Татьяна ГОРДОН

AMOR DIVINUS: СОЮЗ НЕБЕСНОГО И ЗЕМНОГО В «МАДРИГАЛЬНОЙ» МЕССЕ

В искусстве Ренессанса, вечно прекрасном, но неумолимо удаляющемся от нас во времени, есть много загадок и нераскрытых тайн. Подчиняясь необратимому ходу истории, мы всё с бóльшим трудом понимаем и принимаем некоторые явления той культуры, абсолютно органичные для нее, но непривычные и странные для сегодняшнего человека. Особенно если речь идет о «наведении мостов» между творчеством мастеров итальянского Возрождения, живших в сердце католического мира, и восприятием русского человека, впитавшего православную традицию.

Один из самых загадочных феноменов ренессансного музыкального искусства — месса на мадригальный источник. Рассмотрим заложенный в данном словосочетании парадокс. Месса — ведущий жанр *духовной* музыки на сакральные тексты, имеющий литургическое предназначение, — основывается на музыкальном материале мадригала? произведения *светского*, созданного на стихи «вполне земных» итальянских поэтов эпохи Возрождения. Каково содержание этих стихов? Главной темой мадригальных текстов является любовь; это изысканная, утонченная поэзия об ее блаженстве и муках, изменчивости и непостоянстве ее характера, поэзия на итальянском языке, зародившаяся в гуманистических кругах, родоначальниками которой были великие классики итальянской литературы Ф. Петрарка и Дж. Боккаччо. Но где же связь между изящным светским искусством и церковной службой? Ведь в мессе на мадригал сочетается, казалось бы, несочетаемое: музыкальные темы мадригала и канонический текст Божественной литургии.

Мессы, источником тематизма которых был мадригал[1], получили распространение в творчестве таких композиторов, как Дж. П. да Палестрина, О. Лассо, Дж. Нанино, Ф. Анерио, Й. Нуциус, Р. Джованелли и многие другие. Особенно

Гордон Татьяна Андреевна — аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории

может удивить в данном ряду имя Палестрины, крупнейшего церковного композитора, работавшего в Сикстинской капелле в Ватикане, наследие которого по праву считается эталоном *musica sacra*. Вместе с тем, его перу принадлежат девять месс, в которых использован музыкальный материал мадригалов — как его собственных, так и принадлежащих другим композиторам, — что составляет весомую часть его наследия (примерно одну десятую от общего количества созданных им месс). При этом в высочайшей духовности искусства Палестрины никто не сомневался, в том числе и наши знаменитые соотечественники: «строгой, истинно религиозной музыкой» [8, *204*] называл ее А. Серов, считавший, что композитор выразил «целые миры надземных ощущений, в других областях музыки неведомых и недосягаемых» [там же, *256*], а Г. Ларош утверждал: «Если есть имя, которым можно было бы обозначить совокупность всего недостающего нашей церковной музыке, то имя это — Палестрина» [5, *291*].

Попробуем приподнять завесу над тайной духовности «мадригальной» мессы, которая не раскрывается навстречу бегло брошенному взгляду и не терпит скоропалительных суждений, но требует глубокого погружения в философский и культурный контекст эпохи.

Ренессансный человек обладал «безудержной потребностью в *образном воплощении* [здесь и далее курсив мой — *Т. Г.*] всего, имеющего отношение к вере; каждому религиозному представлению хотели придать округлую, завершенную *форму*, чтобы оно могло запечатлеться в сознании, словно резцом вырезанное *изображение*» [11, *180*]. Достаточно абстрактные религиозные понятия стремились сделать более конкретными, доступными и наглядными. То высшее, надземное, что невозможно увидеть, человек облекал в нечто зримое, материальное, то есть постоянно сравнивал с привычными, осязаемыми вещами.

Й. Хёйзинга подчеркивает, что, не обращаясь к сравнению с предметами материальными, говорить о Боге практически невозможно. Метод такого описания Бога все же существует, он характерен для разработанной Псевдо-Дионисием Ареопагитом так называемой *апофатической* теологии, стремящейся выразить «трансцендентность Бога путем последовательного отрицания всех его атрибутов и обозначений» [2, *32*]. Однако у того же Дионисия Ареопагита мы находим и теорию теологии *катафатической* («утвердительной»), прибегающей к аналогиям и метафорам земного мира (этому посвящен его трактат «О божественных именах»). Катафатическая теология утверждает *имманентность* Бога, то есть пребывание Его в созданном Им мире, и доступность познанию, исходя из божественных действий в этом мире. Труды Дионисия, во многих отношениях близкие доктрине неоплатонизма, комментировал, в числе других, и ренессансный философ Марсилио Фичино, основатель Платоновской Академии во Флоренции.

