

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|-------------|---|
| ПРЕДИСЛОВИЕ | 5 |
|-------------|---|

ЧАСТЬ I. *Реквиемы*

| | |
|---|-----|
| ГЛАВА 1. РЕНЕССАНС Йоханнес Окегем | 10 |
| ГЛАВА 2. БАРОККО Генрих Игнац Франц фон Бибер | 38 |
| ГЛАВА 3. ДВА КЛАССИКА Михаэль Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт | 62 |
| ГЛАВА 4. РОМАНТИЗМ И НЕОАРХАИКА Габриэль Форте, Морис Дюрюфле | 86 |
| ГЛАВА 5. XX ВЕК Ханс Вернер Хенце, авангардист-аутсайдер | 116 |

ЧАСТЬ II. *Симметрия*

| | |
|---|-----|
| ГЛАВА 1. СИММЕТРИЯ ТЕКСТА Иоганн Себастьян Бах | 150 |
| ГЛАВА 2. СИММЕТРИЯ ФОРМЫ Фридерик Шопен | 166 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| ГЛАВА 3. ОТРАЖЕНИЕ БАРОККО | |
| Пауль Хиндемит | 180 |
| ГЛАВА 4. СИММЕТРИЯ РИТМОВ | |
| Оливье Мессиан | 208 |

ЧАСТЬ III. Рыбы

| | |
|---------------------------------------|-----|
| ГЛАВА 1. УГОРЬ | |
| Франсуа Куперен | 240 |
| ГЛАВА 2. ЧУДО-ЮДО РЫБА-КИТ | |
| Георг Фридрих Гендель | 252 |
| ГЛАВА 3. ФОРЕЛЬ | |
| Франц Шуберт | 266 |
| ГЛАВА 4. АКВАРИУМ | |
| французские композиторы XIX–XX вв. | 278 |
| ГЛАВА 5. РЫБЫ РАЯ | |
| Бенджамин Бриттен | 300 |

ЧАСТЬ IV. 1888

| | |
|----------------------------|-----|
| ГЛАВА 1. ОСЕНЬ ВЕКА | |
| Иоганнес Брамс | 320 |
| ГЛАВА 2. ДОЛЯ ШУТКИ | |
| Эрик Сати | 352 |
| ГЛАВА 3. ВЕЛИКАН | |
| Антон Брукнер | 396 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 435 |
| ОБ АВТОРЕ | 436 |

Предисловие

Эта книга предназначена для читателей, которые интересуются классической музыкой и хотят лучше ее понять, но никогда не учились играть на инструменте и не читали ничего «специально-музыковедческого». Она не требует знания терминологии и большого слушательского опыта, однако подразумевает внимание к предмету и желание воспринять его — впрочем, того же требует и сама музыка.

Книга посвящена западноевропейской музыке и охватывает почти 600 лет ее истории, но не является учебником и не претендует на исчерпывающий рассказ. Скорее, она является сборником эссе, сгруппированных так, чтобы представление читателя о музыкальном искусстве Европы стало более системным и полным, незнакомая музыка стала понятнее, а знакомая стала приносить еще больше удовольствия.

Каждая глава книги посвящена одному произведению и рассказывает о личности его создателя, эпохе и сопутствующих обстоятельствах. Главы собраны в четыре тематические части; внутри каждой из частей произведения следуют в хронологическом порядке. Темы частей — история одного жанра («Реквиемы») или одного образа («Рыбы»), одна и та же структурная особенность в музыке разных эпох («Симметрия») и три опуса-одногодки («1888»).

Наконец, главное: продолжительность сочинений, рассмотренных в каждой из глав, невелика — не больше получаса, это было одним из критериев выбора. Они не отнимут у вас много времени, но их действительно важно послушать: возможно, чтение книги будет полезным и без этого, но, безусловно, менее приятным.

