**"Стройные формой любовные песни…"**

Михаил Сапонов

Манифест эпохи Ars Nova

Наука Музыки - о том,

Как петь, плясать и веселиться.

(Et Musique est une science,

Qui vuet qu'on rie et chante et dence.)

Гильом де Машо. Пролог

Творчество великого музыканта, поэта и летописца, дипломата и каноника Гильома де Машо (ок. 1300-1377) для нас – вершина эпохи Ars Nova. Его полифонические песни затмевают аналогичные композиции предшественников, его повествования снабжены, как и было принято в его время, лирическими вставками, часто музыкальными, но пронизаны при этом особым обаянием.

Его "Месса Нотр Дам", в отличие от прочих полифонических месс того времени (сборников разных анонимных сочинений на тексты ординария мессы), впервые в истории музыки выдержана в едином авторском стиле. Беспримерный биографический текст "Правдивого повествования" стал первым в истории французской литературы романом в письмах, да еще сочетающим в себе прозу, поэзию, музыку и отменные художественные миниатюры (иллюминации). Никто иной в XIV веке подобным универсализмом не обладал.

Казалось бы, если Машо и не оставил теоретического трактата, этот пробел счастливо восполнен трудом его соотечественника – образованного музыканта, поэта и философа, епископа Филиппа Витрийского (Филиппа де Витри, 1291-1361). А сам Гильом, следовательно, должен оказаться его сподвижником. Часто их называют рядом, и это удобно (сочетание "Витри и Машо" звучит почти как "Дебюсси и Равель"). Но между двумя средневековыми музыкантами и в жизни, и в творчестве не так уж много общего (за исключением разве что пристрастия к изоритмии[[1]](#endnote-1)[i] в мотетах). Написанный, по-видимому, между 1320 и 1325 гг. трактат Филиппа Ars nova ("Новое учение")[[2]](#endnote-2)[ii] сегодня многие (в основном те. Кто его не читал) ошибочно пытаются назвать "манифестом" эпохи, а ведь никаких общеэстетических идей и вообще ничего "манифестного" в этом тексте нет. Но хотя бы положения величайшего теоретика эпохи Ars nova должны, казалось бы, подтверждаться музыкой ее величайшего практика – Гильома де Машо. Увы, даже свои баллады – стилистически наиболее радикальные многоголосные композиции – Машо нотировал большей частью довольно традиционно, вовсе не поражая на каждом шагу блеском "витрийской системы", как ныне мы склонны были бы того ожидать.

Мы удивимся консерватизму Гильома, когда обнаружим в его рукописях черты, близкие скорее его предшественнику Адаму де ле Аль (Adan de la Ale)[[3]](#endnote-3)[iii], чем современникам, не говоря уже об "авангардных" последователях Гильома де Машо – маньеристах Ars subtilior[[4]](#endnote-4)[iv].

