

**Михаил ЛОПАТИН****ТРИ ЛИКА ОКЕГЕМА  
(ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ ЭССЕ)**

Йоханнес Окегем — мастер, воплощающий в себе, пожалуй, все разнообразие, все загадки франко-фламандской «ученой» музыки XV века — является своего рода символом эпохи, одной из неразгаданных тайн ее музыкального ландшафта. История постижения музыки этого мастера глубоко укоренена в более общей истории изучения его времени, контекста его творчества; она развивалась вместе со сменой культурно-исторических (а значит, аналитических и др.) установок исследователей, вместили к настоящему моменту поразительную разноголосицу противоречивых суждений (см. [12]). Объемность, *полифоничность* сложившегося образа — пусть даже не все его линии одинаково убедительно звучат сегодня — свидетельствует, как мне кажется, более о многоликости мастера, нежели об объективных трудностях его адекватного восприятия: Окегем действительно соответствует данным ему характеристикам, вмещает и превышает их.

Культурно-историческая оценка его личности, таким образом, стала отдельной «историей», в своем роде весьма поучительной и заслуживающей внимания. Данное эссе — это попытка взглянуть в несколько наиболее цельных, концепционных представлений об Окегеме, сложившихся преимущественно в исследованиях XIX–XX веков, попытка рассмотреть разнообразные *лики* этого мастера, ныне нерасторжимо слитые в сложном полифоническом многоголосии его образа.

**ЛИК ПЕРВЫЙ:  
ВИРТУОЗ КОНТРАПУНКТА**

Раньше всего, по-видимому, сложилось отношение к Окегему как к музыканту, любившему технические излишества, «кунштюки», и мало заботившемуся о художественной стороне дела. Первые признаки такого отношения можно

---

*Лопатин Михаил Валерьевич* — ассистент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель ЦССМШ при Московской консерватории.

найти уже в трактатах конца XV–XVI веков, в которых внимание зачастую акцентировалось на его наиболее сложных, необычных в техническом отношении сочинениях (прежде всего, на 36-голосном мотете «Deo gratias»<sup>1</sup>, канонической шансон «Prenez sur moi vostre exemple», а также на мессах «Prolationum» и «Cuiusvis toni»). Тенденция ограничивать творчество Окегема этим корпусом сочинений, не обращая внимания на другие, получила продолжение также в XVII и XVIII веках (краткий обзор соответствующей литературы см. в статье Л. Перкинса [26, 315–317]), а затем данная традиция проникла во многие исторические работы XIX века. В этих трудах явственно зазвучал мотив осуждения мнимой увлеченности Окегема сугубо техническими задачами в ущерб «выразительности», «содержательной стороне» музыки — мотив, вполне понятный в контексте романтической эстетики. Это внутреннее неприятие историками XIX века художественной позиции Окегема — какой она виделась в то время — и, вместе с тем, желание хоть как-то «оправдать» знаменитого в свое время музыканта становится особенно заметным у Р. Кизеветтера, который прославляет его скорее как учителя, наставника последующего поколения блестящих мастеров, нежели как автора музыкальных сочинений [19, 50–51]. Такая позиция имела чрезвычайно важные последствия: в частности, с ней логически связана идея, высказанная тем же Кизеветтером, об Окегеме как главе «новой, или второй нидерландской школы» (в противовес «старой нидерландской школе», возглавляемой Дюфай) — этой идее суждено было стать знаковой для нескольких следующих поколений исследователей.

Квинтэссенцией всего самого сложного, «головомомного» в музыкальном искусстве того времени для историков XIX века была, без сомнения, традиция «загадочных канонов», и здесь в первую очередь вспоминали именно о канонах Окегема. Аббат Баини, в частности, утверждал, что «невозможно себе представить и тысячной доли тех неуловимых загадок, коими уснащали свои каноны вышеупомянутые авторы [второй эпохи]» (во главе ее находился, по мысли автора, именно Окегем, см.: [11, II, 404]). Некоторые из канонов-изречений последнего были приведены уже у И. Форкеля [17, 538–539], откуда они разошлись затем по многочисленным историческим работам XIX — начала XX века.

Загадочные каноны для историков того времени действительно представляли собой большую «загадку», разгадать которую они, по существу, не сумели, объясняя их популярность в XV веке стремлением «сковать искусство все больше, и окутать его, так сказать, “элевсинскими мистериями”» [11, II, 404]. Эта формулировка, принадлежащая аббату Баини, весьма примечательна, поскольку она вмещает сразу две популярные в XIX веке трактовки описываемого им явления: традиция загадочных канонов объясняется, во-первых, стремлением музыкантов преодолеть некие искусственно воздвигнутые технические сложности, во-вторых — «мистеризацией» искусства, особым стремлением к «тайне», «зашифрованности». Со второй из перечисленных трактовок данной традиции, как мне кажется, соприкасаются, пусть и в самом общем плане, некоторые позднейшие исследования музыки Окегема — по крайней мере, эта идея была близка таким ученым, как В. Элдерс, Ш. ван ден Боррен, М. Хенце и другим, занимавшимся, в частности, «дешифровкой» чисел и символов в музыке этого мастера.