ЧАСТЬ I

Реквиемы

Реквием — жанр духовный, а значит, его историю можно проследить на многие века назад. Начавшись с богослужебного пения в эпоху Средневековья, европейская профессиональная музыка развивалась на территории церкви вплоть до XVI в., пока не получили распространение светские вокальные жанры. К XVII в., с началом эпохи барокко, из них развился жанр оперы; что же касается симфонии, то она появилась еще на полтора столетия позже, став главным завоеванием музыкального классицизма. Так, опере 400 с небольшим лет, симфонии — почти в два раза меньше, а реквиему — католической мессе по усопшим — сотни: история жанра теряется

в средневековой старине, когда главной музыкальной практикой Европы было торжественное одnogолосное пение, называемое григорианским хоралом. Такой хронологический размах дает возможность для интересного сравнения. В этой главе мы рассмотрим семь реквиемов, сочиненных на протяжении полутысячелетия: от пращура жанра, первого дошедшего до нас многоголосного реквиема XV в., до реквиема, созданного в конце XX в. Сюжет, кажущийся мрачным, на самом деле преподносит массу сюрпризов: среди сочиненных человечеством реквиемов — и волшебные медитации, и драмы, и откровения, и молитвы, полные света и умиления.

ГЛАВА I

Ренессанс:
Иоханнес Окегем



Requiem aeternam dona eis

Domine et lux perpetua luceat eis

ЙОХАННЕС ОКЕГЕМ (?–1497):
«REQUIEM (MISSA PRO DEFUNCTIS)», 1461 ИЛИ 1483 (?),
ч. 2, «KYRIE ELEISON»



<https://goo.gl/bUqMfF>

КТО ТАКОЙ ЙОХАННЕС ОКЕГЕМ

Атмосферу неопределенности, которая окутывает фигуру Йоханнеса Окегема, одного из величайших композиторов XV в., ощущаешь прежде, чем начнешь интересоваться его музыкой и биографией. Вокруг самой фамилии Окегем — неудобной фамилии, не вызывающей никаких ассоциаций, не сообщающей ни своих национальных корней, ни правильного ударения, — долгое время существовала чисто орфографическая путаница. Фамилия, которую сейчас принято писать как *Ockeghem*, на разных языках писалась как *Okeghem*, *Okegheem*, *Ockegheem*, *Okeghen*, *Okeghen*, *Okenghem*, *Ockenheim*, *Okekam*, *Obekhan*, *Olkegen*, *Obergan*, *Hockeghen*, *Hoquegan*, *Hocquergan*, *Hoiquergan*, *Holreghan* и даже *Okegus*. Но бог с ней, с фамилией: имя Йоханнес, знакомое и кажущееся безопасным, приводится то как *Johannes*, то как *Jean*, то как *Jehan*. Французские источники и поныне называют Окегема Жаном, но устоявшимся вариантом написания сейчас считается все-таки *Johannes Ockeghem*. Именно так это имя написано рукой его обладателя: мы располагаем факсимиле его подписи, обнаруженным в конце XIX в., согласно которому выходит (если допустить, что это не подделка), что свою фамилию Окегем писал именно так. То есть так он написал ее по крайней мере однажды.

Эта орфографическая чехарда связана с чехардой языковой и политической, происходившей в XV в. на территории современной Бельгии — родины Окегема. Приблизительно в часе езды на машине от города Сен-Гилен, где он родился, располагается местечко *Okegem*, название которого пишется именно так — без «ck». Естественно предположить, что фамилия предков Окегема связана с этим названием; скорее всего, так оно и было. Однако

на протяжении его жизни территория графства Эно, где находится Сен-Гилен, трижды передавалась из рук в руки: вначале им правила графиня Якоба Баварская, дочь голландского графа Вильгельма II Баварского, с 1432 г. эта земля оказалась присоединена к Бургундии королем Филиппом III Добрым, а после смерти его сына, последнего бургундского герцога Карла Смелого, отошла к Габсбургам. Регион, где располагается графство Эно (к слову, его название пишут то как *Hainaut*, то как *Hainault*), называется Валлонской Фландрией, и его население говорило и писало на валлонском языке. Но когда Окегем родился, французское присутствие в культуре и обиходе графства Эно было очень сильным, не говоря уже о том, что большую часть жизни композитор впоследствии провел при французском дворе. Поэтому он сам мог писать свою фамилию всякий раз по-разному: скорее всего, он знал валлонский, но воспринимал в качестве родного французский язык.

