**Атональная музыка Средневековья**

Марк Райс

Понятие атональности обычно связывают с современной музыкой. Ни один из композиторов ХХ века, даже те, кто отрицал её значение, не мог просто проигнорировать, "не заметить" её.

Обычно "изобретение" атональности приписывают Арнольду Шёнбергу. Итальянский композитор Альфредо Казелла, например, даже называл Шёнберга первым и единственным её создателем.

Между тем сам Шёнберг никогда не считал своих произведений атональными и очень обижался, когда это делали другие. Термин "атональность" был придуман его врагами с целью дискредитации его музыки. Тем не менее он прижился; воспользуюсь им, во избежание путаницы, и я. Сам Шёнберг предпочитал термин "внетональная музыка"; он также отнюдь не провозглашал себя первым, справедливо указывая, что все технические приёмы он позаимствовал у композиторов Средневековья. Разумеется, в начале ХХ века подобные утверждения казались нонсенсом; в них видели или стремление эпатировать публику, либо, наоборот, оправдаться перед ней. Однако, в то же самое время, когда критика поливала Шёнберга грязью, публика на деле доказывала его правоту: именно тогда началось "воскрешение" забытых произведений Средневековья, написанных вне тональности. Очевидно, настроения в Европе перед Первой мировой войной уже невозможно было выразить только тональными средствами.

Вспомним, что такое тональность. Это организация музыкального произведения, которая опирается на один, наиболее устойчивый звук; если композитор хочет создать впечатление зыбкости, неопределённости, ему достаточно закончить произведение (а лучше - каждую фразу) каким-нибудь другим звуком - этим приёмом в таких целях часто пользовались импрессионисты. Обычно в тональных произведениях присутствует гармония, призванная подчеркнуть устойчивость либо, наоборот, неустойчивость отдельных звуков.

Поклонники лёгкой музыки или классики XVIII - XIX веков считают тональность чем-то само собой разумеющимся. Однако это не так; она возникла далеко не сразу, а "естественность" её восприятия является результатом многовекого воспитания европейцев на строго определённых, мифологических по происхождению нормах.

Началось это ещё в древнем мире, когда Пифагор, которого мы знаем по знаменитой теореме, хотя в первую очередь он был не математиком, а астрономом, астрологом и музыкантом, открыл систему обертонов. Иначе говоря, он обнаружил, что при делении струны на 2, 3, 4 и т.д. части возникают призвуки, которые влияют на окраску основного звука.

Тембр звука зависит от этих призвуков, которые впоследствии назвали обертонами. (Сейчас этот принцип лежит в основе создания компьютерных тембровых программ.) Основной звук и первые три обертона Пифагор связал с четырьмя стихиями и назвал консонансами, а все остальные - диссонансами. Семь ступеней лада символизировали, по Пифагору, семь небесных сфер. Когда христианам понадобился символ Святой троицы, они, после долгих дискуссий, остановились в конце концов на первых трёх звуках лада. Разумеется, её обозначение не могло быть диссонансом. Однако расстояние между первым и третьим звуком лада (терция) не вполне совпадало с обертоновым ладом; поэтому терцию назвали "несовершенным" консонансом, в отличие от четырёх "совершенных" консонансов Пифагора. Вот эти интервалы и стали впоследствии основой тональности.

Всё это произошло не сразу и явилось следствием обучения музыке в средневековых университетах, где её рассматривали не с художественной, а именно с математически-символической точки зрения. Музыка считалась одним из важнейших средств познания Бога после духовного (вера) и абстрактного (математика); она считалась как бы "материальным" доказательством гармонии между высшим и низшим. Естественно, при таком миросозерцании роль консонансов была первостепенной и им отдавалось предпочтение перед другими интервалами - именно с теологической точки зрения.

Первоначально музыка Европы была одноголосной, причём никакому звуку не отдавалось предпочтения перед другими. Правда, впоследствии европейцы стали считать первый, самый нижний звук лада наиболее устойчивым; но это не соответствовало действительности и скорее всего было проецией тональности на атональность. Против этого можно привести по крайней мере два аргумента. Первый заключается в том, что в древней Греции до Пифагора лады могли быть как семи-, так и восьмизвучными, т. е. нижний звук повторялся вверху; непонятно, какой из этих одинаковых звуков был "самым-самым"? Вторым, более действенным, аргументом является музыкальная практика. Когда в ХХ веке композиторам требовалось достичь абсолютной равноустойчивости звуков, они обращались именно к одноголосию, полностью избегая как гармонии, так и полифонии (например, А. Веберн в "Вариациях" для фортепиано).

