**К генеалогии музыкальной орнаментики**

А.М. Жихаревич

Любое обращение к старинной музыке неизбежно сталкивается с трудностями интерпретации. В ряду таковых не последнее место занимают проблемы орнаментики, породившие огромное количество методической и теоретической литературы.

Предлагаемый анализ, намеренно дистанцируясь от музыковедческой конкретики, ставит целью наметить общий интерпретативный план в отношении орнаментики, т.е. определиться с полем возможных герменевтических практик. Вынесенная в заглавие «генеалогия» в этом смысле является лишь попыткой коррекции угла зрения, ибо «то, что обнаруживается в историческом начале вещей — это не идентичность, это распря других вещей, это несоответствие» (М. Фуко. Ницше, генеалогия, история // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996, с 80).

Дабы внести некоторую терминологическую определенность, придется, видимо, отказаться от термина «мелизм», используемого современным музыкознанием относительно мелодических украшений. В самом деле, греческое melosma есть «песнь, мелодия»; но в качестве «исторической семантики» сюда привходят взаимодействие григорианского хорала с византийской певческой школой и восточными влияниями вообще, а также противостояние силлабического стиля пения мелизматическому; в XVI — XVII вв. термин применяют к предназначенным для пения музыкальным сочинениям, написанным на поэтический текст, а stilus melismaticus есть простой, без украшений, певческий стиль. Такой многозначности, как кажется, «слишком много». Напротив, орнаментика (от лат. ornamentum — украшение) видится гораздо более определенной формулировкой.

Традиционное музыковедение связывает исток орнаментики с импровизацией (см. напр. Музыкальная энциклопедия, т. 4, стб. 105, сл.), что дает возможность выстроить достаточно простую эволюционную цепочку: от «свободной орнаментики» в народной музыке и профессиональной традиции монодического периода к средневековому импровизированному дисканту, далее — к ренессансной технике диминуций, из которой постепенно «выкристаллизовываются» типические обороты, обозначаемые особыми значками; сформированные в исполнительской практике украшения берут под свой контроль композиторы, и дальнейшая история орнаментики становится чередой конвенциональных уточнений, которым она «противится» по своей импровизационной природе (там же, стб. 107). Получается, что орнаментика есть survivor импровизации. Подобной «исторической» трактовке неявно предпосылаются постулаты единства и непрерывности традиции, линейного само-развития орнаментики, нарастания регламентации, сохранения пережитков. Однако, здесь возможны возражения.

Даже не развертывая подробную критику применяемых здесь концептов традиции и преемственности, можно обратить внимание на некоторые трудности. Так, например, сомнительным представляется выведение графических символов украшений из неясностей невменного письма. А. Бейшлаг в своем исследовании, посвященном орнаментике, по этому поводу замечает, что нет нужды вести истоки этой семиографии так далеко — использовались символы, просто удобные для письма; так практически одновременно один и тот же значок вводят Шамбоньер и Лейбниц: первый для краткого написания группетто, второй, предпосылая оригинальное обоснование, для отношения подобия. «Уже одно то обстоятельство, что новая семиография была в состоянии при помощи нескольких черточек символизировать целые группы знаков, придавало ей особенную ценность именно в то время, когда музыкальные произведения распространялись в большей степени путем переписки, чем через печать» (А. Бейшлаг. Орнаментика в музыке. М., 1978, с. 67).

Далее, общеизвестно, что, кроме всего прочего, диминуционная техника является композиционно-фактурной основой свободных инструментальных жанров, таких как ричеркар, токката, прелюдия, фантазия. Одновременная «кристаллизация» отдельных блоков той же основы в качестве жестких формул украшений представляется с трудом.

Необходимо также добавить, что выстраивание линейного ряда происхождения орнаментики, чем далее, тем более регламентированной, а равно и предполагаемое таким образом «культивирование» последней, также вызывают сомнения. «Интерес к разукрашиванию» (А. Бейшлаг, указ. соч., с. 6) не является параметром нарастающим, т.е. в разное время украшениям придается различная значимость.

Наконец, вырисовывается основное — смысловое — противоречие украшения и импровизации как его истока. Сами слова выдают здесь разрыв. Так, если латинское improvisus, собственно значит «неожиданный, внезапный», и, вне зависимости от степени этой «ожиданности», обладает некоей прежде всего само-обосновываемостью, то украшение, напротив, как кажется, бытийно вторично, т.е. нуждается в том, что надлежит украсить, сделать краше. Можно попробовать прояснить это, воспользовавшись предложенным историческим эскизом.