Флорентийский кружок был важнейшим центром развития философской мысли эпохи Возрождения. Философия Платона рассматривалась там как непосредственная предшественница христианского учения. *Материя* в платонизме есть *отражение и истечение Идеи*. Это важнейшее положение, как было замечено ренессансными мыслителями, близко подходит к христианству. Согласно христианскому вероучению, Бог везде, он есть во всем и в каждом из нас, мы созданы по Его образу и подобию. Платон говорит практически о том же, только не называя описываемые понятия так, как они впоследствии будут

[1] Заметим, что рассматриваемое явление («мадригальные» мессы) возникло в последней трети XVI века, и потому в данном контексте речь идет о мадригале XVI, а не XIV века.

названы в христианстве. Само заглавие одного из основных трудов Фичино, «Theologia Platonica», свидетельствует о смелом и принципиальном соединении христианской и платоновской (языческой по времени создания, но содержанием предвосхищающей христианскую) философий. Такая установка неоплатоников предполагает уже возможность синтеза «духовного» (т. е. христианского и религиозного) и «светского» (языческого, дохристианского и как бы «вне-религиозного») в искусстве. Во Флорентийском кружке была разработана новая «картина мира, исходящая из признания глубокой и внутренней взаимосвязи природного и божественного начал» [3, *57*].

Философия неоплатонизма примиряет и уравнивает в правах на существование два разных образа жизни, «духовный» и «светский», показывая, что служить Благу можно разными способами, и главное — делать добро, а каким путем — выбирать человеку. Кристофоро Ландино[2] сравнивает юстицию и религию (как принципы активности и созерцательности) с двумя крыльями, которые оба «несут душу в высшие сферы» (цит. по: [7, *237*]). Он подкрепляет это отсылкой на библейскую притчу о Марфе и Марии, двух сестрах, которые шли к Богу разными путями (активной деятельности и созерцания, молитвы), но жили под одной крышей и были одинаково угодны Господу [там же].

Какое место отведено любви в философской концепции флорентийских гуманистов? Любовь, по Платону, — это стремление к вечному обладанию Благом. В диалоге «Пир» высказана мысль о том, что душа возносится к Абсолютной Красоте под влиянием Эрота. Другими словами, с помощью любви земной можно подняться к высшему, божественному, которое у Платона называется Абсолютной Красотой или Благом.

Неоплатоники различали три облика любви: «любовь божественная» (*Amor divinus*), «любовь человеческая» (*Amor humanus*) и «любовь животная» (*Amor ferinus*; эта форма описывалась как разновидность недуга, безумия). Высшая форма любви (*Amor divinus*) считалась доступной только высшей части души, Интеллекту (Уму), она могла быть достигнута путем созерцания: «тогда Ум, “созерцая духовным взором”, “отвращается не только от тела, но и от чувств и от воображения”, и таким образом преображается в “орудие божественного”», — перефразируя Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино, пишет Э. Панофский [7, *237–238*].

Тициан. Любовь земная и небесная. 1515–1516

[2] Кристофоро Ландино (1424–1498) — итальянский гуманист, поэт, философ, филолог, один из главных представителей флорентийской Платоновской Академии.

Любовь, понимаемая как *Amor divinus*, становится практически синонимом духовности и религиозности. Вчитаемся в слова Марсилио Фичино в одном из писем другу, которому он выслал экземпляры своего комментария к «Пиру» Платона и своего трактата «О христианской религии»: «Как обещал, посылаю тебе *Amor*; посылаю также и *Religio*, дабы ты видел, что моя любовь религиозна, а вера моя в любви» (цит. по: [7, *238*]), а также в определение понятия любви, данное тем же философом: «*amor* — одно из названий этого вечного движения (*circuitus spiritualis*) от Бога к миру и от мира к Богу. Любящая душа вовлечена в этот мистический круговорот» (цит. по: [7, *239*]).

