## Manus Mysterialis: символика формы ренессансной мессы

Статья посвящена открытию сакральных символов, запечатленных в форме ренессансной мессы. Эти символы, образуя фундаментальный уровень пятичастного Ординария, не были доступны для восприятия обычных людей и предназначались для круга посвященных. Но именно эти символы являются ключом к пониманию природы жанра мессы, к раскрытию его содержания, к установлению корреляции между структурой музыкальной композиции и произведениями изобразительного искусства и архитектуры того времени.

Русская версия статьи публикуется с разрешения The Research Center for Music Iconography, The Graduate Center of the City University of New York. Английский оригинал был опубликован в: Music in Art: International Journal for Music Iconography. 2008. Vol. XXXIII. No. 1–2 (October). P. 69–96. Copyright © Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, CUNY. Более ранние краткие варианты статьи были представлены на XVII Конгрессе IMS в Лёвене в августе 2002 года (Guletsky I. The Symbolism of Form in the Renaissance Mass. 17th International Congress: Programme and Abstracts. Leuven, 2002. Р. 351), а также на IAML — IAMIC — IMS конференции в Гётеборге в июне 2006 года (Guletsky I. A Sacred Iconographic Symbol in the Formal Structure of the Mass: Guillaume Du Fay's Mass for St. Antony of Padua and the Picture of the Saint in the Basilica of St. Antony in Padua // Classical Music. Collected Papers from the 2006 Intercongressional Symposium in Göteborg of the International Musicological Society. Pretoria, South Africa, prepared for publication). Я благодарю Далию Коэн, Юдит Коэн и Татьяну Вендрову за чтение первоначальных версий статьи и полезные рекомендации. Моя особая благодарность Доротее Бауманн за наши плодотворные дискуссии, за ее подлинный энтузиазм и помощь на завершающем этапе моей работы, а также Елене Абрамовой ван Рейк за ее помощь в поисках художественно-иллюстративного материала и переводы из итальянских и латинских трактатов, цитируемых здесь. Наконец, я очень признательна Сергею Гулецки за его техническую помощь в оформлении иллюстраций этой статьи.

Et sciant quoniam manus tua hæc tu Domine fecisti eam Psalmi, 109:27<sup>1</sup>

...Cumque caneret psaltes facta est super eum manus Domini... Regum II, 3:15<sup>2</sup>

Человек познает Бога через символы и намеки Николай Кузанский. *Берилл* 

Язык символов и аллегорий — язык Священного Писания, имеющий такое большое значение в изобразительном искусстве и архитектуре эпохи Средневековья и Возрождения, в неменьшей степени свойственен и музыкальному искусству этого периода и, в частности, полифонической мессе — ведущему жанру XV–XVI веков. Однако, в отличие от живописи и архитектуры, в музыке этот символизм глубоко скрыт. Настоящая работа посвящена именно открытию знаков-символов, запечатленных в форме месс эпохи Возрождения. Эти символы отразили величие устремлений их авторов, игру фантазии и мощь их интеллекта. Они никогда не были доступны для восприятия обычных людей и предназначались лишь для избранного круга посвященных <sup>3</sup>.

 $<sup>^1</sup>$  «Да познают, что это — Твоя рука, и что Ты, Господи, соделал это» (Псал., 108:27). Здесь и далее перевод текстов Библии дан по Русскому синодальному изданию. В тех случаях, когда версия Синодального издания отличается от латинской Вульгаты, я даю свой перевод.

 $<sup>^2</sup>$  «И когда заиграл музыкант, была на нем (Елисее. — И.  $\Gamma$ ) рука Господня» (II Цар., 3:15, перевод автора. В Русском синодальном издании: IV Цар., 3:15).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> О множестве символов, которыми композиторы насыщали свои произведения, сообщает в своем «Compendium Musices» (называя этих композиторов «математиками») Адриан Пети Коклико. И хотя автор не одобряет этих музыкантов за чрезмерные сложности, для нас в данном случае важно само свидетельство современника о существовании в то время такого принципа сочинения. Курьезно, что в «черный список» Коклико попали даже такие прославленные мастера, как Дюфаи и Бюнуа: «Secundum genus est eorum qui sunt Mathematici... In docendis enim preceptis et speculatione nimis diu manent, et multitudine signorum, et alijs rebus accumulandis, multas difficultates afferunt... Ex quibus sunt, Jo. Geyslin, Jo. Tinctoris, Franchinus, Dufay, Busnoe, Buchoi, Caronte et conplures alij». — Coclico A. P. Compendium Musices. Kassel, 1954. Prima pars, «De Musicorum». Объем статьи не позволяет остановиться на некоторых важных аспектах семиотики, которые, возможно, были бы здесь уместны, как, например, классификация знаков. Укажу лишь, что из трех типов знаков, выделяемых Чарлзом Сандерсом Пирсом: иконограф, индекс и символ, — речь пойдет именно о последнем (см. отрывок из письма к леди Уилби в кн.: Peirce Ch. S. Collected Papers. Cambridge, Mass., 1966. Vol. 8. P. 228-229). Термины «знак» и «символ» используются в моей работе как синонимы, учитывая, что

С эпохой Ренессанса, с закатом жанра ушли последние из тех, кто еще знал об этой необычной практике, и этот тайный пласт композиции полностью исчез из поля зрения последующих поколений музыкантов. Он, наверное, никогда бы и не был проявлен, если бы не специально созданная мной компьютерная программа, которая помогла заново открыть его. Вместе с тем, именно эти символы, лежащие в самой основе пятичастного Ординария, являются ключом к пониманию природы жанра мессы, ключом к раскрытию его сложного и многоуровнего содержания <sup>4</sup>.

#### 1. Месса: жанр или форма?

Итак, речь пойдет о символике формы Ординария. Прежде всего, однако, необходимо выяснить, является ли месса собственно музыкальной формой. Этот вопрос до сих пор не получил в музыковедении однозначного ответа<sup>5</sup>.

Специалисты по ренессансной мессе отвечают на него положительно, приводя в качестве главного аргумента единство замысла и музыкального материала, характерное для циклов XV–XVI веков <sup>6</sup>. В свою очередь,

использование термина «символ», согласно Виллему Элдерсу, в целом ограничено теми знаками, которые указывают на более высокую реальность (*Elders W. Symbolic Scores:* Studies in the Music of the Renaissance. Leiden; New York; Köln, 1994. P. 3).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Проблема формы и символа формы как фундаментальной проблемы человеческого знания рассматривается в книге Эрнста Кассирера «Тhe Philosophy of the Symbolic Forms». «Следовательно, в каждом случае, — пишет Карл В. Гендель во введении к этой книге, — "символическая форма" — это условие либо представления смысла, либо выражения смысла человеком. В искусстве изображение или содержание имеет свое значение в силу формальной структуры, согласно которой произведение искусства создано». («Thus in every case "symbolic form" is a condition either of the knowledge of meaning or the human expression of a meaning. In art the image or the content has its significance in virtue of the formal structure according to which the creation of the work of art is made». — Hendel C. W. Introduction in: Cassirer E. The Philosophy of the Symbolic Forms. Vol. 1: Language. New Haven; London, 1968. P. 53).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> По определению Клеменса Кюна: «Musikalische Form ist das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung, und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile». — Kühn C. Form // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Vol. 3. Basel; London; New York, 1995. P. 607. Иными словами, «музыкальная форма — это результирующая, многоуровневая и иерархическая в основе своей структура, объединяющая все параметры музыкального произведения как единого целого».

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> См., например: *Bukofzer M. F.* Caput: A Liturgico-Musical Study // *Bukofzer M. F.* Studies in Medieval and Renaissance Music. New York, 1950. P. 219; а также: *Steiner R.* Mass // New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 11. London, 1980. P. 769; *McKinnon J. W.* Mass // New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 16. London, 2000. P. 61. B свое

специалисты в области музыкальной формы вряд ли с ними согласятся, определяя мессу не как форму, а как жанр, структура которого связана исключительно с текстом <sup>7</sup>. Ведь циклические композиции — инструментальные и вокально-хоровые (а именно к ним принадлежит месса) — относятся к области жанров, а не форм.

Кроме того, эта точка зрения поддерживается еще и тем, что в отличие от любого другого музыкального жанра, который одновременно является и формой, Ординарий не исполнялся как единая композиция от начала до конца, а был распределен внутри общего литургического действа. Такая специфика исполнения фактически разрушала его восприятие как целостной музыкальной формы. В еще большей степени это относится к ранним полифоническим циклам XIV века и тем более к григорианским мессам, не обладающим единством музыкального материала.

Таким образом, закономерен вопрос, стояла ли перед композитором, сочиняющим мессу, конструктивная задача, подобная, например, задаче архитектора, работающего над планом собора. Или же композитор ограничивался лишь выбором материала, его разработкой и расположением, а роль формальной опоры выполнял только текст (в данном случае постоянный, неизменяемый элемент композиции)? Иными словами, содержит ли месса настолько сильную конструктивную идею, которая, несмотря на многочастность и специфические условия исполнения

время Петер Вагнер писал: «Не история литургических песнопений как таковых является задачей нашего изучения, а история музыкальной формы, которая называется месса» («Nicht die Geschichte des Messgesanges als solche ist unsere Aufgabe, sondern der Missa genannten musikalischen Form». — Wagner P. Geschichte der Messe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913. S. 17).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Таково мнение многих теоретиков, в частности: Randel D. M. Form // The New Harvard Dictionary of Music. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. P. 320-321; Kühn C. Form. S. 608–609. Так в статье Кюна читаем: «Форма в исторических источниках, прежде всего как предмет композиции, впервые появляется с XVIII века, так как в более ранней музыке форма вообще не выступала существенной проблемой и так как она, по сути, относится к инструментальной музыке (sic! — И.  $\Gamma$ .). В наиболее значительных вокальных жанрах Возрождения — в мотете и мессе, а с XVI века также в мадригале — текст определяет музыку. Из него возникают мелодические фразы (soggetti), его членение определяет музыкальное членение. Поскольку музыка являлась озвученным текстом, текст и был формальной опорой музыки. Начало, продолжение, завершение определялись началом, продолжением и завершением текста» («Daß Form in den historischen Quellen überhaupt als kompositorischer Gegenstand abgehandelt wird, geschieht erst seit dem 18. Jh. weil sich in früherer Musik Form gar nicht als substantielles Problem stellte, und weil sie wesenhaft zu instrumentaler Musik gehört. In den bedeutenden vokalen Gattungen der Renaissance — der Motette und Messe, ab dem 16. Jh. auch im Madrigal trägt ein Text die Musik. Von ihm her sind die melodischen Phrasen (soggetti) erfunden, seine Gliederung bestimmt die musikalische Gliederung. Solange also Musik Textvertonung ist, hat sie daran formalen Halt. Anfang, Verlauf, Ende sind durch Beginn, Fortgang und Schluss des Textes definiert». — Ibid. S. 608).

композиции, обеспечивает ей такой уровень единства, что это позволяет определить данный жанр и как форму? Если да, то что это за идея? И второй вопрос, непосредственно вытекающий из предыдущего: в каком случае один из важнейших критериев музыкальной формы — целостность, непрерывность ее исполнения — перестает быть решающим?

В течение многих лет я пыталась найти ответы на эти вопросы, понимая, что они находятся в плоскости, которая связана с глубокой тайной этих сочинений. Обращает на себя внимание то, что музыкальные теоретики того периода никогда по сути не писали о форме <sup>8</sup>. И это кажется странным, учитывая, с одной стороны, с каким пиететом к проблеме формы относились философы Средневековья и Ренессанса <sup>9</sup>, сколь важное место она занимала в теории изобразительных искусств и архитектуры, а с другой — тщательность, с которой в музыкальной теории были разработаны все остальные элементы языка и техники композиции — теория ладов, интервалов, мензурально-ритмическая система, основы контрапункта и т. д.

Иоанн Тинкторис, написавший 12 трактатов <sup>10</sup> и шире всех своих современников охвативший круг вопросов музыкальной теории и композиции, также как и все его современники, обходит область формы молчанием, если не считать его определения мессы как «cantus magnus» <sup>11</sup>. Но даже это единственное определение для нас очень важно, так как оно намекает на то, что Тинкторис и его современники понимали мессу как целостную и крупную композицию.

Во второй половине XVI века известный итальянский теоретик Джозеффо Царлино все-таки оставляет нам несколько ценных замечаний, касающихся формы, хотя и не формы мессы конкретно. Так в трактате «Le istitutioni harmoniche» автор определяет форму, подобно консонансу, как *пропорцию*, поскольку форма так же, как и консонанс, строится согласно пропорции между двумя числами, а также как модель, «согласно которой строится любая вещь»<sup>12</sup>. И мы знаем сегодня, насколько значи-

 $<sup>^8</sup>$  Я не имею в виду учение Коклико о музыкально-риторических фигурах или учение Царлино о контрапункте, хотя в XVI–XVII веках эти теории также относились к области композиции и формы.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Как известно, ведущие философские направления Средневековья и Ренессанса, в частности, схоластика и неоплатонизм, признавали абсолютное превосходство формы над материей.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Большая часть этих трактатов была написана для неаполитанского двора Фердинанда I (Ferrante), в семье которого в 1470-х годах Тинкторис служил музыкальным наставником.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Tinctoris J. Dictionary of Musical Terms. London, 1963. P. 41.

<sup>\*</sup>La forma, cioè la proportione, che si addimanda cagione formale; la Forma è quella specie, o similitudine, o vogliam dire essemptio, che ritiene la cosa in se, per la quale è detta tale...

тельное место отводилось идее числа и пропорциональной закономерности в композиции духовных сочинений, особенно месс. Эти идеи воплощались прежде всего через структуру cantus firmus, но не только.

Далее в этом же трактате Царлино дает еще одно определение формы как проекта (плана) и *идеи*, реализуемой музыкантом через процесс становления и развития материала <sup>13</sup>. Это определение формы, так же, как и в другом, более позднем, трактате Царлино «Sopplimenti musicali», со ссылкой на Птолемея и на общую науку о формах говорит о том, что собственно музыкальная форма не рассматривалась теоретиком как специфическая категория музыкальной науки, а скорее как общефилософская категория <sup>14</sup>.

Все эти определения формы могут указать направление наших поисков в области понимания этого термина теоретиками и композиторами XV–XVI веков: форма — как пропорция, как модель и как воплощение идеи-замысла композитора.

Необходимо отметить, что анализ месс в этих аспектах проводился учеными неоднократно. Однако он касался в основном cantus firmus — важнейшей структуры цикла, воплощавшей профессиональное мастерство авторов месс XV века. Вместе с тем, cantus firmus хоть и играет существенную роль, однако не является обязательной структурой для всех сочинений этого жанра и, конечно, не может быть отождествлен с формой, так как форма — это совокупность всех структур сочинения.

