «страсти», жанр, в котором он является предшественником И. С. Баха.

Кунау занимался также и литературным трудом. Он переводил на немецкий язык французские и английские романы. Им написано несколько сатирических романов — «Кузница собственного счастья», «Пустой крючок-твор», «Музыкальный шарлатан».

Музыкально-эстетические воззрения Кунау отражены в предисловиях к «Библейским сонатам» (1700) и сборнику сонат, озаглавленному «Клавирные плоды» (1696). В предисловии к этому сборнику Кунау выступает

против слепого подражания итальянским композиторам, отстаивая значение и авторитет национальной музыки. «Некоторые любители музыки, — пишет он, — столь падки на лакомства, что им подавай лишь то, что произросло на итальянской или французской почве<...> Но подобно тому, как и у нас произрастают лимоны и помаранцы, которые растут на итальянских деревьях, так и в германской земле найдутся почти столь же отменные музыкальные фрукты, что и во французской земле<...>»<sup>47</sup>.

Критике италомании посвящен и знаменитый комический роман Кунау «Музыкальный шарлатан» (1700).

В этой книге Кунау описывает похождения музыканта Караффы — шарлатана и проходимца, который выдает себя за итальянского виртуоза. Кунау пародирует обычай перелицовывать немецкую фамилию на итальянский лад. Его герой меняет свое имя, произошедшее от клички «Theuer Affe» («Дорогая обезьяна») на звучное итальянское имя — Караффа. Пользуясь слепым преклонением ко всему итальянскому, Караффа нещадно эксплуатирует своих доверчивых слушателей, полагающих, что всякий композитор, не видевший Италии, — болван. Кончается роман разоблачением Караффы.

В романе Кунау описывает диспут о музыке в Лейпцигском коллегииуме. Здесь выступают двое студентов: один восхваляет музыку, другой, напротив, осуждает ее. В первой речи перечисляются традиционные аргументы в пользу музыки, во второй доказывается ее бесполезность и даже вред. Пожалуй, более всего оригинален Кунау в критике музыки. Здесь он проявляет не только критическую остроту, но и социальную пронзительность. «Занимающие высокое положение государственные деятели, — пишет Кунау, — иногда стремятся показать себя почитателями музыки и этим подают плохой пример, побуждая других к занятиям музыкой. Такие деятели думают, что этим путем они доставят праздным людям развлечение и удержат их от попытки присмотреться к государственным делам. В Италии не было бы так много шарлатанов, отнимающих у людей время, если бы умные политики не поощряли подобных знахарей и обманщиков, в расчете, что народ найдет у них развлечение и не будет совать нос в тайны государственных кабинетов...»<sup>48</sup>.

Завершается «Музыкальный шарлатан» главой «Об истинном виртуозе музыканте и счастливом виртуозе», где, отбросив ироническую форму, Кунау рисует положительный образ истинного музыканта-виртуоза. Истинный виртуоз лишь тот, кто владеет техникой пения или игры на каком-либо музыкальном инструменте, знает теорию композиции и музыкальные инструменты. А главное, термин «виртуоз» должен присваиваться не как чин или звание, а означать признание действительных способностей или талантов музыканта. В утверждении этих идей проявляется демократическая основа эстетических взглядов Кунау.

Сочинения Кунау оказали большое влияние на музыкальных теоретиков и просветителей XVIII века, прежде всего на Маттесона и Шейбе. Вместе с тем, его роман не утратил значения и по сей день. Ромен Роллан, посвятивший «Музыкальному шарлатану» одну из своих музыкальных статей, справедливо отмечал, что в этом произведении отразилась «вера в будущность немецкой музыки» и «предчувствие гениального немецкого композитора И. С. Баха»<sup>49</sup>.

## 7. ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

В музыкальной литературе XVII века возникает новая отрасль музыкознания — история музыки. Интерес к предшествующей традиции всегда присутствовал в музыкально-эстетической мысли. Уже в античной эстетике, в особенности у Плутарха, мы находим попытки описания истории музыки. Но все такие экскурсы в историю были довольно фрагментарными и, как правило, не были предметом специального исследования. И только начиная с XVIII века возникает огромный интерес к систематизации музыкальной истории, который породил специальные исследования по истории музыки<sup>50</sup>. В особенной мере этот интерес к истории был характерен для немецкой музыкальной эстетики.

Одним из первых, кто положил начало систематическому изучению истории музыки, был лютеранский пастор Сетус, Кальвисиус (настоящее имя — Кольвиц) — музыкальный директор и преподаватель в Лейпцигской школе св. Фомы. В 1600 году он издает трактат «Иссле-

дование о музыке», большая часть которого посвящена вопросам истории музыки.

В своем трактате Кальвиснус часто ссылается на трактат Горация «Искусство поэзии». Отсюда он заимствует идею о том, что искусство, в частности музыка, движется в своем развитии от простого к сложному. Он последовательно проводит идею прогресса, доказывая, что современная музыка является результатом процесса постепенного исторического становления.

Через пятнадцать лет после выхода книги Кальвиснуса появляется трактат Михаэля Преториуса «Синтагма мусикум», который также сыграл большую роль в создании научной истории музыки.

Пожалуй, из всех ученых-музыкантов XVII века ближе всего к музыкальной практике стоит немецкий музыкант и теоретик музыки Михаэль Преториус (1571—1621)<sup>51</sup>. Во многих чертах Преториус — фигура переходного характера. Он еще тесно связан с традицией немецкого Возрождения, его теоретическая мысль отличается острым интересом к практике и представляет собой обобщение и систематизацию этой практики. В этом Преториус напоминает своего соотечественника Дюрера.

Преториус родился в Крейцбурге, в семье потомственных музыкантов. Его отец слушал лекции в Виттенберге у Лютера и Меланхтона. После окончания латинской школы в Торгау, Михаэль изучает философию и теологию во Франкфуртском университете. В 1589 году Преториус поступает на службу к герцогскому двору в качестве органиста. В это время он уделяет много времени сочинению музыки, главным образом духовного характера — кантаты, мотеты, псалмы. Но наряду с этим, он использовал и новые музыкальные жанры, сочинял арии, мадригалы, концерты для хора. Преториус был приверженцем венецианской хоровой школы и много сделал для пропаганды итальянской музыки в Германии.

Преториус — автор фундаментального в трех томах труда по истории и теории музыки «*Syntagma musicum*»<sup>52</sup>. Первый том, появившийся в 1615 году, был написан на латыни — классическом языке ученых и теоретиков. Зато другие два тома, опубликованные в 1618 и 1619 годах, были написаны по-немецки и, следовательно, были доступны более широкому кругу читателей, не только ученым, но и музыкантам-практикам.



Преториус был одним из первых теоретиков, попытавшихся создать научную историю музыки. Истории посвящен первый том его сочинения. Здесь излагаются сведения о древнееврейской, греческой, римской музыке. Правда, Преториус не дает хронологического изложения материала. Он делит музыку на две части — духовную и светскую — и говорит о происхождении и истории каждой из них в отдельности.

Говоря о духовной музыке, Преториус излагает традиционные сведения о ее божественном происхождении, заимствованные из Библии и мифологии. Пожалуй, здесь он менее всего оригинален и лишь отдает дань «ученой» традиции. Зато, говоря о происхождении светской музыки, он называет ее источником саму природу, которая, по его словам, является «матерью всех вещей и учительницей всех искусств». Здесь же Преториус подробно говорит о роли музыки в общественной жизни, об использовании ее в условиях войны и мира, на праздниках, в воспитании и т. д.

Второй том сочинения Преториуса озаглавлен «Органография» и содержит описание и характеристику различных музыкальных инструментов, известных в его время. Этот том — настоящая энциклопедия музыкальных инструментов. Преториус с огромной тщательностью и скрупулезностью описывает не только устройство музыкальных инструментов, но и особенности их звучания, условия их наиболее удачного применения и т. д. К этому тому приложена особая глава — «Театр инструментов», в которой содержится изображение и описание 42 деревянных инструментов.

Третий том «*Syntagma musicum*» называется «Музыкальные термины». Это — своеобразный музыкальный словарь, в котором дается объяснение многих понятий и терминов современной Преториусу музыкальной теории и практики. Характерно, что Преториус уделяет наибольшее место и внимание не духовной, а светской музыке, таким ее жанрам, как мадригал, канцона, концерт и др. Вот характерное для Преториуса объяснение слова «мадригал»: «Наименование этих произведений <...> связано не с мелодией, а с текстом или стихами. Слово «мадригал» — название стихотворной формы, примененное к песне, текст для которой обычно взят из сочинений Петрарки, Боккаччо, Бембо или Данте. Воз-

можно, что слово «мадригал» происходит от выражения «Quasi madre della gala, mater de sententia». Мадригал обычно состоит из восьми, девяти или десяти строк. Иногда композитор берет такое стихотворение целиком; в других случаях он делит его на две части...»<sup>53</sup>

Особое место в трактате Преториуса занимает характеристика форм народной музыки. Преториус посвящает специальную главу «песням, которые поются рабочими и крестьянами». Среди них Преториус называет итальянские «винетты», «джинардиньеро», «вилланеллы» и объясняет название каждой из них той социальной средой, из которой они возникли и в которой они исполняются. Так, винетты — это песенки винодела или виноградяра, джинардиньеро — песни садовников.

Интересно объяснение Преториусом термина «вилланелла». «Название «вилланелло» произошло от слов «вилла» — деревня или «виллано» — крестьянин. Отсюда вилланелло — уменьшительное название песенок, которые поются крестьянами и мелкими ремесленниками. Сочинители этих песенок применяют движение квинтами<...> (которые) противоречат музыкальным законам; так получается крестьянская музыка на крестьянские темы»<sup>54</sup>.

Преториус был крупным музыкантом — органистом и композитором. Поэтому он хорошо знал предмет своих теоретических описаний и рассуждений. В трактате он часто ссылается на своих современников — итальянских композиторов Виадано, Палестрину, Лассо, Каччини. В своей музыкальной практике и теории Преториус пропагандировал новый музыкальный стиль, идущий от итальянцев, популяризировал новые жанры в музыке. В Германии XVII века он был одним из самых крупных писателей о музыке, нашедшим счастливое сочетание интересов теории и практики.

Дальнейшему развитию истории музыки в Германии помешала разразившаяся тридцатилетняя война. Поэтому следующее произведение, в котором были затронуты некоторые аспекты истории музыки, появилось только в 1650 году. Это была знаменитая «Мусургия универсалис» Атаназиса Кирхера. Правда, в ней нет специального раздела, посвященного истории музыки. Однако Кирхер излагает самые разнообразные сведения о древней музыке. В частности, он решает традиционную проблему

об отношении «древней» и «новой» музыки, которую так остро поставили теоретики Возрождения (например, В. Галилей). В противоположность сторонникам древней музыки Кирхер становится на сторону музыки «современной», доказывая ее преимущество перед древней.

Вместе с тем, на примере Кирхера обнаружилась ограниченность самой постановки вопроса «античность — современность», невозможность в его рамках исследовать историю музыки. Кирхер пытается «всю историю вместить» в эти две категории. Таким образом, вся история музыки относится к «древней», искусство же последующих эпох, следующих за древней, обозначается Кирхером термином «современной». Возникает парадоксальная концепция, в которой «современной» оказывается музыка всего средневековья, отдаленная от Кирхера многими веками.

Кирхер дал толчок дальнейшему развитию идей о происхождении музыки. Не случайно, что приведенное выше место использует в своем трактате «Историческое описание благородного музыкального искусства» Принци.

Вольфганг Каспар Принци (1641—1717)<sup>56</sup> является автором первой немецкой истории музыки. О своей биографии сам Принци сообщает в статье, опубликованной в книге Маттесона «Основания триумфальной арки». Родился он в семье офицера. В 1649 году поступил в латинскую школу, где обучался пению и игре на органе. В университетские годы слушал лекции по математике и музыке.

В 1660 году Принци работает в капелле Гейдельберга в качестве певца. Позднее совершает путешествие в Италию, где в Риме встречается с Кирхером, посещает его знаменитый музей. По возвращении в Германию Принци продолжает свою службу в капелле Гейдельберга, а затем становится директором капеллы в Сорау. Параллельно он сочиняет музыку — ему принадлежит около 150 концертов для хора и много других вокальных произведений.

Принци — автор ряда теоретических сочинений по проблемам музыки: «Компендиум музыки» (1668), «О вокальной музыке» (1678) и др. Написанные на латыни, они представляют собою учебные пособия о правилах музыкального исполнения и носят компилятивный ха-

ракти. Оригинальным теоретическим сочинением Принца является «Историческое описание благородного искусства музыки и пения», вышедшее в Дрездене в 1690 году<sup>56</sup>. Это первая книга, специально посвященная истории музыки. Кстати сказать, это и первая история музыки, написанная по-немецки (трактаты Кальвисиуса, Преториуса и Кирхера были написаны, как мы уже знаем, на латыни).

В трактате Принца рассматриваются следующие проблемы: происхождение музыки, известные изобретатели музыки, сведения о музыке древних евреев, древних греков и римлян, о средневековой музыке, современной немецкой музыке. Кроме того, в ней содержится три отдельные главы, посвященные вопросам теории, конечным целям музыки и многообразию ее употребления (гл. 14), чудесным свойствам музыки (гл. 15) и врагам музыки (гл. 16).

Принц является одним из первых авторов, который старается изложить историю музыки в некоей стройной, хронологической последовательности. Вот схема, которой он придерживается:

1. Музыка до жизни царя Давида и Соломона.
2. Музыка времени жизни царя Давида и Соломона.
3. Музыка после Соломона и до времен Пифагора.
4. Музыка греческих композиторов.
5. Музыка от рождения Христова и до Григория Великого.
6. Музыка после Григория Великого и до времен Дустана.
7. Музыка XI—XV веков.
8. Музыка XVI века.
9. Музыка XVII века.
10. О современном церковном песнопении в Германии.

Таким образом, предстает довольно детальная классификация музыки. Отчасти она исходит из библейской историографии. В особенности это касается древней музыки. Однако, когда речь заходит о музыке нашей эры, Принц выдвигает свою собственную классификацию, которую распространяет вплоть до современного ему искусства. Здесь уже термин «современный» означает музыку не послепитичную, как у Кирхера, а сегодняшних дней, сего времени.

Особый интерес представляют последние главы этого исторического трактата. В одной из них Принц рассматривает цель и назначение музыки, последовательно перечисляя все то, что говорили по этому вопросу древние и современные авторы. Но совершенно оригинальное значение имеет 16-я глава «О врагах музыки и о презирающих ее».

Принц называет здесь три категории врагов музыки: тех, кто отрицает музыку полностью, тех, кто признает только отдельные виды музыки, и, наконец, тех, кто не уважает музыкантов и считает их бездельниками.

Врагами музыки Принц считает всевозможных персонажей исторического прошлого: скифского царя Ахея, спартанского царя Архидама, турецкого султана Сулеймана. Он находит врагов музыки среди древних римлян, греков, египтян. Что же касается современных врагов музыки, то Принц предпочитает воздерживаться от указания на конкретные лица, хотя оставляет за собой право сделать это в будущем.

Таким образом, в этом историческом трактате постоянно переплетаются исторические и практические интересы. Принц смотрит на историю музыки как музыкант-практик. Поэтому его интересует не только музыка библейских времен, но и современная. Он дает довольно обстоятельную характеристику музыкантов и композиторов своего времени.

Любопытную интерпретацию получает у Принца проблема происхождения музыки. Музыка возникает как результат подражания акцентам человеческой речи, пению птиц или шумам природы. «Можно считать весьма вероятным,— пишет Принц,— что музыка возникла из наблюдения за различными звучаниями человеческого голоса, которые доставляли удовольствие слуху. Возможно и то, что кто-либо, прислушиваясь к приятным переходам голоса от низких звуков к высоким, придумал пение<...>. Есть веские основания предположить, что люди в часы досуга старались посредством подражания воспроизвести пение птиц; поскольку птичье пение приятно для слуха, оно могло натолкнуть человека на изобретение пения, о чем говорил знаменитый римский поэт Лукреций. Нельзя отрицать и того, что душевные переживания могли послужить причиной возникновения музыки. Мы ежедневно видим, что под впечатле-

нием переживаний человеческий голос звучит по-разному: печаль вызывает жалобные звуки, как это наблюдается при плаче детей и женщин; при веселом настроении голос звучит бодро и весело, как, например, в возгласах подвыпивших крестьян»<sup>57</sup>.

Как бы ни была мифологична хронология, которую принимает для истории музыки Принцц, характерно, что главным средством возникновения и развития музыки он считает подражание.

Накопление знаний об истории музыки, поиски научного подхода к объяснению исторических фактов привели к постепенному освобождению истории музыки от теологической оболочки и к выделению ее в самостоятельную область музыкальной теории.

Подводя итог развитию музыкальной эстетики в XVII веке, необходимо отметить, что это был переломный период в развитии эстетической теории, в ее движении от этоса к аффекту. XVII век в известной мере наследует от эстетики Возрождения концепцию музыкального этоса. Эта концепция, как правило, присутствует во всех трактатах по музыке. Более того, она даже оказывает влияние и на теорию живописи этой эпохи. Известный французский художник Н. Пуссен, обосновывая классицистическую теорию живописи, использовал из трактата Царлино понятие «модуса» и развивал идею о параллели между живописными формами и ладами (модусами) музыки<sup>58</sup>.

И тем не менее, в XVII веке учение об этосе утрачивает свое практически жизненное значение для музыкальной теории. Теория этоса постепенно перерастает в учение об аффектах, которое с этого времени становится господствующей эстетической доктриной. Развитие учения об аффектах прошло несколько этапов. Первоначально это учение развивалось как чисто механический перевод учения о музыкальном этосе на язык теории аффектов. Поэтому за каждым аффектом закреплялось одно-единственное этическое и эстетическое значение. Все это приводило к искусственной схематизации, к упрощению всего разнообразия нравственного и эстетического значения музыки. Более диалектическую интерпретацию учение об аффектах получает в эстетических теориях XVIII века.

## ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

### I. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ИТАЛИИ

Музыкальная эстетика в Италии в XVIII веке развивалась вокруг проблем оперной эстетики. И это было вполне закономерно. Развитие оперного искусства в Италии привлекало к себе внимание не только музыкантов-практиков, но и теоретиков-писателей, философов, историков.

Трудно переоценить влияние оперы на всю музыкальную культуру XVIII века. «Начиная с XVIII века, — пишет В. Д. Конен, — опера неизменно играла роль ведущего жанра в профессиональном музыкальном творчестве: она обобщала самые передовые и жизнеспособные музыкальные явления современности. Через оперные влияния обогащались выразительные средства и других жанров музыкального искусства. В неразрывной связи с оперным искусством сложился классический симфонизм, возникло хоровое искусство Баха и Генделя»<sup>1</sup>.

Ведущим направлением в итальянском оперном искусстве XVIII века был классицизм. В соответствии с этим складывалась и классицистская оперная эстетика, принципы и нормы которой отражали развитие итальянской «серьезной» оперы — *opera seria*. В обосновании этой эстетики большую роль сыграл известный итальянский поэт Пьетро Метастазιο (1698—1782)<sup>2</sup>.

Поэтическое дарование Метастазιο проявилось уже в раннем детстве. Оно привлекло внимание известного итальянского поэта и теоретика классицизма Джан Винченцо Гравина, усыновившего десятилетнего мальчика. Уже в молодости Метастазιο живо интересовался ан-

тичной древностью, изучал греческую и римскую литературу. Под влиянием этих увлечений сменил свою фамилию Трапасси на греческое имя Метастазιο. В 14 лет Метастазιο сочиняет пятиактную трагедию «Юстин». В 1719 году Метастазιο был принят в академию «Аркадия», которая объединяла вокруг себя писателей и поэтов классицистского направления.

В 1724 году Метастазιο пишет музыкальную драму «Покинутая Дидона», которая принесит начинающему поэту широкую известность. Начиная с этого времени, он издает огромное количество музыкальных драм — «Адриан в Сирии» (1731), «Дмитрий» (1731), «Олимпиада» (1732), «Ахиллес» (1736) и другие. Все они представляли собою фактически оперные либретто. На тексты Метастазιο сочиняли музыку десятки композиторов, причем оперы эти были известны под его именем. О громадной популярности Метастазιο свидетельствует тот факт, что на либретто «Артаксеркс» было написано разными композиторами 105 опер. В своих музыкальных драмах Метастазιο обращался преимущественно к сюжетам античной мифологии, интерпретируя их в классицистском духе.

Эстетические взгляды Метастазιο отражены в его поэтическом трактате «Изложение «Поэтики» Аристотеля и рассуждение о ней» (1782) и «Наблюдениях над греческим театром». Метастазιο был последователем Аристотеля и Горация, трактат которого «Искусство поэзии» он перевел на итальянский язык.

В области музыкальной эстетики Метастазιο руководствовался канонами эстетики классицизма. Он постоянно выступал за подчинение музыки тексту и правилам драматической декламации. «...Мы должны признать, — писал он в письме к Шастелю в 1766 году, — что весьма скоро эта беглая раба (музыка) подчинится той госпоже, которая умеет столь украсить ее<...> музыка же должна согласовать различные голоса хора, соблюдать правильность гармонии в сочетании инструментов или сопровождать движения танца, но не вставать на котурны...»<sup>3</sup>.

Будучи знатоком античной литературы и эстетики, Метастазιο и в своих музыкальных драмах обращался преимущественно к сюжетам античной мифологии, интерпретируя их в классицистском духе.



Это превращение оперы-серии в условно-классицистское искусство, в любовно-лирическую драму с традиционными характерами, стандартными мифологическими сюжетами во многом объяснялось зависимостью оперы от вкусов аристократического общества, которое видело в оперном спектакле, прежде всего, развлекательное зрелище. От оперных композиторов требовалось изображение на сцене жизни королей, полководцев, мифологических героев. В опере очень скоро господствующее положение заняли вокалисты-виртуозы, начинают доминировать сюжетные шаблоны, различные театральные эффекты (звукоподражания, колоратурные пассажи). В результате итальянская опера-серия постепенно превращалась в своего рода «концерты в костюмах», где оперные певцы демонстрировали силу и технику голоса.

Естественно, что все это вызывало резкий протест со стороны наиболее демократической части музыкантов, выступавших против условностей оперы-серии. Начиная с XVII века, в музыкальной литературе постоянно слышны голоса с требованием реформы итальянской оперы. С острой критикой недостатков оперы-серии выступает известный итальянский писатель Лодовико Муратори (1672—1750).

Муратори был представителем раннего итальянского Просвещения. Почти всю жизнь он боролся против церкви и религиозных предрассудков, отстаивая свободу «просвещенного» разума, за что в течение почти всей своей жизни подвергался преследованиям церковников и иезуитов.

Муратори был выдающимся историком своего времени, автором большого числа исторических работ, среди которых многочисленные издания хроник, исторических и юридических документов. Он писал и поэтические произведения, не имевшие, правда, большого успеха.

Гораздо большую известность получили работы Муратори по теории и истории литературы: «О совершенстве итальянской поэзии» (1706), «Размышления о хорошем вкусе» (1708), «Жизнь и поэзия Петрарки» (1711), «О достоинствах народного красноречия» (1750) и другие. В этих работах он выступал с позиций эстетики классицизма против маринизма и вольностей народной драмы, отстаивая правила «хорошего вкуса». Муратори был активным участником академии «Аркадия».

В центре внимания Муратори были и проблемы оперной музыки. Их он касается в пятой и шестой главах своего трактата «О современной итальянской поэзии». Здесь он описывает состояние, в котором оказалась итальянская «серьезная» опера в XVIII веке. По мнению Муратори, музыкальный театр утратил тот гармонический союз между музыкой и поэзией, который отличал античную музыку. Музыка стала слишком «мягкой и изнеживающей», в ней злоупотребляют украшениями, мелкими длительностями, исполнители не понимают смысл слов, которые произносят, они поют «не слова, а дифтонги». В современном сценическом пении произошел разрыв между музыкой и поэзией, замыслом и исполнением. Музыка не раскрывает характера действия, которое происходит в опере. «Действительно, — пишет Муратори, — если мы внимательно присмотримся к театру, перед нами предстанет довольно смешная картина. Мы увидим, что артисты, изображая свои персонажи, занимаются государственными делами, замышляют измену, проводят военные операции, идут на смерть, скорбят, оплакивают какое-нибудь большое несчастье и одновременно нежно поют и заливаются себе сладостными трелями. Не опровергается ли здесь действиями то, что говорится словами? Разве можно сказать, что, показывая таким образом человеческие действия, театр отображает действительность и природу?»<sup>4</sup>.

К числу недостатков современной ему оперы Муратори относит затянутость спектаклей, излишнюю продолжительность речитативов и арнетт, неправильный подбор голосов (в особенности, когда партию героев исполняют певцы-кастраты) и т. д.

Как один из ранних итальянских просветителей, он борется за превращение оперы в серьезное искусство, против низведения его к дешевому развлекательному зрелищу, где музыка совмещается с банкетами, карточной игрой и светской болтовней.

Критика итальянской оперы-серии, с которой выступил Муратори, была поддержана многими писателями и музыкантами XVIII века. Остроумную критику ее находим мы у Бенедетто Марчелло (1686—1739).

Бенедетто Марчелло был, так же как и его брат Алессандро, довольно известным композитором. В молодости по настоянию отца изучал право, но его собственные

интересы были связаны с музыкой. Теорию композиции Марчелло изучал у Ф. Гаспарини и А. Лотти. Писал музыку для мелодрам, сочинял мессы, мадригалы. Современники высоко отзывались о музыке Марчелло. Наиболее популярно из его сочинений «*Estro poetico-harmonico*» (1726), состоящее из пятидесяти псалмов на четыре голоса<sup>5</sup>.

Литературную известность Марчелло приобрел благодаря трактату «Модный театр». Это — сатирическое произведение, в котором с большим остроумием и иронией изображают порядки и нравы, царящие в итальянской опере того времени. Марчелло дает как бы анатомический срез оперного театра, показывая за его блестящим фасадом все недостатки различных театральных профессий. Он высмеивает угодливых поэтов, корыстолюбивых антрепренеров, бездарных композиторов, эгоистичных и необразованных певцов, сварливых мамаш, эксплуатирующих талант и молодость своих дочерей, чванливых певцов-кастратов и т. д. Марчелло как бы показывает изнанку театра, давая в своих иронических наставлениях поэтам, композиторам, певцам, суфлерам реальную картину современного ему оперного искусства. Вот одно из посвящений Марчелло поэтам: «Современный поэт, прежде всего, никогда не должен читать классических поэтов, ни греческих, ни римских; эти последние ведь тоже не читали современных<...> Очень многое для известности оперы зависит от ее названия; вместо наименования оперы по главному действующему лицу лучше назвать ее примерно так: «Великодушная неблагодарность», «Похороны из мести» или же «Медведь в лодке». Опера не может обойтись без сцен в тюрьме, без стилетов, ядов, писем, охот на медведей и буйволов, землетрясений, молний, сумасшествий и прочего, т. к. такие неожиданные вещи производят большое впечатление»<sup>6</sup>.

По сути дела, Марчелло критикует итальянскую оперу за то же, за что критикует ее и Муратори. Так же, как и Муратори, он выступает против превращения оперы в чисто развлекательное зрелище, ищет в ней, — но и не находит, — естественности, правды, здравого смысла.

Вслед за Марчелло критику оперы-серии продолжил один из первых итальянских просветителей, ученый и

поэт Франческо Альгаротти (1712—1764)<sup>7</sup>. Альгаротти был противником эстетики и искусства классицизма, сторонники которого объединились в академии «Аркадия». Свои эстетические взгляды он изложил в ряде работ: «Очерке об архитектуре и живописи», «О рифме». В 1750 году Альгаротти издал специальный трактат, посвященный оперной музыке, «Очерк об опере».

В этом трактате исследуется история музыкальной драмы в Италии, принципы оперной эстетики, отдельные составные элементы оперы, начиная от увертюры и кончая балетом. Основной идейный пафос, который сопровождает изложение всех этих проблем, заключается в острой критике оперы-серии. По словам Альгаротти, современная опера отдана во власть всякого рода капризов, прихотей и моде. Альгаротти убежден, что опера переживает глубокий упадок, она превратилась в условное и искусственное зрелище. Это проявляется в том, что музыка оперы оторвана от действия, увертюра не раскрывает характера всей оперы в целом, арии стали поводом для демонстрации технических возможностей теноров. «...Певцы теперь приспособливают все музыкальные прелести, какие только есть, ко всякого рода кантиленам и с помощью пассажей, трелей, пауз и рудлад украшают и разукрашивают все, что могут. Этим они как бы накладывают маску на лицо произведения и добиваются того, что все арии становятся похожими, как две капли воды...»<sup>8</sup>.

Выясняя причины этого упадка оперной музыки, Альгаротти видит их в том, что опера превращается в предмет развлечения. «Все недостатки сегодняшней оперы, — говорит Альгаротти, — отвлекаясь от тонкостей и нюансов, можно свести к следующему. Всеми средствами усладить слух, соблазнить и удивить его — такова главная цель наших композиторов, которые забывают, что их задача — трогать сердце и возбуждать воображение слушателя»<sup>9</sup>. Правда, Альгаротти не высказывает прямо идеи о необходимости демократизации оперы, но выдвигая требования простоты и естественности, он, фактически, подходил к выводу о необходимости реформы оперного искусства.

Более последователен в критике оперы-серии другой итальянский теоретик музыки — Эстебан Артеага (1747—1799).



Г. Г. Г.

ГОТТФРИД ВОН ДИДРИХС, МАЙНЦ, 1770



Метастазио  
Франсоа II. Бокампера



Б. Марцелло  
Портрет. Гравюра на меди Антонио Целлини



Вальтер

Портрет неизвестного мастера





Фронтиспис «Музыкального словаря» Вальтера



Кисти  
Портрет  
Гранора Штеуца

Маттеон  
Портрет.  
Акварель П. Хейда (1766)





Ф. Я. Бах  
Портрет. Гравюра



Шубарт

Портрет. Рисунок мастера Ф. Отенбруха (1790)

Испанец по происхождению, Эстебан Артеага оставил весьма заметный след в истории итальянской музыкальной культуры. Детство и юность провел в Испании. 16-ти лет вступает в орден иезуитов. Однако вскоре выходит из ордена и едет в Болонью, где занимается изучением философии, теологии и естественных наук. К этому времени относится дружба Артеаги с известным музыкальным теоретиком Мартини, знатоком музыки, владельцем большой музыкальной библиотеки. Под влиянием падре Мартини Артеага начинает интересоваться музыкой и изучать музыкальную литературу. В 1783 году выходит первый том его книги «Перевороты итальянского музыкального театра» (остальные два появляются в 1785 году). Помимо этой книги Артеага пишет трактат о влиянии арабов на современную музыку и поэзию в Европе (1791), а затем «Письма о музыке древних» (1796).

В «Переворотах итальянского музыкального театра» Артеага дает критическую характеристику современного состояния итальянской оперы. В современной опере, по его мнению, господствует виртуозное начало, стремление к чисто механическим эффектам, подавление текста инструментальной музыкой.

Артеага критикует современную оперу-серия с позиций демократической просветительской эстетики. Театр, как публичное учреждение, утверждает Артеага, может быть рассмотрен с точки зрения нескольких групп зрителей, которые составляют его публику. Артеага является одним из первых исследователей оперной музыки с социологической точки зрения\*. Он рассматривает театр как публичное учреждение, в котором можно выделить следующие пять социальных групп зрителей: «светских людей», «политиков», «ученых», «людей со вкусом» и «философов». Исходя из этой типологии, Артеага подробно характеризует эстетические вкусы и мировоззрение каждой из этих групп. Для «светских людей» театр интересен как явление моды. Они посещают театр не для того, чтобы испытать прелесть драматического искусства музыки, а лишь потому, что туда ходят все. «Политик» видит в театре своего рода торговое учреждение.

\* В этом Артеага, в известной мере, предвосхищает музыкальную социологию Т. Адорно, исследующего типологию музыкальных слушателей.

Он рассматривает его как средство, приносящее доходы и придающее блеск публичной жизни страны, обеспечивающее финансовый или моральный капитал. Кроме того, для «политиков» театр является средством отвращения народа от реальных жизненных интересов, скрываящим от глаз «вид тех цепей, которые в полном молчании кует политик, чтобы украсить цветами края пропасти, в которую деспотизм медленно влечет народ, и чтобы легче было удержать его в той расслабленности и рассеянии ума, которые столь удобны для того, кто хочет повелевать»<sup>10</sup>.

«Ученый» судит о музыке и о театре не по достоинству их авторов, а по числу цитат, которыми он располагает. Такой зритель походит на слепого, который, стремясь получить представление о розах, наталкивается только на шипы.

Единственный зритель, посещающий театр ради самого театра — это, по мнению Артеага, «человек со вкусом», который развил свой вкус на изучении «сочинений Буало, Лонгина и Горация и который испытывает возвышенные чувства вместе с Софоклом, Метастазии и Расином, содрогается вместе с Кребиллионом и Вольтером, восхищается Шекспиром, Кальдероном и Лопе де-Вега, не подражая им, предпочитает Мольера комикам всех времен...»<sup>11</sup>. Но для того, чтобы познать тайную связь, существующую между «духом нации и природой театрального зрелища», недостаточно только обладать вкусом. Необходимо быть также и «философом», для которого театр — зеркало, отражающее склонности и характер того или иного народа, современное состояние его обычаев, деятельность правительства, степень политической свободы, которой он пользуется, мнения и предрассудки, которые в нем господствуют.

Подвергая театральное искусство глубокому социологическому анализу, Артеага говорит о необходимости реформы оперы, которая бы сделала театр важным демократическим зрелищем и освободила бы его от тиранического господства «политиков», «ученых» и «светских людей». «Драматическая система, которую я имею в виду, основанная на точных отношениях между движениями души и акцентами слов и языка, между текстом и музыкальной мелодией и между всеми ними и поэзией потребовала бы соединения в одном человеке талантов

философа, подобного Локку, грамматика, подобного де Марсе, музыканта, подобного Генделю или Перголези и поэта, подобного Метастазю»<sup>12</sup>.

Артеага считает, что современная итальянская опера-серия далека от этого идеала. Она полностью зависит от вкусов высшего общества, которое видит в опере развлечение и ходит в театр как в кофейню, чтобы болтать или заниматься любовными интрижками. Поэтому в итальянской опере возобладало все то, что связано с техникой, с исполнением различных трелей, пассажей, каденций. Все это стало отличительной особенностью итальянского стиля пения. Но, говорит Артеага, «если под пением понимать искусство изображения с помощью соответствующих модуляций страсти и человеческих характеров так, чтобы ясно ощущалась правдивость изображаемого, — что вообще должно было бы являться задачей театра и всякого музыкального подражания, — то я могу сказать, что итальянцы, вместо того, чтобы содействовать совершенствованию, — портнили, искажали и разрушали музыкальное искусство<...> Такое подражание в пении требует, быть может, слишком большого изучения и понимания, которого нельзя ожидать от тех поющих автоматов, которыми являются современные музыкальные виртуозы»<sup>13</sup>.

Критикуя оперу-серия, Артеага вместе с тем высоко отзывается об итальянской комической опере. Последнюю он считает более демократическим зрелищем и поэтому отдает ей предпочтение перед условным и искусственным характером музыкальной трагедии. Но для того, чтобы музыкальная трагедия стала истинным искусством, необходимо, чтобы действующим лицом в ней стали не высшие классы общества, а народ, простые люди. Это требование Артеага формулирует со всей прямотой и откровенностью. «Круг лиц, которым присущи трагические страсти, — пишет Артеага, — относится к высшим слоям общества. Он слишком малочислен сравнительно с основной массой нации, и поэтому малочисленны и возможности для создания музыкальной трагедии. Нечто противоположное существует в комедии. Действующие в ней лица составляют наиболее многочисленный класс общества. Представляемые в ней события весьма часты и общи. Страсти простых людей менее напряжены и, следовательно, более откровенны. Характе-

ры их менее искусственны и поэтому легко изображаются. Звучание их голосов более подвижно, свободно и, следовательно, более музыкально. Смешные стороны их поступков более очевидны, и поэтому они легко поддаются подражанию. Отсюда очевидно, что для поэта, актера и композитора комическая опера сама по себе более плодотворна и удобна, чем серьезная опера»<sup>14</sup>.

Это противопоставление оперы-серии и комической оперы весьма показательно. Оно свидетельствует о демократической основе эстетики Артеага, о его стремлении превратить оперу в демократическое искусство, стоящее в центре общественной жизни.

Критика условностей итальянской оперы-серии, которую мы встречаем почти у всех видных представителей итальянской эстетики XVIII века, не была бесплодной. Она теоретически подготовила ту оперную реформу, с которой в конце столетия выступил Глюк. Поэтому критику Муратори, Марчелло, Альгаротти, Артеага можно рассматривать как определенное предсказание и предвидение этой реформы.

## II. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ ВО ФРАНЦИИ

### 1. УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ РАМО

XVIII век — эпоха бурного развития музыкальной эстетики во Франции. В центре внимания французской музыкальной эстетики были проблемы становления национальной музыкальной школы, пути развития оперы. Наряду с практическими вопросами музыки разрабатывались и теоретические проблемы эстетики, в частности, учение об аффектах и теория подражания. Не случайно, что в числе музыкальных теоретиков Франции такие видные мыслители, как Руссо, Дидро, Д'Аламбер, сыгравшие большую роль в развитии французской музыкальной культуры и эстетики.

В развитии музыкальной эстетики первой половины XVIII века значительную роль сыграл известный французский композитор Жан-Филипп Рамо (1683—1764).

