

**федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

На правах рукописи

СУНДУКОВА Людмила Ивановна

**МЕТОДЫ РАБОТЫ С ПЕРВОИСТОЧНИКОМ
В МЕССАХ ПЬЕРА ДЕ ЛА РЮ**

Специальность 17. 00. 02 — «Музыкальное искусство»

**Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
доцент Н. И. Тарасевич

Москва 2022

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Пьер де Ла Рю. Певец и композитор	19
1.1. Где и когда родился Пьер де Ла Рю?	19
1.2. Пьер де Ла Рю — Петер вандер Стратен.....	21
1.3. Пьер де Ла Рю при Габсбургско-бургундском дворе (1492–1508)	22
1.4. Пьер де Ла Рю в Испании (1502–1503).....	25
1.5. Вторая поездка в Испанию (1505–1508).....	27
1.6. Капелла при Маргарите Австрийской и Карле V (1508–1516)	29
1.7. Пенсия и завещание (1516–1518)	30
Интермедия 1. Маргарита Австрийская и ее «Песенные альбомы».....	32
Глава 2. Cantus prius factus — resfacta: к проблеме происхождения первоисточника и его влияния на композицию	37
2.1. Заимствование первоисточников литургического происхождения в многоголосных композициях эпохи Возрождения	38
Интермедия 2. Образ Девы Марии в литургической музыке эпохи Возрождения	44
2.2. Заимствование светских первоисточников в многоголосных композициях эпохи Возрождения	55
Глава 3. Методы работы с одноголосным первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю	65
3.1. Техники письма cantus firmus, cantus floridus и их сочетание в музыкальном искусстве XV–XVI веков	65
3.1.1. Техники cantus firmus и cantus floridus в мессах П. де Ла Рю.....	75
— Мессы, заимствующие первоисточники литургического происхождения..	75
— Мессы, заимствующие первоисточники светского происхождения	85
3.2. Техника парафразы и ее сочетание с cantus firmus.....	95
3.2.1. Техника парафразы и ее сочетание с письмом на cantus firmus и cantus floridus в мессах Пьера де Ла Рю.....	104
— Мессы, заимствующие с. р. f. литургического происхождения	104
— Мессы, заимствующие первоисточники светского происхождения. Циклы «L’homme armé» в контексте сложившейся традиции.....	128
3.3. Soggetto ostinato	152
3.3.1. Претворение принципа soggetto ostinato в мессах Ла Рю.....	162

3.4. Заимствование нескольких первоисточников в мессах эпохи Возрождения. Два типа циклов	172
3.4.1. Мессы П. де Ла Рю, заимствующие несколько первоисточников	175
— Мессы первого типа.....	176
— Мессы второго типа.....	195
Глава 4. Письмо на многоголосный первоисточник: техника пародии.....	210
4.1. К вопросу о терминологии.....	210
4.2. Типология и периодизация техники пародии в XV–XVI веках.....	216
4.3. Техника пародии в мессах П. де Ла Рю	226
4.3.1. Мессы-пародии (в «чистом» виде)	227
4.3.2. Взаимодействие техник с. f. и пародии в мессах П. де Ла Рю.....	241
Интермедия 3. Месса «Pourquoi non» / «Almana», к вопросу о первоисточнике	256
Заключение	259
Список литературы	263
Список источников	280
Словарь терминов.	283

Введение

Эпоха Ренессанса, подарившая миру целую плеяду великих художников, мыслителей, писателей и музыкантов, бесспорно, признана одной из интереснейшей в истории человечества. Заявив о себе как о времени интеллектуального и художественного расцвета, она оказала значительное влияние на развитие европейской культуры. Человеческий гений в этот период предстает во всей своей полноте: Коперник обосновывает гелиоцентрическую систему мира, Томас Мор разрабатывает теорию «идеального» человеческого устройства, а Леонардо да Винчи озаряет художественный небосклон выдающимися полотнами и остроумными изобретениями. Общим для всех видов искусства того времени становятся гуманистические идеалы¹, прославление гармоничной личности человека — венца творения природы. В литературе эти тенденции наиболее ярко проявились в творчестве Джованни Боккаччо, Франческо Петрарки и Франсуа Рабле. В изобразительном искусстве примером могут служить работы упомянутого Леонардо да Винчи, уделявшего много времени изучению анатомии человека ради реалистичности своих картин.

Территория современных Нидерландов, Бельгии и северной Франции (называемых историческими Нидерландами — Pays-Bas) дала миру немало великих композиторов. Многие из них покидали родные земли ради более высокооплачиваемой работы, которую могли предложить Италия, Германия и Южная Франция. Благодаря этому фламандская культура распространилась по всей Европе и дала плодотворные ростки в будущее.

Представления о музыке Ренессанса связаны, в первую очередь, с творчеством мастеров франко-фламандской школы, в чьих произведениях сложнейшая полифоническая техника органично уживалась с яркостью и богатством художественного мира. Крупнейшим ее представителем на протяжении нескольких десятилетий (начиная с 1470-х годов), вне сомнения, был Жоскен Дебре. Слава его была столь велика, что затмила собой достижения многих композиторов-

¹ Гуманизм в данном случае понимается как «направление светской мысли, связанное с изучением античных памятников философии и искусства». См.: Баткин Л. М., Межуев В. М. Гуманизм // Большая российская энциклопедия. В 35 т. Том 8. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. С. 149.

современников (как старших, так и младших), возможно, не уступавших ему в таланте. В их числе — Антуан Бюнуа, Александр Агрикола, Гаспар ван Веербеке, Хенрик Изак, Пьер де Ла Рю, Луазе Компер, Антуан Брюмель, Жан Мутон и другие, чьи сочинения во многом определили облик музыкального искусства Ренессанса.

Творчество далеко не всех из перечисленных композиторов сегодня изучено. Тому несколько причин. Одна из них — относительная молодость музыкальной медиевистики. Наследие мастеров Средневековья и Ренессанса начинает занимать внимание исследователей лишь с конца XIX — начала XX веков. Вторая причина заключается в недоступности материала для исследований. Некоторые старинные манускрипты — музыкальные памятники прошлого — и по сей день не представлены общественности. До сих пор на «карте» искусства Возрождения остаются значительные «белые пятна». Одно из них — наследие нидерландского композитора Пьера де Ла Рю.

А между тем, музыка Ла Рю получила немало восторженных откликов у современников и последователей. Мартин Лютер не переставал восхищаться его творениями², наравне с сочинениями Жоскена. Композиторский дар Ла Рю высоко оценивал и выдающийся теоретик Глареан: «С кем мы можем сравнить Пьера де Ла Рю, удивительного композитора?»³. Труды Ла Рю рассматриваются в трактатах Царлино (1517–1590)⁴ и Пьетро Аарона (1489–1545)⁵. Придворный французский поэт Жан Молине упоминает Ла Рю в знаменитом стихотворении «*Nymphes de bois*» («Нимфы лесов») — плаче на смерть Йоханнеса Окегема. Молине ставит композитора в один ряд с выдающимися музыкантами второй половины XV — начала XVI веков: «Так облачитесь в траур, вы — Жоскен, Пьершон, Брюмель, Компер»⁶. Читая хвалебные слова со стороны выдающихся

² *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung.* / Ed. Ernst Kroker. Leipzig: Verlag von B. G. Teubner, 1903. S. 153.

³ *Glarean H. Dodecachordon.* / Ed. and trans. by C. A. Miller. Rome: American institute of musicology, 1965. P. 130.

⁴ *Zarlino G. The Art of Counterpoint.* — *Le Institutione Harmoniche*, 1558. Part III / Trans. Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1968. P. 58. Здесь и далее перевод мой, если не указано обратное. — *Л. С.*

⁵ *Aaron P. Toscanello in Music.* / Trans. by P. Bergquist. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1970. P. 19.

⁶ Строки стихотворения приводятся в переводе П. Луцкера. *Луцкер П. В.* «Нимфы лесов» Жоскена Депре и «Смерть, ты пронзила своим жалом» Йоханнеса Окегема: работа по модели или диалог // Старинная музыка. 2019. № 4 (68). С. 1–8.

представителей Ренессанса, становится очевидно, что творческое наследие Ла Рю требует детального изучения.

Отечественные исследователи-медиевисты⁷ проделали немалый путь к методологии исследования музыки Ренессанса, а также к формированию терминологического аппарата. На основе имеющихся в распоряжении материалов были сформированы представления о важнейших аспектах добарочных композиций: тематизме, ладогармонической структуре, формообразовании, особенностях контрапунктического письма, а также различных методах работы с заимствованным материалом. Масштабные труды в этом направлении, как западными, так и отечественными музыковедами, были созданы, преимущественно, в конце XX века. Пополненные в дальнейшем сведения о старинной практике, попавшие в широкий доступ манускрипты, предпринятые за рубежом критические издания сочинений композиторов Возрождения привнесли новые знания о музыке того времени, изменили современное представление о ней. И как следствие — необходимость пересмотра и корректировки сложившихся представлений о композиционных процессах ренессансных мастеров. Осмысления требует и практически не разработанная к настоящему времени проблема взаимосвязи стилистики первоисточника и особенностей его преломления в многоголосной композиции. Данными обстоятельствами и обуславливается **актуальность работы**.

Интерес к музыке Пьера де Ла Рю наблюдается еще с конца XIX — первой половины XX веков. Об этом свидетельствует и ряд созданных к тому времени транскрипций сочинений композитора⁸, и упоминания его имени в масштабных

⁷ Выделим, в частности, следующие труды: *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дисс. ... кандидата искусствоведения. М.: 1994; *Дубравская Т. Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // *Методы изучения старинной музыки: Сб. статей.* М.: Московская консерватория, 1992. С. 65–87; *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика: в 2 ч. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Изд. Дом «Композитор», 2009, 527 с.; *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // *Советская музыка.* 1977. № 3. С. 102–108; *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // *Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции.* М.: Прест, 1999. С. 11–46; *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. М.: Музыка, 1982. 253 с.; *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.; *Дубравская Т. Н.* История полифонии. Вып. 2б. Полифония эпохи Возрождения. XVI век. М.: Музыка, 1996. 413 с.; *Евдокимова Ю. К.* Учебник полифонии. Вып. 1. М.: Музыка, 2000. 158 с.

⁸ Издание мессы «Ave Maria» было предпринято в конце XIX века: *Les maîtres musiciens de la renaissance français. Vol. VII / Ed. par H. Expert. Paris: Alphonse Leduc, 1898. P. 75–131;* в первой

исследованиях по истории музыки Ренессанса⁹. Во второй половине столетия интерес не угасает, но, напротив, множится. Жизни и творчеству Ла Рю посвящаются диссертации¹⁰ и монографии¹¹, а также осуществляется издание его сочинений — *Opera omnia*¹². Вокальные ансамбли все активнее включают сочинения музыканта в свой репертуар. К примеру, коллектив «The sound and the fury» осуществил запись всех месс Ла Рю. Отдельные сочинения входят в репертуар ансамблей «Capilla flamenca», «Amarcord, Schola Antiqua of Chicago» и многих других.

В связи со **степенью научной разработанности проблемы**, отметим, что, несмотря на неоднократное обращение к фигуре Ла Рю, проблемы специфики работы с первоисточниками, композиционных техник, особенностей формообразования, ладогармонических аспектов его сочинений решены лишь частично. Акцент в работах, а это в основном зарубежные исследования, явно смещен в сторону архивистики, палеографии, источниковедения — максимально точном воссоздании этапов жизни Пьера де Ла Рю, истории создания тех или иных произведений, их рецепции. К настоящему времени изданы две монографии, посвященные жизни и творчеству композитора: «Пьер де Ла Рю (ок. 1460–1518): био-библиографическое исследование» Й. Робинса¹³ и «Пьер де Ла Рю и музыкальная жизнь Габсбургско-бургундской придворной капеллы» Х. Мекони¹⁴.

половине XX века были изданы Реквием и мотет «*Delicta juventutis*» на смерть Филиппа Красивого: *La Rue P. de Requiem und eine Motette* / hrsg. von F. Blume. Wolfenbüttel: Möselers Verlag, 1931; десять лет спустя состоялась публикация собрания *Liber missarum* Ла Рю: *La Rue P. de Liber missarum* / Ed. par A. Tirabassi. Mechelen: Maison Dessain, 1941.

⁹ *Wagner P.* Geschichte der Messe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 548 s.; *Ambros A. W.* Geschichte der Musik: mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen. In 3 Bde. Bd. 3. Leipzig: Verlag von F. C. E. Leuckart, 1868. 592 s.; *Doorslaer G. van.* La chapelle musicale de Philipp le Beau // *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. Vol. IV. Bruxelles: Académie royale d'archéologie de Belgique, 1934. P. 20–54.; *Caullet G.* Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments. Courtrai: Flandria, 1911. 194 p.; *Vander Straeten E.* La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle. En 8 vols. Vol. 3. Bruxelles: Éditeur-Libraire, 1872. 550 p.

¹⁰ *Mecconi H.* Style and Authenticity in the Secular Music of Pierre de la Rue: Ph. D. diss. Harvard University, 1986; *Kreider J. E.* The masses for five and six voices by Pierre de la Rue: Ph. D. diss. Indiana university, 1974.

¹¹ *Robijns J.* Pierre de la Rue (1460–1518): een bio-bibliographische studie. Bruxelles: Palais des Académies, 1954. 258 s.; *Mecconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003. 393 p.

¹² *Pierre de La Rue Opera Omnia* / Ed. by Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider and T. Herman Keahey. In 11 vols. Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, 1989–1998.

¹³ *Robijns J.* Pierre de la Rue (1460–1518): een bio-bibliographische studie.

¹⁴ *Mecconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court.

Й. Робинс первым осуществил попытку воссоздать творческий портрет Ла Рю, провел масштабную архивную работу и кратко охарактеризовал наследие композитора. Х. Мекони, во многом опираясь на обнаруженные Робинсом данные, дополнила и расширила биографический портрет Ла Рю, создала каталог светских и духовных сочинений композитора. Свои наблюдения исследователь изложила первоначально в диссертации¹⁵, а затем и в монографии.

Оба труда, все же, в большей степени касаются историографических вопросов. Некоторые музыкально-теоретические аспекты сочинений Ла Рю освещены Дж. Крайдером в его диссертации¹⁶, посвященной анализу пяти- и шестиголосных месс композитора. Ему, а также Г. Кихи и Н. Дэвисону, принадлежат комментарии к изданным в «Corpus mensurabilis musicae» сочинениям композитора¹⁷. В диссертации отдельно освещаются проблемы техники письма, принципы формообразования, мелодики и ритмики. Помимо прочего, работа оснащена множеством расшифровок в то время неизданных сочинений Ла Рю. По сути, это исследование является одним из весомых в изучении стиля композитора. Отметим, однако, что порой согласиться с высказываемыми Дж. Крайдером тезисами весьма затруднительно. Ряд из них оспаривается нами в аналитических разделах работы. То же справедливо и по отношению к редакторским комментариям упомянутых Г. Кихи и Н. Дэвисона.

Столь значительные достижения не могли быть реализованы без работ, изданных еще в первой половине XX века. Касаются они, в основном, исторических сведений, поскольку обобщают работу по сбору информации вокруг фигуры Пьера де Ла Рю. К таковым можно отнести книгу Г. Колле¹⁸, изучавшего архив собора Нотр-Дам в Кортрейке, где композитор провел последние годы жизни. Сведения о Ла Рю при Габсбургско-бургундском дворе (во времена правления Максимилиана и его сына Филиппа Красивого) известны благодаря публикации нидерландского ученого Г. ван Доорслара¹⁹. Объект его внимания — не только Ла Рю, но и композиторы, входившие в состав капеллы. Французский ученый А. Оке провел

¹⁵ *Meconi H.* Style and Authenticity in the Secular Music of Pierre de la Rue: Ph. D. diss.

¹⁶ *Kreider J. E.* The masses for five and six voices by Pierre de la Rue: Ph. D. diss.

¹⁷ *Pierre de La Rue Opera Omnia.*

¹⁸ *Caullet G.* Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments. Courtrai: Flandria, 1911.

¹⁹ *Doorslaer G. van.* La chapelle musicale de Philipp le Beau. P. 20–54.

масштабную работу по изучению истории города Турне и его жителей XV²⁰ и XVI²¹ веков. Сведения, опубликованные в первой их них, проливают свет на дату и место рождения композитора.

Сочинениям Ла Рю посвящен и ряд не столь масштабных работ — статей, а также отдельных глав книг или диссертаций. Одно из самых заметных исторических исследований — статья Дж. Блоксам²² — раскрывает связи между мессами «De sancto Job» Ла Рю и «De sancto Livino» М. Пипелара. При всех достоинствах данной статьи с точки зрения историографии, теоретическое осмысление указанных месс (в особенности сочинения Ла Рю) весьма поверхностное. М. Пикер²³ внес ценный вклад в идентификацию композиций (мотетов и шансон), входящих в так называемый «Песенный альбом Маргариты Австрийской», большинство из которых создал именно Ла Рю. Свою лепту внес Г. Ванхульст²⁴, доказавший авторство Ла Рю по отношению к мотету, открывающему знаменитое собрание Маргариты — «Ave sanctissima Maria».

К числу работ, в которых рассматриваются теоретические аспекты произведений Ла Рю, относится статья Э. Райса²⁵. В ней раскрывается практика канонического письма «L'homme armé II» — мессы, предположительно приписываемой композитору. В исследовании содержится ряд ценных комментариев относительно особенностей имитационной фактуры в мессе. Однако напрашивающиеся в этой связи доводы «pro et contra» авторства мессы не приводятся. Аналитические очерки о мессах «De beata Virgine» и «Pro defunctis»

²⁰ Hocquet A. Archives de Tournai: Tables alphabetiques des testaments et des comptes de tutelle et d'exécution testamentaire (XV^em siècle) // Annales de la Societe historique de Tournai. 1906. Vol. 10. P. 42–43.

²¹ Hocquet A. Tournai et le Tournais au XVI^e siècle: au point de vue politique et social. Bruxelles: Hayez, 1906. 418 p.

²² Bloxam M. J. In Praise of Spurious Saints: The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue // Journal of the American Musicological Society. 1991. Vol. 44. №. 2. P. 163–220.

²³ Picker M. The chanson albums of Marguerite of Austria. Mss. 228 and 11239 of the Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles. Berkley and Los-Angeles: University of California press, 1965. 505 p.

²⁴ Vanhulst H. Un fragment inconnu d'un livre de chœur de Pierre Alamire // Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2014. Vol. 68. P. 10–12.

²⁵ Rice E. Canonic technique in a “L'homme armé” mass by Pierre de La Rue (?) // Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History; Proceedings of the International Conference, Leuven, 4-6 October 2005. / Ed. Schiltz K., Blackburn B. Leuven: Peeters Publishers, 2007. P. 125–140.

Ла Рю присутствуют в двух зарубежных диссертациях (Н. Джонсона и Г. Люче)²⁶, освещающих различные стадии формирования подобных циклов на протяжении Средневековья и Ренессанса. Отметим, что оба автора концентрируются преимущественно на ладовых аспектах сочинений, вопросы работы с первоисточниками освещены крайне поверхностно.

Мессы Ла Рю демонстрируют широкую палитру методов работы с первоисточниками. Это различные формы *cantus firmus*- и *cantus floridus*- письма, парафразы и пародии, и все они зачастую взаимодействуют друг с другом. Наиболее разработанными являются вопросы функционирования техники *cantus firmus*. В монументальном труде Э. Спаркса²⁷ рассмотрены многочисленные *s. f.*- композиции, созданные в период с 1420 по 1520 годы, а также разработан терминологический аппарат, который послужил основой для немалого количества как зарубежных, так и отечественных исследований. В отечественном музыкознании проблемы *s. f.*- письма детально освещены в работе Н. Тарасевича²⁸, также уделившего немалое внимание родственной технике — *cantus floridus*.

Весьма подробно изучена и техника пародии. В многочисленных работах освещаются различные вопросы пародирования — взаимодействие структуры первоисточника и сочинения-пародии (В. Протопопов, Т. Гордон, Н. Симакова, Т. Дубравская, Н. Тарасевич, Л. Локвуд)²⁹, преломление заимствованного многоголосного материала в новой композиции (Ю. Евдокимова, Т. Гордон,

²⁶ *Johnson N. S. The missa de beata Virgine of the sixteenth century: Ph. D. diss. University of California, 1971; Luce H. T. The Requiem mass from its plainsong beginning to 1600: Ph. D. diss. Florida state university, 1958.*

²⁷ *Sparks E. H. Cantus firmus in mass and motet 1420–1520. California: University of California Press, 1963. 504 p.*

²⁸ *Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дисс. ... канд. иск.*

²⁹ *Протопопов В. В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. С. 102–108; Гордон Т. А. Палестрина: мессы на мадригальные источники: дисс. ... канд. иск. М., 2011. 359 с.; Симакова Н. А. Многоголосная chanson и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 32–52; Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 55–97; Тарасевич Н. И. «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М.: Московская консерватория, 2002. С. 154–167; Lockwood L. A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass // Twenty-fifth Anniversary Festschrift / Ed. Albert Mell. New York: The Department of Music, Queens College of the City of New York, 1964. P. 53–77.*

К. Кверо, Л. Локвуд, И. Кузнецов, Ю. Москвина)³⁰. Отдельно отметим работы, в которых предпринимаются попытки типизации, классификации различных видов пародирования, а также периодизации пародии (И. Кузнецов, Ю. Евдокимова, Ю. Москвина, Л. Финшер, В. Франке)³¹. Уделяется внимание и проблемам взаимодействия техник, к примеру, *cantus firmus* и пародии (Ю. Евдокимова, Н. Симакова, М. Штайб, Л. Перкинс, П. Буркхолдер)³².

