

Об украшениях в трактатах о музыке

В статье рассматриваются способы украшения трактатов о музыке. Отмечается особый тип «интеллектуальных украшений», к которым относится характерный для эпохи барокко жанр зашифрованного канона.

Ключевые слова: трактат, интеллектуальные украшения, канон, барокко, И. С. Бах.

Общие соображения

Одна из характерных особенностей искусства эпохи барокко — использование украшения. Эта черта касается практически всех видов искусства: архитектуры, живописи, литературы и музыки. Немецкий историк античного искусства И. И. Винкельман находил барокко «чересчур декоративным и свободным»¹. «Неправильность, странность и повышенная декоративность явились качествами, особенно подстегивавшими воображение в эпоху барокко», — пишет М. Н. Лобанова в книге «Западноевропейское музыкальное барокко»².

Эпоха барокко — время «монументализации декора»³. «Для искусства барокко характерна „боязнь пустоты“ (лат. *horror vacui*). И это не просто красивая метафора, а последовательно проводимый принцип формообразования. Пространство архитектуры, плоскость стены или плафона заполняется обилием деталей так, что они скрывают конструктивные

¹ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 48.

² Там же. С. 60.

³ Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. Т. I. СПб., 2000. С. 570. В качестве доказательства этих слов Власов указывает на сооружение итальянского архитектора и скульптора Лоренцо Бернини: «Самый знаменитый опус монументализации декора создал „гений Барокко“ — Л. Бернини. В интерьере собора Св. Петра в Риме над гробницей Апостола Петра он возвел огромный, непомерно увеличенный шатер — киворий в 29 м высотой» (Там же. С. 573).

членения»⁴. Этот же принцип «монументализации декора» является важнейшим не только в архитектурных сооружениях, но и в литературных и музыкальных произведениях.

На протяжении XVII–XVIII веков было издано немало музыкально-теоретических трудов. Это трактаты по теории музыки, гармонии, контрапункту и другие. Нередко на страницах подобных изданий можно встретить графические элементы оформления: рисунки, виньетки, орнаменты и другие, более сложные украшения.

Обычное место таких украшений — титульный лист трактата, фронтиспис, начало или окончание глав книги. Большинство подобных украшений несли только декоративную, эстетическую нагрузку. Различные растительные орнаменты и виньетки в форме витиеватых узоров можно встретить на страницах многих трактатов и даже в рукописях некоторых музыкальных произведений⁵.

Однако нередко украшения служили не только для того, чтобы «радовать глаз», но и заключали в себе определенную мысль, несли важную смысловую нагрузку.

Художники и мыслители эпохи барокко провозглашали еще один не менее важный принцип — удивлять, поражать и заинтересовывать аудиторию своими творениями. «Для художников эпохи барокко было важно увлечь и удивить аудиторию изобретательностью ума»⁶. Остроумие, выдумка, изобретательность — важнейшие ценности той эпохи. А. П. Милка отмечает: «Тема ума, изобретательности ума, остроумия была одной из самых распространенных в Европе эпохи барокко, в том числе и в России. Ни в одну другую эпоху не было создано такого количества трактатов об уме и остроумии, не говоря о том, что данная тема обсуждалась и в трактатах на другую тему. Можно сказать, что в то время слова ум, остроумия и подобные им были ключевыми»⁷. А М. Н. Лобанова пишет следующее: «Одно из центральных понятий в барочных поэтиках — „остроумие“, „остроумный замысел“»⁸.

Авторы трактатов, помещая на страницах своих трудов различные украшения, стремились к тому, чтобы эти элементы не просто декорировали свободное пространство, но и содержали важную смысловую на-

⁴ Там же. С. 570.

⁵ Подобные виньетки помещены после окончания *Contrapunctus 4* и *Contrapunctus 8* в оригинальном издании «Искусства фуги» И. С. Баха.

⁶ *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981. С. 132.

⁷ *Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб., 2009. С. 332.

⁸ *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С. 110.

грузку. Особое место среди элементов графического оформления занимали те, которые условно можно назвать интеллектуальными, «умными украшениями».