Рамо принадлежал к тому типу композиторов, у которых органически связаны их композиторская практика



и теоретические взгляды. Сочиняя произведения (мотеты, кантаты, оперы), в которых доминирующее значение принадлежит гармоническому началу, Рамо и теоретически разрабатывал принцип гармонии, создавал ее эстетику и теорию.

Этой проблеме посвящен целый ряд теоретических трактатов Рамо — «Трактат о гармонии» (1722), «Новая система музыкальной теории» (1726), «Гармонические основы музыки» (1737), «Доказательство принципа гармонии» (1750)<sup>15</sup>.

В этих работах Рамо исходил из убеждения в том, что музыка подчинена строгим правилам, изучение которых требует от композиторов знания математических наук: «Музыка есть наука, которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны вытекать из определенного принципа, и этот принцип не может быть изучен без помощи математики.

Я должен признаться, что, несмотря на весь опыт, который я приобрел в музыке за достаточно долгий срок моей практической деятельности, только математика помогла мне развить мои идеи и пролила свет там, где раньше была тьма, которой я даже не замечал»<sup>16</sup>.

Действительно, в трактатах Рамо много места уделяется физико-математическим изысканиям. «Однако не обращение к акустике и не ценность выдвинутых им акустических положений определяли основополагающее значение Рамо в развитии теории музыки. Это значение заключается в том, что Рамо первый стремился объединить в единое целое гармонические явления, описанные до него теорией музыки, как изолированные случаи, несвязанные между собой, он первый попытался установить причинно-следственные отношения в музыкальном произведении»<sup>17</sup>.

Рамо доказывал, что основным, доминирующим началом в музыке является гармония, которая организует собою всю структуру музыкального произведения, включая и мелодию.

«Сначала кажется, — пишет Рамо, — что гармония происходит от мелодии, в том смысле, что мелодия, которую производит каждый голос, становится гармонией, благодаря их связи; но тогда следовало бы заранее определить путь каждого из этих голосов, чтобы они могли соединиться вместе. Но какой бы порядок мелодии

ни был замечен в каждом голосе в отдельности, они с трудом составят вместе хорошую гармонию, — чтобы не сказать, что это невозможно, — если этот порядок им не дан правилами гармонии <...> Именно гармония ведет нас, а не мелодия»<sup>18</sup>.

По мнению Рамо, гармония превалирует над мелодией не только по своему значению, но и по своему историческому происхождению. Гармония возникла прежде мелодии, и без знания ее правил всякое сочинение музыки обречено на неудачу. «...Древние авторы были рабами своих первых открытий; они сочиняли все эти песни из одной мелодии, которую им предоставляла их «совершенная система», и закончили тем, с чего должны были начать, т. е. они строили правила гармонии на этой мелодии, вместо того, чтобы начать с того, что появилось первым, т. е. с гармонии... и на ней построить правила мелодии, из которых можно сформировать более легкое и более плавное пение, чем то, что существует ныне в храмах»<sup>19</sup>.

Рамо внес огромный вклад в изучение музыкальной гармонии. Его учение о гармонии, как и учение Царлино в XVI веке, открыло пути для развития новых, самых передовых стилистических направлений его эпохи — новое понимание полифонии, симфонизм и т. д. «Великая заслуга Рамо-теоретика покончит на его методе сведения гармоний к небольшому числу основных аккордов («учение об обращении аккордов»). Вполне рационально он установил органичнее формы «вертикалей» и тем самым свел к логическому единству вековые усилия теоретиков и практиков цифрованного баса. Последующие поколения несколько упростили мысли Рамо <...> Только Риман своим гениальным учением о тональных функциях аккордов (1893 г.) установил первооснову динамического учения о гармонии и тем самым дал идеям Рамо глубочайшее оправдание...»<sup>20</sup>.

Острота споров, которая разгорелась вокруг проблемы отношения мелодии и гармонии, объясняется развитием в музыке XVIII века нового гомофонного стиля. В процессе этого развития в разное время на первый план выдвигалась то гармония, то мелодия<sup>21</sup>.

Особенно резко против учения Рамо о гармонии выступал знаменитый французский писатель и философ-эпиклондист Ж.-Ж. Руссо.

## 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА РУССО

Руссо сыграл огромную роль в развитии французской музыкальной культуры и эстетики. В своих статьях и сочинениях он отстаивал принципы просветительской эстетики, боролся за демократизацию французской оперы. Он возглавлял левое, демократическое крыло в знаменитых «спорах об опере», развернувшихся во Франции в середине XVIII столетия в связи с посещением Парижа итальянской комической оперой. Сам Руссо создал оперу «Деревенский колдун» (1752), в которой пытался реализовать принципы своей демократической эстетики.

Проблем музыкальной эстетики Руссо касается в целом ряде своих сочинений<sup>22</sup>. В статьях для энциклопедий, в своем «Музыкальном словаре», в романе «Новая Элоиза», в знаменитом «Письме о французской музыке» (1753), в «Опыте о происхождении языков» и др.

Особенно остро Руссо выступил против Рамо, провозглашавшего гармонию главным принципом музыкального искусства. В противоположность Рамо, Руссо связывал с гармонией устаревшую практику музыкальной композиции, принцип, идущий от прошлой, «готической эпохи».

«...Становится трудно от подозрения удержаться, не есть ли вся наша гармония не что иное, как варварское и готическое изобретение, на которое мы никогда не решились бы, если бы к настоящим красотам искусства и музыки, действительно естественной, мы были более чувствительны. Однако, г. Рамо полагает, что гармония является источником музыкальных красот, чему противоречат факты и разум»<sup>23</sup>.

Руссо упрекал французских композиторов, в том числе и Люлли, за недооценку мелодического начала и увлечение гармонией. «Перегружая гармонию, они становятся неразборчивы и вместо вещей, способных воздействовать на слушателя, пишут только пустые длинноты. Они портят свой слух и перестают воспринимать что-либо, кроме шума, самым лучшим голосом они считают тот, что громче всех»<sup>24</sup>.

В противоположность Рамо, отдавшему предпочтение гармонии перед мелодией, Руссо считает мелодию главным элементом музыки. В этом отношении его полемика

против Рамо напоминает полемику, которую в Германии против Рамо вел Маттесон.

Как и Маттесон, Руссо признает ведущее значение мелодии по отношению к гармонии. Гармония составляет физическую, материальную сторону музыки, тогда как мелодия является важнейшим средством выразительности, передачи и возбуждения аффектов. Только благодаря мелодии музыка способна подражать природе и воздействовать на человеческую душу. «Гармония, — пишет Руссо в «Новой Элоизе», — есть только вспомогательное средство в подражательной музыке, в самой гармонии нет ничего подражательного. Она подкрепляет интонации, это верно, она усиливает выразительность и соощает обаяние напеву. Но одна только мелодия является источником того непобедимого могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней — власть музыки над сердцами. Самая научная последовательность аккордов, лишенная мелодии, наскучит вам через четверть часа. Прекрасные же напевы без всякой гармонии выдержат длительное испытание, не причиняя скуки. Если чувство одушевляет самые простые напевы, они становятся интересными. Напротив, мелодия, которая ничего не говорит, — не певуча, — а одна лишь гармония ничего не может сказать душе»<sup>25</sup>.

Мелодию Руссо сравнивает с рисунком в живописи, а гармонию — с красками и цветом. Так же как в живописи главным элементом является именно рисунок, а не краски сами по себе, так и в музыке главным выразительным элементом является мелодия.

В «Письмах о французской музыке» Руссо писал, что если предположить себе существование музыки без мелодии, то это означало бы для современных композиторов вернуться к «ученой музыке». «Невозможность сочинить хорошие мелодии заставила бы композиторов обратиться к гармонии, и, за отсутствием естественных красот, они вводили бы искусственные красоты, не имеющие другой ценности, кроме преодолений трудности: вместо хорошей музыки они бы изобрели ученую музыку. Чтобы заменить напевность, они усложнили бы аккомпанемент; им легче нагромоздить множество плохих партий, чем сочинить одну хорошую; чтобы скрыть ее ничтожность, они усложняли б ее; они думали бы, что пишут музыку, но производили бы только шум»<sup>26</sup>.

Мелодия и гармония имеют еще одно различие. По мнению Руссо, гармония не носит национального характера, она одинака для всех стран, тогда как национальный характер выявляется только в мелодии. «Так как основа гармонии — сама природа, гармония одинакова для всех наций, или, если она имеет какис-либо различия, они определяются различиями мелодии. Только по мелодии можно судить о характерных особенностях национальной музыки...»<sup>27</sup>.

Эта способность мелодии выражать национальный характер музыки объясняется тесной связью музыки с языком. Мелодия способна передавать интонации речи. «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души. Она не только подражает, она говорит. И ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь»<sup>28</sup>.

Руссо полагал, что выразительные особенности мелодии зависят от особенностей того или иного национального языка. «Можно представить себе, — пишет Руссо, — что одни языки более подходят для музыки, другие — менее; можно допустить и такой, который вовсе для нее не пригоден. Таким будет язык, состоящий только из дифтонгов, глухих и носовых звуков и немых слогов, имеющих мало звучных гласных и множество согласных, лишенный еще и многих других необходимых условий»<sup>29</sup>. Невозможность сочинять хорошие мелодии вынуждает композиторов обратиться к гармонии и техническими трудностями компенсировать недостаток мелодического начала. Именно по этому пути пошла, по мнению Руссо, французская музыка.

Сравнивая французскую и итальянскую музыку, Руссо отдавал безоговорочное предпочтение последней. Руссо говорит о бедности мелодического начала во французской музыке, его не удовлетворяет характер арий и речитативов во французской опере, они кажутся ему тягучими и унылыми.

Преимущество итальянских композиторов над французскими Руссо объяснял преимуществами музыкального по своей природе итальянского языка. Он считал, что

ему свойственны гибкость, свобода модуляций, отчетливый ритм. Всего этого лишен французский язык, что весьма ощутимо сказывается и на особенностях французской оперы.

Разбирая некоторые французские оперы и сравнивая их с итальянскими, Руссо приходит к чрезвычайно категорическому выводу о том, что «у французов нет музыки и не может быть».

Необходимо отметить, что, критикуя французскую музыку, Руссо вдохновлялся по существу не национальными, а социально-эстетическими моментами. Он признавал не вообще итальянскую музыку и отвергал не вообще французскую, а итальянскую в новом (демократическом) стиле и французскую в старом. Создавая своего «Деревенского колдуна» не как итальянскую, а именно как французскую оперу, Руссо на деле доказал, что верит в возможности французского оперного искусства.

### 3. СПОРЫ ОБ ОПЕРЕ. «ВОЙНА БУФФОНОВ»

Споры об отношении к французской и итальянской опере особенно сильно разгорелись летом 1752 года, когда в Париж прибыла итальянская оперная труппа. С 1752 по 1754 год они поставили 12 опер, главным образом в жанре музыкальной комедии, т. е. оперы-буфф. Среди этих опер выделялась «Служанка-госпожа» Перголезе.

Представления итальянской комической оперы произвели большое впечатление на парижан. Весь Париж разделился на два лагеря: сторонников и противников комической оперы, или буффонистов и антибуффонистов. Вот что пишет о борьбе этих лагерей Руссо в своей «Исповеди»:

«Посредством буффонов итальянская музыка приобрела себе очень пылких поклонников. Весь Париж разделился на две партии, столь же разгоряченные, как если бы дело шло о государственных или церковных вопросах. Одна партия, более могущественная и более многочисленная, состоящая из великих мира сего, из богатых мужчин и женщин, поддерживала французскую музыку; в другую партию, более живую, гордую и полную энтузиазма, входили настоящие знатоки, талантливые и

гениальные люди. Эта кучка собиралась в опере, под ложей королевы. Другая партия занимала партер и залу, но ее главный очаг находился под ложей короля. Таким образом и произошли названия двух знаменитых партий того времени: «угол короля и угол королевы»<sup>30</sup>.

В числе противников буффионов были предводители официальной придворной эстетики, сторонники условной французской оперы. На стороне итальянских буффионов выступали французские энциклопедисты во главе с Руссо. Борьба этих двух групп получила название «войны буффионов».

Все перипетии борьбы буффионистов и антибуффионистов получили отражение в журнале «Литературные, философские и критические корреспонденции», издаваемом Гриммом, который примыкал к крылу энциклопедистов. В корреспонденции от 1 июля 1753 года Гримм писал: «Раздоры между двором и парламентом, его изгнание, переселение палаты в Понтуаэ, все эти события привлекли к себе внимание не более, чем на одни сутки<...> Итальянские артисты, называемые буффионами, уже десять месяцев играющие в оперном театре, поглотили всеобщее внимание настолько, что парламент совершенно заброшен<...> Некий остроумец сказал, что прибытие Манелли освободило нас от гражданской войны, ибо без этого события умы, ничем не занятые, обратились бы к распрям между парламентом и духовенством»<sup>31</sup>.

Особенную остроту полемике между буффионистами и антибуффионистами придадо уже упоминавшееся выше «Письмо о французской музыке» Руссо. Оно вызвало большое количество нападок на Руссо со стороны представителей официальной эстетики, рядившихся в тогу оскорбленного патриотизма и упрекавших писателя в недооценке французской музыки. С этих позиций против Руссо выступил Ложье с «Апологией французской музыки против Руссо» (1754).

В марте 1754 года по приказу короля итальянская оперная труппа вынуждена была покинуть Париж. «Буффионы удалены, — писал по этому поводу Гримм. — Большая опера стала лишь паралистиком, впадшим в предсмертное томление»<sup>32</sup>.

Но изгнание буффионов отнюдь не привело к окончанию полемики. Напротив, она разгорается с новой силой, когда в 1754 году появляется памфлет Руссо «Пись-

мо симфониста Королевской академии музыки своим товарищам по оркестру». «Наконец, мои дорогие товарищи, — писал Руссо, — мы торжествуем; буффоны изгнаны, мы опять будем блистать в сочинениях г. Люлли. Уже не будет больше такой жары в Опере и такого утомления в оркестре. Согласитесь, господа, что тяжело было играть эту проклятую музыку, где ритм был немилосердным и не ждал нас с вами. Когда кто-нибудь из этих проклятых сторонников итальянской музыки следил за моей игрой..., я чувствовал себя в очень большом затруднении, запутавшись через несколько тактов, я делал вид, что у меня в партии паузы или же я выпутывался из трудного положения тем, что уходил в уборную»<sup>33</sup>.

В ответ на это администрация театра лишила Руссо полагавшегося ему, как автору, свободного входа в театр. Ходили слухи даже и о готовящемся на Руссо покушении. Все это свидетельствует об остроте дискуссии, в которой тесно переплетались социальные, эстетические и личные мотивы.

Но борьба буффонов не была простой борьбой вкусов. Споры вокруг постановок итальянской комической оперы отражали более серьезные мотивы, которые в своей основе носили социальный и политический характер. Это была борьба двух разных направлений в развитии французской культуры, двух противоположных эстетических принципов и социальных идеалов. Борьба за национальную, демократическую культуру приняла во Франции форму оппозиции к серьезной, условно-классической опере, которая выражала идеалы классицизма и была опорой аристократической эстетики. Поэтому «война буффонов» отнюдь не была борьбой между французской и итальянской оперой, она была борьбой между аристократической и буржуазно-демократической эстетикой.

Несмотря на изгнание буффонов, победа в борьбе буффонистов и антибуффонистов оказалась на стороне буффонистов. Победила демократическая эстетика, потому что она показала условный и антидемократический характер придворного классицизма. Постановки итальянской комической оперы показали все недостатки французской серьезной оперы. «Наш вкус, — писал Гримм в 1757 году, — превратил нашу оперу в самое холодное, ребяческое и варварское зрелище, какое в настоящее



время на свете существует... Но, как мне кажется, все способствует тому, чтобы изгнать из оперы нашей вкус и пламя гениальности, без чего каждый спектакль несносен и плоск. Соединение, или вернее смешение двух подражаний, противное всем основам хорошего вкуса, сделалось самым важнейшим в нашей опере: в ней ежеминутно пение прерывается танцами и танцы пением... Я уже совершенно не говорю об отсутствии естественности и о ложной и произвольной декламации французского речитатива; речитатив же итальянский, ко всем характерам подходя, все виды декламации оживляя и согревая, дает ему возможность с полной успешностью вводить в оперу трагические и комические диалоги»<sup>34</sup>.

Наконец, «война буффионов» указала на дальнейшие пути развития французской оперы. Это был путь подражания демократической комической опере с ее простым сюжетом, естественностью характеров и действия. По этому пути пошел сам Руссо, создавая в подражание итальянской комической опере свою оперу «Деревенский колдун».

«Война буффионов» имела еще одно важное значение. Она показала, что в условиях абсолютистской Франции, где все политические свободы были задушены, всякого рода эстетические споры и дискуссии в конце концов приводили к политическим вопросам, к вопросу о политической свободе. Это понимание с предельной четкостью выразил Д'Аламбер в своем трактате «О свободе музыки» (1760). В этом сочинении Д'Аламбер как бы подвел итог всей дискуссии о буффионах.

Он показал, что в обществе, где музыка является предметом государственной политики, всякая критика музыкального искусства становится критикой официальной нравственности, религии, самих устоев государства. Д'Аламбер раскрывал логику рассуждений антибуффионистов, которые видели в свободе музыки угрозу для существования государства. «Свобода в музыке, — писал он, — предполагает свободу чувствовать; свобода чувствовать влечет за собой свободу мыслить, за которой следует свобода действовать, а эта последняя является гибелью государства. Поэтому давайте сохраним оперу в том виде, в каком она существует, если мы хотим сохранить королевство; ограничим вольности в пении, если не хотим, чтобы за ними последовали вольности речи<...>

Трудно поверить, но фактом является то, что для некоторых людей слова «буффон», «республиканец», «фрондер» — я чуть не упустил — «материалист» — все это синонимы»<sup>35</sup>.

В этих словах Д'Аламбер выразил ясное понимание того, что борьба за демократическую эстетику и демократическое искусство невозможна без борьбы за политическую свободу, без борьбы против абсолютистского государства и его идеологии.

#### 4. ЭСТЕТИКА ФРАНЦУЗСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ. ДИДРО И Д'АЛАМБЕР

Значительный вклад в музыкальную эстетику внесли французские энциклопедисты. Руссо, Д'Аламбер, Дидро уделяли много внимания проблемам музыкальной эстетики<sup>36</sup>.

Проблемы музыки не были случайной темой в работах известного французского математика, физика и философа-просветителя Д'Аламбера (1717—1783)<sup>37</sup>.

Д'Аламбер был ученым с широкими интересами. В юности, отказавшись от изучения теологии, он начал заниматься юриспруденцией. Но настоящее призвание Д'Аламбера было связано с математикой и физикой. Уже первые его работы в этой области — «Трактат о динамике» (1743), «О равновесии и движении жидкостей» (1744) — принесли ему широкую известность. В 1751 году Д'Аламбер избирается членом Парижской Академии наук. С 1751 по 1757 год вместе с Дидро издает «Энциклопедию», ведет в ней отдел математики и физики.

Проблемам музыки Д'Аламбер посвящает целый ряд своих работ: «Теоретические и практические элементы музыки» (1752), «Фрагмент об опере» (1752), «О свободе музыки» (1760), доклад «Рассуждение о теории музыки» (1777) и др.

В своем первом музыкальном трактате «Теоретические и практические элементы музыки» Д'Аламбер изложил принципы музыкальной теории Рамо. По свидетельству современников, это изложение было более ясным и популярным, чем сочинения самого Рамо. Руссо, например, не без злой иронии говорит, что после выхода этого

трактата Д'Аламбера чтение произведений самого Рамо стало излишним.

В этом трактате Д'Аламбер, как и Рамо, считает, что ведущую роль в музыке занимает гармония, которая является изобретением сравнительно недавнего, двухсотлетнего прошлого. Он признает за Рамо ту заслугу, что он развил принцип гармонии и вывел из него все музыкальные явления, «свел все аккорды к небольшому числу простых и основных, по отношению к которым все прочие аккорды оказываются лишь их сочетаниями и перемещениями»<sup>38</sup>. Д'Аламбер считал, что в своих теоретических трудах о гармонии Рамо доказал «взаимозависимость мелодии и гармонии». Тем самым Д'Аламбер предугадал идею синтеза мелодии и гармонии, которая действительно была осуществлена позднее в творчестве венских классиков.

Д'Аламбер уделяет много внимания проблемам подражания в музыке. Уже в первом своем философском произведении, «Очерке происхождения и развития наук» (1751), написанном в качестве предисловия к «Энциклопедии», он довольно подробно излагает свои воззрения на музыку. В этом очерке Д'Аламбер устанавливает следующую классификацию видов искусств, основанную на их отношении к принципу подражания. На первом месте он ставит живопись и скульптуру, которые непосредственно действуют на чувство, на втором — архитектуру, на третьем — поэзию, обращающуюся к воображению. Последнее место в системе подражательных искусств занимает музыка. «Музыка, говорящая одновременно воображению и чувствам, занимает последнее место в ряду подражательных искусств, и не потому, что ее подражание менее совершенно, но потому, что она до сих пор как будто бы ограничивается чрезвычайно немногочисленным кругом образов, — обстоятельство, которое нужно приписывать в меньшей степени ее природе, чем незначительной изобретательности и ограниченным средствам ее создателей»<sup>39</sup>.

Иными словами, Д'Аламбер считает, что музыка является в меньшей степени подражательным искусством, чем другие виды искусства, он скорее признает ее «видом речи или даже языка, посредством которого выражаются различные чувства души или, вернее, ее различные страсти»<sup>40</sup>.

Д'Аламбер использует учение о подражании для доказательства содержательности музыки. «Всякая музыка, — говорит он, — которая ничего не изображает, не более, как шум; и если бы не привычка, уродующая все, она не доставила бы больше удовольствия, чем ряд гармоничных слов и звуков, лишенных порядка и связи»<sup>41</sup>. Предмет изображения и подражания в музыке неограничен. Это — не только так называемые «приятные» страсти. Музыка может изображать и чувства, связанные с чувствами, которые не приносят видимого удовольствия, — чувство страха, ужаса и пр. «Правда, — замечает Д'Аламбер, — музыкант, старающийся все изображать, представлял бы нам нередко картины совершенно недоступные обыкновенным чувствам; но из всего этого можно только заключить, что создав искусство учиться музыке, можно было бы также создать искусство ее слушать»<sup>42</sup>.

Позднее Д'Аламбер неоднократно обращался к учению о подражании, трактуя проблемы музыки. Так, например, в 1777 году он читает во Французской Академии наук доклад «Рассуждения о теории музыки», в котором, исходя из теории подражания, развивал взгляд на музыку как на своеобразный вид языка.

Учение Д'Аламбера о музыке как подражании высоко оценил Руссо. В письме к Д'Аламберу в 1753 году Руссо писал: «Нахожу вашу идею о музыкальном подражании весьма правильной и новой. В самом деле, за исключением лишь весьма малого числа случаев, искусство музыканта состоит не в непосредственном изображении предметов, а в том, чтобы привести душу в такое настроение, которое создало бы в ней эти предметы»<sup>43</sup>.

Учение о музыкальном подражании мы находим и у другого выдающегося французского философа-энциклопедиста Дени Дидро (1717—1784)<sup>44</sup>. Во многих произведениях, посвященных вопросам эстетики и теории искусства, Дидро пытался раскрыть природу подражания в искусстве (см. статью «Подражание» для Энциклопедии). Он много писал о стилях и жанрах в современном ему театре. Как и большинство французских энциклопедистов, Дидро уделяет много внимания проблемам музыкальной теории и эстетики.

Основными сочинениями, в которых Дидро обращается к вопросам музыки, являются «Третья беседа о «По-

бочном сыне» (1757) и «Племянник Рамо» (1770), хотя отдельные замечания о музыке рассыпаны и во многих других его сочинениях, — например, в статье «О драматической поэзии», в романе «Нескромные сокровища» и др.

Дидро рассматривает искусство как «подражание природе», включая сюда представление о природе и общественной жизни, требует от художника правдивого изображения жизни. «Пение, — по словам Дидро, — это подражание путем звуков, расположенных по определенной шкале, изобретенной искусством или, если Вам угодно, возженной самой природой, — подражание с помощью либо голоса, либо музыкального инструмента естественным шумам или проявлениям страсти»<sup>45</sup>. Он выступал против слепого подражания античности, бесконечного изображения античных мифов, преданий, аллегорий, которые были свойственны искусству классицизма. «Не протитируем ли мы, — говорит Дидро в беседах о «Побочном сыне», — философию, поэзию, музыку, живопись, танец, занимая их нелепостями? Каждое из этих искусств, взятое в отдельности, имеет целью подражание не природе, а их объединенную магическую силу применяют к какой-либо сказке»<sup>46</sup>.

Дидро выступает с требованием реформы музыкально-драматического искусства. Образцом этой реформы он считал классическую трагедию. По его словам, античная трагедия выше бытовой драмы, так как она ритмична, тогда как бытовая трагедия исключает версификацию, то есть она не в состоянии передать пафос, патетику действия, не способна подняться над уровнем буржуазных будней.

Дидро выдвигает идею создания синтетического искусства, музыкальной драмы, в которой объединились бы пафос и содержание поэзии с выразительностью пения. Раскрывая эту идею в «Беседе о побочном сыне», он подробно показывает на примере «Ифигении в Авлиде» Расина, как композитор может трактовать монолог Клитемнестры.

Большое значение придавал Дидро интонации в музыке. Он говорил, что каждой страсти свойственна своя интонация, интонация и жест взаимно обуславливают друг друга, интонация есть питомник мелодии. В связи с этим Дидро считал, что композитор должен изучать

все оттенки человеческой речи, которая, по его словам, является главным образом для подражания в музыке. Исходя из этого, он дает определение пения как двух взаимно пересекающихся линий — мелодии и декламации. «Речь следует рассматривать как одну линию, а пение — как другую, извиляющуюся вокруг первой. Чем сильнее и правдивее будет речь, прообраз пения, чем в большем количестве точек ее пересечет напев, чем правдивее будет напев, тем он будет прекраснее»<sup>47</sup>. Это, на наш взгляд, глубокое диалектическое определение, позволяющее рассматривать зависимость мелодии и речи не только статически, но и динамически, в их движении, развитии.

Наряду с теоретическими суждениями, Дидро принадлежит ряд тонких наблюдений о современной музыке. В своих работах он критически относится к современной ему французской музыке и придворному оперному театру, часто ссылается на Рамо, Люлли, Перголезе, довольно резко отзываясь о музыке Рамо, в его памфлете «Племянник Рамо» звучат отголоски знаменитых «споров об опере».

#### 5. ОПЕРНАЯ РЕФОРМА ГЛЮКА. БОРЬБА «ГЛЮКИСТОВ» И «ПИЧЧИНИСТОВ»

Споры вокруг оперы, которые, казалось бы, затихли с завершением полемики «буффонистов» и «антибуффонистов», разгорелись с новой силой через двадцать лет в связи с оперной реформой Глюка.

Кристофор Виллибальд Глюк (1714—1787) вошел в историю музыки как великий композитор и оперный реформатор. Родился Глюк в Германии. Однако его деятельность связана с разными странами и городами Европы, в особенности с Веной и Парижем. В юности воспитывался в иезуитской коллегии в Комогау, затем учился в Пражском университете. Получил хорошее музыкальное образование, играл на скрипке, органе, виолончели. В 1737 году Глюк едет в Италию, где занимается композицией у известного композитора Саммарини. Здесь появляется его первая опера — «Артаксеркс» (1741), написанная на либретто Метастазιο. Первые оперы Глюка не отличаются от традиционных итальян-

ских опер-сериа. Но блестяще овладев техникой итальянской оперы, он начинает постепенно искать новых путей развития оперного искусства.

В 1745 году Глюк едет в Лондон, там он знакомится с героическими ораториями Генделя. По пути он останавливается в Париже и знакомится здесь с операми Рамо. В 1750 году Глюк поселяется в Вене, где и приступает к реформе оперного театра. В Вене Глюк пишет и ставит три оперы — «Орфей и Эвридика» (1761), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1769). Однако оперная реформа не получает признания у аристократической венской публики. Глюк переезжает в Париж (1773). Здесь в обстановке предреволюционной Франции он завершает свою оперную реформу созданием оперы «Армида».

О содержании оперной реформы Глюка позволяют судить его эстетические взгляды, содержащиеся в письмах и посвящениях к операм. Прежде всего, Глюк выступал против условности итальянской оперы-сериа, с требованием очистить ее от излишеств вокальной виртуозности. Он резко полемизировал со всеми «эстетам и пуристами», которые ищут в музыке наслаждения слуха, а не смысла поэтического текста и правдивости изображаемого действия. «Если хочешь быть правдивым, — писал Глюк в посвящении к опере «Парис и Елена», — надо приспособлять свой стиль к трактуемому сюжету, и самые величайшие красоты мелодии и гармонии станут ошибками, недочетами, когда они не соответствуют цели»<sup>48</sup>.

В посвящении к опере «Альцеста» (1767) Глюк писал: «Приступая к созданию музыки «Альцесты», я ставил себе целью избавить ее совершенно от тех излишеств, которые благодаря ли нелепому тщеславию певцов или преувеличенной угодливости композиторов с давних пор уродуют итальянскую оперу и превращают самое пышное и прекрасное зрелище в смешную и скучную вещь. Я хотел привести музыку к ее истинной цели, которая заключается в том, чтобы дать поэзии больше новой выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями»<sup>49</sup>.

Главными критериями красоты в музыке Глюк считал «простоту, правду и естественность». В достижении

этой цели он видел смысл своего творчества. Как сторонник эстетики просветительского классицизма, Глюк утверждал необходимость подражания природе в музыке, достижения разумной простоты и ясности. «Чем больше стремятся приблизиться к истине и совершенству, тем более необходимыми являются точность и ясность»<sup>50</sup>. Но Глюк не ограничивал себя соблюдением каких-либо нормативных правил. «Вы не можете себе вообразить, — писал он, — сколько различных путей и нюансов возможны в музыке». Одну из главных целей музыки он видел в том, чтобы «дать поэзии больше новой выразительной силы», и в своих операх, написанных на тексты Кальцабиджи, Глюк указал практические пути к достижению этой цели.

Творчество и эстетические взгляды Глюка — вершина и закономерный итог развития оперной эстетики в XVIII веке. В своей музыке Глюк выступил как смелый реформатор французской оперы, как предшественник и зачинатель венской классической школы, музыки Моцарта и Гайдна.

Оперная реформа Глюка приводила к расколу общественного мнения, к поляризации различных эстетических направлений. Этот раскол ощущался еще тогда, когда Глюк находился в Вене. Об этом сообщает в своих путевых дневниках Бёрни, посетивший Вену в 1772 году: «Разногласий среди поэтов, музыкантов и их приверженцев в Вене так же много, как повсюду. Можно сказать, что Метастазиио и Гассе возглавляют одну из главных партий, а Кальсабиджи и Глюк — другую. Первые, считая все новшества шарлатанством, держатся за старую форму музыкальной драмы, где поэт и композитор требуют равного внимания со стороны публики: поэт — в речитативах и повествовательных частях, а композитор — в ариях, дуэтах и хорах. Вторая партия больше полагается на театральные эффекты, ясность характеров, простоту произношения и музыкального исполнения, чем на свойственные тому стилю цветистые описания, излишние сравнения, сентенциозное и холодное морализирование — с одной стороны, и скучные симфонии и длинные пассажи — с другой»<sup>51</sup>.

Еще более бурные споры вызывает эстетика Глюка в Париже, где композитор завершает свою оперную реформу. Здесь вновь, как в «войне буффионов», происходит



раскол общественного мнения на две партии: сторонников итальянской оперы и тех, кто выступал с требованием национальной французской оперы. Но теперь социальные и эстетические акценты существенно изменились. Глюк стоял во главе французской партии. Его поддерживали передовые мыслители, в частности, французские энциклопедисты, которые видели в его творчестве образец высоко гражданственной музыкальной драмы, выражающей идеалы гражданской добродетели и долга. На стороне итальянской партии выступают представители классицистической эстетики — Мармонтель и Лагарп.

Чуткий ко всем изменениям и колебаниям музыкальной мысли, Гримм писал в своем журнале: «Вот уже пятнадцать дней, как в Париже только и думают, только и грезят о музыке. Она предмет всех наших споров, всех разговоров, душа всех наших ужинов; интересоваться чем-либо другим кажется даже смешным... После всего этого нет, пожалуй, и надобности говорить, что причина этого брожения — «Ифигения» г. шеваляе Глюка. Оно тем более сильно, что мнения чрезвычайно разделились и что все партии охвачены одинаковой яростью. Из них резко выделяются три: первая — партия старой французской оперы, поклывшаяся не признавать иных богов, кроме Люлли и Рамо, другая — сторонники чисто итальянской музыки, которая поклоняется лишь Иомелли, Пиччини, Саккини; наконец, третья партия — партия шеваляе Глюка, которая полагает, что найдена музыка, наиболее свойственная театральному действию, музыка, покоящаяся на принципах, почерпнутых из вечного источника гармонии и внутреннего соотношения наших чувств, музыка, никакой стране не принадлежащая, для стили которой гений композитора сумел воспользоваться особенностями нашего языка»<sup>52</sup>.

Противники Глюка приглашают в Париж в противовес ему итальянского композитора Пиччини, который в 1778 году не без успеха ставит свою оперу «Роланд». С этого момента споры между приверженцами и противниками музыки Глюка получают название споров «глюкистов» и «пиччинистов».

Представители эстетики классицизма не могли принять оперную реформу Глюка, требовавшего в музыке реализма и естественности. После постановки оперы Глюка «Армида» Лагарп пишет Глюку полемическое

письмо, в котором весьма отчетливо выражает эстетическую программу «пиччинистов». «Крики горестей, — пишет Лагарп, — одно из средств г. Глюка<...> Это аффектированное передразнивание природы очень отличается от искусства, основанного на приукрашенном подражании, которое должно нравиться сходством. Я вовсе не хочу слушать криков страдающего человека. От искусства музыканта я жду печальных, но не неприятных акцентов. Я хочу, чтобы он радовал мое ухо... Если я слышу только крики отчаяния, конвульсивные рыдания, я могу, пожалуй, найти все это очень верным, настолько верным, что второй раз не прийду»<sup>53</sup>.

Исходя из основного требования классицистской эстетики изображать «приукрашенную природу», Лагарп считал нехудожественным и антиэстетическим голос страдающего человека. Но Глюк стремился передать в своей музыке «интонации самого живого горя», не ходульные страсти условных персонажей, а реальные чувства реальных людей. Это стремление к естественности, лежавшее в основе его оперной реформы, естественно, не могло не идти вразрез с эстетикой классицизма. Не случайно, что ее представители находили музыку Глюка «немелодичной», «шумной». Мармонтель, например, так писал о Глюке:

«С шумным и ревающим оркестром, с раздражающими слух звуками голосов мы полагаем получить настоящую театральную музыку. Опера лишается очарования мелодии<...> Нужно признать, что никто до сих пор не заставлял, как он, трубы рычать, струны — хрепеть, голоса — мычать<...> Разве уши и души французов так грубы, что без получения впечатлений нуждаются в таковых потрясениях? Шекспира хотят предпочитать Расину<...> Подобная школа вкуса не имеет успеха в Париже. Вознося немецкого музыканта превыше всех, считая его Шекспиром музыки, нужно ли в угоду ему устранивать из театра итальянских Расинов?»<sup>54</sup>.

Однако сторонники классицистской эстетики, опиравшиеся на итальянскую музыку, потерпели серьезное поражение. Постановка «Ифигении в Тавриде» принесла Глюку настоящий триумф, его музыкальные и эстетические принципы одержали победу.

Реформа Глюка завершила большой исторический этап в развитии оперной музыки и оперной эстетики.

Она на практике осуществила идеалы просветительского классицизма, те требования и идеалы, с которыми выступала передовая эстетическая мысль во Франции, и прежде всего просветители. «Когда Дидро стремился «ввести в лирический театр подлинную трагедию», — пишет Т. Н. Ливанова, — он считал, что она должна стать античной, т. е. не современной, бытовой, прозаической, а обобщенной в античных образах... Своей реформой Глюк ответил на эти требования передового французского просветителя»<sup>56</sup>. По сути дела, ту же мысль развивает и В. Д. Конен в своей статье о творчестве Глюка: «Глюк впервые «вырвал» оперу из-под власти придворной эстетики. Он придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину и силу страстей, достойных шекспировской драмы, осветил ее этической идеей трагедий Корнеля и Расина, привнес в нее естественность и простоту комедий Гольдони и Фавара. И музыкальная драма поднялась до уровня искусства, способного отразить великие просветительские идеи»<sup>56</sup>.

## 6. СПОРЫ О МУЗЫКАЛЬНОМ ПОДРАЖАНИИ

Во Франции, так же как в Германии и Англии, в центре теоретических проблем эстетики стояли вопросы подражания.

Как известно, классицистский вариант учения о подражании был всесторонне развит известным французским теоретиком искусства Шарлем Баттё (1713—1780)<sup>57</sup>.

Основной эстетический труд Баттё — «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746). В этом сочинении Баттё доказывает, что основное содержание и назначение искусства состоит в подражании природе. В этом все виды искусства сходны между собой, все они являются подражательными искусствами. Но вместе с тем, они различаются друг от друга, поскольку различны используемые ими средства подражания. Живопись подражает посредством цвета, поэзия — посредством речи, танец — жестом и музыка — звуком.

Музыке Баттё посвящает специальную, третью часть своего трактата «Изящные искусства, сведенные к еди-

ному принципу». Он распространяет на нее общие принципы подражания, утверждая, что «в музыке нет ни одного звука, который бы не имел своего прообраза в природе; каждый должен быть хотя бы началом мелодии, как буква или слог — началом слова»<sup>58</sup>. Баттё различает два рода музыки: один подражает неодушевленным звукам и шумам природы, другой — выражает звуки одушевленные. Это разделение было принято многими авторами XVIII века.