В наименьшей степени изучена техника парафразирования. Весьма ценные идеи находим в совместном труде Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой «*Cantus prius factus* и работа с ним»³³. Но в целом, в нем не содержится полной картины, способствующей пониманию этапов становления техники, ее типологии. Непосредственно парафразированию в различных его видах посвящены две зарубежные статьи — И. Годта³⁴ и Дж. Бойда³⁵. Первый проделал важную работу по определению «технического инструментария» парафразы. Исследователь поднял вопрос относительно методов осуществляется парафразирования первоисточника.

³⁰ *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 6–31; *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники: дисс. ... канд. иск.; *Quereau Q.* Aspects of Palestrina's Parody Procedure // *The Journal of Musicology*. University of California Press. Vol. 1. No 2 (1982). P. 198–216; *Lockwood L.* A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass. P. 53–77; *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М.: Московская консерватория, 2002. С. 145–154; *Москвина Ю. В.* Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дисс. ... канд. иск. М., 2018. С. 186–252.

³¹ *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины. С. 145–154; *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков. С. 6–31; *Москвина Ю. В.* Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дисс. ... канд. иск. С. 186–252.; *Finscher L.* Loyset Compère and His Works: IV. The Masses and Mass Sections // *Musica Disciplina*. 1959. Vol. 13. P. 141–142; *Franke V. M.* Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation” // *Studien zur Musikwissenschaft*. 1998. Vol. 46. P. 8–10.

³² *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков. С. 6–31; *Симакова Н. А.* Многоголосная *chanson* и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков. С. 32–52; *Steib M.* A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century // *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1996. Vol. 46. №. 1. P. 5–41; *Perkins L. L.* Letter from Leeman L. Perkins // *Journal of the American Musicological Society*. 1987. Vol. 40. №. 1. P. 133; *Burkholder J. P.* Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century // *Journal of the American Musicological Society*. 1985. №. 38 (3). 470–523.

³³ *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним.

³⁴ *Godt I.* Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool // *Music Theory Spectrum*. 1980. Vol. 2. P. 110–118.

³⁵ *Boyd G. R.* The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century // *Indiana Theory Review*. 1988. Vol. 9. №. 1. P. 23–62.

Дж. Бойд, в свою очередь, сконцентрировался на рассмотрении техники в ее историческом срезе — от начала XV до середины XVI века, когда связь парафразы со сквозным имитационным письмом становится очевидной. В работах отечественных авторов анализируется также проблема взаимодействия техник *cantus firmus* и сквозного имитационного письма. Об этом, в частности, пишут Ю. Евдокимова и Н. Симакова³⁶, а Н. Тарасевич³⁷ предпринимает попытку типизации различных форм такого взаимодействия.

Весьма немногочисленны труды, в которых поднимаются вопросы влияния генезиса *cantus prius factus* на работу с ним в многоголосном сочинении. Некоторые идеи в данном отношении высказаны Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой³⁸. В большей степени освещена проблема переосмысления образной сферы первоисточника в новых условиях³⁹. Дж. Блоксам⁴⁰ в связи с этим предпочитает говорить о диффузии «земного» и «духовного» в композициях Ренессанса. Тех же вопросов касаются Т. Гордон⁴¹ и В. Элдерс⁴². Целый ряд исследований посвящен поискам интертекстуальных связей в сочинениях, заимствующих мелодию популярной шансон «L'homme armé». В частности, исследователь жизни и творчества Г. Дюфай А. Планшар⁴³ высказывает доводы в пользу символической связи песни с деятельностью Ордена Золотого руна. М. Лопатин⁴⁴ раскрывает более широкую палитру образов, что несет в себе шансон, попадая в условия мессы.

³⁶ Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина; Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним.

³⁷ Тарасевич Н. И. Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94.

³⁸ Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним; Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1.

³⁹ См., к примеру: Тарасевич Н. И. «Assumpta est Maria»: мотет и месса Дж. Палестрины. К вопросу о тематических заимствованиях // *Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории*. 2015. № 9. С. 170–182.

⁴⁰ Bloxam M. J. A Cultural Context for the Chanson Mass // *Early Musical Borrowing*. / Ed. by H. Mesony. New-York, London: Routledge, 2004. P. 7–35.

⁴¹ Гордон Т. А. Палестрина: мессы на мадригальные источники: дисс. ... канд. иск.

⁴² Elders W. Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance. / *Symbola et emblemata. Studies in Renaissance and Baroque symbolism*. / ed. Porteman K., Scholz B., Weston D. Lieden, New York, Köln: E. J. Brill, 1994. 271 p.

⁴³ Planchart A. E. The Origins and Early History of L'homme armé // *The Journal of Musicology*. — 2003. Vol. 20. № 3. P. 305–357.

⁴⁴ Лопатин М. В. Символика «L'homme armé» // *Старинная музыка*. 2008. №№ 1–2 (39–40). С. 25–29.; Лопатин М. В. «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья // *Старинная музыка*. 2010. № 1–2 (47–48). С. 8–13.

Объектом исследования в диссертации являются методы работы с первоисточниками в эпоху Ренессанса, **предметом исследования** — их реализация в мессах Пьера де Ла Рю, а также (с целью более глубокого понимания проблемы) в сочинениях современников композитора.

В качестве **материала** исследования представлены:

- мессы Ла Рю, изданные в «Corpus mensurabilis musicae»⁴⁵; в работу принимались сочинения, чей первоисточник (или хотя бы один, если таковых несколько) идентифицирован, или же такие, где при невозможности определения с. pr. f., прочитывается сам факт его присутствия; таким образом были отобраны двадцать шесть месс: «Alleluia», «Ista est speciosa», «De sancto Antonio», «Pascale», «De sancta cruce», «Ave Maria», «T'andernaken», «Puer natus est», «Conceptio tua», «Assumpta est Maria», «L'homme armé I», «L'homme armé II», «Cum jucunditate», «Sancta Dei genitrix», «Sub tuum praesidium», «Inviolata», «De beata Virgine», «Pro defunctis», «De feria», «Nunca fué pena mayor», «Tous les regrets», «Incessament», «Ave sanctissima Maria», «Almana», «De sancto Job», «De septem doloribus»;
- сочинения композиторов XV–XVI веков, представителей франко-фламандской, итальянской и немецкой школ, созданных в других жанрах;
- манускрипты, сохранившие духовные и светские сочинения Ла Рю⁴⁶, а также нотированные рукописи литургических обиходных книг⁴⁷;
- текстовые манускрипты литургического и светского происхождения;
- музыкально-теоретические трактаты XV–XVI веков.

Цель работы — выявить как индивидуальные (насколько это возможно в контексте эпохи), так и типические черты письма Ла Рю на *cantus prius factus*.

⁴⁵ Pierre de La Rue Opera Omnia.

⁴⁶ Манускрипты оцифрованы и выложены в открытый доступ на сайте The Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM), функционирующем на базе Оксфордского университета при поддержке Фонда имени Эндрю Уильяма Меллона (Andrew W. Mellon Foundation) (URL: <https://www.diamm.ac.uk/>). Некоторые манускрипты имеются на официальном сайте Ватиканской апостольской библиотеки (URL: <https://www.vaticanlibrary.va>), в онлайн-архивах Королевской библиотеки Брюсселя (URL: <https://www.kbr.be/en/>), а также библиотеки Йенского университета (URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/templates/master/template_collections/index.xml)

⁴⁷ Манускрипты оцифрованы и выложены в открытый доступ на сайте Cantus Index: online catalogue for mass and office chants (URL: <http://cantusindex.org>), функционирующем на базе университетов Ватерлоо, Дальхаузи, Карлова университета в Праге, а также Португальского центра изучения социологии и музыкальной эстетики.

Определить степень влияния первоисточника на стилистику сочинения — тематизм, ладогармонический, структурный, а также смысловой аспекты. Попутно речь шла о необходимости пересмотра сложившегося применительно к эпохе Ренессанса категориальном аппарате с учетом характерных особенностей музыки второй половины XV — начала XVI веков.

Достижение поставленной цели осуществляется путем решения ряда **задач**:

- 1) проанализировать мессы Пьера де Ла Рю, а также сочинения его современников с точки зрения работы с заимствованным материалом;
- 2) исследовать практику обращения композиторов к первоисточникам различного генезиса; определить интертекстуальные связи, возникающие между *cantus prius factus* и *resfacta*, а также выявить наличие или отсутствие связей между происхождением заимствованного материала и методом его претворения в авторской композиции;
- 3) проанализировать труды отечественных и зарубежных исследователей, в которых освещаются проблемы техники работы с *cantus prius factus*;
- 4) сопоставить сложившиеся в современном музыкознании представления о композиционных техниках с музыкальной практикой второй половины XV — начала XVI веков, воззрениями теоретиков эпохи Возрождения на композиционный процесс;
- 5) скорректировать терминологическую базу с поправкой на особенности музыкального искусства второй половины XV — начала XVI веков, исследовать проблему взаимодействия различных методов работы с первоисточником.

Научная новизна работы заключается, прежде всего, в том, что впервые как в отечественном, так и зарубежном музыкознании предпринимается попытка теоретического осмысления творческого наследия Пьера де Ла Рю с точки зрения работы композитора с заимствованным материалом. В центре внимания находятся мессы, поскольку именно месса в эпоху Ренессанса становится генеральным жанром эпохи⁴⁸, именно месса позволяет рассмотреть все богатство композиционных техник. Новой является также попытка осознания роли сочинений Ла Рю в

⁴⁸ В частности, такого мнения придерживается Н. Симакова. См.: *Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения*. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. С. 14.

музыкальной практике эпохи Возрождения. В первую очередь, речь идет об общности и различиях между композиционными процессами в сочинениях Ла Рю и его современников. Во вторую очередь — о литургическом (паралитургическом) назначении месс композитора. Применительно к сочинениям Ла Рю предпринята также попытка установить то смысловое значение, которое заимствованный первоисточник привносит в рожденное на его основе произведение. Помимо этого, с учетом особенностей музыкального искусства второй половины XV — начала XVI веков пересмотрено представление о техниках работы с *cantus prius factus*: скорректированы терминология, типология техник пародии, парафразы и *c. f.*-остинато. Новым, по сути, является и стремление теоретически обосновать феномен взаимодействия композиционных техник работы с первоисточником.

Теоретическая значимость работы состоит в выработке подхода к анализу сочинений второй половины XV — начала XVI веков на основе сосуществования в художественной практике различных методов работы с первоисточником. Именно такой подход, зачастую, не позволяет прямолинейно классифицировать технику композиции с точки зрения работы с *cantus prius factus*. С этой точки зрения такие определения как «*c. f.*-мотет», «месса-парафраза» или «месса-пародия» далеко не всегда оказываются справедливыми.

Практическая ценность работы заключается в возможности использовать ее результаты в специальных курсах полифонии, музыкальной формы, а также истории зарубежной музыки.

Методология исследования основана на комплексном подходе, сочетающем источниковедческий, исторический, культурологический, аналитический и компаративный методы. Аналитический метод применялся, прежде всего, при анализе сочинений Ла Рю и его современников. Исторический и культурологический методы задействовались в целях понимания места композиций в культурно-историческом процессе эпохи. Источниковедческий метод был в ходу при работе с сохранившимися манускриптами, а компаративный представлен в тех случаях, когда внимание уделялось вопросам работы с первоисточником Ла Рю в сравнении с его современниками.

Положения, выносимые на защиту:

— сложившиеся представления о ренессансных методах работы с первоисточником основаны в большей степени на образцах Высокого Возрождения; между тем, в XV веке многие техники композиции находятся на этапе своего формирования; парафраза не обрела тесную связь с техникой сквозного имитационного письма; *cantus floridus* не исчезает из музыкальной практики, *cantus firmus* нередко предстает в колорированном виде;

— в музыкальных композициях второй половины XV — начала XVI веков сосуществуют различные методы работы с первоисточником; *cantus firmus* часто сочетается с *cantus floridus*, пародия и парафраза — с техникой *cantus firmus*,

— взаимодействие техник осуществляется на двух уровнях — монохронном и диахронном; подобные сочетания характерны как для Ла Рю, так и для его современников;

— для напевов литургического происхождения показательнее более свободное цитирование, для первоисточников светских — более строгое; данное явление рассматривается на примере месс Ла Рю;

— принцип остинато занимает большое место в композиционном процессе Ла Рю: *ostinato* существенно и при формировании *soggetto* в техниках *cantus firmus* и *cantus floridus*, и при обращении к технике *soggetto ostinato*;

— пародия в творчестве Ла Рю не достигла стадии типизации, может реализоваться не только в «чистом» виде, но и во взаимосвязи с с. f.- письмом.

Степень достоверности и апробация результатов работы. Достоверность результатов определяется, с одной стороны, опорой на комплекс методов и подходов, сложившихся как в отечественном, так и зарубежном музыкознании, использованием большого числа источников, связанных с вопросами ренессансных техник многоголосных композиций, истории музыки XV–XVI веков. С другой, подтверждается экспериментальными данными, полученными в процессе собственных исследований. Работа подготовлена на кафедре теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры 29 апреля 2022 года (протокол №7). Результаты исследования частично представлены

в докладах на Всероссийской научной конференции «Техника музыкальной композиции»⁴⁹ и Международной научно-практической конференции «Ad memoriam: памяти профессора Московской консерватории Татьяны Наумовны Дубравской (5 лет со дня смерти)»⁵⁰. По теме исследования подготовлены и опубликовано пять статей, в том числе четыре в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации⁵¹.

Структура работы. Диссертация состоит из четырех глав, Введения и Заключения. Первая глава — «Пьер де Ла Рю. Певец и композитор» — посвящена биографическим сведениям о Пьере де Ла Рю, в частности, раскрываются детали его службы в Габсбургско-бургундской придворной капелле, во времена правления Максимилиана I Габсбурга, Филиппа Красивого, Маргариты Австрийской и Карла V. Следующая после, Интермедия 1, освещает подробности жизни Маргариты Австрийской. Здесь же речь идет о ее знаменитых «Песенных альбомах», сохранивших немало сочинений Ла Рю. Во второй главе — «Cantus prius factus — resfacta: к проблеме происхождения первоисточника, его влияния на композицию» — исследуется проблема контекстуального влияния первоисточника на новое произведение. В случае заимствования литургического с. gr. f. речь идет об установлении места мессы в церковном годовом круге. При заимствовании светского первоисточника — о подчас не вполне очевидных интертекстуальных связях. Разделы главы перемежаются Интермедией 2, которая посвящена образу Девы Марии в музыкальном искусстве Ренессанса. Третья глава диссертационного

⁴⁹ Всероссийская научная конференция «Техника музыкальной композиции» I. «Свое» и «чужое» Российская академия музыки имени Гнесиных, 20–21 апреля 2017 года, тема доклада: Загадки мотета Жоскена «Ut Phoebi radiis».

⁵⁰ Международная научно-практическая конференция «Ad memoriam: памяти профессора Московской консерватории Татьяны Наумовны Дубравской (5 лет со дня смерти)», Московская консерватория, 9–11 ноября 2016 года, тема доклада: «Орден Золотого руна: музыка и церемониал».

⁵¹ *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Загадки мотета Жоскена «Ut Phoebi radiis» // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 3. С. 2–16; *Сундукова Л. И.* Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559) // Научный вестник Московской консерватории. 2017. № 3 (30). С. 66–77; *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Музыкальная жизнь Габсбургско-Бургундской придворной капеллы (последняя четверть XV– начало XVI века) // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 147–152; *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Пьер де Ла Рю и его время // Старинная музыка. 2015. № 4 (70). С. 9–17; *Сундукова Л. И.* К вопросу о заимствовании светских первоисточников в музыке Ренессанса: культурологический аспект // Журнал Общества теории музыки. 2022. №1 (37). С. 1–8. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2022_1_%2837%29_1_Sundukova_Secular_borrowing.pdf (дата обращения 30.05.22).

исследования — «Методы работы с одноголосным первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю» — посвящена сложившимся в музыковедении представлениям о различных методах работы с одноголосным первоисточником — *cantus firmus*, *cantus floridus*, парафраза, *soggetto ostinato*. На основе анализа сочинений XV — начала XVI веков скорректирована имеющаяся терминология. Также разработана типология месс, в которых заимствуются несколько первоисточников. Подобным образом построена и IV глава — «Письмо на многоголосный первоисточник: техника пародии». В ней, помимо анализа месс Ла Рю, уточнена имеющаяся на сегодняшний день периодизация и типология пародии. Завершает работу еще одна Интермедия, посвященная мессе «Almana». Здесь суммируются различные взгляды музыковедов на происхождение первоисточника мессы, а также предлагается собственная позиция. В Приложении к диссертации содержится Словарь терминов, обобщающий упоминаемые в диссертации методы работы с первоисточниками.

Автор выражает благодарность Игорю Константиновичу Кузнецову, Михаилу Валерьевичу Лопатину и Юлии Владимировне Москвиной за предоставленные нотные и библиографические материалы. Юлии Викторовне Москве за консультации по вопросам анализа григорианских первоисточников месс. Сергею Николаевичу Никифорову, Надежде Сергеевне Игнатъевой и Юго Мартену за ценные советы, касающиеся переводов иностранных текстов.

Глава 1. Пьер де Ла Рю. Певец и композитор

Фигура Пьера де Ла Рю, в целом, находится на периферии музыкознания. Сведения о его жизни и творчестве во многом известны благодаря зарубежным трудам и, в частности, монографии Х. Мекони⁵². В отечественных работах имя композитора встречается крайне редко. Поскольку даже биография композитора практически не освещается в русскоязычных публикациях, видится необходимым представить все, имеющиеся на сегодняшний день, сведения.

1.1. Где и когда родился Пьер де Ла Рю?

Документы, из которых можно почерпнуть сведения о Ла Рю, главным образом сводятся к распискам о получении композитором денежных выплат в церковных и придворных книгах. Варианты написания имени музыканта пестрят многообразием: Pierre (Pierchon) de La Rue (фр.), Perison de Platea, Petrus de Vico (лат.) и другие. Буквально это означает — «с улицы» и походит на распространенные в те времена «прозвища», которыми удостаивались, как правило, именитые творцы. Зачастую подобные «имена» указывали на место рождения или проживания того, кто их имел: ди Лассо, да Палестрина, да Винчи, Депре⁵³. Однако прозвище de La Rue отсылает не к конкретной местности, а лишь указывает, что его носитель жил на улице (то есть в стенах) средневекового города. Вместе с тем, нельзя быть полностью уверенным, что все варианты имени принадлежали одному и тому же человеку. В связи с чем неизбежны разночтения в трактовке биографических сведений, о чем будет сказано ниже.

Как указывает авторитетный зарубежный словарь The New Grove Dictionary⁵⁴, Пьер де Ла Рю родился в 1452 году⁵⁵. Дата эта, однако, установлена по косвенному источнику. Х. Мекони в своей книге «Пьер де Ла Рю и музыкальная жизнь Габсбургско-бургундского двора»⁵⁶ отмечает, что при ее определении ученые

⁵² *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court.

⁵³ Des Pres — из Пре. Пре — название коммуны во Франции.

⁵⁴ *Meconi H.* La Rue [de Platea, de Robore, de Vico], Pierre [Perison, Petrus, Pierchon, Pieter, Pirson]. // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016044> (дата обращения 9.04.22).

⁵⁵ Т. Н. Ливанова называет другую дату — ок. 1460 года. См.: *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 188.

⁵⁶ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 1

исходят из идентичности Пьера де Ла Рю и Петера вандер Стратена⁵⁷. Между тем, существуют факты, ставящие под сомнение их отождествление. В частности, такой точки зрения придерживается Г. Колле⁵⁸.

Спорным также является вопрос о месте рождения Пьера де Ла Рю. Указывается город Турне во Фландрии⁵⁹ (ныне принадлежит Бельгии), в то время входившей в состав герцогства Бургундского. Несмотря на то, что неопровержимых доказательств о месте рождения композитора не существует, заметим, что именно в Турне жил один из его братьев, а также сестра с детьми. Косвенным свидетельством можно считать и тот факт, что фамилия де Ла Рю и девичья фамилия матери композитора де Ла Э (de La Haeye)⁶⁰ были достаточно распространены в городе.

В пользу Турне — предполагаемого места рождения — говорит и имеющаяся публикация Адольфа Оке, архивиста. Приводится запись из регистрационной книги о жителях города Турне с «фамилиями» де Ла Рю и де Ла Э (начиная с XV века)⁶¹. На наш взгляд, заслуживает внимания упоминание о том, что «23 июня 1507 года Жан де Ла Рю, родившийся в Турне от отца по имени Жан, стал буржуа»⁶². Принимая во внимание вышеупомянутое завещание композитора, в котором также речь идет о брате, Жане, а также опираясь на данные о том, что его отца также звали Жан⁶³, почти не остается сомнений, что родиной композитора был город Турне⁶⁴.