<sup>1</sup> Авторство Окегема в отношении этого мотета подвергается сомнению: во всех известных рукописях он не имеет никакой атрибуции и, кроме того, не совпадает с описанием Вирдунга, считающимся наиболее аутентичным — см.: [26, 322].

В XIX веке гораздо более распространенной трактовкой стала, впрочем, первая из двух, предложенных Баини. Это становится очевидным после знакомства с рядом работ отечественных авторов XIX — начала XX века, в которых затрагивалась традиция загадочных канонов.

Пласт загадочных канонов, оценивавшийся отечественными историками в целом как техническое излишество, был часто обсуждаемой проблемой. Достаточно характерным для того времени является, например, мнение Л. Саккетти: «Строгий контрапункт не давал простора фантазии, которая и стала искать выхода в остроумных загадках и сложных, причудливых имитациях» [7, 90]. Другой автор — А. Размадзе — искренне удивлялся тому, «каким игриво-злорадным характером отличались тогда отношения компониста к исполнителю, <...> [если] у одного номера Оккенгеймовской мессы, представляющего собой загадку-канон, компонист поставил вместо ключа лишь вопросительный знак» [6, 65] (речь здесь, очевидно, идет о мессе «Cuiusvis toni»)².

Оценка музыки Окегема только через призму его мнимой погони за техническим «кунштуком» (будь то мифический 36-голосный канон или нарочито «туманный» канон-изречение) проявляется и в отечественной литературе более позднего времени, когда за рубежом уже была осознана невозможность столь односторонней оценки многостороннего творчества этого мастера. В варьированном виде заложенные в формулировке Баини идеи передаются, например, в характеристике Т. Ливановой: Окегема «недостаточно назвать мастером полифонии, он ее виртуоз, он весь — в техническом “неистовстве” многоголосия, в хитроумных комбинациях, в зашифрованных по-цеховому ухищрениях, в расчетах сложных канонов, увеличения и уменьшения тем» [5, 168].

Тот факт, что в XIX и, частично, в XX веке исследователи не сумели найти положительных характеристик творчеству Окегема, подменяя их общими высказываниями (зачастую неодобрительными!) о виртуозности этого мастера, был связан, по-видимому, с осознаваемым историками эстетическим конфликтом, разрывом между концепцией *musica poetica*, столь близкой их сердцу, и средневековой *musica speculativa*, «со всем ее пифагорейским багажом» [12, 812], воплощение которой они чувствовали не только в творчестве Окегема, но в целом в музыке Средневековья и, во многом, Возрождения.

Этот разрыв так же ясно виден в рассуждениях историков того времени о некоторых других мастерах XV–XVI веков. Особенно показательна в этом смысле оценка творчества Жоскена. Почти во всех трудах фигура этого композитора рассматривается как первая вершина нидерландской музыки. Улыбышев пишет, в частности, что он «великий человек, замыкающий собой перечень музыкальных математиков, и открывающий перечень композиторов» [8, 30; здесь и далее курсив мой — М. Л.]. Именно в лице Жоскена музыка, по мысли того же автора, «переходила из состояния науки в состояние поэзии» [там же, 32]. Размадзе отмечал, что именно он «первый начал вводить <...> чисто музыкальную интересность помимо интересности математически-музыкальной» [6, 68]. Критическая же оценка творчества Окегема исходила из того, что у него «появляется в своем роде научное отношение к творчеству (резко возрастает роль анализа и расчета), но зато в его мире мы гораздо менее ощущаем личность человека» [5, 169].

<sup>2</sup> Знаменитый четырехголосный мензуральный канон Пьера де ла Рю, по мнению того же автора, «сохранился как памятник того, до чего может дойти человек в своем контрапунктном увлечении, <...> до какого жестокосердия по отношению к исполнителю», см.: [6, 66].

Из приведенных цитат ясно, сколь велик был эстетический конфликт между реальным образом Окегема и чаяниями его исследователей — настолько велик, что, пожалуй, и невозможно было ожидать в то время корректной и сколько-нибудь полной оценки его личности. Тем не менее, концепция «Окегема-виртуоза» не канула в небытие в XX веке (да и могла ли она исчезнуть, если Окегем действительно обладал выдающейся контрапунктической техникой?), она лишь начала «обрастать» новыми наблюдениями, новыми идеями. Многие исследователи XX века отчетливо поняли, что «помимо невероятного технического мастерства, <...> сочинения [Окегема] демонстрируют вдохновенную фантазию и вкус; проглядеть эти качества — то же самое, что назвать баховское “Искусство фуги” простым собранием контрапунктических упражнений» [21, 188].