Сколь сильным было влияние идей неоплатоников на искусство, мы можем судить по творчеству одного из величайших его представителей в эпоху Ренессанса, Микеланджело Буонаротти (с которым, заметим, был связан общим местом служения Богу Дж. П. да Палестрина — это Сикстинская капелла в Ватикане, для которой Микеланджело расписал плафон и создал знаменитую фреску «Страшный суд», а Палестрина писал мессы). Сам выбор определенных сюжетов, расположение фигур, присутствие различных символических деталей открывают нам содержащуюся в его полотнах и скульптурах в виде подтекста философию неоплатонизма. Показательны рисунки Микеланджело, посвященные теме любви (это серия, предназначенная его другу Томмазо Кавальери). Тему любви и ее разновидностей аллегорически раскрывают три выбранных художником мифа: о Ганимеде, Тиции и Фаэтоне (на иллюстрации — рисунок Микеланджело «Ганимед», 1530 год).

Микеланджело Буонаротти. Ганимед. 1530 год.

История Ганимеда символизирует небесную, божественную Любовь к высшей части души человеческой — Интеллекту (Ганимед, обладавший «говорящим»

именем — «наслаждаться интеллектуальностью», был единственным из смертных, кого Юпитер, приняв облик орла, вознес на Олимп). Запечатленные Микеланджело мифы о Тиции (получившем за свою незаконную страсть к Латоне, матери Аполлона и Дианы, такое же наказание, как Прометей) и о падении Фаэтона (презревшего ограничения, наложенные небом на человеческие возможности) символизируют земные страсти, находящиеся в ве́дении низменных частей души, сближающих человека с животным (см. об этом: [7, *336–343*]). Данная серия рисунков великого мастера Возрождения представляет собой практически перевод на язык живописи неоплатонической концепции любви и утверждение приоритета Любви с заглавной буквы, любви высокой, взаимной любви Бога и человеческого Интеллекта, способного к созерцанию и постижению.

Обратим внимание на то, что в мадригальной поэзии слово «любовь» (*Amore*), как имеющее особое значение, всегда пишется именно с заглавной буквы. Это сразу возводит понятие в ранг высокого и даже священного. Если мадригал (произведение, посвященное любви) используется в качестве первоисточника для мессы и попадает, таким образом, в контекст церковной культуры, Любовь (с большой буквы) становится символом небесной любви.

Символична в мадригальных текстах не только Любовь. «Поэзию можно назвать таким способом речи, который являет нам в предметах своих и словах одно, а разумеет совсем иное», — свидетельствуют строки одного из поздних писем Колюччо Салютати (цит. по: [9, *130*]). Принцип загадки, энигмы, является одним из ключевых в ренессансном искусстве. Задача реципиента (читающего, созерцающего, слушающего — в зависимости от вида искусства, где применяется символика) — разгадать, разглядеть сокровенный смысл произведения, скрытый за его зримым первым слоем, находящийся «между строк».

Обращаясь к мессам на мадригальные источники, отметим, что текстовый компонент мадригала, при переходе его музыкального материала в мессу, подвергается по сути «*семиотической операции переименования*» (воспользуемся термином С. С. Аверинцева [1, *64*]). Поэтический текст лирического содержания в мессе снимается, уступая место другому — каноническому, молитвенному. Анализируя такие смены текста, можно приблизиться к пониманию того, как трактовал композитор лексику мадригального стихотворения в символическом плане, какие незаметные на первый взгляд содержательные пласты побудили его избрать данный первоисточник для духовного произведения, мессы.

В качестве примера рассмотрим мессу Палестрины «Qual'e più grand'o Amore» («Что больше, о Любовь»; примечательно, что в само́м названии содержится Любовь с заглавной буквы), музыкальный материал которой основан на одноименном мадригале Чиприано де Роре.

Согласно ценнейшему источнику, Репертуарному календарю Сикстинской капеллы[3], где работал композитор и где регулярно исполнялись его сочинения, данная месса предназначалась для Четвертого воскресенья Великого поста — особенного дня в католическом церковном календаре. Он приходится на середину поста и имеет еще другое название: «Laetare Ierusalem» («Возвеселись, Иерусалим»)[4]. Это единственный день поста, когда в храме разрешаются цветы и орган. Священнослужители облачаются в одежды розового

[3] Опубликован в: [15].

[4] По первым словам Интроита, входного песнопения, текст которого схож по содержанию с фрагментом Книги пророка Исайи (Ис 66:10).

цвета, в отличие от полагающихся в пост фиолетовых, и стараются несколько приободрить верующих перед второй половиной поста и приближающейся Страстной неделей.

Поэтому в Четвертое воскресенье поста многие чтения носили радостный характер. В этот день произносились стихи из Евангелия от Иоанна об умножении хлебов. По-видимому, в выборе именно такого фрагмента из Священного Писания, о насыщении народа, заключалось «приободрение» людей в середине самого длинного поста в году.