КАК ВЫГЛЯДЕЛ ОКЕГЕМ

Заводя разговор о внешности Окегема, мы представляем себе картину фламандского художника XV в. под названием «Портрет музыканта», находящуюся в Музее изящных искусств Сан-Франциско. Эта работа, которую в 1998 г. исследователь Рейнхард Штром осторожно предложил идентифицировать как портрет Окегема, принадлежит кисти ученика Робера Кампена (также известного как Мастер из Флемаля). Самым знаменитым учеником Кампена был Рогир ван дер Вейден — чуть ли не главный фламандский художник столетия, однако этот портрет принадлежит не ему, а, вероятно, его соученику Жаку Даре (1404–1468). Если это так,

то гипотеза Штрома рассыпается: Даре был старше Окегема и портрет, на котором изображен человек средних лет, написан в 1430-е гг., когда Окегему не было еще и двадцати. Вдобавок карьера Даре прошла в Бургундии, а не в центральной части Франции, и они с Окегемом вряд ли встречались.

Тем не менее этот прекрасный портрет, мелькая в буклетах концертов и на обложках пластинок, незаметно прописался в массовом восприятии, и, может быть, не напрасно. Портрет — физический, осязаемый предмет; он — современник таинственной музыки своей эпохи и глубоко проникнут ею. На нем в три четверти изображен человек с некрасивым, но удивительно дружелюбным и притягательным лицом, чистыми хрупкими чертами, в черном головном уборе со складками, который сложно завязан наподобие тюрбана. Если приглядеться, видно, что к нему на едва заметных цепочках прикреплены две крошечные книжки: свидетельство культуры ношения миниатюрных рукописей, служивших украшениями. Мы можем предположить, что эти книжечки — сборники песен: рядом с одной из них из уха портретируемого тянется тончайшая, золотой канители нотная строчка. Она вышита на головном уборе, но выглядит как попытка записать на холсте музыку, которую слышит или воображает человек на портрете. По мнению Рейнхарда Штрома, эта музыкальная строчка содержит первые ноты трехголосной песни Окегема «*Ma bouche rit et ma pensée pleure*» (досл. «Мой рот смеется, а мысль моя печальна») — невероятно популярного во Франции сочинения в жанре куртуазной светской песни, в 1501 г. включенного в первый в истории печатный песенный сборник.

Второй предполагаемый портрет Окегема был сделан после его смерти: это рисунок во французской иллюстрированной рукописи начала XVI в., находящейся

в Национальной библиотеке в Париже. На ней изображена группа музыкантов, поющих вокруг церковной кафедры. Один из них выделяется — в длинных коричневых одеждах, напоминающих сутану, пожилой, он словно нарисован с карикатурно выпученными глазами. Если присмотреться, становится понятно, что они изображены несоразмерно большими потому, что на нем надеты очки. Стихотворение, сопровождающее иллюстрацию, упоминает о знаменитом 36-голосном каноне-монстре — сочинении Окегема, которое массовая культура облюбовала больше всего. Вероятно, иллюстратор действительно намеревался изобразить среди певчих великого мастера — но полноценным портретом это считать нельзя; к тому же рукопись была сделана через несколько десятилетий после смерти Окегема.

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ОКЕГЕМА

Мы не знаем точно, когда родился этот прославленный и загадочный человек (исследователи называют даты вокруг 1425 г., отличающиеся друг от друга на два десятка лет). Многие его сочинения — рукописи туманного провенанса. Но дата его смерти известна доподлинно благодаря официальной бумаге, назначающей его преемника в должности казначея аббатства Сен-Мартен в Туре: в 1497 г. почтенного мастера, видимо, прожившего долгую жизнь, не стало. Судя по реакции современников на его смерть, на тот момент Йоханнес Окегем был одним из первых, если не первым, композиторов Европы. Важный ренессансный теоретик музыки, один из выдающихся эрудитов XV в., Иоанн Тинкторис называл его ведущим композитором своего

времени. В более позднем труде, написанном при жизни Окегема, Тинкторис сообщает, что тот также был превосходнейшим *contratenorista bassus*¹.

Среди поэтических эпитафий, сложенных по случаю кончины этого фламандского Орфея, есть знаменитое стихотворение Эразма Роттердамского с описанием вселенского траура и рыдающих муз. Поэтический плач озаглавлен «*In Johanne Okegi, musicorum principem, nenia*»² и был положен на музыку в XVI в. Автор этой музыки — франко-фламандский композитор Йоханнес Лупи — прожил очень короткую жизнь и оказался куда менее известен, чем его звездный старший современник Жоскен Дебре. Тот тоже написал траурную песнь памяти Окегема, взяв текст француза Жана Молине (его краткое содержание — рыдания безутешных нимф и композиторов франко-фламандской школы о том, что жестокая мойра захватила Окегема в свой смертоносный капкан, и описание музыкальных и человеческих добродетелей усопшего). К нему были добавлены латинские строки о вечном покое и свете: «*Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis*»³.