В XX веке, кроме того, произошла резкая смена эстетических и культурно-исторических установок, в результате которой подвергавшаяся прежде критике концепция *musica speculativa* оказалась объектом повышенного интереса, и та «математичность», «научность» композиций Окегема, что прежде отворачивала от себя исследователей, теперь, напротив, стала объектом специального изучения. Так в 1960-х годах появляется целый блок «числовых» исследований музыки старых франко-фламандских мастеров, включая Окегема; с этого времени формируется новый образ его музыки.

### ЛИК ВТОРОЙ: СИМВОЛ И ЧИСЛО

В 1960-х годах франко-фламандская культура XV — начала XVI века была переинтерпретирована в западном музыковедении в русле сразу двух новых идей: во-первых, идеи о тотальной символизации, характерной для мышления эпохи «осени Средневековья», во-вторых, идеи о числовых закономерностях, заложенных в основу музыки этого времени. Эти два разных стимула достаточно быстро стали основой для единого поля исследований, так или иначе затрагивавших проблемы символики Числа. Первоначально новые методы исследования применялись лишь к поздней стадии развития франко-фламандской музыкальной культуры, второй половине XV — началу XVI века, то есть поколениям Окегема, Жоскена и Гомберта (см. исследования В. Элдерса и М. Хенце [16; 18]), — но затем были перенесены и на ранний ее этап (в частности, на творчество Дюфаи первой половины XV века (см. [10; 29; 30]) и мастеров *Ars nova* (см. [27])).

Идея тотальной символизации мышления музыкантов XV — начала XVI века, понижающая чрезвычайно глубокое исследование Вильгельма Элдерса [16], конечно, не была абсолютно оригинальной — в сущности, Элдерс сделал удачную попытку «трансплантировать» на музыкальную почву общую культурно-историческую идею Й. Хёйзинги, высказанную им в 15-й главе («Отцветшая символика») знаменитой «Осени Средневековья». Напомню, что, рассматривая формы мышления во Франции и Нидерландах XIV–XV веков, Хёйзинга пришел к следующему выводу: «Избыточность образных представлений, в которых отцветающей мыслью Средневековья было растворено уже почти все, стала бы, вероятнее всего, какой-то дикой фантаσμαгорией, если бы каждое изображение, каждый образ не находил своего места в обширной, всеохватывающей системе символического мышления. <...> Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмыслицей, если бы значение ее

исчерпывалось непосредственной функцией и ее внешнею формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали в действительном мире» [9, 241]. Здесь же Хейзинга упоминает апостола Павла: «Не существует большей истины, которую дух Средневековья усвоил бы тверже, чем та истина, которая заключена в словах Послания к Коринфянам: “Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem” — “Видим ныне как бы в тусклом зеркале и гадательно, тогда же лицом к лицу” (1 Кор 13:12)» [там же].

Важность идеи символической обусловленности каждого элемента композиции позднее была убедительно показана рядом крупнейших искусствоведов на материале нидерландской живописи XV века (Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Ганс Мемлинг и др., см. [26]). После этого логичной выглядела попытка рассмотреть музыкальный материал эпохи в рамках той же идеи — тем более что и живопись, и музыка того времени имели общий исторический контекст.

Элдерс обнаружил и систематизировал в музыке конца XV — первой половины XVI века множество конкретных примеров претворения символического мышления. В целом ряде случаев он доказал символическую обусловленность таких элементов композиции, как: 1) способ нотации, 2) методы работы с первоисточником (и сам выбор первоисточника), 3) прием остинатного повтора, 4) каноническая техника, 5) число в самых различных его проявлениях — от количества голосов до количества звуков в той или иной части мессы, иногда даже количество выбранных автором первоисточников для своего сочинения, 6) приемы звукоизобразительности, применяемые по отношению к отдельному слову или фрагменту текста, 7) *musica ficta* и хроматика<sup>3</sup>.

Другой областью, в рамках которой в конце 1960-х годов происходило переосмысление музыкальной культуры XV — начала XVI века, являлся сугубо числовой анализ сочинений старых мастеров. Ярким примером подобной работы является диссертация Марианн Хенце, изданная в 1968 году [18].

В работе Хенце подсчитано буквально все — количество разделов в каждой из частей мессы<sup>4</sup>, число тактусов во всех этих разделах и в каждой из частей в целом, отношение каждой части мессы к целому (в процентах), количество слогов в каждом разделе и т. д.