Из Репертуарного календаря Сикстинской капеллы мы можем почерпнуть сведения и о некоторых песнопениях проприя, звучавших, как и интересующая нас месса, в праздник «Laetare Ierusalem». Среди них — мотет «Laudate Dominum» («Хвалите Господа»), который, безусловно, соответствовал приподнятой атмосфере этого воскресенья. Однако ошибочно было бы предполагать, что в этот день верующие должны полностью забыть о посте и его предназначении. Гимн «Audi, benigne conditor», поющийся на вечерне, возвращал молящихся к покаянному состоянию духа (начало его текста: «Услышь, о щедрый Создатель, наши молитвы слезные, в сей священный сорокадневный пост изливаемые»).

Итак, перед нами служба, содержащая внутри себя *контраст*. В ней есть и радость, торжественное восхваление Господа, и покаянные слезы.

Первоисточником мессы, созданной Палестриной на этот день, становится мадригал Чиприано де Роре «Qual'e più grand'o Amore». Что могло повлиять на композиторский выбор именно этого произведения в качестве музыкально-тематической основы для мессы? Для того чтобы сделать какие-либо выводы, нужно проанализировать свойства двух составляющих мадригала: его музыкальные особенности и текст. С музыкальной точки зрения, немаловажным фактором в предпочтении того или иного первоисточника в подобной ситуации, на наш взгляд, являлась ладовая принадлежность. Лады григорианского октоиха, согласно сложившейся традиции их употребления, имели свою специфическую смысловую нагрузку, свой этос. Например, I модус (дорийский лад) со времени Средневековья считался «модусом горячей, искренней веры, нередко окрашенной ореолом мученичества» [6, *78*], а III модус (фригийский лад) был характерен для праздников, основным содержанием которых является переход из земной жизни в рай, и связан с образом св. Петра как стража райских врат [6, *79–80*].

Лад мадригала Ч. де Роре — ионийский *F* (одиннадцатый по системе Глареана, транспонированный). Ионийский и эолийский лады не имели такой богатой традиции использования ко времени Палестрины, как восемь ладов, распространенных в Средневековье и раннем Возрождении. Эти лады были «узаконены» гораздо позднее, и установить их выразительное значение, опираясь на прецеденты их употребления, намного труднее. Однако в данном случае может помочь одна немаловажная деталь. В мадригале «Qual'e più grand'o Amore» мы имеем дело с ладом, финалисом которого является звук *f*. Лад с финалисом *f* существовал и в системе восьми ладов григорианского октоиха: это V модус (лидийский лад). В эпоху Возрождения лидийский лад постепенно выходит из употребления (об этом см.: [12, *21–23*]). Звук *h* все чаще заменяется звуком *b*, который, наконец, появляется в качестве ключевого знака. Лидийский и ионийский лады практически смыкаются. Важно, что лидийский, растворяясь в ионийском *F*, передает и присущий ему этос. По традиции, лидийский лад считался «открыто-радостным», но при этом именно с него начиналось

большинство служб в период Великого поста [6, *81*]! Такое внутренне противоречивое значение этого лада, который незримо продолжал существовать в своем «наследнике», ионийском *F*, как нельзя более соответствует атмосфере Четвертого воскресенья Великого поста.

Приведем текст первоисточника:

Qual'è più grand'o Amore,	Что больше, о Любовь:
La crudeltà di quest'o il mio dolore?	Ее жестокость или моя боль?
Il tuo dolor è eterno,	Твоя боль вечна,
Et ella è più crudel d'alcun'inferno.	А она более жестока, чем сам ад.
Ch'è più, la sua bellezz'o la mia fede?	Что больше: ее красота или моя верность?
Dirò per terminar vostre querele:	Скажу, чтобы закончить ваши споры:
Non ha, quanto il sol vede,	Не существует под солнцем
Di lei più bella, e più di te fedele.	Красивее нее и вернее тебя[5].