Солидный трактат почти всегда содержал на своих страницах такие украшения. Они, кроме прочего, становились своеобразным проявлением остроумия автора. В эпоху барокко считалось, что это качество личности, присущее лишь одаренным натурам, истинным мастерам, способным интуитивно сопоставить несколько отдаленных понятий, уловить и изящно передать их скрытые связи.

Интеллектуальные украшения были обращены к подготовленному читателю и зрителю, способному понять и оценить по достоинству эти «умные изобретения». Иными словами, подобные элементы требовали от читателя определенного запаса знаний и уровня интеллекта. «Остроумие — лучший комплимент», — пишет М. Н. Лобанова⁹. Автор трактата таким необычным образом высказывает свое уважение читателю, ведь он уверен, что человек, общающийся с его трудом, поймет и оценит по достоинству все остроумные находки.

Как правило, такие украшения многозначны и скрывают в себе гораздо больше того, что лежит на поверхности. Они побуждают зрителя к определенному сотворчеству, к самостоятельному подбору сравнений, аналогий, смыслов.

Появление в трактатах подобных интеллектуальных украшений неслучайно, поскольку сам трактат — это научное сочинение. Элементы, о которых идет речь, вполне органично вписывались в его контекст.

Интеллектуальные украшения в трактатах о музыке предстают в самых разных проявлениях. Условно их можно разделить на три основные группы:

- Рисунки, картины, гравюры в функции украшения
- Поэтический текст в функции украшения
- Нотный текст в функции украшения

Стоит рассмотреть каждую из этих групп отдельно.

Рисунки, картины, гравюры в функции украшения

Живописные, изобразительные украшения в трактатах не редкость. Примеров подобного рода в изданиях эпохи барокко встречается немало. На фронтисписе знаменитого трактата Иоганна Йозефа Фукса *Gradus ad Parnassum* («Шаг к Парнасу», 1725) помещено следующее изображение (*ил. 1*).

⁹ Там же. С. 110.



Ил. 1. Фронтиспис трактата И. И. Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725)

В центре композиции Аполлон с лирой в руках. Он украшает голову пришедшего к нему поэта (или музыканта) лавровым венком¹⁰. Поэт поднимается к богу света по ступеням. Иными словами, он совершает «шаг к Парнасу». Таким образом, вся композиция становится символическим «отзвуком» названия трактата. Все детали, помещенные на изображении, не случайны и имеют смысл¹¹.

¹⁰ Лавр был священным растением Аполлона — покровителя наук и искусств. Поэтому в Древней Греции музыкантов, поэтов, художников всегда одаривали именно лавровыми венками.

¹¹ Следует обратить внимание на изображение Пегаса, крылатого коня, на заднем плане картины. Со времен античности Пегас — символ красноречия и поэтического вдохновения.

Особенность украшений, подобных описанному, в том, что они так или иначе связаны с трактатом, в котором помещены. В данном случае изображение, помещенное на фронтиспise, прямой, непосредственной связи с содержанием трактата не имеет, но тесно связано с его названием и является своеобразным олицетворением «ступеней к Парнасу».

В трактате Атанасия Кирхера *Musurgia universalis* (1650) находится более сложное украшение (ил. 2).



Ил. 2. Фронтиспис трактата А. Кирхера *Musurgia universalis* (1650)

Оно представляет собой сложную композицию со множеством деталей и значимых элементов. Все фигуры, изображенные здесь, являются носителями определенного символического содержания.

В левом нижнем углу Пифагор указывает одной рукой на последовательность первых шести чисел (1, 2, 3, 4, 5, 6). А. П. Милка пишет, что «согласно Пифагору, именно эта часть числового ряда и его структура объясняют материальные основания мира»¹². Другой рукой он указывает на кузнецов, держащих молоты. Известно, что Пифагор одним из первых исследовал числовые соотношения тонов в музыкальных инструментах. Связь музыки и математики, особая роль числа в музыке как науке — эти идеи нашли отражение во многих трактатах и родственных им работах. Не случайно и в медали, выпущенной мицлеровским Обществом музыкальных наук, в которое входил И. С. Бах, присутствует эта числовая последовательность (ил. 3).