Одноголосные церковные напевы были приведены в систему в конце VI века при папе Григории I, прозванном Великим. Отныне они были строго распределены по годовому циклу. Когда возникло двухголосие, грегорианские песнопения лежали в основе музыкальных произведений; их стали называть темами, причём слово это употреблялось в абсолютно прямом смысле: то, какому святому был посвящён соответствующий напев и вытекающий отсюда характер его настроение музыкального произведения. (Забегая вперёд, скажем, что такой принцип строения музыкальных произведений сохранился на протяжении всего периода средневековой атональной музыки, разве что впоследствии хоральное песнопение заменялось народной песней; он возродился заново в религиозной музыке XX века, например, у Мессиана и Пендерецкого.)

Как ни странно это покажется, авторы возникших через некоторое время двухголосных сочинений стремились прежде всего к контрасту голосов. Вначале голоса двигались строго параллельно на расстоянии совершенного консонанса; этого хватало для создания ощущения контраста. Но очень скоро это показалось недостаточным; в одном голосе осталась хоральная мелодия, другой же стал всячески расцвечиваться, благо этому была уже многолетняя традиция: напев "Аллелуйя" уже с IV века, в эпоху одноголосия, исполняли со множеством украшений, чтобы подчеркнуть его радостное настроение.

Обратим внимание, что для атональности очень важно наличие диссонансов. Правда, голоса попрежнему согласовывались между собой с помощью консонансов (впоследствии и несовершенных). Однако даже при движении от одного консонанса к другому часто возникали диссонансы; распевы же вообще координировались с темой лишь в основных пунктах. Они были очень красивы и в одноголосном виде; теперь же время от времени возникающие, как бы мерцающие диссонансы сделали двухголосные произведения очень эффектными; они до сих пор поражают слушателей своеобразной красотой.

Ещё большие возможности для контрастов представило трёх- и четырёхголосие. Нам из XXI века процесс наращивания голосов кажется весьма простым, естественным и логичным, не требующим особых умственных усилий. Человек Средневековья же ощущал прибавление одного голоса почти как революцию; оно совершалось не чаще чем раз в пятьдесят лет и требовало перестройки всего музыкального восприятия. В трёх- и четырёхголосных произведениях Средневековья музыка, на наш слух, движется от диссонанса к диссонансу. Дело в том, что композиторы должны были согласовывать между собой только два соседних голоса; но соединение двух консонансов между согласованными голосами очень часто давало диссонанс между несогласованными даже в параллельном движении, чего на практике давно уже не было. Имена первых композиторов, дошедшие до нас, Леонина и Перотина, обычно упоминаются вместе. Между тем они жили с разницей в полвека и представляли два разных этапа в развитии музыки: первый писал только трёхголосные, а второй - и черёхголосные произведения.

Перотин умер в середине XIII века, а в начале XIV наступил следующий, очень яркий период в музыке Средневековья, обычно называемый Ars nova, т. е. Новое искусство.

Пожалуй, произведения этого времени наиболее близки нам по духу. Среднековье заканчивалось, всё как будто было как прежде, но художники уже смутно чувствовали наступление совершенно иного времени, которое впоследствии назовут Возрождением и в котором уже не будет места ни тоске от расставания с прошлым, ни энтузиазму разрушения этого прошлого.

Мы ощущали то же на рубеже тысячелетий. Кончалась целая эпоха; и, несмотря на обилие человеческих заблуждений и миллионы бессмысленных жертв, мы чувствовали, что это была великая эпоха; и мы ощущали ностальгию по ней. В то же самое время, стоило нам лишь на минутку обратить свой взгляд в будущее, как захватывало дух и начинала кружиться голова - столько нового и неведомого оно нам обещало.

Требования, предъявляемые к музыке композиторами Ars nova, были настолько смелы, что полностью они воплотились в реальность только в ХХ веке. Так, философ Филипп де Витри, законодатель музыкальной моды того времени, призывал отказаться от диатоники, перестать согласовывать между собой голоса произведения с помощью консонансов (как мы видим, Шёнберг лишь повторил идею де Витри - почти семьсот лет спустя), а также отказаться от строгой ритмики, идущей ещё со времён грегорианского хорала.