Как сторонник классицизма, Баттё считал, что искусство должно подражать не всякой, а лишь «прекрасной» природе. С этим связан нормативизм его эстетики, против которого выступали Дидро, Лессинг, Д'Аламбер.

Нельзя не видеть, вместе с тем, что теория подражания в ее классицистическом варианте носила ограниченный метафизический характер и зачастую не была способна отразить те сложные и диалектические процессы, которые происходили в развитии музыкальной практики в связи с реформой оперного искусства и становлением симфонизма в музыке. Многие сторонники теории подражания подчиняли музыку поэзии, другие, как Баттё, видели в ней род «омузыкаленной живописи», не допускали в ней «смещения страстей» и т. д. Буквальное истолкование принципа подражания приводило многих теоретиков к наивным попыткам установить непосредственные аналогии между музыкой и звуками природы или же физическими характеристиками различных явлений и предметов внешнего мира.

Против такого истолкования выступали французские энциклопедисты. Как мы видели, Руссо, Дидро и Д'Аламбер истолковывали принцип подражания в музыке глубоко и многосторонне. Они не сводили музыку к тому условному подражанию «украшенной природе», которого требовала эстетика классицизма, а связывали учение о подражании с требованиями правдивости и естественности искусства.

Начиная со второй половины XVIII века, во Франции, как и в других странах Европы, возникают споры вокруг учения о подражании. И здесь, так же как в Германии и Англии, музыкальные теоретики пытаются сочетать принцип подражания с принципом выражения.

В 1759 году аббат Морелле выступает с трактатом «О выражении в музыке», в котором подвергает крити-

ке принцип подражания, утверждая, что «музыка есть нечто большее, нежели точное подражание природе».

Против мнения Морелле выступает Байе. В своем трактате «Музыкальная выразительность, в ранг химер возведенная» он пытается доказать, что музыка не может быть выразительной.

Своеобразную попытку интерпретации теории подражания выдвинул известный французский естествоиспытатель и теоретик музыки Бернар Ласепед (1756—1825).

Ласепед родился в дворянской семье. В юности обучался композиции, игре на клавире и органе. Параллельно занимался изучением естественных наук, был последователем Бюффона. Как ученый, Ласепед получил широкую известность во Франции и за рубежом. Он состоял членом Академий в Дижоне, Лионе, Тулузе, Риме, Стокгольме, Мюнхене. Занимался Ласепед и государственной деятельностью, Наполеон назначил его канцлером, при восстановлении монархии ему был дарован титул мэра.

Наряду с проблемами естественных наук, Ласепед уделял много времени и вопросам музыкальной теории. К 1775 году относится начало переноски Ласепеда с Д'Аламбером, с которым он вступил в дискуссию по вопросу о гармонии в музыке. В 1766 году Ласепед основал «Свободное общество наук, искусств и литературы». На одном из первых заседаний этого общества он представил доклад «Рассуждения о развитии музыки, которое ей предстоит в будущем» (опубликован только в 1925 году).

В начале 80-х годов Ласепед переезжает в Париж, где встречается с Глюком, посещает салон Д'Аламбера, пытается поставить на парижской сцене свою оперу «Омфала», которая, правда, не имеет успеха. В 1785 году Ласепед издает в двух томах «Поэтику музыки», в которой излагает свои взгляды на музыку, ее отношение к поэзии и о природе подражания в музыке и т. д. В решении этих вопросов он занимал позицию, противоположную позиции французских энциклопедистов, прежде всего Д'Аламбера и Руссо.

Ласепед выдвинул концепцию, согласно которой музыка является определенным типом речи. «Что такое музыка? Это более трогательный, более энергичный

язык, чем язык обычный; это речь, которая состоит лишь из простых звуков, вместо того, чтобы заключать в себе отдельные звуки, вместе соединяющиеся для образования слов»<sup>59</sup>.

Конечно, рассуждает Ласепед, музыка отличается от обычной речи. Но она развивалась по тем же законам, что и речь. Вначале музыка представляла одно целое с речью. Но затем из нее были изъятые артикулированные звуки. «Вместо того, чтобы произносить отдельные краткие и беглые звуки, угасающие тотчас же после их произношения, в музыке стали соблюдать определенную длительность»<sup>60</sup>.

По мнению Ласепада, возможности музыки ограничены областью слышимого. «Музыка, — говорит он, — показывает в действительности лишь то, что может действовать на слух. Она представляет с полной отчетливостью все картины живой природы, все картины неодушевленной природы <...> Таким образом, она подражает журчанию бегущей воды, пению птиц, раскатам грома, звукам прибоя бушующих волн, разбивающихся о прибрежные скалы»<sup>61</sup>.

Но каким образом музыка выражает страсти? По словам Ласепада, сама по себе музыка не в состоянии представить страсти. Она может это делать только опосредованно, с помощью поэзии. Иными словами, в изображении внутреннего мира человека музыка целиком подчинена поэзии и рабски зависит от нее. Эту мысль Ласепед выражает с предельной степенью категоричности: «Так пусть же музыканты знают границы своего искусства. Пусть они не заблуждаются относительно тех эффектов, которые они могут произвести, <...> пусть не тратят определять точным образом предметы их картин, — это доступно лишь поэзии»<sup>62</sup>.

Несомненно, что формулируя подобный вывод, Ласепед делал шаг назад по сравнению с эстетикой французских энциклопедистов, доказывающих сложную и органическую связь музыки и поэзии.

Другая попытка интерпретации теории подражания принадлежит писателю и композитору Мишелю Шабанону (1729—1792).

В детстве Шабанон обучался игре на скрипке. Был знаком с Рамо и, по-видимому, был его учеником. В молодости написал оперу «Симела» (музыку и либретто),

которая, однако, не имела успеха и не была поставлена. Шабанон изучал греческую литературу — переводил греческих авторов и писал комментарии к их сочинениям.

В 1764 году Шабанон написал эклогу на смерть Рамо. С этого времени началась его деятельность в области музыкальной теории. В 1773 году были созданы «Письма о музыкальных свойствах французского языка», в которых явственно слышны отзвуки споров о французской и итальянской музыке. В этом споре автор становится на сторону защитников французской музыки.

В последующем Шабанон пишет еще несколько теоретических работ о музыке: «Наблюдения о музыке и метафизике искусства» (1779), «Заметки о «Проблемах» Аристотеля, связанных с музыкой» (1780). В это же время он сочиняет несколько оперных либретто и музыку к опере «Кастор и Поллукс».

К 1785 году относится главное теоретическое сочинение Шабанона «О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру». В этом сочинении он обобщает и систематизирует воззрения французских музыкантов и композиторов по теории музыки. В центре внимания Шабанона — вопросы подражания в музыке, соотношения языка и музыки, мелодии и гармонии, инструментальной и вокальной музыки. Он придает им законченную форму теоретического сочинения по эстетике. Так же, как и Лассед, Шабанон выступает против эстетики французских энциклопедистов. Он ставит под сомнение применимость теории подражания к музыке. Для Шабанона музыка менее, чем какое-либо другое искусство, является подражанием. Воспроизведение звуков природы, то есть обыкновенное звукоподражание, встречается в музыке очень редко. Этим она отличается от живописи, где подражание совершенно необходимо. «Живопись, по самой сути своей, стремится подражать и притом подражать верно. Если она не станет этого делать, на что она годится? Обращаясь к одному лишь зрению, она и может изображать лишь то, что доступно зрению. Музыка же правится помимо подражания, с помощью ощущений, которые она вызывает: ее картины всегда несовершенны, а иногда в них всего лишь примитивная и мутная аналогия с изображаемым объектом, но при

таком условном сходстве ей нетрудно поспеть повсюду»<sup>63</sup>.

Шабанон прямо выступает против учения Руссо о музыке как подражании акцентам речи. Основной приводимый им аргумент — существование инструментальной музыки. Если в вокальной музыке можно обнаружить влияние интонаций или акцентов того или иного национального языка, то в инструментальной музыке это влияние никак не проявляется. «Мы изоощряемся, чтобы доказать независимость музыки от языка! Но обратимся к инструментальной музыке; ей не приходится заниматься подобного рода доказательствами, а между тем ее развитие в самые разные эпохи происходило совершенно так же, как и развитие музыки вокальной. Мишель, Вивальди, Корелли, Тартини, Пуньяни заставили музыку пройти через те же этапы, что и композиторы, модулировавшие слова. Следовательно, музыка рождается, растет и развивается сама по себе, как растение, наливающееся собственными соками»<sup>64</sup>. Точно так же и выразительность музыки состоит не в подражании нечленораздельным возгласам страстей. Исходя из всего этого, Шабанон приходит к выводу, что подражание не составляет сущность музыкального искусства, и вслед за Морелле становится на позицию концепции выражения.

В трактате Шабанона явственно ощутимо влияние новых, предромантических концепций искусства. Не случайно, что именно здесь впервые высказывается идея об автономности законов музыки, не сводимых к законам языка речи или какого-либо иного вида искусства. Музыка, провозглашает Шабанон, — это только мелодия, пение. Она отличается от речи; она развивается по своим особым законам и не зависит от произношения слов.

В противоположность рационализму просветителей, Шабанон доказывал, что музыка оперирует смутными ощущениями или отдаленными аналогиями. Новое у Шабанона также — в утверждении приоритета инструментальной музыки над вокальной, в теоретическом обосновании роли симфонического начала в музыке.

Все эти споры о музыкальном подражании свидетельствуют о кризисе эстетической теории классицизма и вызревании внутри нее предромантических концепций.



### III. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В ГЕРМАНИИ

#### 1. УЧЕНИЕ ОБ АФФЕКТАХ В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

Значительную роль в развитии немецкой музыкальной мысли XVIII века сыграла просветительская эстетика. Немецкие просветители боролись за создание национального музыкального стиля, они выступили с резкой критикой старой музыкальной теории, в частности против учения о сольмизации, против устаревшей теории аффектов, наконец, они заложили основы рационалистической эстетики, основанной на опыте и изучении музыкальной практики, положили начало музыкальной критике и музыкальной публицистике.

К этому направлению немецкой музыкальной эстетики относятся известные немецкие музыкальные писатели и композиторы: Иоганн Вальтер, Иоганн Маттесон, Фридрих Марпург, Иоганн Шейбе, Христиан Шубарт. Фактически, все XVIII столетие, начиная с 30-х годов, находится всецело под влиянием эстетики Просвещения.

Одним из первых немецких просветителей в области музыкальной эстетики был Иоганн Готтфрид Вальтер (1684—1784).

Родился Вальтер в Эрфурте, в семье ремесленника. После окончания гимназии, в Эрфуртском университете слушает лекции по философии и праву, усилению занимается музыкой, играет на органе и изучает теорию композиции. В 1702 году Вальтер становится органистом в церкви св. Фомы в Эрфурте. В это время он изучает сочинения по теории музыки, знакомится с трудами А. Кирхера, А. Веркмейстера и др. Находится в переписке с И. Маттесоном.

В 1703 году появляется первое теоретическое сочинение Вальтера — «Наставления о сочинении музыки». Здесь Вальтер выдвигает довольно подробную классификацию музыки. Он исходит из традиционного деления музыки на теоретическую и практическую. Теоретическая музыка в свою очередь подразделяется им на *musica historica* — возникновение и развитие музыки, *musica didactica* — природа звуков и *musica signatorica* —

музыкальные знаки и нотация. Практическая музыка состоит из *musica modulatorica*, которая учит искусству пения и игры на инструментах, и *musica poetica* о сочинении музыки, об интервалах, монохорде и т. д. Несмотря на традиционный характер исследования, в нем содержится совершенно новый раздел — изложенные в алфавитном порядке статьи о различных музыкальных терминах греческого, латинского, итальянского и французского происхождения (аккорд, арня, симфония, мадригал, канцона и т. д.). Поэтому это произведение можно рассматривать в определенной мере как предварение музыкального словаря.

Подготовка и написание словаря заняла у Вальтера большую часть жизни. Он переписывался со многими музыкантами и композиторами, собирая таким образом сведения об их жизни и творчестве. В своей работе он отталкивался от французского словаря Броссара, содержащего около 900 статей о композиторах, но лишенного подробных биографических сведений. «Музыкальный словарь или музыкальная библиотека» Вальтера<sup>65</sup> (1732) включает около 3000 статей. Помимо подробных биографических статей о композиторах и теоретиках, в том числе и современных — И. С. Бахе, Кунау, Маттеоне, — словарь Вальтера содержит и статьи о различных музыкальных терминах. Некоторые из них, в особенности такие, как «аффект», «музыка», «стиль» и другие, отражают музыкально-эстетические представления, характерные для первой половины XVIII века.

Приведем для иллюстрации статью «Стиль»: «Стиль в музыке определяется тем, по какому способу сочиняется и исполняется музыка, а также каким способом она преподается. Все это различается в зависимости от гения композитора, страны, народа, от того, чего требует содержание, место, время и выражение. Таким образом говорят о стиле Кариссини, стиле Люлли. Стиль радостной музыки отличается от стиля музыки важной и строгой. Церковный стиль отличается от театрального и камерного; итальянский стиль — острый, пестрый и выразительный, напротив, французский — естественный, текучий, нежный... От этого возникают другие термины, выражающие особенности стилей, как-то: старый и новый стиль, итальянский, французский, немецкий стиль, церковный, театральный и камерный, весе-

лый, вычурный, радостный, острый, равномерный, выразительный; важный, величественный, натуральный, текучий, нежный, подвижный, высокий, галантный, обычный, низкий, подлый стиль[...]

Здесь, таким образом, понятие «стиль» употребляется и как индивидуальная творческая манера исполнителя, и как национальный стиль, и как тот или иной вид или жанр в музыке. Все эти оттенки этого понятия получили в дальнейшем развитие у писателей более позднего времени.

Несмотря на то, что Вальтер был одним из зачинателей новой эстетической теории, примыкающей к немецкому Просвещению, в его эстетике было еще много традиционного, идущего от музыкальной теории XVII века. Так, например, он был сторонником старой теории аффектов и в статье «Аффект» просто повторяет учение об аффектах Кирхера: «Слово аффект» означает душевное переживание. Кирхер и другие дают следующие восемь состояний аффекта: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, дерзость и удивление; все эти чувства могут быть выражены в музыке»<sup>67</sup>.

И тем не менее, несмотря на эти непоследовательности, Вальтер сыграл значительную роль в формировании немецкой эстетики XVIII века, его словарь имел широкую популярность у современников, да и сейчас еще он является ценным источником по истории музыки этой эпохи.

Окончательный разрыв с традицией спекулятивного понимания музыки связан с именем одного из наиболее выдающихся деятелей немецкого Просвещения, композитором и теоретиком музыки Иоганном Маттесоном (1681—1764)<sup>68</sup>.

Маттесон рано приобщился к музыке. С шести лет он начал изучать основы основ музыкальной композиции, играть на музыкальных инструментах. В 1690 году Маттесон выступил с исполнением своих композиций в гамбургской церкви, принимал участие в публичных концертах как певец. Наряду с музыкальными дисциплинами юный Маттесон изучает английский, французский и итальянский языки, берет уроки танца, фехтования и верховой езды.

После завершения образования Маттесон поступает певцом в Гамбургскую оперу. В последующем он назы-

вал годы, проведенные на оперной сцене, своим «музыкальным университетом». В это время он знакомится с новыми направлениями в оперном искусстве, встречается с выдающимися исполнителями и композиторами своего времени. К 1703 году относится начало его дружбы с Генделем.

Начиная с 1704 года, Маттесон много путешествует. Посещает Голландию, Англию, Францию, Италию. Вернувшись в Германию, продолжает усиленно заниматься изучением музыки. Маттесон — автор нескольких опер, 24 кантат и ораторий, 12 сонат для флейты. Известность его как композитора быстро растет, и с 1709 года он становится капельмейстером при дворе герцога Гольштейна.

В творчестве Маттесона счастливо сочетаются практическое знание музыки с глубокими теоретическими знаниями и высоким критическим пафосом. Широта интересов, прекрасный публицистический талант сделали его замечательным теоретиком и критиком музыки. Первое его теоретическое сочинение о музыке — «Вновь открытый оркестр» (1713). В 1717 году появляется продолжение этой работы — «Защищенный оркестр, или второе его открытие». Начиная с 1722 года, Маттесон издает первый в Германии музыкальный журнал — «Critica musica». В 1728 году опубликованы «Музыкальный патриот», затем — «Школа генерал-баса» (1731), «Совершенный капельмейстер» (1739), «Основание триумфальной арки» (1740).

Уже в первой своей работе — «Вновь открытый оркестр» — Маттесон дает острую критику современной ему музыкальной жизни в Германии. Он говорит об упадке музыки и пытается проанализировать причины этого упадка. Среди этих причин он указывает на плохое воспитание и образование музыкантов, на их низкое общественное положение, на слабое развитие культуры и вкусов слушателей. Характеризуя музыкальную культуру современного ему общества, Маттесон рисует три социологических типа музыкантов, с которыми, по его мнению, связан упадок музыки. Это, прежде всего, тип музыканта-ученого, сводящего музыку к математике и абстрактным, далеким от практики правилам. В качестве примера такого типа музыканта Маттесон приводит Кирхера и рассказывает анекдот об одном из своих

знакомых, который после чтения книги Кирхера о музыке озирался по сторонам, опасаясь, как бы те бесчисленные трудные термины, которые он нашел в этой книге, не вызвали какого-либо духа. Высмеивая различные премудрости ученых музыкантов, Маттесон предупреждает читателя, что сам он вовсе не противник музыкальной эрудиции. Но он протестует против превращения ее в точную дисциплину, подобно логике или математике, так как это несовместимо с природой музыки, требующей свободы воображения.

Другой тип музыканта, который описывает Маттесон, — это тип дилетанта, отвергающего всякую серьезную работу и рассчитывающего на легкий и шумный успех в искусстве благодаря своей одаренности. Этот тип напоминает портрет того «музыкального шарлатана», который незадолго до Маттесона так живо нарисовал в своем романе Кунау.

Наконец, к третьему типу музыканта, ответственного за упадок музыки, относится музыкант-ремесленник, который продает свое искусство за деньги и не хочет ничего знать, кроме материальной выгоды. Его цель, по словам Маттесона, — не высокое искусство, а исключительно грубая материальная выгода. Такие люди более вредны, чем жалкие клячи, которых каждый может запрячь и погнать куда угодно.

Этим трем типам музыкантов Маттесон противопоставляет тип «совершенного» музыканта, образ которого он рисует в своей главной работе — «Совершенный капельмейстер».

Если понимать термин «совершенный» буквально, — говорит Маттесон, — тогда совершенного капельмейстера можно найти только в утопии. Но у совершенства существуют разные степени, и мы должны описать его суть, хотя бы чтобы противопоставить ее «проклятой посредственности».

«Совершенный капельмейстер» стоит на почве реальной действительности, он умело сочетает теорию и практику, не оставаясь рабом устаревших музыкальных теорий. В «Совершенном капельмейстере» Маттесон проливает критику спекулятивного отношения к музыке. Одна из глав этой книги специально посвящена полемике с теоретиками, подчиняющими музыкальное искусство власти абстрактных правил и голой математике. Таких

ученых он называет «чистыми алгебраистами», «калькуляторами» в музыке. По его мнению, «математика не может быть сердцем и душой музыки», как утверждали многие музыкальные теоретики вплоть до XVII века. Она не может быть сведена к чисто математическим отношениям, хотя последние играют в ней определенную роль. «Утверждение, что математик не имеет отношения к музыке, неправильно и требует тщательного обсуждения<...> Между тем, еще большей и пагубной ошибкой было бы думать и внушать другим, что математика является сердцем и душой музыки; утверждать, что все смены настроений, вызываемые пеннем и звуками, происходят лишь от различных внешних соотношений звуков»<sup>69</sup>. В музыке, по словам Маттесона, существует четыре типа соотношений, которые составляют ее содержание: естественные, моральные, риторические и математические. Лишь последние, относящиеся к темпу, интервалам и т. д., требуют исчисления с циркулем и линейкой. Но они составляют лишь незначительный элемент того, что в целом представляет собою музыка. «Немногочисленные и неисчерпывающие соотношения, связанные с арифметическим измерением звучности<...> не составляют даже тысячной доли существующих в природе звуков, не являются даже прядью волос с тела музыки»<sup>70</sup>.

Что же касается других элементов музыки, то они не могут быть измерены математическим способом, для их понимания нужен весь опыт и чувство человека. «На душу, или дух воздействуют чувства. Как? Безусловно, не через звуки сами по себе, не только через их размеры, характер, оформление, а, главным образом, через умелое, постоянно обновляемое и неисчерпаемое сочетание, разнообразие, смещение, повышение, понижение, скачки, остановки, ускорение, силу, слабость, резкость, простое и сложное движение, смягчение, задержку и тысячи других приемов, которые устанавливает не циркуль, не линейка, не расчет, а лишь внутренняя благородная сущность человека, наученного и умудренного природой и опытом»<sup>71</sup>.

Иными словами, Маттесон, опровергая «чистых алгебраистов» в музыке, доказывает человеческое содержание музыкального искусства, видит силу музыки не в числах и не в физической силе звука, а в многозначно-

сти ее эстетического содержания. «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы, а не из лужи арифметики»<sup>72</sup>.

Подводя итог своей полемике со сторонниками, с представителями старой эстетики, утверждающей математическую природу музыки, Маттесон указывает на следующую дилемму, которую, по его мнению, каждый, пишущий о музыке, должен решить для себя раз и навсегда: «Во-первых, спрашивается: может человек, желающий стать хорошим музыкантом, добиться этого с помощью математики? Во-вторых, можно ли, не имея основательных математических познаний, написать хорошее произведение? Тот, кто ответит утвердительно на первый вопрос и отрицательно — на второй, окажется в противоречии со старым и новейшим опытом, в противоречии со своими собственными ушами, глазами и руками, со всеми объединенными органами чувств всех людей. Он захлопнет единственную дверь, через которую разум воспринимает то, что ему доступно. Если же на первый вопрос будет дан отрицательный, а на второй утвердительный ответ, то станет вполне очевидно, что математика никак не может стать сердцем и душой музыки»<sup>73</sup>.

Отрицая власть математики над музыкой, Маттесон не отвергал вообще всякую роль математического подхода к музыке. «Музыка не против математики, а над нею», — говорил он<sup>74</sup>. Но истинная красота в музыке начинается там, где кончается математика. «Самые точные математические соотношения — еще далеко не все<...> Искусство чисел — лишь слуга красоты и скромный инструмент царственной природы. Бесконечное, таинственное, неизмеримое соединение, искусное и умное сочетание, не имеющая названия и не поддающаяся изучению прелесть... — все это вместе и представляет собой истинные приемы мелодического и гармонического воздействия»<sup>75</sup>.

В этой полемике с «чистыми алгебрантами» Маттесон выступил как представитель новой, просветительской эстетики. Пожалуй, никто другой в XVIII веке так остро и бескомпромиссно не противопоставлял себе прежней традиции музыкальной мысли. Маттесон же, очевидно, исходил из того, что строить новое на старом фундаменте нельзя, необходимо до основания разру-

шить все то, что оказалось в противоречии с новой музыкальной культурой, с новой эстетикой. Поэтому он выступает с резкой критикой всякого рода рутин в области музыкальной теории. Он возражал против употребления старых ладов, против злоупотребления искусством многоголосия и контрапункта, высмеивал тех, кто ставит авторитет «химической античности» выше современной музыкальной практики. В этом отношении большой интерес представляет критика Маттесоном устаревшей теории и практики сольмизации, с которой он выступает в трактате «Защищенный оркестр». Маттесон зло высмеивает теорию Гвидо Аретино, предполагавшую заучивание сольмизационных слогов в комбинации со звуками наизусть, он выступает против Аретино и следовавшего за ним Кирхера, которые довольствовались шестью слогами звукоряда, тогда как практика исполнения и композиции требовала семи слогов. Эти шесть слогов он называет шестью светильниками у гроба сольмизации и заказывает мессу в честь этой престарелой теории, которую порой все еще пытаются выдать за молодую красавицу. Пародируя старинную молитву Иоанну, из которой Гвидо взял название своих сольмизационных слогов, Маттесон пишет свой парадокс этой молитвы: «До — часовой, уж неживой. Ефрейтор ре здоров вполне. Несчастный ми чуть только жив. Для парня фа уж смерть близка»<sup>76</sup> и т. д.

В своем «Музыкальном патриоте» (1728) Маттесон выступает против контрапунктического стиля церковной музыки, противопоставляя ему особый «театральный стиль».

В этих сочинениях Маттесон выступил как смелый реформатор, борец за новую, просветительскую эстетику. Основой его эстетических воззрений было учение о подражании, которое носило материалистический характер и было направлено против идеалистических концепций музыки, идущих от средневековья. В своих теоретических сочинениях и музыкально-критических работах Маттесон выдвигал на первый план идею подражания природе, утверждая, что музыка «лишь служанка природы» и существует для подражания ей.

В материалистическом духе истолковывал Маттесон и старое учение об аффектах. В противоположность условной и схематичной систематике аффектов, которую



выдвигал в XVII веке Кирхер, Маттесон рассматривал музыку как выражение реальных человеческих страстей и чувств во всем их разнообразии. Он считал, что каждая мелодия может возбуждать и выражать разнообразнейшие аффекты и страсти человеческой души в такой степени, как и человеческая речь. «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность и т. д. Можно передать движения души простыми аккордами и их последованиями без слов так, чтобы слушатель схватил их и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы это была настоящая разговорная речь»<sup>77</sup>.

Таким образом, у Маттесона старое учение об аффектах существенно модифицируется. Оно становится средством доказательства эмоциональности и содержательности музыки, ее возможности отражать и передавать все движения душевной жизни человека.

В немецкой эстетике XVIII века учение об аффектах играет огромную роль<sup>78</sup>. От Маттесона это учение переходит и к другим видным представителям немецкой музыкальной теории — Кванцу, Марпургу, Ф. Э. Баху. Для Германии учение об аффектах играет такую же большую роль, как для французской музыкальной эстетики споры о природе и характере музыкального подражания.

В основе своего учения об аффектах имело материалистический характер. Своими историческими корнями оно уходило в теорию античного «этоса», которая была заново переосмыслена и освобождена от морального догматизма, приданного ему средневековой эстетикой. Немецкие просветители стремились использовать учение об аффектах для доказательства содержательности и выразительности музыки.

Они связывали учение об аффектах с материалистической теорией подражания. В этом отношении нельзя не согласиться с С. А. Маркусом, который вполне убедительно показывает связь теории аффектов с идеей подражания. «Учение об аффектах может быть рассмотрено в свете теории подражания, как теория подражания аффектам. Однако его можно рассматривать и как самостоятельную эстетическую теорию ввиду ее особой распространенности, а также и потому, что его сторонники в XVIII веке рассматривали это учение как

основу выразительности в музыке. Иными словами, художественный показ аффектов может быть осуществлен и как способ подражания аффектам, и как способ выражения аффектов»<sup>79</sup>.

Помимо учения об аффектах, Маттесон много внимания уделил проблеме соотношения мелодии и гармонии в музыке.

Основой музыки Маттесон считал мелодическое начало, и лучшие страницы «Совершенного капельмейстера» посвящены именно выразительным возможностям мелодии. По его словам, «мелодия имеет главное значение и является вершиной музыкального совершенства». В этом отношении он выступил с полемикой против Рамо, который в своем «Трактате о гармонии» доказывал, что основой музыкальной композиции является не мелодия, а гармония.

В специальной главе — «О мелодии и гармонии» — трактата «Совершенный капельмейстер» Маттесон, имея в виду Рамо, писал: «Необходимо приложить все усилия, чтобы опровергнуть неверный, соблазнительный и вредный тезис, будто мелодия должна возникнуть из гармонии. Этой установки придерживается один из наиболее знаменитых учителей композиции во Франции со своими незуитскими последователями (которые, увы, в настоящее время находятся у власти)...»<sup>80</sup>.

В противоположность Рамо Маттесон доказывает приоритет мелодии над гармонией, утверждая, что «только чистая мелодия является самым естественным и прекрасным в мире»<sup>81</sup>. Он считает устаревшей практику многоголосия и контрапункта и сетует на то, что современные композиторы при сочинении музыки часто недооценивают мелодию.

Для опровержения основного тезиса Рамо, Маттесон приводит самую разнообразную аргументацию. Во-первых, он считает, что эмоциональное и выразительное значение мелодии намного выше, чем гармонии. По его мнению, единственный голос может самостоятельно существовать, тогда как так называемая гармония без мелодии является не пенсом, а пустым набором звуков. Во-вторых, Маттесон полагает, что не правила гармонии определяют построение мелодии, а напротив, строение гармонии определяется структурой и свойствами мелодии, поскольку гармония является всего лишь соедине-

нием различных мелодий. Наконец, в-третьих, мелодия исторически предшествует гармонии. Все это ставит мелодию выше гармонии.

Но следует отметить, что, отстаивая ведущее значение мелодии в музыке, Маттесон никогда не отвергал и роли гармонии, считал, что последняя может служить выражению и развитию первой.

Поскольку мелодия является основой и содержанием музыки, то всякое сочинение должно начинаться с сочинения мелодии. То же самое относится и к обучению музыке. Фактически теория музыкальной композиции, разрабатываемая Маттесоном, является теорией построения мелодии, и все правила сочинения музыки выводятся им из подробно рассмотренных свойств и структуры мелодии.

Процесс сочинения музыки, как описывает его Маттесон в «Совершенном капельмейстере», состоит из пяти этапов: изобретение, расположение, разработка, украшение и исполнение. Все эти моменты творчества взаимосвязаны и только все вместе придают смысл и содержание музыкальному творчеству. Изобретение дает музыке дух и огонь, расположение — порядок и меру, а разработка — рассудительность.

Изобретение мелодии — начальный и главный момент творчества, его основа. Маттесон не случайно посвящает этому специальную главу «Об искусстве сочинения хорошей мелодии»: «Искусство сочинять хорошую мелодию, — пишет он, — является в музыке самым существенным <...> Чистая мелодия является самым естественным и прекрасным в мире <...> Насколько мне известно, никто до настоящего времени не писал специально и подробно о мелодии. Все сразу приступают к многоголосию, и даже наиболее опытным композиторам часто не хватает именно мелодии, так как в своем усердии они постоянно впрягают лошадей позади телеги, начинают кричать на четыре и до десяти голосов до того, как научатся правильно обращаться с одним-единственным или придавать этому голосу истинную красоту»<sup>82</sup>.

Чрезвычайный интерес представляет то обстоятельство, что Маттесон не ограничивается рассмотрением мелодии с позиции музыкальной теории. Наряду с этим он дает ей выразительную эстетическую характеристику.

считая, что она характеризуется четырьмя свойствами: легкостью, ясностью, плавностью и красотой. Все эти категории сами по себе достаточно убедительно свидетельствуют о рационалистических принципах эстетики Маттесона.

Впрочем, Маттесон не ограничивается определением свойств мелодии. Каждому из них он дает подробную характеристику и перечисляет целый ряд правил, соблюдения которых, по его мнению, требует каждая из этих категорий. Легкость, например, вытекает из семи следующих правил: 1) В каждой мелодии должно содержаться что-то, всем знакомое, 2) Нужно избегать всего неестественного, надуманного, 3) Более всего надо сообразоваться с природой, 4) Большое искусство, примененное в сочинении, не должно бросаться в глаза, 5) Следует в большей степени подражать французам, чем другим иностранцам, 6) Мелодия должна уместиться в доступные пониманию границы, 7) Краткость следует предпочитать длиннотам.

Ясность также подразумевает целый ряд правил, среди которых Маттесон называет умение избегать лишних нот, уделять внимание не словам, а их смыслу, правильно записывать ноты. Для сохранения плавности мелодии надо избегать ее дробления, слишком длинных пауз, перебивки одной мелодии другой.

Что касается красоты, то для ее достижения Маттесон перечисляет восемь правил: «1) Большим скачкам следует предпочитать небольшие и прямые интервалы. 2) В эти небольшие ступени можно внести искусное разнообразие. 3) Рекомендуются составить перечень различных неудобных для пения оборотов и тщательно избегать их применения. 4) Необходимо также подбирать образцы благородных оборотов. 5) Соблюдать соотношение всех частей, кусков и звеньев. 6) Применять (по не слишком часто) удачные повторы. 7) Начинать произведения с чистых звуков, родственных основной тональности. 8) Помнить, что пассажи не должны быть слишком длинными. Добиваться разнообразия в фигурациях»<sup>83</sup>.

Таким образом, Маттесон перечисляет 33 правила, создавая своего рода музыкальную поэтику в духе рационалистической эстетики. Правда, он не покидает точки зрения практики, утверждая, что сами по себе эти

правила ничего не дают, пользу можно извлечь только из их правильного практического применения. Если же музыкант, помимо знания правил, приобретет еще и богатый опыт, тогда он может постепенно приблизиться к возможному совершенству.

Наряду с мелодией и гармонией Маттесон видел в музыке еще один элемент — «галантность». Он был сторонником «галантного» стиля, связанного с музыкой позднего барокко и рококо. В его сочинении «Вновь открытый оркестр» мы находим чрезвычайно интересное определение «галантности»: «До настоящего времени, — говорит Маттесон, — в сочинении музыки требовались только мелодия и гармония; в наши дни такая музыка считалась бы плохой, если бы к ней не присодинялся третий элемент — галантность. Этой последней научиться нельзя, так же как и нельзя определить ее правилами: она достигается лишь посредством хорошего вкуса и здравого смысла. Для читателя, недостаточно галантного, чтобы понять, что такое галантность в музыке, можно прибегнуть к сравнению музыки с одеждой. Сукно, из которого сделана одежда, означает гармонию, покрой — мелодию, а галуны и вышивка — галантность»<sup>84</sup>. В этом, до чрезвычайности вещном и наглядном сравнении музыки с одеждой прекрасно отражается тенденция развития немецкой музыки середины XVIII века, в частности, ее стремление к украшению, орнаментике, декоративности.

Маттесон был тесно связан с музыкальной практикой своего времени. Всю свою жизнь он боролся за национальную культуру, тщательно собирал сведения о жизни и деятельности немецких композиторов. Маттесон составил один из первых биографических словарей композиторов и музыкантов, который в духе времени назвал несколько аллегорически — «Основания триумфальной арки». Здесь, наряду со статьями о Лассо, Гудимиле, он пишет обширные статьи о творчестве отечественных композиторов — Генделе, Телемане, Кайзерс. Правда, в нем отсутствует статья о И. С. Бахе, настоящее признание которого пришло значительно позднее.

Маттесон был борцом за немецкую национальную музыку. Всю свою жизнь он выступал против слепого подражания итальянской музыке, против засилья итальянских музыкантов и композиторов в Германии. В этом

отношении он шел вслед за Кунау. Так же как и Кунау, он издевался над невежественностью и дурным вкусом отечественных меценатов, которые презрительно относились к национальной музыке и приглашали толпы плохих музыкантов из Италии.

Вместе с тем Маттесон признавал огромные заслуги итальянцев в развитии музыки. Он считал, что каждому народу, каждой национальности присущ свой стиль в музыке, своя манера композиции и исполнения. У итальянцев лучше всего исполнение, французов отличает развлекательность, у немцев — высокое качество, англичанам свойственно наиболее веское критическое суждение.

Он был теоретиком так называемого «смешанного стиля» в музыке. Говоря о путях развития немецкой музыки, он выступал за музыку «смешанного стиля», объединяющую достоинства французской и итальянской музыки. Образ такой музыки он находил в творчестве Люлли. Но вместе с тем, он не выдвигал никаких строгих норм, утверждая, что о вкусах не спорят.

## 2. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА «СМЕШАННОГО СТИЛЯ»

Вслед за Маттесоном теорию «смешанного стиля» в музыке развивал Иоганн Иоахим Кванц (1697—1773). Кванц — один из популярных немецких музыкантов и педагогов второй половины XVIII века<sup>85</sup>. Родился в семье кузнеца. После смерти отца поступает в ученики к своему дяде Юстусу Кванцу — городскому музыканту. В последующем учителем Кванца был также его родственник — Флайша Кванц. Под его руководством Кванц знакомится с теорией контрапункта, учится играть на скрипке, трубе, гобое, флейте и других инструментах. В 1718 году становится гобонистом при дрезденской музыкальной капелле.

В эти годы Кванц много путешествует. Он объездил почти всю Европу. В 1724 году посещает Италию, где берет уроки контрапункта у известного композитора Гаспарини. В 1726 году едет в Париж, а затем в Лондон, где встречается с Генделем. Отклонив предложение остаться в Англии, он в 1727 году возвращается в Германию, живет в Дрездене, а затем (с 1741 года) — в Берлине, где поступает на службу ко двору прусского

короля Фридриха II. Здесь Кванц вместе с другими композиторами основывает т. н. северонемецкую школу музыки. Живя в Берлине, Кванц много музицирует, занимается сочинением и преподаванием музыки. Вместе с тем он интересуется и музыкальной теорией, знакомится с «Критическим музыкантом» И. Шейбе, «Совершенным капельмейстером» И. Маттесона, сочинением Г. Краузе «О музыкальной поэзии».

В 1752 году появляется теоретический труд самого Кванца — «Руководство по игре на поперечной флейте». Эта книга была задумана как учебное пособие для музыкантов, обучающихся исполнительскому искусству. В ней описывается устройство флейты, история ее изобретения, способы игры, излагаются сведения об аппликатуре, интервалах, тактах, паузах, каденциях, манере исполнения, аккомпанементе, орнаментике и т. д.