Машо гениален не "выпирающими" новациями, легкими на распознание, а глубинным универсализмом, объединившим лучшее в искусстве двух миров – устного и книжного. Первый представлен менестрельной поэтикой (устный профессионализм выдающихся певцов-сочинителей и великих мастеров-инструменталистов), а второй – поэзией Данте, Петрарки, музыкальными композициями школы Нотр Дам[[5]](#endnote-5)[v] и т.д. Творческие навыки и приемы, сложившиеся в искусстве менестрелей – поющих поэтов и инструменталистов Средневековья, - влияли на книжную поэзию и на письменную музыкальную композицию постоянно. Поэты-грамотники писали с оглядкой на эффекты устных песнеслагателей. Рефренные песни жонглеров служили материалом для всякого музыканта-клирика, владевшего и основами их искусства – joglaria, minstrelsy. Это влияние порождено и соперничеством книжников с "устными профессионалами", и ловкими заимствованиями, и творческой ревностью. Для поэтов-клириков оно оказалось сильнее старых латинских поэтик и настолько к месту вошло в их стихотворство, что многие красоты устной словесности менестрелей стали приписывать только "высокой" книжной литературе. Даже запись "устных шедевров" стала восприниматься наравне с книжной литературой. Уже Данте упоминал провансальских певцов, никогда не называя их "трубадурами", как это делают сейчас[[6]](#endnote-6)[vi]. Задолго до Машо его яркие предшественники Жанно Лекюрель (Lescurel) и Адам де ле Аль уже использовали в своих композициях ( в т.ч. многоголосных у Адама) жанры популярных жонглерских шансон. Используя эту остроумную идею, Гильом создал целое наследие полифорнических песен, выдержанных в менестрельных "твердых (рефренных) формах", издавна бытовавших только в устной среде (в трубадурских сборниках их нет): им положено на музыку двадцать ронделей и тридцать три виреле. Машо вслед за Жанно и Адамом создал свои композиторские версии старых, некогда танцевальных, песен, но самобытно преобразовал их и возвысил – так же, как пять веков спустя Шопен переосмыслил мазурки (Р.И.Грубер назвал Машо "Шопеном XIV века"). Подобно Моцарту или Баху, Машо был великим традиционалистом: его творческая новизна проступала в силе его гения, а не в объявлении новаций. Это прекрасно поняли его современники. Великим музыкантом и поэтом Гильома де Машо продолжали называть и десятки лет спустя после его кончины, а его последователь Эсташ Дешан (Deschamps) величал его "земным богом музыки" (mondeins dieus d'armounie). Он же в 1392 г. обобщил творчество своего века в трактате "Искусство сочинять стихи и слагать песни" (Art de dictier). Этот труд долго считали первой французской поэтикой, забывая о поэтике более оригинальной – той, что двадцатью годами ранее написал Машо. К ней и обратимся.

К своему раннему произведению "Сказанию о саде" (Dit dou vergier) Машо много позже (ок. 1370/71 гг.) добавил знаменитый Пролог, который на самом деле стал исторически первой известной нам французской поэтикой, к тому же включавшей и вопросы музыки, а также все то, что сегодня мы называем эстетикой – концепцию содержания творчества, его основных тем, поэтических мотивов и даже жизненное кредо автора.

Пролог разворачивается как лицедейство. Главный герой здесь – сам автор. Его заключительному монологу предшествуют первый и второй "акты", симметричные по форме, по сюжету и по смыслу. На выстроенной таким образом сцене вокруг Гильома толпятся восемь персонажей – аллегорических фигур, как в романах и представлениях (моралитэ) того времени. Это Природа (Nature) и при ней трое чад: Разум (Scens), Риторика (Retorique)[[7]](#endnote-7)[vii] и Музыка (Musique). Во втором "действии" Любовь (Amours) также приводит своих детей: это Нежный Помысел (Dous Penser), Услада (Plaisance)и Надежда (Esperance). Чада, правда, безмолвны. В разговор вступают только старшие. Ситуация в целом построена по образцу снов в словесности той поры[[8]](#endnote-8)[viii]. Природа обращается к Гильому в жанре баллады (кстати, в его музыкально-поэтической лирике баллада преобладает), имена ее детей составляют в балладе текст рефрена – это последний (девятый) стих каждой из трех строф. Гильом отвечает в той же форме. Нечто подобное происходит в следующей сцене с новыми гостями: вновь баллада (три десятистрочные строфы) и симметричный ответ. Машо обращается с почтенными гостьями не как клирик, а как поэт-певец со своими меценатами: каждая из его ответных баллад сочинена в духе посвящений покровителю, т.е. почти не содержит рассуждений о профессиональной стороне его искусства, но заполнена хвалой, поклонами и клятвами преданности. Языческого привкуса тоже нет: Природа и Любовь – не богини, а светские покровительницы. Как и над самим автором, над ними тот же Господь и Божественная (Христианская) ипостась музыки – от пения мессы до восхваления Бога-Отца ангельскими устами в раю. Но об этом – уже в заключительном монологе Гильома. После балладных реверансов в адрес аллегорических гостей этот монолог поражает насыщенностью и остротой. Машо начинает его с перечисления излюбленных жанров. Почти все они – музыкальные. И тут же обозначена цель работы над ними – служение дамам. Попутно достигается еще один результат – нравственное совершенствование сочинителя. Занятый такой работой, он непременно отличится благородством и галантностью, молодостью и открытостью. Любые низменные страсти при этом исключены.