Et questa si chiama cagione intrinseca... la quale è (per dir cosi) il Modello, o vogliam dire Essemptio, alla cui similitudine si fa alcuna cosa, sicome è quella della Consonanza, che è la proportione di numero a numero» (*Zarlino G*. Le istitutioni harmoniche. New York, 1965. P. 54). <sup>13</sup> «...Il Musico nelle sue operationi havendo rigardo al *fine* (курсив мой. — *И. Г.*), che lo muove all'operare, ritrova la Materia, overo il Soggetto, sopra'l quale viene a fondare la sua compositione, e così viene a condurre a perfettione l'opera sua, secondo il preposto fine» (ІБіd. Р. 171). Слово «fine» имеет много значений, среди которых: «цель», «идея», «проект», а также «контур любого объекта, который очерчивает его форму». См.: *Battaglia S*. Grande dizionario della lingua italiana. Vol. 5. Torino, 1972. P. 1025, 1027–1028.

<sup>14 «...</sup>Secondo la dottrina di Tolomeo... tutte le cose che sono nella Natura, hanno per principio la Materia, il Moto e la Forma...» — и далее: «Accioche meritamente anco dimostri la Scientia commune delle Forme appartinenti alla Ragione, la quale con nome proprio è detta Mathematica, che non appartenga solamente alle speculationi delle cose belle, come forse hanno pensato alcuni; ma per la dimostratione e meditatione che le amministrano, istrutta dalla Consequenza istessa» (Zarlino G. Sopplimenti musicali. New York, 1979. Lib. I. Cap. 12. P. 34–35). Царлиновское понимание формы во всей совокупности ее определений отражает многовековую традицию западноевропейской философии, восходящей к древнегреческим истокам — платоновскому «Тимею» (концепция трансцендентности идеи) и Аристотелевой «Метафизике», где идея-форма определяется как первый принцип бытия и сущность бытия, воплощенная во всех вещах через объединение четырех первопричин бытия: идеи, материи, движения (становления) и цели (результата). Таким образом музыкальная теория примиряет сторонников двух философских направлений, которые веками и порой ожесточенно спорили в поисках истины. Этот спор отражен в знаменитой фреске Рафаэля «Афинская школа».

В центре моего исследования — анализ общей структуры композиции Ординария, определяемой пропорциями цикла. Общая структура реализует наиболее важный, «идеальный», план произведения — его контур, его графическую схему. Являясь отправной точкой для всех остальных структур, она ближе всего стоит как к понятию «форма» в целом, так, очевидно, и к ее определению, данному Царлино. Вместе с тем, эта важнейшая структура до сих пор оставалась вне поля зрения исследователей.

#### 2. Симметричная композиция

В предлагаемой работе был проведен анализ общей структуры трехсот пятнадцати месс XIV–XVI веков <sup>15</sup>. В это число вошли следующие произведения: три сохранившихся полных цикла XIV века, десять английских месс XV века <sup>16</sup>, все мессы Гийома Дюфаи, Йоханнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена Депре, Пьера де ла Рю, Фирмина Карона, Гийома Фоге, Александра Агриколы, Иоганна Региса, Луизета Компера, шесть анонимных месс «L'Homme armé» из Неаполитанской национальной библиотеки (MS VI Е 40), а также все циклы Никола Гомбера, Орландо ди Лассо <sup>17</sup>, девяносто одна месса Джованни Пьерлуиджи да Палестрина <sup>18</sup>, некоторые мессы Кристобаля де Моралеса, Генриха Изака и других композиторов XV–XVI веков.

Анализ проводился с помощью специально созданной для этой цели компьютерной программы по следующим аспектам:

- 1. основные пропорции симметрия или асимметрия формы;
- 2. графика общей структуры цикла.

Метод, который положен в основу программы, заключается в том, что в компьютер вводятся данные по масштабу (продолжительности) каждой части цикла, и компьютер в соответствии с пропорциями выстраива-

 $<sup>^{15}\,</sup>$  Речь идет только о полных пятичастных Ординариях, имеющихся в современных изданиях.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Сюда вошли семь анонимных циклов и мессы Вальтера Фрая, Ричарда Кокса и Джона Пламмера. К сожалению, большинство сохранившихся английских месс не имеют Кугіе и, следовательно, не были включены в число исследуемых.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> За исключением трех неполных циклов «De feria» и двух заупокойных месс «Pro defunctis».

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> В исследование не были включены: месса «De feria» (неполный цикл), заупокойная месса «Pro defunctis», девять «Мантуанских» циклов» (так называемые «alternatium missae») и восемнадцатиголосная месса «Tu es Petrus».

ет графики формы <sup>19</sup>. Расчет продолжительности частей основан на подсчете количества тактов или лонг (бревисов) с учетом смены перфектных и имперфектных мензур, integer valor и diminutum и соответствующим выбором общей для всей мессы единицы расчета.

Первый этап работы выявил, что существуют два основных типа композиции цикла — симметричный и асимметричный. Несмотря на то что первая группа значительно меньше по количеству входящих в нее произведений, мы начнем наш анализ именно с нее в связи с ее особым значением для определения Ординария в качестве формы.

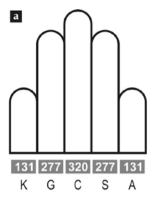
Прежде всего, удалось обнаружить, что ясная симметричная форма характерна для многих зрелых и особенно поздних месс Палестрины. В произведении такого типа части, равноудаленные по отношению к центральной части Credo, идентичны по своим пропорциям (т. е. Gloria = Sanctus; Kyrie = Agnus Dei). Таким образом, композитор выстраивает арочную форму, в которой Credo служит осью симметрии, а части Gloria – Sanctus и Kyrie – Agnus образуют пары.

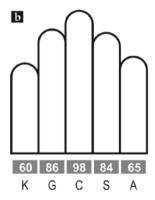
Симметричная модель получает у этого мастера полное и последовательное воплощение на всех уровнях композиции вплоть до тематической структуры  $^{20}$ . Тем не менее не Палестрина изобрел эту модель. Как показали дальнейшие исследования, она была известна франко-фламандским композиторам уже в 1470-х годах. Она встречается в мессах Агриколы, Обрехта, Жоскена, Брумеля, Пьера де ла Рю (*cxema 1*)  $^{21}$ .

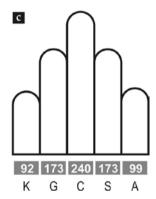
<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Программа «Матуѕ» — © I. Guletsky 2005. В связи с тем, что общая структура является, по сути, комплексом структур, программа дает возможность получить для каждой мессы не один, а целый ряд (5−10) графиков, а именно: схемы цикла, выполненные относительно вертикальной и горизонтальной осей координат, что соответственно отражает пространственно-временной аспект формы; кроме того, мы также можем получить схему так называемого трехчастного макроуровня цикла (о нем см. далее) и, наконец, многоуровневую схему, отражающую иерархию формы от самых малых структур до уровня полномасштабной композиции. Поскольку анализ всех перечисленных видов графиков предполагает полноценную монографию, в данной статье я ограничусь лишь рассмотрением «вертикальных» схем основной — пятичастной — формы, соответствующих представлению о пространственном плане цикла. Вместе с тем, я постараюсь, насколько это возможно, также показать, как общая структура взаимодействует с другими структурами и параметрами формы.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> См. мои статьи: *Guletsky I.* The Mirror-Symmetry, the Fibonacci Series and the Golden Section in the Renaissance Mass Composition // Symmetry: Culture and Science. 1998. Vol. 9. No. 2–4. P. 231–247; *Guletsky I.* Proportions in Palestrina's Masses // Palestrina e L'Europa. Atti del III Convegno Internationale di Studi. Palestrina, 2006. P. 329–340. Более подробно по этому вопросу: *Guletsky I.* Palestrina's Masses as the Culmination of the Renaissance Large-scale Form // PhD diss. Jerusalem, 2000. P. 54–59, 103–156.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Во всех схемах приняты следующие сокращения: Kyrie — K, Gloria — G, Credo — C, Sanctus — S, Agnus — А. Цифры под графиками означают продолжительность частей в тактах.







*Схема 1.* Симметричная композиция в мессах франко-фламандских композиторов: (а) Я. Обрехт. «Plurimorum carminum I»; (b) А. Брумель. «Je nay dueul»; (c) П. де ла Рю. «Conceptio Tua».

Как видно из схемы 1, месса Обрехта «Plurimorum Carminum I» является примером абсолютной зеркальной симметрии формы <sup>22</sup>. Конечно, не-

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Абсолютная симметрия пропорций встречается в циклах очень редко. Чаще всего под равенством соответствующих частей подразумевается их относительное равенство, допускающее небольшое расхождение в масштабах (обычно от одного до семи тактов). Кроме того, необходимо отметить, что некоторые мессы, в том числе приведенные на схеме 1 циклы Обрехта, Брумеля и Пьера де ла Рю, представляют строго симметричную композицию без учета Osanna II, которая в этих циклах отмечена как «ut supra». Это обстоятельство, а также другие факты, которые здесь нет возможности осветить, свидетельствуют: 1) об особой функции Osanna «ut supra», заслуживающей специаль-

возможно предположить, чтобы подобная симметрия на уровне крупной циклической композиции могла возникнуть случайно или как следствие «озвучивания текста» («Textvertonung»), кстати, совершенно асимметричного по своим пропорциям ( $cxema\ 12a$ )  $^{23}$ . Но она, безусловно, являлась осуществленным результатом («fine») композиторской идеи — замысла. Она планировалась мастером изначально — так же, как метроритмическая, ансамблевая, контрапунктическая и другие структуры, так же, как и cantus firmus скрупулезно рассчитывалась в пропорциях. Таким образом, не возникает сомнения в том, что Ординарий понимался композиторами как целостность, то есть как единая форма.

Необходимо отметить, что симметрия общей структуры, наблюдаемая в некоторых мессах, заложена уже в самой протоформе Ординария <sup>24</sup>, о чем свидетельствует его семантическая структура, в которой Credo, Символ веры, является центральной осью композиции, а по краям, соответственно, располагаются пары Gloria – Sanctus, славление, благодарение, и Kyrie – Agnus Dei, представляющие молитву <sup>25</sup>.

Трехчастная макроструктура (или макроуровень) Ординария также симметрична, поскольку крайние части с обеих сторон Credo объединяются в пары, благодаря своему расположению в литургии: Kyrie – Gloria, следующие непосредственно друг за другом, попадают в начальный раздел — Вступительные/Начальные обряды, Credo — в Литургию Слова, а Sanctus – Agnus, соответственно, в Евхаристию <sup>26</sup>.

Обе эти структуры протоформы (семантическая и трехчастная макроструктура), как и приведенные выше композиции симметричных циклов, полностью соответствуют принципу строения алтарного триптиха, обладающего трех- или пятичастной иерархически выстроенной формой <sup>27</sup>,

ного исследования; 2) о легитимности обоих вариантов формы — с учетом Osanna «ut supra» и без нее. В дальнейшем, однако, все графики месс будут приводиться в первом варианте, который я считаю основным в силу традиции исполнения Osanna II после Benedictus. Случаи, когда графики циклов не будут включать этот раздел, будут указаны особо

 $<sup>^{23}</sup>$  Количество слогов текста Ординария цитируется по изданию: *Henze M.* Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. Berlin, 1968. S. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Протоформа — это изначально сложившийся, т. е. наиболее древний и наиболее устойчивый уровень формы. Протоформа Ординария иерархична и включает ряд основополагающих структур: общую структуру (состоящую из пяти основных частей), семантическую структуру, функциональный и структурный макроуровни, а также подуровень композиции (фиксирующий разделы каждой части) и текстовую структуру. Подробнее по этому вопросу см.: Guletsky I. The Mirror-Symmetry. P. 233–234.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Schmidt-Görg J. History of the Mass. Köln, 1968. P. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> См. общую схему литургии в статье: Steiner R. Mass. P. 770.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Несмотря на некоторую «сглаженность» этой иерархии в живописных произведениях (обычно выделена лишь центральная часть), она (иерархия), тем не менее, строго

а также плану западного фасада или трансверса (поперечный план) трехили пятинефного крестово-купольного храма, например, таких базилик, как Сан-Марко в Венеции или собор Толедо (схема 2).

Очевидно, можно допустить, что зеркальная симметрия некоторых месс XV–XVI веков действительно отражала идею алтаря и храма, что не только не противоречит художественной логике, но и подтверждается единством функций мессы и собора  $^{28}$ .

При этом мы вынуждены констатировать, что до Палестрины зеркально симметричные циклы все же встречаются очень редко. Несмотря на совершенство этой конструкции, франко-фламандские композиторы ее тщательно избегают. Фактически такой композицией обладают только десять процентов месс нидерландских мастеров XV века. А у таких мастеров, как Жоскен и Орландо ди Лассо, она встречается всего лишь по одному разу.

В композиции большинства циклов Ренессанса преобладает ярко выраженная асимметрия. Естественно, возникает вопрос: каковы причины, побудившие композиторов избегать округлой, уравновешенной формы в век, когда в философии, эстетике и изобразительном искусстве она была столь почитаема? Возможно, асимметрия нидерландских месс не является признаком несовершенства конструкций. Такой тип формы мог заключать в себе иную конструктивную идею, которая оказалась для этих мастеров предпочтительной. Если симметричная форма с одинаковыми корреспондирующими по отношению к Credo частями была осмыслена композиторами и отражала определенную идею, модель, то нет никаких оснований отказывать в этом асимметричным композициям, модель ко-

выдерживается в композиции, поскольку чем ближе фигуры расположены к центру божественному явлению, тем более значительными считаются они в церковном каноне. <sup>28</sup> Подобие общей структуры мессы и плана собора проявляется еще более наглядно, когда мы сопоставляем все полученные графики в их единстве (см. примечание 19). Так, например, если «вертикальный» график мессы соответствует поперечному срезу (трансверсу) или фасаду собора, то «горизонтальный» график, имеющий обычно крестообразную форму, явно напоминает горизонтальный план собора, который в большинстве случаев представляет форму католического креста. Принцип аналогии и подобия — один из важнейших в философско-художественном мышлении эпохи. Он исходит из постулатов о создании человека по образу и подобию Божию, о подобии микрокосма (человека) макрокосму (универсуму) и, соответственно, последующего ряда подобий, в котором определенное место занимают и пары: человек-храм, храм-месса. См., например: Agrippa von Nettesheim H. C. De occulta philosophia // Three Books of Occult Philosophy. Woodbury, Minnesota, 1997. Р. 45. Фундаментальная работа, заложившая основы соответствующего направления в музыкознании и искусствознании, в которой музыка и изобразительные искусства исследуются с точки зрения их общности, принадлежит Курту Заксу (Sachs K. The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and Dance. New York, 1946).