Однако Кванц не ограничивается практическими советами и наставлениями. Свою книгу он завершает обширной главой, посвященной проблеме восприятия и оценки музыки. Эта глава содержит обширные сведения по истории музыки, музыкальной критике и эстетике. Здесь автор выступает с обоснованием «смешанного» или «немецкого» стиля в музыке. Подробно оценивая состояние современной итальянской, французской и немецкой музыки, он предлагает отказаться от национальных ограниченностей и требует смешения различных национальных стилей. Он считает, что музыка «смешанного стиля» соединит все достоинства музыкальных культур стран Европы: выразительность французской музыки, изысканную орнаментiku итальянской и многоголосие немецкой.

«Если, — писал Кванц, — сделав разумный отбор, взять самое лучшее от музыкальных стилей разных народов, то можно получить смешанный стиль. Не выходя за пределы скромности, такой стиль по справедливости следовало бы назвать немецким не потому только, что немцы были первыми, применившими его, но также и потому, что он был введен много лет назад в разных местностях Германии, где он продолжает процветать. Он пользуется успехом не только у нас, но и в Италии, во Франции и в других странах»<sup>86</sup>.

Наряду с концепцией «смешанного стиля» Кванц пропагандировал и эстетику «смешанного вкуса». В от-

лично от Лессинга, который в своей «Гамбургской драматургии» (гл. 27) говорил, что симфонии, сопровождающие оперные представления, должны выражать только одну страсть. Кванц требовал многообразия аффектов, которое достигается посредством смешения различных тонов, инструментов, мелодий и украшений. Это отвечало вкусам эстетики позднего барокко, идеалы которой и выражала музыкальная теория Кванца.

В своем трактате Кванц подробно говорит о музыке в Италии, Франции, Англии, Германии, рассматривая ее развитие с точки зрения совершенствования «хорошего вкуса». Подобно Маттесону, он выступает как горячий патриот немецкой музыки, против засилья французской и итальянской музыки в Германии. Он дает высокую оценку музыкальному гению И. С. Баха, который долгое время не получал признания у себя на родине. Правда, в оценке Кванца Бах всего лишь выдающийся органист, он ничего не говорит о баховских сочинениях.

Книга Кванца приобрела большую популярность у современников. Об этом свидетельствуют многочисленные переводы, которые были предприняты сразу же после ее выхода в Германии (в 1752 году на французский язык, в 1754 — на голландский, затем — на английский и в 1779 году — на итальянский).

Теорию «смешанного стиля» мы находим у многих немецких музыкантов и теоретиков, в частности у Филиппа Эммануила Баха (1714—1778), сына гениального немецкого композитора<sup>87</sup>. Уже в доме своего отца юный Карл Филипп Эммануил знакомится с миром музыки, учится игре на музыкальных инструментах, усваивает основы музыкальной композиции. После окончания школы начинает сочинять музыку. В 1750 году переезжает в Берлин, где поступает на службу ко двору Фридриха II. В 1767 году переезжает в Гамбург. В литературе его часто называют «берлинским» или «гамбургским» Бахом.

Как композитор Ф. Э. Бах был представителем галантного стиля в музыке. Он написал огромное количество сочинений как в области инструментальной, так и духовной музыки. Его музыка имела большой успех у современников, которые ценили его даже выше его отца. В Берлине Ф. Э. Бах пишет свою теоретическую работу — «Опыт истинного искусства игры на clavире»<sup>88</sup>.



Первая часть ее была опубликована в 1753 году, вторая в 1762. Этот труд посвящен теории и практике исполнительского искусства. Большое место в нем уделяется вопросам музыкальной импровизации и орнаментики (исполнение «манер», «фантазий», пассажей и т. д.).

Бах является сторонником теории аффектов. Главную цель музыкального исполнения он видит в том, чтобы пробудить в слушателях множество самых разнообразных аффектов и таким образом донести до них содержание произведения. «Музыка<...> может возбуждать множество самых разнообразных аффектов, поэтому первоклассный музыкант должен обладать особым дарованием и пользоваться им с большим искусством, чтобы донести содержание произведения до слушателей в соответствии с их душевным строем, местом, где происходит концерт, и разными прочими условиями»<sup>89</sup>.

Бах применяет к исполнительскому искусству теорию аффектов. По его мнению, музыкант во время исполнения должен сам быть подвержен аффекту, который он хочет передать слушателям. «Музыкант может тронуть сердце слушателя только если сам он преисполнен переживаниями. Он должен сам находиться в состоянии аффекта, который хочет передать слушателям; при исполнении печальных и томных фраз он должен ощущать эту печаль. Так же обстоит дело и с бурными, веселыми и другими темами, аффекты которых музыкант должен ощутить в себе. Один аффект сменяет другой, страсти разгораются и затихают непрерывной чередой»<sup>90</sup>.

Бах продолжал развивать эстетику «смешанного стиля», которую начал пропагандировать Маттесон. Так же, как и Маттесон, Бах стремился к объединению на немецкой почве французской и итальянской манеры исполнения. Он писал по этому поводу: «В настоящее время, когда наш вкус значительно улучшился благодаря влиянию итальянского стиля пения, нельзя довольствоваться только французскими манерами. В связи с этим, мне пришлось объединить манеры разных наций и дать несколько новых; я полагаю, что при игре на клавире и других инструментах лучшим стилем исполнения будет тот, в котором искусно соединятся блеск и чувство меры французов и ласкающая певучесть итальянцев»<sup>91</sup>.

Начиная с Маттесона, в центре немецкой музыкальной эстетики становится теория подражания. Вслед за Маттесоном ее пропагандистом выступает другой известный немецкий писатель и просветитель Иоганн Адольф Шейбе (1708—1766)<sup>92</sup>.

Шейбе родился в Лейпциге, в семье органного мастера. В 1725 году он поступает на юридический факультет. Однако лекциям по праву Шейбе предпочитает занятия философией. В это время он увлекается сочинениями Готтшеда, который оказал большое влияние на все его творчество. Когда в 1737 году Шейбе начинает издавать музыкальный еженедельник, он называет его в подражание одному из произведений Готтшеда «Критический музыкант». В 1744 году Шейбе переезжает в Копенгаген, где остается до конца своей жизни.

Из теоретических работ перу Шейбе принадлежат «Рассуждения о музыкальных родах и интервалах» (1739), «О музыкальной поэзии» (1733) и др. Однако настоящую известность ему приносит «Критический музыкант», статьи которого за период с 1737—1740 годы Шейбе опубликовал отдельной книгой в 1745 году<sup>93</sup>.

В своих статьях Шейбе пишет о музыке древних, о недостатках немецкой оперы, о театральной музыке, об искусстве композиции, о происхождении и природе симфонии, о кантатах, описывает историю гамбургской оперы. Как и его современник Маттесон, Шейбе принадлежал к новому поколению музыкальных критиков, которые отстаивали достоинства национальной немецкой музыки и боролись за независимость немецкой музыкальной культуры. Тем не менее, он не смог понять все значение музыки И. С. Баха и отзывался о ней как слишком сложной и высокопарной. Правда, Шейбе не был одинок в своем неприятии баховского творчества. Лишь во второй половине XVIII века, благодаря выступлениям Марпурга, начинается настоящее признание гениального композитора.

В области музыкальной эстетики Шейбе пропагандировал теорию подражания, считая, что подражание составляет внутреннюю сущность музыки.

«Основная задача театральной музыки, — писал Шейбе, — растрогать слушателей и возбудить в них те душевные переживания и страсти, которые содержатся в драматической фабуле произведения. Следовательно,

необходимо разумное подражание природе, которое сообщает театральную музыку подлинную красоту и соответствующую выразительность <...> Подражание природе составляет истинную суть музыки...»<sup>94</sup>.

Подражая природе, композитор должен «посредством звуков выявить внутреннюю сущность вещей». Поэтому подражание должно быть естественным, необходимо, чтобы характер музыки соответствовал типам действующих лиц, их душевным переживаниям и эмоциям.

Принцип подражания требует от композитора двух вещей: во-первых, правдивого изображения характеров действующих лиц, а во-вторых, разнообразия в выражении их страстей. Это в особенной мере относится к опере. «Опера, — говорит Шейбе, — должна содержать постоянную смену душевных переживаний и событий <...> Однако душевные переживания и страсти меняются в зависимости от обстановки и условий. Печаль, радость, сострадание, страх — у всех аффектов имеются градации. Следовательно, они не могут изображаться всегда по одному образцу»<sup>95</sup>.

Подражание природе должно быть, по мнению Шейбе, не механическим, а «разумным», основанным на теоретическом знании. Поэтому Шейбе требует от композитора знания различных научных дисциплин. «Истинная сущность музыки заключается в разумном подражании природе. Но может ли правильно подражать природе тот, кто ее не знает? <...> Для осознания музыкальных истин необходимы знания логики, метафизики, естественных наук и математики. Из этого следует, что хороший опытный композитор и капельмейстер должен быть и ученым»<sup>96</sup>.

По словам Шейбе, музыка одновременно и искусство, и требующая больших знаний наука. Как и всякая наука, музыка требует обучения и знания. «Из этого вытекает, что композитор должен одновременно являться и ученым, основательно изучить свою науку во всех ее деталях и подробностях, уметь критически к ней подойти, а затем применять ее на практике»<sup>97</sup>.

Для эстетики Шейбе характерна тенденция к реальному, к отказу от условностей классицистической оперы, стремление к правде характеров, учет условий, характера и места действия.

Какая-то театральная музыка, Шейбе доказывал, что «симфонии» (то есть увертюра, музыкальный антракт и энтрак, сопровождающие пьесы) должны выражать характер драматического действия.

Эту мысль Шейбе высоко оценивал Лессинг в своей «Гамбургской драматургии». Приводя выдержки из «Критического музыканта», он писал: «Вот важнейшие правила для более полного согласования музыки с поэзией. Вместо того, чтобы говорить от себя, я нашел более целесообразным передать их собственными словами музыканта, притом такого, который может претендовать на честь изобретения их»<sup>98</sup>.

Значительный вклад в развитие немецкой эстетики сделал Фридрих Вильгельм Марпург (1718—1795). Марпург относится к просветительскому направлению в немецкой эстетике второй половины XVIII века. Он получил университетское образование, состоял в дружеских отношениях с Винкельманом и Лессингом. В 1746 году Марпург едет в Париж, где встречается с Вольтером, Д'Аламбером, Руссо. В 1749 году возвращается в Германию, пишет большое число работ по вопросам музыкальной теории и педагогики.

Марпург был одним из первых, кто по-настоящему оценил музыкальный гений И. С. Баха. В 1752 году он пишет предисловие к «Искусству фуги» Баха, а затем в двухтомном «Исследовании о фуге» (1753—1754) дает о нем восторженный отзыв.

К теоретическим сочинениям Марпурга относятся «Пособие для игры на клавире» (1755), «Историко-критическое введение к восприятию музыки» (1754—1755), «Основы теоретической музыки» (1757), «Критическое введение в историю и учение древней и новой музыки» (1759), «Введение в музыку и искусство пения» (1763) и др.

Марпург популяризировал в Германии идеи французской эстетики, в частности Баттё, и музыкальную теорию Рамо. Он перевел на немецкий язык трактат о гармонии Рамо.

В эстетике Марпург исходил из принципа подражания. С этих же позиций он критиковал представление о магии тонов, идущее от Мерсенна и Кирхера. Этой концепции он противопоставлял идею о физиологической природе звука и рационалистическую теорию о его вос-

приятни. Он также был последователем теории аффектов.

Как и Маттесон, Марпург стремился привести в гармоническое единство музыкальную теорию и практику. Он считал бесполезным как односторонние занятия музыкальной теорией, так и музыкантов-практиков, чуждающихся теории. «Мне кажется, — писал он в «Трактате о фуге», — что и теоретики, и практики-музыканты в спорах друг с другом часто хватают через край. Чудак, посевший над циркулем и линейкой, не умеющий сыграть даже медвсжий танец, взирает с презрением на исполнителей. Он не возьмет на клавире двух нот, не установив предварительно соотношения малой сексты с квинтой. Человек, являющийся только исполнителем, в свою очередь высмеивает с важным видом теоретика; к нему можно подступиться только со скрипкой или новой партитурой в руках»<sup>99</sup>.

Разносторонняя просветительская деятельность получила широкое признание у современников. Высоко ценил Марпурга Лессинг, который посвятил ему специальную статью.

В последние десятилетия XVIII века в немецкой эстетике зарождается направление, получившее название «Бури и натиск». Это была эстетика предромантического характера, пришедшая в противоречие с нормами и практикой классицизма. Это направление получило развитие и в музыкальной эстетике.

Одним из выдающихся музыкальных теоретиков XVIII века, в сочинениях которого отразились идеалы «Бури и натиска», был Христиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739—1791)<sup>100</sup>.

Шубарт был популярным немецким поэтом, композитором, музыкальным критиком, мыслителем-демократом. Он родился в семье кантора. В юности изучал богословие, но карьере священника предпочел должность домашнего учителя. От своего отца Шубарт перенял страсть к музыке, уже в молодости он прекрасно играет на органе и клавире.

Начиная с 1774 года Шубарт издает еженедельник «Deutsche Chronick», в котором выступает как острый публицист, с необычайной смелостью обличая произвол феодальных властей, пропагандируя в стране «боязливого гнета» идеалы свободы и демократии. Наряду с

этим, он занимается и музыкальной критикой, пишет рецензии на музыкальные концерты и оперные представления.

В 1777 году по обвинению в оскорблении церкви и княжеской фамилии Шубарт подвергается тюремному заключению. В вюртембергской тюрьме он провел без суда и следствия 10 лет (с 1777 по 1787). В тюрьме Шубарт не оставляет литературных занятий. Здесь он пишет свою «Автобиографию» (1779), подготавливает трактат «Идеи к эстетике музыкального искусства» (1784). Правда, эта книга была опубликована после его смерти, в 1806 году сыном Шубарта Людвигом.

Идея написать сочинение по эстетике и теории искусства давно занимала Шубарта. «Я намеревался, — писал Шубарт в своей «Автобиографии», — написать руководство по всем видам искусства — для живописцев, граверов, скульпторов, резчиков по камню и металлу, архитекторов, композиторов, актеров и танцоров — где бы все они нашли необходимые предварительные научные указания для своего искусства, как, например: античную мифологию, древность, краткую историю своего искусства, философию искусства (к которой я относил физиогномику, патогномику, эстетические принципы красоты, морального чувства художника, гений, остроумие, юмор, свет и тень, оригинальность, подражание и принципы изобразительности), обычаи и множество тому подобных вещей, которые должен и обязан знать подлинный художник»<sup>101</sup>. Этот замысел Шубарта не был реализован, хотя в определенной мере он нашел свое воплощение в его музыкальном трактате «Идеи к эстетике музыкального искусства».

«Эстетика музыкального искусства» состоит из двух частей. Первая посвящена истории музыки, как древней, так и современной. В ней, наряду с разделами о греческой, римской и древнееврейской музыке Шубарт дает характеристику музыки европейских стран: Италии, Франции, Англии, России, Польши, Швеции. Особенно подробно он описывает школы современной ему немецкой музыки, отмечая среди немецких композиторов музыканта Гайдна, которого называет «музыкальным гением».

Вторая часть трактата посвящена проблемам музыкальной теории и эстетики: музыкальным инструментам,

музыкальному стилю, песне, музыкальному гению, выражению, музыкальному колориту и т. д.

Выражая идеалы эстетики «Бури и натиска», Шубарт, на смену классицистскому принципу подражания природе, выдвигает новый — «выражение», который, по его мнению, в большей степени может передать многообразие переходов, богатство эмоций и нюансов, которые содержит музыка. Сущность музыкального искусства, по его мнению, является не подражанием, а музыкальным выражением. Оно представляет собою ту «ось, вокруг которой вращается музыкальная эстетика»<sup>102</sup>.

Субъектом музыкального творчества является гений, обладающий врожденным от природы даром. Гений — движущая сила музыкального творчества. «Луч гениальности по своей природе настолько могуч, что не может остаться незамеченным. Он влечет, движет, жжет до тех пор, пока не вырвется пламенем и не проявится во всем своем олимпийском величии»<sup>103</sup>.

Особенное внимание Шубарт уделяет народной песне. Так же, как и Гердер, он видит в ней «первообраз», первооснову всего музыкального искусства. В главе, посвященной песне, Шубарт пишет: «Все инструменты представляют собой только подражание пению: пение восседает как король на троне, а окружающие его инструменты преклоняют перед ним колени как его вассалы. Человеческий голос является естественным первофоном (Uhrton), и все другие голоса природы — только далекое эхо этого божественного первоголоса. Человеческая гортань является первым, чистейшим, превосходнейшим инструментом творчества. Естественное пение крестьянской девочки трогает больше, чем первый скрипач мира (...). Тот, кто без всякой подготовки может чисто петь, кто точно различает тона, кто без всякого изучения знает приму и секунду, кто сам, благодаря собственному характеру, имеет свою манеру, кто — и это главное — обладает ясным, богатым голосом, тот действительно является гениальным певцом»<sup>104</sup>.

В лице Шубарта немецкая музыкальная мысль переходит к романтизму. Во всяком случае, учение о музыкальном гении, обращение к стихии народной песни, концепция музыкального выражения — все это, в зародыше, характерные черты эстетики немецкого романтизма.

#### IV. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В АНГЛИИ

##### 1. СПОРЫ О МУЗЫКАЛЬНОМ ПОДРАЖАНИИ

По сравнению с музыкальной эстетикой Франции, Италии и Германии, английская музыкальная эстетика XVIII века изучена довольно слабо. До последнего времени считалось, что в этой области английская мысль не содержит ничего интересного и значительного. Поэтому многие исследователи совершенно обходили музыкальную мысль Англии молчанием. Во всяком случае, в большинстве исторических обзоров музыкальной эстетики раздел об английской эстетике совершенно отсутствует. Однако последние работы, и в особенности монография Даренберга<sup>105</sup>, показали, что в Англии на протяжении XVIII века существовала довольно интенсивная музыкально-эстетическая мысль, которая развивалась, в общем, в том же русле, что и эстетика других европейских стран.

Правда, на развитие английской музыкальной культуры сильное влияние оказал пуританизм. Известно, что пуританские проповедники нападали на искусство, в особенности на театр, который они объявляли безнравственным учреждением. Первый оперный театр, открывшийся в Лондоне, под давлением пуритан был вскоре закрыт. Пуританизм сказывался и на развитии музыкальной теории. Ярким примером этого могут быть сочинения английского композитора Артура Бедфорда.

В 1711 году Бедфорд публикует трактат «Великое злоупотребление музыкой», в котором с позиций пуританизма выступает с критикой современной ему музыки. Он обвиняет ее в безнравственности и в этом смысле ставит музыку на одну доску с театром: «Театры представляют собой место служения дьяволу; их единственное стремление и цель — вносить разложение, изгонять все серьезные мысли и благородные помыслы, убаюкивать совесть или выжигать ее раскаленным железом. Поэты прилаживаются к актерам, сочиняя пьесы с нечестивыми, непристойными, богохульственными песнями, а композиторы, служа поэтам, сочиняют музыку, соответствующую этим стихам. Текст безнравственных



стихов сам по себе может оказать дурное влияние на их чувства; если же к этим словам добавляется музыка, им соответствующая, то есть легкомысленная, внушающая нечистые мысли, то яд становится еще опаснее, сила его удваивается, и такие песни, как магнит, еще больше притягивают»<sup>106</sup>.

Бедфорд использует аргументы, широко распространенные в пуританской литературе. Он требует «очищения» музыки от «языческого» начала. Приводя примеры из истории, где музыка подчинялась «языческим» целям, он затем говорит о «неприличии» тех песен и баллад, которые исполняются как «низкими» людьми, так и джентльменами. Специальную главу Бедфорд посвящает «неприличию английской оперы».

Как сторонник церковной музыки, Бедфорд выступал за полное подчинение музыки религиозным целям. Она должна быть строгой и серьезной и не должна служить целям развлечения. Поэтому исполнитель должен «обуздывать свое воображение» и стремиться лишь к тому, чтобы возбуждать у слушателей «серьезное и благоговейное настроение».

Трактат Бедфорда не содержит каких-либо серьезных теоретических идей, он интересен главным образом как документ эпохи, как свидетельство влияния на музыкальную культуру пуританской морали и идеологии.

Совершенно с других позиций подвергает критике английскую музыку известный писатель и драматург Джозеф Аддисон (1672—1719). В своих сатирических статьях, опубликованных в журналах «Зритель» и «Болтун», Аддисон рисует яркую картину жизни и нравов своего времени. Некоторые статьи специально посвящены оперным спектаклям, в том числе постановкам итальянской оперы, появившимся на английской сцене. В 1710 году в этих статьях Аддисон остро критикует условность итальянской оперы, выступает против слепого увлечения и подражания итальянской музыке. Он высмеивает злоупотребление театральными эффектами, изображениями на сцене пожаров, фейерверков, фонтанов и водопадов, громов и молний. Он критикует итальянскую оперу за увлечение условными персонажами, вроде всевозможных «львов», «медведей» и т. д.

В противоположность условности итальянской оперы, Аддисон мечтает о такой музыкальной драме, в ко-

торой актер обращал бы главное внимание не на внешние эффекты, а на характер исполняемых персонажей, «придавая своей игрой величие королям, решимость героям, мягкость любовникам». «Я мечтаю, — говорит Аддисон, — чтобы наши трагики могли подражать такому великому мастеру. Если бы они смогли использовать свои руки и ноги и выражать на своих лицах столь же многозначительные взгляды и чувства, какое бы превосходство получила бы английская трагедия над вымученными мыслями, холодным чванством и неестественным выражением итальянской оперы!»<sup>107</sup>.

Таким образом, Аддисон критикует современную ему музыку с позиций просветительской эстетики, он борется за искусство, способное воспитывать нравы зрителей и слушателей.

Наряду с музыкальной критикой, блестящий образец которой представляли статьи Аддисона, в XVIII веке развивается теоретическая эстетика, ставящая и обсуждающая проблемы общего характера: о происхождении и историческом развитии музыки, о ее природе и значении.

На английские трактаты о музыке большое влияние оказала традиция поэтических исследований, которая была широко представлена в Англии. Отсюда в музыкальную эстетику перешли такие проблемы, как отношение музыки и поэзии, слова и тона. Но центральное место в этих трактатах уделялось теории подражания и учению об аффектах. В этом отношении английская эстетика не уступала немецкой или французской, а в некоторых областях была даже впереди их.

В 1721 году появляется один из первых английских музыкально-теоретических трактатов — «Трактат о теоретической, практической и исторической музыке» А. Малькольма. В этом трактате музыка рассматривалась на основе принципов подражания. Систематическое развитие эти идеи получают у английского философа Джеймса Хэрриса (1709—1780).

Хэррис был племянником известного английского философа А. Шефтсбери. Он сам был автором нескольких философских трактатов, среди которых — «Гермес или философские исследования универсальной грамматики», три тома «Философских исследований». Вопросы эстетики Хэррис рассматривает в сочинении «Три трак-

тата об искусстве» (1744). В первом из трактатов речь идет об искусстве вообще, во втором, озаглавленном «Трактат о музыке, живописи и поэзии», рассматриваются проблемы музыкальной теории и эстетики.

Проблемы музыки Хэррис трактует, исходя из теории подражания. Подражание, по его мнению, составляет внутреннюю сущность музыки. Объектом подражания могут быть все явления и предметы природы. «В неодушевленной природе музыка может подражать плавному движению, журчанию, шуму и реву, а также всем другим звукам, которые издает вода в фонтанах, водопадах, реках, морях и пр. То же относится к грому и ветру<...> В животном мире музыка может подражать голосам отдельных животных, в первую очередь — пению птиц»<sup>108</sup>.

Сравнивая музыку с живописью и поэзией, Хэррис говорит, что эти виды искусства сходны между собой, так как все они являются подражательными искусствами. Различие же их заключается, прежде всего, в средствах и способах подражания. Живопись подражает посредством рисунка и цвета, музыка — посредством звука и движения.

Различаются эти искусства и в объекте подражания. Музыка не в состоянии изобразить предмет подражания так точно и досконально, как это делает живопись. Правда, она иногда подражает естественным звукам и шумам. Так поступает, например, Гендель, изображая в своей пасторали «Асис и Галатея» шаги Полифема. Но сфера таких подражаний крайне ограничена. Не способна музыка и давать точное и определенное представление об идеях, как это делает поэзия. В отличие от живописи и поэзии, целью музыки является не изображение отдельных картин природы и не подражание идеям, а возбуждение и изображение аффектов. «Ее цель, — говорит Хэррис, — заключается не в подражании и выявлении идей, но в возбуждении аффектов, которым могут соответствовать идеи»<sup>109</sup>.

Таким образом, вопрос о специфике музыкального подражания Хэррис решает на основе учения об аффектах. Причем, подчеркивая чувственный, сенсуалистический характер музыки, он вместе с тем указывает на связь музыкальных аффектов с рациональными идеями. «Музыка может вызвать в человеке ряд аффектов.

Одни звуки пробуждают в нас печаль, другие — радость, третьи — возмущенность, четвертые — нежность и т. д. При этом происходит взаимодействие между нашими аффектами и нашими идеями; на основе внутреннего естественного сродства определенные идеи возбуждают в нас определенные аффекты, под воздействием которых, в свою очередь, возникают соответствующие идеи»<sup>110</sup>.

Особое место в трактате Хэрриса занимает доказательство необходимости союза между музыкой и поэзией. «Именно в этом содружестве двух искусств раскрывается обаяние музыки, тайна чуда, которое она осуществляет с помощью своих гениальных творцов». По словам Хэрриса, этот союз плодотворен для каждого из этих искусств, так как он позволяет им раскрыться наиболее полно и дополнить друг друга. «Музыка и поэзия по отдельности никогда не дадут такого эффекта, который достигается при их объединении. Одна поэзия неизбежно утрачивает многие из своих блестящих идей, затрачивая силы на возбуждение аффектов, тогда как при содействии своего союзника эти аффекты могут быть доведены до самого высокого уровня. Музыка же сама по себе возбуждает только аффекты, которые быстро ослабевают и, без поддержки полнокровных образов поэзии, гаснут»<sup>111</sup>.

С этих позиций Хэррис полемизирует с теми, кто выступал против применения в операх или ораториях стихов, ссылаясь на неправдоподобие этого приема. По его мнению, такого рода аргументы могут показаться убедительными только лишенному слуха человеку. Именно объединение этих двух искусств порождает особую прелесть и воздействует на слушателя с двойной энергией.

Таким образом, в труде Джеймса Хэрриса «Трактат о музыке, живописи и поэзии» музыка была рассмотрена с позиций теории подражания, которую широко развивала и популяризировала эстетика классицизма в XVIII веке. Но наряду с этим в музыкальной эстетике вызревали и новые эстетические концепции, которые разрушали каноны классицизма и выдвигали новые теоретические подходы к музыкальному искусству. Все это приводило к острым дискуссиям и полемике среди теоретиков музыки.

В Англии эта полемика началась с выхода трактата Чарльза Эвисона «Очерки о выражении в музыке» (1752).

В своем трактате Эвисон доказывал, что музыка является не подражанием, не непосредственной аналогией внешнего мира, а выражением страстей души. Он высмеивал композиторов, которые, подражая шумам природы, подражают в своей музыке лаю собак, хрюканью свиней, пению птиц. По его мнению, в музыке главным должно быть не подражание, а выражение. Так же, как живопись состоит из рисунка, колорита и выражения, музыка должна быть понята как единство мелодии, гармонии и выражения.

Эвисона можно назвать предвестником романтизма в области музыкальной эстетики. Он отвергает одну из главных идей эстетики классицизма — принцип подражания природе, противопоставляя ему принцип выражения страстей. Как и романтики, которые любили сравнивать выразительные средства различных видов искусств, например, колорит и мелодию, цвет и гармонию, — Эвисон сравнивал смешение цветов и теней в живописи со смешением тонов и диссонансов в музыке.

Сочинение Эвисона вызвало ожесточенную дискуссию вокруг проблемы подражания. Через год после появления трактата Эвисона, оксфордский профессор музыки Вильям Хейс пишет против него полемический трактат «Заметки на очерк Эвисона о музыкальном выражении», где защищает принцип подражания, доказывая, что без подражания не существует никакого музыкального выражения.

С другой стороны, на защиту позиции Эвисона становится Даниэль Уэбб (1718—1798).

Уэбб — автор нескольких книг по теории искусства, главным образом литературы и поэзии. Ему принадлежат «Исследование о красоте живописи» (1760), «Замечания о красоте поэзии» (1762), «Наблюдения о соотношении между поэзией и музыкой» (1769)<sup>112</sup>. Эта повестка между поэзией и музыкой Уэбб обращается к музыке, следящая книга, в которой Уэбб обращается к музыке, имела успех. Вскоре после выхода в свет, она была переведена И. Эшенбургом на немецкий язык и опубликована в Лейпциге в 1771 году.

В рассмотрении музыки Уэбб исходит из теории подражания и учения об аффектах. Особенно его зани-

мает вопрос о том, как музыка способна передавать страсти души. Чтобы ответить на этот вопрос, он разбирает теории страстей Локка и Гоббса, но ни одна из них не удовлетворяет его и представляются ему условными и схематичными. Поэтому Уэбб говорит, что его представления о страстях построены скорее на высказываниях поэтов, чем на утверждениях философов.

В музыке Уэбб видит постоянную смену различных страстей, переход от одной страсти к другой, смену впечатлений и аффектов. Поэтому он возражает против старого представления о том, что определенное музыкальное произведение должно вызывать только один определенный аффект. «...Музыка сама по себе не может соответствовать какой-либо определенной страсти, ибо движения в каждой группе должны подходить ко всем страстям данной группы. Например, нежные тающие звуки, которые могут выражать любовь, должны соответствовать и благожелательности, дружбе, состраданию <...> Слушая увертюру Иомелли или концерт Джеминиани, мы испытываем восторг, подъем, наслаждение, бурные, возвышающие, нежные чувства завладевают нами по воле композитора»<sup>113</sup>.

Уэбба не удовлетворяет условная систематика аффектов, и он пытается расширить, конечно, в рамках сенсуалистической эстетики XVIII века, сферу ее действия.

Как и большинство музыкальных теоретиков эпохи, Уэбб видит в музыке подражательное искусство. В этом отношении музыка родственна таким видам искусства, как живопись и поэзия. «В компетенцию музыки входит улавливание движений страсти, возникающих в душе; живопись изображает их в действии или запечатлевает их характер; поэзия обладает специфическими свойствами обоих названных выше искусств; она изображает одновременно и причину, и следствие, движение и аффект. В этом и кроется источник наслаждения, которое мы испытываем, созерцая произведения подражательного искусства, отличающиеся друг от друга и вместе с тем находящиеся под влиянием общих социальных воздействий. Они — вдохновительницы элегантных манер и привязанностей, любимицы Венеры — или природы, красоту которой они обязаны нести в мир, подражая ей с радостью и вдохновением»<sup>114</sup>.

Но вместе с тем, Уэбб чувствует ограниченность теории подражания, в которую, как он видит, не укладывается динамическая, полная движения и развития природа музыки. Он высмеивает те приемы музыкальной композиции, с помощью которых композиторы иллюстрируют движение вверх или вниз, или изображают поэтические метафоры. Эти подражания конкретным движениям или естественным звукам, как правило, примитивны, и они не выражают внутреннюю природу музыки. Музыка не способна рисовать конкретные предметы. Музыкант не рисует, а выражает движение страстей. Вслед за Эвисоном, Уэбб приходит к истолковыванию музыки как искусства выражения.

По словам Уэбба, музыка обладает двойной природой, она является одновременно и искусством подражания, и искусством выражения. Этим она отличается от других искусств. «Живопись и скульптура, каков бы ни был их сюжет, являются искусствами чисто подражательными; они могут вызывать в нас аффект только с помощью подражания. Музыка же свойственно двойное воздействие, так как она наряду с подражанием вызывает непосредственное ощущение»<sup>115</sup>.

Музыка, по мнению Уэбба, выражает движения страстей. Этим она отличается от живописи, которая не способна изобразить страсть в движении, а ждет, когда страсти улягутся. Что же касается поэзии, то в ней есть с музыкой много общего, и Уэбб, так же, как и его предшественники, высказывается за тесный союз музыки с поэтическим искусством. Но не всякая поэзия, по его мнению, может помогать музыке в выражении страстей. Лирическая поэзия, например, сковывает возможности музыкального выражения. Наша современная лирическая поэзия, говорил Уэбб, — хорошая школа для живописцев, а не для музыкантов.

Уэбб выступил с требованием драматизации музыки. Он утверждал, что только драматическая поэзия обеспечивает музыке свойственное выражение страстей, так как она в большей мере, чем лирическая поэзия, изображает развитие, движение. «Основой союза этих двух искусств, — говорил Уэбб о музыке и поэзии, — является драматизм. Речь идет не о драме, как таковой <...> Драматический дух должен лежать в основе любой формы музыкального творчества, связанного с поэтическим

текстом, в котором поэт создает ярко выраженный характер и строит действия и речь своего героя в соответствии с этим характером <...> Предметы, находящиеся в статическом состоянии, красоты природы в полном покое — не могут быть отображены в музыке»<sup>116</sup>. Эта борьба за драматизацию музыки — одна из самых интересных и плодотворных идей, содержащихся в трактате Уэбба. Она свидетельствует, что английская музыкальная теория середины XVIII века уже переросла нормативную эстетику и искала новых путей для обоснования и понимания музыкальной практики, обогнавшей в своем бурном развитии эстетическую теорию. Как мы видели, в споре о том, является ли музыка выражением или подражанием, Уэбб занимал среднюю позицию. Он пытался понять музыку и как подражание, и как выражение и таким образом снять крайности тех точек зрения, которые были высказаны в процессе дискуссии о природе музыки.

Эта дискуссия продолжалась в английской эстетике на протяжении XVIII века. В ней принял участие еще один автор — известный английский поэт и философ Джеймс Бетти (1735—1803)<sup>117</sup>.

Бетти родился в Шотландии. Он был профессором моральной философии и логики в Эдинбургском университете. Проблемам музыки посвящены два его сочинения: «Очерки о поэзии и музыке, о том, как они влияют на ум» (1776) и «Письма об улучшении псалмодии в Шотландии» (1778).

Первое из этих сочинений специально посвящено проблеме подражания в музыке. В начале своего трактата Бетти говорит о роли подражания в живописи и поэзии. По его мнению, в этих видах искусства подражание вполне правомерно, здесь подражание доставляет радость и удовольствие, которое происходит как от объекта подражания, так и от мастерства, с которым это подражание произведено художником. Но имеет ли подражание отношение к музыке, можно ли назвать музыку искусством подражания? На этот вопрос Бетти отвечает отрицательно, по его мнению, в отличие от поэзии и живописи музыка не является подражанием. «Плохая картина всегда представляет собой плохое подражание природе, а хорошая — всегда удачное подражание; музыка же может дать очень точное подража-





Бётти, — может убедить любого, что музыка чисто подражательная была бы смешной и нелепой»<sup>120</sup>.

По мнению Бётти в инструментальной музыке подражание вообще неприменно и композиторам следует его всячески избегать. Что касается вокальной музыки, то в ней можно прибегать к подражаниям, но только для усиления выразительности.

Здесь, таким образом, Бётти приходит к доказательству того, что главным принципом в музыке является не подражание, а выражение.

«Если сравнивать подражание и выразительность, превосходство последней будет очевидно. Подражание без выразительности — ничто; подражание, идущее в ущерб выразительности, — грубая ошибка; подражание в серьезной музыке — нетерпимо, за исключением случаев, когда оно служит для усиления выразительности. Следовательно, если самое высокое совершенство может быть достигнуто в инструментальной музыке без подражания, и если даже в вокальной музыке оно играет лишь второстепенную роль, можно вывести заключение, что подражание природе не является главным элементом в этом искусстве, хотя иногда, при осмотрительном применении, оно может служить украшением»<sup>121</sup>.

Бётти последовательно опровергает все аргументы сторонников теории подражания. Музыку часто называют подражательным искусством, потому что так считал в свое время Аристотель. Но Бётти говорит, что Аристотель имел в виду античную музыку, тогда как он имеет в виду современную. Если учесть, как мало мы знаем о первой, то не покажется противоречием утверждать, что она является подражательной, тогда как вторая таковой не является.

Некоторые считают, что музыка является подражательным искусством, потому что она родилась из подражания пению птиц. Но разве можно считать, что стиль современной музыки похож на пение птиц и что современные композиторы создают свои произведения, принимая птичье пение за образец. «Я готов скорее допустить, — говорит Бётти, — что мы научились говорить, подражая ржанию лошади, или ходить, наблюдая движение рыб в воде, или что политический строй Великобритании создан по плану муравейника <...> Вполне очевидно, что природа предназначала один тип музыки

для людей и другой — для птиц; поэтому нет никаких оснований считать, что первый был результатом подражания второму...»<sup>122</sup>.

Заключая свое рассуждение о подражании в музыке, Бётти, наконец, говорит: «Музыка доставляет радость не потому, что она подражательна, но в связи с тем, что отдельные мелодии и гармонии обладают свойством возбудить в сознании известные страсти, чувства, аффекты. Следовательно, известные страсти, чувства, мелодий и гармоний, редко или даже никогда не сливаются с радостью, которую ум получает от подражания природе»<sup>123</sup>. Поэтому главное в музыке не подражание, а пафос и выражение.

Тем самым Бётти окончательно обосновывает в музыкальной эстетике принцип выражения, противопоставляя его принципу подражания. При этом он отлично понимает, что речь здесь идет не о различных способах, а о различных принципах творчества. «Можно, конечно, считать, — говорит Бётти, — что все сказанное — лишь дискуссия вокруг одного слова. Допустим, что это так: но все же эта дискуссия имеет существенное значение как для искусства, так и для науки<...> Для всякого искусства имеет большое значение, чтобы его конечная цель и задача были правильно поняты и чтобы артисты умели отличать основное от несущественного, а иногда и не относящегося к делу, часто ненужного и в лучшем случае — чисто декоративного»<sup>124</sup>.