Ил. 3. Медаль Общества музыкальных наук. Последовательность из первых шести цифр

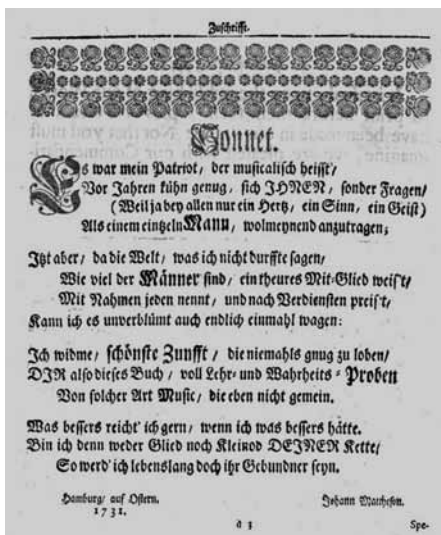
В самом верху фронтисписа изображено всевидящее око, заключенное в треугольник, как знак всепроникающего божественного взгляда и символ Троицы (треугольник). Всевидящее око обрамляют девять хоров ангелов, которые поют тридцатистиголосный канон, а в центре композиции — Аполлон с символами музыки в руках: лирой и панфлейтой. Композиция многозначна, символична и требует определенных интеллектуальных усилий для ее осмысления.

Поэтический текст в функции украшения

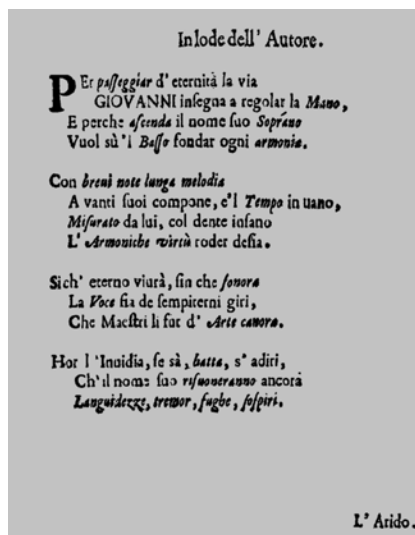
Стихотворения, сонеты, канцоны, акrostихи нередко можно обнаружить на страницах трактатов самой разной тематики, в том числе связанных с музыкой.

Вероятно, один из распространенных случаев — это включение в подобную «сюиту украшений» стихотворения, чаще всего сонета как одного из наиболее благородных и изысканных жанров. Вот несколько примеров (ил. 4, 5).

¹² Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. С. 33.

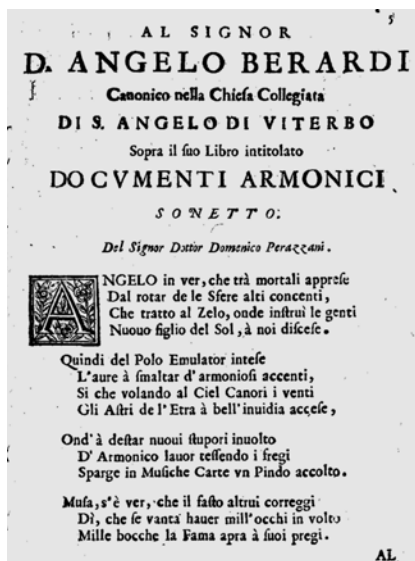


Ил. 4. Сонет из трактата И. Маттезона
Große Generalbassschule (1731)