⁵⁷ *Ibid.* P. 5.

⁵⁸ Автор публикует фрагменты завещания композитора, один пункт которого касается племянницы Катрины (дочери сестры Ла Рю, рожденной на десять лет позже самого композитора). Композитор завещал ей деньги, которые та могла получить по достижении совершеннолетия. Из отчета о ходе выполнения завещания ясно, что деньги были вручены матери девушки: к моменту смерти дяди в 1518 году Катрина была несовершеннолетней. По всей видимости, родилась она ок. 1500 года, что, в свою очередь, означает позднюю беременность ее матери (примерно в 38 лет) — случай маловероятный для того времени. Хотя, безусловно, данный факт не может служить прямым доказательством иной (более поздней) даты рождения композитора. См.: *Caullet G. Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments.* P. 52.

⁵⁹ См. также: *Meconi H. La Rue [de Platea, de Robore, de Vico], Pierre [Perison, Petrus, Pierchon, Pieter, Pirson]; Finscher L. Rue Pierre de la // MGG Online / hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York* URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28934> (дата обращения 9.04.22)

⁶⁰ De La Haeye — из Гааги (фр.). Так, кстати, назывались главные ворота в Турне.

⁶¹ *Hocquet A. Archives de Tournai: tables alphabetiques des testaments et des comptes de tutelle et d'exécution testamentaire (XVem siècle).* P. 42–43.

⁶² Цит. по.: *Ibid.* P. 46–47.

⁶³ *Meconi H. Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court.* P. 251.

⁶⁴ Достопримечательностью города является кафедральный собор Нотр-Дам (Cathédrale Notre-Dame de Tournai). С ним связана так называемая Турнейская месса (XIV век) — один из первых в истории музыки образцов многоголосной мессы. Звучащее в соборе многоголосие, безусловно, повлияло на становление Ла Рю как композитора.

1.2. Пьер де Ла Рю — Петер вандер Стратен

О жизни Пьера де Ла Рю известно немного. Все известные ныне события, произошедшие с ним до 1492 года (начало службы при Габсбургско-бургундском



Собор Михаила и Гудулы
в Брюсселе

дворе) связаны с человеком по имени Петер вандер Стратен. «Vander Strarten» (с различными вариантами написания) — буквальный перевод «de La Rue» на нидерландский. Сама по себе ситуация, что один и тот же человек фигурирует в документах Средневековья и Ренессанса под разными именами и фамилиями — неудивительна. Достаточно вспомнить различные варианты написания имен нескольких знаменитых композиторов. К примеру, Александр Агрикола иногда записывается как Alexander Ackerman, Гаспар Веербекке как Jaspert Doudemere, а Жоскен Дебре — Jodocus de Prato. Однако нет никаких веских оснований утверждать, что

Ла Рю и вандер Стратен — одно лицо.

Итак, если, все же, признать, что Ла Рю и вандер Стратен — один и тот же человек, то самое раннее, что нам известно — поступление композитора на службу в брюссельский собор святых Михаила и Гудулы. В сохранившихся там учетных книгах, есть сведения о том, что вандер Стратен служил в соборе на протяжении 1469-х — 1470-х годов. Два года спустя (1471–1472) Петер вандер Стратен вновь становится наемным певчим. На этот раз в церкви Святого Якоба в бельгийском городе Гент. Затем, в 1472 году, композитор, по всей видимости, перебирается в Антверпен и поет теноровые партии в Соборе Антверпенской Богородицы.

О нахождении Ла Рю или вандер Стратена, вплоть до 1489 года, мало что известно. Незадолго до указанного времени композитор пребывал в Кельне, откуда отправился в Хертогенбос и поступил на службу в Братство Богоматери, что было одним из наиболее крупных «объединений»



Собор Святого Иоанна в Хертогенбосе

Европы: хор насчитывал от шести до десяти взрослых певцов. Они исполняли многоголосную музыку в Соборе Святого Иоанна во время важнейших церковных праздников. Вероятно, композитор прослужил там до 1492 года. Любопытно, что одновременно с этим, в сохранившихся документах появляется имя Пьера де Ла Рю⁶⁵. Все же дальнейшие события его жизни связаны с Габсбургско-бургундской придворной капеллой.

1.3. Пьер де Ла Рю при Габсбургско-бургундском дворе (1492–1508)

К тому времени как Пьер де Ла Рю появился при Габсбургско-бургундском дворе, ему было около сорока лет. То был зрелый музыкант с более чем двадцатилетним опытом работы, имевший репутацию хорошего певца (тенора), благодаря чему и был принят на службу⁶⁶. Из источника не ясно, каким именно кантором был Ла Рю — кантором-певчим или кантором-руководителем⁶⁷. Однако Х. Мекони пишет об этой должности как о высокой, достойной большого музыканта⁶⁸. Общепринятой датой вступления Ла Рю в новую должность считается 17 ноября 1492 года. Тогда он, вместе с другими певчими, был определен

⁶⁵ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 12.

⁶⁶ *Doorslaer G. van.* La chapelle musicale de Philipp le Beau. P. 42–43.

⁶⁷ *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Адриан Пети Коклико. *Compendium musuces / Адриан Пети Коклико; Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича.* М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007. С. 409–413.

⁶⁸ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 19.

Максимилианом I (Габсбургом) на службу⁶⁹. Появлению Ла Рю при дворе предшествовали важные события, о которых следует упомянуть.

После женитьбы Максимилиана на Марии Бургундской (14 августа 1477 года), единственной наследнице Карла Смелого⁷⁰, Бургундия стала частью



*Рогир ван дер Вейден. Портрет
Карла Смелого*

Священной Римской империи, с чем не мог смириться Людовик XI. Как результат — весной 1478 года разгорелась война между Людовиком и Максимилианом за бургундское наследство⁷¹. Но все же, 1 июля 1478 года, Габсбургам удалось установить временное перемирие. Последовавшая вскоре, в 1482 году, смерть супруги, Марии Бургундской, принесла ему, помимо личного горя, дополнительные хлопоты. Согласно завещанию, новым герцогом Бургундии был провозглашен их малолетний сын Филипп I Красивый. Регентом же стал сам Максимилиан. Однако высшие сословия отказались признать регентство, чем немедленно воспользовался

Людовик XI, заявивший о своих притязаниях на наследство Карла Смелого. Разумеется, в такой политической обстановке капелла была практически заброшена, и осенью 1485 года насчитывала всего 5 певцов⁷².

⁶⁹ Максимилиан I — с 16 февраля 1486 года — король Германии, с 19 августа 1493 года — эрцгерцог Австрийский, с 4 февраля 1508 года — император Священной Римской империи, реформатор государственной системы Германии и Австрии.

⁷⁰ Карл Смелый (фр. Charles le Téméraire, 10 ноября 1433, Дижон — 5 января 1477, около Нанси) — последний герцог Бургундии из династии Валуа, сын герцога Филиппа Доброго.

⁷¹ История Европы с древнейших времен до наших дней: В 8 т. Т. 3. От средневековья к новому времени (конец XV — первая половина XVII века) / Гл. редкол.: А.О.Чубарьян и др. М.: Наука, 1993. С. 392–393

⁷² *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 20.



*Михаэль Пахер.
Портрет Марии Бургундской.*

Но уже в декабре, в связи с запланированной поездкой в Германию к своему отцу, императору Священной Римской империи Фридриху III, Максимилиан набирает новых певцов. К тому времени император уже достиг 70-летнего возраста и фактически отошел от дел, решив передать бразды правления сыну. В 1486 году Фридрих во Франкфурте собрал шестерых курфюрстов, которые 16 февраля избрали Максимилиана Римским королем⁷³. Коронация состоялась 9 апреля того же года в Ахене. После избрания Максимилиан I вернулся в Нидерланды.

Что же происходило с капеллой все это время? В феврале 1489 года члены капеллы

получают щедрые выплаты. После этого, однако, вплоть до 17 ноября 1492 года жалование не платилось. Это можно утверждать на основании записей придворной бухгалтерской книги за 1495 год, опубликованной Луи-Проспер Гашаром⁷⁴. Там говорится, что 17 ноября 1492 года певчие пошли к «Roy de Romains et notre seigneur» («Римскому королю и нашему господину») с просьбой оставить их в услужении и выплатить жалование. Не совсем ясно, к кому они в данном случае обращались — к Максимилиану (Римскому королю) и Филиппу («нашему господину») или же только к Максимилиану? В любом случае, очевидно, что



*Хуан Фландерс.
Портрет Филиппа Красивого*

⁷³ Именно такой титул получали наследники Священной Римской империи до принятия имперской короны.

⁷⁴ *Gachard, L.-P. Rapport à monsieur le ministre de l'intérieur, sur différentes séries de documents concernant l'histoire de la Belgique, qui sont conservées dans les archives de l'ancienne Chambre des comptes de Flandre, à Lille. Bruxelles: M. Hayez, 1841. P. 280.*

певцы были приняты на работу до 17 ноября 1492 года.

1.4. Пьер де Ла Рю в Испании (1502–1503)

Начиная с 1494 года капелла находится в услужении сына Максимилиана — Филиппа Красивого. Известно, что в декабре 1494 года он оплатил новое одеяние певцов, которых к тому времени было уже тридцать три⁷⁵. Новая политика Филиппа Красивого привела не только к важным переменам в жизни Западной Европы, но и в судьбе Ла Рю. Капелла, переживавшая не лучшую пору со времени регентства Максимилиана, теперь стала одним из важнейших музыкальных коллективов своего времени — центром, привлекавшим лучших певцов, объединением, получившим признание далеко за пределами Бургундии. Будучи в новом статусе, Филипп в 1501 году проводит собрание Ордена Золотого руна⁷⁶. В течение нескольких дней прозвучало немало музыки, среди которой могли быть и произведения Ла Рю. К тому времени композитор занимал довольно высокое положение: упоминания о нем в книгах капеллы свидетельствуют о том, что он пребывал в сане клирика епархии города Турне и капельмейстера домашней капеллы Филиппа Красивого. Дальнейшая жизнь Пьера де Ла Рю непосредственно связана с событиями политического характера.

20 октября 1496 года герцог Филипп Красивый женится на инфанте Хуане, дочери Изабеллы, королевы Кастилии, и Фердинанда II, короля Арагона. Причем уже через четыре года, в силу различных обстоятельств, Хуана оказалась единственной наследницей кастильского престола, который должен был перейти к ней после смерти матери. Кортесы Кастилии признали за ней это право. Последнее создало перспективу создания огромной габсбургской империи, включающей, помимо многочисленных немецких земель и Нидерландов, также и большую часть Пиренейского полуострова.

В Арагоне, однако, некоторые сословия отказались подтвердить ее права на

⁷⁵ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 27.

⁷⁶ Орден Золотого руна — рыцарский орден, учрежденный Филиппом III Добрым, герцогом Бургундским, в 1430 году в день своей свадьбы с принцессой Изабеллой Португальской. Династический орден — одна из самых древних и почетных наград Европы. Статус ордена существует по сей день в двух ветвях — испанской и австрийской. Подробнее об Ордене, его церемониях и сопровождающей их музыке см.: *Сундукова Л. И.* Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559). С. 66–77.

наследование престола, полагаясь на возможность рождения сына у короля Фердинанда. К тому же, арагонцы настороженно относились к возможности прихода к власти бургундских и нидерландских советников и приближенных Филиппа. Тем не менее, в сентябре 1501 года, Филипп начинает готовиться к поездке в Испанию. Отношения с Францией в это время наладились — после того, как было заключено соглашение, по которому годовалый сын Филиппа должен был в будущем жениться на Клод, дочери Людовика XII. Благосклонность Франции была на руку королю, ведь кратчайший путь в Испанию лежал через Францию.

К началу ноября весь двор отправляется в поездку, которая продлится почти два года. В капеллу были приглашены новые певцы и даже был куплен большой серебряный барабан. Поездка в Испанию прокомментирована несколькими придворными. Самые подробные принадлежат Антуану де Лалэну⁷⁷, тщательно описавшему само путешествие, важные встречи, приемы, роскошную одежду. Но музыке уделено мало внимания. Среди прочего, он описывает мессу, услышанную 18 февраля 1502 года в соборе Нотр-Дам города Бургоса — в то время столицы Кастилии. А. де Лалэн высказывается о ней как о красивом, большом по масштабу многоголосном произведении⁷⁸. Учитывая ежедневное звучание больших месс при Габсбургско-бургундском дворе, его, по всей видимости, удивил факт того, что подобное может иметь место и в другой стране.

На протяжении всего путешествия капелла постоянно выступала в различных соборах Франции. Почти весь 1502 год король вместе с придворными прожили в Испании. Непростое положение двора, вызванное недовольством арагонцев, осложнялось и тем, что психическое состояние Хуаны пошатнулась. Инфанта периодически впадала в депрессию, переходящую во вспышки ярости. Отношения между супругами стали напряженными, и они решили жить отдельно. В начале 1503 года Филипп вместе со своим старшим сыном Карлом отправились в обратный путь, оставив в Мадриде Хуану, беременную вторым сыном Фердинандом. Во время путешествия они совершили остановки в Лионе и Бурк-ан-Брессе во Франции.

⁷⁷ Антуан I де Лалэн (1480–1540) — важный государственный деятель при дворе Габсбургов, в 1516 году был посвящен в рыцари Ордена Золотого руна. Вероятно, был фаворитом Маргариты Австрийской, дочери Максимилиана Габсбурга.

⁷⁸ *Gachard L.-P. Collection des voyages des souverains des Pays-Bas. Publiée par m. Gachard. Vol. 1. Bruxelles: F. Hayez, 1874. P. 154.*

Примечательно, что 26 сентября 1503 года капелла пела в соборе австрийского города Инсбрук по случаю кончины Эрмеса Марии Сфорца⁷⁹, где Ла Рю, вероятно, мог познакомиться с композитором Х. Изаком, находящимся в городе в это же время. Тогда же, пока Ла Рю был в Австрии, он узнал о публикации О. Петруччи пяти своих месс в издании «Misse Petri de la Rue» (в V томе серии)⁸⁰.

1.5. Вторая поездка в Испанию (1505–1508)

26 ноября 1504 года умерла Изабелла Кастильская. В завещании она назначила Хуану наследницей престола, указав при этом, что в случае ее недееспособности, управлять королевством будет старший сын Хуаны и Филиппа под регентством Фердинанда Арагонского. Филипп Красивый, в свою очередь, также заявил о правах на регентство. Ему удалось заручиться поддержкой Франции и некоторой части кастильских сословий, в результате чего Фердинанд был вынужден отказаться от регентства в обмен на право получения половины доходов с Гранады.

В сравнении с предыдущей, практически туристической, вторая поездка была вызвана исключительно политическими соображениями. В записях уже упомянутого А. де Лалэна об этом путешествии сведения о музыкальных событиях отсутствуют. Между тем, известно, что в 1505 году Филипп соглашается выплатить пенсию отцу Пьера де Ла Рю (на время пребывания композитора в Испании). Это свидетельствует о том, что Жан Ла Рю финансово зависел от сына, который, по всей видимости, был успешней не только его, но и, вероятно, своих братьев.

Будучи фактическим правителем Кастилии, Филипп Красивый попытался отстранить от государственных дел жену. Попытки не увенчались успехом. Желая заручиться поддержкой в этом деле, Филипп щедро раздавал привилегии и земли местной аристократии и фламандским приближенным, что привело к некоторому ослаблению власти в стране. В конце 1505 года он вместе со своим двором отбывает

⁷⁹ Эрмес Мария Сфорца (1470–1503) — маркиз Тортоня, происходил из знатного итальянского рода Сфорца, был сыном герцога миланского Галеаццо Марии Сфорца и герцогини миланской Боны Савойской.

⁸⁰ Публикация состоялась 31 октября 1503 года: Misse Petri de la Rue. Venezia: Petrucci, 1503.

из Испании, на сей раз по морю⁸¹. Дальнейшие события известны по описаниям А. де Лалэна⁸².

Стояла плохая погода, что откладывало выезд. Наконец, 4 января 1506 года бóльшая часть окружения была погружена на лодки, а 10 января все вышли в открытое море. Однако 13 января поднялся ужасный шторм, из-за которого флот Филиппа вынужден был пришвартоваться у берегов Англии более чем на три месяца, пока произвели необходимый ремонт судов. На время вынужденной остановки Филипп подписал ряд важных соглашений с королем Англии, Генрихом VII. В частности, заручился его поддержкой в случае нападения Арагона. После завершения переговоров плавание возобновили, и 28 апреля 1506 года двор прибыл в Испанию, где был заключен Вильяфафильский договор с Фердинандом II — правителем Арагона⁸³. В соответствии с договором, Филипп был признан официальным королем Испании, а Хуана отстранена от власти. Однако правление Филиппа в Кастилии оказалось недолгим: выпив холодной воды после игры в мяч, король простудился и 25 сентября 1506 года скончался в возрасте двадцати восьми лет.

До 1508 года страной управляла Хуана. Многие музыканты поспешили уехать сразу после смерти короля, но некоторые — в их числе и Ла Рю — остались. По имеющимся сведениям, Хуана содержала певцов лучше, нежели Филипп. Годовой доход каждого из них был в полтора раза выше, чем доход самого лучшего певчего в капелле Фердинанда. Поскольку Ла Рю к тому времени проявил себя как талантливый композитор, его вскоре назначили главным капельмейстером. На новой должности композитор был очень хорошо обеспечен: зарплата его превосходила жалование певца вдвое. В августе 1508 года Ла Рю потерял работу в капелле Хуаны. Окончательно потеряв рассудок, она была отстранена от престола, и новым регентом стал Фердинанд. До середины 1508 года капелла оставалась в Испании, ежедневно исполняя погребальный оффиций, а также сопровождая Хуану в ее «путешествии» с телом мужа по всей Испании практически в течение года, пока

⁸¹ Об этой поездке в Испанию пишет также Т. Н. Ливанова. См.: *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. С. 189.

⁸² *Gachard L. P.* Collection des voyages des souverains des Pays-Bas. P. 389–480.

⁸³ Фердинанд II Арагонский (Фердинанд Католик) был также королем Кастилии, Сицилии и Неаполя.

Фердинанд не остановил это занятие⁸⁴. Когда для капеллы пришло время уезжать, музыкантам выплатили деньги на дорогу в Бургундию. Певцы, во главе с Ла Рю, вернулись ко двору, существенно изменившемуся со времен правления Филиппа Красивого.

1.6. Капелла при Маргарите Австрийской и Карле V (1508–1516)

После смерти Филиппа трон перешел к его восьмилетнему сыну Карлу, находящемуся под регентством своей тетки Маргариты Австрийской⁸⁵. Имеются сведения о том, что мальчик любил музыку: «он хотел играть на всех инструментах»⁸⁶. Ла Рю встречался с Маргаритой ранее — во времена правления Филиппа: она находилась при дворе в то же время, что и композитор (с 1493 по 1497 и с 1499 по 1501 годы). Пересекались они и в Савойе, при ее дворе⁸⁷ (в апреле и мае 1503 года), по дороге в Испанию. В 1509 году к регентству Маргариты присоединяется также Гийом де Крой — лорд и придворный, занимавшийся финансовыми вопросами Нидерландов. Таким образом, не только Маргарита могла влиять на судьбу Пьера де Ла Рю.

О финансовом благополучии композитора после 1508 года хорошо известно. Благодаря Маргарите он получил новую пребенду в церкви Святой Фараильды в Генте⁸⁸. В письме 1509 года к отцу Маргарита испрашивает пребенду для Ла Рю, хорошо проявившему себя на музыкальном поприще последние «пятнадцать или шестнадцать лет»⁸⁹. Спокойное и обеспеченное существование Ла Рю неожиданно прервалось 5 января 1515 года. По настоянию Бургундских штатов, Карл, не достигший тогда пятнадцатилетнего возраста, принял на себя обязанности герцога Бургундского в Нидерландах. Юный правитель сразу же отправился в длительное путешествие осмотреть свои владения. По приезду в Брюссель, правитель составил новое постановление об управлении двором и капеллой.

⁸⁴ *Rodriguez-Salgado M. J.* Charles V and the Dynasty // Charles V and his Time / ed. H. Soly. Antwerp: Mercatorfonds, 1999. P. 31.

⁸⁵ Подробнее о Маргарите Австрийской в «Интермедии 1» диссертации.

⁸⁶ *Gachard L. P.* Collection des voyages des souverains des Pays-Bas. P. 461.

⁸⁷ Напомним, что в 1501 году она стала женой Филиппа II Савойского.

⁸⁸ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 42.