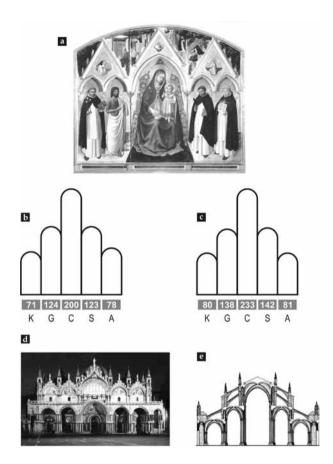


Схема 2. Сравнение алтарной композиции, композиций соборов и месс Дж.-П. да Палестрины: (а) Фра Анджелико. «Мадонна с Младенцем и святыми». Триптих. Выполнено для флорентийской церкви Сан-Пьетро-Мартире (1428–29 г.), Темпера, 137  $\times$  168 см. Флоренция, музей Сан-Марко; Палестрина (b) «Pater noster», (c) «Salve Regina»; (d) базилика Сан-Марко в Венеции, западный фасад; (e) Собор в Толедо: трансверс.

торых, как мы вскоре убедимся, гораздо чаще копировали и варьировали многие поколения музыкантов. Идея этих циклов менее доступна, не лежит на поверхности, но наша задача как раз и заключается в том, чтобы понять смысл и раскрыть тайну этих сочинений.

#### 3. Асимметричная композиция

Первая трудность, с которой сталкиваешься при анализе асимметричных циклов, заключается в том, что в отличие от симметричной модели, которая при некоторых вариациях пропорций все-таки едина, асимметричных композиций множество. Тем не менее были выявлены определенные сходства этих моделей, и все асимметричные мессы образовали несколько больших групп.

Наиболее многочисленная разновидность представляет конструкцию в принципе довольно близкую симметричной. В этих циклах симметрия нарушается лишь частично, сохраняясь, как правило, в паре Gloria–Sanctus, но отсутствуя в паре Kyrie–Agnus. Причем Kyrie обычно значительно меньше по протяженности, чем Agnus Dei (или, реже, наоборот). Подобная схема была обнаружена мною приблизительно в половине месс, созданных до 1520 года <sup>29</sup>. Иногда между частями цикла можно обнаружить пропорции золотого сечения или соотношения близкие к нему, как, например, в мессах «L'Homme armé» Дюфаи, Окегема, Бюнуа. Однако в целом, на уровне общей структуры большинства месс, объяснить это нарушение симметрии и столь большую популярность этой модели особой математической логикой или специфически музыкальной логикой формообразования невозможно.

Второй вариант композиции, также встречающийся во многих циклах, по сравнению с предыдущим, резко асимметричен. В нем отсутствует центричность, так как Credo лишается своего доминирующего положения в форме. Оно приближается или сравнивается по протяженности с Gloria и образует с этой частью пару не только в плане пропорций, но и в плане многих других структур, включая cantus firmus. В свою очередь Sanctus образует соответствующую пару с Agnus Dei. В данном случае внутренняя группировка частей в цикле выглядит следующим образом:

Эта структура кажется тем более странной, что она вступает в «конфронтацию» с симметричной трехчастной макроструктурой (о которой говорилось выше), связанной с расположением частей Ординария внутри общей литургии и являющейся одной из важнейших протоструктур

 $<sup>^{29}</sup>$  Остальные циклы этого периода входят, соответственно, в другие группы, о которых речь пойдет ниже.

мессы. Напомню, что группировка частей в трехчастной макроструктуре выглядит следующим образом:

Необычную парность частей (1-2-2), ставшую традиционной в мессах начиная уже с XIV века, отмечали многие исследователи <sup>30</sup>. В статье, посвященной мессам «Сариt», о ней писал Манфред Букофцер, попытавшийся объяснить это явление. Ученый объясняет сходство Gloria-Credo, с одной стороны, и Sanctus-Agnus (или Kyrie-Sanctus-Agnus), с другой, изначальным сходством строения текста в этих частях — принципом альтернации строф в манере псалмодии в Gloria и Credo и его трехчастной структурой в Kyrie, Sanctus и Agnus 31. Таким образом, структура текста, по мнению исследователя, предопределяет близость этих частей и их группировку в музыкальных композициях 32. Это мнение остается общепринятым среди музыковедов и сегодня. Вместе с тем, оно, возможно, было бы приемлемым, если бы не то обстоятельство, что большинство циклов этой группы в плане пропорций, а порой и в планировке остальных структур, представляет собой как раз зеркальный вариант этой композиции. В таких циклах Credo приближается или совпадает по протяженности с Sanctus, а не с Gloria, причем в ряде произведений совпадение касается и других параметров: количества разделов внутри частей, мензурального и ансамблевого планов, проведений cantus firmus и т. д. Таковы, например, мессы «L'Homme armé» № 3 из Шести анонимных месс Неаполитанской библиотеки, месса «L'Homme armé» Тинкториса, а также некоторые произведения Обрехта, Жоскена и других композиторов, которых мы коснемся позже. Внутрициклическая группировка в этих мессах, соответственно, представляет схему:

> KG CS A 2 2 1

<sup>30</sup> Как правило, эта парность частей отмечалась музыковедами в самых разных параметрах, но не в пропорциях общей структуры.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Что касается данного утверждения, то здесь автору можно возразить: трехчастное строение в строгом смысле имеют лишь Agnus Dei и Кугіе, причем последняя в григорианских мессах чаще имеет четыре строфы (Кугіе I — Christe — Кугіе II — Кугіе III). Эта же структура Кугіе наблюдается в Турнейской мессе и в «Notre Dame» Гийома де Машо. Sanctus, как в текстовой протоформе, так и в григорианских мессах обычно пятистрофный, а в ранних полифонических мессах еще не имеет твердо устоявшейся структуры. <sup>32</sup> Bukofzer M. F. Caput: A Liturgico-Musical Study. P. 219.

Кроме того, в мессах «Сарит» Букофцер отмечает и другие весьма необычные особенности композиции, тоже связанные с внутренней группировкой частей, но отличающиеся от приведенных выше схем. Они заключаются в следующем: в мессе Окегема часть Кугіе явно обособлена и противопоставлена всем остальным. Она значительно меньше по масштабу, не имеет motto и вступительного дуэта, cantus firmus проходит лишь один раз и в укороченном варианте. Кугіе отличается от остальных частей и в гармоническом отношении <sup>33</sup>. Общая структура цикла в этом случае может быть представлена схемой:

Подобная планировка цикла наблюдается и в мессе «Caput» Обрехта <sup>34</sup>. Эти особенности, однако, остаются без каких-либо комментариев исследователя. Вместе с тем, мне удалось обнаружить аналогичную схему в пропорциях целого ряда произведений. В этих мессах четыре части — Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei или Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (в ином варианте) — приближаются по масштабу друг к другу, а одна из крайних частей, Kyrie или Agnus Dei, значительно меньше по протяженности. Например, в мессе Фрая «Nobilis et Pulchra» протяженность частей от Kyrie до Agnus Dei, соответственно, следующая:

А в мессе Жоскена «N'aurray je jamais»:

Возникает вопрос: какова логика подобной структуры? В чем смысл противопоставления одной части всем остальным? Ведь если это явление носит неслучайный характер, следовательно, оно должно иметь свое рашиональное объяснение.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Ibid. Р. 278. Обособленность Кугіе месс Окегема отмечает и Фабрис Фитч: «Кугіе — это отдельный организм внутри мессы: из всех частей эта обладает наибольшей мелодической свободой, но также и наиболее строгой зависимостью от структуры ее модели» («Кугіе is a separate entity within the Mass: it has the greatest melodic freedom of all the movements, but is also the most strictly indebted to the structure of its model». — Fitch F. Johannes Ockeghem. Masses and Models. Paris, 1997. P. 76).

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Bukofzer M. F. Caput: A Liturgico-Musical Study. P. 301. Некоторая обособленность частей Кугіе вследствие более усложненного варианта motto имеет место и в мессах Дюфаи, написанных на шансон (см.: Fallows D. Dufay. London, 1987. P. 206).

В следующей группе асимметричных месс мы также сталкиваемся с децентрализацией цикла. Масштаб частей постепенно возрастает к концу цикла, вплоть до Sanctus (пик композиции), затем резко спадает на Agnus Dei. Таковы, например, мессы Обрехта «Si dedero», «Cela sans plus», «Fors seulement», а также мессы Жоскена «Allez regretz», «Mater Patris», «Da Pacem» и др. Но можно встретить и такую композицию, как в английской анонимной мессе «Fuit homo missus», в которой первые три части совершенно одинаковы, Sanctus — больше, а Agnus — меньше остальных частей:

Что может означать подобная игра чисел?

Приведенные выше примеры планировки общей структуры указывают на две вещи: во-первых, на то, что Ординарии XV века зависели от структуры и пропорций текста в гораздо меньшей степени, чем принято думать, а во-вторых, на то, что невозможно объяснить особенности этих моделей чисто музыкальной или математической логикой. Таким образом, если не текст, не математическая логика и не логика музыкального формообразования детерминировали пропорции, общую структуру цикла и его внутреннюю планировку, тогда что?

#### 4. Загадочный тапия

Как это ни парадоксально, но ответ на этот вопрос, очевидно, тот же, что был дан для симметричных композиций. Если симметричная модель воплощает идею храма, то есть, по сути, является формой-символом, то, возможно, и асимметричная модель (модели) тоже воплощает некий символ? Вопрос лишь в том, какой. В нашем случае поиск ответа мог бы, наверное, быть долгим и оказаться безуспешным, учитывая разнообразие и индивидуальность пропорций каждого цикла, если бы не помощь компьютерной программы, воспроизводящей графические изображения общей структуры месс. Оказалось, что графики всех асимметричных циклов, несмотря на их многообразие, напоминают один и тот же знак — символ руки — иконографический жест, представленный в самых различных вариантах и являющийся, по сути, частью любого церковного интерьера (схемы 3-4) 35. В целом, по своему рисунку все циклы можно разделить

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Подчеркну, что графики напоминают не сами жесты, а их символы, т. к. мы видим лишь «пальцы». Однако пальцы — это наиболее выразительная часть руки. Ведь

на четыре основные группы. Для удобства классификации обозначим эти группы по их близкому подобию определенным жестам, а именно:

- 1. «рука благословляющая» («ладонь»);
- 2. «перст указующий» («индекс»);
- 3. «вытянутый средний палец» («жест истины»)<sup>36</sup>;
- 4. «два перста благословляющих» («mano pantea»).

Кроме того, некоторые рисунки, так же как и их возможные прототипы, жесты, занимают промежуточное положение. Поэтому порой довольно трудно однозначно отнести их к той или иной группе  $^{37}$ .

Эти четыре варианта композиции месс, однажды появившись, многократно копировались, в той или иной степени приближаясь к оригиналу или удаляясь от него. Фактически же именно они представляли для композитора основные модели формы. Таким образом, автор, сочиняющий мессу, как правило, опирался на две модели: одна служила первоисточником музыкального материала (григорианский хорал, шансон, мотет), а вторая — моделью формы <sup>38</sup>.

Многократное повторение и даже точное копирование мастерами разных школ и поколений определенных типов композиции подтверждает догадку о том, что речь в данном случае идет не о случайном сходстве с рукой, а, возможно, действительно о символе глубокого философскотеологического значения, к обсуждению которого я вернусь позже.

План общей структуры позволяет говорить и о стиле школ (прежде всего, английской и франко-фламандской), а также о стиле отдельных композиторов, особенно таких крупных мастеров, как Окегем, Обрехт, Жоскен, Орландо ди Лассо, Палестрина, что заслуживает специального изучения.

Итак, рассмотрим подробнее основные группы моделей.

Первый вид — самый распространенный в циклах второй половины XV века. К этой группе относится более половины всех рассмотренных месс этого периода (84 из 155-ти композиций). Здесь необходимо выделить несколько основных трактовок «руки».

именно конфигурация пальцев позволяет нам без труда узнать тот или иной жест.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Вытянутый средний палец в эпоху Средневековья символизировал истину и справедливость. См.: Bäuml B. J., Bäuml F. H. A Dictionary of Gestures. Metuchen, New Jersey, 1975. P. 74. 83.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Одна из важных характеристик жеста в отличие от статичных символов — его динамизм и выразительность, качества свойственные также и музыкальному искусству. (Этим ценным замечанием я обязана Доротее Бауманн.)

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> В принципе, композитор мог одновременно опираться и на модели других структур уже существующих композиций, например, на мензурально-ритмический план cantus firmus. Такой случай представляет месса Обрехта «L'Homme armé», заимствующая эту структуру из одноименной мессы Бюнуа. См.: *Strunk O.* The Origins of the «L'Homme armé» Mass // Essays on Music in the Western World. New York, 1974. P. 68–69.

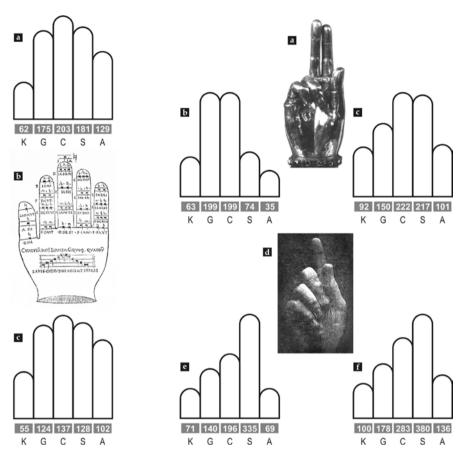


Схема 3. Асимметричная композиция в мессах XV века: (а) И. Окегем. «Сариt»; (b) Гвидонова рука из анонимного трактата по сольмизации «Compendium Musices» (1513 г.); (c) А. Бюнуа. «L'Homme armé».

Схема 4. Асимметричная композиция в мессах XIV—XVI веков: (а) Рука реликвария Св. Елизаветы, область Рейна (ок. 1240 г.), капелла замка Зайн; (b) Турнейская месса; (c) Дж.-П. да Палестрина. «Gabriel Archangelus»; (d) Фрагмент правой руки Константина Великого из базилики Максенция на Римском Форуме (1-я пол. IV века). Рим, музей Капитолини, Дворец Консерватории; (e) Я. Обрехт. «Fors seulement»; (f) Я. Обрехт. «Cela sans plus».

Рука обычная с ее естественными пропорциями (*схемы 3, 5*). Очевидно, первым образцом такой композиции была месса «Caput» Окегема, появившаяся около середины XV века и получившая большую популярность в Нидерландах. Так, например, большинство месс на тему «L'Homme armé»

второй половины XV века воспроизводят именно этот рисунок формы <sup>39</sup>. Однако уже к середине XVI века, а возможно, и несколько ранее, данная модель теряет свою значимость и встречается намного реже.

Рука стилизованная, с менее естественными пропорциями, например, с одинаковыми (близкими) по длине «пальцами». Встречается у Фрая («Nobilis et pulchra»), Обрехта («Caput») и Жоскена («De Beata Virgine») ( $cxema\ 6$ ) <sup>40</sup>.

Рука симметричная (*схемы 1, 2*). Как уже отмечалось выше, это тип композиции, появившийся в последней трети XV века, но более характерный для месс Палестрины зрелого и позднего периода («Ave Maria cœlorum»  $(16)^{41}$ , «Qual è il più grand' amore» и др.).

