

Tradition and innovation in the Mass De Notre Dame of Guillaume de Machaut

Статья посвящена исторической оценке жизненного и творческого пути Гильома де Машо как первого автора полного цикла гимнов-молитв Ординария мессы. В публикации приводятся сведения об истории первых исполнений Мессы De Notre Dame. Музыкально-стилистический анализ Мессы направлен на выявление способов достижения синтеза при обращении композитора к каноническим приемам распевания текстов ординария мессы, сложившимся в Средневековье, и техники шансон эпохи французской Ars Nova.

Ключевые слова: месса, ординарий, проприй, жанр, канон, традиция, этикет, изоритмия, гокет, Мадонна.

The article is devoted to the historical evaluation of life and career of Guillaume de Machaut as the first author of the full Order of Mass's cycle. The publication contains the information about the history of the first performance of Machaut's Mass De Notre Dame. The musical and stylistic analysis of the Mass are focused on identifying ways for achieving the synthesis of the composer's handling to the canonical methods of singing The Order of Mass texts, that were formed in the Middle Ages, and The Chanson technology in the French Ars Nova Age.

Key words: Mass, Order, proper, genre, canon, tradition, etiquette, isorhythmia, hocket, Madonna.

Светлана КОЖАЕВА

Традиции и новаторство в Мессе De Notre Dame Гильома де Машо

Имя Гильома де Машо (ок. 1300–1377) стало символом музыкального авангарда предренессансной эпохи. Оценка Машо как представителя нового человеческого типа — Homo Universalis, в одном ряду с Данте, Джотто, Петраркой, Чосером общепризнанна. Но в значительной степени эти оценки связаны с поэтическим и песенным творчеством композитора. Если же обратиться к Мессе De Notre Dame, выясняется, что на уровне стиля это произведение тесно связано с уже сложившимися композиторскими традициями французской Ars nova: техникой изоритмии, гокетирования и, как следствие, более свободного движения голосов [9, с. 14]. О широком распространении этих приемов при распевании канонических богослужебных текстов, вызвавших смятение в церковных кругах, свидетельствует появление в 1324–1325 годах буллы папы Иоанна XXII против Ars nova, требовавшего вернуться к параллельному органуму при распевании грегорианских мелодий, «которые ласкают слух и побуждают к благочестию» [8, с. 11]. Месса Гильома де Машо, появившаяся как минимум через четверть века после буллы (1349–1363 годы), стала лишь свидетельством того, что, несмотря на все

усилия Церкви, новая музыкальная практика утвердилась и стала общепринятой, так как отражала глубинные перемены сознания, произошедшие в этот переходный — от Средневековья к Возрождению — период культуры.

Как справедливо замечает М. А. Сапонов: «Машо гениален не “выпирающими” новациями, легкими на распознавание, а глубинным универсализмом» [9, с. 14]. Не случайно, именно с ним связано переосмысление мессы из жанра литургического в жанр музыкальный. (До Машо уже существовали двух- и трехголосные полифонические мессы, но это были сборки мотетов анонимных авторов).

Обращение к замыслу мессы было оправданным. Творческий путь Машо был связан с жизнью Церкви. Его с детства готовили к духовному поприщу [2, с. 342; 12], сан каноника в соборе в Реймсе он получил в середине жизни (в 1337 или 1340 году) [7, с. 116], но уже до этого замещал в том же соборе отсутствующего священника. Вскоре Машо получает каноникат в Университетской церкви. Последние 40 лет композитор, занимая высокие посты при дворах двух королей — Филиппа Доброго и Карла V, сохраняет и каноникат [12]. Этот обычай — совмещения светского и

церковного образа жизни и мысли, а также работы параллельно в светских и духовных музыкальных жанрах станет для Западной Европы типичным и сохранится на протяжении всей эпохи Возрождения [6, с. 91]. Месса De Notre Dame Г. де Машо — единственный памятник полной авторской мессы Средневековья, в которой гимны ординария выдержаны в «едином авторском стиле» [9, с. 14]. С этого времени становится возможным говорить о формировании мессы как музыкального жанра и начале процесса перехода от «музыкальной деятельности» к «музыкальному произведению».

Реальные обстоятельства, побудившие Машо к созданию Мессы, также связаны как с церковными, так и светскими событиями: эта Месса была приурочена ко Дню поминовения Девы Марии; она должна была быть исполнена при коронации Карла V в Реймсе в 1364 году; пелась при погребении брата Машо, а позже и самого композитора [12]. В этих исторических сведениях привлекают внимание два обстоятельства: исполнение мессы как на празднике (коронации), так и во время погребального обряда и посвящение ее Деве Марии.