Анализируя полученные результаты и манипулируя ими, Хенце приходит к ряду важных выводов. Так, оказалось, например, что Окегем точно рассчитывал количество разделов в отдельных частях своих месс; по крайней мере, в семи мессах из восьми (исключением стала лишь месса «Ecce ancilla Domini») Хенце обнаружила пропорцию равенства между количеством разделов в первых трех частях (Kyrie, Gloria, Credo) и последующих двух (Sanctus, Agnus Dei) — здесь возникали отношения 7:7, 8:8 и 9:9 [18, 56–70]. Это было типично, по мысли автора, именно для Окегема — например, у Дюфаи точная пропорция 1:1 соблюдалась крайне редко.

Та же пропорция равенства, на этот раз на основе подсчета количества тактусов, была выявлена Хенце между частями, содержащими большее количество

<sup>3</sup> См. также статью Т. Барановой [1, 56–75] с обзором основных положений Элдерса на с. 71–75. Проблемы символики *musica ficta* были разработаны Э. Ловинским, см.: [24]. Позиции Элдерса и Ловинского, однако, во многом не совпадают.

<sup>4</sup> Автором детально разбираются восемь месс Окегема: четыре кантусных («Caput», «De plus en plus», «Ecce ancilla Domini», «L'homme armé») и четыре не-кантусных («Mi-Mi», «Prolationum», «Au travail suis», «Cuiusvis toni»).

текста (Gloria, Credo) и частями с меньшим его количеством (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei) [18, 40–55].

Кульминацией числовых спекуляций стал вывод автора о числовой обусловленности всех месс Окегема; более того, Хенце пришла к заключению, что все мессы Окегема можно выстроить в *числовой ряд Фибоначчи*, и эта прогрессия якобы совершенно точно отражает хронологию создания месс, т. е. меньшим членам прогрессии соответствуют ранние мессы, бóльшим — поздние [18, 222–226]. В итоге получился следующий ряд: «Caput» (этой мессе соответствует число 3) — «L'homme armé» (4) — «De plus en plus» (7) — «Ecce ancilla Domini» (11) — «Quinti toni» (29) — «Quarti toni», она же «Mi-Mi» (47) — «Fors seulement» (76) — «Au travail suis» (76) — «Prolationum» (123) — Gloria-Credo «sine nomine» 5v. (199) — «Cuiusvis toni» (843). Более того, по мысли Хенце, отсутствующим членам этой прогрессии (например, числам 18, 322, 521) соответствуют... несохранившиеся мессы Окегема, т. е. замысел великого мастера XV века видится ей абсолютно законченным, совершенным в числовом отношении, но несколько искаженным ввиду неполноты дошедшего до нас корпуса его сочинений.

Идея Хенце вписать все творчество Окегема в единую числовую последовательность захватывает внимательного читателя, однако, лишь до той поры, пока он не углубится в числовые манипуляции автора — здесь обнаруживается множество методических погрешностей. Так, Хенце делает подсчеты в одном случае в тактусах, в другом — в семибревисах; далее, из составленных ею двух рядов чисел она выбирает *нужное* ей число для каждой из месс, никак не аргументируя свой выбор. Наконец, сами числовые манипуляции выглядят порой неубедительными. Например, число 11 (для мессы «Ecce ancilla Domini») оказалось выведено ею из числа 1848 ( $1848=2 \times 3 \times 4 \times 7 \times 11$ ), число 76 мессы «Au travail suis» — из 917 ( $917=29 \times 29 + 76$ ). Таким образом, в одном случае искомый результат получается в результате выбора самого большого из простых чисел, на которое делится первоначальное число, в другом же — в результате двух операций: умножения и сложения. Получается, что единой методики нет ни в первоначальном подсчете, ни в проделываемых далее математических операциях. Излишне говорить, что о методике своей работы, и тем более об ее исторической целесообразности, автор умалчивает.

Естественно, подобная позиция неоднократно вызывала критику специалистов. Достаточно привести, например, некоторые высказывания Яромира Черны, адресованные близкой по духу работе Япа ван Бенгема (см. [15]). Так, объектом его критики становится упомянутая мною методическая неопределенность — «основная проблема, <...> пожалуй, не в том, были ли Дюфай, Окегем, Обрехт, Жоскен и другие вообще музыкальными “каббалистами”, а в том, <...> какие именно методы использовали композиторы. Результаты существовавших до сих пор исследований внушают нам, что в то время было представлено огромное количество нумерологических процедур. И более того, кажется, что каждый автор использовал совершенно разные процедуры, чтобы заполучить необходимое число. Обрехт должен был (согласно Кревелу) работать с количеством тактусов, Жоскен (согласно Дитеру Хайкампу) — с числом бревисов и основных тонов, и также (согласно Вильгельму Элдерсу) с количеством нот, Окегем (как теперь показал ван Бенгема) — тоже с числом нот <...>. Несомненно, интересно было бы поменять местами друг с другом отдельные аналитические методы <...>» [15, 4]. В неизвестной Черны диссертации Хенце эти проблемы, к сожалению, не только не были преодолены, но, скорее, наоборот — выявились еще более отчетливо.