Но самое интересное начинается чуть далее, когда, на мой взгляд, разъясняется сущность искусства Машо и XIV века вообще. Этому центральному положению Гильом уделил наибольший объем текста, и рассудил так: даже имея дело с мотивами печали (triste matiere) выстраивать вещь следует только в жизнерадостном ключе (est joieuse la maniere). Более того, сам художник в момент творчества должен находиться в особо отрадном расположении духа. Дело здесь не только в избегании уныния как греха. Творчество – это всегда восторг. Божественный восторг. Трагичность темы не может нарушить красоту создаваемой вещи, затейливость и занятность ее выделки[[9]](#endnote-9)[ix]. И вообще: музыка – это учение о том, как веселиться, петь и плясать. Вывод Гильома не так прост, как ныне звучит. Согласно этой концепции, любая тема разрабатывается с помощью содержательной игры[[10]](#endnote-10)[x]. Пусть надежды героя потерпели крах, но Мироздание Господне вокруг него неизменно прекрасно, и герою предстоит спасение, приобщение к Божественному свету. Это лучезарное предопределение заметно у Гильома де Машо повсюду – в изобретательности и естественности его поэтической манеры, в красочности звучаний его многоголосия, в мотивном и ритмическом совершенстве его музыки, в уравновешенности музыкальной и поэтической сторон его дара, наконец, даже в художественном облике его манускриптов.

Принципы итоговой гармоничности отразились даже на общем строении Пролога. Лирике начала (две пары баллад) в заключительном монологе Гильома противопоставлена вереница двустиший, характерных для его крупных повествований, романов, или сказаний – так называемых dits. Этот монолог поэта вроде бы нарушает наметившуюся было складную соразмерность первых двух сцен. Если же вспомнить музыкальную структуру его баллад – старейшую форму романтической лирики – то весь Пролог в масштабе целого окажется ее неожиданным воспроизведением: AA'B. Эту форму описал еще Данте Алигьери. Сходство первых двух "актов" напоминает ядро (или, по Э.Дешану, "рубрику", rubriche) баллады (раздел АА'), а монолог Машо – ее кауда (раздел В).

Упомянуты в тексте Пролога и подробности творческого ремесла – рифмы, мензура (mesure), инструменты. Как и многие авторы до и после него, Гильом пишет и о родословной своего искусства, добавив почти обязательную для того времени ссылку на божественную силу пения Орфея и псалмопевца Давида.

Но главное в том, что Гильом де Машо начал особую традицию творческого самоистолкования. Начал слишком индивидуально. Поэтому Машо-теоретик и не был замечен.

Изоритмия (от греч. ςοσι =равный и ςομθυρ =размеренность, соразмернгсть, ритм) – принцип композиции мотета XIV-XV вв. В его основе – независимость (вернее, определенная зависимость – Ю.П.) ритма от звуковысотной линии: повторяющаяся ритмическая фигура не равна по протяженности звуковысотному звену, поэтому одни и те же длительности приходятся при повторении на разные высоты. (МЭС: 1991. – С. 206.) – Ю.П.

[[11]](#endnote-11)[ii] См.: Поспелова Р. Трактат, давший имя эпохе.