Спор вокруг проблемы подражания и выражения в музыке объяснялся развитием музыкального искусства, давно обогнавшего условную и нормативную эстетику классицизма с его теорией подражания. В искусстве и эстетике конца XVIII века в Англии, впрочем как и в других странах, дают себя знать признаки предромантических идей. В Англии эти идеи развивались на основе сентиментализма, в Германии — на основе движения «Бури и натиска». Поэтому за, казалось бы, отвлеченными спорами о подражании и выражении скрывались различные творческие принципы, различные типы отношений к музыке.

Следует сказать, что в трактате Бётти многое напоминает эстетику романтизма, или, во всяком случае, служит ее преддверием. Бётти рассматривает музыкальное искусство как творчество гения и главное значение

придает в нем эмоциональному началу, страсти. Так он говорит: «...Музыкальные формы не являются отображением идей<...> Человек, посвятивший изучению музыки всю свою жизнь, хорошо знакомый с лучшими произведениями всяких стилей, которые можно найти в произведениях старых мастеров, сумеет, быть может, по памяти и благодаря опыту, приобрести известную споровку в подборе музыки, соответствующей любой страсти, но такая музыка, как мне кажется, показала бы пустой и пошлой по сравнению с творением великого гениального композитора, находящегося во власти любой яркой эмоции»<sup>125</sup>. Высказывание подобного рода не имеет ничего общего с эстетикой классицизма, оно является ярким выражением предромантических идей.

В духе эстетики романтизма Бётти говорит и о национальном содержании в музыке. Характерно, что эту проблему Бётти разбирает на основе рассмотрения народных песен Шотландии, характер которых он сравнивает с историей и природой этой страны. Он считает, что в них «слышится дикость, необузданность, наблюдается отсутствие всякого порядка. Выразительность соответствует содержанию. Это — картины войны, грустные или вызывающие ужас образы»<sup>126</sup>.

Интерес к народной музыке — это опять-таки характерная черта романтической эстетики, и в творчестве Бётти она выражена исключительно ярко.

Начиная с Бётти, принцип выражения окончательно утверждается в английской эстетике. Мы находим его дальнейшее теоретическое обоснование и развитие и еще у одного писателя, занимавшегося проблемами музыки, — у английского философа и экономиста Адама Смита (1723—1790).

Адам Смит известен прежде всего как автор важного экономического трактата «Исследования о свойствах и причинах богатства народов», в котором он выступил как один из значительных представителей английской политической экономии. Но помимо политической экономии, Смит занимался и широким кругом проблем философии, эстетики и морали.

Адам Смит получил образование в Глазго и Оксфорде. Начиная с 1748 года, он преподает в Эдинбурге, а с 1751 по 1763 год — в Глазго. В 1764 году Смит едет во Францию, где знакомится с Д'Аламбером, Гельвецием

ем, Тюрго. В 1759 году выходит первое произведение Смита — «Теория нравственных чувств». В этом трактате Смит анализирует происхождение и развитие нравственных чувств. Продолжая традицию английской моральной философии, основанную такими философами-просветителями, как Шефтбсери, Хатчесон и другие, Смит доказывает, что в основе морали, искусства и другие, социальной жизни человека лежат так называемые «общительные» чувства, среди которых главное — симпатия.

В своих сочинениях Смит часто обращается и к вопросам искусства и эстетики. Этим проблемам посвящен его специальный трактат «О подражательных искусствах», опубликованный в 1780 году в «Очерках по философии и литературе». Значительная часть этого трактата касается проблем музыки и музыкальной эстетики.

Смит продолжает обсуждение проблем, поднятых в английской эстетике Хэррисом, Эвисоном, Бётти. Как и они, он ставит вопрос о месте и роли подражания в музыке. С одной стороны, он утверждает, что музыка, как и другие виды искусства, обращается к подражанию для того, чтобы передать все разнообразие духовной жизни человека. «Чувства и страсти, удачнее всего изображаемые музыкой, — это как раз те, которые объединяют и связывают людей в человеческом обществе: социально значительные, интересные, добродетельные, дружеские, благородные, возвышающие, внушающие уважение и ужас<...> Все эти чувства и страсти музыка чаще всего изображает с помощью подражания»<sup>127</sup>. Смит делает специальный акцент на том, что предметом музыки являются не только «приятные» страсти, как об этом часто писалось в музыкальных трактатах, а именно социальные, общественно полезные страсти, страсти, которые объединяют и связывают людей в обществе.

Но с другой стороны, музыка способна на большее, чем только подражание. Она создает нечто новое, чего нет в самом предмете подражания. «Скульптура и живопись не прибавляют от себя новой красоты к красоте природы, которой они подражают<...> Музыка не только группирует, как изобразительные искусства, различные красоты природы, которым она подражает, но, наряду с этим, придает им новую, чудесную, только ей свойственную красоту. Она облачает их в мелодию и

гармонию, которые, как призрачный покров, не только не скрывают красоту, но придают большую яркость, более живой блеск, более изящную грацию всем изображаемым красотам»<sup>128</sup>.

Характерно, что Смит отдает предпочтение музыке перед скульптурой и живописью. Если Хэррис считал, что музыка как подражательное искусство занимает самое низшее место по сравнению с другими видами искусства, то теперь система оценок меняется, музыка выдвигается на одно из первых мест в системе искусств.

Смит разбирает примеры подражания, обнаруживая при этом незаурядный вкус и знание современной музыки. Он говорит, что подражание в музыке используется чаще всего в опере для достижения театрально-декоративных эффектов, причем чаще всего к ним прибегают французы. Во французской опере чаще всего применяются слепые трюки при подражании грому, молнии, бурям, изображению колдовства, магии.

Что же касается инструментальной музыки, то она, по словам Смита, вряд ли может быть квалифицирована как подражательная. Впечатление, которое оставляет любой удачный инструментальный концерт, связано не с эффектом подражания, оно включает в себя самое высокое интеллектуальное наслаждение. «Такой концерт может, не прибегая к подражаниям, полностью занять наш ум, наше внимание и не допускать никакого отвлечения мысли. От созерцания и восприятия этого бесконечного разнообразия мелодичных звучаний, их организации, последовательности, закономерности, ум испытывает не только большое чувственное, но и высокое интеллектуальное наслаждение, имеющее много общего с тем, которое возникает при созерцании и изучении системы любой науки»<sup>129</sup>.

С этих позиций Смит полемизирует с Руссо, с его словами о возможности передачи в музыке различных природных стихий — бури, течение ручья, пламя пожара, шум волн и т. д. Конечно, говорит Смит, инструментальную музыку можно рассматривать как подражательное искусство. «Однако она может подражать лишь очень немногим объектам и при этом настолько несовершенна, что без помощи некоторых других искусств это подражание не доходит до сознания. Поэтому под-

ражание не играет в этой музыке особо важной роли, и основное воздействие, которое она оказывает, зиждется на качествах, по самой своей сути иных, чем те, которые присущи подражанию»<sup>130</sup>.

Таким образом, Смит приходит к тем же выводам, что и его предшественники — Уэбб и Бетти. Он считает, что подражание не может выразить внутренней природы музыки и служит лишь одним из декоративных сценических эффектов в оперной музыке.

Подводя итог дискуссии о подражании, которая развернулась в английской музыкальной эстетике на протяжении всего столетия, приходится сделать вывод, что победу в этой дискуссии одержали сторонники концепции выражения. И дело здесь не в том, что сторонников принципов выражения оказалось больше, чем сторонников подражания. Само развитие искусства и связанных с ним эстетических идей подрывало значение концепции подражания, она сковывала понимание динамической природы музыкального искусства, которое к концу XVIII века уже вышло за рамки классицизма.

## 2. ИССЛЕДОВАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКИ В АНГЛИИ. БРОУН. ХОУКИНС. БЕРНИ

Английская эстетика внесла большой вклад в изучение истории музыки. Мы знаем, что исследование происхождения и развития музыкального искусства относится еще к XVII веку. Такого рода исследования производят в Германии Принци, в Италии — Бонтемпи, во Франции — Бурделло и Бонне.

В Англии одним из первых исследователей истории музыки был Джон Броун (1715—1766).

Броун был не только историком и теоретиком музыки, но и поэтом, писателем и педагогом. Получив по окончании Кембриджского университета степень магистра (1739), он становится священником в небольшом приходе.

Литературная деятельность Броуна началась с публикации небольшой дидактической поэмы «О чести» (1743). На смерть английского поэта А. Попа он пишет стихотворный «Опыт о сатире», который привлек вни-

10\*

манье литературных кругов и был опубликован позднее в приложении к собранию сочинений А. Попа. В 1751 году Броун выступает с полемическим трактатом против А. Шефтсбери — «Опыт о «Характеристиках» лорда Шефтсбери». Броун критикует Шефтсбери справа, с позиций пуританизма и религиозной морали. Как сторонника морального ригоризма, его не удовлетворяла этическая концепция Шефтсбери, провозглашавшего, что «красота и добро одно и то же», и растворявшего по сути дела добродетель и долг в красоте.

Широкую известность Броуну приносят два сочинения морализирующего характера — «Оценка нравов и принципов времени» (1757) и «Мысли о гражданской свободе, распущенности и правах великосветского общества» (1756). Эти сочинения делают популярным его имя не только в Англии, но и в ряде других стран. Екатерина II, намеревавшаяся произвести педагогическую реформу, приглашает Броуна в Россию. Броун принял приглашение и даже получил деньги на проезд, однако не сдержал своего обещания. В 1766 году в припадке душевного помешательства он кончает жизнь самоубийством.

Броун внес значительный вклад в развитие английской музыкальной эстетики<sup>131</sup>. Непосредственное отношение к проблемам музыки имеет трактат «Замечания о поэзии и музыке, их возникновении, союзе, воздействии, развитии, разделении и упадке», вышедший в 1763 году.

В центре внимания Броуна — вопросы исторического развития музыки. Однако его трактат значительно отличается от традиционных исследований по истории музыки. Его интересуют не столько исторические сведения о музыке прошлых эпох, сколько общие законы и принципы развития музыкальной культуры. Согласно Броуну, музыка проходит в своем историческом развитии три стадии: 1) стадию первобытного синкретизма, когда музыка, поэзия и танец находились в нерасторжимом единстве, 2) второй этап, начавшийся в античную эпоху и продолжавшийся в течение всей европейской истории, характеризуется отделением музыки от поэзии и известным упадком музыки, 3) наконец, третий этап, намечающийся в будущем, открывает путь воссоединения поэзии и музыки.



Исходный пункт Броуна — представление об «естественном» человеке, «добром дикаре».

Броун пытается найти ключ к современной музыке в музыкальной культуре первобытных народов. Он обращается к человеку в «диком», «естественном», «нецивилизованном» состоянии, на которого не оказали еще влияние воспитание и искусство. «Можно с уверенностью сказать, — пишет Броун, — что мы в наших исследованиях, как правило, не принимаем во внимание ранний период, остающийся вне поля нашего зрения, а изучаем человека лишь в его цивилизованном состоянии. Между тем, обстоятельное и беспристрастное исследование душевных переживаний, склонностей и характера дикаря внесло бы очень быстро полную ясность в эти вопросы»<sup>132</sup>.

Наблюдение над человеком в «диком», естественном состоянии позволяет, по мнению Броуна, обнаружить действительные причины происхождения и развития музыки. Дикарь выражает свои чувства тремя способами: посредством речи, жестов и голоса. Из этого последствии вырастают три вида искусства, «три сестры» — музыка, танец, поэзия.

В характеристике музыки и искусства первобытных народов Броун ссылается на книгу французского историка П. Лафито «Нравы американских дикарей в сопоставлении с нравами древних времен» (1724). Он доказывает, что в эту эпоху музыка органично сливается с жизнью племени: вожди и законодатели были одновременно музыкантами, история племени создавалась и описывалась в стихах, в стихотворной форме передавались предания, поговорки, законы, музыка и танец являлись необходимыми средствами воспитания и религиозных обрядов. Музыка и поэзия в первобытную эпоху органически связаны друг с другом, мелодия усиливает действие поэзии, текста.

Основываясь на представлениях о жизни человека первобытного общества, Броун рисует картину начальных ступеней развития музыкальной культуры. Он подробно описывает место, которое, по его мнению, занимала музыка в жизни древних народов.

По мнению Броуна, в первобытном обществе все три жизненно важные вида искусства — музыка, поэзия и танец — находятся в органическом единстве. На основе

этого единства постепенно возникают древний эпос, лирика и трагедия, в которых музыка еще неотделима от танца или поэзии. Однако в результате дифференциации общественной жизни происходит и дифференциация искусства.

«В обществе со свободными и неустойчивыми принципами музыка со временем пришла бы в упадок... С течением времени, в результате такого упадка, произошло бы полное разделение слитой ранее воедино деятельности барда и музыканта»<sup>133</sup>. Под знаком такого упадка развивается, по мнению Броуна, музыка послепластической эпохи.

Разделение искусств приводит к упадку нравов. Постепенно танец отделяется от поэзии, поэзия от музыки. Если раньше законодатель и музыкант были одним и тем же лицом, то теперь певец отделяется от законодателя и становится его простым слугой. Поэзия разлучается с музыкой. Броун дает в связи с этим описание истории лирической, драматической и эпической поэзии. Он не ограничивается только античной историей, но включает в свое описание народы северной Европы, Азии и Америки (Скандинавию, Индию, Китай, Перу).

Это разделение поэзии и музыки трагически сказалось и на современной музыке, что проявляется в целом ряде недостатков, ей присущих, например, в условности драматического действия, затянутости и неестественности речитативов. «Короли, войны, чиновники, мудрецы, патриархи, святые и мученики ведут в этих произведениях длинные речитативные разговоры — это настолько неестественно, что немедленно вызывает возмущение, ибо подобное сочетание совершенно неправдоподобно»<sup>134</sup>.

То же самое происходит и в современной оратории, здесь также господствует «фальшивое фантазирование» и «отвратительные аллегории», которые не захватывают внимание слушателя, а, наоборот, усыпляют его.

Броун считает, что современная музыка нуждается в реформе, которая должна произойти на основе воссоединения музыки и поэзии. Образцом этой реформы должна служить греческая трагедия, возникшая, по мнению Броуна, на основе слияния оды с эпическим стихотворением. Поэтому Броун считает, что современные музыканты должны идти по пути сочинения музы-

кальных од. Это упростит действие, сделает ненужными затянутые речитативы и т. д. «Если предположить, что действие просто и полно страсти, то и текст, и музыка, и исполнение <...> приобретут полную искренность, естественность и правдоподобность, а слияние музыки и поэзии, достигнув самой высокой силы воздействия, произведет глубокое впечатление. Отдельные диалоги должны быть краткими и оживленными; хоры и сольное пение, сменяя друг друга, могут иногда прерываться этими диалогами»<sup>135</sup>.

В качестве примера той музыкальной формы, которая должна реформировать современную музыку, Броун публикует в приложении к своему трактату оду «Исцеление Саула», которую предлагает в качестве поэтического образа для сочинения музыки. Ода была опубликована также отдельными изданиями в 1763 и 1764 годах. Броун добивался ее концертного исполнения в сопровождении музыки Генделя и Перселла.

Трактат Броуна получил широкий резонанс и стал известным далеко за пределами Англии. В 1768 году он был переведен на французский язык, а в следующем, 1769 году, популяризатор английской литературы И. Эшенбург переводит его на немецкий язык. Этот труд оказал влияние на И. Зюльцера, на него неоднократно ссылался Гердер, В. Шлегель.

В России сочинение Броуна было известно по немецкому переводу. Его изучал и использовал Г. Р. Державин, который перевел на русский язык оду «Исцеление Саула».

Трактат Броуна имел большой успех и в Англии. Он вызвал живой интерес английских теоретиков к проблемам истории музыки. Поэтому не случайно, что через довольно короткий срок в Англии появляется два музыкальных труда, которые с полным правом могут быть названы первыми научными исследованиями истории музыки. Это — четырехтомная «Общая история науки и практики музыки» Джона Хюкинса и «Общая история музыки от древних эпох до нашего времени» Чарльза Бёрни. Оба трактата появились в одном и том же 1776 году. Несмотря на общность тематики, они, однако, существенно образом отличаются друг от друга. В первую очередь это объясняется индивидуальными особенностями их авторов.

Известный английский органист, педагог и ученый Чарльз Бёрни (1726—1814) родился в Шрусбери, в семье художника. Музыкой занимался со школьных лет, изучал гармонию, играл на органе, клавесине, скрипке.

В 1744 году Бёрни приезжает в Лондон, где поступает в оркестр королевского театра. В 1747 году уходит из оркестра, преподает музыку в аристократических семьях. В это же время выступает с концертами, сочиняет музыку. В 1747 году появляется первый сборник его сонат, на его музыку ставятся пьесы «Робин Гуд» и «Королева Маб». Концертная и преподавательская деятельность подорвали здоровье Бёрни. В 1751 году он уезжает в провинцию и проводит там девять лет. В эти годы у него возникает мысль написать «Всеобщую историю музыки» и он приступает к собиранию материалов.

Вернувшись в Лондон, Бёрни вновь работает преподавателем музыки. В 1765 году он ставит в своей редакции оперу Руссо «Деревенский колдун». Однако мысль о создании «Всеобщей истории музыки» не покидает его. В 1770 году он едет для этой цели в Европу, посещает Францию и Италию. Здесь Бёрни собирает ноты и книги по музыке, встречается с выдающимися композиторами и музыкантами, посещает концерты и оперные представления. По возвращении в Англию он издает дневник своего путешествия, озаглавленный «Нынешнее состояние музыки во Франции и Италии, или дневник путешествия по этим странам, предпринятый с целью собрать материалы для всеобщей истории музыки». Вдохновленный успехом книги, Бёрни предпринимает в 1772 году второе путешествие, на этот раз по Бельгии, Германии, Австрии, Чехословакии, Голландии. В 1773 году он издает дневник и этого путешествия, который, как и первая книга, пользуется успехом. В 1773 году «Дневники» переводятся на немецкий язык, в 1776 — на голландский, а в 1809—1810 — на французский<sup>136</sup>.

Интерес к «Дневникам» Бёрни объясняется тем, что в них дается живая, эмоционально описанная картина музыкальной жизни Европы XVIII века<sup>137</sup>. Во время своих путешествий Бёрни встречался с выдающимися композиторами и музыкальными теоретиками (в Италии — с Иомелли, Галуппи, Пиччини, падре Мартини,

в Германии — с Ф. Э. Бахом, Агриппой, Мариургом, Кванцем, в Австрии — с Метастазео, Глюком и др.). О каждом из них он излагает подробные биографические сведения, рисует их характеры и привычки. Таким образом, имена, которые для нас отошли в область далекой истории, оживают во всем своеобразии.

Бёрни был горячим поклонником итальянской музыки, восхищался операми Иомелли, Самmartини, Скарлатти, Галуппи. Вместе с тем, он критически оценивает современную французскую оперу, становясь на сторону энциклопедистов в их борьбе против придворной, «серьезной» оперы. Он дает острую социальную характеристику положения музыкального искусства в Пруссии и Австрии, целиком зависящего от вкуса коронованного дилетанта от музыки Фридриха II.

Успех дневников Бёрни принес ему широкую известность не только за границей, но и у себя в стране. Дом Бёрни в Лондоне посещают такие известные люди, как актер Гаррик, драматург Шеридан, художник Рейнольдс, эстетик Бёрк. В 1769 году Бёрни получает в Оксфорде степень доктора музыки.

Первый том «Всеобщей истории музыки» Бёрни появляется в 1776 году<sup>138</sup>. Всего вышло четыре тома. В первом из них дается характеристика античной музыки, во втором — музыки средних веков и Возрождения (от первого до XVI столетия), в третьем и четвертом томах описывается музыка XVI—XVII веков в Англии, Италии, Германии, Франции, Испании, Нидерландах. Большая часть последнего, четвертого, тома посвящается развитию оперы (глава «Итальянская опера в Англии»).

В оценке различных этапов истории музыки отчетливо проявляется общая эстетическая позиция Бёрни, сторонника раннего классицистского стиля в Англии. Простоту и ясность этого стиля автор противопоставляет сложности и монументальности музыки барокко. Эти эстетические взгляды сказываются и на оценке исторического прошлого, в частности, на характеристике английской музыки эпохи Возрождения. Бёрни отрицательно оценивает музыку английских мадригаллистов XVI века, называя ее «варварской и жалкой». Такое же отношение вызывает у него почти вся старинная полифоническая музыка. И даже о музыке И. С. Баха он говорит

как о «недостаточно легкой», противопоставляя ему творчество сыновей. Все это, правда, не помешало Бёрни высоко оценить музыку Генделя, произведение которого он слышал еще в молодости и с которым был лично знаком. В своей истории Бёрни дает подробное описание жизни этого великого композитора\*.

«Всеобщая история музыки» Бёрни вышла в один год с «Всеобщей историей музыкальной теории и практики» Хоукинса. И тем не менее эти две истории музыки существенно отличаются между собой и по методологии, и по охвату исторического материала.

В противоположность сочинению Бёрни «Всеобщая история музыкальной теории и практики» Хоукинса отличается меньшей системностью. Отдельные главы о творчестве композиторов (Орландо Лассо, Палестрина, Монтеверди и др.) перемежаются с описаниями музыкальных инструментов и пространственными рассуждениями о проблемах теории музыки. Особое место Хоукинс уделяет суждениям о роли и значении музыки, ориентируясь в этом отношении на мысли, высказанные английскими мыслителями и писателями — Ф. Бэконом, Мильтоном, Аддисоном.

Сочинения Бёрни и Хоукинса отличаются и по целям, которые ставили перед собой авторы. Если Бёрни ставит целью своего сочинения воспитание вкуса читателей, то для Хоукинса история музыки — это, прежде всего, проявление различных законов: гармонии, контрапункта, музыкальных пропорций. Бёрни интересуется историей ради современности, для Хоукинса история имеет значение ради самой истории. Хоукинс заканчивает свою историю на Генделе. Он мало говорит о современной музыке, особенно немецкой. Упомянув об И. С. Бахе, он даже не называет его сыновей. Бёрни же доводит свое описание истории музыки до современности, подробно описывая музыку своего времени, характеризуя различные национальные школы о музыке.

Но Хоукинс объективнее, чем Бёрни, оценивает музыку Ренессанса и полифонию XVI века. В его истории приведены примеры старинной полифонической музыки, собранием которой занималась основанная в 1710 году

\* Впоследствии Бёрни пишет специальную работу о жизни и творчестве Генделя, вышедшую в 1885 году.

«Академия старинной музыки». Сам Хоукинс был членом «Общества мадригала», созданного в Англии в 1741 году. Поэтому в известной мере «Всесообщая история» Хоукинса дополняет сочинение Бёрни. Она сыграла большую роль в изучении истории музыки, хотя и была холодно принята современниками, предпочитавшими более ясную и более доступную книгу Бёрни.

## V. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ В РОССИИ

Музыкальная культура России XVIII века достаточно полно и основательно изучена в советском музыковедении. Можно сослаться в первую очередь на работы Ю. В. Келдыша<sup>139</sup>, Т. Н. Ливановой<sup>140</sup>, в которых исследованы основные этапы в становлении русской музыкальной культуры XVIII века, рассмотрены и прокомментированы ее главные памятники и источники. Так обстоит дело с историей русской музыки и музыкальной культуры этой эпохи.

Что же касается развития музыкально-эстетических идей, то эта тема все еще ждет своего исследования. Отдельные замечания и оценки проблем музыкальной эстетики содержатся в работах по истории русской музыки, но специальное и систематическое исследование их пока еще не предпринималось. Первый шаг в этом направлении сделан А. И. Роговым, подготовившим издание «Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков» (1973). Но совершенно очевидно, что в этой области предстоит еще много сделать, чтобы проследить развитие музыкально-эстетической мысли в XVIII столетии.

XVIII век представляет собою сложную и трудную эпоху в развитии русской музыкальной культуры. Характеризуя эту эпоху, Ю. В. Келдыш пишет: «Русская музыка XVIII века, развивавшаяся в тесной связи и взаимодействии со всеми остальными сторонами отечественной культуры, прошла большой исторический путь от довольно примитивных и однообразных по средствам образцов официально-торжественной музыки петровского времени <...> до опер, инструментальных произведений, «российских песен» и хоров Фомина, Пашкевича,

Хандошкина, Козловского, Бортиянского. Глубокие изменения претерпевает на протяжении этого столетия весь уклад русской музыкальной жизни. Если на первых порах новые формы музицирования усваивались зачастую поверхностно и прививались только среди узкого круга высшей придворной знати, оставаясь чуждыми большей части русского общества, то к концу века они плучают широкое распространение и становятся неотъемлемым элементом культурного обихода. Опера составляет значительную часть репертуара публичных театров <...> развивается концертная жизнь, домашнее музицирование в разнообразных формах, нотопечатание и нотная торговля, закладываются основы музыкальной педагогики. Все это свидетельствовало о возрастающей общественной и культурно-воспитательной роли музыкального искусства»<sup>141</sup>.

Такова сложная, но вместе с тем чрезвычайно богатая картина развития русской музыки в XVIII веке. Именно в эту эпоху происходит бурное развитие светской музыки, освоение новых музыкальных форм, в том числе и оперы, развитие народной песни, возникновение русской национальной оперы, формирование русской композиторской школы.

Несомненно, что все эти процессы не могли не получить отражения в русской музыкально-эстетической мысли. Беда в том, что источники, относящиеся к этой области, довольно пестры, разнообразны по форме и не всегда представляют собою теоретические трактаты о музыке. Чаше всего это — заметки русских путешественников, письма, публикации в журналах и т. д. И тем не менее даже эти материалы дают убедительное свидетельство о том, что вопросы эстетики занимали значительное место в русской музыкальной литературе XVIII века.

Богатый материал по вопросам музыкальной эстетики содержится в русских журналах середины XVIII столетия. В них публикуется довольно много материалов, относящихся к истории музыки или о ее значении. Одной из первых такого рода публикаций была статья Якова Штелина «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера», опубликованная в «Полеманиях на Ведомости» в 1738 году. В этой статье Яков Штелин дает обзор оперных поста-



новок в Европе и описывает первую оперную постановку в Петербурге — оперу Франческо Арайя «Абнацар, или Сила любви и ненависти». Наряду с этим Штелин излагает свой собственный взгляд на оперу, выдержанный в духе устаревшей к тому времени эстетики барокко.

Другая статья, специально посвященная общим вопросам музыки, была опубликована в «Ежемесячных сочинениях, к пользе и увеселению служащих» за 1756 год. Эта статья называлась — «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческого». В подзаголовке этой статьи значится, что это — перевод, или, точнее, пересказ сочинений некоего г-на Стонекастеля. Статья была подписана инициалами С. П., что дает многим исследователям право приписывать ее авторство Семену Порошину, воспитателю Павла I.

В «Письме» излагаются мнения различных авторов на значение музыки. Среди источников, на которые ссылается автор, — Гомер, Платон, Плутарх, Гораций. К этому добавляются ссылки на «датского короля Эрика» и на свидетельство некоего родственника, служившего офицером, еще при Петре Великом.

В целом проблема, которой посвящено «Письмо», трактуется в духе широко распространенной в эстетике XVIII века «теории аффектов». Отмечая это обстоятельство, Т. Н. Ливанова пишет: «Теория аффектов, как известно, не была определенной эстетической доктриной, сформированной в стройную систему; она оставалась в деле скорее общей тенденцией почти всех тех эстетических учений XVIII века, которые стремились объяснить искусство материалистически, но объясняли его при этом механистически, усматривая в каждом произведении или его части выражение отдельного аффекта, классифицируя аффекты и т. д. От гамбургского теоретика Маттесона, бывшего другом молодого Генделя, до французских энциклопедистов — многие музыкальные эстетика были в той или иной мере близки «теории аффектов». Таким образом, «Письмо», переведенное и переработанное русским писателем, оказалось частным отражением общего для Европы того времени передового музыкально-эстетического направления»<sup>142</sup>.

Очевидно, что «Письмо» имело популярность у публики. Не случайно, что много лет спустя, в 1793 году.

оно вновь было перепечатано, на этот раз в другом журнале.

Из других статей подобного рода следует назвать статью «О музыке», опубликованную в журнале «Поднощница» за 1769 год, анонимную статью «О происхождении, свойстве и целях музыки», появившуюся в 1791 году в «Чтениях для вкуса, разума и чувствований». В этой последней музыка трактуется в духе теории подражания (как «подражание прекрасной природе») и устанавливается ее связь с аффектами.

Как правило, все эти статьи об истолковании природы музыки и ее способностей воздействия на человека основаны на исторических анекдотах и традиционных, ставших легендами, преданиях о музыкантах прошлого. Реальные и мифологические имена часто смешиваются воедино, история служит иллюстрацией, занимательным рассказом, а не самостоятельным предметом исследования. Исключение составляет только перевод «Истории музыки» Фредерика Палмквиста, опубликованный в «Сочинениях и переводах к пользе и увеселению служащих» в 1758 году<sup>143</sup>. Здесь дается достаточно точная картина развития античной музыкальной теории, показывается противоположность учения о музыке Пифагора и Аристоксена (последний вместо математики «вознамерился... поставить над мусикою один только слух законодателем и судьей»), описывается музыкальное учение Птолемея. Исторический обзор обрывается на «Гвидоне Аретинском», после чего автор сообщает об открытиях в области музыки профессора Эйлера.

Все эти публикации и переводы на страницах журналов свидетельствуют о том, что общие вопросы музыки, в том числе и вопросы эстетики, были чрезвычайно популярны в русской публицистике XVIII века.

В одном ряду с названными публикациями о значении, пользе музыки стоит трактат херсонесского епископа Евгения Булгариса (1716—1806) «О действии и пользе музыки», написанный им в 1772 году. Трактат этот долгое время оставался неизданным, но он представляет большой интерес для эстетики, так как вопрос о значении музыки рассматривается в нем более дифференцированно и обстоятельно.

Правда, в трактате Булгариса в известной степени отражается религиозная концепция музыки, но наряду

с этим излагаются и другие теории музыки. В частности, Булгарис излагает учение Аристотеля о музыке как средстве заполнения досуга. Говорит он о музыке и как средстве «облегчения трудов». В трактате Булгариса излагается и наивно-механистическая «медицинская» концепция музыки. По его словам, музыка может воздействовать не только на душу, но и на тело человека, так как она «приводит в порядок поврежденные соки и вводит «гармоническое и стройное движение в жизненный дух и кровь». В этом отражается учение о «темпераментах», распространенное в музыкальной эстетике в эпоху Возрождения.

Наконец, в трактате Булгариса получает отражение и «учение об аффектах», причем он использует его для обоснования не исторических, а своих собственных взглядов на музыку. В духе этой теории Булгарис говорит: «Из нынешних же тонов иной приводит душу в страх и трепет, иной в отчаяние и печаль, иной в сожаление и сострадание, другой в иные страсти, как гармонии древних»<sup>144</sup>.

Таким образом, в русской музыкальной литературе вопрос о природе музыки и ее влиянии на человека понимался довольно широко, но в основе разнообразных трактовок этого вопроса лежала характерная для всей музыкальной эстетики этой эпохи теория музыкального подражания и учение об аффектах.

Наряду с общими вопросами музыкальной теории, в русской музыкальной литературе получили отражение и более «практические» вопросы музыкальной эстетики, в частности, критические суждения о французской опере и об итальянской опере. Любопытно, что многие русские деятели культуры оказались участниками знаменитых «споров об опере», дискуссий между «глюкистами» и «пиччинистами».

В этом отношении большой интерес представляют мемуары графа А. Р. Воронцова, касающиеся французской оперы времен «войны буйфонов». «В Париже по комедии Comedie Française,— пишет Воронцов,— был мимом итальянский театр, где играли пьесы с арлекинами и даже французские пьесы без арлекинов и комические оперы. Актеры там были очень хорошие, особенно знаменитый Карлен. Была еще Grand Opera, или, как ее называли, Музыкальная Академия; спектакли там были

величественны благодаря балетам, декорациям, хорам, увертюре и количеству людей, появившихся на сцене. Игра актеров была совершенна, как в трагедиях, и текст был сделан тщательно, не так, как в итальянских больших операх. Несмотря на все это, мне не нравилось все это представление; французская музыка и крики тех, кто пел, резали мне слух. Я ходил туда лишь тогда, когда там давали несколько раз «Деревенского колдуна», оперу Ж.-Ж. Руссо. Французы придавали большое значение защите красоты своей музыки; за несколько лет до моего приезда в Париж даже существовал некий раскол, так как там нашлось несколько ученых, которые поддерживали красоту итальянской музыки. Тогда же появилась знаменитая брошюра, озаглавленная «Маленький пророк из Бемш-броды», защищавшая итальянцев, которую приписывали Гримму и которая создала его репутацию»<sup>145</sup>.

В этом отзыве Воронцова о французской музыке и «войне буфонов» нельзя не отдать должного зрелости его критической мысли, фактически он становится на сторону буфонов и Руссо.

Среди деятелей русской культуры, в работах которых отразились эстетические дискуссии и споры, происходящие в Европе, был А. М. Белосельский. Трактат Белосельского «О музыке в Италии», изданный в 1778 году в Гааге, получил широкую известность. Сам Белосельский находился в переписке с Гретри, Руссо, Вольтером, Бомарше. О Белосельском писал в «Энциклопедическом журнале» Сюар, полемизируя с ним по вопросу об оценке Глюка (Белосельский был сторонником «пиччинистов»).

Белосельский родился в 1752 году. Образование он получил в Германии, а затем с 1776 по 1779 год находился в Италии, после чего был назначен посланником в Дрезден.

Трактат «О музыке в Италии» был написан в то время, когда Белосельский находился в Италии, и содержит свидетельства близкого знакомства с итальянской музыкальной культурой и с деятелями итальянской музыки («Падре Мартини рассказал мне»). Изложенное Белосельского представляет нечто среднее между памфлетом и теоретическим трактатом о музыке, оно счастливо избегает крайностей того и другого. Трактат на-

писан ярко, живо, с ясным авторским отношением к затрагиваемым вопросам.

Сначала Белосельский излагает суждения различных авторов о силе и воздействии музыки. Он ссылается на греков, римлян, на датского короля Эрика, на анекдот, рассказанный падре Мартини о Страделла и его возлюбленной. Но затем Белосельский переходит к оценке итальянской музыки, он говорит о преимуществе музыки этой нации над всеми другими. Вслед за тем Белосельский критически оценивает современную французскую музыку, она представляется ему «ничтожной», «лишенной своей физиономии». Это относится к музыке Кампра, Мондовиля и «даже ученого Рамо».

Обращаясь к итальянской музыке, Белосельский также не удерживается от критических замечаний. Он критикует ее за манерность, за стремление к виртуозности, «к пустому желанию блистать», за пристрастие к сухому рассудочному контрапункту. Идеалом Белосельского является «счастливая простота», и он находит отражение этого идеала в творчестве Винчи, Перголези, Пиччини.

Высокую оценку Белосельского получает творчество немецких композиторов Гассе и Галуппи. По его словам, немцы «путем серьезного и непрерывного изучения достигли того, что создали музыку, полную аффектов и лучшую после всех существующих, после музыки итальянцев»<sup>146</sup>.

Наконец, Белосельский говорит о достоинствах византийской и древнерусской музыки, отмечая в них наличие мягкой нежности и величественной простоты.

В трактате Белосельского отразились известные споры «глюкистов» и «пиччинистов». Выступая на стороне последних, Белосельский подверг резкой критике творчество Глюка. По его словам, у Глюка «меньше картин, чем мыслей, и меньше мыслей, чем простых идей»<sup>147</sup>. Он видит в творчестве Глюка победу правил над чувством и обвиняет его в том, что он сделался композитором «непрерывно подменяя помощью правил и искусством «непрерывно подменяя помощью природы, коночью яркое дарование, тайный импульс природы, которого ему недоставало»<sup>148</sup>. Он считает, что «его кисть, нервная до жестокости, рисует хорошо только ужасные объекты»<sup>149</sup>. Прямой противоположностью Глюку Белосельский считает творчество Пиччини и его последователя Паизиелло.

В основе всех этих описаний достоинств и недостатков различных национальных стилей в музыке лежит достаточно определенная эстетическая позиция. Она заключается в принятии музыки буфонов и эстетики Руссо. В этом состоял передовой, демократический смысл эстетических взглядов Белосельского. Характеризуя позицию Белосельского, Т. Н. Ливанова пишет: «В общей оценке итальянской школы Белосельский, несомненно, занимает вполне определенную и вполне прогрессивную позицию, выделяя линию передового итальянского искусства, проходящую от Перголези к Пиччини и Паизелло, ту линию, которая была близка Руссо и Гретри. При этом Белосельский провозглашает своим идеалом «исходящую из сердца мелодию», простоту, когда к ней возвращается мастер, тайный импульс природы как противоположность сухой рассудочности. Здесь Белосельский стоит на позиции Ж.-Ж. Руссо, буфонов, молодого Гретри. Но далее он уже не идет. Он не восходит на ту ступень, на которую поднялись затем французские эстетики, признав героическое и суровое искусство Глюка»<sup>150</sup>.

И тем не менее Белосельский своим трактатом «О музыке в Италии» внес значительный вклад в развитие европейской музыкальной критики и эстетики.

Большую роль в развитии русской музыкальной эстетики сыграл известный русский актер, драматург и публицист П. А. Плавильщиков (1760—1812). Будучи издателем журнала «Утро», он выступал на его страницах за демократическое музыкальное искусство, за сохранение традиций русской народной музыки.