Другой объект критики Черны — математические манипуляции ван Бенгема, и в этом отношении она, опять же, в полной мере приложима к работе Хенце: «Числа и числовые отношения, которые обнаруживаются в композиции с помощью различных методов анализа, часто есть результат очень сложных и запутанных математических операций, <...> математика в этом отношении является гибким [инструментом], <...> она из [каждого] числа может дедуцировать с помощью <...> различных арифметических операций любые числа, которые могут иметь гематрическое или каббалистическое значение» [15, 5].

Сейчас можно констатировать, что сугубо числовой метод анализа сочинений XV–XVI веков, включающий неизбежную математическую спекуляцию, отошел в прошлое, став одним из ярких, но крайне неоднозначных этапов в истории изучения музыки данного периода. Это не означает, впрочем, что числовой анализ в наше время *вовсе* не применяется — исследователи разочаровались лишь в его самооценности, предпочитая ныне ставить Число на службу Символу, что и было сделано еще в работе Элдера, за которым пошли такие специалисты, как Алан Атлас, Крэйг Райт и другие (см. [10; 29; 30]). Впрочем, и в позднейших работах, посвященных в той или иной мере проблеме числа, так и не были пока решены до конца те методические проблемы, о которых написано выше<sup>5</sup>. Проблема числового анализа до сих пор, по существу, не решена.

### ЛИК ТРЕТИЙ: ОКЕГЕМ-МИСТИК

Самая интригующая и, к сожалению, сложно доказуемая оценка творчества Окегема и его духовной основы прозвучала на рубеже 20-х — 30-х годов XX века от одного из крупнейших музыковедов своего времени — Генриха Бесселера. Изучая церковную музыку Окегема, исследователь пришел к выводу о невозможности ее адекватного описания в рамках существующей терминологии; она не поддавалась, препятствовала *рациональному* толкованию, в ней Бесселер почувствовал «антипатию к конструктивному расчету и любому <...> обдуманному, рациональному формованию» [13, 238–239]. Так, по его мнению, эта музыка перестает структурироваться силой каденций, которые играли значительнейшую роль еще в сочинениях бургундских музыкантов — у Окегема каденции растворяются в «потоке полифонии». Далее, сами полифонические голоса имеют крайне нерегулярное, свободное мелодическое строение, к тому же, что очень важно, они достаточно редко участвуют в имитациях, которые могли бы обеспечить прочную взаимосвязь всех голосов. Критикуя мнение Гуго Римана о том, что Окегем будто бы являлся создателем «сквозного имитационного письма», Бесселер, напротив, отмечает максимальное вуалирование имитационного начала в его музыке даже тогда, когда оно реально присутствует (например, в виде мензурального канона), и пишет об «избытке выразительности линий» в многоголосной фактуре его месс [13, 239]<sup>6</sup>. Исходя из

<sup>5</sup> Так, в числовом анализе шансон Дюфаи «Resvellies vous» Алана Атласа (см.: [10]) процесс выведения необходимых автору «свадебных чисел» (5 и 6) из более крупных единиц мало чем отличается от методики Хенце. Соответственно, и далеко идущие выводы Атласа представляются мне довольно сомнительными.

<sup>6</sup> История формирования этой гипотезы приведена в статье Л. Бернштейна [12]. Там же приведены некоторые ее «отголоски» в работах учеников Бесселера, а также восстановлен интеллектуальный контекст ее возникновения в Германии 1920-х годов.

Некоторые положения были сформированы исследователем еще в 1929 году, в предисловии

предпосылки о невозможности рационального постижения музыки Окегема, Бесселер в поисках ее духовного аналога обратился к традиции «северного мистицизма» XIV–XV веков. В 1931 году он пишет: «Здесь взору открывается духовная подоснова [Hintergrund] творчества Окегема: нидерландская мистика Иоганна Рюйсбрука (ум. 1381) и его ученика Герта Грооте, основоположника “Братства общей жизни”. Простое благочестие *devotio moderna*, <...> непреодолимый литературный памятник которого сохранился в [трактате] “О подражании Христу” Виндесгеймского каноника Фомы Кемпийского (ум. 1471), [оказалось] запечатлено также в старонидерландской культовой музыке Окегема» [13, 237].