Модель второй группы месс — «перст указующий» — встречается в основном в XV веке, в частности, в уже упомянутых циклах Обрехта «Si dedero», «Cela sans plus», «Fors seulement» и Жоскена «Allez regretz», «Mater Patris», «Da Pacem», но впервые появляется приблизительно в 1440-х годах в анонимной английской мессе «Fuit homo missus» (cxemble 4e, 4f, u 7). В композиции такого типа, как мы уже видели, над всеми частями доминирует Sanctus, поэтому практически нивелируется центричность. В XVI веке этот вид почти не встречается  $^{42}$ .

Следующую группу образуют циклы, в которых вытянут «средний палец». Впервые подобный план общей структуры появляется в мессе «Notre Dame» Гийома де Машо, затем встречается у Окегема («Mi-mi», «Au travail suis»), Обрехта («Scaramella», «Je ne demande»), но наибольшую популярность получает в XVI веке и, очевидно, благодаря своей центричности вытесняет остальные «жесты». Многие мессы Палестрины, в частности, «Inviolata», «Jesu nostra Redemptio», «Nasce la gioia mia», «Regina coeli» (21), наконец, знаменитая «Missa Papae Marcelli» относятся к этой груп-

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Первые мессы на тему «L'Homme armé» Окегема, Бюнуа и Дюфаи появились в 1450-е годы, вслед за окегемовской мессой «Сариt». Причем если Окегем варьирует свою собственную модель в новом сочинении, то Бюнуа копирует ее почти буквально (дань уважения старшему коллеге?). О хронологии появления и датировке этих месс см.: Fitch F. Johannes Ockeghem. Masses and Models. P. 56–64.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Стилизация, как известно, один из характернейших иконографических приемов средневекового искусства. Изображение стилизованной руки неоднократно встречается и в средневековых трактатах по сольмизации (см.: Forscher Weiss S. Disce manum tuam si vis bene discere cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe // Music in Art. 2005. Vol. XXX. No. 1–2. P. 38). В схеме 6 график мессы «Сариt» Обрехта приводится без учета «Osanna II» («ut supra»).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> В случае, когда имеется несколько месс с одинаковым названием, в скобках стоит номер тома по изданию: Pierluigi da Palestrina's Werke. Bde. X-XXIV, XXXII, ed. F. X. Haberl. Leipzig, 1880–1888.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Мне удалось обнаружить его лишь в трех мессах Палестрины.

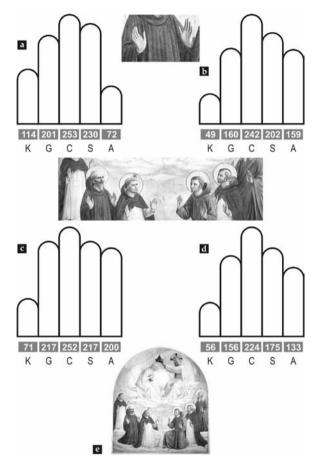


Схема 5. Композиция «Рука благословляющая» («ладонь») в мессах франкофламандских композиторов. (а) Я. Обрехт. «N'auray je jamais»; (b) И. Окегем. «Quinti toni»; (c) Жоскен Депре. «N'auray je jamais»; (d) Ф. Карон. «Ľ Homme armé»; (e) Фра Анджелико. «Коронация Девы» (ок. 1441 г.). Фреска, 171 × 151 см. Флоренция, музей Сан-Марко, cell 9.

пе. Эта модель порой может быть отнесена к виду «ладонь», в которой средний палец вытянут, а остальные несколько согнуты, как это показано на схеме 8. В этой группе имеется и подгруппа симметричных циклов — таких, например, как анонимная «O Rosa bella» N 3, «Primi toni» Агриколы, а также «Assumpta es Maria» и «O admirabile commercium» Палестрины.

Композиция четвертой группы месс, «два перста», была довольно распространена, и, хотя в XV веке уступает первой группе («ладонь»),

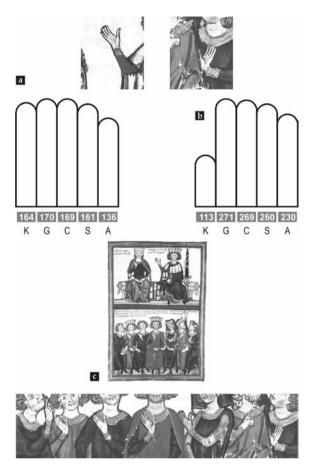


Схема 6. Композиция «Рука благословляющая» (стилизованная) в мессах XV века. (а) В. Фрай. «Nobilis et pulchra»; (b) Я. Обрехт. «Сариt»; (c) неизвестный мастер из Южной Германии. «Ландграф и ландграфиня Тюрингии», «Кодекс Манессе» или «Große Heidelberger Liederhandschrift» (ок. 1310–1320 гг.), библиотека Гейдельбергского университета, MS cpg 848, f. 21v.

появилась она раньше и сохраняла свои позиции на протяжении всех трех столетий Ренессанса. Ее воспроизводят мессы Дюфаи («Se la face ay pale», «Sancti Antonii de Padua»), анонимная «La mort de Saint Gothard» $^{43}$ , а также

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Месса «La mort de Saint Gothard» была приписана Дюфаи вначале Лоренсом Файнингером, а затем и Генрихом Бесселером, включившим ее в собрание сочинений композитора (*Dufay G.* Opera Omnia / Ed. H. Besseler. Rome, 1951–66). Однако другие ученые, в частности, Вольфганг Нитшке и Алехандро Энрике Планшарт оспаривают авторство

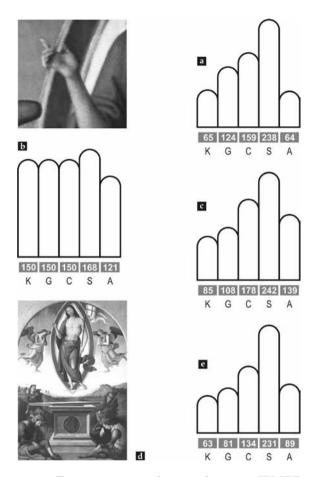


Схема 7. Композиция «Перст указующий» («индекс») в мессах XV–XVI веков. (а) Я. Обрехт. «Је ne saray plus»; (b) Аноним. «Fuit homo missus»; (c) Жоскен Депре. «Маter Patris»; (d) Перуджино. «Воскресение Христа» (1501 г.). Панель,  $227 \times 167$  см. Ватикан, Пинакотека; (e) Жоскен Депре. «Allez regretz».

многие композиции Жоскена (например, «Faysant regretz», «Una musque de Buscaya», «La sol fa re mi»), Пьера де ла Рю («Alleluia», «Cum jucunditate», «Ave Santissima Maria», «De Sancto Antonio») и Палестрины («Те Deum laudamus», «Ассіре Domine», «Benedicta es»). Эту модель мы обнаруживаем уже в первом полифоническом цикле XIV века — в Турнейской мессе 44

Дюфаи и полагают, что автор ее — младший современник Дюфаи Йоханн Мартини.

<sup>44</sup> Как известно, Турнейская месса, а также другие анонимные мессы XIV века до сих

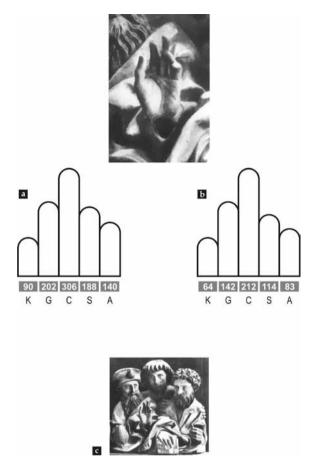


Схема 8. Композиция «Средний вытянутый» или «рука благословляющая» в мессах XV–XVI века. (а) Я. Обрехт. «Scaramella»; (b) Дж.-П. да Палестрина. «Regina coeli»; (c) Николаус Гагенауэр. Группа апостолов Изенгеймского алтаря. Скульптура (ок. 1500 г.), Кольмар, музей Унтерлинден.

пор не рассматривались в качестве гомогенных композиций, обладающих художественным единством. Тем не менее тщательный анализ музыкальной ткани и формы этих произведений опровергает общепринятую точку зрения. Этому вопросу посвящена моя статья: Guletsky I. The Four 14-th Century Anonymous Masses: Their Form; the Restoration of Incomplete Cycles; and the Identification of Some Authors // Acta Musicologica. 2009. Vol. LXXXI. No. 2. Кроме того, необходимо внести ясность по поводу количества частей Турнейской мессы. Так же, как и «Nôtre Dame» Машо, эта месса считается шестичастной, поскольку после Agnus Dei следует еще Ite missa est. Однако по целому ряду признаков, которые я привожу в вышеупомянутой статье, Ite не является шестой частью цикла. Она либо представляет отдельную пьесу (Турнейская месса), либо могла трактоваться автором как дополнительный раздел Agnus Dei («Nôtre Dame» Машо).

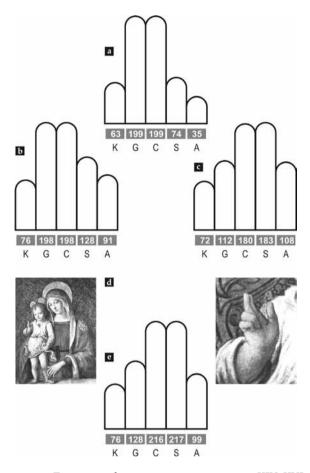


Схема 9. Композиция «Два перста благословляющих» в мессах XIV–XVI веков. (а) Аноним. Турнейская месса; (b) Г. Дюфаи. «Se la face ay pale»; (c) Жоскен Депре. «Faysant regretz»; (d) Бернардино ди Бетто (Пинтуриккьо). «Мадонна с Младенцем». Фреска,  $107 \times 87$  см. Ватикан, Пинакотека; (e) П. де ла Рю. «Сит jucunditate».

 $(cxemы\ 4\ a,\ 4b\ u\ 9)$ . Причем, как на ранней стадии, так и позднее, она часто встречается в стилизованной версии, как в Турнейской мессе, отличающейся равенством «указательного и среднего пальцев».

# 5. Иконография месс «S Antonii de Padua» и «Se la face a pale» Гийома Дюфаи в церковно-литургическом и историко-художественном контексте. Модель «два перста» в других мессах

Разнообразие авторских решений «жестовой» композиции достаточно велико: от строгого воспроизведения известных образцов — до свободного творчества мастера, создающего свои особые модели.

Порой возникает впечатление, что композиторы в буквальном смысле «срисовывали», копировали жесты святых с икон местных церквей. Я не исключаю и того, что в мессе, посвященной определенному святому, мог быть запечатлен жест именно этого святого, изображение которого композитор мог видеть в своей церкви. Примером такой связи могут служить месса Гийома Дюфаи «S Antonii de Padua» 45 и фреска падуанской базилики Св. Антония, изображающая этого святого.

Поскольку создание полного Ординария в то время было еще достаточно редким явлением, связанным, как правило, с исключительными событиями и торжественными церемониями, Дэвид Феллоуз предполагает, что эта месса была сочинена к освящению знаменитого алтаря Донателло в базилике Св. Антония в Падуе и исполнена там во время церемонии 13 июня 1450 года <sup>46</sup>. Месса Дюфаи трехголосна и отражает песенный стиль Дюфаи 1440–50-х годов <sup>47</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Месса была идентифицирована Бесселером как одна из месс св. Антония, упомянутых Дюфаи в его завещании. В данном документе композитор называет две мессы, одна из которых посвящена св. Антонию Падуанскому, а вторая — св. Антонию, аббату церкви Viennois. Бесселер ошибочно принял сохранившийся Ординарий за мессу аббата и опубликовал его под соответствующим названием: «Missa S. Antonii Viennensis» (Орега Omnia, ii, I), считая мессу св. Антония Падуанского утерянной. Однако Феллоз в своей книге убедительно доказал, что данная месса является как раз циклом св. Антония Падуанского, в то время как месса св. Антония, аббата, утеряна (*Fallows D*. Dufay. P. 182–193).

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> В поддержку своей гипотезы ученый приводит серьезные аргументы — такие, как, например, факты совпадения времени и места пребывания Дюфаи в этот период, а также количества певцов, необходимых для исполнения этой мессы, указанного композитором в завещании, и числа «монахов», сопровождавших Дюфаи в поездке (*Fallows D*. Dufay. P. 66–68, 185–187).

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Возможно, этот Ординарий является частью «комплекта» месс, включающего также один или даже два цикла Проприя, посвященных св. Антонию и св. Франциску (Ibid. P. 187–191; *Planchart A. E.* Du Fay // New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 7. London, 2000. P. 653).

Фреска неизвестного художника джоттовской школы, изображающая святого Антония Благословляющего, находится в пресвитерии (заалтарной части центрального нефа), в одной из арок под хорами. Как видно из иллюстрации 10, композиция мессы повторяет жест святого, а именно благословение «два перста». Необходимо отметить, что рисунок общей структуры цикла воспроизводит не только жест, но, несмотря на абстрактность графика, в определенной степени и особенность руки Антония — удлиненные пропорции пальцев и мягкость, «певучесть» линий его руки. Более того, в формальной структуре мессы композитор повторяет характерный рисунок приподнятых четвертого и пятого пальцев, включая даже точную пропорцию между ними (схема 10а и 10b). Пропорции остальных пальцев переданы композитором более или менее приблизительно, за исключением большого пальца, который на фреске несколько утрированно удлинен, а в графике цикла выглядит значительно короче. Вместе с тем, если бы длина этого «пальца» мессы соответствовала его длине на фреске, то графическое воплощение жеста было бы полностью утеряно (схема 10с). Таким образом, пожертвовав в данном случае точным воспроизведением пропорции, Дюфаи сохраняет главное — тип жеста и общий характер руки Св. Антония.

Сегодня невозможно сказать наверняка, является ли точная передача живописных пропорций в формальной структуре музыкального произведения вдохновенным наитием или же композитор измерял их, перед тем как приступить к сочинению мессы; рисовал ли он на бумаге предварительный чертеж со всеми расчетами «руки» будущей мессы или держал этот план в голове. Да это, собственно, и неважно. Значительно более интересным, как мне кажется, является непосредственное вдохновение композитора от живописного образа и перенесение в музыкальное сочинение сакрального символа как главного информационнного сообщения, а также отражение отдельных характерных деталей изображения, свидетельствующее о связи обоих произведений 48.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Аналогичный случай встречается в мотете Дюфаи «Nuper rosarum flores», в котором композитор, возможно, воспроизводит архитектурные пропорции знаменитого купола Брунеллески, возведенного над флорентийским собором S Maria del Fiore в 1436 году (Warren Ch. W. Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet // Music Quarterly. 1973. Vol. LIX. P. 92–105), или, что кажется мне более убедительным, пропорции храма Царя Соломона (см.: Wright C. Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin // Journal of the American Musicological Society. 1994. Vol. 47. P. 395–441). Необходимо отметить, что Феллоуз в свое время пытался найти подтверждение гипотезы о датировке и предназначении мессы не только в имеющихся косвенных исторических фактах, приведенных выше, но и непосредственно в композиционной связи цикла Дюфаи и донателловского алтаря. Так в частности, в своей статье «Dufay, la sua messa per Sant' Antonio da Padova e Donatello» он рассматривает возможную зависимость

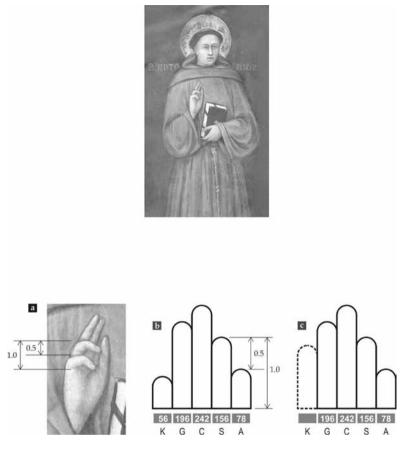


Схема 10. Вверху: неизвестный мастер. «Св. Антоний Благословляющий» (1326), Падуя, базилика Св. Антония. Фреска. Внизу: (а) Рука Св. Антония Благословляющего (деталь); (b)  $\Gamma$ . Дюфаи. «Missa Sancti Antonii de Padua»; (c) гипотетическая композиция.