В 1782 году Плавильщиков публикует в своем журнале статью «Рассуждение о зрелищах», в которой он выступает с критикой современной ему оперы. Эта критика стоит в одном ряду с теми критическими выступлениями против итальянской оперы-серии, с которой выступали Б. Марчелло, Альгаротти в Италии или Аддисон в Англии.

Прежде всего, Плавильщиков высказывается против натурализма и условности оперных постановок, перегруженных бутафорией. «...Я не могу терпеть ни кабаков, ни крючков вища, ни трюхов, плетищев, ни живых лошадей на театре, — говорит Плавильщиков, имея в виду постановку оперы «Мельник — колдун, обман-

щик и сват»<sup>151</sup>. Не удовлетворяет его и разрыв музыки и действия, декламации и музыкального сопровождения, которое господствует в опере. «Многие страстные любители музыки, видя сию слабость в музыке, выдуваривают; а притом оркестр как будто отвечает на подобие эха подходящими к выражению тех слов тонами. Сие зрелище названо дуадрою; но тут ни речи, ни мусика не могут никогда того производить, что проодно другому мешают; притом же: если зрелище сочинено хорошо и естественно, то оно не имеет нужды занимать большого еще изъяснения и привлекательности от мусики; а ежели оно само по себе слабо, то мусика его не украсит»<sup>152</sup>.

Критикуя современную ему оперу, Плавильщиков, как представитель просветительской эстетики, выступал за демократизацию искусства, за органическое слияние музыки и действия, за его доступность и естественность.

Наряду с этим, Плавильщиков постоянно высказывался против слепого подражания итальянской музыке и против засилья в России посредственных итальянских музыкантов. В статье «Театр», опубликованной в журнале «Зритель» в 1792 году, он высмеивает италоманию. «Имея наименее приятнейшую свою музыку, многие дамы большого света повывисывали к себе итальянцев, из коих оные, ходя по Италии, с трудом выпевали себе на башмаки в неделю, а здесь, развезжая в каретах с гордым и презрительным видом к своим легковерным благодетелям, делают судьями российских талантов; и от их-то пристрастного решения зависит ободрение всему русскому; и после этого говорят, что нет в российской музыке ничего привлекательного...»<sup>153</sup>.

Здесь, таким образом, вновь появляется тема «Музыкального шарлатана» Иоганна Кунау. Так же как П. Бурделло, П. Бонне, Лесерф де ла Вьевиль во Франции, Кунау и И. Маттесон в Германии, Плавильщиков борется против засилья итальянской музыки, за приоритет русской национальной музыки. Он говорит, что если обратиться к лучшим традициям в русской музыке, «нашли бы, чем удивить и самих итальянцев». Поэтому следует «вникнуть в рассмотрение своего собст-

венного», а не «следовать мудренности и приторной сла-  
дости» итальянцев.

Любопытно, что это выступление Плавильщикова против италомании в музыке вызвало острую полемику в русской публицистике. В том же 1792 году в журнале «Зритель» появляется анонимный отклик на статью Плавильщикова. Ее автор выступает с защитой итальянской музыки, упрекая Плавильщикова в переоценке возможностей русской национальной музыки. «...Вы хотите непременно Россию записать в музыканты и руки, собирающие лавры, украсить балалайкою. На что ей такой шутовской наряд? Или вы думаете, что можно согласно греметь Марсовою и Аполлоновою лирою?»<sup>154</sup>. Анонимный противник Плавильщикова стоит на позициях реакционного отрицания значения русской музыки, в ней он видит только извозчичы песни, волынки и гудки.

В своем «Ответе сочинителя на возражение неизвестного» Плавильщиков борется за права и достоинства русской национальной музыки. Полемизируя со своим противником, он высказывает уверенность в огромных возможностях русского народа в области музыки. «Российский народ, — пишет он, — в основании души своей имеет ко всему непостижимую способность: он может греметь и Марсовою трубою, и Аполлоновою лирою, и собирать со всех частей наук и художеств славные подати, когда он собирает их и с самой славы... Это ему написано в книге судеб»<sup>155</sup>. Путь, который намечает Плавильщиков для развития русской музыки, соответствует тому пути, который обосновывали сторонники «смешанного стиля» в Германии: заимствовать правила и образцы из итальянской музыки, но содержание и характер — из «припасов русской музыки». «...Я осмеливаюсь угадывать, — пишет Плавильщиков, — что из припасов русской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у итальянцев научился правилам согласия, без всякого чуда может создать язык сердца»<sup>156</sup>.

Дискуссия, начатая Плавильщиковым, была чрезвычайно плодотворной. Она показала, что в русской музыкальной литературе существовало глубокое понимание своеобразия русской национальной музыки, ее неисчерпаемых возможностей.

Существенный вклад в развитие музыкальной эстетики внесли известные русские писатели и поэты, такие



как Державин, Сумароков, Крылов, Радищев. В центре внимания были проблемы становления русской национальной оперы.

С оперным искусством было связано творчество многих русских писателей XVIII века. Например, Г. Р. Державин написал семь оперных либретто, Крылов—шесть. Особенно популярными в середине столетия были оперы, написанные на тексты А. П. Сумарокова «Цефал и Прокрис» (1755), «Альцеста» (1756)<sup>157</sup>.

Несомненно, что все это выдвигало на первый план проблемы оперной эстетики. Особенно остро эти проблемы получили отражение в «Рассуждениях о лирической поэзии» Г. Р. Державина.

«Рассуждения о лирической поэзии» были опубликованы в 1811—1815 годах далеко не в полном виде. Для вопросов музыки важны три главы, посвященные оде, опере и песне.

Основная идея, которую проводит Державин через все свое сочинение,— это идея об органической связи музыки и поэзии. Он не случайно рассматривает оперу как один из жанров «лирической поэзии», этим самым он заявляет об изначальном единстве музыки и поэзии. Более всего оно было характерно для греков, которые так обработали и одобротгласили свой язык, что при слышании гимнов, препровождаемых лирою, почтили ухо свое душою и дополняли им «недостаток разума».

Переходя к характеристике оперы, Державин доказывает ее огромное значение как ведущего жанра «лирической поэзии». Он защищает ее от нападков немецкого эстетика-моралиста И. Зульцера, который видит в опере удивительную смесь великого и малого, прекрасного и нелепого. Державин не согласен с такого рода оценкой оперы. По его словам, это наиболее приятное и полезное искусство, «живое царство поэзии». Ее моральное и общественное значение он сравнивает с греческой трагедией. Что же касается зрелищности, то какое зрелище может сравниться с оперой. «В ней представляют хищения, победы, торжества, великолепные здания, жины, пещеры, бури, молнии, громы, волнующие моря, кораблекрушения, бездны, пламень изрыгающие. Или в противоположность тому: приятные рощи, долины, журчащие источники <...> цветущие луга, зари, радуги, дожди, луна, в ноши блистающая, сияющее полуденное

солнце; в ней сплывают на землю облака, сидят на них боги, летают гении, являются привидения, чудовища, звери, рыкают львы, ходят деревья, возвышаются и исчезают холмы, поют птицы, раздается эхо. Словом, видишь перед собой волшебный, очаровательный мир, в котором взор объемлется блеском, слух гармониею, ум непонятностию, и всю сию чудесность видишь искусством сотворенну, и при том в уменьшительном виде, и человек познает тут все свое величие и владычество над вселенной»<sup>158</sup>.

Нельзя не видеть, что Державин трактует оперу по канонам классицистской эстетики, восхищается ее способностью представлять мифологические сюжеты. Он говорит о необходимости писать оперы «по образцам Метастазия». Но вместе с тем, идеал оперы, который рисует Державин, далек от традиционной итальянской оперы-сериа, написанной на античный сюжет и представляющей условно-классицистическое зрелище. Во-первых, Державин говорит о возможности черпать содержание опер не только из традиционных сюжетов античной мифологии, но прежде всего из славянской мифологии — из народных сказок, песен, преданий. «У нас из славянского баснословия, сказок и песен древних и народных, писанных и собранных господами Поповым, Чулковым, Ключаревым и прочими <...> много заимствовать можно чудесных происшествий»<sup>159</sup>. Во-вторых, Державин допускает в опере «отклонение от естественного пути», фантастические события, «противоборствующие страсти». «Сочинитель оперы, — говорит Державин, — отличается тем только от трагика, что смело уклоняется от естественного пути и даже совсем его выпускает из виду; ослепляет зрителей частыми переменами, разнообразием, великолепием и чудесностью приводит в удивление, несмотря на то, естественно или неестественно, вероятно или невероятно»<sup>160</sup>.

Державин говорит о достоинствах трагической и комической оперы. В трагической опере он ценит «сильное чувство», «простоту», последовательность в развитии действия. Тексты арий, написанные для трагических опер, должны быть «не надуты, просты, сильны, живым наполнены чувствованием»<sup>161</sup>. В сочинении такого рода опер должна преследоваться известная мера, чтобы «во всех частях оперы соблюдена была гармония».

Комическая опера черпает свои сюжеты из романов и общезития. Она должна избегать дешевых эффектов, «площадного» юмора.

Из серьезных опер, представленных на русской оперной сцене, Державин выделяет оперы, сочиненные на либретто Сумарокова, — «Цефал и Прокрис», «Пирам и Тизбе». Из забавных сочинений он называет оперы, сочиненные Херасковым, Шаховским, Горчаковым, но особенно выделяет оперу Аблесимова «Мельник».

В анализе Державинных оперы нельзя не видеть явной демократической направленности, стремление к тому, чтобы превратить оперу в глубоко народное искусство. Эта тенденция отчетливо проявляется в его словах: «Долгое время опера была забавою только дворов., но как бы то ни было, ныне уже стала народною»<sup>162</sup>. В этом — одна из важных особенностей музыкально-эстетических воззрений великого русского поэта.

Наиболее полно и ярко вопросы музыкальной эстетики получили отражение в сочинениях выдающегося русского писателя и философа А. Н. Радищева. Отношение Радищева к музыке — это обширный и важный вопрос, который получил освещение в упомянутой работе Т. Н. Ливановой. Мы остановимся главным образом на собственно эстетических проблемах, которые получают в трудах Радищева не меньшее значение, чем проблемы музыкальной практики.

Прежде всего, это вопрос о сущности и значении музыки. В решении этого вопроса Радищев далек от моралистических концепций своего времени. Не обращается он и к теории аффектов. Он решает вопрос гораздо глубже. Для Радищева музыка — это то, что выделяет человека из животного царства. Музыкальный слух свойствен только человеку, так как он имеет дело не с простым звуком, наподобие пения птиц, а со «звуком, с мыслью сопряженным».

«Человек равно преимуществует перед другими животными в чувствах зрения и слуха. Какое ухо ощущает благогласие звуков паче человеческого? Если оно в других животных (пускай слух и был бы в них изящнейший) служит токмо на отдаление опасности, на открытие удовлетворительного в пище, в человеке звук имеет тайное сопряжение с его внутренностью. Один, может быть, певчие птицы могут быть причастны чувст-

пованно благогласия. Птица поет, извлекает звуки из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он един токмо на земле удобен ощущать при размеренном сопряжении звуков? О вы, душу в иступление приводящие, Глюк, Панзелло, Моцарт, Гайди, о вы, орудие сих изящных слагателей звуков Маркеси, Мара, неужели вы не разнствуете с чижом или соловьем? Не птицы благогласные были учителя человека в музыке: то было его собственное ухо, коего вглубленное перед другими животными в голове положение всякий звук, с мыслию сопряженный, несет прямо в душу»<sup>163</sup>.

Очевидно, что здесь Радищев, наряду с признанием глубочайшего назначения музыки, отказывается от механистической теории подражания, согласно которой музыка является подражанием звукам и шумам природы. Музыкальный звук, по мнению Радищева, отличается от чисто природных звуков, он «сопряжен с мыслью» и именно поэтому производит глубокое воздействие на человека.

Другая проблема, которую ставит Радищев в своих суждениях о музыке, — это проблема музыкальной гармонии. И надо сказать, что в решении этой проблемы мы не находим в XVIII веке никого, равного Радищеву.

Для Радищева музыкальная гармония — это наиболее полное и яркое воплощение эстетической гармонии вообще, той гармонии, которая господствует в действительности и природе. Прежде всего, гармония предполагает соответствие части и целого. Без этого соответствия не существует гармонии.

Гармония предполагает не только согласие частей, или частей с целым; она предполагает сравнение «неправильных вещей», ибо одинаковые звуки никакой гармонии еще не создают. «Благогласие, как то мы видели, простекает из сравнения простых звуков, а соразмерность из сравнения разных неправильных вещей, ибо не имеют ни одинаковые звуки благогласия, ни отделенные части соразмерности; следовательно, благогласие и соразмерность основанье свое имеют в сравнении»<sup>164</sup>.

Для нас совершенно очевиден диалектический подход Радищева к проблеме музыкальной гармонии, как и к гармонии вообще. Радищев полагает, что гармония

(«благогласие») предполагает наличие разнообразия и даже неправильных вещей, тогда как одинаковые, совпадающие друг с другом звуки гармонии составить не могут. Иными словами, гармония представляет собой единство в разнообразии, познаваемое путем сравнения.

Для музыкальной эстетики важно то понимание народности музыки, которое выдвинул Радищев в своем сочинении «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790). Здесь мы находим многочисленное описание народных песен и, наряду с этим, характеристику и народности русской песни. Народная песня, по словам Радищева, имеет то значение, что она выражает душу и жизнь народа. «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто такое, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа»<sup>165</sup>.

Это глубокое понимание народности музыки, эмоционального строя русской песни отличает эстетику Радищева, ее демократизм, ее передовую философскую направленность.

«Стремление включить музыкальную культуру в общее понятие о культуре страны или народа, — пишет Т. Н. Ливанова, — характеризует по-своему и «Письма русского путешественника» Карамзина, и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. Но Радищев велик тем, что открывает по-новому русскую крестьянскую культуру, включая сюда народное искусство. Нет сомнения в том, что демократизм Радищева сказался в этой области сильнее, чем у кого-либо из его современников. Мы не знаем ни одного писателя XVIII века, который с такой определенностью выделял бы народное искусство, противопоставляя его как самое лучшее, человечески-ценное культуре узких слоев столичного общества»<sup>166</sup>.

Русские профессиональные музыканты, придавая большое значение народной музыке, занимались собиранием и изучением народных песен. Один из первых сборников был издан известным русским ученым, поэтом и музыкантом Н. А. Львовым. Этот сборник, опубликованный в 1790 году, назывался «Собрание русских народных песен» и включал более ста песен. Сборник

этот сопровождался «Предупреждением» Львова, в котором говорится о происхождении народных песен, дается их классификация, определяется их значение.

Львов выделяет следующие типы народных песен: протяжные, плясовые, свадебные, хороводные, святочные и украинские и дает каждому из них подробную характеристику. Он пытался выяснить и их происхождение, хотя признается, что начало многих старинных песен, таких как свадебные и хороводные, «скрывается во мраке древности».

В своей характеристике русского песенного фольклора Львов подчеркивает мелодическое начало, характерное для русских песен. «...Никакое народное песне, — говорит он, — не составляет столь обильного и разнообразного собрания мелодических содержаний, как российское. Из великого числа песен нет двух, между собой похожих совершенно, хотя для простого слуха многие из них кажутся на один голос»<sup>167</sup>.

Наиболее характерными для русского народного творчества Львов считает протяжные песни. Они наиболее полно выражают характер народа, и поэтому они могут стать предметом философского рассуждения о свойствах русского национального склада. «По минорным тонам большей части протяжных песен, которые, как выше замечено, составляют характеристическое русское песне, философия усмотрит, конечно, нежность, чувствительность русского народа и то расположение души к меланхолии, которое производит великих людей во всех родах<...> Заключение философов будет весьма выгодное для русского народа, а свидетельство истории подтвердит справедливость их мнения»<sup>168</sup>.

Таким образом, Львов призывал философию обратиться к анализу народной музыки и сам делал определенные философские и эстетические выводы из анализа народных песен. Поэтому его издание «Собрания русских народных песен» было достижением не только в области музыкальной этнографии, но и в музыкальной эстетике.

Высокую оценку работе Львова дал Г. Р. Державин в главе «О песне» в упоминавшемся выше «Рассуждении о лирической поэзии». Сам Державин отмечает большое разнообразие и выразительность русских народных песен. Он говорит, что «в песне все должно

быть естественно, легко, кратко, трогательно, страстно, игриво и ясно без всякого умничества и натяжек»<sup>109</sup>. Державин соглашается с тем, кто ставит народную песню на один уровень с одою.

Исследование народных истоков русской музыки не было случайной темой для русской музыкальной эстетики второй половины XIX века. Об этом свидетельствует один из наиболее интересных памятников музыкальной мысли этого времени «Проект об впечатании древнего русского крюкового пения».

Этот документ приписывается известному русскому композитору Д. С. Бортнянскому, хотя окончательно авторство его не доказано. Тем не менее, содержание «Проекта» свидетельствует о том, что его автор был прекрасным знатоком не только древнерусской, но и западноевропейской музыки.

Прежде всего, автор «Проекта» высказывает тревогу по поводу утраты источников древнеславянской музыки, искажения их позднейшими переписчиками и переправщиками. Другая опасность состоит в слепом подражании зарубежной музыке и забвении национального начала в музыке. «Все отечественное, — говорится в «Проекте», — в отечестве своем только и образуется. Изящное иноплеменное должно быть только дополнением сего образования; а потому не должно отнимать от отечественного гения средств нововозрождения его»<sup>110</sup>.

Автор «Проекта» не стоит на позициях реакционного славянофильства, он признает возможность и необходимость подражания лучшим образцам европейской музыки. Русская музыка, утверждает он, может многое взять от искусства итальянского контрапункта.

«Проект» проникнут страстным стремлением к возрождению национальных истоков русской музыки, сохранению образцов старинного пения, очищения вкуса от преходящей моды и увлечения иноземной музыкой только потому, что она иноземная. Голос его автора поднимается до горького сарказма и трагического пафоса, когда он говорит о засилье в русской музыкальной культуре иноземных вкусов. «Пусть ничто не противостоит прелестям иноплеменного вкуса, ежеминутно изменяющегося, — вкуса, породившего опасную любовь к новизне, столько же непостоянную, сколь непостоянны воды Востока, которые плещут на берега драгоценные

бисеры и через минуту поглощают их <...> Пусть ничто не противопоставит беспечному тщеславию, презиравшему отечественную простоту и плодущему между соотечественниками иностранную многосложную новость. Но мы предоставим счастливому времени власть снять завесу с сего владычествующего очаровательного призрака и скажем, согласно с мнением известных российских писателей: богатство славяно-русского языка неистощимо; в нем должно искать красоты и усовершенствования словесности <...> Пусть там же родится и музыка наша, для ней средства в древней России столь же неистощимы, как и для поэзии»<sup>171</sup>.

Таким образом, в «Проекте» указывается на два пути возрождения национальной музыки. Во-первых, сохранение и собирание памятников древнеславянской музыки — задача, которая, впрочем, остается актуальной и в наши дни. А во-вторых, автор «Проекта» полагает — и этот вывод в известной мере согласуется с тем, который предлагал Руссо для французской музыки, — что истоки русской национальной музыки таятся в богатстве русского языка и русской поэзии.

Все эти идеи, содержащиеся в «Проекте», делают этот памятник одним из важнейших источников русской музыкально-эстетической мысли XVIII века.

Подводя итог, необходимо отметить, что русская музыкальная эстетика XVIII века обращалась к широкому кругу вопросов: к вопросу о природе и значении искусства, к проблемам оперной эстетики, национального стиля в музыке, к проблеме народности музыки. Некоторые из этих проблем решались на традиционной для XVIII века философской и эстетической основе: на основе учения о музыкальном подражании и теории аффектов. Русская эстетическая мысль не прошла мимо проблемы этоса и аффекта. Она внесла свой вклад в ее решение. Но целый ряд проблем русская эстетическая мысль решала вполне оригинально и в известной мере оказывалась впереди западных эстетических теорий. Это проявилось, прежде всего, в решении проблемы народности музыки. В этом отношении представляют большую ценность музыкально-эстетические идеи Радищева, которые оказали огромное влияние на все позднейшее развитие русской эстетической мысли.



## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Подведем краткий итог предпринятому нами рассмотрению истории музыкальной эстетики от античности до XVIII века.

Прежде всего, мы видели, что на протяжении всего развития музыкальной эстетики в основе ее лежали проблемы возникновения, сущности и значения музыки. Решение этих вопросов не было однозначным, но общая линия развития этих идей отражается в заглавии книги: «От этоса к аффекту».

В своем развитии от «этоса к аффекту» музыкальная эстетика проходит сложный и длинный путь. Мы видели, что учение о музыкальном этосе занимает большое место в античной эстетике, а затем наследуется и позднейшими эпохами — средневековьем и Возрождением. Но развитие учения о музыкальном этосе не было абсолютно прямолинейным, идущим по восходящей или нисходящей линии. Этот процесс был чрезвычайно противоречив. Уже в античную эпоху учение о музыкальном этосе подвергалось резкой критике со стороны мистиков и эпикурейцев. В последующем античная традиция не была отвергнута, но она подверглась значительному переосмыслению и модификации. В средние века учение об этосе было истолковано как сугубо моралистическая доктрина и использовалось для обоснования места музыки в системе средневекового искусства и знания. В эпоху Возрождения музыкальная эстетика стремилась вернуться к античному пониманию музыкального этоса, но вместе с тем это учение получило

новое обоснование на основе современных философских и психологических теорий, в частности, в связи с так называемым учением о темпераментах.

Лишь начиная с XVII века учение о музыкальном этосе начинает утрачивать свое доминирующее значение в музыкальной эстетике. Оно постепенно трансформируется и перерастает в учение об аффектах, которое явилось попыткой нового понимания природы и назначения музыки, ее влияния на психологию человека. Учение об аффектах во многом обязано рационалистической философии и психологии и, прежде всего, учению Декарта. От Декарта, через Мерсенна, Кирхера и других, учение об аффектах переходит в наследство XVIII веку, где оно сначала подвергается критике (И. Кунау), а затем перестраивается на материалистический лад. Учение об этосе умирает в учении об аффектах, начиная с XVIII века учение об этосе фигурирует только в трудах по истории музыки.

Весь XVIII век проходит под флагом полного и безраздельного господства учения об аффектах, которое связывается с теориями музыкального подражания. Все ведущие музыкальные течения этой эпохи в решении кардинальных вопросов музыкальной теории и эстетики исходят из учения об аффектах. Не случайно, что это учение получает общеевропейское значение: оно развивается не только в Германии, где пропагандистами теории аффектов являются И. Маттесон, И. Кванц, Ф. Э. Бах, но и в Италии, во Франции, Англии и России.

Правда, уже в XVIII веке обнаруживается известная ограниченность учения об аффектах, в особенности с развитием симфонизма венской классики. Характеризуя развитие этого учения, Т. Н. Ливанова пишет: «Вытекающее в известной мере из идей античного «этоса», связанное с наблюдениями музыкантов XVI—XVII веков над эмоциональным действием музыки, это учение только в XVIII веке становится своего рода доктриной. В немецких условиях оно на первых порах выполняет примерно такую же важную роль, как теория подражания во Франции<...> В учении об аффектах воплощается идея о содержательности музыкального искусства, о том, что все стороны музыкальной композиции — и более всего каждая мелодия — выражают определенные душевные движения, чувства, страсти. Эта

прогрессивная, в основе своей материалистическая, идея (отражение действительности) получает, однако, у эстетиков XVIII века <...> механистическое понимание: выражения, в частности, ладо-тональность, один аффект трактуется в сопоставлении с другим, причем развитие чувств, их нарастание, противоборство и т. д. не принимается в расчет. С подобных позиций было легко понять отдельное замкнутое произведение, один образ, одну тему, или сопоставление образов и тем, но широкое развитие музыкальных образов (характерное впоследствии для симфонизма) не умещалось в систему учения об аффектах<sup>1</sup>. Поэтому уже к концу XVIII века учение об аффектах полностью исчерпывает себя. Ему на смену приходят новые эстетические теории, новые музыкальные концепции и понятия.

Все это, однако, не мешает охарактеризовать общий путь развития музыкальной эстетики от античности до XVIII века как развитие «от этоса к аффекту». Это главное, определяющее, но далеко не единственное направление, по которому развивалась эстетическая мысль в этот период истории. Наряду с этим, музыкально-эстетическая мысль поднимала и исследовала различные проблемы: происхождение музыки, ее социальную природу, отношение к природе и обществу, различные музыкальные формы и стили и т. д. Особое значение приобретала проблема соотношения эстетической теории и художественной практики, которая довольно противоречиво и своеобразно решалась на различных этапах развития музыкально-эстетической мысли.

Далеко не всегда эстетика отвечала насущным потребностям художественной практики. Иногда эстетическая мысль действительно не поспевала за быстрым и динамическим развитием самой музыки. В этом проявлялась известная инерция музыкальной мысли, ее связь с традицией. Всякая теория возникает на основе обобщения музыкальной практики. «Сова Минервы вылетает только в сумерки», — говорил Гегель. Именно этим объясняется тот факт, что музыкальная эстетика иногда оказывалась в явном противоречии с художественной практикой.

Но было бы ошибочно, на наш взгляд, считать, что в этом, и только в этом, заключается функция музыкаль-

ной эстетики. Тогда следует признать, что музыкальная эстетика всегда была каким-то ненужным рудиментом по отношению к музыке, что она всегда только тормозила и сковывала развитие самого искусства. К сожалению, подобные суждения все еще бытуют в нашей теоретической литературе.

Очевидно, с такого рода мнением нельзя согласиться. Весь опыт истории музыкальной мысли свидетельствует о том, что музыкальная эстетика оказывала плодотворное влияние на практику развития музыкального искусства. Наряду с тем, что она была обобщением художественного опыта, музыкальная эстетика часто служила и толчком, стимулом для развития художественной практики. Можно сослаться на хорошо известные примеры. Активное изучение античной эстетики и теории музыки, дискуссии о древней и новой музыке, которые проводили в XVI — начале XVII веков итальянские ученые и музыканты, послужили толчком к созданию нового музыкально-драматического жанра — оперы. В этом случае эстетика не только не шла вслед за практикой, но и оказалась впереди ее. Прежде чем родиться на практике, опера как определенный музыкальный жанр была предсказана музыкальной эстетикой. Точно так же дискуссии о французской и итальянской музыке, так называемая «война буфонов» во французской эстетике XVIII века, оказали огромное влияние на развитие французской оперы и существенно повлияли на становление национального стиля во французской музыке этой эпохи. Наконец, показателен тот факт, что Англия XVIII века, страна со слабо развитой музыкальной культурой, обладала, как мы видели, богатой и философски содержательной музыкальной эстетикой. Все это свидетельствует о том, что вопрос о соотношении музыкальной эстетики и художественной практики не может быть решен слишком упрощенно. Нельзя ждать от эстетической теории прямого и непосредственного воздействия на практику. Взаимоотношение музыкальной эстетики и художественной практики всегда было более сложным и опосредованным. Этого нельзя не учитывать при оценке значения и роли эстетических идей и истории их развития.

Следует отметить, что одна из главных функций музыкальной эстетики на протяжении многих веков ее

развития состояла в разработке и систематизации эстетических категорий, с помощью которых происходило познание музыки и ее эстетическая оценка. Такие понятия, как «красота», «подражание», «выражение», «этнос», «аффект», «мелодия», «гармония» имели огромное значение для понимания музыки и ее многообразного влияния на человека и общественную мысль. В своей книге мы пытались раскрыть содержание и познавательную ценность всех этих понятий.

Если читатель из знакомства с нашей книгой вынесет представление о сложности и многообразии музыкально-эстетической мысли, ее органической связи с актуальными проблемами музыкальной теории и практики, мы будем считать, что главная цель настоящей книги достигнута.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### *Предисловие*

<sup>1</sup> См.: Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899; Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle-Saale, 1905.

<sup>2</sup> См.: Riemann Hugo. Geschichte der Musiktheorie in 9. bis 19. Jahrhundert. Leipzig, 1898; Pietzsch G. Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. Halle, 1929.

<sup>3</sup> См.: Reese G. Music in the Renaissance. New York — Norton, 1959; Bukofzer M. Studies in Medieval and Renaissance Music. New York, 1950.

<sup>4</sup> См.: Goldschmidt Hugo. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig, 1915; Serauky Walter. Die musikalische Nachahmungsästhetik in Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster, 1929; Darenberg K. Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg, 1960.

<sup>5</sup> См.: Schälike R. Geschichte der Musikästhetik. Berlin-Schöneberg, 1934; Ferguson D. N. A History of Musical Thought. Appleton, 1948.

<sup>6</sup> См.: Moser Hans Joachim. Dokumente der Musikgeschichte. Wien, 1954.

<sup>7</sup> См.: Bernard Guy. L'art de la musique. Paris, 1961.

<sup>8</sup> См.: Plogner H. Musik — Geschichte ihrer Deutung. Freiburg-München 1954.

<sup>9</sup> См.: Zoltai Dénes. Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von der Anfängen bis zu Hegel. Budapest-Berlin 1970.

<sup>10</sup> См.: Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки, т. 2. М., 1934.

<sup>11</sup> См.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1. М.—Л., 1941, т. 2. М., 1953.

<sup>12</sup> См.: История европейского искусствознания, т. 1—5. М., 1963—1968.

<sup>13</sup> См.: Маркус С. История музыкальной эстетики, т. 1—2. М., 1959—1968.

Часть первая  
АНТИЧНОСТЬ

- <sup>1</sup> Грубер Р. И. Музыкальная культура Древнего мира. — В кн.: Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937, с. 8.
- <sup>2</sup> См.: Westphal Rudolph. Harmonik und Melopöie der Griechen. Leipzig, 1863; ders. Musik der griechischen Altertums. S. l. 1883.
- <sup>3</sup> См.: Sachs C. Musik der Altertums. Breslau, 1924; Закс Курт. Музыкально-теоретические позрения и инструменты древних греков. — В кн.: Музыкальная культура Древнего мира, с. 133—154.
- <sup>4</sup> См.: Gevaert F. A. Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité, vol. 1—2, 1875—1881.
- <sup>5</sup> См.: Gamberini Leopoldo. Modernità della musica greca nella tragedia. Genova, 1957; ders., La parola e la musica nell'antichità. Firenze, 1962; Dabo-Peranić Millienko. Les harmoniques grecques classiques ces incomues. Paris, 1959; Sanden Heinrich. Antike Poliphonie. Heidelberg, 1957; Vogel Martin. Die Enharmonik des Griechen, Bd. 1—2. Düsseldorf, 1963; Tanner Robert. La musique antique greque. Paris, 1961; Husman H. Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur. Berlin, 1961; Georgiadis T. Der griechische Rhythmus. Hamburg, 1949.
- <sup>6</sup> См.: Abert Hermann. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899.
- <sup>7</sup> См.: Anderson Warren D. Ethos and education in Greek music. The evidence of poetry and philosophy. Cambridge, 1966.
- <sup>8</sup> См.: Lippman Edward A. Musical Thought in Ancient Greece. New York and London, 1964.
- <sup>9</sup> См.: Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. — В кн.: Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 11—116.
- <sup>10</sup> См.: Zoltai Dénes. Ethos und Affekt. Budapest — Berlin, 1970, S. 7—64.
- <sup>11</sup> Маркс К.; Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 369.
- <sup>12</sup> См.: Маркс К.; Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.
- <sup>13</sup> Маркс К.; Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 503.
- <sup>14</sup> Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 127—128, 129.
- <sup>15</sup> О пифагорейском учении о «гармонии сфер» см.: Franc E. Plato und sogenannten Pythagoreer. Halle, 1923; Waerden L. van der. Die Harmonielehre der Pythagoreer. — In: «Hermes», 78, 1943, S. 163—199; Paul O. Die absolute Harmonie der Griechen. S. a., 1866.
- <sup>16</sup> Пифагорейская школа 58 В 35. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 134.
- <sup>17</sup> Филолай 44 В 10. — См. там же, с. 133.
- <sup>18</sup> Архит 47 В 1. — См. там же, с. 132—133.
- <sup>19</sup> Гераклит 22 В 8. — См. там же, с. 135.
- <sup>20</sup> Гераклит 27 В 10. — См. там же, с. 135.
- <sup>21</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 235.
- <sup>22</sup> Демокрит 68 А 127. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 135.
- <sup>23</sup> Демокрит 68 А 128. — См. там же, с. 135.
- <sup>24</sup> Демокрит 68 А 135. — См. там же, с. 135—136.
- <sup>25</sup> См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. М., 1969; Лосев А. Ф. Эстетика хороводов в «За-

- конах» Платона. — В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 133—153; Лосев А. Ф. История античной эстетики. Платон. М., 1974; Sack Ernst. Platon's Musikästhetik. Stuttgart, 1959; Mout-sopoulos E. La musique dans l'oeuvre de Platon. Paris, 1959; Arnoux G. Musique platonicienne. Ame du monde. Paris, 1960.
- <sup>26</sup> О связи эстетики Платона с пифагорейской эстетикой см.: Frank E. Plato und sogenannten Pythagoreer. Tübingen, 1962; Ahlers A. Zahl und Klang bei Platon. Bern, 1952.
- <sup>27</sup> Платон. Федон 85 е—86 в. Соч., т. 2. М., 1970, с. 52.
- <sup>28</sup> Платон. Филеб 56. — Соч., т. 3, ч. 1. М., 1971, с. 72.
- <sup>29</sup> Платон. Законы II 669 b. — Соч., т. 3, ч. 2. М., 1972, с. 136—137.
- <sup>30</sup> Платон. Законы II 667 е. — Там же, с. 135.
- <sup>31</sup> Платон. Законы II 668 b. — Там же, с. 135.
- <sup>32</sup> Платон. Государство. — Там же, т. 3, ч. 1, с. 198.
- <sup>33</sup> Платон. Законы II 670 d. — Там же, т. 3, ч. 2, с. 138.
- <sup>34</sup> Платон. Законы II 656 е—658 b. — Там же, с. 121.
- <sup>35</sup> Платон. Законы II 670. — Там же, с. 137.
- <sup>36</sup> Платон. Пир. — Там же, т. 2, с. 113—114.
- <sup>37</sup> Платон. Государство 403 с. — Там же, т. 3, ч. 1, с. 185—186.
- <sup>38</sup> Платон. Государство 403 е. — Там же, с. 188.
- <sup>39</sup> Аристотель. Метафизика 985 А 20. М.—Л., 1934, с. 26—27.
- <sup>40</sup> Аристотель. Физика 188 В. М., 1937, с. 18.
- <sup>41</sup> Там же, с. 18.
- <sup>42</sup> Аристотель. Политика 1284 а. М., 1911, с. 134.
- <sup>43</sup> Аристотель. Поэтика 1447 а. М., 1951, с. 40.
- <sup>44</sup> Там же, 1448 в, с. 48.
- <sup>45</sup> Там же, с. 48—49.
- <sup>46</sup> Там же, с. 49.
- <sup>47</sup> Там же, 1449 в, с. 56.
- <sup>48</sup> Аристотель. Политика 1341 а, с. 374—375.
- <sup>49</sup> Аристотель. Поэтика, 1447 а, с. 40.
- <sup>50</sup> Аристотель. Политика 1339 в, с. 365.
- <sup>51</sup> Аристотель. Проблемы XIX 27. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 171—172.
- <sup>52</sup> Аристотель. Поэтика 1451, с. 67.
- <sup>53</sup> Аристотель. Политика 1340 а, с. 366.
- <sup>54</sup> Там же, с. 366—367.
- <sup>55</sup> Сравнительный анализ музыкальной теории Платона и Аристотеля дается в кн.: Richter Lukas. Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles. Berlin, 1961.
- <sup>56</sup> Аристотель. О возникновении животных V 7788 а. М.—Л., 1940, с. 211.
- <sup>57</sup> См.: Koller H. Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern, 1954.
- <sup>58</sup> См.: Aristoteles. Problemi musicali. Trad. del greco con testo a fronte a cura di G. Marengli. Firenze, 1957; Gevaert F. A. et Vollga J. C. Les problèmes musicaux d'Aristot. S. I. 1903; Stumpf K. Die pseudoaristotelischen Probleme über die Musik. — In: «Abhandlungen der Berliner Akademie», 1896.
- <sup>59</sup> Аристотель. Проблемы XIX 27. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 172.
- <sup>60</sup> См.: Aristoxenus von Tarent. Melik und Rhythmik der



classischen Hellenthums, Bd. 1—2. Leipzig, 1883—1893; Aristoxenus u. s. Rhythmica. Elementa rhythmica. Bologna, 1959.

<sup>61</sup> См.: Lalo L. Aristoxene de Tarent, disciple d'Aristote et la musique d'antiquité. Paris, 1904; Wehrli F. Die Schule des Aristoteles. Aristoxenus. Basel, 1945; Булич С. Новая теория музыкальной ритмики. Изложение Аристоксена, усвоенное Вестфалем. — «Русский Филологический вестник», 1884, кн. 2.

<sup>62</sup> Здесь и в последующем тексте Аристоксена даются по неопубликованному переводу Л. А. Фрейберг трактата «Элементы гармоник».

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Квинтиллиан. Наставления оратору I 8.

<sup>69</sup> Плутарх. О музыке I 31. Петроград, 1922, с. 69—70.

<sup>70</sup> См.: Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1966.

<sup>71</sup> Закс Курт. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. — В кн.: Музыкальная культура Древнего мира, с. 133—134.

<sup>72</sup> Платон. Законы II 654.—Соч., т. 3, ч. II, с. 118.

<sup>73</sup> Платон. Лахет 188 Д.—Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 230.

<sup>74</sup> Геракланд Понтийский у Атеней XIV 624 е.—См. там же, с. 230.

<sup>75</sup> Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. — В кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 84—85.