Лоуренс Бернстайн, исследовавший духовный контекст того времени и даже тех мест, где учился и работал Г. Бесселер (а это Фрайбургский университет, в котором он слушал лекции по философии самого Мартина Хайдеггера и Гейдельбергский университет, где он преподавал в 1920-е — 30-е годы), получил любопытные результаты, свидетельствующие о некоем возрождении интереса к мистике у философов и историков культуры, работавших в то время рядом с ним [12, 826–832]. В связи с этим Бернстайн замечает, что при описании сложных явлений искусства, не поддававшихся анализу в то время, Бесселер просто не мог пройти мимо мистицизма, ставшего популярным в Германии после Первой мировой войны ввиду кризиса рационалистического мышления [12, 835]. Критикуя его позицию, Бернстайн отмечает два момента: во-первых, безусловное наличие рациональной организации в сочинениях Окегема (что он доказывает, анализируя тот самый мотет «*Alma Redemptoris Mater*», с издания которого и началась, фактически, концепция Бесселера) и, во-вторых, столь же безусловное отсутствие исторических документов, указывающих на какую-либо связь Окегема с представителями мистического направления того времени [12, 824]<sup>7</sup>.

Мне представляется, что попытка Бернстайна возложить большую часть «ответственности» за гипотезу Бесселера на его ближайшее окружение в Гейдельберге и Фрайбурге и, тем более, на последствия интеллектуального переживания Первой мировой войны еще не объясняет всех мотивов, вызвавших ее появление. Известно, что Бесселер, воспитанный в атмосфере мощных культурно-исторических диспутов начала XX века, всегда был склонен к поиску неких общих закономерностей «истории духа» [Geistesgeschichte]. В частности, в его фундаментальной работе «Музыка Средневековья и Возрождения» содержится множество подобных обобщений<sup>8</sup>. В связи с этим попытка Бесселера найти некую аналогию творчеству Окегема в духовной среде его времени совершенно естественна. То, что выбор при этом пал на мистицизм, также объяснимо — еще в XIX веке при описании музыки этого мастера аббат Баини упомянул «элефсинские мистерии», и в трудах других историков того времени нередко возникали такие ее характеристики, как «загадочная», «запутанная», и т. д. Таким образом, в некотором отношении данная гипотеза

к изданию мотета Окегема «*Alma Redemptoris Mater*», и в 1930 году, в предисловии к изданию мессы «*Mi-Mi*» того же автора.

<sup>7</sup> Напомню, что Бернстайн написал статью в то время, когда «рациональное» начало в музыке Окегема было обосновано в работах В. Элдера, М. Хенце и других. В анализе мелодики мотета, впрочем, вызывает вопросы использование шенкеровской методики, позволяющей автору обнаружить «рациональную» гаммообразную основу.

<sup>8</sup> Чего стоит хотя бы прекрасная аналогия между фактурным построением средневекового мотета и баллады и «слоеной» структурой средневекового общества [13, 231].



была подготовлена трудами историков XIX века, хотя нельзя недооценивать и ее новизну — Бесселер, развив мысль своих предшественников, впервые подобрал адекватный (или казавшийся тогда адекватным) эквивалент этой музыке в духовной культуре северных стран конца XIV—XV веков, действительно пронизанной мистицизмом<sup>9</sup>.

Эта смелая идея имела интересную судьбу. В 30-е — 40-е годы она несколько раз прозвучала в исследованиях В. Штефана и П. Ланга — последний, в частности, связал музыку Окегема с мистикой готического искусства и «религиозным экстазом» картин Рогира ван дер Вейдена [22, 54; 21, 184]<sup>10</sup>. В 1950-м году к ней обратился ученик Бесселера, М. Букофцер, в своем знаменитом исследовании, посвященном мессам «Сарит». При описании мессы «Сарит» Окегема Букофцер вновь напоминает об идее Бесселера — «духовная музыка Окегема справедливо связывалась с экстатическим пылом *devotio moderna*» [14, 291] — однако никаких новых аргументов в пользу этой теории автор не выдвигает, вновь говоря лишь о невозможности описания этой музыки в рамках существующей терминологии.

После Букофцера поначалу мало кто вспоминал об этой гипотезе. Тем не менее, Окегем оказался связан с мистической традицией в исследовании еще одного ученика Бесселера — Эдварда Ловинского. В одной из своих статей Ловинский провел иконологический анализ знаменитого 36-голосного мотета «Deo gratias», выявив скрытые корни нестандартной организации этого сочинения, начиная от крайне необычного для того времени количества голосов и заканчивая канонической структурой [23]. Иконография этого мотета, по его мнению, свидетельствует о преломлении определенной *традиции*, некой *идеи* — эта идея «в течение столетий была неотъемлемой частью *христианского мистического видения*; ее корни уходят частично в неоплатоническую традицию, частично в традицию израильских [ветхозаветных] пророков (особенно Исайи и Иезекииля), и кроме того, она выросла из различных античных мифов. Это образ *божественной музыки ангелов, поющих во славу Господа*» [23, 279].