между двенадцатью частями цикла св. Антония (сумма частей двойного цикла Проприй + Ординарий (см. сноску 47)) и двенадцатью фигурами ангелов алтаря, поющих и играющих на музыкальных инструментах (см. данную статью в: Rassegna di musica veneta. 1986–87. Vol. II–III. Р. 3–19). Однако Элеонора М. Бек, допуская, что месса действительно могла быть приурочена к освящению алтаря, тем не менее показывает ошибочность аргументов ученого относительно формальной связи этих произведений. Поскольку поющие ангелы, в отличие от играющих, изображены не по одному на каждой панели, а парами, то следовательно, их общее количество изначально составляло уже не двенадцать, а шестнадцать фигур. Кроме того, как пишет исследовательница, некоторые из ангелов предназначались не для алтаря, а для хоров (Beck E. M. Revisiting

Из семи циклов Дюфаи еще одна месса представляет композицию «mano pantea» — это, как уже отмечалось выше, «Se la face ay pale». Так же, как и в случае с мессой святого Антония, представляется интересным рассмотреть композиторский выбор «жеста» для этого произведения в конкретном историческом и иконографическом контексте.

Четырехголосная месса «Se la face ay pale» — одна из четырех месс Дюфаи, написанных в технике строгого cantus firmus, обращение с которым напоминает принципы английских месс 1430-40-х годов и, в частности, «Alma Redemptoris Mater» Лионеля Пауэра и знаменитую анонимную мессу «Сариt». В качестве первоисточника композитор использовал тенор своей одноименной баллады, сочиненной им в 1430-х годах, в период пребывания при савойском дворе. Появление цикла относится к началу 1450-х годов — периоду, когда Дюфаи снова находился на службе у герцога савойского. Более того, очень вероятно, считает Феллоуз, что месса была приурочена ко дню бракосочетания Амадея (старшего сына герцога Людовика) и принцессы Иоланды Французской — дочери Карла VII, состоявшемуся 27 октября 1452 года (их формальное бракосочетание состоялось, когда жених и невеста были еще совсем детьми — в 1436 году). В этом случае объясним и выбор композитором материала — любовная шансон, которая в свое время, очевидно, была посвящена одной из прекрасных дам савойской династии — Анне де Лузиньян <sup>49</sup>.

Месса отличается великолепной ясностью структуры. Ее композиция воспроизводит рисунок левой руки  $^{50}$  и обладает ярко выраженной стилизацией, опираясь на канон Турнейской мессы и впервые возрождая его в XV веке ( $cxema\ 9a,\ b$ ). Рисунок жеста как бы претворен на всех уровнях формы. Части Gloria–Credo напоминают близнецов, так как совершенно одинаковы и по протяженности  $^{51}$ , и в структурном отношении: по количеству разделов (по три в каждой части), последовательности мензур, соответствию motto и всех пропорций cantus firmus, интермедий и инструментальных заключений в конце каждой из них. В свою очередь,

Dufay's Saint Antony Mass and Its Connection to Donatello's Altar of Saint Antony of Padua // Music in Art. 2001. Vol. XXVI. No. 1–2. P. 5–19). Примечательно, что Феллоуз и сам отмечает сомнительность того, что циклы Проприя были написаны к церемонии освящения: «Whether they were also composed for the dedication of Donatello's altar seems more doubtful» (*Fallows D*. Dufay. P. 191). И следовательно, правомочность объединения Проприя и Ординария в единую композицию в данном случае тоже никак не доказана.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Fallows D. Dufay. P. 70, 196, а также: Planchart A. E. Du Fay. P. 650.

<sup>50</sup> Здесь и далее имеется в виду изображение руки, обращенной ладонью к зрителю.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Их масштаб также совпадает с масштабом аналогичных частей Турнейской мессы. Скорее всего, Дюфаи имел возможность познакомиться с Турнейским манускриптом, когда получил должность каноника в соборе Турне в сентябре 1436 года (Ibid. P. 649).

части Kyrie–Sanctus–Agnus Dei составляют группу, объединенную мензурацией тенора, образующего двойные такты, контрастирующие остальным голосам <sup>52</sup>.

Не исключено, что своеобразный план этой композиции и, в первую очередь, безупречная парность Gloria-Credo, отражая сакральный жест благословения, содержит также скрытую аллюзию на единство супружеской пары, символизируя прочный семейный союз.

Стилизованный рисунок, но только правой руки, представляет и cantus firmus-месса на тему французской шансон «La mort de St. Gothard» <sup>53</sup>. Месса, как это следует из ее названия, посвящена знаменитому в альпийском регионе святому Готтарду. В этом произведении модель отражена в почти одинаковой протяженности частей Credo и Sanctus, но в меньшей степени в оформлении их внутренних структур (*cxema 11a*). Поскольку этот цикл появился примерно в тот же период, что и «Se la face ay pale», то есть в начале 1450-х годов <sup>54</sup>, то он, должно быть, является первым образцом композиции «два перста правой руки». И в этом нововведении, очевидно, проявилось влияние английской школы (все английские мессы «праворукие»). Не считая рассмотренных выше циклов Дюфаи, представляющих «левую руку», и еще шести подобных месс, которые следуют более ранней традиции или содержат печальный текст <sup>55</sup> (как, например, мессы Лассо «Triste depart», «Quand'io penso al martire»), все последующие циклы этой группы (44 произведения) представлены «правой рукой».

Большую часть в группе месс «два перста» представляют сочинения на материале литургических или паралитургических источников (антифонов, гимнов, духовных мотетов). Их названия, как правило, отражают посвящение Христу, апостолу, архангелу Гавриилу, церкви, святому, мученику, то есть образам, традиционно связанным с иконографией благословения или же отражающим непосредственно сам акт благословения. К этой группе относятся мессы Пьера де ла Рю «Pur natus est», «De Sancto Antonio», «De Sancta Anna», циклы Палестрины «Gabriel Archangelus», «Veni sponsa Christi munera», «Sine titulo (Benedicta es)», Моралеса «Benedicta es cælorum Regina», Орландо ди Лассо «Ессе nunc benedicite», «Quand'io penso al martire», «Frere Thibault». Кроме того, сюда входят мес-

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> См. об этой мессе: *Fallows D.* Dufay. P. 194–199; *Hughes A.* Style and Symbol: Medieval Music: 800–1453. Ottava, 1989. P. 405; а также: *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. М., 1989. C. 128–130.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> См. примечание 43.

 $<sup>^{54}</sup>$  Бесселер предполагает, что эта месса предшествовала «Se la face ay pale» (Opera Omnia, iii, IV).

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> О символическом значении правой и левой руки в церковной иконографии, а также в передаче эмоций радости и печали см. 7-й раздел статьи.

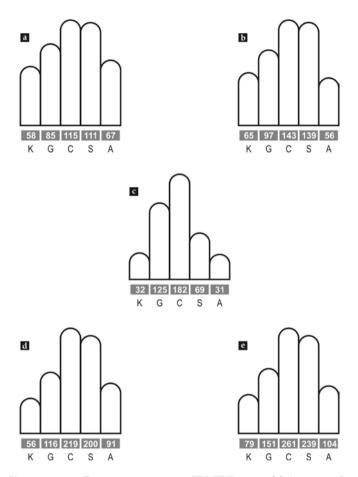


Схема 11. Композиция «Два перста» в мессах XV–XVI веков. (а) Аноним. «La mort de Saint Gothard»; (b) П. де ла Рю. «De Sancto Antonio»; (c) О. ди Лассо. «Quand'io penso al martire»; (d) К. Моралес. «Benedicta es cælorum regina»; (e) Дж.-П. да Палестрина. «Ad сœnam agni providi».

сы, посвященные определенным религиозным праздникам и опирающиеся на соответствующий литургический первоисточник. Тексты первоисточников, названия этих месс и их иконография также прямо или опосредованно связаны с благословением. Это, например, мессы Палестрины, сочиненные на гимны: «Ad cœnam agni providi» и «Jam Christus astra ascenderat».

«Ad cœnam agni providi» исполняется на Пасху. Содержание гимна — это прославление и благословение пасхальной жертвы. «Jam Christus astra

ascenderat» исполняется в Пятидесятницу. В христианской традиции это праздник, отмечающий сошествие Святого Духа на апостолов; в более ранней еврейской традиции — праздник в честь получения Моисеем десяти заповедей на горе Синай и благословения первых плодов урожая  $(cxembi\ 4c\ u11)^{56}$ .

Итак, совершенно очевидно, что выбор модели «mano pantea» для всех рассмотренных выше месс не случаен. Как видим, он обусловлен содержанием первоисточника мессы и религиозного праздника, для которого она написана, иконографией образа, а порой даже его конкретным художественным прототипом (месса «S Antonii de Padua» Дюфаи), определенным событием или торжественной церемонией — например, свадьбой, как в мессе Дюфаи «Se la face ay pale», где суть происходящего таинства — это сочетание и благословение супружеской пары <sup>57</sup>.

## 6. Модель «два перста» и парная внутрициклическая группировка

Как видим, именно в композиционной схеме «два перста» заключен ответ на вопрос о странной асимметрии многих циклов, в которых Gloria и Credo представляют собой неизменную пару, близкую не только протяженностью этих частей, но и их внутренним строением, принципом изоритмии, особенностью проведения cantus firmus, ансамблевым и мензуральным планом. Очевидно, группировкой «пальцев» в цикле объясняется и большое количество отдельных пар, появившихся именно в таком сочетании в первой половине XV века в Киприотском, Болонском (BL Q15), Тридентском (92), Old Hall и Aosta манускриптах. В этих рукописях части Gloria—Credo, а также Sanctus—Agnus, часто следуют друг за другом. Кроме

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> О гимн-мессах Палестрины, их первоисточниках и связанных с ними праздниках см.: *Marshall R. L.* The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns // Journal of the American Musicological Society. Vol. 16 (1963). P. 347–372.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Рамки статьи не позволяют рассмотреть в этом аспекте другие группы циклов, которым я надеюсь посвятить специальную статью. В свете изложенного нельзя не вспомнить глубокое замечание Букофцера по поводу использования мелизмы антифона в мессах «Сариt», в высшей степени актуальное в применении к проблеме композиции и формы мессы в целом: «...Мы имеем здесь поразительный пример того, как области истории литургии, иконографии и музыки освещают друг друга, как одна становится понимаемой только через другую» («...We have here a striking example of how the fields of liturgical history, iconography, and music elucidate one another, how the one becomes intelligible only through the other». — Bukofzer M. F. Caput: A Liturgico-Musical Study. P. 240).

того, эти пары согласованы в ключах, мензуральных знаках, числе голосов, обладают единой структурной и ладовой организацией  $^{58}$ .

Это говорит о том, что Ординарий в принципе мог компоноваться из двух таких пар (созданных одним композитором или даже разными): Gloria-Credo и Sanctus-Agnus, с добавлением Кугіе. В Болонском манускрипте имеются несколько таких «циклов», составленных компилятором из двух групп частей, написанных разными композиторами. Это мессы Захария да Терамо — Дюфаи и Чикониа — Арнольда де Лантиса<sup>59</sup>.

Необходимо отметить, что возникновение в середине XV века тематически объединенного на основе cantus firmus цикла — теноровой мессы — знаменуется появлением модели «руки благословляющей» и ее огромной популярностью на протяжении второй половины столетия. Однако парная группировка часто сохранялась даже в Ординариях, входящих в другие группы. В качестве примера можно привести мессы Окегема. Большинство из них по типу общей структуры относится к группе «ладонь». Вместе с тем, как отмечает Фитч, связь пары Gloria—Credo в них совершенно очевидна, хотя всегда выражается по-разному: через единый мензуральный план («De plus en plus»), сходство разработки cantus firmus («Ессе ancilla»), сходство фактуры или изложения материала мотто («Sine nomine») и т. д. 60 В таких случаях налицо сочетание двух знаков на разных уровнях формы: «ладони» в рисунке общей структуры и первичного знака формы — «два перста», который сохраняется (часто, скорее, как намек, как дань традиции) в других структурах.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Cm.: Bukofzer M. F. The Music of the Old Hall Manuscript // Bukofzer M. F. Studies in Medieval & Renaissance Music. New York, 1950. P. 34–85; Bukofzer M. F. The Fountains Fragment // Bukofzer M. F. Studies in Medieval & Renaissance Music. New York, 1950. P. 86–112; Bukofzer M. F. Caput: A Liturgico-Musical Study. P. 220; Hughes A. Mass Pairs in the Old Hall and other English Manuscripts // Revue Belge de Musicologie. 1965. Vol. XIX. P. 15–27; Hughes A. Style and Symbol: Medieval Music: 800–1453. P. 377, 384–388.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> *Bukofzer M. F.* Caput: A Liturgico-Musical Study. P. 220. Вместе с тем, примеров составных «циклов», имеющих двойное авторство, все-таки почти не сохранилось. Так что невозможно сказать, насколько широко такая практика была распространена. С другой стороны, как отмечает Рейнгард Стром, отдельные части или пары частей из цельного цикла могли порой помещаться переписчиком в разных местах манускрипта, или же цикл переписывался не целиком. Это явилось причиной того, что изначально полные циклы дошли до нас лишь во фрагментах (см.: *Strohm R.* The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge, 1993. P. 171); о практике «расчленения» в манускриптах полных циклов см. также: *Kirkman A.* The Invention of the Cyclic Mass // Journal of the American Musicological Society. 2000. Vol. 54. No. 1. P. 13. Возможно, «жертвой» такого расчленения стала неполная Тулузская месса, а также и другие мессы XIV — начала XV века, о которых сегодня почти ничего не известно.

<sup>60</sup> Fitch F. Johannes Ockeghem. Masses and Models. P. 71, 85, 110, 117, 126.

Модель «два перста» не исчезает, но, безусловно, уступает свое первенство. Необходимо отметить также то, что, несмотря на появление большого количества пар в английских манускриптах начала XV века, этот знак совсем не встречается в пропорциях полных английских циклов этого периода и характеризует исключительно континентальную франкофламандскую традицию.