⁸⁹ Цит. по: *Ibid.*

1.7. Пенсия и завещание (1516–1518)

В ночь на 23 февраля 1516 года умирает Фердинанд Арагонский. Своим наследником он объявил Карла V, хотя формальной правительницей была Хуана Безумная, находящаяся в монастыре. Карл же должен был стать ее регентом. Но, возжелав власти, Карл 14 марта 1516 объявил себя королем Кастилии и Арагона. Вполне вероятно, что очередная поездка в Испанию была лишь делом времени, и Ла Рю, по всей видимости, не желавший возвращаться на Пиренейский полуостров, уходит на пенсию. Он переезжает в Кортрейк, где и будет впоследствии похоронен. Из завещания ясно, что к концу жизни Ла Рю был человеком зажиточным, если не богатым. «Мешки с деньгами были найдены в его комнате после смерти. Если прибавить к ним еще и долги, которые не были выплачены, то общая сумма его наследства составляла 1899 флоринов»⁹⁰. В завещании указано, что часть денег он передал Собору Богоматери в Кортрейке, где оплатил место погребения (слева от алтаря). Заплатил также викарию (за причастие), священникам (за чтения псалтыри после смерти), священниками (которые понесут его тело), а также хору (за исполнение реквиема). По завещанию реквием надлежало петь в течение двадцати девяти дней после его смерти в память об ушедших родственниках, а на тридцатый день — полным составом в память о нем.

Пьер де Ла Рю оставил также наследство родственникам. Мать (она была еще жива) получала предметы домашнего обихода, серебро, одежду, ткани, но не деньги. Брат Жан — 200 флоринов, такую же сумму нужно было выплатить племяннице, Катрин де Марлье, в том случае, если она не состояла в браке. Остальные деньги были отданы на пожертвования для бедных.

Душеприказчиками он назначил двух своих коллег из Кортрейка — Якоба ван Тьельта и Винсента де Фоссатиса. Завещание нотариально заверил Йоханес Кан, священник епархии Турне, в доме Ла Рю и в присутствии двух свидетелей⁹¹. Но еще до составления завещания он многое раздарил. Например, пребенда, получаемая в Генте, была передана брату Якобу. Еще одно «незаконное» наследство оставлено Винсенту де Фоссатису, одному из исполнителей его последней воли. Ла Рю подарил ему пергаменные ноты партий

⁹⁰ Цит. по: *Ibid.* P. 45.

⁹¹ *Caullet G. Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments.* P. 49–52.

тенора различных сочинений. Остальные ноты передал капельмейстеру Кортрейка. В 1524 ему поступила и подаренная Фоссатису теноровая книга.

Старость Ла Рю в Кортрейке, по всей видимости, проходила спокойно. Умер он 20 ноября 1518 года. По крайней мере, эта дата указана в свидетельстве о выполнении завещания, а также в эпитафии на надгробной плите. Доподлинно неизвестно, был ли Ла Рю действительно похоронен в церкви Кортрейка, так как сегодня нет следа его могилы. Согласно свидетельству о выполнении завещания⁹², на его могиле поставили белый крест, а на крышке гроба сделали гравюру. Эпитафия была написана на деревянной дощечке⁹³:

In tumulo Petrus de Vico conditur isto,	В могиле этой похоронен Петрус де Вико,
Nobile cui nomen musica sacra dedit.	Славное имя которому принесла священная музыка.
Pannonios reges coluit, gallos et hiberos;	Он служил у правителей Паннонии, Галлии и Иберии,
Omnibus ob cantum gratus et ipse fuit.	Которым обязан своими песнями.
Sed virtute magis clarus pietate parentes	Известный благочестием, заботился он о своих близких
Fovit, et in miseros munera larga tulit.	И оставил щедрые подарки нуждающимся.
Assiduus superi cultor Christique minister,	Беспрестанный послушник Бога и служитель Христа,
Castus et a Veneris crimine mundus erat.	Был он чист [душой] и свободен от пороков Венеры.
Hujus canonicus templi sua tempora clausit;	Закончил жизнь свою каноником данной церкви.
Posce Deum, lector, spiritus astra colat.	Молитесь, читая эту надпись, чтоб дух его вознесся к небу.
Obiit anno Domini 1518, xx die novembris.	Умер он в году 1518 от Р. Х., 20 дня месяца ноября ⁹⁴ .

⁹² *Ibid.*

⁹³ Цит. по: *Meconi H. Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court.* P. 51.

⁹⁴ Здесь и далее (если не указано обратное) перевод мой — Л. С.

Интермедия 1. Маргарита Австрийская и ее «Песенные альбомы».

Маргарита Австрийская (1480–1530) — фигура, примечательная во многих отношениях. Покровительница искусств, она собирала вокруг себя наиболее талантливых людей своего времени: музыкантов, поэтов, живописцев, архитекторов, скульпторов, а также выдающихся философов. Ее покровительство, в числе прочих, снискали композиторы П. де Ла Рю, Ж. Депре, художники Ж. Перреаль, Б. Орлей, архитектор М. Коломб, скульптор К. Мейт, поэты Ж. Молине, О. де Сен-Желе, философы Э. Роттердамский, К. Агриппа и Й. Секундус. В течение жизни Маргарита, будучи истинным библиофилом, коллекционировала книги. Ее библиотека к 1524 году насчитывала 386 образцов: 340 манускриптов и 46 печатных книг⁹⁵.

Жизненные коллизии Маргариты весьма драматичны. Дочь Максимилиана Габсбурга и Марии Бургундской, будучи двухлетним ребенком, была обещана в жены⁹⁶ тринадцатилетнему дофину Франции, будущему Карлу VIII. Детство свое Маргарита провела в Турени в качестве «*petite reine*» (маленькая королева). Однако в 1491 году Карл внезапно разрывает помолвку и женится на Анне Бретонской, которая, в свою очередь, должна была стать женой овдовевшего Максимилиана. Пережив унижение, Маргарита возвращается домой, в Бургундию. В 1495 году происходит новая помолвка, и она становится невестой инфанта Хуана, сына Изабеллы Кастильской и Фердинанда II Арагонского и отправляется в Испанию по морю. Во время опасного путешествия Маргарита сочинила едкую эпитафию в свою честь:

Су gist Margot, la gentil demoiselle	Здесь лежит Марго, благородная девица,
Qu'ha deux marys et encore est pucelle.	Что имела двух мужей, но все еще невинна.

Спустя шесть месяцев после свадьбы в 1497 году, молодой принц Хуан внезапно умирает, оставляя в одиночестве беременную Маргариту, в родах умирает и их ребенок. Вновь оказавшаяся на «ярмарке невест», Маргарита возвращается на родину. В 1501 году она выходит замуж за Филибера II, герцога Савойского, который, спустя три года умирает. Вновь овдовевшая Маргарита продолжает жить в соответствии с девизом собственного сочинения: «*Fortune infortune fort une*» («Счастье, несчастье, делают сильнее»)⁹⁷. В 1506

⁹⁵ Подробное исследование библиотеки Маргариты Австрийской *Debae M. La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*. Louvain-Paris: Editions Peeters, 1995. 692 p.

⁹⁶ Таково было одно из условий Аррасского договора, заключенного по итогу Столетней войны.

⁹⁷ Перевод и трактовка, сотканного из причудливой игры слов, девиза Маргариты Австрийской — весьма непростая задача. Примечательно обсуждение этого словесного motto в романе «Соратники Иегу» А. Дюма-старшего. В русском переводе романа девиз имеет два толкования: буквальное — «Счастье, несчастье — сила одна» и метафорическое — «Судьба

году умирает и ее брат, Филипп Красивый, оставив шестерых детей и душевнобольную жену Хуану Безумную. Маргарита становится правителем-регентом габсбургских Нидерландов и берет под опеку своих племянников, включая будущего императора Священной Римской империи — Карла V. Маргарита перебирается в Мехелен, где искусно управляется с делами государственными и семейными. 5 августа 1529 года она, от имени Карла V, подписывает «Камбрейский мир»⁹⁸, закончив трехлетнюю войну Коньякской лиги. Благодаря ей, Мехелен становится культурным центром, поскольку Маргарита собрала вокруг себя наиболее талантливых людей современности — музыкантов, художников, поэтов и философов.

Как было сказано ранее, в течение всей своей, весьма непростой, жизни Маргарита собирала книги. Одной из первых стала «Bible moralisé» («Морализованная Библия»)⁹⁹, на страницах которой Маргарита записывала имена достопочтенных, по ее мнению, дам — «*dame d'honneur*»¹⁰⁰. Позже, после смерти ее второго мужа, Филибера Савойского, коллекция пополнилась знаменитым «Часословом герцога Беррийского». Были в ее собрании и музыкальные рукописи. В Королевской библиотеке Брюсселя, в числе прочих, хранятся два важных манускрипта — так называемые «Песенные альбомы Маргариты Австрийской» — Mss. 228¹⁰¹ и 11239¹⁰². Критическое издание двух факсимиле предпринял М. Пикер¹⁰³, который провел обширное исследование и попытался частично установить авторство композиций, входящих в эти собрания. Среди самых известных имен — Й. Окегем, М. Пипелар, Ж. Депре, Л. Компер, Х. ван Гизегем, А. Агрикола, а также П. де Ла Рю. Пикер указывает и на тот факт, что рукопись 228 была определенно создана по заказу Маргариты (об этом свидетельствует иллюминация рукописи портретом Маргариты), в то время как уверенно заявлять то же по отношению к Ms. 11239

жестoko преследует женщину». *Дюма А. (отец) Соратники Иегу / Пер. с фр. Е. Бируковой и М. Вахтеровой. М.: Вече, 2017. С. 19.*

⁹⁸ Этот договор нередко называют «Дамским миром» («*Raix de Dame*»), поскольку большую роль в его заключении сыграли женщины: Маргарита Австрийская, с одной стороны и Луиза Савойская, мать французского короля Франциска I.

⁹⁹ Такое название (а также ряд иных) имели многочисленные, появляющиеся с XIII века, «Библии в картинках», которые состоят преимущественно из иллюстраций. Подробнее об этом см.: *Лучицкая С. И.* «Морализованная Библия»: из истории западноевропейской рукописной книги // *Universitas historae. Сборник статей в честь Павла Юрьевича Уварова. / Ред. А. О. Чубарьян. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2016. С. 219–227.*

¹⁰⁰ *Winn M. B.* Marguerite of Austria and her complaintes // *The Profane Arts. 1998. Vol. VII. P. 153.*

¹⁰¹ Koninklijke Bibliotheek van België. Ms. 228. URL: <https://uurl.kbr.be/1822514> (дата обращения: 09.04.22). <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/10739978>

¹⁰² Koninklijke Bibliotheek van België. Ms. 228. URL: <https://uurl.kbr.be/1814477> (дата обращения: 09.04.22).

¹⁰³ *Picker M.* The chanson albums of Marguerite of Austria. Mss. 228 and 11239 of the Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles.

невозможно¹⁰⁴. Манускрипт 228 представляет в настоящем исследовании большой интерес, поскольку он — своего рода альманах светских и паралитургических сочинений Ла Рю.

Большинство композиций собрания — франкоязычные шансон. Однако присутствуют и сочинения иных жанров. К таковым относятся восемь мотетов: открывающий альбом «Ave sanctissima Maria» П. де Ла Рю, его же «Considera Israel pro his», два мотета «Dulces exuviae dum fata Deusque» А. Агриколы и М. де Орто, «Sancta Maria succurre miseris» Ф. Струса, а также два анонимных — «Maria mater gratiae» и «Fama malum quo non aliud velocius ullum».

Мотет «Ave sanctissima Maria»¹⁰⁵ примечателен во многих отношениях. Изысканность техники его письма восхищает, он — поистине жемчужина коллекции. Х. Мекони¹⁰⁶ указывает, что в подобных собраниях предварение светских стихов литургическими, в особенности, посвященными Деве Марии, было распространенной практикой и играло роль своего рода благословения. Б. Блэкбёрн обнаружила, что «Ave sanctissima Maria» является индульгенционной молитвой, сочиненной Папой Сикстом IV¹⁰⁷. Он обещал отпущение грехов на 11 000 лет тому, кто прочтет эту молитву перед изображением Девы, облаченной в солнце (Virgo in sole)¹⁰⁸. Будто бы следуя завету Папы, художник, иллюминировавший альбом, располагает на развороте, содержащем текст и музыку мотета, иллюстрации с преклоненной в молитве Маргариты и Девы Марии в образе Virgo in sole.

Пример 1. Королевская библиотека Брюсселя. Ms. 228, ff. 1v–2r.



¹⁰⁴ М. Пикер приводит данные, свидетельствующие о том, что манускрипт 11239 имеет савойское происхождение и, возможно, был создан еще до приезда Маргариты к новому супругу. *Ibid.* P. 2–5.

¹⁰⁵ Подробнее о вопросах авторства и структуре мотета см. подраздел 4.3.1. диссертации.

¹⁰⁶ *Meconi H.* Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228 // *Journal of the Alamire Foundation.* 2010. Vol. 2. №. 1. P. 19.

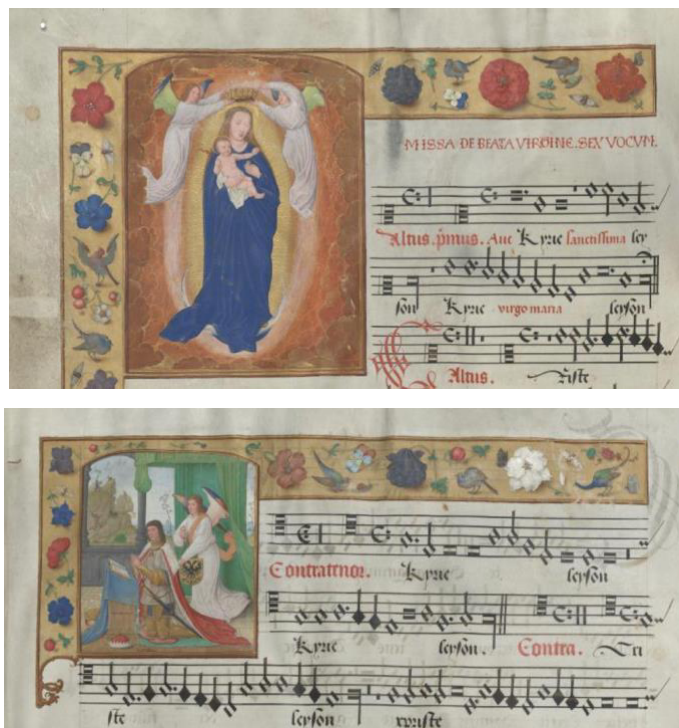
¹⁰⁷ Годы понтификата 1471–1484.

¹⁰⁸ Как указывает Дж. Блэкбёрн, в предисловии к *Breviarium Romanum completissimum* 1522 года изложен следующий текст: «Sixtus dedit ad sequentem orationem, quam et ipse confecit XI mila annorum, et debet dici coram imagine beate virginis in sole» («[Папа] Сикст написал следующую молитву, которая дает отпущение грехов на 11 тысяч лет и должна читаться перед изображением Девы, [облаченной] в солнце»). Цит. по.: *Blackburn B. J.* The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV // *Journal of the Royal Musical Association.* 1999. Vol. 124. №. 2. P. 158.



Удивительным образом манускрипт Йенской библиотеки 1513 года¹⁰⁹, содержащий мессу Ла Рю «Ave sanctissima Maria» (с заголовком «De Beata Virgine»), первоисточником которой является одноименный мотет, имеет одинаковые по смыслу иллюстрации, но вместо Маргариты колени преклоняет мужчина. Судя по времени создания рукописи и расположенному за человеком гербу Габсбургов, это — никто иной, как император Священной Римской империи, Карл V Габсбург.

Пример 2. Библиотека Йенского университета. Chorbuch 4, ff. 8v.–9 r.



Есть в альбоме и сочинения, объединяющие французский и латинский тексты — комбинаторные шансон-мотеты. Это — «Ce povre mendiant / Pauper sumi» Ж. Депре «Revenez tous regretz / Quis det» А. Агриколы, а также «O devotez cuers / O vos omnes», чье авторство неизвестно. Все композиции собрания представлены без указания на композиторов и поэтов, что их создали. И если работа по установлению авторства музыки

¹⁰⁹ Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 4. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014233 (дата обращения 09. 04. 22).

ведется весьма продуктивно, то, как признают литературоведы¹¹⁰, в отношении текстов — задача весьма трудная. Однако, о происхождение некоторых поэтических текстов, все же, известно.

По случаю отбытия юной Маргариты из Франции, О. де Сен-Желе написал «Complainte sur le depart d'une passeroute appelle Marguerite» («Плач на отъезд превосходной Маргариты»). Плач, помимо прозаического текста, содержит три стихотворных рондо: «Tous les regretz», «Tous nobles ceurs qui mes regrets voyez» и «Le cueur la suyt». Первые два были положены на музыку Пьером де Ла Рю; эти композиции входят в состав рукописи. Однако и сама Маргарита, будучи образованной и талантливой женщиной, писала стихи. Один из таких — «Pour ung jamais ung regret» — также, благодаря Ла Рю, получил музыкальное сопровождение и был включен в альбом.

Большинство поэтических текстов, лежащих в основе многочисленных шансон окутаны тематикой скорби и страданий, что неудивительно, в свете драматических событий жизни Маргариты. Стихи анонимной «C[']est ma fortune envis» («Злая моя судьба»), и «Ce nest pas jeu d'estre sy fortunee» («Печально быть столь невезучей») напрямую корреспондирует знаменитому девизу Маргариты. Через всю рукопись, словно красной нитью, проходит образ сожалений, *regret/regretz*. Помимо «Tous les regretz», «Tous nobles ceurs qui mes regrets voyez» Ла Рю, это его же «Pour ung jamais ung regret», «Plus nulz regretz» Жоскена, «Va t'ens regret» и «Sourdez regretz» Компера, анонимные «Plusieurs regretz qui sur la terre sont» и «Apréz regretz il se fault resiouyr», а также, упомянутый ранее «Revenez tous regretz / Quis det» Агриколы.

Маргарита Австрийская, безусловно, выдающаяся женщина своего времени. Ее стойкость перед жизненными испытаниями, мудрость в управлении государственными делами, преданность семье, образованность и любовь к искусству не могут не восхищать. Весомая ее роль и в признании ею любимого композитора П. де Ла Рю — именно Маргарита обеспечила композитору безбедное существование: в 1506 году она попросила своего отца, Максимилиана Габсбурга, даровать Ла Рю пребенду в Генте¹¹¹. Наследие же самой Маргариты в виде музыкальных и поэтических альбомов требует детального изучения.

¹¹⁰ Winn M. B. Marguerite of Austria and her complaintes. P. 152–169.

¹¹¹ Meconi H. Free from the Crime of Venus: The Biography of Pierre de la Rue // Revista de musicología. 1993. Vol. 16. №. 5. P. 127.

Глава 2. *Cantus prius factus* — *resfacta*: к проблеме происхождения первоисточника и его влияния на композицию

Сочинение на *cantus prius factus* — важнейшая особенность средневековой и ренессансной музыки. В *resfacta*¹¹² первично созданный напев играет весомую роль. На его основе формируется *soggetto*¹¹³ сочинения, нередко им же диктуются и другие параметры — лад, ритмический рисунок ведущего голоса (если таковой наличествует в *c. pr. f.*), а также фактурные особенности, если речь идет о заимствовании многоголосного первоисточника. Им же (*c. pr. f.*) обусловлены смысловая сфера произведения и место в литургической (паралитургической) практике. Последняя порой «считывается» буквально, в особенности, если речь идет о заимствовании григорианского хорала. В иных случаях — понимание смыслового контекста затрудняется. Преломление светского первоисточника в духовной музыке ведет к любопытным и не всегда очевидным интертекстуальным связям, обуславливающим образную сферу *resfacta*.

Как показывает практика Ренессанса, немалое влияние на композиционный процесс оказывает и происхождение *c. pr. f.* (светское или литургическое). В музыке XV века, в особенности второй его половины, заметно проступает корреляция между генезисом первоисточника и методом работы с ним в многоголосном сочинении. Все обозначенные позиции весьма актуальны для месс П. де Ла Рю, немалое количество которых демонстрирует многообразие как различных по происхождению первоисточников, так и методов работы с ними.

¹¹² Аутентичное понятие эпохи Возрождения, обозначающее завершённое, законченное, зафиксированное на бумаге сочинение. Впервые встречается у И. Тинкториса. См.: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. М. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. О *resfacta* в трактате А. Пети Коклико см.: *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса. С. 351–362.

¹¹³ Термин *soggetto* использовался теоретиками эпохи Возрождения в качестве синонима понятия «музыкальная тема». См.: *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие. М.: Московская консерватория, 1992. С. 79–99; *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса. С. 380–384.

2.1. Заимствование первоисточников литургического происхождения в многоголосных композициях эпохи Возрождения

Ориентация музыкального искусства Возрождения на первоисточники литургического происхождения восходит к ранним этапам многоголосия. И хотя со временем тенденция внедрения светского материала в церковные жанры проявляется все отчетливее, григорианский хорал в качестве *cantus prius factus* не исчезает из художественной практики на протяжении всей эпохи¹¹⁴. Избранные первоисточниками многоголосных литургических сочинений песнопения нередко позволяют судить о том, какую роль играли те или иные композиции в обряде богослужения, с какой целью были созданы. Это могли быть сочинения, приуроченные к определенным дням или циклам общего церковного календаря, но нередко их создание было обусловлено локальными традициями или же иными причинами (к примеру, сочинением «на случай»).