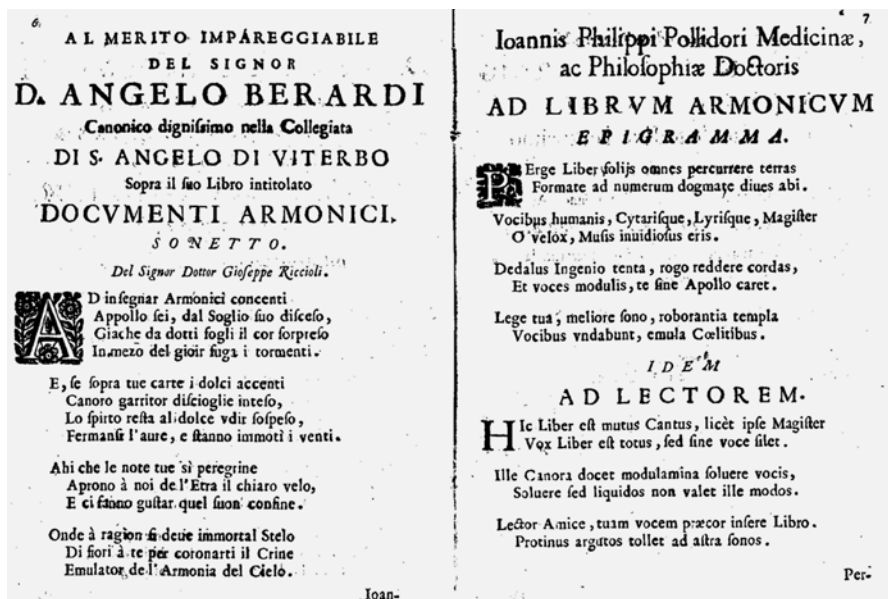


Ил. 5. Сонет из трактата Дж. Бонончини
Musico pratico (1673).

Необычный пример использования поэтических текстов находится в трактате Анджело Берарди *Documenti armonici* (1687). Анджело Берарди использует не одно стихотворение, а сразу несколько: два сонета, две эпиграммы, программа и тетрастихон (четверостишие) (ил. 6).



Ил. 6. Второй сонет из трактата А. Берарди
Documenti armonici (1687)



Ил. 7. Две эпиграммы из трактата А. Берарди Documenti armonici (1687)

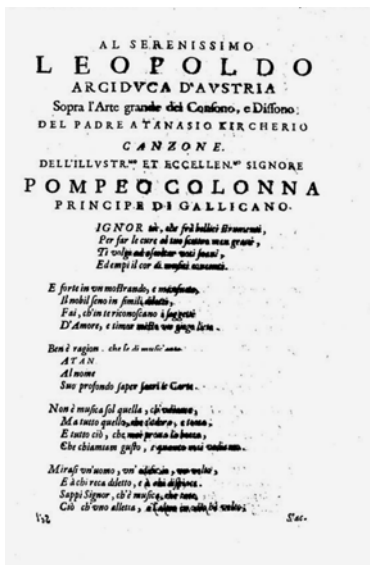
Обычно поэтические украшения подобного рода имели отношение к посвящению трактата. С их помощью автор выказывал уважение человеку, которому посвящал свое произведение.

Так, в уже упомянутом трактате А. Кирхера помещена канцона на пять страниц, посвященная эрцгерцогу Леопольду Вильгельму Австрийскому (ил. 8).

В поэтических украшениях композиторы, писатели и поэты находили предмет интеллектуальной игры. Обратим внимание на творческую полемику, имевшую место в первой четверти XVIII века. В 1716 году Иоганн Генрих Буттштетт опубликовал трактат, в котором находится следующий эпиграф: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna [до, ми, соль, ре, фа, ля, вся музыка и вечная гармония. — Лат.] (ил. 9).*

Этот труд, в сущности, был публичным возражением на теоретические постулаты трактата Иоганна Маттезона *Das neu-eröffnete Orchestre* («Новооткрытый оркестр»), написанного тремя годами ранее (1713) (ил. 10).