### 7. Происхождение концепции manus-мессы

Можем ли мы принять гипотезу, что форма мессы — это сакральный символ, иконографический жест? Когда и почему могла возникнуть идея придать Ординарию именно такую форму? Произошло ли это в начале XIV века с рождением первого полифонического цикла (Турнейской мессы), в котором знак предстал уже во всей своей выразительности? Или в середине XIII века с появлением Францисканского и Доминиканского градуалов, в которых части впервые были организованы в порядке их следования от Kyrie до Agnus Dei? Или, может быть, появление этой идеи следует отнести к XII веку, периоду, от которого дошли самые ранние манускрипты, содержащие части Ординария, хотя и в ином расположении? На эти вопросы пока нет достоверного ответа. Нет документальных источников и нет исследований. Тем не менее позволю себе высказать некоторые соображения, которые, как мне кажется, заслуживают внимания.

Прежде всего, невозможно игнорировать сам факт сходства графики общей структуры месс с наиболее важными в церковной иконографии жестами и воспроизведение точных пропорций пальцев, особенно в композициях «ладонь», «два перста» и «индекс» в десятках произведений разных мастеров. Настойчивая повторяемость этих моделей, вплоть до точного копирования «классического» оригинала (канона), заставляет серьезно отнестись к идее manus-символа мессы и попытаться найти ей объяснение и подтверждение, пусть даже косвенное, в истории формиро-

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> См.: *Apel W.* Gregorian Chant. Bloomington, 1958. P. 420, note 28; *Chew G.* The Early Cyclic Mass as an Expression of the Papal Supremacy // Music and Letters. 1972. Vol. 53. P. 254. Credo в этих циклах чаще всего еще помещалось отдельно, что, скорее всего, как считает Рихард X. Хоппин, было вызвано определенными практическими соображениями (*Hoppin R. H.* Reflections on the Origin of the Cyclic Mass // Liber Amicorum Charles van den Borren. Antwerpen, 1964. P. 86–87).

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Gatta D. D. Aux origines du Kyriale // Revue grégorienne. 1955. Vol. 34. P. 175.

вания ее первичных структур, в музыкальных и философских трактатах Средневековья, в Библии, в традициях нумерологии, символизма и магии жеста, уходящих корнями в глубокую древность, и, наконец, в искусстве той эпохи. Не имея возможности глубоко осветить все эти вопросы в рамках статьи, я лишь поверхностно коснусь намеченных тем.

Начну с зарождения идеи manus-мессы. Я полагаю, что эта концепция могла быть ровесницей Ординария, то есть ее происхождение следует отнести к XI веку — периоду окончательного отбора всех пяти частей и кристаллизации текста. Тому можно привести ряд доказательств, а именно: выбор количества частей (по числу пальцев руки), но главное — пропорции самого текста. Они являлись отправной точкой для музыкальных пропорций и не могли оказаться случайными <sup>63</sup>.

График текстовой протоформы фактически представляет жест промежуточной подгруппы «два перста» — «вытянутый средний палец». Именно эти два вида воспроизведены в первых циклах XIV века, с которых начинается история полифонической мессы. Интересно, что к этому наиболее раннему варианту текстовых пропорций максимально приблизился Орландо ди Лассо, неоднократно воспроизведя его в своих циклах (схема 12) 64.

В XI веке сформировалась еще одна структура Ординария, которая дублирует графику «два перста». Напевы, вошедшие в цикл, разделились по принципу стилевого контраста соответствующим образом: пара Gloria—Credo выделялась, как правило, силлабическим стилем мелодий, а части Kyrie—Sanctus—Agnus отличались распевным, мелизматическим характером. Таким образом, силлабические части как бы представляли вертикально поднятые указательный и средний пальцы. В то время как распевные мелодии остальных частей давали ощущение текучести, линеарности, образно воспроизводя согнутые «низкие» пальцы — безымянный,

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Согласно традициям нумерологического символизма, который имел большое значение в церковной культуре и достиг своего пика в XIII веке, число «5» ассоциировалось с микрокосмом и с живой природой, со строением человеческого тела (пентаграммой), с рукой (пальцами) и со счетом. См.: Suntrup R., Schmid B., Daxelmüller C., Lentes T. Zahlensymbolik, -mystik // Lexikon des Mittelalters. Vol. IX. München, 1998. P. 443–451; Folkers M. Zahlsysteme // Lexikon des Mittelalters. Vol. IX. München, 1998. P. 457–458; а также: Sauer J. Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Zweite vermehrte Auflage. Münster, 1964. S. 61–87. О числовом символизме в средневековой и ренессансной музыке см. например: Elders W. Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance; Hughes A. Style and Symbol: Medieval Music: 800–1453. P. 536–540; Wright C. Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin. P. 400, 406–410, 437–439.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> В данной версии статьи, в отличие от ранее опубликованной в «Music in Art», графики месс О. ди Лассо приводятся без учета Osanna II («ut supra»).

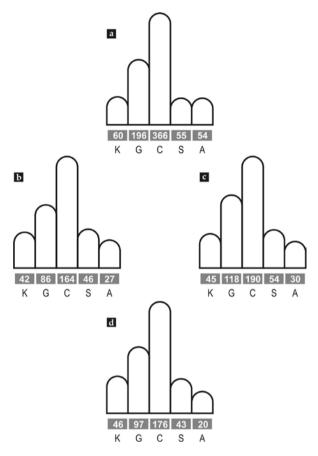


Схема 12. Сравнение композиций текстовой протоформы Ординария (а) и месс О. ди Лассо. (b) «Je me suffit»; (c) «Certa fortiter»; (d) «Osculetur me».

и мизинец, и приближающийся к ним по пропорциям большой. Вместе с тем, большой палец, занимая особое положение на ладони, как бы передал свою «особость» части Кугіе, на которую он был изначально спроецирован (учитывая, что Ординарий моделировался по левой руке). Отличие Кугіе от остальных частей наблюдается даже в тексте, который, как известно, на греческом языке, в то время как остальные части — на латыни. В манускриптах XI–XIII веков Кугіе расположены отдельно, а в циклах порой тропированы. Примыкая по некоторым параметрам к паре Sanctus–Agnus, Кугіе все-таки не во всем совпадает с этой парой, что заметно, например, в Турнейской мессе и в мессе Машо. Этим объясняет-

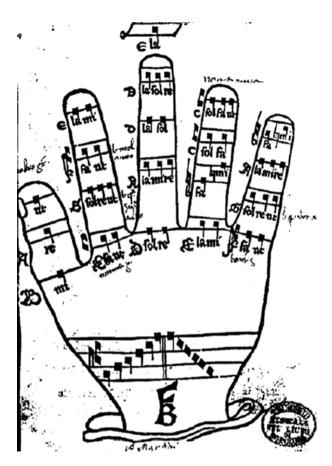


Схема 13. Изображение Гвидоновой руки в трактате по сольмизации Бонавентуры да Брешиа «Breviloquium musicale» (Brescia: Angelo Britanico, sub die XXVII. Julii MCCCCLXXXXVII). Копия в Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna, A 57.

ся и подчеркнутая обособленность Кугіе от остальных четырех частей во многих мессах франко-фламандских композиторов, в частности, в некоторых циклах Дюфаи, Окегема и Обрехта, о которых говорилось выше.

Парная (символическая) группировка внутри цикла уже на раннем этапе григорианских месс могла подчеркиваться выбором хоралов, посвященных одному празднику или святому, единым модусом (финалисом), особенно в парах Sanctus–Agnus.

Таким образом, я бы хотела подчеркнуть то обстоятельство, что не знак явился случайным следствием формирования Ординария и пропорций

его текста, а окончательная кристаллизация протоформы цикла, его текста, его первичных структур, скорее всего, происходила с учетом знака. Именно поэтому, когда композиторы пожелали поменять «левую руку» на «правую», а также жест «два перста» на «ладонь», они это легко осуществили, отбросив традиционную опору на пропорции и структуру текста, но сохранив и развив идею символа, заложенную в Ординарии.

Несколько факторов, с моей точки зрения, способствовали возникновению manus-символа мессы. Прежде всего, отметим такое важное событие в истории западноевропейской музыки, как появление в этот же период теории сольмизации Гвидо Аретинского, которая основана на схеме руки (схема 13). С момента своего появления в начале XI века эта теория приобрела значительную популярность, дав импульс многочисленным умозрительным построениям, породив множество трактатов на протяжении всех последующих веков вплоть до XVII века.

Очевидно, эти два события — появление системы Гвидо и пятичастного Ординария в стенах монастырей — имели самую тесную связь, отражавшую единую концепцию музыкального искусства, связь его внешнего и внутреннего, экзотерического и эзотерического начал. В данном случае вся музыкальная система, начиная от ее элементов — гаммы и интервалов — и вплоть до высшего проявления в форме мессы, выражалась единой сакральной схемой, связывающей музыку со всем комплексом средневекового знания, как открытого (тривий и квадривий), так и оккультного <sup>65</sup>.

<sup>65</sup> В этом аспекте заслуживает внимания интересное сравнение между «многофункциональным» использованием левой руки и множественным смыслом Священного Писания, которое приводит Салимбене де Адам в своем трактате «Хроника»: «Мы можем прибавить следующие факты к сказанным ранее: мы видим, что за пределами общего использования и традиции левая рука имеет множество использований, которые даже крестьяне и неграмотные знают. Здесь найдены навыки шифрования и искусства музыки (курсив мой. — И.  $\Gamma$ ), календаря и золотых чисел, так же как и вычисления даты Пасхи. Подобным образом в Священном Писании имеется смысл за пределами буквального или исторического, так что нужно принять во внимание аллегорический, аналогический, тропологический, моральный и мистический, в связи с чем факт оценки Писания должен быть более полезным и благородным (величавым), чем если бы был ограничен только одним смыслом». («Ad predicta etiam addere possumus: nos videmus quod preter communem usum et usitatum, quem etiam noverunt rustici et illitterati, in manu sinistra usus multiplex repperitur. Nam ibi est peritia numeri sive numerandi et artis musice et kalendarii et aurei numeri et adinventionis paschalis festivitatis. Simili modo in Scriptura divina preter litteralem sive hystoricum sensum repperitur allegoricus intellectus, anagogicus, tropologicus, moralis et misticus, et ex hoc utilior et nobilior iudicatur quam si tantum ad unum intellectum coartata uni intellectui deserviret». — Adam Salimbene de Cronica. Nuova ed. / Critica, a cura di G. Scalia. Bari G. Laterza, 1966. Vol. 1. Р. 348). Сюзан Форшер-Вайс, давая в своей статье исторический экскурс о Гвидоновой руке и теории сольмизации, пишет: «Рука предназначалась в помощь студентам в достижении мнемонического ис-

В связи с теорией сольмизации остановлюсь на таком важном моменте, как выбор композитором руки. Я полагаю, что этот выбор не был случайным. В церковной иконографии, как известно, символике правого и левого принадлежит особое место.

В трактатах по сольмизации XII–XVI веков теория Гвидо («гамут») илпюстрировалась исключительно левой рукой. При этом большинство авторов и компиляторов никак не комментируют этот однозначный выбор.
Лишь в нескольких трактатах такой комментарий удалось обнаружить.
Так Майкл Скот в своем кратком руководстве для студентов, изучающих
астрологию, «Liber Introductoris» (первая треть XII века), в главе, посвященной музыке, упоминает двух наиболее важных с его точки зрения авторов в области музыкальной теории и практики — Боэция и Гвидо. Автор дает целую серию аналогий между астрономией и музыкой и, в частности, пишет: «...И так же, как Луна совершает свой наибольший цикл
за 19 солнечных лет, так и музыкальная гамма состоит из 19-ти звуков,
которые педагоги того времени учили по артикуляции левой руки, а не
правой» 66. В данном случае следует понимать, что левая рука ассоциируется с Луной, в то время как правая — с Солнцем.

Более обстоятельное пояснение предпочтения левой руки правой можно найти в трактате «Musica Manualis cum Tonale», который был скопирован Иоганном Вильде — регентом хора августинского аббатства Святого Креста в Уолтэме — между 1430 и 1450 годами с более раннего и очевидно анонимного источника. Автор пишет: «Поэтому левой (рукой) сильнее, чем правой, мы производим это искусство, поскольку она (левая рука) ближе к сердцу прилегает и первая (к нему) прикладывается. А сердце в левой стороне установлено. Потому мы чаще имеем обыкновение

кусства, исполняя роль когнитивной карты, а также иконографической метафоры в ряде дисциплин помимо музыки — таких, как язык (грамматика и риторика), математика (счет при помощи пальцев и вычисление даты Пасхи), религия, философия, медицина, астрология, алхимия, архитектура, медитация и хиромантия» («The hand was intended to help the student accomplish mnemonic feats, serving as a cognitive map, as well as an iconic metaphor in a number of disciplines besides of music, such as language (grammar and rhetoric), mathematics (finger reckoning and computus), religion, philosophy, medicine, astrology, alchemy, architecture, meditation and palmistry» — Forscher Weiss S. Disce manum tuam si vis bene discere cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe. P. 38). Музыкальная Гвидонова рука появляется, например, в XIV–XVI веках в трактатах по юриспруденции, математике и архитектуре (Ibid. P. 40, 72, note 17).

<sup>«...</sup>Et sic in annis solaribus numero 19 luna complet suum annum maiorem que per illius esse habetur notitia nostri cantus, et sic noster cantus non potest variari ultra 19 terminos et hii termini reperiuntur in sinistra manu». — Michael Scot. Liber Introductoris. The manuscript Munich, Staatsbibliothek, Clm 10268, P. 38 r a. Цит. по изд.: Gallo F. A. Astronomy and Music in the Middle Ages: The Liber Introductoris by Michael Scot // Musica Disciplina. 1973. Vol. 27. P. 7.

поднимать левую (руку), чем правую. То, что моральней, больше нравится: левой рукой настоящая жизнь держится, а правой — будущая. Верно, что музыка настоящая, скорбей полная, обращена влево, потому как настоящая жизнь столь обременительна. А будущая музыка, полная радости, никаких не должна примешивать скорбей, так что из левой в правую желательно, чтобы передавалась» <sup>67</sup>. Я думаю, что эти два отрывка, хотя и связаны с теорией сольмизации, в некоторой степени помогают понять и первоначальную ориентацию создателей Ординария именно на левую руку, а также композиторский выбор той или иной руки для создания композиции цикла <sup>68</sup>.

Еще один фактор, сыгравший, как мне кажется, немаловажную роль в происхождении символа формы мессы, связан с символикой руки, жеста и его огромным значением в библейских текстах, в средневековом церковном ритуале и искусстве <sup>69</sup>.