Тезис об изначально импровизационной природе народной музыки и принципиальной невозможности строгой фиксации ее явлений, где каждое исполнение есть настолько же «вариация», насколько «оригинал», где мелодия живет в непрерывном изменении, по существу позволяет отнести элементы такой мобильности в рамках традиции к украшениям, т.е. к свободной орнаментике, хотя граница между собственно украшением и созданием здесь практически отсутствует.

Это соображение относится также и к многоголосию, где композитор и исполнитель совмещаются в одном лице.

Почва для «украшательства» в подлинном смысле, как кажется, создается лишь с попытками письменной фиксации мелоса. Однако, если вспомнить, что фиксирующая инициатива исходит от церкви, причем именно в силу желания ограничить мобильность песнопений, а также то, что церковь неоднократно предпринимает меры против любых изменений в каноне, можно видеть, что систематическое нарастание заинтересованности украшениями и их регламентацией в таких условиях маловероятно. С этих позиций возможно утверждать, что и изобретение дисканта также не дает ничего принципиально нового в отношении развития орнаментики: во-первых, мензуральную нотацию нельзя считать в достаточной мере приспособленной к фиксации украшений, а во-вторых, внутренняя вариационность, единство интонаций полифонического целого достигаются импровизирующим (но не орнаментирующим) коллективом (см. напр. М. Сапонов. Искусство импровизации. М., 1982).

В этом смысле диминуция представляет собой существенно новое явление. «Если дискант ставил своей целью разукрашивать голос, противопоставляемый cantus firmus’у, то диминуция относилась к самой теме и стремилась расцветить ее мелизматическим обыгрыванием» (А. Бейшлаг, указ. соч., с. 14). Подобное расцвечивание осуществлялось путем «расщепления» крупной длительности на ряд более мелких, в основном, надо полагать, в зависимости от контекста или в определенных оборотах. Сочинение, как утверждает А. Бейшлаг, в это время рассматривалось как сырье, которое певец «возвышает» до исполнения своими украшениями (там же).

Принимая во внимание вышесказанное, можно видеть, что диминуирование для традиционной истории орнаментики является своего рода связующим звеном, с одной стороны, обеспечивающим непрерывность эволюции, соединяющей свободную орнаментику с фиксированной, с другой стороны, содержащим элементы как украшения, так и импровизации. Закрепление техники диминуирования в разного рода школах и пособиях, т.е. письменная фиксация определенных формул, из которых, в свою очередь, выделяются более мелкие украшения, есть, по видимому, заключительная фаза процесса, объединяющего plica ascendens невменного письма с форшлагом в нотографии Нового времени (Музыкальная энциклопедия, т. 5, стб. 914).Общее увеличение строгости нотации оставляет тем больший простор для различных вариантов фиксации украшений. Однако, с этой точки зрения непонятно, почему украшение, исполняющее столь важную роль в качестве диминуции, уходит в маргиналии в качестве орнаментики.

Более того, с определенного времени (с нач. XVII в.) отношение к диминуции резко меняется, причем, по-видимому, именно к фиксированной, а не к импровизированной диминуции. «С пуританской суровостью звучит обращение к певцам графа Барди, интеллектуального вождя реформаторской партии: “Не уродуйте мадригал своими неуклюжими пассажами до такой степени, что сам композитор не в состоянии узнать свое творение”» (А. Бейшлаг, указ. соч., с. 55). Столетие спустя Марчелло уже откровенно высмеивает подобную практику: «Получив роль, … артистка … посылает все арии своему учителю, не указав в них из-за спешки баса, а учитель, который должен снабдить все эти арии пассажами и украшениями, возьмется за дело, не имея ни малейшего представления о намерениях композитора в отношении темпов и аккомпанемента, на пустых строках напишет все, что ему придет в голову» (Б. Марчелло. Модный театр // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М, 1971, с. 114). В то же время, если диминуционная техника подвергается интенсивной критике, то более «мелкая» орнаментика переживает расцвет. Это несоответствие делает «связующее звено» эволюционной цепи несколько более «слабым», чем оно кажется на первый взгляд, и заставляет предположить некоторый прежде всего концептуальный сдвиг.

Таковой происходит в ситуации «рождения темы», органически вписанной в общекультурный процесс Нового времени. Возникновение (концентрация) тематической парадигмы в музыке сопровождается существенно иной конфигурацией множества параметров.