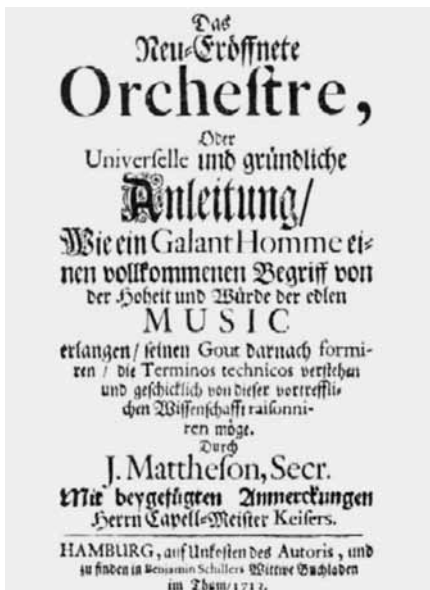
В 1717 году Иоганн Маттезон публикует трактат *Das beschützte Orchestre* («В защиту оркестра»). Маттезон был известным выдумщиком, шутником и мастером розыгрышей. На титульном листе этого трактата помещена следующая надпись: *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, todte (nicht tota) musica [до, ми, соль, ре, фа, ля мертвая (не вся) музыка. — Нем. и лат.] (ил. 11).*



Ил. 8. А. Кирхер. Musurgia universalis (1650). Начало канцоны



Ил. 9. И. Г. Бутштетт. Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, tota musica et harmonia aeterna (1716)



Ил. 10. Титульный лист трактата И. Маттезона Das neu-eröffnete Orchestra (1713)



Ил. 11. Титульный лист трактата И. Маттезона Das beschützte Orchestre (1717)

Автор меняет лишь одно слова из эпиграфа Буттштетта: *tota* он заменяет на созвучное немецкое слово *todte*, что значит «мертвый», и смысл меняется на противоположный. Таким необычным, остроумным образом Маттезон отвечает своему противнику Буттштетту уже на титульном листе своего трактата.

Нотный текст в функции украшения

Кроме изобразительных и поэтических украшений, в трактатах эпохи барокко использовались и украшения музыкальные.

Для понимания этой группы украшений следует обратиться к графическому украшению, которое помещено после окончания Восьмого контрапункта (*Contrapunctus 8. a 3*) в «Искусстве фуги» И. С. Баха. Оно расположено на оставшемся (или специально оставленном¹³) месте посреди страницы¹⁴ (ил. 12).

Музыкальный фрагмент украшает и последнюю страницу трехголосного ричеркара из «Музыкального приношения» (ил. 13).

Бесконечный канон на королевскую тему (*Canon perpetuus super thema regium*) помещен в центре нижней части страницы и занимает примерно столько же места. Канон в данном случае является частью этого ричеркара в той же мере, в какой виньетка из «Искусства фуги» является частью контрапункта. Иными словами, прямой и содержательной связи пьесы с виньеткой не обнаруживается, но принадлежность их друг другу очевидна.

Сказанное позволяет заключить, что в «Музыкальном приношении» в качестве украшения к ричеркарам и сонате выступает отнюдь не расти-

¹³ Виньетки, находящиеся в «Искусстве фуги», скорее всего, помещались там, где оставалось свободное место, то есть их место, похоже, не было заранее продумано. Иная ситуация возникает в «Музыкальном приношении». Поскольку после каждого основного произведения этого сборника (*Ricercar a 3, Ricercar a 6, Соната*) находится канон, то может сложиться впечатление, что каноны расположены на случайно образовавшемся свободном месте. Именно такая точка зрения стала наиболее распространенной в работах, посвященных авторскому замыслу «Музыкального приношения». Авторы полагают, что гравер (И.Г. Шюблер) заполнил эти случайно образовавшиеся пустые места, чтобы удешевить издание.

¹⁴ Следует обратить внимание на центральный элемент композиции, в котором по характеру начертания угадывается монограмма. При детальном рассмотрении можно отчетливо увидеть буквы JCF, что, во-первых, заставляет вспомнить выполненную в весьма схожем стиле монограмму на перстне И. С. Баха, а во-вторых, позволяет узнать инициалы Иоганна Кристофа Фридриха, активно помогавшего И. С. Баху в период сочинения «Искусства фуги».