¹ Сейчас контратенорами называют обладателей самых высоких мужских голосов, но здесь имеется в виду низкий голос: нечто вроде баса-баритона. — *Здесь и далее прим. авт.*

² «Йоханнесу Окегему, первому среди музыкантов» (обратите внимание на написание фамилии Окегема). На английский *musicorum principem* переводят обычно как *the Prince of Music*, и именно под этим названием в 1979 г. вышла известная пластинка с музыкой Окегема в исполнении ансамбля *Capella Nova* под управлением Ричарда Тарускина.

³ «Вечный покой даруй им, Господи, и вечный свет пусть светит им» (*лат.*).

Вышло так, что эти слова, открывающие любую заупокойную мессу, прозвучали над надгробием автора реквиема, с которого мы отсчитываем историю жанра.

Место его рождения — городок Сен-Гилен — сейчас насчитывает порядка 20 000 жителей и, кроме Окегема, гордится разве что ежегодным фольклорным фестивалем. Во времена молодости великого полифониста вся территория современной Бельгии находилась в границах Бургундского герцогства, недавно выделившегося из Франции. Судя по бухгалтерским записям 1453 г., Окегем, до этого уже служивший певчим во Фландрии, оказался при французском дворе в составе придворной капеллы. Ему было около тридцати, и он провел там следующие 43 года, замеченный и возвышенный королем Карлом VII. Получив важную должность казначея аббатства Святого Мартина в Туре, Окегем проработал на ней при трех королях: Карле VII, его преемнике Людовике XI и молодом Карле VIII. Пережив двух из трех этих французских монархов, он мог создать свой Реквием на смерть одного из них. Именно поэтому в качестве возможных дат написания называют 1461 г. — год смерти Карла VII — и 1483 г. — год, когда не стало его сына.

ОКЕГЕМ И ФРАНКО-ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА

Композиторскую школу, родоначальником которой считается Йоханнес Окегем, правильно называть франко-фламандской, хотя странно говорить «родоначальник» о человеке, про которого мы так мало можем сказать с уверенностью, и «школа» — о нескольких поколениях композиторов, объединенных скорее временем, чем стилем. Соприкоснувшись с ренессансной музыкой впервые, легко сделать вывод, что

она более или менее одинакова: плавная, ясная, не размеченная на ячейки и секции, в характерном бесстрастном духе, по которому слух опознаёт ее как «старинную». На самом деле у каждого из таинственных исполинов той эпохи — Жоскена Дебре⁴ (1450–1521), Якоба Обрехта (1452–1505), Чиприано де Роре (1516–1565) и Орландо ди Лассо (1532–1594) — есть свой набор специфических черт, которые начинаешь замечать, слушая внимательно и помногу.

Это особенно поразительно потому, что система жанров и форм, особенности строения музыкальной ткани и тексты, используемые для написания музыки, в XV–XVI вв. были строго стандартизованы, почти схематизированы. В отличие от композитора наших дней, ренессансный мастер в начале работы видел перед собой не чистый лист, но был ограничен колоссальным набором требований и стандартов, в пределах которого ставил себе дополнительные, авторские задачи — и решал их. Каркас музыкального сочинения был для него жестко задан: здесь автор не мог «говорить от себя», да, скорее всего, и не хотел, принимая правила как данность. Сам материал тоже должен был подчиняться закону, его нельзя было полностью выдумать заново: многоголосная музыка писалась на основе *cantus firmus* (букв. жесткий, то есть предзаданный напев) — какого-нибудь из множества уже существовавших песнопений, живших в культуре со средневековых времен. *Cantus firmus* играл роль канвы: порученный одному из голосов (обычно среднему), он дополнялся остальными голосами, оплетавшими его. Таким образом, *cantus firmus* в полифонической музыке одновременно присутствовал и пропадал из вида. Его можно было не только цитировать в точности:

⁴ Можно встретить другое написание — де Пре.

cantus firmus мог варьироваться, члениться, ускоряться, замедляться, приводиться в обращении⁵ — в выборе этих эффектов и проявлялась свободная воля автора.