[[12]](#endnote-12)[iii] Адам де ле Аль, Адам де ла Аль (Adam de la Halle) (ок. 1240-1285/88) – поэт, драматург, композитор. Крупнейший представитель светской музыкальной культуры своего времени, автор популярного светского театрализованного представления "Игра о Робене и Марион" (ок. 1283). (МЭС: 1991. - С. 17.) "Сам факт, что трувер Адам де ла Аль… обратился к многоголосию, до сих пор оценивается как весьма загадочный". Его историческая миссия – в соединении традиций светского одноголосного искусства с опытом профессионального многоголосия. (Ю.Евдокимова. Многоголосие Средневековья X-XIV века. – М.: 1983. – С. 106.) – Ю.П.

[[13]](#endnote-13)[iv] Термином Ars subtilior ("Изысканное искусство") принято обозначать усложненный стиль и вообще наследие так называемых "маньеристов" конца XIV в.

[[14]](#endnote-14)[v] Школа Нотр Дам, парижская школа собора Нотр-Дам (сер. XII – cер. XIII) – центр музыкальной культуры, получивший европейское признание. Органумы Леонина (Magister Leoninus), магистра Альберта, Перотина определяли нормы музыкального стиля эпохи. – Ю.П.

[[15]](#endnote-15)[vi] См.: Сапонов М. Менестрели. Очерк музыкальной культуры западного Средневековья. – М.: 1996.

[[16]](#endnote-16)[vii] Здесь имеется в виду "вторая риторика", т.е. поэзия; "первой риторикой" тогда называли прозу.

[[17]](#endnote-17)[viii] Так, в знаменитом "Романе о Розе" (XIII в.) поэт Гильом де Лоррис рассказывает историю своего сна: попав в дивный сад, он увидел красивый цветок – Розу – и тут же был настигнут стрелой Амура. Поэта, влюбленного в цветок, окружают аллегорические персонажи, добрые и не очень: Привет, Злоязычие, Стыд, Страх, Великодушие, Сострадание, Зависть, Уныние, Ханжество и др. (См. также: Батова М. Эмилио де' Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках. – где описывается его "Представление о Душе и Теле". – Ю.П.)

[[18]](#endnote-18)[ix] Интересна сходная мысль Пауля Хиндемита о том, что сочиняя, например, траурный марш в течение долгого времени, композитор нив коем случае не должен заставлять себя скорбеть целыми днями и неделями.

[[19]](#endnote-19)[x] "Игра в искусстве не свободна от неизбежного подтекста. Это – содержательная игра, а чистая комбинаторика – лишь наиболее легко воспринимаемое из ее свойств [ ] Жонглированием мотивами в сочетании с микровариантностью пронизаны пьесы, напрямую отразившие жонглерскую технику музицирования [ ] Важнейшим принципом в игровой форме является комбинирование намеренно ограниченным выбором тематически равнозначных элементов [ ] ту же формульность [ ] найдем [ ] в балладах, рондо, лэ и виреле Машо. Здесь переброска мотивами, в том числе мигрирующими из одной пьесы в другую, ритмоформулами, выстраивается в отлаженный механизм". (Сапонов М., цит. соч.)

1. [↑](#endnote-ref-1)
2. [↑](#endnote-ref-2)
3. [↑](#endnote-ref-3)
4. [↑](#endnote-ref-4)
5. [↑](#endnote-ref-5)
6. [↑](#endnote-ref-6)
7. [↑](#endnote-ref-7)
8. [↑](#endnote-ref-8)
9. [↑](#endnote-ref-9)
10. [↑](#endnote-ref-10)
11. [↑](#endnote-ref-11)
12. [↑](#endnote-ref-12)
13. [↑](#endnote-ref-13)
14. [↑](#endnote-ref-14)
15. [↑](#endnote-ref-15)
16. [↑](#endnote-ref-16)
17. [↑](#endnote-ref-17)
18. [↑](#endnote-ref-18)
19. [↑](#endnote-ref-19)