В период Ars nova возникла светская музыка; слова уже не брались из Священного писания, а сочинялись специально для каждого отдельного произведения; притом эти тексты были написаны не на всеми признанной и всем равно непонятной латыни, а на родных языках авторов. Нам невозможно даже представить, какой шок это вызвало у музыкантов того времени.

Самым крупным композитором того времени считается француз Гийом де Машо, создатель мотета и баллады - важнейших светских жанров Ars nova.

 Строго говоря, мотет был создан раньше. Первый сохранившийся его образец относится к 1300 году - году, когда Машо только родился. Он сочинён ещё на латинский текст, но тенденция по возможности затемнять его просматривается явно - в разных голосах используются разные слова. (В возникшем несколько позже мадригале она будет ещё усилена тем, что тексты в разных голосах будут идти и на разных языках.) Однако лишь у Машо произведения в светских жанрах, составляющие абсолютное большинство его наследия, достигли совершенства. В них часто возникают интимно-лирические мотивы, что тогда тоже явно воспринималось как потрясение основ. Потомок трубадуров, Машо часто сочинял и тексты для своих сочинений.

Высшего совершенства атональная музыка Средневековья достигла у композиторов т. н. франко-фламандской школы, создателями которой считаются жившие в первой половине XV века Жиль Беншуа и Гийом Дюфаи. Произведения нидерландцев отличал прежде всего высокий интеллектуализм. Музыка их была приподнято-возвышенна и даже несколько созерцательна.

Композиторы франко-фламандской школы на первый взгляд более консервативны, чем представители Ars nova. У них нет такой смелости, нет азарта первооткрывателей. Они обобщают; формы, найденные в предыдущий период, воспринимаются ими как нечто само собой разумеющееся; но в то же время они не желают отказываться и от созданного ранее, как это делал революцинер Машо.

Диатоника у нидерландцев снова стала господствовать над хроматикой, хотя и от последней они не отказываются; ритмы стали, пожалуй, даже более изощрёнными, но они фиксируются точно; были восстановлены в правах грегорианский хорал, месса, реквием и другие церковные жанры - хотя теперь темой, на которой они основываются, может быть любая мелодия, например, народная песня или популярная песня другого автора. Нидерландцы не отказались ни от мотета, ни от баллады, ни от других светских жанров, созданных во времена Ars nova, но содержание их уже не было ограничено тематически: мотеты-песни и мотеты-молитвы мирно уживались в творчестве одних и тех же композиторов. Диссонансы у нидерландцев были введены в строгие рамки; но, окружённые консонансами, они стали выделяться даже рельефнее и звучали острее, чем у предшественников, что придавало музыке крупнейших композиторов той эпохи - например, Окегема и Обрехта - неповторимый угловатый характер.

Вы можете спросить: а как же насчёт роста голосов? Здесь - ничего нового, этот процесс продолжался и дальше. Конец ему положил "король музыки" (определение современников) Ян Окегем, сочинивший 36-голосный канон. Это был предел; ухо средневекового человека больше не воспринимало, и за эту границу не перешёл ни один композитор Средневековья.

Вершиной атонального периода средневековой музыки считается творчество Жоскена Депре. В его произведениях был обобщён опыт многих национальных культур. Жоскен подолгу жил во Франции и в Италии, создав там множество произведений, как духовных, так и светских.

 Учителем Жоскена был сам великий Окегем; после его смерти Жоскен сочинил проникновеннейший "Плач" его памяти. Мессы Жоскена обычно носят философский, возвышенно-созерцательный характер. Вместе с тем он часто использует песни в качестве основы для своих месс; поэтому многие из них носят заглавия - "Геркулес", "Вооружённый человек" и т. д. Форму мотета Жоскен готов, кажется, варьировать до бесконечности; он даже изобрёл многочастный мотет, своего рода светскую мессу. Жоскен был очень известен;ещё при его жизни его творчеству были посвящены целые трактаты. Его первого назвали "классиком", доказывая, что в его музыке нельзя что-либо добавить или убавить.

Жоскен умер в 1521 году; его смерть означала конец периода атональной музыки Средневековья. В творчестве трёх последующих поколений композиторов постепенно осуществился переход к тональности. До появления гармонии оставалось ещё восемьдесят лет...