Например, мессы «*Ecce ancilla Domini*» Г. Дюфаи, Й. Окегема и Й. Региса связаны с событиями Благовещения. Архангел Гавриил явился Марии с благой вестью: «и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус» (от Луки 1:31)¹¹⁵, на что Дева сказала: «се, Раба Господня; [*Ecce ancilla Domini*] да будет Мне по слову твоему» (от Луки 1:38). Эти строки Евангелия звучали не только на праздник Благовещения, но и среду третьей недели Адвента¹¹⁶. Именно в период Адвента, начиная с позднего Средневековья, события Благовещения нередко воплощались в виде литургической драмы, получившей название «*Aurea missa*» («Золотая месса»)¹¹⁷. Вероятнее всего, вышеназванные мессы могли звучать как на празднике Благовещения, так и в период Адвента.

¹¹⁴ Подобная мысль озвучена многими исследователями-медиевистами. См.: *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним; *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век; *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music.* / Ed. by Berger A. M. B., Rodin J. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 911 p.

¹¹⁵ Здесь и далее (если не указано обратное) — Синодальный перевод Евангелие.

¹¹⁶ Адвент — период перед Рождеством Христовым. Начало его приходится на воскресенье, четвергья (а в некоторых традициях шести) неделями ранее Рождества. Подробнее см.: *Никитин С. И.* Адвент // Православная энциклопедия. Электронная версия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/63488.html> (дата обращения 09.04.22)

¹¹⁷ Зачастую роли Гавриила и Марии исполнялись двумя мальчиками. Действо происходило в момент чтения диаконом соответствующего отрывка Евангелия. *Robertson A. W.* Remembering the Annunciation in medieval polyphony // *Speculum.* 1995. Vol. 70. №. 2. P. 275–304.

К позднему Средневековью церковный календарь, преломляясь в региональных традициях, значительно расширился. Помимо общих для всех христиан дней почитаний, связанных с деяниями Христа, Девы Марии и Апостолов, добавились и те, что посвящались огромному кругу иных святых. Истории их жизни, страданий и искупления грехов описывались в агиографической литературе, воспевались художниками, скульпторами, витражистами и, конечно, музыкантами. Именами святых назывались храмы, капеллы, монастыри и аббатства, а прихожане объединялись в братства и избирали их в качестве своих покровителей. Так складывались многочисленные региональные культы почитания Святых, что привело к расширению монодического репертуара, а также к созданию новых литургических текстов. Обретают жизнь огромное количество вотивных¹¹⁸ гимнов, антифонов, секвенций и прочих песнопений, составлявших циклы рифмованных официев, проприев месс, магнификатов. Все они бытовали в различных местностях и отдельных церковных институциях Европы, вплоть до реформ, инициированных Тридентским Собором (1545–1563).

Нередко вотивные песнопения становились источниками многоголосных сочинений. Яркий тому пример — месса «De Sancto Martino» Я. Обрехта. Сочинение заимствует десять песнопений, входящих к вотивный рифмованный официий в честь Святого Мартина Турского. Подобным образом поступает и Маттеус Пипелар в мессе «De Sancto Livino»: цитируются песнопения официия Святому Ливину, широко почитаемый в Генте. Оба сочинения заимствуют в ординарный цикл не только музыку, но и тексты, повествующие о событиях жизни Святых. Руке Обрехта принадлежит и «Missa de Sancto Donatio», посвященная Святому Донатиану Реймскому¹¹⁹, покровителю Брюгге. В его честь 14 октября служили мессу, для проприя которой был создан ряд вотивных песнопений. Основной первоисточник,

¹¹⁸ То есть созданные по обету и не определенные общим церковным циклом богослужений.

¹¹⁹ Донатиан Реймский — не единственный, кому посвящено сочинение. Как сообщает Дж. Блоксам, месса была создана по заказу Адрианы де Вос (Adriane de Vos), вдовы именитого купца Брюгге — Донаса де Мора (Donaes de Moor). В своем завещании Де Мор изъявил волю к созданию нескольких новых месс для обихода церкви Святого Якоба в Брюгге, членом прихода которой он и являлся. Подробнее см.: *Bloxam M. J. Text and Context: Obrecht's Missa de Sancto Donatiano in Its Social and Ritual Landscape. // Journal of the Alamire Foundation. 2011. Vol. 3. №. 1. P. 11–36.*

повторяющийся в нескольких частях мессы, — антифон «O beate pater Donatiane», из обихода церкви Святого Доната (Донатяна) в Брюгге¹²⁰.

Сочинения «на случай» также нередко заимствовали первоисточники литургического происхождения, их выбор обуславливался непосредственно тематикой события. Для погребальных масс с. pr. f., как правило, становились соответствующие разделы григорианской «Missa pro defunctis». Иной случай — знаменитый изоритмический мотет Г. Дюфай «Nuper rosarum flores»¹²¹. Первоисточником мотета является интроит мессы на освящение храма (Missa in dedicatione ecclesiae) «Terribilis est locus iste». Выбор первоисточника обусловлен самим событием — освящением собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, которое совершил папа Евгений IV 25 марта 1436 года.

Порой первоисточник может помочь в идентификации места и времени создания композиции. Так происходит с мессой «Sicut spina rosam» Я. Обрехта. Одним из ее с. pr. f. является фрагмент респонсория «Ad nutum Domini nostrum», звучащий на Утрени праздника Рождества Девы Марии. Благодаря биографическим сведениям об Обрехте, известно, что композитор служил в разных европейских городах, в числе которых Берген-оп-Зом, Камбре, Брюгге, Антверпен, а также при дворе Феррары и, возможно, в папской капелле в Ватикане. Дж. Блоксам¹²² сопоставила Утрени Рождества Девы Марии, представленные в литургических книгах вышеперечисленных городов, обнаружив, что респонсорий «Ad nutum Domini nostrum» присутствовал лишь в обиходах соборов Камбре (Собор Нотр-Дам-де-Грас-де-Камбре) и Антверпена (Собор Антверпенской Богородицы). Однако в службах этих обиходов «Ad nutum Domini nostrum» занимал различное место: в окончании первого Ноктурна в Камбре и в окончании третьего (а, следовательно, и всей Утрени) в Антверпене. Более того, именно в Соборе Антверпенской Богородицы песнопение звучало в этот праздничный день еще раз, во время Вечерни. Такое положение респонсория в двух обрамляющих церковный день службах, по мнению Дж. Блоксам — свидетельство особой его значимости для данного обихода. Это

¹²⁰Breviarium ad usum insignis ecclesiae Sancti Donatiani Brugensis. Paris: Anthonius Bonnemere, 1520.

¹²¹ Сочинение имеет весьма примечательную структуру, подчиняющуюся логике арифметических пропорций, что в музыке находит претворение через последовательную смену мензур.

¹²² *Bloxam M. J. Plainsong and Polyphony for the Blessed Virgin: Notes on Two Masses by Jacob Obrecht.* // The Journal of Musicology. 1994. Vol. 12. № 1. P. 51–75.

позволяет предположить, что именно для Собора Анверпенской Богоматери и была создана месса «*Sicut spina rosam*», где Обрехт служил в 1492–1497 годах, а затем в промежутке между 1501–1503 годами.

При анализе музыкальных памятников Возрождения иногда встречаемся с сочинениями, создание которых инспирировано композициями других авторов. В одних случаях такого рода оммаж проявлялся благодаря выбору одних и тех же первоисточников, в других — цитированием напева не из литургических книг, а из рукописей многоголосных *resfacta*, подобно тому, как происходит в знаменитой серии месс «*Caput*»¹²³. В качестве еще одного примера, вернемся к вышеупомянутым мессам «*Ecce ancilla Domini*».

Наиболее ранней многоголосной «*Missa Ecce ancilla Domini*» является, по всей видимости, месса Дюфай. Для нее композитор избирает два первоисточника — антифоны «*Ecce ancilla Domini*» и «*Beata es Maria*». Каждая часть цикла открывается двухголосным *motto*¹²⁴; мотив альта цитирует инициал «*Ecce ancilla Domini*», подготавливая таким образом вступление с. f.- тенора. Посещавшие в начале 1460-х годов¹²⁵ город Камбре¹²⁶ Регис и Окегем, по всей видимости, вдохновились сочинением великого мастера, однако каждый в своей манере. Окегем для «*Missa Ecce ancilla Domini*» использует один с. r. f., который отличается от напева, что цитирует Дюфай. Это фраза *Ecce ancilla Domini* процессионального антифона «*Missus est Gabriel angelus*», который, согласно бревиарию F-Pnm lat. 15181¹²⁷, звучал в первое воскресенье Адвента. Однако несмотря на то, что

¹²³ Как известно, первоисточником многочисленных месс «*Caput*» является анонимная английская месса 1430-х–1440-х годов, с. r. f. которой — протяженный мелизматический распев *caput* респонсория «*Venit ad Petrum*» Сарумского обряда. Kirkman A. *Caput* // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004883> (дата обращения: 09.04.22).

¹²⁴ Под «*motto*», вслед за Ю. Евдокимовой, нами понимается общее для частей мессы многоголосное построение, задающее импульс к последующему развертыванию. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 127.

¹²⁵ Wright C. Dufay at Cambrai: discoveries and revisions. // *Journal of the American Musicological Society*. 1975. Vol. 28. №. 2. P. 175–229.

¹²⁶ Именно в Камбре связана большая часть жизни Дюфай. В 1459 году он был назначен каноником Камбре и оставался там до конца жизни. Подробнее см.: Planchart A. Du Fay [Dufay; Du Fayt], Guillaume. // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008268> (дата обращения 09.04.22).

¹²⁷ Bréviaire de Paris, noté. Calendriers. Première partie. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 15181. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447768b/f230.item> (дата обращения 09.04.22).

в цикле *c. pr. f.* лишь один, интонации антифона «*Ecce ancilla Domini*» проступают здесь благодаря очевидному сходству *motto* месс Окегема и Дюфаи:

Пример 3. Г. Дюфаи, месса «*Ecce ancilla Domini*», *Kyrie I*, тт. 1–4.



Пример 4. Й. Окегем, месса «*Ecce ancilla Domini*», *Kyrie I*, тт. 1–4.



Регис в «*Missa Ecce ancilla Domini*» вдохновляется циклом Дюфаи и заимствует те же антифоны, добавляя к ним еще пять: «*Ne timeas Maria*», «*Beata me dicent*», «*Spiritus sanctus in te*», «*Angelus Domini nuntiavit*» и «*Missus est Gabriel angelus*».

Выбор в качестве первоосновы сочинения напева литургического происхождения, помимо привнесения необходимых образных коннотаций, имел и ряд преимуществ композиционного толка. Заимствование григорианского хорала обеспечивало композиторам определенную свободу при формировании *soggetto*. Не скованные заданной ритмико-метрической структурой *c. pr. f.*, музыканты имели возможность как противопоставлять напев движению окружающих голосов за счет ритмического выделения, так и вуалировать его в недрах многоголосия. Мелодическая узнаваемость григорианских хоралов, в особенности тех, что звучали ежедневно, позволяла «играть» и с мелодической составляющей. Достаточно было сохранить лишь начальные звуки фраз, чтобы и священнослужителям, певчим, и приходу было понятно, какой именно напев лежит в основе композиции. С этой точки зрения согласимся с мнением Ю. Евдокимовой. Обсуждая преимущества хоральных заимствований, исследователь выделяет два основных — возможность свободной его ритмизации и обогащения чужеродными звуками¹²⁸.

Как известно, обработки хоралов — практика, присущая отнюдь не только Средневековью и Возрождению. В большом количестве практика эта

¹²⁸ Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. С. 44.

осуществлялась и в последующую эпоху барокко, не исчезли она из бытования и в настоящее время. Однако каждая эпоха предлагает свой вариант решения этой проблемы. Дошедшие до нас сочинения на хорал XV–XVI веков удивительны особенностями преломления всевозможных методов работы с первоисточником, рассмотрение которых — цель настоящего исследования.

Интермедия 2. Образ Девы Марии в литургической музыке эпохи Возрождения

«И сказала Мария: величит душа Моя Господа, и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем, что призрел он на смирение Рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды» (от Луки 1:46-48). Пророчество Евангелиста сбывается уже на протяжении двадцати веков, поскольку Богородица и по сей день воспевается христианами всего мира. Что же касается позднего Средневековья и Возрождения, Богородица, как остроумно заметил Я. Пеликан, глубоко изучавший преломления образа Пресвятой в истории культуры, была «women for all seasons — and all reasons»¹²⁹.

Действительно, обращение к образу Девы Марии на протяжении XIV–XVI веков в различных видах искусств чрезвычайно распространено. В Новом Завете сведения о ее жизни представлены весьма скудно. Отсутствие подробностей позволяло наполнять Ее образ новыми деталями и смыслами. С одной стороны, Дева Мария — заступница, Царица небесная, покровительница рода человеческого, которая воспринималась ближайшей к Богу, а, значит, обладающей властью просить у Него милости для смертных. С другой, в передаче образа явственно проступает линия любовной лирики, наполняющая Ее облик земными гранями. Н. Ушакова полагает, что «эта традиция окончательно укрепилась в эпоху Возрождения, где идеи куртуазной любви и любви к Богу воспринимались не как антиномичные, а глубоко близкие по духу»¹³⁰.

Многие исследователи-медиевисты в своих трудах раскрывают тему отождествления образов Девы и дамы, любви земной и божественной¹³¹. Своего рода катализатором такого уподобления, как известно, становится ветхозаветная «Песнь песней» Соломона. Причем первичной в данном контексте оказывается не интерпретация теологов, но непосредственно литургическая практика. В III веке нашей эры философ Ориген инициирует традицию трактовки Книги Соломона как брачной песни, где образ

¹²⁹ Первая часть этого, основанного на игре слов, выражения — англоязычная идиома «women for all seasons», которая определяет женщину талантливую и успешную во многих начинаниях. Более дословно реплику Я. Пеликана можно перевести как «[несравненная/уникальная] женщина на все времена и на все случаи». *Pelikan J. Mary through the centuries: Her place in the history of culture. Yale University Press, 1996. P. 215.*

¹³⁰ *Ушакова Н. Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения. М.: Композитор, 2015. С. 95.*

¹³¹ *Гордон Т. А. Палестрина: мессы на мадригальные источники: дисс. ... канд. иск.; Brown H. M. Music and Ritual at Charles the Bold's Court: The Function of Liturgical Music by Busnoys and His Contemporaries // Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music / Ed. Higgins P. Oxford: Clarendon, 1999. P. 53-70; Bloxam M. J. A Cultural Context for the Chanson Mass. P. 7–35.*

жениха — аллегория Христа, а невесты — аллегория души, или Церкви¹³². Его последователи — Иероним Блаженный, папа Григорий I, Беда Достопочтенный — понимают аллгорию «Песни песней» именно в этом ключе¹³³. К отождествлению образа невесты с Девой Марией теологи приходят лишь к XII веку. Схоласты Алан Лилльский, Гуго Сен-Викторский, Гонорий Августодунский, Бернард Клервоский и другие интерпретируют «Песнь песней» как аллгорию любовных чувств между Богом и Девой Марией, одновременно предстающей и Матерью, и Женой Христовой¹³⁴. Примечательно в этом отношении появление в XII веке французской версии «Песни песней», в духе рыцарского любовного романа; собеседники обращаются друг к другу как «Damoiselle» и «Bels sire»¹³⁵. Однако прежде, чем средневековые философы связали образ возлюбленной из «Песни песней» с Богородицей, такие ассоциации воплотились в литургическом обиходе. Около VII века богослужения в дни Рождества, Очищения и Успения Девы Марии сопровождалась песнопениями, содержащими цитаты ветхозаветной Книги: «Sicut lilium inter spinas» («Что лилия между тернами»; Песн. 2:2), «Hortus conclusus» («Запертый сад»; Песн. 4:12), «Quam pulchra es amica mea» («О, ты прекрасна, возлюбленная моя»; Песн. 4:1)¹³⁶.

Образ Девы Марии был частью повседневной жизни ренессансного человека. Имя Богородицы носили церкви и соборы, украшенные Ее изображениями на фресках, а богослужения ежедневно сопровождалась марианскими песнопениями. Помимо основных Богородичных праздников, к коим относились праздники Непорочного зачатия (8 декабря), Очищения Девы Марии (2 февраля), Благовещения (25 марта), Посещения Пресвятой Девы Марии (2 июля)¹³⁷, Успения (15 августа) и Рождества Девы Марии (8 сентября), Богоматерь почиталась и во время Адвента, а также Рождественских и Пасхальных циклов. Закрепляется традиция чтить Пресвятую каждую субботу, служа в Ее честь вотивную

¹³² Ориген. Гомилии на Песнь Песней / пер. Холмогоровой Н. // Патристика. Новые переводы, статьи. / Ред. М. Журиной. Н. Новгород: Изд-во Братства во имя Св. Кн. А. Невского, 2001. С. 49–79.

¹³³ Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика: основные идеи и концепции // Литературоведческий журнал. 2009. № 25. С. 3–46.

¹³⁴ Можейко М. А. О самом греховном: мистический символизм как форма проявления эротизма в средневековой Европе // Журнал Белорусского гос. ун-та. Социология. 2018. № 1. С. 113–124.

¹³⁵ The Song of Song: a twelfth-century French version. / Ed. by Pickford C. E. London, New-York, Toronto: Oxford university press, 1974. 155 p. Обращения «Damoiselle» и «Bels sire» были распространенными в старофранцузском языке по отношению к высокородным дамам и господам.

¹³⁶ Beumer J. Die marianische Deutung des Hohen Liedes in der Frühscholastik // Zeitschrift für katholische Theologie. 1954. Bd. 76. № 4. S. 411–439.

¹³⁷ Праздник посвящен встрече Девы Марии и Праведной Елизаветы, произошедшей спустя несколько дней после Благовещения. Появился лишь в конце XIV века и на протяжении XV еще не имел повсеместного распространения. После 1969 года дата его празднования была перенесена на 31 мая.

мессу¹³⁸. Распространение получили и марианские вотивные оффиции, которые



Великолепный часослов герцога Беррийского, музей Конде, Ms. 65/13, fol. 26r.

сохранились в многочисленных персональных часословах (куда реже они встречаются в breviариях или иных литургических книгах). Однако в XV веке служились они, как правило, privately¹³⁹. Часословы XIV–XVI веков нередко потрясают богатством оформления. Знаменитый Великолепный часослов герцога Беррийского (*Très Riches Heurs du Duc de Berry*, ок. 1410)¹⁴⁰ — роскошно иллюминированный манускрипт XV века, помимо прочего, включает в себя, марианский оффиций. Как и во многих иных часословах¹⁴¹, каждая служба такого оффиция сопровождается определенным марианским иконографическим сюжетом. Утренняя находится в паре с Благовещением, Лауды — с Посещением Девы Марии, Первый час — с Рождеством Христовым, Третий — с

Благовещением пастухам, Шестой — с поклонением Волхвов, Девятый — со Сретением Господним, Вечерня — с Бегством в Египет, Комплеторий — с Успением Богородицы. Другой марианский оффиций, был создан при Габсбургско-бургундском дворе. В период правления Филиппа Красивого¹⁴², а после — регентства его сестры Маргариты Австрийской¹⁴³, был культивирован праздник Семи скорбей Богоматери¹⁴⁴. В

¹³⁸ *Rothenberg D. J.* The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music. Oxford University Press, 2011. P. 13–18.

¹³⁹ *Wieck R. S.* Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life. New York: G. Braziller in association with the Walters Art Gallery, Baltimore, 2001. P. 128–135.

¹⁴⁰ *Казель Р., Патхофер И.* Роскошный часослов герцога Беррийского. / Введ. Умберто Эко; Пер. с нем.: К. А. Светляков; Введ. — пер. с итал. Л. И. Таруашвили. М.: Белый город, 2002. 248 р.

¹⁴¹ *Rothenberg D. J.* The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music. P. 15.

¹⁴² Годы правления 1482–1506.

¹⁴³ Годы регентства 1507–1515.

¹⁴⁴ Культивация праздника была обусловлена рядом политических причин. Исследователи приводят убедительные доводы в пользу того, что важной целью продвижения праздника было создание на территории исторических Нидерландов (включавшей в себя Фландрию, Брабант, Голландию и Зеландию) обширного духовного сообщества, позволяющего обеспечить мир и территориальную целостность этого большого региона, входившего в состав Священной Римской империи. Подробнее см.: *Sutch S. S., Van Bruaene A. L.* The Seven Sorrows of the Virgin Mary: Devotional

теологическом трактате советника Филиппа Красивого, Мишеля Франсуа Лилльского¹⁴⁵, содержится текст оффиция и проприя мессы, приуроченных к празднику. Образ Девы Марии — один из центральных в многоголосной музыке позднего Средневековья и Возрождения.

Распространение получают жанры, посвященные исключительно Богородице. Помимо подробно изученного полифонического магнификата¹⁴⁶, к таковым можно отнести и куда менее известный жанр английского марианского мотета¹⁴⁷, получивший распространение в XIV — первой половине XV века, а также, продолжающий его традиции, жанр многоголосного вотивного антифона¹⁴⁸, бытовавшего в Англии в XV–XVI веках. Образцы английского марианского мотета — трехголосные композиции, в большинстве своем свободные от первоисточника, написанные в технике английского

Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries, c. 1490–1520 // *The Journal of Ecclesiastical History*. 2010. Vol. 61. №. 2. P. 252–278. Между тем, позже, в 1727 году, декретом папы Бенедикта XIII, праздник был введен в повсеместный календарь римско-католической церкви.