Символ руки (десницы) Всевышнего — один из доминирующих символов Ветхого Завета. По моим подсчетам, только в псалмах Давида он упоминается 67 раз в двенадцати различных смысловых коннотациях. Но чаще всего встречаются образы рук творящих и даже пальцев, десницы спасающей и благословляющей, руки карающей и милующей, руки даю-

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> «Nota quod introductiones musicæ propterea puerorum manibus commendantur, ut eam semper manibus habeant. Quia enim manu traditur, oblivioni Tonale non dimittitur. Idcirco vero sinistro potius quam dexteræ committimus hanc artem, quatinus cordi vicinius adhæreat et primus imprimat. Cor enim in sinistro latere physici protestantur. Quicquid etiam nobiscum jugiter ferre solemus lævæ magis quam dexteræ commendamus. Quod si moralis tam magis placuerit, cum per sinistram vita præsens accipitur, per dexteram vero futura; recte musica præsens in luctu plena est in sinistra ponitur, quæ in præsenti vita tantum exercetur. Futura vero musica gaudio plena nichil doloris habens admixtum dabitur illis qui de læve in dexteram meruerunt commutari». — *Wylde J.* Musica manualis cum tonale / Ed. C. Sweeney. Middleton: Hänssler-Verlag, 1982. Ch. 7 («De Manu»), L6.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Изображение поднятой левой руки ассоциировалось также с католицизмом, вследствие чего схема руки почти полностью исчезает в XVI веке из протестантских трактатов по сольмизации (*Forscher Weiss S.* Disce manum tuam si vis bene discere cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe. P. 36, 45).

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> «Кроме библейских экзегез (толкований), — пишет Элдерс, формулируя свои девять принципов анализа символики, — религиозные произведения того времени и произведения изобразительного искусства следует признать неиссякаемыми источниками вдохновения для все новых форм музыкальной символики» («Apart from biblical exegesis, contemporary devotional works and the visual arts are to be accepted as constant sources of inspiration for new forms of musical symbolism». — *Elders W.* Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance. Р. 15). И далее: «Наличие в изобразительном искусстве символов как выражения определенной идеи может служить аргументом в пользу соответствующих форм символики в музыке» («The occurrence of symbols in the visual arts as the expression of a particular idea may sustain arguments in favor of comparable forms of symbolism in music». — Ibid).



*Схема 14.* Яан Провост (Jan Provoost). «Христианские аллегории» (ок. 1510 г.). Масло, холст,  $50,5 \times 40$  см. Париж, Лувр.

щей человечеству закон  $^{70}$ . Рука Божья истолковывалась как обозначение Его гласа, Его воли  $^{71}$ .

<sup>70 «</sup>Videbo enim cælos tuos opera digitorum tuorum...» («Когда взираю я на небеса Твои — дело Твоих перстов...» — Псал., 8:4). Пожалуй, один из наиболее мощных по своей эмоциональности символов руки связан именно с «рукой закона»: «...Dominus de Sina venit et de Seir ortus est... in dextera eius ignea lex» («Господь от Синая пришел и взошел (воссиял) от Сэира... в правой руке Его пламя закона» — Втор., 33:2, перевод автора).

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> «In eadem hora apparuerunt digiti, quasi manus hominis scribentis contra candelabrum in superficie parietis aulæ regiæ: et rex aspiciebat articulos manus scribentis» («В тот самый час вышли персты руки человеческой и писали против лампады на извести стены чертога царского, и царь видел кисть руки, которая писала». — Дан., 5:5).



Схема 15. Джованни ди Пьетро (Ло Спанья). «Поклонение волхвов» («Madonna della Spineta»). Ватикан, Пинакотека, сат. 40316.

Этот образ получил многократное изображение в церковной живописи. Он является более древним, чем антропоморфное изображение Бога, и появляется уже в раннехристианском искусстве  $^{72}$ . Тема христианских символов и аллегорий — это одна из центральных тем живописи XV–XVI веков, о чем свидетельствует, например, серия картин фламандских художников на сюжет «мессы Святого Григория»  $^{73}$ , а среди основ-

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Timmers J. J. M. Christelijke Symboliek en Iconografie. Bussum, 1974. P. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Это работы таких известных мастеров, как Рогир ван дер Вейден (Rogier van der Weyden), Симон Бенинг (Simon Bening) и др.

ных символов, изображаемых художниками, — руки благословляющие и руки творящие (*cxema 14*).

Особое влияние на религиозное искусство оказала жестикуляция проповедников. Жест придает экспрессию слову, многократно воспроизводится в храмовом интерьере, как бы озвучивая его.

В своей книге «Painting and Experience in Fifteenth Century Italy» Майкл Баксандалл приводит некоторые жесты из краткого перечня «консервативного минимума» для проповедников в третьем издании «The Mirror of the World», появившемся в 1520-х гг. Так, в частности, № 1 и № 5 из списка предписывают следующее: «Когда ты говоришь о чем-то торжественном, встань, немного наклонясь вперед телом и указывая на это перстом. <...> А когда ты говоришь о чем-нибудь святом или о посвящении, подними руки свои»  $^{74}$ . В качестве выразительного примера изображения художником жеста, несущего важную информацию, Баксандалл приводит фреску Беато Анджелико «Коронация Девы», где используется жест № 5. Его демонстрируют, подняв руки, шесть выдающихся проповедников и основателей монашеских орденов со святыми Домиником и Франциском в центре (cxema 5). Этот же жест выражают и поднятые руки Иосифа на картине Ло Спанья (Lo Spagna) «Поклонение волхвов» (cxema 15)  $^{75}$ .

И наконец, фасад собора — это тоже жест, но запечатленный в камне  $^{76}$ . Однобашенные асимметричные и симметричные западные фасады некоторых готических церквей фактически воспроизводят тот же план, что и мессы второй и третьей групп — «перст указующий» и «перст истины» — жесты проповедника (*схема 16*)  $^{77}$ .

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> «Whan thou spekest of a solempne mater to stande up ryghte with lytell mevynge of thy body, but poyntynge it with thy fore fynger... And whan thou spekest of any holy mater or devocyon to holde up thy handes». — *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, New York, 1988. P. 65.

 $<sup>^{75}\,</sup>$  Этот жест явно опирается на строку из Псалма: «Sic benedicam tibi in vita mea in nomine tuo levabo manus meas» («Так благословлю Тебя в жизни моей; во имя Твое вознесу руки мои». — 62:5).

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> По выражению Жака Ле Гоффа: «Les églises sont des gestes de pierre». — *Le Goff J.* La Civilisation de L'Occident medieval. Paris, 1972. P. 441. «Соборы были не просто местами культа — пишет Артур Кушман МакГифферт, — а проповедями в камне» («Cathedrals were not simply places of worship, but sermons in stone». — *McGiffert A. C.* History of Christian Thought. New York; London, 1947. Vol. 2. P. 254). Эта интерпретация символики собора опирается на средневековую традицию, получившую развитие в трактатах Дуранда, Гонория, Сикарда и других авторов. См.: *Sauer J.* Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Zweite vermehrte Auflage. P. 12–49, 98–123; а также: *Timmers J. J. M.* Christelijke Symboliek en Iconografie. P. 172.

<sup>77</sup> Таким образом, не исключено, что не месса заимствовала план храма, а оба плана — мессы и храма — как симметричный, так и асимметричный, воспроизводят один и тот

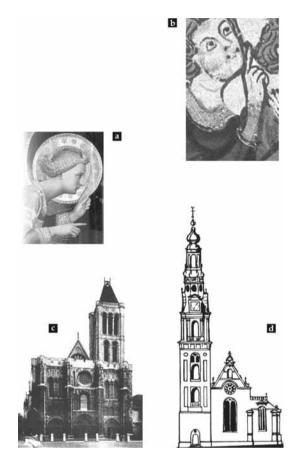


Схема 16. Жест «Перст указующий» в произведениях живописи и соборах XII–XVII веков. (а) Фра Анджелико. «Благовещение» (1432–1434 гг.), Архангел (деталь). Кортона, музей Диосезано; (b) «Ландграф и ландграфиня Тюрингии» (1310–1320 гг.). Деталь миниатюры на схеме 6; (c) Церковь аббатства Сен-Дени, западный фасад (ок. 1137–1340 гг.); (d) Амстердам, Zuiderkerk, план Г. де Кайзера (неф 1611 г., башня 1614 г.).

Учитывая единство образного поля собора и соборного интерьера, доминирующую мощь символа руки в этом пространстве и в совершаемом действе, рождение формы мессы как мистической руки (Manus) кажется вполне органичным. В процессе развития этой формы многознач-

же символ — руки, жеста. Это предположение тем более не лишено оснований, что появление первых готических соборов относится к тому же периоду, что и рождение Ординария, т. е. к XI веку.

ность трактовки символа руки обусловила не только выбор композитором самого жеста, но и выбор его левого или правого варианта, в зависимости от того, какой акцент он хотел придать своему сообщению в каждом конкретном случае. Так, например, франко-фламандские композиторы XV века в целом предпочитали левую руку, в то время как английская школа предпочитала правую. Жест «два перста», в отличие от «ладони благословляющей», в XV–XVI веках значительно чаще представлен правой рукой, хотя в самых ранних образцах XIV века — левой. И наконец, если «перст указующий» или «вытянутый средний» — это жест проповедника, а «два перста» или «ладонь обычная» могут интерпретироваться как божественный и как человеческий жест, то «ладонь симметричная» символизирует Творца и Его атрибуты — славу, вечность и божественное совершенство 78.

## 8. Божественный иероглиф

Таким образом, по изначальному замыслу Ординария мессы, этот жанр должен был стать синтезом христианской теологии, философии, каббалы и семи свободных искусств (то есть не только квадривия, к которому музыка принадлежала, но и тривия, включающего грамматику, риторику и логику). Форма мессы явилась центром, фокусной точкой, в которой совпадают план собора, его интерьер, его сакральное действо и его звуковое воплощение. Цель этого единства — концентрация оккультных сил, которыми, согласно доктрине Агриппы Неттесгеймского, наделены так называемые «чистые формы» (числа, буквы, геометрические фигуры, музыкальные гармонии и т. д.). Оккультные силы, исходящие от высших миров — небесного мира планет и звезд и супернебесного мира высших разумов, — через акт веры, теургического и музыкального действа способствуют мистическому слиянию человеческой души с божественным. В данном случае, согласно Агриппе, происходит соединение всех видов магии: натуральной, небесной и церемониальной 79.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> «Levabo ad cælum manum meam et dicam vivo ego in æternum» («Я подъемлю к небесам руку Мою и говорю: живу Я вовек!» — Втор., 32:40); и также: «Dextera Domini fecit fortitudinem dextera Domini excelsa dextera Domini fecit fortitudinem» («Десница Господня творит силу! Десница Господня высока, десница Господня творит силу!» — Псал., 117:15, 16).

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Генрих Корнелий Агриппа Неттесгеймский — выдающийся философ, оккультист XVI века, обобщивший в своих трудах многовековые традиции неоплатонизма, оккультизма и магии, христианского мистицизма и каббалы. По классификации Агриппы, данной в его трактате «De occulta philosophia libri tres» (1533), трем областям бытия

Поэтому для музыкантов той эпохи Ординарий очевидно представлял собой не только литургический, но и герметический жанр, своего рода гибрид герметической и музыкальной формы. Ибо ладонь в эпоху Средневековья и Возрождения символизировала мудрость — то есть весь комплекс знаний, включая оккультные 80. Именно в герметической природе этого цикла может быть найден ответ на вопрос, поставленный в начале этой статьи: при каких условиях исполнение произведения как единой композиции перестает играть первостепенную роль.

Герметическая форма не только не направлена на ее последующее чувственное восприятие, а наоборот, избегает его, так как не должно тайное и сокровенное стать достоянием толпы <sup>81</sup>. Парадоксально, что Ординарий, пройдя за пятьсот лет все стадии своего развития — от ранней, когда он почти сливался с Проприем, до высшей степени рельефности и единства полифонического цикла, — не стал восприниматься неискушенным слушателем композиционно более единым, чем это было в период его рождения. Эта форма, как в начале, так и в конце своего существования воспринималась исключительно посвященными.

соответствуют три вида магии: натуральная, относящаяся к миру материи и охватывающая медицину и натуральную философию, небесная (квинтэссенциальная), относящаяся к миру звезд и планет и охватывающая математические дисциплины, к которым принадлежали также астрономия (астрология) и музыка, и супернебесная (церемониальная), относящаяся к области высших разумов и охватывающая теологию. Каждому из этих трех видов магии Агриппа посвятил одну из книг своего трактата. См. также: *Tomlinson G.* Music in the Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993. P. 44–52, 61–66.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> См. примечание 65, а также: Lissen F. Müsik und Alchemie. Tutzing, 1969. S. 68.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> К герметическим жанрам принадлежат, например, трактаты по алхимии, в которых текст и иллюстрации к нему не раскрывают, а наоборот, скрывают от читателя истинный смысл. Лишь обладающий ключом мог за слоем символов и аллегорий открыть подлинное содержание этих текстов. Поистине энциклопедиями герметизма являются средневековые готические соборы (см., например: Fulcanelli Le Mystere des Cathedrales. Albuquerque, 1984). В этом аспекте интересно наблюдение, высказанное Отто Гомбоши по поводу мистического и герметического характера мессы Машо: «Другой фактор находится полностью за пределами восприятия. Это касается высшего порядка метрических единиц и линий, превращая их в сложную систему симметрий. Это выходит за пределы ограничений музыки как воспринимаемого порядка звуков и приобретает абстрактное пространственное качество. Это отражает мировоззрение, являющееся идеалистическим и трансцендентальным, мистическим и иератическим (священным), готическим и схоластическим. Это неземное» («The other factor is entirely outside of the sensuous. It concerns itself with the higher order of metric units and lines by bringing them into a complex system of symmetries. It transgresses the proper limits and limitations of music as a perceptible order of tones, and acquires an abstract spatial quality. It mirrors a world outlook that is idealistic and transcendental, mystic and hieratic, Gothic and scholastic. It is other-worldly». — Gombosi O. J. Machaut's Messe Notre-Dame // Music Quarterly. 1950. Vol. 36. P. 223-224).

Небезынтересен и тот факт, что бумага некоторых манускриптов Прованса, Италии и Северной Испании второй половины XIV — начала XV веков, в частности, кодекса Apt 16 bis содержит водяные знаки в виде руки <sup>82</sup>. В данном случае возникает явная аллюзия на музыкальную форму Ординария, тайная суть которого, так же, как и водяной знак, скрыта от профанов.

В своем трактате «De mystica numerorum significatione» (1583) Пьетро Бонго говорит «о таинстве, связанном со знанием о числах», что, как считает Элдерс, хорошо объясняет отсутствие каких-либо ссылок на числовую символику в музыкальной теории того времени  $^{83}$ . Это положение в неменьшей степени относится и к знанию о формах, поскольку формы в теории Агриппы стоят в одном ряду вместе с числами и буквами  $^{84}$ .

Знаменательно в этом аспекте предостережение, обращенное к профанам, которое находим в царлиновском «Sopplimenti»: «Мы говорим со знатоками, / И потому вы, профаны, / Стойте от нас подальше...» <sup>85</sup> Именно от профанов скрывали мастера свое сокровенное знание — магию чисел и магию формы. Это знание передавалось от учителя к ученику, когда последний был готов принять его. Очевидно, для музыканта получение этого знания было равносильно посвящению. Потому и молчали музыкальные теоретики, ревностно охраняя тайны своего цеха.