<sup>76</sup> Аберт Герман. История древнегреческой музыки. — В кн.: Музыкальная культура Древнего мира, с. 129.

<sup>77</sup> См.: Krevelen van. Philodemus De Musik (O. J.); Neubecker A. I. Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift «De musica». Berlin, 1956; Postagni A. Filodemo contra l'estetica classica. — «Rivista di filologia classica», 1923—1924.

<sup>78</sup> Philodemi. De musica librorum extant, ed. J. Kemke. Leipzig, 1884. Приводится по неопубликованному переводу Л. А. Фрейберг.

<sup>79</sup> Там же, III.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же, IV.

<sup>82</sup> Секст-Эмпирик. Против музыкантов 20—22. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 213—214.

<sup>83</sup> Секст-Эмпирик. Против музыкантов 33.—См. там же, с. 216.

<sup>84</sup> Секст-Эмпирик. Против музыкантов 37.—См. там же, с. 217.

<sup>85</sup> Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика.—См. там же, с. 64.

<sup>86</sup> См.: Плутарх. О музыке. Петроград, 1922; Westphal R. Plutarch über Musik. Breslau, 1865; Plutarque. De la musique. Ed par H. Weil et Th. Reinach. Paris, 1900.

<sup>87</sup> См.: Plutarque. De la musique. Texte et commentaire par F. Lasserre. Lausanne, 1954.

- <sup>85</sup> Плутарх. О музыке 12. — Цит. по кн.: Античная музыкальная эстетика, с. 267—268.
- <sup>86</sup> Плутарх. О музыке 40. — См. там же, с. 288.
- <sup>90</sup> Плутарх. О музыке 32. — См. там же, с. 283.
- <sup>91</sup> Плутарх. О музыке 40. — См. там же, с. 288.
- <sup>92</sup> Плутарх. Застольные беседы VIII 52. Приводится по неопубликованному переводу Л. А. Фрейберг.
- <sup>93</sup> Там же.
- <sup>94</sup> Плутарх. О происхождении мировой души по «Тимею» Платона. — В кн.: Браш М. Классики философии. Спб., 1907, т. 1, с. 402.

<sup>95</sup> Эти трактаты были собраны и изданы уже в середине XVII века М. Мейбомом — см.: *Antiquae musicae auctores septem graece et latine* Marc. Meibomus restituit ac notis explicavit. Amstaei 1—2, 1652. В первом томе опубликованы трактаты Аристоксена, Псевдо-Эвклида, Никомаха, Алпния, Гауденция и Бахтия, во втором — Аристида Квинтилиана, Марциана Капеллы. Более позднее издание эллинистических трактатов о музыке, сопровождающееся предисловиями и комментариями, принадлежит К. Яну. — *Janus Carolus. Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Vaschius, Gaudentius, Alypius.*, Leipzig, 1895—1899. Факсимильное переиздание в 1962 г.

<sup>96</sup> См.: Jan C. V. *Die Harmonie des Aristoteleniaers Kleonides.* — «*Progr. d. Gymnas.*», 1890. В рус. пер. — «Филолог. обзор.» М., 1895.

<sup>97</sup> Гауденций. Введение в теорию гармонии I. Цитаты Гауденция, а также Птолемея и Никомаха даются по неопубликованному переводу.

<sup>98</sup> Там же, I.

<sup>99</sup> Там же, III.

<sup>100</sup> Птолемей. Гармоника I.

<sup>101</sup> Там же, I, 2.

<sup>102</sup> Там же, I, 9.

<sup>103</sup> Там же, III, 3.

<sup>104</sup> Там же, III, 8.

<sup>105</sup> Там же, III, 15.

<sup>106</sup> См.: Düring Ingemar. *Ptolemäios und Porphirios über die Musik.* — «*Göteborgs Högskolas Årsskrift*», B. XL, 1934.

<sup>107</sup> См.: *Claudii Ptolemaei Harmonica*, ed. J. Wallis. Oxford, 1682.

<sup>108</sup> Никомах. Руководство по гармонии, IV.

<sup>109</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1. М.—Л., 1941, с. 333.

## Часть вторая

### СРЕДНИЕ ВЕКА

<sup>1</sup> Маркс К.; Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 360.

<sup>2</sup> См.: Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, t. 1—3. St. Blasien, 1784. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Gerbert.

<sup>3</sup> См.: Coussemaeker E. de. *Scriptorum de musica medii aevi nova series*. Vol. 1—4. Paris, 1864—1876.

- <sup>4</sup> Цит. по кн.: Ambros A. W. Geschichte der Musik. Bd. 1—3. Breslau, 1868, Bd. I, S. 11.
- <sup>5</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 1, col. 26—27.
- <sup>6</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 1, col. 195.
- <sup>7</sup> Цит. по кн.: Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, S. 215.
- <sup>8</sup> Цит. по кн.: Combarieu J. Histoire de la musique, t. 1. S. 1, 1922, p. 196.
- <sup>9</sup> Василий Великий, Творения, М., 1845, ч. 1 с. 210.
- <sup>10</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 1, col. 213.
- <sup>11</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 2, col. 212—222.
- <sup>12</sup> Цит. по кн.: Delofage A. Diphtheorographie musicale. S. 1, 1864, p. 202.
- <sup>13</sup> Василий Кесарийский. Беседы на Шестоднев III — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, М., 1966, с. 101—102.
- <sup>14</sup> Григорий Нисский. Толкование к надписаниям псалмов [О музыке гармонии сфер]. — См. там же, с. 108.
- <sup>15</sup> Подробную характеристику музыкальной эстетики отцов церкви дает Г. Аберт. См. — Abert H. Die Musikanschauung der Mittelalters und ihre Grundlagen.
- <sup>16</sup> Василий Кесарийский. Беседа на псалом I. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 105.
- <sup>17</sup> Цит. по кн.: Combarieu J. Histoire de la musique, p. 196.
- <sup>18</sup> Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, S. 26.
- <sup>19</sup> Иероним. Толкование на стих 92 Послания к ефессянам. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения, с. 113.
- <sup>20</sup> Иероним. Декрет VI 19. — Там же, с. 114.
- <sup>21</sup> Иоанн Златоуст. Толкование на послание Павла к колоссянам, III 9 2. — См. там же, с. 115—116.
- <sup>22</sup> Киприан. Творения. Киев, 1891, с. 360.
- <sup>23</sup> Климент Александрийский. Педагог II 4 41—42. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 97—98.
- <sup>24</sup> Климент Александрийский. Педагог II 4 44. — Там же, с. 100.
- <sup>25</sup> Иоанн Златоуст. Беседа I на гл. 6 Исaih. — Там же, с. 117.
- <sup>26</sup> Цит. по кн.: Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, S. 113.
- <sup>27</sup> См. о нем: Edelstein H. Die Musikanschauung Augustinus nach seiner Schrift «De musica». Diss. Freiburg, 1928/29; Hure J. Saint Augustin musicien. Paris, 1924; Hoffman W. Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de arte musica. Freiburg — Marburg, 1931; Perl C. Aurelius Augustinus musik. Strassburg — Leipzig, 1937.
- <sup>28</sup> Августин. Шесть книг о музыке. Книга первая, глава I. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 123.
- <sup>29</sup> Цит. по кн.: Migne. Patrologiae cursus completus, series Graeca, t. 32, 1183—1184.

- <sup>20</sup> Цит. по кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I. М., 1962, с. 273.
- <sup>21</sup> См. о нем: Уколова В. И. Из истории эстетических учений раннего средневековья (Эстетические взгляды Боэция). — В кн.: Европа в средние века: экономика, политика, культура. М., 1971, с. 277—293; Lepel Felix von. Die antike Musiktheorie im Lichte des Boethius. Berlin—Charlottenburg, 1958; Potiron H. Boëce, théoricien de la musique grecque. Paris, 1961; Patch H. R. The tradition of Boethius: his importance in mediaeval culture. London, 1936.
- <sup>22</sup> Цит. по кн.: Cassiodorus Variarum. Ed. Th. Mommsen. Berlin, 1894. Letter I, 45.
- <sup>23</sup> Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., 1972, с. 104—105.
- <sup>24</sup> Боэций. Наставление к арифметике. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения, с. 166—167.
- <sup>25</sup> Боэций. Наставление к музыке I 1—2. — Там же, с. 156.
- <sup>26</sup> Там же, с. 159.
- <sup>27</sup> Там же, с. 161.
- <sup>28</sup> Здесь и ниже текст трактата Боэция «Утешение философией» дается по неопубликованному переводу В. И. Уколовой.
- <sup>29</sup> См. о нем: Albert H. Zu Cassiodor. — «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1902, Bd. 3, Heft 12, S. 439; Pacha-li G. J. Untersuchungen zu Cassiodors Institutiones. Marburg, 1947.
- <sup>30</sup> Кассиодор. Введение к псалмам, гл. 57. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 171.
- <sup>31</sup> Кассиодор. Введение к псалмам, гл. 4. — См. там же, с. 169.
- <sup>32</sup> См.: Sofer J. Lateinisches und Romanisches aus den Etymologiae Isidors. Göttingen, 1930; Gurlitt N. Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla. — In: «Anhandlungen der Akademie der Wissenschaften und Literatur». Mainz, 1950.
- <sup>33</sup> См. о нем: Werner K. Beda der Ehrwürdige und seine Zeit. Wien, 1881; Broune C. F. The Venerable Beda. S. I., 1919.
- <sup>34</sup> Беда Достопочтенный. Практическая музыка. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 182.
- <sup>35</sup> См. о нем: Hütschen H. Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker. — In: «Festschrift K. G. Fel-ler». Regensburg, 1962.
- <sup>36</sup> Рegino из Прюма. Об изучении гармонии. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 190.
- <sup>37</sup> Там же, с. 191.
- <sup>38</sup> Одо из Клуни. Диалог о музыке. — Там же, с. 187.
- <sup>39</sup> См. там же, с. 188.
- <sup>40</sup> Аристотель. Политика VIII 6, 1, с. 369.
- <sup>41</sup> Цит. по кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, с. 141.
- <sup>42</sup> Боэций. Наставление к музыке. [О консонансе]. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 161.

<sup>53</sup> Регино из Прюма. Об изучении гармонии. — Там же, с. 195.

<sup>54</sup> Аврелиан из Реоме. Музыка, гл. 7. — См. там же, с. 186.

<sup>55</sup> О музыкальной теории Гвидо см.: Waesberghe Jos Smith van. *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Arelino eiusque vita et moribus*. Firenze, Olschki, 1953; ders., *Expositiones in «Micrologum» Guidinis Arelini*. Amsterdam, 1957; Oesch H. *Guido von Arezzo. Biographische und theoretische Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung sogenannter Odonischen Traktate*. Bern, 1954; Wolking H. *Guidos «Mikrologus de disciplina artis musicae» und seine Quellen. Eine Studie zur Musikgeschichte des Frühmittelalters*. Emmetten, 1930.

<sup>56</sup> Guido Arelinus. «Micrologus». Ed. Jos Smith van Waesberghe. S. I., 1955.

<sup>57</sup> Гвидо из Ареццо. Микролог, гл. 1. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 196.

<sup>58</sup> Гвидо из Ареццо. Микролог, гл. 17. — Там же, с. 199.

<sup>59</sup> Гвидо из Ареццо. Другие правила о неизвестном пении. — См. там же, с. 200–201.

<sup>60</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 3, col. 416.

<sup>61</sup> Ibid., t. 3, col. 379.

<sup>62</sup> См. о нем: Kornmüller P. *Der Traktat Johannes Cottonius über Musik*. — «Kirchenmusikalische Jahrbücher», 1888, N 13, p. 1–22; Waesberghe Jos. Smith van. *John of Affligem or John Cotton*. — «Musica disciplina», 1952, N 6, p. 199.

<sup>63</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 2, col. 232.

<sup>64</sup> Иоанн Коттон. Музыка, гл. 18. Советы о сочинении музыки. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 212.

<sup>65</sup> Там же, с. 212–213.

<sup>66</sup> Ливанова Т. Н. Музыка. Средние века. — В кн.: История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века, с. 67.

<sup>67</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 2, col. 387.

<sup>68</sup> Ibid., col. 258.

<sup>69</sup> Ibid., col. 387.

<sup>70</sup> Ibid., col. 258.

<sup>71</sup> Ibid., col. 287.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid., col. 148.

<sup>74</sup> Ibid., col. 387.

<sup>75</sup> Ibid., t. 3, col. 235.

<sup>76</sup> Ibid., t. 2, col. 148.

<sup>77</sup> Ibid., col. 387.

<sup>78</sup> Ibid., t. 3, col. 235.

<sup>79</sup> Ibid., t. 3, col. 340.

<sup>80</sup> Ibid., t. 2, col. 251.

<sup>81</sup> Ibid., col. 387.

<sup>82</sup> Ibid., t. 3, col. 356.

<sup>83</sup> Ibid., t. 3, col. 340.

<sup>84</sup> Гвидо из Ареццо. Письмо монаху Михаилу [Учение о

ладах]. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 203.

<sup>85</sup> Этой проблеме посвящена специальная работа: Pietzsch G. Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. Halle, 1929.

<sup>86</sup> Боэций. Наставление к музыке I 1—2 [О трех видах музыки]. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 160.

<sup>87</sup> Там же, с. 160.

<sup>88</sup> Абу-Али Ибн-Сина. Книга исцеления. Математика 3. Свод науки о музыке. Первое рассуждение. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 277—278.

<sup>89</sup> Роджер Бэкон. *Opus tertium*, гл. 59. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения, с. 308—309.

<sup>90</sup> Роджер Бэкон. *Opus majus*. — См. там же, с. 307.

<sup>91</sup> Роджер Бэкон. *Opus tertium*, гл. 59. — См. там же, с. 310—311.

<sup>92</sup> См.: Johannes de Grocheo. *Tractatus de musica*. Ed. J. Wolf. — In: «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», 1899—1900, N 1. См. о нем: Rohloff E. *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*. Leipzig, 1930; ders. *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, 1943; Besseler H. *Zur Ars Musicae des Johannes de Grocheo*. — «Die Musikwissenschaft», 1949, 2, S. 229—231.

<sup>93</sup> Иоани де Грохео. Музыка. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 236.

<sup>94</sup> Там же, с. 236.

<sup>95</sup> Там же, с. 237.

<sup>96</sup> Там же, с. 239.

<sup>97</sup> Там же, с. 249.

<sup>98</sup> См.: Kormüller P. *Der Traktat Johannes Cottonius über Musik*. In: «Kirchenmusikalische Jahrbücher», 1888, N 13. Ellinwood L. *John Cotton or John of Affligem?* — «Notes», № 8, 1950—1951; Waesberghe J. van. *John of Affligem*. — «Musica disciplina», 1952, № 6.

<sup>99</sup> См. о нем: Ehmman W. *Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration*. Berlin, 1936.

<sup>100</sup> Иоани Скот Эрнугена. О разделении природы. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 298.

<sup>101</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 1, col. 107.

<sup>102</sup> Там же, col. 166.

<sup>103</sup> Иоани де Грохео. Музыка. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 245.

<sup>104</sup> Там же, с. 246.

<sup>105</sup> Филипп де Витри. *Ars nova*. — Там же, с. 289.

<sup>106</sup> См.: Schneider M. *Die Ars nova des XIV Jahrhunderts in Frankreich und Italien*. Potsdam, 1934.

<sup>107</sup> См. о нем: Pirota N. *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*. — «Musica Disciplina», 1955, N 9; Baralli L. *Toritaliano*, 1913, N 20; Barbi M. *Marchetto de Padua*. *Studio bibliografico analitico*. Padua, 1878.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Маркетто Палуанский. *Luclidarum*. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 255.

<sup>110</sup> См.: Grossman W. Die einleitenden Kapitel des *Speculum Musicae*. Leipzig, 1924; Bragard A. *Le Speculum musicae du compositeur Jacques de Liège*. — «*Musica Disciplina*», 1953, № 7.

<sup>111</sup> Иоанн де Мурис. Зеркало музыки. [Критика эстетики. *Арс нова*]. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 227.

<sup>112</sup> Там же, с. 224.

<sup>113</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 60—61.

<sup>114</sup> См. о нем: Zoubov V. P. *Nicolas Oresme et la musique*. — «*Mediaeval and Renaissance Studies*», 1961, № 5, p. 96—107.

<sup>115</sup> Николай Орезмский. Трактат о сонмерности и несозмерности движений неба. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 286—287.

<sup>116</sup> Там же, с. 288.

<sup>117</sup> Там же, с. 278.

### Часть третья

### ВОЗРОЖДЕНИЕ

<sup>1</sup> Маркс К.; Энгельс Ф. Собр. соч., т. 20, с. 346.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Ambros A. W. *Geshichte der Musick*, Bd. 3, S. 36.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Graf M. *Die Musik im Zeitalter der Renaissance*. Berlin, S. A., S. 33.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Corte Andrea della. *Antologia della storia della musica*. Torino, 1929, p. 319.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Graf M. *Die Musik im Zeitalter der Renaissance*, S. 24.

<sup>6</sup> Бальдассаре Кастильоне. О придворном. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 522.

<sup>7</sup> О музыкально-эстетических взглядах Тинкториса см.: Weimann K. *Johannes Tinctoris und seine unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae»*. Regensburg — Roma, 1917; Pannain G. *La teoria musicale de J. Tinctoris*. Milano, 1913; Fedlmann Fr. *Musiktheoretiker in eigenen Kompositionen. Untersuchungen am Werk des Tinctoris*. — «*Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*». Leipzig, 1957.

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 363.

<sup>9</sup> См.: Tinctoris. *Terminorum musicae definitorium*. Ed. A. Machabey. Paris, 1951.

<sup>10</sup> Иоанн Тинкторис. Определитель музыки. Предисловие. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 369.

<sup>11</sup> Там же, с. 369.

<sup>12</sup> Там же, с. 370.

- <sup>13</sup> См. о нем: Ehmann W. Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration. Berlin, 1936.
- <sup>14</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 3, col. 332.
- <sup>15</sup> Ibid., col. 354.
- <sup>16</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 131, col. 354.
- <sup>17</sup> Ibid., col. 354.
- <sup>18</sup> См.: Bartolomeo de Peregia. Musica practica. Hrsg. von J. Wolf. Leipzig, 1901.
- <sup>19</sup> Бартоломео Рамис де Парейя. Практическая музыка. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 340.
- <sup>20</sup> Там же, с. 344.
- <sup>21</sup> Там же, с. 344.
- <sup>22</sup> Николо Бурци. Книжечка цветов. — См. там же, с. 357—358.
- <sup>23</sup> Цит. по кн.: Ambros A. W. Geschichte der Musik, Bd. 3, S. 171.
- <sup>24</sup> Иоанн Француз. О музыке. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 351.
- <sup>25</sup> Там же, с. 353.
- <sup>26</sup> См. о нем: Zampieri G. F. Gaffurio. Milano, 1927; Kindeldey O. Franchino Gafuri and Marsilio Ficino. — «Harvard Library Bulletin», 1949, 1, Autumn. Joung J. Gaffurius, Renaissance Theorist and Composer. Los Angeles, 1954.
- <sup>27</sup> Цит. по кн.: Gerbert, t. 2, col. 932.
- <sup>28</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1, с. 492.
- <sup>29</sup> Приводится по неопубликованному переводу А. X. Горифункеля.
- <sup>30</sup> См.: Salinas. De musica libri septem. Salamanka, 1577. Ed. M. S. Kastner. Kassel und Basel, 1958.
- <sup>31</sup> Салинас Франсиско. О музыке. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 414—415.
- <sup>32</sup> Там же, с. 422.
- <sup>33</sup> См.: Fritzsche C. Glarean, sein Leben und seine Schriften. Frauenfeld, 1890; Kirsch E. Studien zum Problem des Heinrich Loriti (Glarean). — In: «Festschrift A. Schering». S. 1., 1937.
- <sup>34</sup> Glareanus. Dodecachordon. Hrsg. v. P. Bohn. Leipzig, 1888.
- <sup>35</sup> Глареан. Двенадцатиструнный. Книга 2, гл. 36. О том, что лады могут быть лучше всего познаны посредством деления октавы на квинту и кварту. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 402.
- <sup>36</sup> Там же, с. 403.
- <sup>37</sup> Там же, с. 402.
- <sup>38</sup> Там же, с. 406.
- <sup>39</sup> Там же, с. 401—402.
- <sup>40</sup> См.: Caffi Fr. Della vita e della opere del prete Gioseffo Zarlino. Venezia, 1836; Högl Fr. Bemerkungen zu Zarlinos Theorie. — «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1927, No. 9; Zenck H. Zarlinos Institutione Harmoniche als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance. — «Zeitschrift für Musik», 1930, No. 12, S. 540—578.



<sup>41</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Первая часть, гл. 1. О происхождении музыки и о ее точности. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 429.

<sup>42</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Первая часть, гл. 2. О восхвалении музыки. — Там же, с. 436—437.

<sup>43</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Вторая часть, гл. 7. Что в музыке обладает силой ввергать человека в различные душевные состояния (*passione*). — Там же, с. 456.

<sup>44</sup> Там же, с. 456.

<sup>45</sup> Там же, с. 456—457.

<sup>46</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Первая часть, гл. 4. О пользе музыки, об изучении, которое мы должны к ней приложить, и как ее можно употреблять. — Там же, с. 442.

<sup>47</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Третья часть, гл. 49. О такте (*Della Battute*). — Там же, с. 472.

<sup>48</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Часть четвертая и последняя. Гл. 35. То, чем должен обладать каждый, кто желает достигнуть некоторого совершенства в музыке. — Там же, с. 507—508.

<sup>49</sup> Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М.—Л., 1934, с. 77.

<sup>50</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Первая часть, гл. 1. О происхождении музыки и о ее точности. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 430.

<sup>51</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1. М., 1953, с. 181.

<sup>52</sup> Царлино Джозеффо. Установление гармонии. Часть четвертая и последняя, гл. 32. Каким образом гармонию приравнивать к данным словам. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 499.

<sup>53</sup> Там же, с. 498.

<sup>54</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, с. 188.

<sup>55</sup> Ливанова Т. Н. Музыка. Эпоха Возрождения. — В кн.: История европейского искусствознания. От античности до XVIII века, с. 122.

<sup>56</sup> Цит. по кн.: *Chrisander Fr. Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges.* — In: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 7, 1890, 9, 1891.

<sup>57</sup> *Galassi S. Regola Rubertina.* Hrsg. v. Schreiber. S. I., 1924.

<sup>58</sup> Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения, т. 2. СПб., 1906, с. 116—117.

<sup>59</sup> Цит. по кн.: *Corte Andrea della. Antologia della storia della musica*, p. 319.

<sup>60</sup> Цит. по кн.: *Ambros A. W. Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 74.

<sup>61</sup> Бермудо. Разъяснения об инструментах. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 526.

<sup>62</sup> Цит. по кн.: *Ambros A. W. Geschichte der Musik*, Bd. 3, S. 490.

<sup>63</sup> Воттригари Эрколе. Дезидеро, или Об исполнении на различных музыкальных инструментах. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 341.

<sup>64</sup> Там же, с. 548.

<sup>65</sup> Bottrigari E. Il desiderio overo de concetti di varii strumenti muscall. Hrsg. v. K. Meyer. Berlin, 1924.

<sup>66</sup> См.: Шишмарев В. Ронсар и музыка. — «De Musica», 3, Л., 1927.

<sup>67</sup> Комбарье. Французская музыка XVI века. М., 1932, с. 35.

<sup>68</sup> Там же, с. 36.

<sup>69</sup> См. о нем: Chilesotti O. Di N. Vicentino e dei generi greci secondo V. Galilei, 1914; Zenck H. Nicola Vicentinos «L'antica musica». — In: Theodor Kroyer-Festschrift. S. l., 1933.

<sup>70</sup> Vicentino Nicola. L'antica musica ridotta alla moderna pratica. Facs.—Neuder., hrsg. v. E. E. Lowinsky. Kassel—Basel, 1959.

<sup>71</sup> См.: Galilei V. Dialogo della musica antica et della moderna. Ed. F. Fano, 1947. См. о нем: Fleisser O. Die Madrigale V. Galileis und seine Dialogo della musica antica et della moderna. Diss. München, 1922.

<sup>72</sup> Галилей Винченцо. Диалог о древней и новой музыке. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 516.

<sup>73</sup> Ливанова Т. Н. Музыка. Эпоха Возрождения. — В кн.: История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века, с. 128.

<sup>74</sup> Галилей Винченцо. Диалог о древней и новой музыке. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 518—519.

<sup>75</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, с. 195—196.

<sup>76</sup> См.: Mei G. Discorso sopra la musica antica e moderna. Milano, 1933.

<sup>77</sup> См.: Mei G. The Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi. Roma, 1960.

<sup>78</sup> См.: Palisca C. Girolamo Mei. Mentor to the Florentins Camerats. In: «Musical Quarterly», 1954, N 40.

<sup>79</sup> Mei. The Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi, p. 96.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Лютер Мартин. Из «Застольных бесед». — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 379.

<sup>82</sup> См.: Preuz H. Martin Luther, der Künstler. S. l., 1931; Anton K. Luther und Musik. Berlin, 1957; Marenholz. Luther und Kirchenmusik. Kassel, 1937.

<sup>83</sup> См.: Eitner R. Hermann Finck über die Kunst des Singers. — «Die Monatshefte für Musikgeschichte», 1879, No. 9; Matzdorf P. Die «Practica Musica» Hermann Fincks. Frankfurt am Main, 1957.

<sup>84</sup> См. о нем: Crevel M. Andrianus Petit Coclico. Haag, 1940.

<sup>85</sup> Андриан Петн-Коклико о своем учителе Жоскине Дебре. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 383—384.

Часть четвертая  
СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК

<sup>1</sup> См. о нем: Предтеченский Е. А., Иоганн Кеплер. Спб, 1891; Harburger W. J. Harburger. Kepler's kosmische Harmonie. Leipzig, 1925; Zaiser H. Kepler als Philosoph. Basel, 1932; Caspar Max. Johannes Kepler. Stuttgart, 1950; Warrain Frances. Essai sur l'Harmonies Mundi on musique du monde de Johann Kepler, vol. 1.—2. Paris, 1942; Werner Eric. The Last Pythagorean Musician: Johannes Kepler.— In: «Aspects of Medieval and Renaissance Music. A birthday Offering to Gustave Reese». New York, 1966, pp. 867—882; Lear John. J. Kepler's Dream. With the text of Sompnium. Berkley — Los Angeles, 1965.

<sup>2</sup> Кеплер Иоганн. Гармония мира. Книга 4, гл. 1. О сущности гармонических пропорций, чувственных и интеллектуальных.— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 175.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 178.

<sup>5</sup> Кеплер Иоганн. Гармония мира. Книга 4, гл. 2. О том, сколько и какие способности к гармонии присущи душе.— Там же, с. 180.

<sup>6</sup> Там же, с. 182.

<sup>7</sup> Декарт Рене. Компендиум музыки. Предмет музыки есть звук.— Там же, с. 342.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Декарт Рене. Компендиум музыки. Предварительные замечания.— Там же, с. 343.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же, с. 345.

<sup>12</sup> Там же, с. 352—353.

<sup>13</sup> См. о нем: Ludwig H. Marin Mersenne und seine Musiklehre. Halle/Saale — Berlin, 1935; Lenoble R. Mersenne, on la naissance de mecanisme. Paris, 1943.

<sup>14</sup> См.: Mersenn Marin. Correspondence du P. Marin Mersenn. Publiée et annotée par Carnelis de Waard, t. 1—5. Paris. 1932—1955.

<sup>15</sup> См.: Ludwig H. Marin Mersenne und seine Musiklehre.

<sup>16</sup> Мерсенн Марен. Универсальная гармония. Книга 2, гл. 2.— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 363.

<sup>17</sup> Там же, с. 364.

<sup>18</sup> Мерсенн Марен. Универсальная гармония. Книга 2, гл. 4.— Там же, с. 366, 367.

<sup>19</sup> Мерсенн Марен. Универсальная гармония. Книга 4, гл. 1.— Там же, с. 371—372.

<sup>20</sup> См. о нем: Kaul O. Kircher als Musikgelehrter.— In: «Aus Vergangenheit der Universität Würzburg». Berlin, 1932; Tuttenberg F. «Musurgia Universalis», zum 350 Geburtstag des A. Kircher.— «Zeitschrift für Musik», 1952.

<sup>21</sup> См.: Kircher A. Musurgia Universalis sive Arts Magna consoni et dissoni, t. 1—2. Romae, 1650; ders. Phonurgia nova sive Conjugium Mechanico-Physicum Artis et Nature. Kempten, 1673.

<sup>22</sup> Кирхер Атанауус. Мусургия универсалис. Том 1, книга 7.

часть 1, вопрос 5. Была ли музыка древних совершеннее и прекраснее современной нам музыки? — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 189.

<sup>22</sup> Там же, с. 190—191.

<sup>21</sup> Кирхер Атаназийус. Мусургия универсалис. Том 2, книга 9, часть 1, гл. 1. О чудодейственной силе музыки. — Там же, с. 209.

<sup>25</sup> Кирхер Атаназийус. Мусургия универсалис. Том 1, книга 7, часть 1, вопрос 5. Была ли музыка древних совершеннее и прекраснее современной нам музыки? — Там же, с. 192—193.

<sup>26</sup> См. о нем: Müppich R. Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1902.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки. М., 1934, т. 2, с. 14.

<sup>28</sup> Kuhnau Johann. Der musikalische Quack-Salber. Hrsg. von K. Bendorf. Berlin, 1900, S. 47—48.

<sup>29</sup> См.: Haase Rudolf. Leibnitz und die Musik. Eckhard, 1963.

<sup>30</sup> Лейбниц Г. В. Избранные философские сочинения. М., 1890, с. 336.

<sup>31</sup> См.: Meyer H. G. Leibnitz und Baumgarten als Begründer der deutschen Aesthetik. Halle, 1874.

<sup>32</sup> Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1968, с. 43—44.

<sup>33</sup> Caccini Giulio. La nuova musiche. — In: Corte Andrea della. Antologia della storia della musica, p. 278.

<sup>34</sup> См.: Bukofzer M. F. Music in the Barock Era. From Monteverdi to Bach. New York, 1947; Clerks S. Le Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale. Bruxelles, 1948; Eggenbrecht H. H. Barock. Stuttgart, 1957; Milper A. The Musical Aesthetic of Baroque. University of Hull Publications. 1960.

<sup>35</sup> См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теории. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 102—153.

<sup>36</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 2, с. 622.

<sup>37</sup> Об эстетике музыкального барокко см.: Ливанова Т. Н. Проблемы стиля в музыке XVII века. — В кн.: Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966, с. 264—275.

<sup>38</sup> Цит. по статье: Vogel E. Marco de Gagliano. — «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», 1889.

<sup>39</sup> Цит. по кн.: Конен В. Клаудно Монтеверди. М., 1971, с. 61.

<sup>40</sup> Монтеверди Клаудно. Послесловие к «Пятой книге малоригалов». — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 89.

<sup>41</sup> Могар Андре. Ответ одному любознательному по поводу музыки в Италии. — Там же, с. 354—355.

<sup>42</sup> Там же, с. 355.

<sup>43</sup> См.: Vieville Jean-Laurent de la sier de Fresneuse. Comparaison de la musique italienne et la musique francoise, v. 1—2 (1704—1706). Faksimile — Nachdruck der Amsterdamer Ausgabe 1725. Hrsg. von O. Wessely. — «Die Grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung», Bd. 2. Graz-Austria, 1966.

<sup>44</sup> См.: Bourdelot P. — Bonnet P. Histoire de la musique et de ses effets, v. 1—4 (1715). Faksimile — Nachdruck hrsg.

v. O. Wessely. — «Die Grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung», Bd. 2.

<sup>45</sup> Роллан Р. Собр. соч., т. 17. Л., 1935, с. 149.

<sup>46</sup> См. о нем: Роллан Р. Комический роман одного музыканта XVII столетия. — Собр. соч., т. 17, с. 149—162.

<sup>47</sup> Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 89.

<sup>48</sup> Кунау Иоганн. Музыкальный шарлатан. [Речь против музыки] — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 226.

<sup>49</sup> Роллан Р. Собр. соч., т. 17, с. 258.

<sup>50</sup> См.: Allen W. D. *Philosophies of Music History*. New York, 1962.

<sup>51</sup> См. о нем: Gurlitt W. Michael Praetorius. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1914; Abraham L. Der Generalbass in Schaffgen des M. Praetorius. Berlin, 1961.

<sup>52</sup> Praetorius M. *Syntagma Musicum*, Bd. 1—3. Faksimile—Nachdruck hrsg. von W. Gurlitt. Documenta musicologica. Kassel—Basel—London—New York, 1959.

<sup>53</sup> Преторнус Михаэль. Синтагма Мусикум. Том 3. Музыкальные термины, гл. 2. Песнопения на духовные и величавые светские тексты, а именно: концерты, мотеты и фобурдоны. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 161—162.

<sup>54</sup> Преторнус Михаэль. Синтагма Мусикум. Том 3, часть 3. О песнях, которые поются рабочими и крестьянами: винета, джардиньеро и вилланелла. — Там же, с. 167—168.

<sup>55</sup> См. о нем: Heckmann H. W. C. *Printz und seine Rythmuslehre*. Freiburg, 1952.

<sup>56</sup> См.: Printz W. C. *Historische Beschreibung der edelen Sing—und—Kling—Kunst*. Dresden (1600). Faksimile—Nachdruck hrsg. von O. Wessely. — «Die Grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung». Graz—Austria, 1964.

<sup>57</sup> Принц Вольфганг. Историческое описание благородного искусства музыки и пения, гл. 16. О врагах музыки и о презирающих ее. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 214.

<sup>58</sup> Мастера искусства об искусстве. М., 1967, т. 3, с. 270—271.

### Часть пятая

### ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ

<sup>1</sup> Конен В. Этюды о зарубежной музыке, с. 78.

<sup>2</sup> См. о нем: Стендаль. Письмо о Метастазии, предшествующее М., 1959, т. 8, с. 203—259; Роллан Р. Метастазии, предшествующие Глюка. — Собр. соч., т. 18. Л., 1935, с. 253—265; Ли Вернон. Италия, вып. 2. Театр и музыка. М., 1915; Burney C. *Memories of the Life and Writings of the Abbate Metastasio*, vol. 1—3. London, 1796; Corte Andrea della. *L'estetica musicale di P. Metastasio*. S. I., 1922; Apollinio M. *Metastasio*. Milano, 1930; Calca-si C. M. *Metastasio*. Torino, 1935; Russo L. *Metastasio*. Bari, 1945.

<sup>3</sup> *Метастазіо Пьетро. Письмо к Шастелю.*— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 141.

<sup>4</sup> *Муратори Лодовико. О совершенной итальянской поэзии.* Книга 3, гл. 5 и 6.— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 102.

<sup>5</sup> См. о нем: *Fondi E. La vita e l'opera letteraria del musicista Benedetto Marcello.* Roma, 1909; *Fontana R. Vita di Benedetto Marcello.* Pisa, 1783; *Busi L. Benedetto Marcello.* Bologna, 1884; *D'Angleeli A. Benedetto Marcello.* Milano, 1940; *Tintori G. L'Arianna di Benedetto Marcello.* Milano, 1951.

<sup>6</sup> *Марчелло Бенедетто. Модный театр.*— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 106—107.

<sup>7</sup> См. о нем: *Wellesz E. Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik.*— «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». S. 1, 1914; *Ambrogio L'estetica di F. Algarotti.* Sicraenssa. S. 1., 1925.

<sup>8</sup> *Альгаротти Франческо. Очерк об опере. 2. О манере петь и проиллюстрировать стихи.*— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 129.

<sup>9</sup> *Альгаротти Франческо. Очерк об опере. 1. Музыка и поэзия.*— Там же, с. 123.

<sup>10</sup> *Артеага Эстебан. Перевероты итальянского музыкального театра. Предисловие.*— Там же, с. 145.

<sup>11</sup> Там же, с. 146.

<sup>12</sup> Там же, с. 151.

<sup>13</sup> Там же, с. 155.

<sup>14</sup> Там же, с. 154.

<sup>15</sup> См.: *Rameau J.—Ph. Code de musique pratique.* Facsimile of the 1760 Paris ed. New York, 1965; *Demonstration du principe de l'harmonie.* Facsimile of the 1750 Paris ed. New York, 1965; *Generation harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique.* Facsimile of the 1737 Paris ed. New York, 1960; *Nouveau système de musique théorique.* Facsimile of the 1726 Paris ed. New York, 1965; *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels.* Facsimile of the 1722 Paris ed. New York, 1965.

<sup>16</sup> *Рамо Жан-Филипп. Трактат о гармонии. Предисловие.*— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 411.

<sup>17</sup> См.: *Рыжкин И. Классическая теория (Ж.-Ф. Рамо).*— В кн.: *Очерки по истории теоретического музыкознания*, вып. 1. М., 1934, с. 3—78.

<sup>18</sup> *Рамо Жан-Филипп. Трактат о гармонии. Предисловие.*— Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 411—412.

<sup>19</sup> Там же, с. 413.

<sup>20</sup> *Неф Карл. История западноевропейской музыки.* М., 1938, с. 174—175.