Музыка начала «тематической эпохи» чем далее, тем более жестко фиксирована, причем в нескольких направлениях. Во-первых, реальный звуковой континуум становится пространством, размеченным равномерной темперацией в виде безликой хроматической шкалы, где ни одна из двенадцати нот не наделяется больше метафизической значимостью; их равенство «удваивается» октавной гомологией, в пределах которой возможна транспозиция без ущерба для мелодической осмысленности. «Двойник» этого звукового пространства — нотная фиксация, благодаря которой отношения звуков строятся высотно; здесь огромную роль играет предикат наглядности, отнесенность которого к, казалось бы, неподвластному взгляду звуку становится для европейского музыкального мышления все более естественной. Третье направление действия фиксирующей тенденции — время, запечатленное здесь в виде квази-временной структуры произведения, которая построена как каузальная последовательность дискретных элементов; с другой стороны, вертикальная расчлененность партитуры тактовой чертой и новая, не зависящая от слова, метрика вводят музыкальное время в пространство нотации, тем самым репрезентируя темпоральность как протяженность и закрепляя в конкретности словесных обозначений.

Гомофонно-гармонический склад произведения, в размеченном, единообразном пространстве, подчиненный новой ладовой упорядоченности, превращается в соотношение мелодии и системы аккордов; не без влияния партитурной «наглядности» и генерал-басовой собранности это соотношение делается подобным живописной модели «фигура-фон».

Далее, формальная текстуальная регуляция мелоса, как бы навязываемая ему извне, сменяется дискурсивной, которая, отпуская мелос на волю собственной логики, изнутри, на глубинном уровне навязывает ему свою упорядоченность в качестве смысла.

Значимый и сам по себе, опыт пред-положения основания в виде заимствованного cantus firmus делается «заметным», более того, выступает на первый план в качестве сперва «главной из фраз», затем темы, появление которой формирует как само произведение, так и восприятие этого произведения слушателями. Будучи абсолютным основанием как пред-положением, выступая как единственно субъективное (тематическое) начало в унифицированном музыкальном пространстве, тема концентрируется и отделяется в своей индивидуальности от прочих элементов, вместе с тем подчиняя их своему закону и пред-ставляя, таким образом, рациональную модель произведения, строящуюся как универсальная связность. Можно заметить, что это преобразование «принадлежит» не музыке, т. к. именно оно и делает возможным существование музыки «самой по себе», и в то же время «доступной», «понятной», «близкой» и проч. Концентрация тематизма, если попытаться продолжить ряд определений, — есть такое соотношение, когда мелос, глубинная логика построения музыкальной структуры, подвластен дискурсу, определяется им, и выстраивается как модель дискурсивной связности.

В связи с происходящими изменениями, трансформируется и концепт импровизации. Будучи одной из важнейших категорий «дотематической» музыки, импровизационность вбирала в себя значения коллективности, размеренности, непрерывности, вариативности как метода развития, т. е. становилась основой и одновременно modus vivendi музыкального произведения; в эпоху Возрождения импровизация, с одной стороны, дополняла нотированную музыку, с другой стороны, являлась вполне конкурентноспособной альтернативой. Тематическая конфигурация меняет это соотношение, оттесняя импровизацию в маргиналии: ее уделом становятся passaggio и диминуции, да и то ненадолго. На неуместность и курьезность украшения произведений «пассажами», имеющими импровизационное происхождение, но в результате действия фиксирующих тенденций становящихся, в некотором смысле априорными (т. е. не имеющими отношения к замыслу композитора, не соответствующими смыслу произведения, нарушающими его связность), и обращает внимание приведенная критика. В качестве метода развития импровизацию сменяют тематическая разработка и вариация на тему, которые всегда «предвиденны», задуманы заранее; место импровизации занимает не менее продуманная, вводимая самим композитором, орнаментика, которая только сейчас приобретает соответствующий смысл — и объект у-крашения в виде темы.

Степень свободы такой орнаментики находится в том же вариативном диапазоне, который создает по отношению к «идеальной предметности» текста любое исполнение; контекстуальность украшения покоится уже не в наборе «модусов» импровизации, но в области гармонии, отсылая к «правильному» разрешению диссонанса; причем автор старается всячески ограничить даже эти незначительные колебания, специально выписывая украшения в тексте или в предпосланной ему таблице. Индивидуально-композиторская трактовка украшений со временем нивелируется до конвенциональной, целиком отдавая орнаментику на откуп той безличной субъективности, которую можно было бы назвать трансцендентально-мелодической.

Обозначенный таким образом набросок генеалогии орнаментики может, как кажется, послужить началом для более обширной работы, как музыковедческого, так и культурологического уровня.