СВЯЗЬ ЗВУКА И СЛОВА В РЕНЕССАНСНОЙ МУЗЫКЕ

Интересным полем для авторского высказывания, таким эфирным и специфически ренессансным, что у современного слушателя почти нет шансов проследить за ним, является в старинной музыке смысловая связь звука и слова. В предтече ренессансного пения — одноголосном «омузикаленном чтении» духовных текстов, с которого в Средние века началась европейская музыка, слово и мелодия вообще были одним и тем же. Примерно так мы не можем разложить на звуковую и словесную составляющие человеческую речь; при выразительном чтении вслух мы не задумываемся о «мелодии» своей речи как об отдельном параметре. Спады и нагнетания, паузы и ускорения напрямую связаны со смыслом и фонетическими особенностями произносимых нами слов⁶. В наполовину инстинктивной, наполовину осознанной форме эта связь мелодии и текста присутствовала в католической музыке и тогда, когда звуковая ее составляющая по сложности уже значительно обогнала текстовую. Мелодические обороты, связанные с произнесением тех или иных слов, всегда звучали в заданных контекстах и настолько

⁵ См. «Что можно сделать с темой фуги» в главе об Иоганне Себастьяне Бахе (часть II «Симметрия»).

⁶ Подробно об этом см. «Влияние григорианского хора на музыку Мессииана» в главе об Оливье Мессииане (часть II «Симметрия»).

вросли в них, что сами стали носителями смысла: они могли считываться слушателем сами по себе, вне слов. Такие обороты называются риторическими фигурами. Они прожили долгую жизнь в музыкальной культуре, широко используя в эпоху барокко и появляясь в музыке XIX и XX вв.

Неправильно было бы думать, что словесно-мелодические пары находились в отношениях «обозначаемое — знак», и представлять соотношения музыкальных фигур и их символических «переводов» в виде разговорника. Это так же нелепо, как утверждать, что ноющие икры являются символом подъема в гору. Правильнее сказать, что они — следствие подъема и что это чувство неотделимо от опыта восхождения. Так же и музыкальные фигуры были средством усиления текста, способом создания объемного переживания: звуковой жест и сросшееся с ним слово были своего рода двойной записью, которая максимально точно кодировала ту или иную идею.

Этот словесно-звуковой сплав имел колоссальное значение для музыки XV в. Причем зачастую смысл таился наполовину в слове, наполовину в звуке: так, в любом языке есть слова, которые можно понять по-разному в зависимости от контекста, а в латыни возможностей для игры с двойными и тройными смыслами особенно много. Например, каноническая латинская строчка «*qui tollis peccata mundi*» — «[агнец божий], который берет на себя грехи мира» — сама по себе многозначна: глагол *tollere* может означать и «уничтожать», и «брать на себя». Следовательно, в одном-единственном слове мы узнаем и о спасении мира от греха, и о том, что спасение это произойдет через жертву. Но, если слово *tollis* сопровождалось восходящим движением мелодии, в сознании слушателя — скорее всего, неосознанно — мог появиться третий, дополнительный

план смысла: *tollere* также может значить «поднимать» — и тяжесть греха, который нужно поднять, чтобы взять на себя и уничтожить, приобрела физическую реальность. Взбираясь, музыкальная линия вызвала у слушателя ассоциацию с телесным переживанием — подъемом в гору или по лестнице. Любой элемент текста превращался в ячейку со множеством возможных значений, из которых музыка выбирала одно или несколько. В результате переплетения мелодических фигур со словами образовывался язык ныне мертвый, но на котором говорила музыка эпохи Окегема. Именно поэтому композиторам нескольких столетий было достаточно очень ограниченного, на первый взгляд, набора текстовых матриц: каждая из них была модулем, который можно было собирать и пересобирать.

Многоголосие

Главным жанром профессиональной музыки была месса — музыка для католической литургии на стандартный (ординарный) латинский текст. С XIII в., то есть приблизительно за 100 лет до рождения Окегема, наряду с мессами начинают создаваться мотеты — вокальные многоголосные сочинения на церковные тексты. Стоит вспомнить, что за полтысячелетия до этого европейская музыка начиналась со строго сдержанного одноголосия, больше похожего на чтение нараспев, чем на «вокальную музыку» в нашем нынешнем понимании. В эпоху позднего Средневековья начинает появляться и развиваться многоголосное пение — полифония. Первой полифонической мессой сейчас считается «Messe de Nostre Dame» (1364), созданная Гийомом де Машо — композитором на 100 с лишним лет старше Окегема.