¹⁴⁵ *François M. Quodlibetica decisio perpulchra et devota de septem doloribus sepifere virginis marie ac communi & saluberrima confraternitate de super instituta ad eius honorem & gloriam*. Schratental: [Martin Eytzinger], 1501. Несмотря на то, что книга была издана под авторством Мишеля Франсуа Лилльского (умер в 1502 году), исследователи полагают, что не он является создателем литургических текстов, опубликованных в последней части труда. По всей видимости, они были созданы Петером Верхувеном (Peter Verhoeven, умер в 1523 году), священником монастыря на горе Табор, близ Мехелена. См.: *Thelen E. S. The feast of the Seven sorrows of the Virgin: piety, politics and plainchant at the Burgundian-Habsburg court* // *Early Music History*. 2016. Vol. 35. P. 261–307.

¹⁴⁶ Жанр магнификата, исторические этапы его бытования, а также вопросы формы освещаются в следующих трудах: *Erb J. Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings*. // *Orlando di Lasso Studies* / Ed. by P. Berquist. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 1–19; *Finscher L. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* / *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* / hrsg. Von Carl Dahlhaus. Fortgef. von Hermann Danuser. Bd. 3. Teil 2. Laaber: Laaber-Verl., 1990. S. 385.; *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R. Magnificat* // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040076> (дата обращения 09.04.22); *Crook D. Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation*. Munich: Princeton, 1994.; *Москвина Ю. В. Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дисс. ... канд. иск. С. 190–235.*

¹⁴⁷ Жанр не описан в отечественной литературе, в зарубежной же зачастую фигурирует под названием «English cantilena» или просто «cantilena», что связано, вероятно, с нелитургическим происхождением текста. Предпочтение жанру мотета отдано в связи с языковыми особенностями текстов. Подробнее см.: *Lefferts M. Cantilena and antiphon: music for marian services in late medieval England*. // *Studies in medieval music: Festschrift for Ernest H. Sanders*. / Ed. by Lefferts. M., Seirup B. New York: Department of music, Columbia University, 1990. P. 247–282; *Cumming J. E. Motet & cantilena* // *A Performer's Guide to Medieval Music*. / Ed. by Duffin R. Bloomington: Indiana university press, 2000. P. 52–82.

¹⁴⁸ Большинство сочинений этого жанра посвящены Деве Марии. Подробнее см.: *Наумова Н. И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV — первая половина XVI века): дисс. ... канд-та иск. Казань, 2019. С. 70–84.*

дисканта. Сочинения сопровождаются рифмованным текстом на латинском языке, имеющим, однако, нелитургическое происхождение¹⁴⁹.



Неизвестный мастер. Мадонна с младенцем, окруженная ангелами (ок. 1500), Лувр.

Одно из таких снискало большую любовь современников. Речь о мотете «Ave regina caelorum» У. Фрая¹⁵⁰. Его текст, совпадая с первой фразой известного марианского антифона, в дальнейшем разнится. Мотет сохранился в немалом количестве манускриптов, созданных в период между 1470–1480 годами, что, бесспорно, — свидетельство популярности сочинения. Существует, однако, еще одно проявление небывалой известности — его отражение в живописном искусстве. На картине неизвестного мастера, хранящейся в Лувре, изображена Мадонна, сидящая на троне с младенцем в руках. Иисус развернут в сторону поющих ангелов, один из которых держит в руках манускрипт; на развороте — мотет У. Фрая¹⁵¹.

Многочратно воспевается Дева Мария и в повсеместно распространённых многоголосных жанрах мессы и мотета. Заимствование в качестве *s. gr. f.* марианского антифона или иного напева, литургического текста, связанного с мариологической тематикой, провоцировало проявление в авторском сочинении соответствующих коннотаций. Ими порой обладали и композиции, не заимствующие непосредственно марианский источник (чей текст не связан напрямую с образом Богородицы), как например мессы «De Beata Virgine», цитирующие

¹⁴⁹ Форма текста складывается из двустий, наподобие секвенций (поэтому иногда сочинения этого жанра также называют «многоголосными секвенциями»). Но, в отличие от секвенций, тексты которых были приурочены к различным церковным праздникам, эти мотеты связаны исключительно с марианской тематикой

¹⁵⁰ Дата рождения композитора неизвестна, умер он около 1475 года.

¹⁵¹ *Rothenberg D. J. The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music.* P. 124.

определенные части месс григорианских¹⁵². Встречаются и такие *resfacta*, что содержат личные прошения композиторов о заступничестве. Г. Дюфай в четырехголосном мотете «*Ave Regina caelorum*», цитирует мелодию одноименного марианского антифона, парафразируя оригинальный текст песнопения за счет введения тропов¹⁵³:

« <i>Ave regina caelorum,</i>	«Радуйся, царица небесная,
<i>Ave domina angelorum,</i>	Радуйся, владычица ангельская,
<i>Miserere tui labentis Du Fay,</i>	<i>Помилуй твоего умирающего Дюфай,</i>
<i>Peccatorum ne ruat in ignem fervorum.</i>	<i>Да не сгорит он в огне грешников.</i>

<i>Salve radix sancta</i>	Здравствуй, исток святой
<i>Ex qua mundo lux es orta,</i>	от которого миру свет рожден,
<i>Miserere, genitrix Domini,</i>	<i>Помилуй, мать Божья,</i>
<i>Ut pateant portae caeli debili.</i>	<i>И открой немощным врата небесные.</i>

<i>Gaude gloriosa,</i>	Радуйся, преславная,
<i>Super omnes speciosa,</i>	Ты всех прекраснее,
<i>Miserere supplicanti Du Fay</i>	<i>Помилуй молящего Дюфай</i>
<i>Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa.</i>	<i>Пусть смерть его будет прекрасна пред взором Господним.</i>

<i>Vale, valde decora,</i>	Славься, блистающая,
<i>Et pro nobis semper Christum exora.</i>	И за нас всегда Христа моли.
<i>In aeternum ne damnemur, miserere nobis,</i>	<i>Да не будем мы прокляты навеки, помилуй нас,</i>
<i>Et iuva, ut in mortis hora</i>	<i>И не оставь нас в смертный час,</i>
<i>Nostra sint corda decora».</i>	<i>Да будут чисты наши души».</i>

Еще один пример авторского обращения к Деве Марии — мотет Жоскена «*Illibata Dei virgo nutrix*». В основе лежит сольмизационный *cantus firmus* *La–Mi–La*, выведенный из имени *Maria*¹⁵⁴. Первая часть текста мотета представляет собой акростих, в котором зашифровано имя композитора: «*IOSQVIN Des PREZ*». Во второй части появляется обращение «*Consola “la–mi–la” canentes in tua laude*» («Даруй утешение тем, кто поет “ля–ми–ля”, восхваляя Тебя»).

¹⁵² Подробнее о традиции месс «*De Beata Virgine*» см. в подразделе 3.4.1. диссертации.

¹⁵³ Курсивом выделены тропированные вставки. Канонический текст дан в переводе Н. Ушаковой. Ушакова Н. Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения. С. 181. Перевод тропов — мой [Л. С.].

¹⁵⁴ Подобная практика также именуется *sogetto cavato*. Подробнее см. раздел 3.3. диссертации.

Вторая часть мотета «*Omnium bonorum plena*» Л. Компера представляет собой своего рода коллективную молитву Богородице о заступничестве. Р. Вегман предположил, что сочинение было создано около 1470 года по случаю ежегодной встречи композиторов и певцов (*magistri cantilenarum*) в Камбре¹⁵⁵.

Secunda pars:	Вторая часть:
Omnium bonorum plena,	Благодати полная,
Peccatorum medicina,	Грешников целительница
Cujus proprium orare	К которой взываем
Est atque preces fundare.	И мольбы свои посвящаем
Pro miseris peccantibus	О несчастных грешниках
A Deo recedentibus	От Господа отступающих
Funde preces ad Filium	Излей наши мольбы Сыну Своему
Pro salute canentium.	За спасение тех, что поет.
Et primo pro G. Dufay	Во-первых, за Г. Дюфай
Pro quo me, mater, exaudi	За него, Мать, услышь меня,
Luna totius musicae	Ты, луна музыки
Atque cantorum lumine.	И свет всех поющих.
Pro Jo. Dussart, Busnois, Caron,	За Й. Дюссара, Бюнуа, Карона,
Magistris cantilenarum	Магистров пения
Georget de Brelles, Tinctoris,	За Жоржа де Брелля, Тинкториса,
Cimbalis tui honoris,	Что цимбалами славят Тебя
Ac Okeghem, des Pres, Corbet,	И за Окегема, де Пре ¹⁵⁶ , Корбе,

¹⁵⁵ *Wegman R. C.* From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450-1500. // *Journal of the American Musicological Society*. 1996. Vol. 49. №. 3. P. 409–479 (особенно 473–477).

¹⁵⁶ Исследователи выдвигают различные точки зрения, относительно того, кто имеется в виду под именем «des Pres». Некоторые полагают, что это — Жоскен, другие, что имелся в виду Бургундский певец и каноник Брюгге в 1459–1481 годах Паскье Депре (*Pasquier Desprez*). Однако кажется весьма удивительным, что Компер причислил к своим учителям двадцатилетнего, на тот момент, Жоскена; известные нам композиторы, окружающие «des Pres» принадлежат к поколению старшему, нежели Жоскен. О Паскье Депре см. *Marix J.* *Histoire de la musique et des musiciens de la court de Bourgogne sous le regne de Philippe le Bon (1420-1467)*. Strasbourg: Heitz, 1939. P. 257–262. Версию о П. Депре одним из первых выдвинул Ч. Хамм *Hamm C.* *The Manuscript San Pietro B80 // Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1960. P. 40–55. Иную версию (о Ж. Депре), в частности, предлагает Э. Ловинский: *Lowinsky E. E.* *Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of his Works*. // *Josquin des Prez: proceedings of the international Josquin festival-conference held at the Julliard school at Lincoln center in New York city*. / Ed. by B. J. Blackburn. London: Oxford University Press, 1977. P. 31–75.

Hemart, Faugues et Molinet
 Atque Regis omnibusque
 Canentibus, simul et me

Гемара, Фога и Молине
 И всех Господних
 Певцов, и за меня,

Loyzet Compere orante
 Pro magistris puramente,
 Quorum memor virgo vale
 Semper Gabrielis ave.
 Amen.

Луазе Компера, кто молит
 Искренне за учителей своих,
 Помни о них, Дева благая,
 Навеки Гавриилом славящаяся.
 Аминь

Нередко посвящение сочинения Деве Марии проявляется не только благодаря тексту (заимствованному или созданному специально), с. pr. f. или *soggetto cavato*, но и обращению к числовой символике. Как известно, в изобразительном искусстве существует несколько типовых моделей изображения Девы Марии. Некоторые из них символически ассоциированы с числом семь, в особенности те, что связаны с образом Матери скорбящей (*Mater Dolorosa*), и Матери радующейся. Они свойственны как западному, так и восточному христианству, проступая в средневековой и ренессансной живописи и иконографии. Изображения семи скорбей и семи радостей (веселий) Богоматери можно встретить на картинах, иконах, фресках, алтарных росписях и скульптурах. Музыкальное искусство Возрождения также нередко обращается к символике числа семь в композициях, посвященных Богородице.

Образ Богоматери семи скорбей в музыке — явление не столь распространенное. Один из примеров — месса «*De septem doloribus*» Пьера де Ла Рю. Создание цикла обусловлено традициями Габсбургско-бургундского двора (и культивированным им праздником Семи скорбей Девы Марии), где композитор служил на протяжении многих лет. В одном из манускриптов, сохранивших мессу¹⁵⁷, имеется семиголосный мотет М. Пипелара «*Memorare Mater Christi*». В качестве инициала «М» в партии супериуса — изображение Марии, пронзенной семью стрелами, одно из воплощений образа *Mater dolorosa*.



Инициал партии супериуса мотета М. Пипелара «*Memorare Mater Christi*». Манускрипт В–Br Ms. 215–216, f. 33v.

¹⁵⁷ Koninklijke Bibliotheek van België. Ms. 215–216. Fol. 33v–36r. URL: <https://uurl.kbr.be/1821189> (дата обращения 09.04.22)



Н. Пере. Роспись алтаря «Семь радостей Богоматери»,
ок. 1398 г., Музей изобразительных искусств Бильбао.

Семь радостей Девы
Мари — Благовещение,
Рождество Христово,
поклонение Волхвов,
Воскрешение Христа и его
Вознесение, сошествие
Святого Духа на Апостолов и
Деву Марию, Коронование
Богородицы — воплощены в
памятниках изобразительного
и музыкального искусств.
Один из ярких примеров в
музыке — обработка гимна
«*Gaude, flore virginadi*»
английского композитора Хью
Келлика¹⁵⁸. Он заимствует
семь стихов песнопения,
каждый из которых
начинается возгласом *Gaude*
(Радуйся), претворяя их в

семиголосной музыкальной ткани.

Однако зачастую символическая связь с числом семь¹⁵⁹ протупает в композициях, связанных с образом Девы Марии, и иным образом. Чаще всего посредством семиголосной фактуры, как в мотете Ф. Вердело «*Beata es, Virgo Maria*». Его первая часть заимствует текст респонсория¹⁶⁰: «*Beata es Virgo Maria, que Dominum portasti, creatorem mundi: genuisti*

¹⁵⁸ Hugh Kellyk. Английский композитор, расцвет творчества которого приходится на конец XV столетия (коды жизни неизвестны). Подробнее о нем см.: *Williamson M. Kellyk, Hugh.* // Grove Music Online. URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014858> (дата обращения: 09.04.22)

¹⁵⁹ Отметим, что число семь в музыке могло окрашиваться различными коннотациями. Семь, как символ плача и траура, воплощается в lamentation на смерть Жоскена, руки И. Виндерса. То же число могло трактоваться как символ Церкви, что находит отражение в семиголосном мотете Дж. Палестрины «*Tu es Petrus*»: «и Я говорю тебе: ты — Петр, и на сём камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её» (Матфей, 16:18). Подробнее о числовой символике Церкви см.: *Meyer H. Die Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch.* Munich: Wilhelm Fink, 1975. S. 137–138.

¹⁶⁰ Отметим, что с. рг. f. мотета вовсе не мелодия респонсория, но два иных песнопения: секвенция и антифон «*Ave Maria*».

qui te fecit, et in eternum permanens virgo» («Блаженна Дева, что принесла Господа, Создателя мира, родила Того, кто Тебя сотворил, и останешься [Ты] навеки девой»); вторая цитирует его верс: «Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, genuisti qui te fecit, et *in eternum permanes virgo*» («Радуйся, Мария, благодатная, Господь с Тобою, родила Того, кто Тебя сотворил, и останешься [Ты] навеки девой»). Текстовое повторение вызывает к музыкальному, что формирует арку между частями, акцентируя образ Марии-Приснодевы (вечной девы). Та же ипостась Богородицы воплощена А. Виллартом в семиголосном мотете «Inviolata».

Семиголосную фактуру порой имеют сочинения, претворяющие образ Девы Марии-возлюбленной, как в «Песни песней» Соломона. Я. Клеменс-не-Папа создает семиголосный мотет «Ego flos campi», подчеркивая строку «sicut lilium inter spinas» повторами в гомофонной фактуре и полухориями, и tutti. Еще одна метафора «Песни песней» вкрапляется в литургический текст антифона «Virgo prudentissima»: «pulchra ut luna, electa ut sol» («прекрасная, как луна, светлая, как солнце»; Песн. 6:10). Дж. Палестрина, создавая обработку этого песнопения, также прибегает к семиголосной фактуре.

К тому же тексту обращается Ж. Дебре в мотете «Virgo prudentissima». Его сочинение четырехголосно, однако претворяет символику числа семь иным способом. Словосочетание *ut sol* инициирует введение в музыкальную ткань восходящего квинтового мотива (Ut–Sol), семикратно повторяющегося в завершении композиции (пример 5).

Пример 5. Ж. Дебре, мотет «Virgo prudentissima», тт. 34–37.

The image shows a musical score for a motet. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ut sol ut sol." The second staff is another vocal line with lyrics: "ut sol ut sol." The third staff is a vocal line with lyrics: "- lec-ta ut sol." The bottom staff is a bass line with lyrics: "lec - ta ut sol ut ut". The music is written in G major (one sharp) and common time. The lyrics are: "ut sol ut sol." "ut sol ut sol." "- lec-ta ut sol." "lec - ta ut sol ut ut".

Еще один способ преломления числовой символики — обращение к семи первоисточникам в многоголосных марианских сочинениях. К таковым можно отнести

мессы «*Ecce ancilla Domini*»¹⁶¹ Й. Региса и «*Sub tuum præsidium*»¹⁶² Я. Обрехта. В последней присутствует и обращение к семиголосной фактуре, в части *Agnus Dei*, где цитируется одновременно пять разных *s. pr. f.*

Творчество Пьера де Ла Рю выделяется на фоне современников за счет обилия сочинений, заимствующих в качестве первоисточников литургические песнопения. Из тридцати одной мессы — двадцать цитируют григорианские хоралы, двенадцать из которых посвящены Деве Марии. Ее образ воспевают многочисленные мотеты композитора, а также цикл магнификатов каждого тона. Вероятно, частое обращение к Пресвятой обусловлено как духом времени, так и заказами, поступавшими от правителей, в услужении которых находился композитор. К примеру, высоко почитала Деву Марию Маргарита Австрийская, неслучайно ее знаменитый музыкальный альбом открывается мотетом «*Ave sanctissima Maria*» Ла Рю¹⁶³.

В многоголосной литургической музыке эпохи Возрождения образ Девы Марии предстает во всем своей многообразии. Бесчисленное количество сочинений восхваляют Ее лик, просят о заступничестве, сопереживают Ее страданиям. Все прихожане — от высокопоставленных представителей духовенства до простых мирян — направляют Деве свои молитвы, Ее чтят простыми молитвами и торжественными богослужениями, что продолжается и по сей день: христиане всего мира и всех сословий молятся Богоматери, а музыканты, вдохновленные Ее страданиями, посвящают Ей свои произведения.

¹⁶¹ Антифоны, сопряженные с событиями Благовещения: «*Ecce ancilla Domini*», «*Beata es Maria*», «*Ne timeas Maria*», «*Beata me dicent*», «*Spiritus sanctus in te*», «*Angelus Domini nuntiavit*», «*Missus est Gabriel angelus*».

¹⁶² Главный, повторяющийся во всех частях мессы, первоисточник — антифон «*Sub tuum præsidium*». В цикле звучат также два марианских антифона: «*Regina cæli*» и «*Salve regina*». Еще четыре *s. pr. f.* — версы марианских секвенций. «*Audi nos*», присоединяющийся в *Credo*, — седьмой верс секвенции «*Ave præclara*», созданной, вероятно, Германом из Райхенау (Германом Контрактусом), и ассоциирующейся с праздником Успения. В *Sanctus* звучит последний верс секвенции «*Aurea virga*» — «*Mediatrix nostra*». В первых двух разделах *Agnus Dei* — третий верс той же секвенции, «*Celsus nunciat Gabriel*», которому контрапунктирует «*Supplicamus nos*» — шестой верс секвенции «*Verbum bonum*».

¹⁶³ Подробнее об альбоме Маргариты Австрийской см. «Интермедия 1».

2.2. Заимствование светских первоисточников в многоголосных композициях эпохи Возрождения

Заимствование в многоголосных литургических и паралитургических жанрах первоисточников светского происхождения — магистральная тенденция в музыке Возрождения, начиная со второй половины XV века. Одним из первых сочинений такого рода может считаться ныне утраченная месса «Mon sieur pleure» композитора по фамилии Ле Руж¹⁶⁴, созданная около 1450 года. В основу сочинения легла мелодия одноименного рондо П. Фонтэна, повествующем о влюбленном юноше, чье сердце страдает и плачет от немилости любимой дамы. Медиевисты¹⁶⁵ нередко задаются вопросом: как вообще могли сочетаться музыка литургическая (в особенности месса), цель которой сводилась к сопровождению богослужения, и светские песни, тексты которых, в большинстве своем, обнаруживают любовную тематику, порой с ярко выраженным эротическим подтекстом? И, соответственно, какое место могли занимать шансон-мессы в церковном обиходе? Исследователи предпринимали попытки толкования подобных заимствований. К примеру, П. Вагнер, посвятивший свой масштабный труд жанру мессы, предполагает, что сочинения, заимствующие светские *s. pr. f.*, вследствие отсутствия в цикле оригинальных текстов песен, приобретали нейтральный характер¹⁶⁶.

Нередко цитирование мелодий любовных шансон провоцирует музыковедов связывать такие композиции с ритуалом сопровождения свадебных обрядов. Историческое обоснование такого рода отношений — задача вовсе несложная. Знатные свадьбы происходили в Европе повсеместно. К «свадебным» мессам в разное время относили «*Ayo visto lo marramundi*» Й. Корнаго¹⁶⁷, «*Nunca fué pena*

¹⁶⁴ Свидетельство о существовании мессы — трактат «*Proportionale musices*» И. Тинкториса. См. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. С.501–502.