Ил. 12. И. С. Бах. «Искусство фуги». Последняя страница Восьмого контрапункта



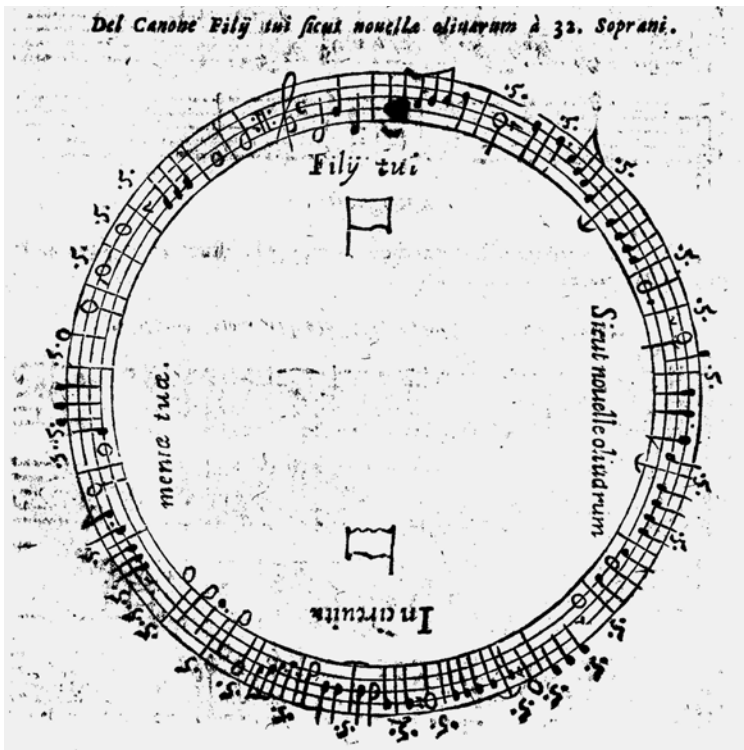
Ил. 13. И. С. Бах. «Музыкальное приношение». Трехголосный ричеркар, окончание

тельная композиция, как это обычно бывало в подобных случаях, а еще одно музыкальное произведение. В данном случае им оказался зашифрованный канон.

Резонно задать вопрос: почему именно канон? Все дело в том, что этот жанр идеально подходил для подобной ситуации. Ввиду того что суть канона состоит в постоянном повторении респостой предыдущих разделов пропосты, то они, и пропоста, и респоста, представляют собой одну и ту же мелодию. Это позволяет ограничиться записью лишь одной из мелодий, и дать возможность вывести вторую мелодию из записанной. Такой зашифрованный канон обычно занимает небольшое пространство (часто одну строку), хотя при расшифровке зачастую оказывается полномасштабным музыкальным произведением.

Благодаря небольшим размерам зашифрованные каноны, часть из которых так и осталась загадкой, нередко появлялись в трактатах или на портретах в качестве украшений. Вот несколько примеров.