О какой любви здесь идет речь? В стихотворении явно присутствуют три персонажа: это пара героев (жестокая в своей холодности дама и пылающий страстью кавалер), а также персонифицированная Любовь, которая вступает в разговор и разрешает сомнения — сюжет, на первый взгляд кажущийся абсолютно светским. Однако само обращение к Любви как к высшему судии весьма напоминает подобные призывы в текстах духовных мадригалов (которых немало в творчестве Палестрины[6]). В них слово «Любовь» с заглавной буквы употребляется как синоним слова «Бог», наряду с другими (например, «Солнце», которое присутствует как дополнительный символический элемент и в тексте мадригала Роре). При этом само слово «Бог» («Всевышний», «Творец») может вообще не фигурировать в стихотворении, и, тем не менее, разночтений в толковании смысла подобных обращений (как других имен Всевышнего) не возникает. Вот (для сравнения) текст одного из духовных мадригалов Палестрины[7]:

Amor, senza il tuo dono	Любовь, без твоего дара
Invan'io m'affatico.	Тщетно я стараюсь.
Tu sai ch'infermo sono	Ты знаешь, что я болен
Per lo peccato antico,	Старым грехом,
Famelico e mendico,	Голодный и нищий,
Pien di miseria e male,	Полный горя и зла,
E l'anima carnale	И телесная душа,
Senza l'aiuto tuo vivendo, more.	Живя без твоей помощи, умирает.

Итак, Любовь, дающая ответ на каждый вопрос, имеющая власть «закончить споры» становится образом Бога в духовном контексте мессы «Qual'e più grand'o Amore». На это указывают все «переименования» первой фразы мадригала, содержащей слово «Любовь». В мессе при звучании данной темы речь идет о Боге-Отце («[Слава в вышних Богу] и на земли мир», «Отца Вседержителя», «Свят [Господь Бог Саваоф]») и Боге-Сыне («Господи», «и Восшедшаго на небеса», «Агнец Божий»). В примере 1 дана первая мадригальная тема и все ее варианты из мессы:

---

[5] Здесь и далее подстрочник мой — *Т. Г.*

[6] Палестриной были созданы две книги духовных мадригалов, которые увидели свет в 1581 и 1594 годах (общее количество духовных мадригалов — 56).

[7] Это текст духовного мадригала Палестрины «Amor, senza il tuo dono» из Второй книги духовных мадригалов 1594 года [14, *81–83*].

1

Чиприано де Роре. Мадригал "Qual'e più grand'o Amore". Bassus, тт. 1-3.

Qua - l'è più gran - - - - d'o A - mo - re,

Палестрина. Месса "Qual'e più grand'o Amore". Часть Kyrie eleison. Cantus I, тт. 1-4.

Ky - ri - e e - - - le - - - - i - son.

Messa. Gloria. Cantus II, тт. 1-5.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Messa. Credo. Altus, тт. 1-3.

Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

Messa. Credo. Cantus I, тт. 99-104.

Et a - scen - dit in coe - - - - - lum,

Messa. Sanctus. Altus, тт. 1-3.

San - ctus, San - - - - - ctus,

Messa. Agnus Dei I. Bassus, тт. 1-5.

A - gnus De - - - - - - - i,

Messa. Agnus Dei II. Tenor, тт. 1-5.

A - gnus De - - - - - - - - i,

Кроме того, мы видим, что весь текст мадригала Ч. де Роре основан на противопоставлениях и контрастах, что соответствует духу службы в Четвертое воскресение Великого поста. Он построен как диалог между мудрой, всезнающей Любовью и человеком, задающим ей вопросы. В тексте также есть контраст двух заданных вопросов и, соответственно, двух половин мадригала: «жестокость, боль» противопоставляются «красоте, верности» (вспомним сосуществование в службе хвалебных песнопений и покаянной мольбы).

И, наконец, альтернатива, предлагаемая в каждом вопросе: «жестокость *или* боль», «красота *или* верность».

В словах о жестокости и боли религиозному сознанию Ренессанса был вполне понятен намек на крестные страдания Спасителя, о чем необходимо было напомнить в период Великого поста и в преддверии Страстной Седмицы. Именно так и трактует «жестокость и боль» Палестрина, что ясно видно из тематического строения центрального раздела части Credo — Crucifixus.

Девятый стих канонического текста Credo, «Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est», делится в мессе на три синтагмы. Первая из них, «Crucifixus etiam pro nobis», оформлена музыкальной темой, представляющей собой измененный вариант первой темы мадригала (открывающей все пять частей мессы; см. пример 1). Здесь она лишается своей изначальной легкости, подвижности, и вместо стремительного взлета по звукам трезвучия в ней появляется поступенный подъем (казалось бы, почти незаметный штрих в эпоху «некристаллизованного»[8] тематизма, но, возможно, говорящий в данном контексте о тяжком шествии на Голгофу):

2

Messa. Credo. Cantus I, II, тт. 77-81.

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, e - ti

Музыкальный материал второй синтагмы («sub Pontio Pilato») — мадригальная тема, имевшая в первоисточнике текст «Et ella è più crudel d'alcun'inferno» («И она более жестока, чем сам ад»).