¹⁶⁵ Среди прочих назовем следующие исследования: *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники: дисс. ... канд. иск.; *Brown H. M.* Music and Ritual at Charles the Bold's Court: The Function of Liturgical Music by Busnoys and His Contemporaries. P. 53–70; *Bloxam M. J.* A Cultural Context for the Chanson Mass. P. 17–63.

¹⁶⁶ Под «нейтральным характером» исследователь, вероятно, имел в виду отсутствие прямого назначения таких месс, их приуроченности к тому или иному дню церковного календаря. Сложно однозначно понять, как в таком случае Вагнер видел их бытование в литургической практике. См. *Wagner P.* Geschichte der Messe. S. 64.

¹⁶⁷ Предположение о посвящении мессы свадьбе императора Фридриха III и Леоноры Португальской 1452 года высказала Р. Гербер. Sacred music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo

mauor» П. де Ла Рю и Ф. Пеньялосы¹⁶⁸, «Se la face au pale» Г. Дюфаи¹⁶⁹. Однако в настоящее время эти предположения переосмысливаются. В большинстве своем аргументация основывается на несоответствии текстов первоисточников столь радостному событию. Тематика несчастной любви, страданий едва ли может считаться уместной на свадебном обряде. В этой связи, ученые все чаще говорят об амбивалентности¹⁷⁰ любовных образов, проступающих в шансон¹⁷¹. Претворяясь в многоголосных литургических и паралитургических сочинениях, они нередко служат цели посвящения композиций Деве Марии.

Одним из истоков амбивалентности, по всей видимости, является аллегорическое толкование «Песни песней» Соломона, согласно которому жених уподобляется Иисусу, а невеста — Деве Марии. Такой герменевтический взгляд на канонический текст, способствующий одновременно и очеловечиванию Богородицы, и возвышению статуса плотской женщины, находит отражение в литургических и светских текстах позднего Средневековья (XIII–XIV века). Метафорические образы «Песни песней» проникают во все возрастающий корпус марианских секвенций, в которых нередко цитируются строки ветхозаветной Книги¹⁷². Те же образы находим и в светской литературе. «Средь всех бутонов был один всего прекрасней. И я избрал его. Он освещен был лучезарным светом...»¹⁷³ — так описана Роза в знаменитом «Романе о Розе». Строки содержат аллюзию на «Песнь песней», где возлюбленная сравнивается с дивными цветами

provinciale d'arte, codex 1375 (olim 88). / Ed. and with intr. by R. L. Gerber. Chicago: University of Chicago Press, 2007. P. 17–18, 98–100.

¹⁶⁸ Дж. Робинс высказывает версию о том, что обе мессы могли быть созданы по случаю свадьбы бургундского герцога Филиппа Красивого и Хуаны Безумной в 1496 году. *Robijns J. Pierre de la Rue (1460–1518): een bio-bibliographische studie*. P. 167.

¹⁶⁹ Такую версию выдвигает один из крупнейших исследователей творчества Дюфаи А. Планшар. Ученый полагает, что месса предназначалась для церемонии консумации брака 27 октября 1452 года между будущим герцогом Амадеем IX Савойским и Иоландой Французской. *Planchart A. E. Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology // Studi musicali*. 1981. Vol. 10. № 1. P. 3–29; *Planchart A. E. Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions // Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6–7. / Ed. by A. Atlas. Brooklin, New York: Dept. of Music, School of Performing Arts, Brooklyn College of the City University of New York, 1974. P. 26–60.*

¹⁷⁰ Под амбивалентностью в данном случае нами понимается двойственность любовных образов, которые могут трактоваться и как земные, и как божественные.

¹⁷¹ См. сноску 165.

¹⁷² *Matter E. A. The voice of my beloved: the Song of Songs in western medieval Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. P. 189.

¹⁷³ *Лоррис Г. де, Мен Ж. де Роман о Розе Средневековая аллегорическая поэма. / Пер. и комм. И. Б. Смирновой. М.: ГИС, 2007. С. 45.*

(лилией, нарциссом; Песн. 2:1–2) и сияющим солнцем (*electa ut sol*; Песн. 6:10). Примечательно, что выражения, которыми пользуются авторы светской лирики в стихах, посвященных и Деве Марии, и милой даме нередко совпадают.

В качестве примера обратимся к неизданному манускрипту fr. 2225 Национальной библиотеки Парижа¹⁷⁴. Он представляет собой сборник стихов, озаглавленный «*Louenges a Nostre Dame*» («Хваления Деве Марии»). В числе прочих можно найти следующие строки, что славят Богородицу: «*Et pour les biens dont vous estes tant plaine*»¹⁷⁵ («И за ту благодать, которой Вы исполнены»), «*Ma maîtresse tres exellente*»¹⁷⁶ (Моя превосходная Госпожа). Обе сентенции корреспондируют небезызвестным текстам любовных шансон Ренессанса: «*Ma maîtresse*» Й. Окегема, а также «*De tous biens plaine est ma maîtresse*» Х. ван Гизегема, подающим образ прекрасной дамы, госпожи (*maîtresse*), душа которой преисполнена благодати. Тенор песни Гизегема заимствует двухчастный мотет Л. Компера «*Omnium bonorum plena*». Латинский текст сочинения неканонический. Первая его часть открывается фразой *Omnium bonorum plena*, перевести которую на французский можно как «*De tous biens plaine*», на русский — «Благодати преисполненная». Слово «*plena*» понимается автором стихов мотета в контексте слов, сказанных Марии Архангелом Гавриилом: «*Ave gratia plena*», что побуждает вспомнить образы Благовещения (в частности, в тексте цитируются слова Марии «*Ecce ancilla Domini*»).

В одном из французских пассионов XV века¹⁷⁷ — «*Passions de Sémur*», Дева Мария передает свои чувства от пребывания у ног распятого Христа:

Voy qu'il le veullent mectre a mort	Я видела, как он желает умереть,
Dont je suis en grant desconffort ¹⁷⁸ .	И потому была в великом унынии.

¹⁷⁴ *Vérard A. Louenges a Nostre Dame. [Манускрипт] 1505–1510. Bibliothèque nationale de France Français № 2225. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529691j/f54.item.zoom>. (дата обращения 09.04.22).*

¹⁷⁵ *Ibid.* Fol. 19 v.

¹⁷⁶ *Ibid.* Fol. 25 r.

¹⁷⁷ До наших дней дошли несколько текстов французских пассионов-литургических мистерий XV века. К их числу, помимо «*Passions de Sémur*», относятся «*Passions de Mercadé*», «*Passions de Greban*», «*Passions de Michel*», «*Passions d'Auvergne*». Одним из первых трудов, посвященных французским пассионам, — их критическое издание, предпринятое Э. Роем в начале XX века: *Roy E. Le mystère de la Passion en France du XIVE au XVIe siècle: étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion. En II Parties. Partie I. Dijon: Damidot, 1903–1904.*

¹⁷⁸ *Ibid.* P.148. Старофранцузское слово *desconffort* (уныние, подавленность, скорбь) кажется весьма сдержанным выражением чувств, испытываемых Матерью, взвешивающей на умирающего Сына. Оно, вероятно, коррелирует с раннехристианскими представлениями о поведении Марии у Креста, представленных толкователями Евангельских преданий. В Священном Писании не говорится даже

Quant je vous voy en ce tourmant,
Je me doix bien desconfforter¹⁷⁹.

Когда я вижу вас в этих муках,
Я прихожу в уныние.

Повторяющееся «desconffort» отсылает к известной шансон Ж. Беншуа «Comme femme desconfortée», пронизанной чувствами печали и сострадания к безутешной женщине (*femme desconfortée*), денно и нощно страждущей смерти (*desire la mort main et soir*). Тенор песни цитируется в мотете «Stabat Mater» Жоскена Дебре, чей литургический текст заимствован из одноименной секвенции Якопоне да Тоди¹⁸⁰. В секвенции передано глубокое сочувствие страданиям Марии, видевшей смерть Сына на Кресте. Выбор светской любовной песни в качестве источника мотета, на первый взгляд обескураживающий, в контексте вышеупомянутых коннотаций вполне обоснован.

Мотеты Компера и Жоскена — прямое свидетельство того, как образные сферы любовной лирики легко переходят из ранга мирского в ранг божественный. Однако далеко не все заимствования светских шансон могут трактоваться в ключе мариологической тематики. Анна Робертсон¹⁸¹ высказывает любопытное предположение о предназначении мессы «Se la face au pale» Дюфаи. Изучая исследование А. Планшара, связавшего сочинение с церемонией консумации брака между Амадеем IX Савойским и Иоландой Французской, А. Робертсон обращает внимание на противоречие, осознанное и самим Планшаром, пишущим, что шансон «Se la face au pale» имеет «не очень жизнерадостный текст»¹⁸². А. Робертсон, в свою очередь, приводит доводы в пользу того, что текст шансон насыщен аллегорическими связями с образом Христа, «бледное лицо» отсылает к образу

о том, что Мария плакала у ног Христа, что позволяло философам рассуждать о стойкости духа Девы. Например, Амвросий Медиоланский пишет, что сдержанность Марии обусловлена ее знанием об искупительном характере смерти Христа: «Благоговейными очами взидала Она на раны Сына, чрез которого, как Она знала, должно было совершиться искупление всех». Цит. по: *Медиоланский А.* О воспитании девы и приснодевстве святой Марии // Творения Св. Амвросия, епископа Медиоланского по вопросу о девстве и браке в пер. А. Вознесенского. / Ред. проф. Л. Писарева. Казань: Типо-литография императорского университета, 1901. С. 172. Вероятно, автор пассионов стремился передать тот же дух, что окутывает сюжет в каноническом Писании.

¹⁷⁹ *Ibid.* P.152.

¹⁸⁰ Перевод текста секвенции «Stabat Mater» осуществлен Ю. Москвой. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2008. С. 243–247

¹⁸¹ *Robertson A. W.* The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's Missa Se la face au pale // *Journal of Musicology*. 2010. Vol. 27. №. 4. P. 377–434.

¹⁸² *Planchart A. E.* Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions. P. 55.

обескровленного Иисуса, страдающего на Кресте. Поводом же для сочинения цикла, по мнению исследовательницы, являлось прибытие к Савойскому двору в 1453 году Туринской плащаницы, запечатлевшей на себе лик Христа.

Еще один пример «проникновения» светского напева в сочинение христологической тематики — двухчастный мотет Жоскена «Victimae paschali laudes», заимствующий текст одноименной пасхальной секвенции¹⁸³. Первая часть соответствует трем начальным стихам песнопения, прославляющих великую жертву, что принес Иисус. Здесь же цитируется супериус рондо Окегема «D'ung autre amer», чей текст посвящен преданности и верности любви к прекрасной даме. Претворяясь сквозь призму «Victimae paschali laudes» стихи «D'ung aultre amer» меняют окраску, символизируя теперь преданность в любви к Иисусу:

D'ung aultre amer mon cueur s'abesseroit,	Другая любовь унизила бы мое сердце
Il ne fault pas penser que je l'estrange,	Не смею и помыслить, что отвернусь
Ne que pour rien de ce propos me change.	Или изменю своему обету,
Car mon honneur en appetisseroit.	Ибо станет ничтожна моя честь.
Je l'aime tant que jamais ne seroit	Я так люблю, что никогда бы не посмел
Possible a moi d'en consentir l'echange.	Согласиться на измену.

Вторая часть мотета посвящена иному образу — Деве Марии. Раздел открывается четвертым стихом секвенции: «Скажи нам, Мария, что ты видела в пути?». Обращение к Богородице знаменуется сменой с. r. f., им становится мелодия супериуса шансон «De tous biens plaine» Х. ван Гизегема. Так, заимствованный тематизм светских любовных песен, приводит к образованию любопытных интертекстуальных связей¹⁸⁴. Смысловая подоплека, которую несет в себя с. r. f., весьма органично встраивается в иной контекст, обретая новые поэтические прочтения.

Однако не все светские шансон несут в себе любовные тематику. Яркий тому пример — песня «L'homme armé». Тема «Вооруженного

¹⁸³ Перевод текста секвенции «Victimae paschali laudes» осуществлен Ю. Москвой. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. С. 241.

¹⁸⁴ Подробнее о феномене интертекстуальности в музыке см.: *Мореева Е. А.* Интертекстуальность в практике музыкальной композиции // Таврический научный обозреватель. 2016. № 10(15). С. 120–124; *Стогний И. С.* Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 3. С. 85–96; *Яблонская Е. А.* Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века: культурологический аспект: дисс. ... канд. иск. Челябинск, 2006.

человека» — герменевтические изыскания вокруг семантики образа, музыкальные претворения шансон в многоголосии — занимает многих исследователей, как отечественных, так и зарубежных¹⁸⁵. Около 50 месс, цитирующих мелодию, насыщенных всевозможными кунштюками, образуют своего рода негласное соревнование в мастерстве композиции. Текст шансон, в свою очередь, оказался столь «изоморфным», что музыканты наделяли его всевозможными толкованиями.

А. Планшар¹⁸⁶ выдвигает гипотезу, что «L’homme armé» является авторской песней¹⁸⁷ и принадлежит перу Г. Дюфай. Поводом послужило трехголосное политекстовое рондо «Il sera par¹⁸⁸ vous-L’homme armé»¹⁸⁹ — первое, донесшее до наших дней знаменитую мелодию, сочинение. «Il sera par vous» содержит обращение к Симону Бретонскому¹⁹⁰ (*Vive Symonet le Breton!*), а также упоминание о битве с турками (*le Turcq s’est enbatu*). Последнее — отсылка к готовившемуся Орденом Золотого руна крестовому походу против турок, захвативших Константинополь в 1453 году. Исследователь обращает внимание на то, что два текста прекрасно взаимодействуют друг с другом, создавая своего рода музыкальное обращение. В

¹⁸⁵ К таковым, в числе прочих, относятся: *Симакова Н. А.* Мелодия «L’homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 17–53; *Лопатин М. В.* Символика «L’homme armé». С. 25–29; *Лопатин М. В.* «L’homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья. С. 8–13; *Taruskin R.* Antoine Busnoys and the “L’homme armé” Tradition // Journal of the American Musicological Society. 1986. Vol. 39. №. 2. P. 255–293; *Sargent J. Morales, Josquin and the L’homme armé tradition* // Early Music History. 2011. Vol. 30. P. 177–212; *Plamenac D.* Zur “L’homme armé”-Frage. // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1929. Bd. 11. S. 376–83; *Planchart A. E.* The Origins and Early History of L’homme armé. P. 305–357; *Zazulia E.* Composing in Theory: Busnoys, Tinctoris, and the L’homme armé Tradition // Journal of the American Musicological Society. 2018. Vol. 71. №. 1. P. 1–73.

¹⁸⁶ *Planchart A. E.* The Origins and Early History of L’homme armé. P. 305–357.

¹⁸⁷ Отметим, что такая версия выдвигалась и ранее. Например Р. Штрот, анализируя шансон, приходит к выводу о том, что она является «произведением искусства» («the work of art»). *Strohm R.* Music in late medieval Bruges. Oxford: Clarendon Press, 1985. P. 130

¹⁸⁸ Нередко можно встретить написание названия шансон с предлогом «roug». Различие между «rag» и «roug» хоть и весьма тонкое, но есть. Современные исследователи, изучающие оригинальный манускрипт, содержащий рондо склоняются к варианту написания с предлогом «rag». Подробнее см.: *Lemair C., Wangermée R.* Le rondeau “Il sera par vous combattu/L’homme armé”, poème de l’équivoque? // Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2002. Vol. 56. P. 145–158.

¹⁸⁹ Нередко в качестве автора шансон упоминается Р. Мортон. Происхождение этой идентификации — в предположении Др. Пламенака, изучавшего манускрипт, сохранивший сочинение. *Plamenac D.* Zur “L’homme armé”-Frage. S. 376–383. Автор посчитал, что имеющаяся там надпись «Borton» — ошибочный вариант написания «Morton». Однако, сложно представить, что переписчик мог ошибиться в двух совершенно непохожих буквах. Вероятнее всего, под «Borton» имеется в виду «Breton» — Симон Бретонский.

¹⁹⁰ Симон Бретонский (Symone le Breton) — капеллан и певец, служивший при Бургундском дворе с 1431 по 1464 годы. Капеллан — священник при капелле, ее руководитель.

нем композитор обещает Симону Бретонскому победу над турками, которую он одержит, вооружившись лишь веточкой сельдерея (*Et de crocq de ache abatu*). Проанализировав документы, сохранившие имена композиторов, служивших при бургундском дворе в указанное время, и учтя разного рода нюансы, Планшар не только отождествляет Дюфай с автором этого сочинения, но и трактует мелодию «L'homme armé» в качестве своеобразного музыкального символа Ордена Золотого руна.

L'homme armé doibt on doubter.
On a fait partout crier
Que chacun se doibt armer
D'un haubregon de fer.
L'homme armé doibt on doubter.

Il sera par vous conbatu
Le doubté Turcq, Maistre Symon,
Certainement ce sera mon,
Et de crocq de ache abatu.
Son orgueil tenons a batu
S'il chiet en voz mains, le felon.

Il sera par vous conbatu
Le doubté Turcq, Maistre Symon.
En peu d'heure l'arés batu
Au plaisir Dieu, puis dira on:
Vive Symonet le Breton!
Que sur le Turcq s'est enbatu!

Остерегайся вооруженного человека!
Повсюду кричат,
Что всякий должен облачиться
В железную кольчугу.
Остерегайся вооруженного человека!

Он будет вами сражен,
Страшный турок, [вами] Мейстер Симон
О, вне всяких сомнений!
Сражен веточкой сельдерея.
Его высокомерие будет поражено
Если он, злодей, попадет в ваши руки.

Он будет вами сражен,
Страшный турок, [вами] Мейстер Симон
Скоро вы победите его
К Божьей радости, и тогда мы скажем:
Да здравствует Симон Бретонский!
Тот, кто сразился с турками!

Вероятно, композиторы, служившие при Бургундском дворе или связанные тем или иным образом с музыкальным сопровождением церемоний Ордена, заимствовали мелодии шансон именно в этой связи. Едва ли это, однако, применимо ко всем мессам «L'homme armé». Например, весьма убедительные аргументы приводит Ш. Галлагер¹⁹¹, относительно мессы Й. Региса «Dum sacrum

¹⁹¹ Gallagher S. Johannes Regis. Collection "Epitome musical". Turnhout: Brespols Publishers, 2010. P. 59–114.

mysterium/L'homme armé», которая была сочинена по случаю основания Собора Камбре. В ней «вооруженный человек» предстает в облике Архангела Михаила¹⁹².

Большинство из приведенных выше образцов — мотеты. Именно этот жанр позволяет пролить свет на интертекстуальные связи, возникающие благодаря заимствованию музыкального материала. Соотношение текстов мотета и его первоисточника дает куда больше возможностей для герменевтических поисков, нежели таковое в мессе. Ординарный текст неизменяем и значительно затрудняет понимание контекста заимствованного светского *s. r. f.* Помощь могут оказать шансон-мотеты, цитирующие те же светские первоисточники, что и шансон-мессы. В данной связи, позволим предположить, что мессы «Comme femme desconfortée» Х. Изака и «De tous biens plaine» Ф. Гафури могли предназначаться для сопровождения вотивных Богородичных богослужений, а Жоскен, вероятно, создавал «Missa D'ung aultre amer» для пасхальных мероприятий.

Сравнение образцов, заимствующих первоисточники литургического и светского происхождения, весьма отчетливо показывает прорывающую тенденцию. В то время как композиции, цитирующие хорал, нередко стремятся к свободе изложения первоисточника, выраженной в интересе к *s. fl.*- письму (линейному парафразированию¹⁹³) или многоголосному парафразированию, обработки светских песен, зачастую, демонстрируют *s. f.*- технику в ее строгом виде. В количественном соотношении сочинения на светские первоисточники во второй половине XV — начале XVI веков преобладают над теми, что заимствуют литургические. По всей видимости, именно этот фактор и способствует распространенному представлению¹⁹⁴ о том, что *s. fl.*-письмо во второй половине XV века выходит из употребления.

Безусловно, зависимость происхождения *s. r. f.* от техники его претворения не является безусловной, но лишь тенденцией, обусловленной, по всей видимости, фактором ритмизованности светского первоисточника, которой лишен григорианский хорал. Большинство обработок шансон стремятся к сохранению (хотя бы частичному) оригинального ритмического рисунка, нередко

¹⁹² Связь «вооруженного человека» с образом Архангела Михаила в мессе Региса раскрывается также в статье М. Лопатина: *Лопатин М. В.* Символика «L'homme armé». С. 26–27.

¹⁹³ Подробнее об этом см. подраздел 3.1.1. диссертации

¹⁹⁴ Подробнее об этом см. в разделе 3.1. диссертации.

подвергаемому пропорциональному увеличению. Сохранность ритмики, в свою очередь, возможна лишь благодаря отсутствию орнаментальных вставок в оригинальный напев. Именно ритмический компонент приводит к возникновению приемов, невозможных в рамках литургического заимствования, — переритмизации и переметризации с. pr. f. В качестве одного из множества примеров назовем раздел *Christe* мессы «*L’homme armé super voces musicalis*» Жоскена Дебре, где трехдольная мелодия шансон, с сохранением ритмической структуры, помещается в условия имперфектного метра; к приему переритмизации, в числе прочих, активно обращается П. де Ла Рю.