Возможность исполнения мессы в столь разных ситуациях обусловле-

на не только «техническими» причинами: структурой зауспокойной мессы, предполагающей определенные песнопения в Проприуме и пропуск Gloria и Credo в ординарии, но и более глубинными, кроющимися в мировоззрении Машо и господствующим в принципе XIV-го века вообще. В Прологе «Сказания о саде», написанном после мессы (1370–1371 годы), Машо приходит к заключению, что «даже имея дело с мотивами печали (*triste matiere*) *выстраивать вещь следует только в жизнерадостном ключе* (курсив мой. — С. К.)» [9, с. 15].

Посвящение Деве Марии, возможно, объясняется не только приуроченностью к определенному празднику, но и особенностями французской ментальности, окружавшей образ Мадонны мистическим ореолом [1, с. 107–108], а также общеевропейским средневековым отождествлением Мадонны и Прекрасной Дамы. Косвенным свидетельством тому является введение в мелодику мессы музыкальной криптограммы начальных букв имени возлюбленной Машо [7, с. 116–117]. Таким образом, богослужебная функция Мессы как Празднования Бога, определившая черты торжественного стиля произведения, во многом опирается на мировоззренческую позицию Машо, для которого «Творчество — это Божественный восторг» [9, с. 15].

Обратимся к анализу музыки мессы. Это четырехголосная месса (а не двух- или трехголосная, как было принято в то время), при ее исполнении могли использоваться инструменты. Части Ординария, несмотря на единый психологический модус мистического созерцания, стилистически неоднородны. Kyrie, Sanctus, Agnus Dei и Ite missa... опираются на грегорианский хорал (Kyrie) и организованы изоритмически; Gloria и Credo выдержаны в кондуктовом стиле. В конце Gloria, Credo и на протяжении всего Sanctus вводятся гокетные интерполяции. *Все эти приемы ко времени создания Мессы уже были освоены в церковной музыке*¹. Праздничный модус в этих гимнах

воссоздается введением в повседневную церковную лексику «нарядных» элементов мирской музыкальной речи. Ю. В. Кудряшов рассматривает освоение гокета в церковной музыкальной практике XIV века как прием интенсификации музыкальной ткани, позволяющий сочетать в архитектонике Мессы рационально-абстрактную технику письма с национальной утонченностью французского песенного искусства [7, с. 112].

Канонические принципы распевания молитвенных текстов также сохраняются. Kyrie, Sanctus и Agnus Dei, соответственно канону, более мелодизированы. (В грегорианике это мелодизматические или невматические песнопения). Силлабическому возгласению Gloria и Credo соответствует кондуктовый стиль. Начальные стихи Gloria, Credo и Ite missa опущены. (По церковному канону их возглашал священник). Грегорианский хорал в Kyrie звучит в нижнем голосе, как было принято со времен освоения полифонии в церковном богослужении XII века.

Опора на принцип канона и этикетные традиции своего времени позволяют Машо сохранить благообразие и естественность и приблизить музыку Мессы к восприятию «простеца», несмотря на смелое новаторство. Элементы бытовой и светской культуры даны в одновременном звучании с церковной лексикой. Причем в Credo и Sanctus церковные элементы музыкальной речи сосредоточены в нижних голосах, а светские и бытовые — в верхнем, наиболее «слышимом» слое фактуры. Вертикальное сочетание этих элементов, звучащих «нераздельно и неслиянно», музыкально воссоздает образ преображенной Божественным присутствием реальности. Примечательно, что время рождения Мессы de Notre Dame совпадает с усилением в Западной Церкви мистических течений и влияния Восточных Отцов Церкви. Отрешенность, стоящая над любовью и страданием, становится высшей точкой на пути Богостигновения. (Этому

учению посвящена отдельная Проповедь крупнейшего мистика эпохи Мейстера Экхарта) [10, с. 68–81].

Меняется и жанрово-ситуационная семантика Credo и Sanctus. Согласно церковному канону, Credo должно соизмеряться с читаемой молитвой Pater Noster и не затмевать ее [11]. В композиции Машо эта часть крупней всех остальных, включая Sanctus. Ю. В. Кудряшов сравнивает это Credo с центральным нефом готического храма [7, с. 107]. Такое разрастание масштабов Credo — догматической части цикла — одно из первых проявлений в Мессе западного интеллектуализма в постижении сакрального. Однако, менее изощренное в музыкально-стилистическом отношении, Credo увеличивается за счет гокетного Amen. (По Ю. В. Кудряшову — это «гокетный центр» Мессы [7, с. 125]). Следовательно, Credo готовит славильный модус Sanctus и не разрушает его литургической функции вершины Мессы².

В Sanctus на первый план выходит созерцание Божественного присутствия, что определяет и музыкально-стилистическое своеобразие гимна. В отличие от Credo, где гокет вводится только на слове «Amen», в Sanctus он пронизывает все стихи гимна, причем наиболее продолжительные гокетные интерполяции сосредоточены на ключевых словах текста: «Sabaoth», «gloria», «Hosanna» и «excelsis».