В своей статье Ловинский развивает концепцию своего учителя, одновременно значительно отходя от нее. Существенным шагом вперед был отказ Ловинского от апеллирования к *иррациональности* творений Окегема, и установление новых ориентиров самой мистической традиции, со значительным расширением ее границ — речь шла теперь уже не только лишь о локальном течении *devotio moderna*, а о *христианской мистической традиции* в целом, начиная от псевдо-Дионисия и неоплатоников.

Такая позиция, однако, серьезно «подтачивается» двумя вопросами. Первый вопрос связан с *атрибуцией* самого мотета (принадлежит ли он именно Окегему?), второй — с возможностью прямого отождествления темы «ангельского концерта» с мистической традицией. На оба вопроса современные исследователи ныне склонны отвечать скорее «нет» — мотет по ряду причин стали относить к сочинениям спорной атрибуции, а его «сюжет» оказалось возможным связать

<sup>9</sup> Можно вспомнить здесь, в дополнение к уже названным деятелям, Николая Кузанского, Майстера Экарта, Иоганна Таулера, Генриха Сузо и др.

<sup>10</sup> В своем фундаментальном исследовании «Музыка западной цивилизации» Ланг, следуя за Бесселером, также проводит аналогию между «благочестивой» музыкой Окегема и течением *devotio moderna*. Более того, он продлевает «мистический» этап в развитии нидерландской полифонии, рассматривая в том же контексте, например, творчество Я. Обрехта и А. Бюнуа [21, 189].

с популярным в эпоху Средневековья жанром «живых картин», в котором тема «пения ангелов» была одной из самых популярных [28, 480].

Позиция Бесселера — несомненно, крайне интересная и заслуживающая особого внимания — содержит несколько очевидных уязвимых мест. В частности, невозможно отрицать наличие рационального, конструктивного начала в музыке Окегема; впрочем, это легко утверждать сейчас, после многочисленных аналитических исследований музыки этого мастера, в распоряжении же Бесселера не было не только подобных работ, но и соответствующей аналитической методики. Однако даже если здесь немецкий ученый и заблуждался, это еще не означает краха его гипотезы. Сочетание математической, в основе рациональной, методы с мистическими установками — вовсе не нонсенс; наоборот, это достаточно типичное для того времени явление. Такое сочетание, например, можно увидеть у «мистического теолога» Николая Кузанского, в том числе, в его знаменитом трактате «Об ученом незнании» («De docta ignorantia»), написанном в 1440 году. Так, Николай Кузанский, приступая «к божественному», считает, что «всего удобнее воспользоваться математическими знаками из-за их непреходящей достоверности» [4, 66]; в дальнейшем *геометрическим* методом он доказывает многие «божественные истины». Таким образом, мистика Кузанца близка не столько к форме «пассивного созерцания, сколько, скорее, к математике — она становится для него подлинным, единственно достоверным и “точным” символом умозрительного мышления и спекулятивного созерцания единства противоположностей» [3, 19]. Если соответствующим образом уточнить аргументацию Бесселера, окажется возможным сопоставить творения Окегема и «мистическую теологию» Николая Кузанского. Любопытно, что на отечественной почве, в работе Р. Грубера, прямо утверждался мистицизм и, одновременно, рационализм сочинений Окегема — впрочем, без каких-либо культурно-исторических аналогий [2, 397–400]. В дальнейшем в отечественных исследованиях данный вопрос, по существу, не ставился.

В работах некоторых современных западных ученых — стоит назвать хотя бы Г. Кирквуда — этот вопрос, напротив, был детально разработан. В частности, на основе исторических документов и некоторых аналитических замечаний Кирквуд сумел продемонстрировать наличие несомненной связи между Окегемом и еще одним «мистическим теологом» позднего Средневековья — канцлером Парижского университета Жаном Жерсоном [20]. Гипотеза Бесселера, пусть и в несколько переиначенном виде, получила здесь «вторую жизнь» — это одно из многих свидетельств глубочайшей проницательности великого немецкого историка.

И все же эта гипотеза до сих пор остается неким «камнем преткновения» для любого исследователя творчества Окегема — она притягивает открывающимися перспективами культурно-исторических параллелей, возможностью свободного парения в пространстве «истории духа» и одновременно отталкивает многих ученых своей видимой беспочвенностью, отсутствием ясно документированной базы. Как бы то ни было, история этой идеи продолжается.

Процесс постижения музыки Окегема еще далек от завершения. К концу XX века сформировался комплексный, сложный, возможно, даже парадоксальный образ мастера, в котором равно отражаются и явный рационализм, и глубокая мистическая основа его музыки — Окегем предстает как «выдающийся интеллектуал, глубокий мистик» (Л. Бернштейн, цит. по: [20, 123]). Это, однако,

вовсе не означает, что его образ наконец определен и предстает перед нами во всей своей полноте. Нет! — за его видимыми контурами, очерченными уже достаточно ясно, до сих пор скрывается целый мир, полный неразгаданных тайн. Образ Окегема проступает пока смутно и едва уловимо, и потребуются усилия еще многих исследователей, чтобы мы смогли когда-нибудь рассмотреть его подлинные черты.