Реквием также представляет собой канонический жанр, музыку для заупокойной службы на ординарный латинский текст, но в том, что касается многоголосия, он развивался как будто с запаздыванием. Сначала многоголосными в реквиемах могли быть отдельные части, однако именно сочинение Йоханнеса Окегема считается первым дошедшим до нас многочастным полифоническим реквиемом, автор которого установлен. Мы не знаем точно, когда он был написан, но самая ранняя из предполагаемых дат — 1461 г. Это отделяет его от полифонической мессы Гийома де Машо на 100 лет: получается, что в процессе развития полифонии жанр «мессы по усопшим» долго оставался последним бастионом одноголосия. Возможно, обстоятельства, в которых звучали реквиемы, казались неподобающими для изысканности и богатства звучания, которые несло с собой многоголосие? Или считалось, что многоголосное пение, где несколько мелодических линий парят друг над другом, произнося текст несинхронно, может отвлекать от слов литургии? Стоит оговориться, впрочем, что «первый дошедший до нас» необязательно значит «первый написанный»: композитор поколением старше Окегема, великий Гийом Дюфаи — мистический пражур франко-фламандской школы, в своем завещании упоминает сочиненный им многоголосный реквием. Быть может, он написал его раньше, чем Окегем, и тот мог опираться на него, создавая свой. Если сочинение Дюфаи будет найдено, возможно, ему предстоит забрать звание родоначальника европейских реквиемов⁷.

⁷ Кстати, если Реквием Окегема был действительно создан в 1461 г. на смерть Карла VII, то он все-таки немного старше, чем Реквием Гийома Дюфаи: согласно завещанию, тот был написан в 1470 г.

Что такое полифония

Полифоническая музыка принципиально отличается от условной «музыки для симфонического оркестра», где голосов, казалось бы, тоже «много». Это отличие — в абсолютном равноправии голосов, в отсутствии мелодической горизонтали, а точнее — в ее размноженности. Слушатель чаще всего связывает с понятием «полифония» музыку Иоганна Себастьяна Баха и его современников. Однако ренессансная полифония совершенно другая. Окегема и Баха разделяют без малого 300 лет, и экспрессивное, свободное, гибкое полифоническое письмо барокко (XVIII в.) невозможно сравнить с так называемой «полифонией строгого стиля» Окегема и его преемников (XV в.) — сосредоточенной, эмоционально закрытой, лишенной перепадов аффектов и всякой сценичности. Она еще больше, чем барочная, наполнена зашифрованными и необъявленными смыслами и сложнее технически: в этом стиле чрезвычайно высоко ценилось понятие контрапунктического мастерства. Это — умение соединить несколько мелодических линий в звуковое целое, достигая максимального равновесия, продуманной «рассогласованности» их между собой, высочайшей степени рационального контроля над их маршрутами. Голоса обвивают, обгоняют, «зеркалят» друг друга; последнее очень важно и называется техникой имитаций⁸.

Гийома Дюфаи, чей Реквием фигурирует только в завещании, можно поместить в более раннее, доокегемовское, «бургундское» поколение великих полифонистов. Их музыка

⁸ Подробно об этом см. «Полифония, контрапункт, fuga» в главе об Иоганне Себастьяне Бахе (часть II «Симметрия»).

разительно отличается от работ Окегема. Многоголосие тогда в основном было трех-, а не четырехголосным, более узким был регистровый диапазон, куда меньшим — значение баса, у Окегема берущего на себя весь вес переплетающихся голосов над ним. В церковной хоровой музыке Окегема преобладает четырехголосие: тогда это было новинкой, и наряду с увеличением роли баса и хитроумным имитационным письмом одного этого Окегема было бы достаточно, чтобы оказаться героем поколения. Однако он был более чем композитором. В 1523 г., уже после его смерти, поэт Николя де Весту пишет о нем как о человеке исключительной учености в «математических искусствах, арифметике, геометрии, астрологии и музыке»⁹. Как многие эрудиты своего времени, он преуспел сразу во многих областях знания и в этом смысле был по-настоящему ренессансным человеком: еще несколько десятилетий спустя его назовут композитором «переоткрывшим» музыку как искусство и сопоставят с Донателло, сделавшим то же со скульптурой¹⁰.