Форма-символ Ординария является уникальной в истории музыки. Она многозначна и связывает этот жанр со всеми областями средневекового знания. Но прежде всего она запечатлела основную идею жанра и его функцию — благословение и отпущение грехов, которое выражено в последних словах литургического текста: «Ite, missa est». Именно создание такой формы, отражающей чисто сакральную идею, и являлось сверхзадачей композитора. Это открытие подтверждает наше представление о единстве и целостности всей образно-художественной системы храмового искусства Средневековья и Возрождения, в котором музыка занимала особое элитарное место. А музыкальная форма — этот Manus Mysterialis — как божественный иероглиф, как невидимая и неощущаемая духовная истина могла быть воспринята лишь интеллигибельно <sup>86</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Cm.: Tomasello A. Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403. Ann Arbor, Michigan, 1983. P.140–145.

<sup>83</sup> Elders W. Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance. P. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Tomlinson G. Music in the Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others. P. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> «Noi parliamo a gli Esperti, / E pero uoi Profani / State da noi lontani» (*Zarlino G.* Sopplimenti musicali. P. 39).

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> В этом же значении иногда: «интеллектибельно». Неоплатонические термины, используемые Николаем Кузанским. Означают высшую форму интеллектуального познания (умопостижения). См. его трактаты: «О предположениях», «Простец об уме», «Игра

Фотокопии картин и скульптурных изображений печатаются с разрешения следующих организаций:

Схемы 2 и 5 — Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico;

Схема 4a — © Bildarchiv Foto Marburg;

Схема 4d — Archivio fotografico dei Musei Capitolini;

Схема 6 — Heidelberg Universitätsbibliothek;

Схемы 7, 9,15 — Photographic archives of the Musei Vaticani. © Musei Vaticani;

Схема 8 — © Musée d'Unterlinden, Colmar;

Схема 10 — Fototeca del Centro Studi Antoniani, Padua;

Схема 14 — Reunion des Musées nationaux/ Art Resource, New York;

Схема 16а — Scala / Art Resource, New York.

## Литература

- 1. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2а. М.: Музыка, 1989. 414 с.
- 2. Николай Кузанский Сочинения в двух томах / Под ред. В. В. Соколова и З. А. Тажуризиной. М.: Мысль, 1980. Том І. 488 с. Том ІІ. 472 с.
- 3. Adam Salimbene de Cronica. Nuova ed. / Critica, a cura di G. Scalia. 2 vols. Bari G. Laterza, 1966. Vol. 1. 644 p.
- 4. *Agrippa von Nettesheim H. C.* De occulta philosophia / Trans. by J. Freake, ed. D. Tyson // Three Books of Occult Philosophy. Woodbury, Minnesota: Llewellyn Publications, 1997. 1024 p.
- Anonymous Compendium Musices (1513) / Ed. D. Crawford. Middleton: American Institute of Musicology; Hänssler-Verlag, 1985 (Corpus Scriptorum de Musica, 33). 67 p.
- 6. Apel W. Gregorian Chant. Bloomington: Indiana University Press, 1958. 529 p.
- 7. *Battaglia S.* Grande dizionario della lingua italiana. Vol. 5. Torino: Unione tipografico editrice torinese, 1972. 1060 p.
- 8. *Bäuml B. J., Bäuml F. H.* A Dictionary of Gestures. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1975. 249 p.
- 9. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. 2d ed. Oxford, New York: Oxford University Press, 1988. 183 p.
- Beck E. M. Revisiting Dufay's Saint Antony Mass and Its Connection to Donatello's Altar of Saint Antony of Padua // Music in Art. 2001. Vol. XXVI. No. 1–2. P. 5–19.
- 11. Bonaventura da B. Brevis Collectio Artis Musicae (Venturina) / Ed. A. Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981. 93 p.
- 12. Bukofzer M. F. Caput: A Liturgico-Musical Study // Bukofzer M. F. Studies in Medieval and Renaissance Music. New York: W. W. Norton & Co., 1950. P. 217–310.
- 13. Bukofzer M. F. The Fountains Fragment // Bukofzer M. F. Studies in Medieval & Renaissance Music. New York: W. W. Norton & Co., 1950. P. 86-112.
- 14. Bukofzer M. F. The Music of the Old Hall Manuscript // Bukofzer M. F. Studies in Medieval & Renaissance Music. New York: W. W. Norton & Co., 1950. P. 34–85.
- 15. Cassirer E. The Philosophy of the Symbolic Forms. 4 vols. New Haven & London: Yale University Press, 1968. Vol. 1: Language. XIV, 328 p.

- Chew G. The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy // Music and Letters. 1972. Vol. 53. P. 254–269.
- 17. Coclico A. P. Compendium musices / Faksimile-nachdruck hg. v. M. F. Bukofzer. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954. (Documenta Musicologica, IX.) 120 p.
- Elders W. Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance. Leiden; New York;
   Köln: E. J. Brill, 1994. 269 p.
- 19. Fallows D. Dufay. 2d ed. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1987. 324 p.
- 20. Fallows D. Dufay, la sua messa per Sant' Antonio da Padova e Donatello // Rassegna di musica veneta. 1986–87. Vol. II–III. P. 3–19.
- 21. Fitch F. Johannes Ockeghem. Masses and Models. Paris: H. Champion, 1997. 240 p.
- 22. Folkers M. Zahlsysteme // Lexikon des Mittelalters. Vol. IX. München: LexMA, 1998. S. 457–458.
- 23. Forscher Weiss S. Disce manum tuam si vis bene discere cantum: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe // Music in Art. 2005. Vol. XXX. No. 1–2. P. 35–74.
- 24. Fulcanelli, pseud. Le Mystere des Cathedrales. Albuquerque: N. M. Brotherhood of Life, 1984. 243 p.
- 25. Gallo F. A. Astronomy and Music in the Middle Ages: «The Liber Introductorius» by Michael Scot // Musica Disciplina. 1973. Vol. 27. P. 5–9.
- 26. Gatta D. D. Aux origines du Kyriale // Revue grégorienne. 1955. Vol. 34. P. 175–183.
- 27. Gombosi O. J. Machaut's Messe Notre Dame // Music Quarterly. 1950. Vol. 36. P. 204-224.
- 28. *Guletsky I.* A Sacred Iconographic Symbol in the Formal Structure of the Mass: Guillaume Du Fay's Mass for St. Antony of Padua and the Picture of the Saint in the Basilica of St. Antony in Padua // Classical Music. Collected Papers from the 2006 Intercongressional Symposium in Göteborg of the International Musicological Society / Ed. C. Walton and S. Muller. Pretoria, South Africa: UNISA Press, prepared for publication.
- Guletsky I. Manus Mysterialis: The Symbolism of Form in the Renaissance Mass // Music in Art: International Journal for Music Iconography. 2008. Vol. XXXIII. No. 1–2 (October). P. 69–96.
- 30. Guletsky I. The Four 14-th Century Anonymous Masses: Their Form; the Restoration of Incomplete Cycles; and the Identification of Some Authors // Acta Musicologica. 2009. Vol. LXXXI. No. 2.
- 31. Guletsky I. The Mirror-Symmetry, the Fibonacci Series and the Golden Section in the Renaissance Mass Composition // Symmetry: Culture and Science. 1998. Vol. 9. No. 2–4. P. 231–247.
- 32. *Guletsky I.* Palestrina's Masses as the Culmination of the Renaissance Large-scale Form // PhD diss. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 2000. P. 54–59, 103–156.
- 33. Guletsky I. Proportions in Palestrina's Masses // Palestrina e L'Europa. Atti del III Convegno Internationale di Studi / Ed. G. Rostirolla, S. Soldati and E. Zomparelli. Palestrina: Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 2006. P. 329–340.
- 34. *Guletsky I*. The Symbolism of Form in the Renaissance Mass // 17th International Congress: Programme and Abstracts. Leuven: Alamire Foundation, 2002. P. 351.
- 35. *Hendel C. W.* Introduction // *Cassirer E.* The Philosophy of the Symbolic Forms. Vol. 1: Language. New Haven; London: Yale University Press, 1968. P. 1–65.
- 36. *Henze M.* Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. Berlin: Merseburger, 1968. 260 S.

- 37. *Hoppin R. H.* Reflections on the Origin of the Cyclic Mass // Liber Amicorum Charles van den Borren / Ed. A. Linden. Antwerpen: Lloyd Anversois, 1964. P. 85–91.
- Hughes A. Mass Pairs in the Old Hall and other English Manuscripts // Revue Belge de Musicologie. 1965. Vol. XIX. P. 15–27.
- 39. *Hughes A*. Style and Symbol: Medieval Music: 800–1453. Ottava: The Institute of Mediaeval Music, 1989. 587 p.
- 40. Kirkman A. The Invention of the Cyclic Mass // Journal of the American Musicological Society. 2000. Vol. 54. No. 1. P. 1–47.
- 41. Kühn C. Form // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Vol. 3. Basel; London; New York: Berenreiter, 1995. S. 607–609.
- 42. Le Goff J. La Civilisation de L'Occident medieval. Paris: Arthaud, 1972. 692 p.
- 43. Lissen F. Müsik und Alchemie. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1969. 179 S.
- 44. *Marshall R. L.* The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns // Journal of the American Musicological Society. 1963. Vol. 16. P. 347–372.
- 45. McGiffert A. C. A History of Christian Thought. New York; London: Charles Scribner's Sons, 1947. 2 vols. Vol. II. 420 p.
- 46. McKinnon J. W. Mass // New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 16. London: Macmillan, 2000. P. 59–66.
- 47. Peirce Ch. S. Collected Papers / Ed. A. W. Burks. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1966. Vol. 8. P. 228–229.
- 48. *Planchart A. E.* Du Fay // New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 7. London: Macmillan, 2000. P. 647–664.
- 49. *Randel D. M.* Form // The New Harvard Dictionary of Music. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. P. 320–321.
- 50. Sachs C. The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and Dance. New York: Norton, 1946. 404 p.
- 51. Sauer J. Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Zweite vermehrte Auflage. Münster, 1964. 486 S.
- 52. Schmidt-Görg J. History of the Mass. Köln: Arno Volk, 1968. 118 S.
- 53. Steiner R. Mass // New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 11. London: Macmillan, 1980. P. 769–773.
- 54. Strohm R. The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 720 p.
- 55. Strunk O. The Origins of the «L'Homme armé» Mass // Essays on Music in the Western World. New York: W. W. Norton & Company, 1974. P. 68–69.
- 56. Suntrup R., Schmid B., Daxelmüller C., Lentes T. Zahlensymbolik, -mystik // Lexikon des Mittelalters. Vol. IX. München: LexMA, 1998. S. 443–451.
- 57. *Timmers J. J. M.* Christelijke Symboliek en Iconografie. Bussum: Fibula van Dishoeck, 1974. 338 p.
- 58. *Tinctoris J.* Dictionary of Musical Terms / Translated and annotated by C. Parrish. London: The Free Press of Glencoe, 1963. 108 p.
- 59. *Tomasello A.* Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403. Ann Arbor, Michigan: Umi Research Press, 1983. 300 p.
- 60. *Tomlinson G.* Music in the Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993. 291 p.
- 61. Wagner P. Geschichte der Messe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913. 548 S.

- Warren Ch. W. Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet // Music Quarterly. 1973. Vol. LIX. P. 92–105.
- 63. Wright C. Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin // Journal of the American Musicological Society. 1994. Vol. 47. P. 395–441.
- 64. *Wylde J.* Musica manualis cum tonale / Ed. C. Sweeney. Middleton: American Institute of Musicology; Hänssler-Verlag, 1982. (Corpus Scriptorum de Musica, 28). 206 p.
- 65. Zarlino G. Le istitutioni harmoniche / Facsimile reprint of Venice, 1558 edition. New York: Broude Brothers, 1965. 347 p.
- 66. Zarlino G. Sopplimenti musicali / Facsimile reprint of Venice, 1588 edition. New York: Broude Brothers, 1979. 330 p.

## Нотные издания

- 1. Anonymous «O rosa bella» (№№1–3). Sechs Trienter Kodices / Bearbeitet von G. Adler und O. Koller. II Auswahl. Bd. 22. (DTÖ). Graz, 1959.
- Agricola A. Opera Omnia / Ed. E. R. Lerner. Vol. 1, 2 (CMM, XXII). Rome: American Institute of Musicology, 1961.
- 3. *Brumel A.* Opera Omnia / Ed. A. Carapetyan. Vols.1, 2. (CMM, V). Rome: American Institute of Musicology, 1951, 1956.
- 4. *Busnoys A*. Collected Works: The Latin-Texted Works / Ed. R. Taruskin. 2 vols. New York: Broude Brothers., 1990 (Masters and Monuments of the Renaissance).
- Caron P(?). Les Oeuvres completes / Ed. J. Thomson. Vols. 1, 2. Brooklyn, New York: Institute of Medieval Music, 1971–1976.
- 6. Cox R. Missa Sine nomine. Fifteenth Century Liturgical Music, III. The Brussels Masses / Ed. G. Curtis, Vol. 34 (EECM). London, 1989.
- 7. *Des Prez J.* New Josquin Edition / Ed. T. Noblitt, B. Hudson, W. Elders. Vols. 3–4, 7, 8–11, 13. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muzikgeschidenis, 1987–1994.
- 8. *Dufay G.* Opera Omnia / Ed. H. Besseler. Vols. 2, 3 (CMM, 1). Rome: American Institute of Musicology, 1951–1966.
- Dunstable J. Complete Works / Ed. M. F. Bukofzer. London: Steiner & Bell, 1953; Rev. edn. M. Bent, I. Bent and B. Trowell, 1970 (Musica Britanica, 8).
- Faugues G. Collected Works / Ed. G. C. Schuetze. New York: Institute of Medieval Music, 1960.
- 11. Fifteenth-Century Liturgical Music II: Four Anonymous Masses / Ed. M.Bent. London: Steiner & Bell, 1979.
- Frye W. Collected Works / Ed. S. W. Kenney (CMM, 19). Rome: American Institute of Musicology, 1960.
- Gombert N. Opera Omnia / Ed. J. Schmidt-Görg, Bd. I, II. Rome: American Institute of Musicology, 1951.
- 14. *La Rue P. de* Opera Omnia / Ed. J. E. Kreider and T. H. Keahey. Vols. 1–4, 7 (CMM, XCVIII.). Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1989.
- 15. Lasso O. di Sämtliche Werke / Neue Reiche Herausgegeben von S. Hermelink, 1965.
- 16. Machaut G. La Messe de Nostre Dame. Polyphonic Music of the Fourteenth Century (PMFC) / Ed. L. Schrade. Vol. 2. Monaco, 1956.
- 17. Morales C. de Opera Omnia / Ed. H. Angles. (MME, XV, XXI). Roma, 1962.