<sup>21</sup> Об эстетических взглядах Рамо см.: *Charlier H. Jean-Philippe Rameau.* Lyon, 1955; *Girdlestone C. M. Jean-Philippe Rameau. His Life and Work.* London—Kassel, 1957; *Keane S. M. The theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau.* Washington, 1961;

- Pischner H. Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus. Ein Beitrag zur Geschichte des musicalischen Denkens. Leipzig, 1963.
- <sup>22</sup> Об эстетических взглядах Руссо см.: Асмус В. Ф. Жан-Жак Руссо. М., 1962; Hirschberg E. Die Encyclopedisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. Leipzig, 1903; Mason P. M. Les idées de J. J. Rousseau sur la musique. Paris, 1912; Oliver A. R. The Encyclopedists as Critics of Music. New York, 1947.
- <sup>23</sup> Руссо Жан-Жак. Музыкальный словарь. Мелодия. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 439.
- <sup>24</sup> Там же, с. 427.
- <sup>25</sup> Руссо Жан-Жак. Новая Элоиза. — Там же, с. 426—427.
- <sup>26</sup> Руссо Жан-Жак. Письмо о французской музыке. Предварительные заметки. — Там же, с. 419.
- <sup>27</sup> Там же, с. 413.
- <sup>28</sup> Руссо Жан-Жак. Опыт о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании. — Там же, с. 430.
- <sup>29</sup> Руссо Жан-Жак. Письмо о французской музыке. — Предварительные заметки. — Там же, с. 418.
- <sup>30</sup> Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки. т. 2, с. 318.
- <sup>31</sup> Там же, с. 320.
- <sup>32</sup> Там же, с. 324.
- <sup>33</sup> Там же, с. 325.
- <sup>34</sup> Там же, с. 321—322.
- <sup>35</sup> Д'Аламбер. О свободе музыки. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 467.
- <sup>36</sup> См.: Oliver A. R. The Encyclopedists as Critics of Music.
- <sup>37</sup> См.: Маркус С. Д'Аламбер как музыкальный критик и эстетик. — В кн.: История музыкальной эстетики, т. I. М., 1959; Müller R. D'Alembert's Aesthetik. Berlin, 1924.
- <sup>38</sup> Д'Аламбер. Теоретические и практические элементы музыки. Предварительные рассуждения. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 449.
- <sup>39</sup> Д'Аламбер. Очерк происхождения и развития наук. — В кн.: Родоначальники позитивизма. Спб., 1910, вып. I, с. 117.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Там же, с. 118.
- <sup>42</sup> Там же.
- <sup>43</sup> Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 24.
- <sup>44</sup> См. о нем: Гачев Л. И. Эстетические взгляды Дидро. М., 1961; Маркус С. Дидро как музыкальный эстетик. — В кн.: Маркус С. История музыкальной эстетики, т. I, с. 148—173; Prodhomme J. G. Diderot et la musique. — «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1914, april; Werner Leo. Diderot als Kunstphilosoph. Vönesberg, 1918.
- <sup>45</sup> Дидро Д. Племянник Рамо. М., 1956, с. 67.
- <sup>46</sup> Дидро Д. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1936, с. 168.
- <sup>47</sup> Дидро Д. Племянник Рамо, с. 67.
- <sup>48</sup> Глюк Кристоф Виллибальд. Посвящение к опере «Парис и

Елена». — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 483.

<sup>39</sup> Глюк Кристоф Виллибальд. Посвящение к опере «Альцеста». — Там же, с. 480.

<sup>40</sup> Глюк Кристоф Виллибальд. Посвящение к опере «Парис и Елена». — Там же, с. 483.

<sup>41</sup> Бёрни Чарльз. Музыкальные путешествия. М.—Л., 1967, с. 98.

<sup>42</sup> Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. В. Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 360—361.

<sup>43</sup> Там же, с. 379—380.

<sup>44</sup> Там же, с. 394—395.

<sup>45</sup> Ливанова Т. Н. Реформа Глюка и французский оперный театр перед революцией 1789 года. — В кн.: Классическое искусство за рубежом. М., 1966, с. 115.

<sup>46</sup> Конен В. Глюк и музыка будущего. — В кн.: Этюды о зарубежной музыке, с. 117.

<sup>47</sup> См. о нем: Schenker M. Charles Batteux und seine Nachahmungstheoria in Deutschland. Leipzig, 1908; Danckelmann E. Charles Batteux. Sein Leben und seine ästhetisches Lehrgebäude. Rostock, 1902.

<sup>48</sup> Баттё Шарль. Изящные искусства, сведенные к единому принципу. Часть 3. О музыке и танце, гл. 2. Музыка и танец должны иметь значение, должны иметь смысл. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 402.

<sup>49</sup> Ласепед Бернар. Поэтика музыки. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 534.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же, с. 536.

<sup>52</sup> Там же, с. 536—537.

<sup>53</sup> Шабанон Мишель. О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру, гл. 6. Какие преимущества и недостатки прорстают от намерения изображать и подражать в музыке. — Там же, с. 507.

<sup>54</sup> Шабанон Мишель. О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру, гл. 8. Существенное дополнение к предыдущей главе. — Там же, с. 519.

<sup>55</sup> Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothek. Faksimile — Nachdruck, hrsg. von R. Schaal. Documenta musicologica. Kassel — Basel, 1953.

<sup>56</sup> Вальтер Иоганн. Музыкальный словарь, или Музыкальная библиотека. Стиль. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 280.

<sup>57</sup> Вальтер Иоганн. Музыкальный словарь, или Музыкальная библиотека. Аффект. — Там же, с. 278.

<sup>58</sup> См. о нем: Роллан Р. Происхождение классического стиля в музыке XVIII века. — Собр. соч., т. 17, с. 199—218; Cappon V. C. Johann Mattheson. Spectator in Music. Oxford University Press, New Haven, London, 1947; Braun W. Johann Mattheson und die Aufklärung. Halle, 1952; Feldmann F. Mattheson und die Rhetorik. Kassel, 1957; Wolff H. Chr. Die Barockoper in Hamburg. Bd. 1, 2. Wolfenbüttel, 1957; Peddick H. Ph. Johann Mattheson's Forty-Eight Through-Bass Test-Pieces. Translation and Commentary.



Diss. University of Michigan, 1956; Stege F. Johann Mattheson und die Musikkritik des 18. Jahrhunderts. «Zeitschrift für Musik», 1939, No. 106, S. 407—411; Petzoldt R. Johann Mattheson. — «Die Musik», 1931, No. 23. Schmidt H. Johann Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke. Leipzig, 1897.

<sup>69</sup> Маттесон Иоганн. Совершенный капельмейстер. О музыкальной математике. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 242.

<sup>70</sup> Там же, с. 244.

<sup>71</sup> Там же, с. 244.

<sup>72</sup> Там же, с. 252.

<sup>73</sup> Там же, с. 244—245.

<sup>74</sup> Там же, с. 254.

<sup>75</sup> Там же, с. 252.

<sup>76</sup> Маттесон Иоганн. Защищенный оркестр, или второе его открытие. Особая глава о сольмизации Гвидо Аретино, § 39. — Там же, с. 276.

<sup>77</sup> Mattheson J. Der vollkommene Kapellmeister (1739). Faksimile—Nachdruck, hrsg. von M. Riemann. Documenta musicologica, 1954, S. 135.

<sup>78</sup> См.: Stege F. Die deutschen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre. — «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 1927, H. I. Kretschmar H. Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre. — In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. S. I., 1911—1912.

<sup>79</sup> Маркус С. История музыкальной эстетики, т. I, 42.

<sup>80</sup> Маттесон Иоганн. Совершенный капельмейстер, гл. 7. О мелодии и гармонии. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 255.

<sup>81</sup> Маттесон Иоганн. Совершенный капельмейстер, гл. 17. Об искусстве сочинения хорошей мелодии. — Там же, с. 259.

<sup>82</sup> Там же, с. 259—260.

<sup>83</sup> Там же, с. 262.

<sup>84</sup> Mattheson J. Das Neue — Eröffnete Orchestre, 1713, S. 14.

<sup>85</sup> См. о нем: Schäfer Rudolf. Quantz als Ästhetiker. Eine Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils. — «Archiv für Musikwissenschaft», 6. S. I., 1924, S. 213—242.

<sup>86</sup> Quantz J. J. Versuch einer Anweisung der Flute traversiere zu spielen. Facsimile — Nachdruck. Documenta musicologica. Kassel—Bassel, 1953.

<sup>87</sup> См. о нем: Schenker H. Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. E. Bach Klangs-Werke. S. I., 1908; Vriesländer O. C. Ph. E. Bach als Theoretiker. — In: Von neuer Musik. Köln, 1925.

<sup>88</sup> См.: Bach K. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Faksimile — Nachdruck. Leipzig, 1957.

<sup>89</sup> Бах Филипп Эммануил. Опыт истинного искусства игры на clavire, гл. 3. Об исполнении. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 296.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Бах Филипп Эммануил. Опыт истинного искусства игры на clavire, гл. 2. О манерах. — Там же, с. 289.

<sup>92</sup> См. о нем: Rosenheirner E. J. A. Scheibe als Verfasser

der Kritischen Musicus. Bonn, 1923; Storch K. A. J. A. Scheibes Anschauungen von der musikalischen Historie, Wissenschaft und Kunst. Leipzig, 1923.

<sup>93</sup> Об эстетических взглядах Шейбе см.: Bernary P. J. A. Scheibes Compendium musices. — «Musikforschung», 1957, N 4 s. 508—515.

<sup>94</sup> Scheibe J. A. Die kritische Musicus. Hamburg, 1940, S. 10.

<sup>95</sup> Ibid., S. 14.

<sup>96</sup> Ibid., S. 266.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 103. Об отношении Лессинга к музыке см.: Kalisher A. Ch. G. E. Lessing als Musikästhetiker. Dresden, 1789; Gottschalk R. Lessings Verhältnis zur Musik — «Allgemeine Musikzeitung», 1929, No. 3, S. 55—58.

<sup>99</sup> Марбург Фридрих. Трактат о фигуре. Введение. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 302.

<sup>100</sup> См. о нем: Schimpf O. Chr. F. D. Schubart und das deutsche Lied. Marburg, 1949. Thorne E. Genius in Fesseln. Geislingen, 1958.

<sup>101</sup> Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме. Под редакцией В. М. Жирмунского. М., 1956, с. 57.

<sup>102</sup> Шубарт Христиан. Идея к эстетике музыкального искусства. Введение. О музыкальном выражении. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 338.

<sup>103</sup> Шубарт Христиан. Идея к эстетике музыкального искусства. Введение. О музыкальном гении. — Там же, с. 337.

<sup>104</sup> Schubart Ch. Fr. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien, 1906, S. 335.

<sup>105</sup> См.: Darenberg K. H. Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Hamburg, 1960; Draper J. W. Poetry and Music in Eighteenth Century Aesthetics. — In: «Englische Studien», 67, Leipzig, 1932—33. Dolmetsch A. The Interpretation of Music in the 17th and 18th Centuries. London, 1944. Schueller H. M. Literature and Music as Sister-Arts: An Aspect of Aesthetic Theory in Eighteenth-Century Britain. — Philological Quarterly, 26, Iowa, 1949: ders. «Imitation» and «Expression» in British Music Criticism in the 18th Century. Ibid., 34, 1948.

<sup>106</sup> Bedford A. The Great Abuse of Music. A Facsimile of the London 1711 Edition. New York, 1965, p. 62.

<sup>107</sup> Аддисон Джозеф. — «Зритель», 1711, 15 марта, четверг. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 565.

<sup>108</sup> Harris James. Miscellenis. A Discourse on Music, Painting and Poetry, vol. I. London, 1783, p. 65.

<sup>109</sup> Ibid., p. 99.

<sup>110</sup> Ibid., p. 95.

<sup>111</sup> Ibid., p. 102.

<sup>112</sup> См.: Webb D. Observations on the Correspondence between Poetry and Music. London, 1769; ders., Remarks on the Beauties of Poetry. London, 1762; ders., An Inquiry into the Beauties of Painting and into the Merits of the most celebrated Painters. London, 1769.

<sup>113</sup> Уэбб Даниэль. Наблюдения о соответствии между поэзией

и музыкой. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 608.

<sup>114</sup> Там же, с. 611.

<sup>115</sup> Там же, с. 608.

<sup>116</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 614.

<sup>117</sup> См. о нем: Dagenberg K. H. Studien zur englischen Musikästhetik des 18 Jahrhunderts.

<sup>118</sup> Бетти Джеймс. Очерки о поэзии и музыке. О подражании. Является ли музыка подражательным искусством? — Там же, с. 645.

<sup>119</sup> Там же, с. 646.

<sup>120</sup> Там же, с. 647.

<sup>121</sup> Там же, с. 650.

<sup>122</sup> Там же, с. 653.

<sup>123</sup> Там же, с. 654.

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> Бетти Джеймс. Очерки о поэзии и музыке. Соображения по поводу некоторых особенностей национальной музыки. — Там же, с. 673.

<sup>126</sup> Там же, с. 675.

<sup>127</sup> Smith Adam. Essay Philosophical and Literary. London, 1880, p. 440.

<sup>128</sup> Ibid., pp. 420—421.

<sup>129</sup> Ibid., p. 430.

<sup>130</sup> Ibid., p. 432.

<sup>131</sup> См.: Алексеев Н. П. Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке. — «Ученые записки Ленинградского университета», серия филолог. наук, вып. 3, 1939, с. 67—89; Flasdieck H. John Brown und seine Dissertation «On Poetry and Music.» — In: «Studien zur Englischen Philosophie», 68. Halle, 1924.

<sup>132</sup> Brown John. A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruption of Poetry and Music. London, 1963, p. 3.

<sup>133</sup> Ibid., p. 34.

<sup>134</sup> Ibid., p. 378.

<sup>135</sup> Ibid., p. 382.

<sup>136</sup> В рус. пер. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии. М.—Л., 1961; Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии, Голландии. М., 1967.

<sup>137</sup> См.: Роллан Р. Музыкальное путешествие по Европе XVIII века. — Собр. соч., т. 17; Heger E. Die Anfänge der neuen musikgeschichtlichen Schreibung um 1770 bei Gerberl, Burney and Hawkins. Strassburg, 1932.

<sup>138</sup> См.: Vigney Ch. A General History of Music. from the Earlier Ages to the Present Period. London, 1776—1789.

<sup>139</sup> См.: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.

<sup>140</sup> См.: Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. т. 1—2. М., 1952—53.

<sup>141</sup> Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века, с. 447.

<sup>142</sup> Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1, с. 278.

- <sup>143</sup> Фридерика Палмквиста история о музыке переведена из сочинений Шведской Академии Наук. См.: Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века, т. 1, с. 350—353.
- <sup>144</sup> Булгарис Евгений. О действии и пользе музыки. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1973, с. 219—220.
- <sup>145</sup> Цит. по кн.: Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1, с. 410.
- <sup>146</sup> Белосельский А. М. О музыке в Италии. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 176.
- <sup>147</sup> Там же, с. 177.
- <sup>148</sup> Там же.
- <sup>149</sup> Там же.
- <sup>150</sup> Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1, с. 422.
- <sup>151</sup> Плавильщиков П. А. Рассуждения о зрелищах. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 222.
- <sup>152</sup> Там же, с. 223.
- <sup>153</sup> Там же, с. 224.
- <sup>154</sup> Анонимный отклик на статью «Театр». — Там же, с. 225.
- <sup>155</sup> Плавильщиков П. А. Ответ сочинителя на возражения неизвестного. — Там же, с. 226.
- <sup>156</sup> Там же, с. 227.
- <sup>157</sup> Содержание и анализ этих опер см. в кн.: Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1, с. 65—93.
- <sup>158</sup> Державин Г. Р. Рассуждения о лирической поэзии. Об опере. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 185—186.
- <sup>159</sup> Там же, с. 187.
- <sup>160</sup> Там же.
- <sup>161</sup> Там же.
- <sup>162</sup> Там же, с. 184.
- <sup>163</sup> Радищев Н. А. Полн. собр. соч., т. 2. М.—Л., 1941, с. 51.
- <sup>164</sup> Там же, с. 105.
- <sup>165</sup> Там же, с. 229.
- <sup>166</sup> Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1, с. 135.
- <sup>167</sup> Львов Н. А. Собрание русских народных песен. Предупреждение. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 231—232.
- <sup>168</sup> Там же, с. 232.
- <sup>169</sup> Сочинения Державина. СПб, 1872, с. 184.
- <sup>170</sup> Проект об отпечатании древнего Российского крюкового пения. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 213.
- <sup>171</sup> Там же, с. 213.

#### *Вместо заключения*

<sup>1</sup> История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., 1963, с. 298.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Аберт Г. 7, 13, 46, 47, 83  
 Аблесимов А. О. — 311  
 Августин — 71, 76, 81, 84, 89,  
 90—94, 99, 106, 117, 143, 144  
 Аврелиан из Реоме — 71, 90,  
 91, 102, 105  
 Агенор — 40  
 Агрикола М. — 147  
 Агриппа — 49  
 Адам из Фульды — 71, 90, 112,  
 113, 122, 123, 138, 140—142  
 Аддисон Дж. — 277, 278, 298,  
 306  
 Алквнад — 35  
 Алкуин Ф. А. — 74  
 Альгаротти Ф. — 224, 228, 306  
 Аль-Фараби — 117, 118  
 Амвросий — 143, 144  
 Анакреонт — 49  
 Андерсон У. Д. — 13  
 Анникст А. А. — 10  
 Арайя Ф. — 301  
 Арибо Схоластик — 75, 80  
 Аристоксен — 14, 37—43, 47,  
 54—63, 67, 148, 154, 169, 302  
 Аристотель — 30—38, 44, 45, 47,  
 50, 54, 57, 68, 72, 91, 92, 94,  
 95, 104, 118, 139, 142, 148,  
 154, 169, 172, 220, 251, 286,  
 303  
 Аристофан — 55  
 Артеага Э. 224—228  
 Артузи Дж. — 204  
 Архимед — 42, 94  
 Архит из Тарента — 18, 20, 21  
 Афанасий Великий — 76  
 Банф А. де — 167  
 Байе — 249  
 Бакхий — 14  
 Барди Дж., П. — 166, 172, 198—  
 200, 203  
 Бартоли К. — 147, 162  
 Баттё Ш. — 247, 248, 272  
 Баумгартен А. — 197  
 Бах И. С. — 209, 211, 219, 254,  
 265, 268, 270, 272, 297  
 Бах Ф. Э. — 261, 268, 269, 297,  
 298, 318  
 Беда Достопочтенный — 71, 88,  
 91, 101, 102  
 Бедфорд А. — 276, 277  
 Белле И. де — 167  
 Белло Р. — 167  
 Белосельский А. М. — 304—306  
 Бембо П. — 214  
 Бёрк Э. — 300  
 Бермудо Х. — 147, 162, 165  
 Бернабен Э., Д. А. — 209  
 Бернайс Я. — 33  
 Бернар Г. — 8  
 Бёрши Ч. — 191, 244, 291, 295—  
 299  
 Бётти Дж. — 284—289, 291  
 Бокаччо Дж. — 137, 214  
 Бомарше П. О. — 304  
 Бонне П. — 207, 208, 307  
 Боноччини — 209  
 Бонтемпи — 209, 291  
 Бортиянский Д. С. — 299, 315  
 Боттригари Э. — 165—167  
 Бозций А. М. — 65, 71, 88, 89,  
 91, 94—99, 102, 103, 105—

\* Указатель составлен Баранской Н. И.

- 107, 112, 114—117, 147, 154  
 Броссар С. де — 254  
 Броун Дж. — 291—295  
 Бруно Дж. — 181  
 Бруно Картуз — 83  
 Букофшер М. — 7  
 Булгарис Е. — 302, 303  
 Бурделло П. — 207, 208, 307  
 Буркгардт Я. — 163  
 Бурши Н. — 144, 145  
 Бэкон Р. — 71, 118, 119, 298  
 Бююа А. — 136, 140  
 Бюффон Ж. — 249
- Вагнер Р. — 47  
 Вайсберге Смитс ван — 71  
 Валле Делла П. — 198  
 Вальтер Н. — 253—255  
 Вальтер Одингтон — 71, 90, 119  
 Василий Великий — 75, 79, 81—  
 83, 87  
 Василий Селевкийский — 79  
 Вергилий М. П. — 150  
 Версаев В. — 15, 16  
 Веркемейстер А. — 253  
 Вестфаль Р. — 12  
 Вивальди А. — 252  
 Виллапи Ф. — 134  
 Виллаэрт А. — 153, 160, 161, 168  
 Винкельман И. И. — 272  
 Вичентино Н. — 168  
 Вольтер Ф. М. — 226, 272, 304  
 Воронцов А. Р. — 303, 304  
 Вьевиль Л. де ла — 207, 307
- Гайди П. — 244, 274, 312  
 Галилей В. — 147, 161, 168—  
 173, 198—200, 205, 215  
 Галулли Дж. — 296, 297, 305  
 Гальяно М. — 201, 203  
 Ганасси С. — 163  
 Гаспарини Ф. — 223, 266  
 Гассе И. А. — 244, 305  
 Гассенди П. — 188  
 Гауденций — 14, 57—61  
 Гаупт Э. — 33  
 Гафори Ф. — 137, 144—146, 169  
 Гвидо из Арешо — 71, 89, 90,  
 99, 103, 104, 106—110, 113,  
 143—145, 260  
 Геварт Ф. — 12  
 Гегель Г. В. — 8, 22, 319
- Гельвещий К. А. — 288  
 Гендель Г. Ф. — 209, 219, 227,  
 243, 256, 265, 266, 279, 295,  
 298, 301  
 Гераклд Понтийский — 45, 54  
 Гераклит — 22, 23  
 Герберт М. — 71  
 Гердер И. Г. — 275, 295  
 Герман Параличный — 112  
 Гомер — 15  
 Гиплас — 18  
 Главк из Регия — 54  
 Глареан Г. — 147, 148, 150—  
 153, 169, 207  
 Глюк К. В. — 228, 242—247,  
 249, 297, 304—306, 312  
 Гоббс Т. — 188, 282  
 Голешицев-Кутузов И. Н. — 95  
 Гольбах П. А. — 197  
 Гольдони К. — 247  
 Гольдшмит Г. — 7  
 Гольштейн — 256  
 Геспод — 15  
 Гораций — 167, 212, 220, 226,  
 301  
 Горчаков А. М. — 311  
 Готшед И. К. — 270  
 Гравина Дж. В. — 219  
 Гретри Э. М. — 304, 306  
 Григорий Великий — 70, 76  
 Григорий Нисский — 81, 82  
 Гримм Ф. М. — 235, 236, 245,  
 304  
 Грубер Р. И. — 9, 12, 46, 68,  
 159, 161, 171  
 Гудинил — 265  
 Гукбальд — 80, 124  
 Гундсальв — 117  
 Гюйгенс К. — 188
- Д'Аламбер Ж. — 228, 237—240,  
 248, 249, 272, 288  
 Данте А. — 169, 213  
 Даренберг К. — 7, 276  
 Дасье — 33  
 Декарт Р. — 187—192, 318  
 Демокрит — 23, 52  
 Депре Ж. — 136, 153,  
 Державин Г. Р. — 295, 309—  
 311, 315  
 Джакомо Ф. — 134  
 Джеминиани Ф. — 282  
 Джованелли Р. — 164

Джустиниани В.— 134, 163, 164  
Дидро Д.— 228, 238, 241—242,  
247—248  
Диоген Вавилонский — 48, 49  
Дирут Дж.— 162  
Дони Дж. Б.— 198, 200  
Дуранте Ф.— 201  
Дюфан Г.— 136

Жюдель Э.— 167

Закс К.— 12, 43  
Золтан Д.— 8, 9, 13  
Зульцер И.— 197, 295, 309

Иби-Сина Абу-Али — 117  
Иванов-Борский М. В.— 9  
Иероним Моравский — 71, 73,  
84—87  
Иоанн из Гарланда — 71, 125  
Иоанн де Грохео — 71, 90,  
120—125, 138  
Иоанн де Мурис — 71, 90, 113,  
123, 126—128  
Иоанн Златоуст — 79, 86, 87  
Иоанн Коттон — 71, 90, 109,  
110, 112, 113, 122  
Иоанн Скотт Эрнстена — 71,  
101, 124  
Иоанн Француз — 145  
Иомелли Н.— 245, 282, 296, 257  
Исидор Севильский — 71, 91,  
100, 101, 116, 119, 139

Кавалли Ф.— 201, 209  
Кальвисоус С.— 211, 216  
Кальцабиджи Р. да — 244  
Кампра А.— 305  
Карамзин Н. М.— 313  
Кардано Дж.— 155  
Кариссини Дж.— 254  
Карлси Э.— 303  
Кассиодор Магнус Аврелий —  
71, 91, 94, 99, 100, 116  
Кастильоне Б.— 133, 135, 136  
Кванц И. И.— 261, 266, 267,  
268, 318  
Кванц Ф.— 266  
Кванц Ю.— 266  
Квинтиллиан — 14, 18, 41, 148,  
154

Кейзер Р.— 208, 209, 265  
Келдыш Ю. В.— 299  
Кеплер И.— 20, 181—185  
Киприан — 81, 86  
Кирхер А.— 190—195, 214—216,  
253, 255—257, 260, 261, 272,  
318  
Клеонид — 14, 38, 57, 58, 61  
Климент Александрийский —  
76, 81, 86, 87  
Ключарев Ф. П.— 310  
Козловский О. А.— 300  
Комбарье Ж.— 178  
Конен В. Д.— 219, 247  
Коперник Н.— 180  
Корелли А.— 252, 285  
Корси Я.— 166, 199, 200, 203  
Кребильон П. И.— 226  
Крекс — 55  
Крылов И. А.— 309  
Кунау И.— 195, 196, 208—211,  
254, 257, 266, 307  
Курвиль — 167  
Куссмакер Э.— 71, 72

Лагарп Ж. Ф.— 245, 246  
Лампр — 41  
Ласепед Б.— 249—251  
Лассо О.— 164, 214, 265, 298  
Лафито П.— 293  
Лейбниц Г. В.— 197  
Лежен К.— 167  
Ленни В. И.— 22  
Лео Л.— 201  
Леонардо да Винчи — 159  
Лессинг Г. Э.— 33, 248, 268,  
272, 273  
Ливанова Т. Н.— 10, 111, 162,  
170, 247, 299, 301, 306, 311,  
313, 318  
Липмен Э.— 13  
Ложье М. А.— 235  
Лонгин — 226  
Лосев А. Ф.— 10, 13, 45, 46, 53  
Лотти А.— 223  
Лукнан — 45  
Лукеций — 217  
Львов Н. А.— 313, 314  
Любли Ж. Б.— 206—208, 231,  
236, 242, 245, 254, 266  
Люгер М.— 174, 175

- Макробий — 89  
 Мальвезци К. — 199  
 Малькольм А. — 278  
 Манелли — 235  
 Мар — 312  
 Марпург В. Ф. — 253, 261, 270, 272, 297  
 Мартини Дж. Б. — 225, 296, 304, 305  
 Маршан Капелла — 19, 89  
 Марчелло А. — 222, 227  
 Марчелло Б. — 222, 223, 306  
 Маттесон И. — 211, 215, 232, 253—270, 273, 307, 318  
 Маренцио Л. — 164  
 Марнио Дж. — 203  
 Маркези Л. — 312  
 Маркетто Падуа́нский — 71, 126, 127, 144  
 Маркс К. — 15  
 Маркус С. А. — 9, 261  
 Мармонтель Ж. Ф. — 245, 246  
 Мен Дж. — 172, 173, 199  
 Меланхтон Ф. — 174, 175, 212  
 Мендельсон Ф. — 197  
 Мерсеи М. — 185, 187—192, 209, 275, 318  
 Метастазно П. — 219, 220, 226, 227, 242, 244, 297  
 Мильтон Дж. — 298  
 Могар А. — 206, 207  
 Мозер Г. — 7  
 Мольер Ж. Б. — 226  
 Молдовля Ж. Ж. — 305  
 Монтеверди К. — 171, 192, 200, 204, 205, 298  
 Морелли А. — 248, 249, 252  
 Мориджа П. — 134  
 Муратори Л. — 221—223, 228
- Нанино — 164  
 Николай Орезмский — 71, 129—131  
 Никомах из Гераса — 14, 21, 57, 58, 61, 66, 67, 94, 95, 100, 148  
 Ноткер — 71
- Обрект Я. — 136, 153  
 Овидий П. Н. — 1—9, 150  
 Одо из Клуни — 71, 91, 103, 104, 106, 110
- Оксгем П. — 136, 140  
 Ортиц Д. — 147
- Павсаний — 15, 16  
 Панзелло Дж. — 305, 318  
 Палестрина Дж. — 84, 164, 192, 214, 298  
 Паллавичино П. С. — 209  
 Палмквист Ф. — 302  
 Пашкевич В. А. — 299  
 Перголезе Дж. Б. — 227, 234, 242, 302, 305  
 Пери Я. — 199, 200  
 Перселл Г. — 295  
 Пети-Коклико А. — 175, 176  
 Петрарка Ф. — 137, 216  
 Петруччи О. — 136  
 Пиндар — 192  
 Питцш Г. — 7  
 Пифагор — 17—19, 25, 47, 54—57, 61—63, 66, 79, 95, 112, 118, 142, 146, 153  
 Пиччини Н. Б. — 245, 296, 305  
 Плавильщиков П. А. — 306—308  
 Платон — 20, 22, 24—32, 35, 36, 38, 43, 45, 47, 50, 52, 54, 56, 57, 66, 68, 74, 91, 94, 95, 142, 146, 154, 169, 200, 205, 301  
 Плотин — 74  
 Плутарх — 14, 18, 38, 41, 45, 53—57, 211, 301  
 Поп А. — 291, 292  
 Попов М. И. — 310  
 Порта К. — 209  
 Преториус М. — 212—214, 216  
 Принц В. К. — 215—218, 291  
 Прокл — 76  
 Просдо́чимо де Бальдиман-дис — 137  
 Просперий Аквитанский — 89  
 Птолемей Клавдий — 14, 21, 57, 58, 61—66, 94, 95, 148, 154, 172, 302  
 Пуньяни Г. — 252  
 Пуссен Н. — 218  
 Пфогнер Г. — 8
- Рабан Мавр — 77, 79, 101, 116  
 Рагене Ф. — 207  
 Раднцев А. Н. — 309, 311—313, 316  
 Рамя да Парейнс — 136, 137, 142—144, 146



- Рамо Ж. Ф.—228—232, 238,  
 239, 242, 243, 245, 250, 251,  
 262, 272, 305  
 Расин Ж.—226, 241, 246, 247  
 Регио из Прюма—71, 75, 90,  
 91, 102, 103, 105, 116, 119,  
 122  
 Рейнольдс Дж.—297  
 Ризе Г.—7  
 Римаг Г.—7, 230  
 Ринуччини О.—199, 200  
 Роллан Р.—208, 211  
 Росси Д. Б.—164, 201  
 Руссо Ж.-Ж.—230—238, 240,  
 248, 249, 252, 272, 290, 296,  
 304, 306, 316  
 Саккини А. М.—245  
 Салинас Ф.—147—150  
 Саммартини Д. В.—242, 297  
 Секст-Эмпирик—50—53, 68  
 Сераузи В.—7  
 Симон Тунстед—90, 128  
 Скарлатти А.—201  
 Смит А.—289—291  
 Сократ—142  
 Софокл—226  
 Спатаро Д.—144, 145  
 Стеффанини—209  
 Страбон—18  
 Стриджно—164  
 Сумароков А. П.—309, 311  
 Сюар Ж. Б.—304  
 Тартини Дж.—252  
 Телезио Б.—155  
 Телеман Г. Ф.—209, 265  
 Теон из Смирны—18  
 Тертуллиан К. С.—81  
 Тимофей из Милета—41, 47,  
 55  
 Тинкторис И.—72, 136—140  
 Тинторетто Я.—154  
 Тицнан В.—154  
 Торри—209  
 Триссино Дж.—135  
 Тюрго А. Р.—289  
 Уголлино из Орвнето—137, 207  
 Уэбб Д.—281—284, 291  
 Фавар Ш. С.—247  
 Фергюсон Д.—7  
 Ферекрат—55  
 Филипп де Витри—126  
 Филодем—14, 48—50, 68  
 Филоксен—41, 45, 55  
 Филлолай—18, 66, 96  
 Финк Г.—147, 175, 176  
 Фома Аквинский—71  
 Фомин Е. И.—299  
 Франко из Кельна—71, 124  
 Хандошкин И. Е.—300  
 Хатчесон—289  
 Хейс В.—281  
 Херасков М. М.—311  
 Хиндемит П.—184  
 Хэррис Дж.—289, 290  
 Хоукис Дм.—295, 298, 299  
 Цаккоши Л.—163  
 Царлино Дж.—81, 147, 148,  
 153—161, 169, 171, 172, 218,  
 230  
 Цвингли У.—150, 219  
 Цицерон М. Т.—42, 91, 142,  
 172  
 Чероне Д.—165  
 Чести М. А.—201, 209  
 Чиприано де Роре—164  
 Чудков М. Д.—310  
 Шабанон М. П.—250—252  
 Шахназарова Н. Г.—10  
 Шаховской А. А.—311  
 Шейбе И.—211, 253, 267, 270—  
 272  
 Шекспир У.—226, 246  
 Шеридан Р. Б.—297  
 Шефке Р.—7  
 Шефтсбери А.—278, 289, 292  
 Шлегель В.—295  
 Штелин Я.—300, 301  
 Шубарт Х. Ф. Д.—253, 273—  
 275  
 Эвнсон Ч.—281, 283, 289  
 Эвклид—21, 57, 58, 61, 94  
 Эгидий и Заморы—112, 113,  
 146  
 Эйлер Л.—302  
 Энгельберт из Адмонта—113  
 Энгельс Ф.—13, 17, 69, 133  
 Эпикур—23  
 Эразм Роттердамский—150, 174  
 Эшенбург И.—281, 295  
 Яввлих—18, 19

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-------------	---

## Часть первая

### АНТИЧНОСТЬ

1. Место и значение музыки в античной культуре	11
2. Мифологическая основа античной эстетики	15
3. Музыкальная эстетика древнего пифагорейства	17
4. Учение досократиков о музыке	22
5. Музыкальная эстетика Платона	24
6. Музыкальная эстетика Аристотеля	30
7. Аристоксен и традиция эмпирического изучения музыки	37
8. Учение о музыкальном этосе	42
9. Скептики и эпикурейцы. Критика теории музыкального этоса	47
10. Музыкальная эстетика Плутарха	53
11. Музыкальная эстетика позднего эллинизма. Борьба «гармоников» и «каноников»	57

## Часть вторая

### СРЕДНИЕ ВЕКА

1. Общая характеристика музыкальной эстетики средневековья	69
2. Музыкальная эстетика отцов церкви	81
3. Средневековые теории музыки. От Августина до Гвидо из Арrezzo	89
4. Гвидо из Арrezzo и его музыкальная реформа	106
5. Средневековое учение о ладах	111
6. Проблема классификации музыки	114
7. От монодии к полифонии	123
8. Эстетика Ars nova: подготовка Ренессанса	125

*Часть третья*

**ВОЗРОЖДЕНИЕ**

1. Особенности музыкальной культуры Ренессанса . . . . .	132
2. Начало Возрождения . . . . .	137
3. Музыкальная эстетика XVI века. Царлино, Салинас. Гларсан . . . . .	148
4. Проблема музыкального исполнения . . . . .	161
5. Античность и современность . . . . .	166
6. Музыкальная эстетика Германии эпохи Реформации	174

*Часть четвертая*

**СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК**

1. К характеристике эпохи . . . . .	177
2. Идея мировой гармонии . . . . .	180
3. Учение об аффектах . . . . .	185
4. Рождение оперы и возникновение оперной эстетики	197
5. Эстетика музыкального барокко . . . . .	202
6. Проблема национального стиля в музыке . . . . .	205
7. Исследования истории музыки . . . . .	211

*Часть пятая*

**ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ**

I. Развитие музыкальной эстетики в Италии . . . . .	219
II. Развитие музыкальной эстетики во Франции	
1. Учение о гармонии Рамо . . . . .	228
2. Музыкальная эстетика Руссо . . . . .	231
3. Споры об опере. «Война буфонов» . . . . .	234
4. Эстетика французских энциклопедистов. Дидро и Д'Аламбер . . . . .	238
5. Оперная реформа Глюка. Борьба «глюкистов» и «ничинистов» . . . . .	242
6. Споры о музыкальном подражании . . . . .	247
III. Развитие музыкальной эстетики в Германии	
1. Учение об аффектах в эстетике немецкого Просвещения . . . . .	253
2. Теория и практика «смешанного стиля» . . . . .	266
IV. Развитие музыкальной эстетики в Англии	
1. Споры о музыкальном подражании . . . . .	276
2. Исследования истории музыки в Англии. Броун. Хоужинс, Бёрни . . . . .	291
V. Развитие музыкальной эстетики в России . . . . .	299
Вместо заключения . . . . .	317
Примечания . . . . .	322
Указатель имен . . . . .	345

Вячеслав Павлович Шестаков

ОТ ЭТОСА К АФФЕКТУ

Редактор М. Волкова  
Художник А. Яковлев  
Худож. редактор Ю. Зеленков  
Техн. редактор В. Кичоровская  
Корректор Г. Федяева

---

Подписано к печати 12/V 1975 г.  
Формат бумаги 84X108<sup>1/2</sup>  
Печ. л. 11,75 (Усл. п. л. 19,74)  
Уч.-изд. л. 20,64 (включая иллюстрации)  
Изд. № 8672 Т. п. 1975 г., № 620  
Зак. 1433. Цена I р. 67 к., на бум. № 2

---

Издательство «Музыка».  
Москва, Неглинная 14.

Московская типография № 6  
Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Советов  
Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88,  
Южнопортовая ул., 24.

**Шестаков В. П.**

**Ш51** От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование. М., «Музыка», 1975.

с. 351, л. ил.

В книге освещены главные направления развития музыкально-эстетической мысли от античности до конца XVIII века в странах Европы и России. Приводятся разнообразные материалы, теоретические трактаты и статьи. Издание предназначено для специалистов по эстетике, историков и теоретиков музыки, искусствоведов и любителей музыки. Публикуется впервые.

**Ш** 90106—293 620—75  
026(01)—75

78