ЗАБВЕНИЕ И ПЕРЕОТКРЫТИЕ ОКЕГЕМА

Поразительная черта музыки Окегема — способность обманывать ожидания слуха. Как луза при хорошем ударе словно бы втягивает бильярдный шар, так в музыке

⁹ Цитата по ст.: Basil Lam, «Prehistory», *The Listener*, Vol. 85, 21 января 1971 г.

¹⁰ Это сравнение сделал в 1567 г. итальянский гуманист Козимо Бартоли. Оно часто встречается и в современных научных работах: например, см.: http://www.rimab.ch/content/bibliographic/SCB-Bib-1997-01-440/view?set_language=en.

существуют зоны гармонического тяготения, называемые каденциями: это точки, где музыкальная фраза делает ожидаемую остановку. Каденции работают как дорожная разметка или знаки препинания, расставляя «флажки», сигнализирующие слуху о началах и концах фраз среди звуковой массы. Одна из ярких и загадочных особенностей языка Окегема — сквозное прохождение этих точек, избегание каденций: фактически обман слуха, вынужденного ориентироваться в непрерывном, никак не членящемся звуковом потоке. Этот фокус был замечен и описан в XX в. композиторами-авангардистами, после Второй мировой войны переоткрывшими забытую фигуру Окегема. Последовавший всплеск интереса к нему, исследования и записи его музыки привели к тому, что устоявшееся представление об этом авторе как о сухаре и книжнике поменялось.

Дело в том, что ученое хитроумие, которым так восхищались современники и преемники Окегема, сослужило ему и хорошую, и плохую службу. С одной стороны, оно позволило ему интеллектуально обогатить искусство контрапункта настолько, что иные из выдуманных им звуковых конструкций можно изумленно созерцать как совершенный чертеж в леонардовском духе. С другой — любовь Окегема к тончайшему музыкально-математическому расчету привела к тому, что многие исследователи объявляли его живым суперкомпьютером без души и сердца — мнение абсурдное, несправедливое и наивное, однако оказавшееся удивительно живучим. Окегем был уважаем и чувствуем своими ближайшими потомками, популярен в постреформационной Германии и почти совсем забыт в эпоху барокко. Периодически возникая в качестве человека-памятника в литературе последующих

лет, он упоминается исключительно в осуждающем ключе: английский историк и теоретик музыки, живший в XVIII в., Чарльз Бёрни в четырехтомной «Всеобщей истории музыки с ранних веков до настоящего времени» (*A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, 1776–1779), отдавая должное музыкально-математическому гению Окегема, пишет о нем как о бездушном «составителе» музыки, откровенно противопоставляя «ученость и труд» «вкусу и изобретательности», которыми Окегем, увы, не обладает. Такую же оценку мы читаем полтора столетия спустя в популярной «Истории музыки» (*History of Music*, 1928) английского историка музыки Сесила Грея. Грей сравнивает Окегема со своим современником — авангардистом Арнольдом Шёнбергом, якобы искусственно воздвигающим интеллектуальные препятствия для того, чтобы их преодолеть «с похожим пренебрежением к чувственной красоте, в той же неутомимой и яростной погоне за самодовлеющими техническими средствами. Он — школьный учитель, мастер музыкальной муштры».

При всей нелепости обвинений Грея он правильно ощутил возможную близость Окегема и авангардистов. В середине XX в. Окегем оказал колоссальное воздействие на модернистски настроенные композиторские круги: их роднили любовь к конструктивной красоте музыки, бескомпромиссный интеллектуализм, азартный интерес к многоголосию и эффектам музыкального времени. Австрийский авангардист Эрнст Кшенок в 1953 г. написал краткую биографию Окегема, за которой последовал ряд публикаций и исполнений его произведений. Таким образом, если до начала 1950-х гг. сведения об Окегеме и встречались, то сводились к стереотипу, а исследователи больше

интересовались трюковой инженерией его музыки, чем ее звучанием, то со второй половины века и он, и другие композиторы XV столетия начинают постепенно восставать из мертвых.