3

Мадригал. Cantus, тт. 16-18.

Et el - la è più cru - del

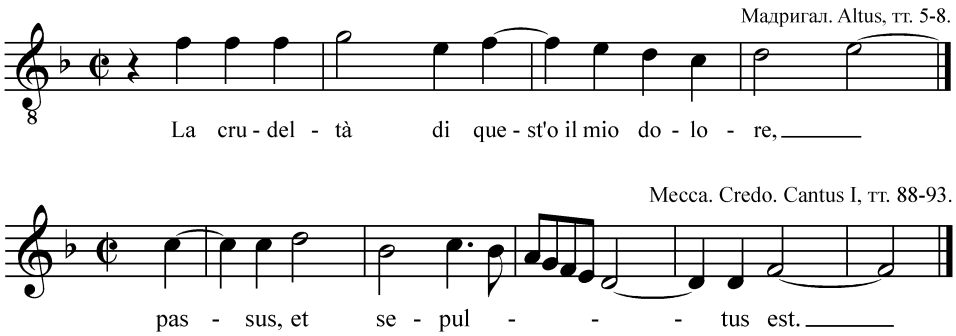
Messa. Credo. Altus, тт. 83-85.

sub Pon - ti - o Pi - la - to,

[8] Понятие «кристаллизации тематизма» было введено Ю. Н. Тюлиным (в связи с анализом музыки Баха, см. об этом в: [10, *248–249*]). Разработка концепции ренессансного тематизма как «некристаллизованного» сделана в исследовании Т. Н. Дубравской (см. об этом в: [4, *22*].

Третья синтагма («passus, et sepultus est») выражена темой, которой в мадригале соответствовал текст «La crudeltà di quest'o il mio dolore?» («Ее жестокость или моя боль?»).

4



Таким образом, восприняв текст мадригала как символическое послание поэта, в котором каждая деталь осознается как знак Высшего, невыразимого словами, и проанализировав музыкальную составляющую, мы можем попытаться посмотреть на первоисточник мессы как бы глазами композитора, разгадывающего загадку, спрятанную в нем, словно тайну Сфинкса, и отнестись к «светскому» произведению Возрождения, дающему тематизм мессе, так, как ренессансные мастера относились ко всем, казалось бы, обыкновенным предметам (творениям природы и рук человеческих) — бережно и благоговейно. Ведь (как пишет Й. Хёйзинга, цитируя американского философа Уильяма Джеймса [11, *241–242*]) «если мы всё видим в Боге и всё с Ним соотносим, то тогда и в обычных вещах мы читаем высшее выражение смысла».

Использованная литература

1. *Аверинцев С. С.* Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // С. С. Аверинцев. Другой Рим: избр. ст. М.: Амфора, 2005. С. 59–90.
2. Апофатическая теология // Философский энциклопедический словарь / Ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 32.
3. *Горфункель А. Х.* Основные этапы развития итальянской философии в эпоху Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения / Ред. В. И. Рутенбург. М.: Наука, 1978. С. 131–166.
4. *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения: XVI век. М.: Музыка, 1996. 413 с. (История полифонии. Вып. 2Б)
5. *Ларош Г. А.* Музыкальные наблюдения // Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей. В 2 т. Т. 1. М.: Типо-литография т-ва И. Н. Кушнерев и К., 1913. С. 288–302.
6. *Москва Ю. В.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала. М.: МГК, 2007. 496 с.
7. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПБ: Азбука-классика, 2009. 432 с.
8. *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 6. М.: Музыка, 1990. 341 с.
9. *Соколов М. Н.* Мистерия соседства. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 520 с.

10. *Тюлин Ю. Н.* Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. С. 248–264.
11. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. М.: Айрис-Пресс, 2002. 544 с.
12. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция. М.: МГК, 1999. С. 11–46.
13. *Шестаков В. П.* Европейский эрос: Философия любви и европейское искусство. М.: ЛКИ, 2011. 224 с.
14. Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina. 35 vols. Vol. IX. Roma: Fratelli Scalera, 1940. 165 p.
15. *Rostirolla G.* “Giovanni Pierluigi da Palestrina, compositore della Cappella Pontificia e principe della musica”: La sua produzione basilicale e palatina per un calendario/repertorio celebrativo del quarto centenario // Recercare. Rivista per lo studio e la pratica delle musica antica. Vol. V (1993). Roma: Fondazione Italiana per la Musica Antica. P. 33–86.