#### Использованная литература

1. Баранова Т. Б. Музыка в системе искусств (от Ренессанса к Барокко) // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: материалы музыкаловедческого конгресса / сост. Т. Баранова. М., 1989. С. 56–75.
2. Грубер Р. И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века. В 2 т. Т. I, ч. 2. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. 508 с.
3. Кассирер Э. Индивид и Космос в философии Возрождения // Э. Кассирер. Избранное. Индивид и Космос / Пер. с нем. А. Г. Гаджикурбанова. М., СПб.: Университетская книга, 2000. С. 7–206. (Книга света)
4. Кузанский Н. Об ученом незнании // Н. Кузанский. Сочинения в 2 томах. Том I. М.: Мысль, 1979. С. 47–184.
5. Ливанова Т. Н. Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: сб. статей / Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Наука, 1966. С. 161–177.
6. Размадзе А. С. Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX века: составл. по лекциям, читанным автором в Московской Консерватории. В 4 ч. Ч. II. Музыка Западной Европы до развития оперного стиля. М.: А. Г. Кольчугин, 1888. 184 с.
7. Саккетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. СПб., М.: В. Бессель и К<sup>о</sup>, 1912. 400 с.
8. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта. В 3 т. / Пер. с фр. М. Чайковского. Т. II. М.: П. Юргенсон, 1891. 195 с.
9. Хэйзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. с нидерланд. Д. В. Сильвестрова. М.: Айрис-пресс, 2004. 544 с.
10. Atlas A. Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's «Resvellies vous» // Acta Musicologica. Vol. 59. Fasc. 2 (1987, May – Aug.). P. 111–126.
11. Baini G. Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. 2 Vols. Roma: Società Tipografica, 1828. 439 p.
12. Bernstein L. F. Ockeghem the Mystic: a German Interpretation of the 1920s // Johannes Ockeghem: actes du XLe Colloque international d'études humanists. Tours, 3–8 février 1997 / P. Vendrix (ed.). P.: Klincksieck, 1998. P. 811–841.
13. Besseler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam: Athenaion, 1931. 337 S.
14. Bukofzer M. Caput: A Liturgico-Musical Study // M. F. Bukofzer. Studies in Medieval and Renaissance Music. N. Y.: Norton, 1950. P. 217–315.
15. Černý J. Struktur, Zahl und Symbol in den Kompositionen von Johannes Ockeghem // Musica Antiqua. Vol. 1. No. 1. Bydgoszcz, 1983. S. 3–9.
16. Elders W. Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer. Bilthoven: A. B. Creyghton, 1968. 227 S.
17. Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik: in 2 Bde. Bd. II. Lpz.: Schwickert, 1801. 776 S.
18. Henze M. Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems. Berlin: Merseburger, 1968. 260 S.
19. Kiesewetter R. G. Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik-Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer Stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1834.

20. *Kirkwood G.* Kings, Confessors, Cantors and Archippelano: Ockeghem and the Gerson Circle at St-Martin of Tours // *Johannes Ockeghem: actes du XLe Colloque international d'études humanistes*. Tours, 3–8 février 1997 / P. Vendrix (ed.). P.: Klincksieck, 1998. P. 101–137.
21. *Lang P. H.* Music in Western Civilization. N. Y.: Norton, 1941. 1107 p.
22. *Lang P. H.* The so-called Netherlands Schools // *Musical Quarterly*. Vol. XXV. Issue 1 (1939, January). P. 48–59.
23. *Lowinsky E.* Ockeghem's Canon for Thirty-Six Voices: An Essay in Musical Iconography // *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays* / ed. by B. Blackburn. Chicago: University of Chicago Press, 1989. P. 278–288.
24. *Lowinsky E.* Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet / transl. by C. Buchman. N. Y.: Columbia University Press, 1946. 191 p.
25. *Panofsky E.* Early Netherlandish painting, its origins and character. 2 Vols. Vol. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1953. 573 p.
26. *Perkins L. L.* Ockeghem, Jean de // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 2<sup>nd</sup> edition: 29 vols. Vol. XVIII / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 312–326.
27. *Robertson A. W.* Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. xx + 456 p.
28. *Strohm R.* The Rise of European Music (1380–1500). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 720 p.
29. *Wright C.* Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 47. Issue 3 (1994, Autumn). P. 395–441.
30. *Wright C.* The Maze and the Warrior: symbols in architecture, theology, and music. Cambridge: Harvard University Press, 2001. 351 p.