Вообще, категория «заумности» в европейской музыке — одно из парадоксальных явлений (об этом прекрасно пишет в монументальном труде «Оксфордская история западной музыки» (The Oxford History of Western Music) Ричард Тарускин). С одной стороны, европейское сознание склонно превращать техническую сложность произведения в фетиш, воспринимая ее почти как этическую категорию: только будучи сложным, что-то может считаться серьезным, профессиональным, достойным внимания. Однако не дай бог художнику увлечься и пройти по пути усложнения слишком далеко: он будет объявлен рассудочным книжным червем, снобом, машиной (а в тоталитарных системах — формалистом и антинародником). Благодаря эстетике искусства XIX в., часто ложно понятого, но составляющего основу нашего художественного рациона, европейцы усвоили связанную с романтизмом концепцию «искусство как язык чувств». Отсюда — привычка противопоставлять гармонию и алгебру как добро и зло, продолжая требовать от «настоящего произведения» технологического совершенства: именно поэтому публике может казаться оскорбительным актуальное искусство или популярная музыка, где критерий сложности выполнения переосмыслен или отменен.

ОКЕГЕМ-ФОКУСНИК

Окегема действительно интересовали головоломки. Символом его «музыкальной зауми» стал тот самый 36-голосный канон «Deo gratias», что упомянут в рукописи с портретом «в очках». Канон удостаивался особенной похвалы от современников: например, этот полифонический ящер упоминается в письме Альберто Бендидио¹¹ — феррарского посла в Милане — герцогу Альфонсо д'Эсте от 5 марта 1523 г. Он пишет о музыке фантастической сложности и красоты, которая ему известна, но которую невозможно пока исполнить в Милане за отсутствием подходящих голосов. Бендидио действительно мог видеть рукопись канона, поскольку Милан находился во французском владении до 20-х гг. XVI в. Этот канон является музыкальным архитектурным чудом — предназначенный для четырех девятиголосных составов, он предполагает ни больше ни меньше чем тридцать шесть исполнителей с равноправными и независимыми партиями. Вот что пишет о нем современник Окегема французский поэт Гийом Кретен в очередной эпитафии (приводя фамилию автора как *Okergan*): «Не нарушив ни единого правила, задумать в нотах, записать и вывести тридцать шесть голосов в одном мотете — как можем мы не оплакивать человека, изобретшего подобное?»¹² Напомним: канон в самом общем смысле — это музыкальная форма, представляющая собой воспроизведение одной мелодии несколькими голосами с эффектом запаздывания и наложения. Справедливости ради стоит сказать, что

¹¹ Также встречается написание Бендедеи.

¹² https://archive.org/stream/DeplorationDeGuillaumeCretin/Deploration_de_Guillaume_Cretin_djvu.txt.

36-голосный канон Окегема состоит из четырех последовательных подключений девятиголосных составов. Это значит, что в местах наложения звучат восемнадцать голосов, однако единовременного 36-голосия в нем все-таки нет; правда, и восемнадцати достаточно, чтобы сделать эту музыку беспрецедентным полифоническим чудом. Досадно только, что исследователи не уверены в авторстве Окегема: канон приписывается ему, однако неопровержимых доказательств этому нет.

Среди сочинений Окегема достаточно и других чудес. Два его опуса относятся к жанру католикона, редкому и абсолютно авангардному по духу. Термин был введен швейцарским теоретиком Генрихом Глареаном, дружным с Эразмом Роттердамским: в своем труде «Додекахорд»¹³ (Dodecachordon), созданном в 1539 г., он исследует трехголосный канон Окегема «Prenez sur moi vostre exemple amoureux» (досл. «Бери с меня пример в любви»). При исполнении канона, чтобы правильно воспроизвести задуманное автором многоголосие, важно не только точное исполнение мелодии, но и регламент поведения голосов — с каким именно временным запаздыванием им вступать? Должны они петь искомую мелодию в том же или преобразованном виде? От той же ноты, что первый голос, или на определенном расстоянии от него? Этот регламент мог быть выписан в нотном тексте или в сопроводительной словесной инструкции. Иногда «ключи» к исполнению канонов с интеллектуальным кокетством были спрятаны в их названиях: действительно, слова «бери с меня пример в любви» намекают на то, что голоса должны имитировать друг друга.

¹³ Двенадцатиструнный (греч.).