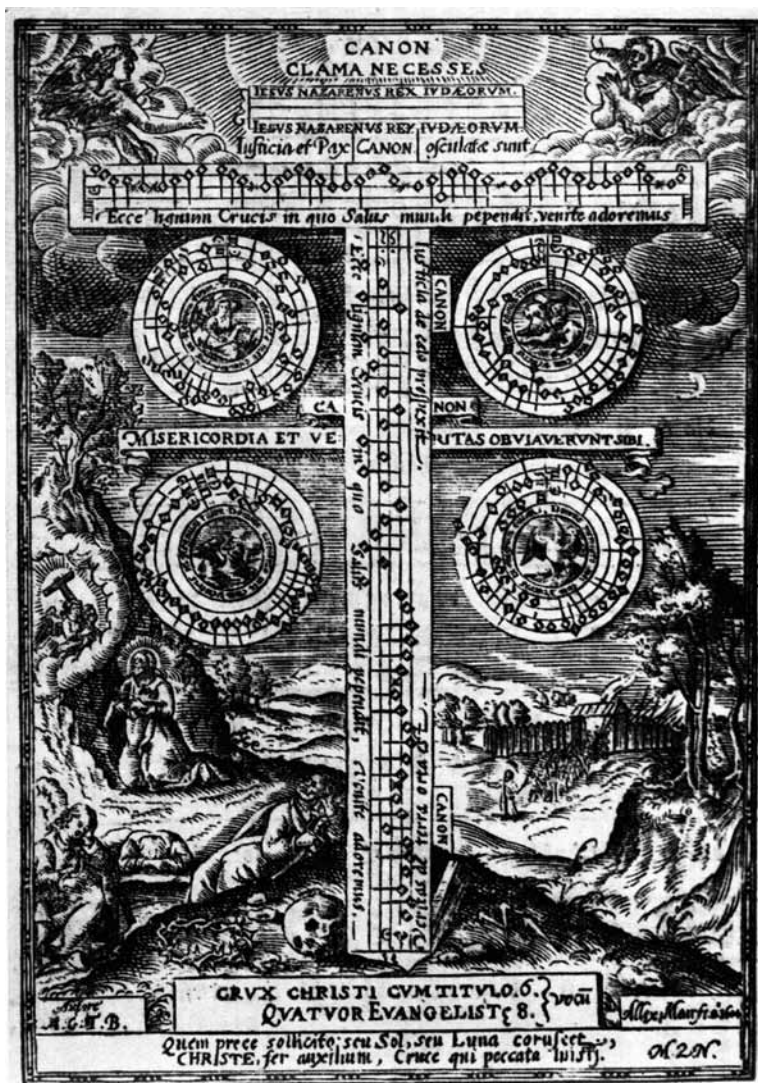
В трактате Анджело Берарди *Documenti armonici* (1687) помещен музыкальный фрагмент с надписью: «*Del canone. Filii tui sicut novelle olivarum à 32. Soprani*» [из канона «Сыновья твои, как масличные ветви...» для 32 <голосов>. Сопрано.— *Ит. и лат.*] (ил. 14).



Ил. 14. Канон из трактата А. Берарди *Documenti armonici* (1687)

На данном изображении в форме круга зашифрован бесконечный канон. Внутри круга находятся слова: «Fili tui sicut novelle olivarum in circuitu mensae tuae» [сыновья твои, как масличные ветви, вокруг трапезы твоей. — *Лам.*].

В трактате Адама Гумпельцхаймера *Compendium musicae* (1618) помещён канон с названием *Clama ne cesses* («Взывай громко...») (*ил. 15*).



Ил. 15. Канон из трактата А. Гумпельцхаймера *Compendium musicae* (1618)

Надписи в нижней части рисунка указывают на число голосов в канонах. *Cruх Christi cum titulo. 6 vocum* [Крест Христов с надписью. Из 6 голосов.— *Лат.*], то есть концы креста и таблички с надписью указывают на шесть голосов, а четыре круга, соответствующие четырем евангелистам, указывают на восемь голосов — четыре двухголосных бесконечных канона (*Quatuor evangelistae. 8 vocum* [Четыре евангелиста. Из 8 голосов.— *Лат.*]). Таким образом, в данном случае не один канон, а целая композиция из нескольких канонов.

Подобные украшения встречаются не только в трактатах, но и на портретах музыкантов и композиторов.

В 1746 году Элиас Готлоб Хауссман, официальный портретист при городском совете Лейпцига, написал один из самых известных ныне портретов И. С. Баха. На нем композитор изображен держащим в руке листок с тройным бесконечным канонem (BWV 1076) (*ил. 16*).



Ил. 16. Портрет И. С. Баха работы Э. Г. Хауссмана (1746)

Примечательно высказывание Иоганна Фридриха Райхардта об этом портрете: «Бах, великий грамотей и контрапунктист, изображен толстощеким, широкоплечим, с морщинистым лбом, в строгом гражданском платье, с нотами в руках: он как бы предлагает расшифровать хитроумный шестиголосный тройной канон»¹⁵.

Интересный пример канона, помещенного на портрете, обнаруживается в трактате Майнрада Шписса *Tractatus musicus compositorio-practicus* (1745) (ил. 17).



Ил. 17. Трактат М. Шписса *Tractatus musicus compositorio-practicus* (1745)

¹⁵ Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов. СПб., 2009. С. 374.