По размерам Sanctus превышает остальные части Ординария, кроме Credo. Тонально и стилистически родственная заключительным частям цикла, Sanctus открывает вторую половину Мессы. Объединение Sanctus с Agnus Dei усиливает литургическую функцию гимна как благословения Жертвы и песнопения Причащения. Христоцентрическая идея подчеркнута и структурой Sanctus. Цезуры, возникающие в результате каденций в конце второго и третьего стихов, создают двойственный эффект. Hosanna оказывается и припевом, замыкающим первые 2 стиха, и окружает Benedictus.

Схема Sanctus

1р. Sanctus; pleni...	2р. Hosanna	Benedictus – Hosanna
К	К	К
48 т.	15 т.	16 т. – 15 т.

¹ Более подробно о средневековых традициях распевания гимнов мессы см. Кожаева С. Б. Месса: Учебное пособие по курсу «История зарубежной музыки» для музыкальных вузов. — Волгоград: МВИИ им. П.А. Серебрякова, 2009. — С. 20.

² Более подробно о жанрово-семантической функции гимна Sanctus и традициях его распевания см. Кожаева С. Б. Антиномия «сакрального» — «обыденного» и ее воплощение в западной и русской музыкальной традиции. — Волгоград: Изд-во ВОЛГУ, 2005. — С. 83–87, 90–91.

Первый раздел по количеству условных тактов примерно равен следующему (Hosanna – Benedictus – Hosanna). Но соотношение времени звучания отдельных стихов второй половины гимна также весьма пропорционально и образует трехчастную композицию.

Своеобразие музыкально-драматургического развертывания Ординария в Мессе de Notre Dame, музыкально-стилистические особенности этого сочинения, аккумулирующие

семантический потенциал интонационного словаря эпохи, приводят к *переосмыслению функции музыки*. Месса Машо как *музыкальный жанр* не противоречит *богослужению* Мессы, а становится «проводником» этого духовного опыта в реальную действительность. Коммуникация с Богом совмещается с направленностью на человека (слушателя). *Равновесие между Божественным и «человеческим»*, отличающее Мессу Машо, определило ведущее значение этого

жанра в западноевропейской музыке на протяжении четырехсот лет. *Амбивалентность средневекового мироощущения, для которого пересечение низовой народной культуры с «ученой» церковной было нормой и представляло «одну из форм приближения к сакральному»* [3, с. 332], сохраняется в церковной музыке на протяжении всей ренессансной эпохи [4, с. 26–27], а иногда напоминает о себе и в музыке Нового времени.

Список литературы

1. **Гачев Г.** Ментальности народов мира. — М.: Эксмо. Алгоритм, 2008. — 544 с.
2. **Грубер Р. И.** Всеобщая история музыки: Ч.1. — М.: Гос. муз. изд., 1960. — 487с.
3. **Гуревич А.** Проблемы средневековой культуры. — М.: Искусство, 1981. — 350 с.
4. **Дубравская Т.** История полифонии. Многоголосие Средневековья X–XIV вв.: Вып. 1. — М.: Музыка, 1989. — 411 с.
5. **Кожаева С. Б.** Антиномия «сакрального» – «обыденного» и ее воплощение в западной и русской музыкальной традиции: [монография]. — Волгоград: Изд-во ВОЛГУ, 2005. — 190 с.
6. **Кожаева С. Б.** Месса: Учебное пособие по курсу «История зарубежной музыки» для музыкальных вузов. — Волгоград: ВМИИ им. П.А. Серебрякова, 2009. — 58 с.
7. **Кудряшов Ю. В.** Музыкальная готика Мессы Гийома де Машо // Музыкальная культура Средневековья: Вып. 2. — Л.: ЛГИТМиК им. Н. К.Черкасова, 1992. — С. 105–128.
8. **Поспелова Р., Серебрянник А.** Из истории европейской новой музыки. Папа Иоанн XXII против Ars nova // Старинная музыка. 2000, № 3 (9). — С. 11–13.
9. **Сапонов М.** «Стройные формой любовные песни...»: Манифест эпохи Ars nova // Старинная музыка. 1999, № 1. — С. 14–19.
10. **Майстер Экхарт.** Об отрешенности. — М.; СПб.: Университетская книга, 2001. — 432 с. — (Книга света).
11. Catholic Encyclopedia, 1910. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/>.
12. **Mellio Elisabeth.** Express in poetry and music of Guillaume de Machaut // The Art Music Web Ring, 1998. <http://www.geocities.com/Paris/3963>.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы.

Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru).

К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках.

Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках.

Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word.

Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д.

КЕГЛЬ в основном тексте — 12, в сносках — 10.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ — полуторный.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ — курсив, жирный, жирный курсив.

КАВЫЧКИ — типографские «», внутри цитат — обычные “”.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5).

СНОСКИ — постраничные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29].

СОКРАЩЕНИЯ должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка.

В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.