Композиция изображения сложна и многозначна. Можно предположить, что она символизирует взаимосвязь различных наук и искусств. Идея синтеза искусств в эпоху барокко была одной из важнейших. М. Н. Лобанова пишет: «Вся эпоха барокко разделяла мысль: искусства нельзя разграничивать, художники стремились к их синтезу»¹⁶.

Прямо под портретом находится «музыкальная загадка» — зашифрованный канон (ил. 18).



Ил. 17. Canon à 4 Voci в трактате М. Шписса Tractatus musicus compositorio-practicus

Это четырехголосный бесконечный канон. Расшифровка канона не представляет особой сложности, ибо здесь указаны места вступления всех голосов: в начале каждого такта стоит знак *dal segno*). То, что интервал вступления голосов — прима, следует из того, что в начале строки имеется лишь один ключ (сопрановый¹⁷).

Характерная черта всех подобных канонов-украшений — отсутствие в них заключительной части. Они скорее похожи на эскиз, набросок, не имеющий даже каденции, нежели на законченное произведение.

Подобные украшения в форме канона встречаются в творчестве И. С. Баха, особенно в последнее десятилетие его жизни. Такой жанр обозначался *Stammbuchkanon*. Немало таких канонов композитор записал в альбомы своих друзей.

Заключение

В эпоху барокко украшения были неотъемлемой частью произведений в различных видах искусства, активно использовались они и в трактатах, нередко выполняя функцию не только декорирования, но становясь

¹⁶ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С. 85.

¹⁷ Аналогичный пример находится в «Музыкальном приношении» И. С. Баха — канон для двух скрипок в унисон. В нем также указан лишь один ключ (в этом случае скрипичный).

проявлением остроумия автора, в соответствии с «остроумным замыслом»¹⁸ — центральным понятием эстетики барокко.

В составлении символических, даже интригующих, загадочных эпиграфов-картин авторы трактатов словно находили для себя объект интеллектуальной игры. А полемика двух великих умов своего времени, Маттезона и Буттштетта, доказывает важность слова в эпоху барокко. «Барокко обладает повышенной чувствительностью к слову»¹⁹, — написала М. Н. Лобанова.

Что же касается музыкальных украшений в трактатах, то такой жанр, как зашифрованный канон, вбирает в себя множество характерных особенностей той эпохи.

Все рассмотренные «интеллектуальные украшения» помогают глубже проникнуть в суть эстетики барокко. Кроме того, они могут многое рассказать и об авторе трактата, в котором помещены, и о цели его написания. В эпоху барокко на титульном листе произведения было принято писать самое важное для автора. Титульный лист становился квинтэссенцией содержания трактата, а «интеллектуальные украшения» и изобретения на его страницах стали неотъемлемой частью культуры барокко.

Литература

1. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. II: Б – В. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. *Иоганн Себастьян Бах.* Жизнь и творчество: Собрание документов / Сост. Х.-Й. Шульце, пер. с нем. и комм. В. Ерохина. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; издательский дом «Галина скрипит», 2009. 600 с.
3. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с. 712 с.
4. *Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и дополн. Л. О. Акопяна.* М.: Практика, 2007. 1103 с.
5. *Милка А.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.
6. *Милка А.* «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 456 с.
7. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. Киев, 1981. 287 с.
8. *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.
9. *Berardi A.* Documenti armonici. Bologna, 1687. 344 S.

¹⁸ *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С. 109.

¹⁹ Там же. С. 77.

10. *Bononcini G.* Musico Pratico. Bologna, 1673. 164 S.
11. *Buttstett J.* Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, tota Musica et Harmonia Aeterna. Erfurt, 1715. 177 S.
12. *Gumpelzhaimer A.* Compendium musicae. Augsburg, 1618. 358 S.
13. *Fux J.* Gradus ad Parnassum. Viennae, 1725. 280 S.
14. *Kircher A.* Musurgia universalis. Roma, 1650. 690 S.
15. *Mattheson J.* Das beschützte Orchestre. Hamburg, 1717. 562 S.
16. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestra. Hamburg, 1713. 349 S.
17. *Mattheson J.* Große Generalbassschule. Hamburg, 1731. 484 S.
18. *Spiess M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg, 1745. 350 S.