Несмотря на расцвет практики заимствования светских напевов в литургическую музыку на рубеже XV–XVI веков, она, начиная с конца XV века, подвергается критике. К. фон Заберн¹⁹⁵ одним из первых выступил против сложившегося обычая (трактат «*De modo bene cantandi*», 1474): «...и никакую мелодию, не переданную нам благочестивыми Святыми Отцами, а введенную служителями дьявола, как будет сказано ниже, не должно петь в божественной хвале; ибо такие мелодии должны быть полностью отвергнуты божественным служением. И все же, увы, они ежедневно используются в большинстве церквей. Позвольте в качестве примера, сказать: некоторые ученые мужи, желая угодить неизвестным мне людям, и, несомненно, тем самым служа дьяволу, взяли какие-то светские песни и ввели их в самые важные среди божественных хвалений песни, например в ангельский гимн *Gloria in excelsis*, в Никейский символ, в *Sanctus*, и в *Agnus Dei*. И как могли приспособили к ним мирские мелодии, отвергнув песнопения благочестивых Святых Отцов. Эти светские мелодии, когда поются в служении мессы, оскорбляют не только преданных христиан, но, насколько я знаю, и юношей, которые больше думают о танцах, нежели о Царствии Небесном...»¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Конрад фон Заберн — немецкий музыкальный теоретик. Год его рождения неизвестен, умер он около 1481 года. Подробнее см. *Hüschen H., Dyer J. Conrad von Zabern.* // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006305> (дата обращения 09.04.22)

¹⁹⁶ «...ut nulla melodia, quae a devotis sanctis patribus nobis non est tradita, sed a diaboli ministris introducta, ut infra dicitur, inter divinae laudis carmina umquam cantetur; huiusmodi enim melodiae adulterinae penitus sunt reiciendae a divino officio. Et tamen heu in plerisque ecclesiis quasi cotidie sunt in usu. Exemplariter loquar, ut intelligar: Nonnulli scolarium rectores placere nescio cui cupientes, sed haud dubium diabolo per hoc servientes, etiamsi nescii, quorundam mundialium carminum melodias sumpserunt et illas super his, quae de potioribus sunt inter divinae laudis carmina, hoc est super hymnum angelicum *Gloria in excelsis* et super Symbolum Nicaenum ac super *Sanctus* et *Agnus Dei*, ut poterant, aptarunt haec

В 1517 году в Соборе города Камбре прошла кампания по изъятию мессы «Comment pleut avoir joie» (автор неизвестен) из музыкальных литургических книг¹⁹⁷. Однако окончательное угасание традиции заимствования светских первоисточников в литургическую музыку связано с деятельностью Тридентского Собора. Богослужебные реформы, принятые в период его действия, фактически запретили подобный обычай¹⁹⁸.

Использование первоисточников светского происхождения в многоголосной литургической и паралитургической музыке — интереснейший феномен, достойный самостоятельного исследования. И аутентичные философия, литература, изобразительные искусства, архитектура способны помочь в этом. Многие загадки композиционных процессов Средневековья и Ренессанса по сей день остаются нераскрытыми, а поиски в этих направлениях занимают умы исследователей в их стремлении постичь тайны искусства данного времени.

sub eisdem mundialibus melodiis cantando dimissis devotis sanctorum patrum melodiis nobis praescriptis. Quae mundialium carminum melodiae dum cantantur in officio missae, non solum plurimos christifideles, ut sciens scio, scandalisant, sed etiam multos praesertim iuvenes vel carnales homines plus de domo choreae quam de regno caelorum cogitare...». Цит. по: *Grümpel K. W.* Die Musiktraktate Conrads von Zabern / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1956. Bd. 4. Wiesbaden: Steiner, 1956. S. 260–282.

¹⁹⁷ *Wright C.* Performance practices at the cathedral of Cambrai 1475-1550 // *The Musical Quarterly*. – 1978. Vol. 64. №. 3. P. 295–328.

¹⁹⁸ *Weber E.* Le Concile de Trente et la musique: de la Réforme à la Contre-Réforme. Paris: Honoré Champion, 1982. P. 85–90.

Глава 3. Методы работы с одноголосным первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю

Работая в жанре мессы, Пьер де Ла Рю обращается к характерным для того времени техникам работы с первоисточником: *cantus firmus*, *cantus floridus*, а также многоголосному парафразированию. Зарубежными исследователями такие сочинения отнесены в категорию *s. f.*-месс, что не всегда соотносится с сложившейся в отечественном музыкознании терминологией.

Поскольку техники *cantus firmus* и *cantus floridus* наряду с характерными отличиями обнаруживают и родство, а также нередко сочетаются в рамках одного сочинения, они будут рассмотрены в одном разделе работы. Важно помнить, что имеющиеся представления о методах работы с первоисточниками в эпоху Ренессанса в большей степени опираются на музыку Высокого Возрождения, то есть на искусство XVI века. Век XV, в свою очередь, выступает неким переходным этапом между Средневековьем и собственно Возрождением¹⁹⁹. Многие характерные для XVI века методы работы с источником в XV столетии находятся в процессе становления.

3.1. Техники письма *cantus firmus*, *cantus floridus* и их сочетание в музыкальном искусстве XV–XVI веков

Обращаясь к музыке эпохи Ренессанса во всем ее многообразии, постигая технику сочинения мастеров XV–XVI веков, становится все сложнее дать однозначное толкование такому явлению, как *cantus firmus*. Весьма детально углубился в изучение этого вопроса Э. Спаркс²⁰⁰. Им рассмотрено огромное количество основанных на заимствованном материале произведений в пределах столетия — от 1420-х до 1520-х годов — времени, какое принято считать расцветом данной техники. Цель труда Э. Спаркса — показать метаморфозы, что претерпевает *s. f.* не только на разных этапах бытования, но и в рамках стиля отдельных авторов.

¹⁹⁹ Вопрос периодизации эпохи Возрождения с учетом мнений ведущих исследователей поднимается Ю. С. Бочаровым. См.: *Бочаров Ю. С. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // Старинная музыка. 2021. № 3 (93). С. 1–8.* В настоящем исследовании под эпохой Возрождения будет пониматься период около 1400–1600 годов. Условность подобных временных ограничений осознается, равно как и неоднозначность статуса первой половины XV столетия.

²⁰⁰ *Sparks E. H. Cantus firmus in mass and motet, 1420–1520.*

Среди отечественных исследователей к проблеме интерпретации первоисточника обратились в совместном труде Ю. К. Евдокимова и Н. А. Симакова²⁰¹. Этим же вопросам касается Н. А. Симакова в первом томе своего исследования «Контрапункт строгого стиля и фуга», где приводится определение техники *c. f.*: «Прежде всего это особый вид работы с первоисточником... Избранный в качестве главной темы музыкальной композиции, он проводится в одном из голосов (чаще всего у теноров)»²⁰². Детально в вопросы различия техник работы с первоисточником в эпоху Возрождения углубился Н. И. Тарасевич. В его диссертации²⁰³ не только рассматриваются многообразные типы преломления *cantus prius factus*, но и освещаются пути осознания композиционного процесса ренессансными теоретиками.

Исследователями отмечаются различные варианты линейного проведения первоисточника в композициях *resfacta*²⁰⁴. Во многом их мнения сходятся. Вместе с тем, каждый автор придерживается собственного взгляда на проблему цитирования первоисточника. Так, Н. А. Симакова и Ю. К. Евдокимова выделяют колорирование в качестве одного из видов техники *c. f.*²⁰⁵. Зарубежное музыкознание пестрит многообразием терминов, определяющих неточное проведение первоисточника. К таковым относятся «*c. f. paraphrase*» (*c. f.*-парафраза), «*c. f. elaboration*»²⁰⁶ (*c. f.*-разработка), «*Kolorierungsthechnik*» (техника колорирования)²⁰⁷, а также ряд деепричастий, сопряженных с *c. f.*: *paraphrased* (парафразированный), *flourished* (цветистый), *ornamented* (орнаментированный) и прочие. Наличие в этих синтагмах словосочетания «*cantus firmus*» позволяет предположить, что колорирование

²⁰¹ Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним.

²⁰² Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 386.

²⁰³ Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке Ренессанса: дисс. ... канд. иск.

²⁰⁴ Аутентичное понятие эпохи Возрождения, обозначающее завершенное, законченное, зафиксированное на бумаге сочинение. Впервые встречается у И. Тинкториса. См.: Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных; о *resfacta* в трактате А. Пети Коклико: Тарасевич Н. И. Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса. С. 351–362.

²⁰⁵ Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. С. 96–97, Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 386–387

²⁰⁶ Sparks E. H. *Cantus firmus in mass and motet, 1420–1520*. P. 42–82.

²⁰⁷ Ficker R. Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen. // Studien zur Musikwissenschaft. 1920. №. 7. S. 5–47.

видится как одна из форм *c. f.*-техники. Н. И. Тарасевич смотрит на проблему несколько иначе, относя к *c. f.* лишь точное, строгое цитирование первоисточника, в то время как внедренные на композиционном уровне звуки понимаются им как техника *cantus floridus (c. fl.)*²⁰⁸, преломляющуюся через различные приемы колорирования.

Остановимся специально на понимании термина «*c. f.*-парафраза» («*c. f. paraphrase*»), закрепившимся в англоязычном музыкознании: понимается он несколько уже, нежели «колорированный *c. f.*» или «техника *c. fl.*» в отечественной литературе. Большинство зарубежных исследователей «*c. f.*-парафраза» ассоциируется с диспозицией ведущего голоса в партии супериуса и представляется как орнаментированное цитирование первоисточника, ритмически не противопоставляемое окружающим голосам. Отметим, что отечественные музыковеды не обходят вниманием эту распространённую, преимущественно в первой половине XV века, практику. Ю. К. Евдокимова и Н. А. Симакова книге «Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним» упоминают, что колорированный *c. f.* в первой половине XV столетия обычно помещался в верхнем голосе. Н. И. Тарасевич, раскрывая особенности техники *c. fl.*, в качестве примеров приводит композиции того же времени, с той же высотной диспозицией первоисточника. Таким образом, различие между воззрениями зарубежных и отечественных ученых сводятся к расстановке акцентов.

Несмотря на то, что термин «парафраза» в его отсылке к одноголосному цитировании напева не прижился в отечественном музыкознании, он, все же, весьма уместен. С той лишь оговоркой, что имеет место парафразирование²⁰⁹ не *cantus firmus*, но *cantus prius factus*. Обогащение заданного первоисточника новыми звуками, по сути, представляет собой свободный его пересказ, осуществляющийся композитором на прекомпозиционном уровне. С этой точки зрения, одним из синонимов колорирования, как приема работы с *c. pr. f.*, предлагается термин «линейное парафразирование».

²⁰⁸ Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке Ренессанса: дисс. ... канд. иск. С. 151–178.

²⁰⁹ Парафразирование — термин литературный, обозначающий пересказ основных событий первоисточника в «новой манере», переформулирование значения текста с использованием других слов. Подробнее о парафразе в литературе см. Парафраза // Большая российская энциклопедия. В 35 томах. Том 25. Москва, 2014. С. 315–316.

Разные акценты делаются исследователями и в отношении насыщения заимствованного напева «чужеродными» ему звуками. Э. Спаркс концентрируется на ключевой особенности такого типа цитирования, а именно сохранности фразовой структуры *c. pr. f.*, которая достигается соответствием инициальных и каденционных тонов первоисточника и мелодии *c. f.*²¹⁰. Исследователь не занимается проблемами типологии мелодических преобразований, происходящих с первоисточником на прекомпозиционном уровне. Этот вопрос детально анализируется Н. И. Тарасевичем, который при описании методов варьирования *c. pr. f.* выделяет различные типы колорирования — рассредоточенное, интерполированное и совмещение обоих типов²¹¹. При этом первый тип характеризуется более или менее равномерным распределением неоригинальных звуков (единичных или последовательности из нескольких тонов) между опорными тонами напева; второй — более осязаемой локализацией орнаментальных элементов, состоящих из целого ряда звуков, в целом не нарушающих форму изложения первоисточника.

В стремлении понять, что же представляет собой колорирование — технику или отдельный ее прием, обратимся к трактатам эпохи Ренессанса. Словосочетания *cantus* (или *contrapunctus*) *floridus*, *cantus coloratus*²¹², *cantus figuratus*²¹³ в них нередки. Контекст же их употребления различен. Например, по отношению к голосам, контрапунктирующим *c. f.*, противопоставляясь в этом случае понятию «*cantus simplex*». Так, в трактате И. Тинкториса «*Liber de arte contrapuncti*» читаем: «Простым (*simplex*) контрапунктом называется такой, в котором ноты, помещаемые друг против друга, имеют одинаковую длительность <...> Уменьшенный (*diminutus*) контрапункт — тот, в котором против одной ноты помещаются две или несколько нот <...> некоторые метафорически называют его цветистым (*floridus*)»²¹⁴.

²¹⁰ Sparks E. H. *Cantus firmus in mass and motet, 1420–1520*. P. 42–43.

²¹¹ Подробнее см.: Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке Ренессанса: дисс. ... канд. иск. С. 157–178.

²¹² Оба — в «*Praecepta musicae poeticae*» (1563) Галла Дресслера. Dressler G. *Praecepta musicae poeticae / New critical text, translation, annotation, and indices* by Forgacs R. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.

²¹³ В «*Musices opusculum*» (1487) Никола (Николауса) Бурциуса (Nicolaus Burtius). Burtius N. *Musices opusculum / Facsimile ed.* Giuseppe Vecchi. Bologna: Forni Editore, 1969.

²¹⁴ Цит. по: Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. — С. 419–420.

Иными значениями окрашивается *cantus figuratus*, находящийся в антонимичной паре *cantus firmus* — *cantus figuratus*. В XV веке эта пара встречается в трактате Гильгельмуса Монаха «*De preceptis artis musicae*» (между 1480–1490). В разделе, посвященном правилам композиции, автор пишет: «*Et nota quod circa compositionem quator vocum sive cum quator vocibus supra quemlibet cantus firmum sive supra quemlibet cantum figuratum...*» («И заметь, что в отношении четырехголосной композиции, или [композиции] на четыре голоса над каким-либо *cantus firmus* или *cantus figuratus...*») ²¹⁵. В XVI веке Дж. Царлино в «*Le istituzioni harmoniche*» (1558) отмечает: «*Et tal Soggetto si può ritrouare di più sorte: percioche può essere vn Tenore, ouero altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, ouero di Canto figurato*» (и это *soggetto* можно найти в различных видах: это может быть тенор или другой голос в мелодическом виде *canto fermo* или *canto figurato*) ²¹⁶.

Несмотря на то, что музыканты прошлого специально не освещают «механизмы» сочинения *cantus figuratus* на основе первоисточника, из контекста очевидно, что понятия *cantus firmus* и *cantus figuratus* различаются ими как разные способы изложения *s. pr. f.* Исходя из этого, позиция Н. И. Тарасевича выглядит более убедительной, с той лишь поправкой, что с точки зрения аутентичной терминологии, следовало бы выделять не технику *cantus floridus*, но технику *cantus figuratus*.

Музыкальная практика XV — начала XVI веков показывает разные методы работы с первоисточником. Наряду с образцами, где определение техники работы с первоисточником не представляется сложной задачей, имеются и другие, в которых определить технику композиции однозначно сложно. Приведем примеры, в которых наличие техники колорирования (*cantus figuratus* или *cantus floridus*) неоспоримо. Это обработки напевов григорианских месс Жюль Беншуа (пример 7) и Джона Данстейбла (пример 6). Обе композиции демонстрируют определенную позицию в трактовке *s. pr. f.*: рассредоточенное или интерполированное привнесение звуков при ритмической общности голосов: заимствованный материал «пересказывается» собственным музыкальным языком.

²¹⁵ *Guilielmus monachi De preceptis artis musice / Corpus scriptorium de musica. / Ed. Seay A. Vol. II. Rome: American institute of Musicology, 1965. — P. 41.*

²¹⁶ *Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. Venezia, 1558. P. 172. URL: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/zarins58.html> (дата обращения 09.04.22).*

Пример 6. Дж. Данстейбл. Et in terra с тропом spiritus et alma, тт. 1–12, супериус.

Et in terra pax hominibus

Et in terra pax hominibus

Пример 7. Ж. Беншуа. Sanctus, тт. 1–15, супериус²¹⁷.

San - ctus Do -

San - ctus Do -

mi - nus De - us

mi - nus De - us

Еще один пример из творчества композитора младшего поколения — Гаспара ван Веербеке²¹⁸. В Osanna мессы «Ave Regina caelorum» (пример 8) ведущий голос не только «пересказывает» транспонированный квинтой ниже марианский антифон, но и переосмысляет его изначальную структуру. Фраза *Ex qua mundo* дробится на два сегмента, последний из которых присоединяется к следующей — *lux es torta*. В *soggetto* начальные звуки *Ex qua mundo* пермутируются, трезвучный ход на слове *gaude* заполняется восходящим движением, отдельные звуки *s. pr. f.* редуцируются.

²¹⁷ Здесь и далее в главе знаками «+» отмечены звуки *soggetto*, соответствующие первоисточнику.

²¹⁸ Гаспар ван Веербеке (ок. 1445 — после 1516). Нидерландский композитор, служивший при дворе бургундского герцога Карла Смелого, герцога Сфорца в Милане, а также в Сикстинской капелле во время понтификатов пап Сикста IV и Иннокентия VIII. Подробнее см.: Croll G., Lindmayr-Brandl, A. Weerbeke [Werbeke, Werbeck], Gaspar [Jaspar, Gaspart] van. // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030008> (дата обращения 09.04.22).

Пример 8. Г. ван Веербеке. Месса «Ave Regina cælorum». Osanna, тт. 10–22, тенор.

Нередки и не столь очевидные случаи. Обратимся к мессе «Esse ancilla domini» Г. Дюфай. В качестве первоисточников заимствуются мелодии двух антифонов: «Esse ancilla domini» и «Beata es Maria». Материал обоих распределяется последовательно: две фразы «Esse ancilla domini» продолжаются пятью фразами «Beata es Maria». Лишь в протяженном Credo мелодия первого антифона возвращается, придавая части черты репризности. Цитирование первоисточников в мессе таково, что идентифицировать композиционную технику затруднительно не только на уровне цикла, но даже раздела.

Так, Кюрие II цитирует первую и вторую фразы «Beata es Maria» (пример 9). Первая излагается близко к оригиналу, отличаясь от него лишь несколькими звуками. Судя по тому, что те же отличия присутствуют при проведении материала в остальных разделах, можно предположить, что они соответствуют варианту хора, имеющегося в распоряжении Дюфай. Вступающая после краткой цезуры вторая фраза — пример того, что Н. И. Тарасевич называет интерполированным колорированием: две орнаментальные вставки внедряются в клаузулу фразы.

Пример 9. Г. Дюфай, месса «Esse ancilla domini», Кюрие II, тт. 81–92, тенор²¹⁹.

Неоднозначно и использование *s. pr. f.* в *Agnus Dei I* мессы Г. Дюфай. Первая, открывающая раздел фраза антифона «Esse ancilla domini», звучит в типичном для *s. f.*-техники виде: ритмическое выделение на фоне прочих голосов, отложенность времени вступления *s. f.* Звуки цитируются точно (первый *g* приводится в каждой

²¹⁹ Здесь и далее в разделе знаками «+» в примере обозначены звуки *soggetto*, соответствующие первоисточнику.

части, что, по всей видимости, говорит об отличиях современного варианта напева и того, которым располагал Дюфай), однако перед каденционным звуком имеется орнаментальная вставка.

Схожий пример найдем и у Х. Изака, творившего на рубеже XV–XVI веков. В шестиголосном мотете «*Virgo prudentissima*» (пример 10) первоисточник излагается точно, а ритмический рисунок, состоящий преимущественно из бревисов, приближает голос к типу изложения *cantus planus*²²⁰. Цитируя третью фразу антифона, композитор заполняет оригинальный квинтовый скачок поступенным ходом более мелкими длительностями.

Пример 10. Х. Изак, мотет «*Virgo prudentissima*», тт. 57–61, тенор I.



В связи с *Agnus Dei* I мессы «*Ecce ancilla domini*» и мотетом «*Virgo prudentissima*» возникают следующие вопросы. Несмотря на наличие характерной для *s. f.*-письма атрибутики (ритмическая обособленность, точность цитирования, отложенность времени вступления *s. f.*), партии ведущего голоса сочинений содержат колорированные вставки. Должно ли весьма незначительное орнаментирование послужить причиной идентификации техники письма как *cantus figuratus (floridus)*? А в случае *Kyrie* II мессы «*Ecce ancilla domini*», как определить технику работы с первоисточником, если в рамках даже небольшого раздела она претерпевает метаморфозы? И следует ли вообще придерживаться дихотомии *cantus firmus* — *cantus figuratus (cantus floridus)*?

Последний вопрос важен, поскольку затрагивает сложившиеся к настоящему времени представления о методах создания ренессансных композиций. А вышеприведенные примеры демонстрируют различную степень насыщения заданного материала авторскими вставками. И провести разграничение между техниками бывает непросто: композиционный процесс «протестует» против правил, коими мы пытаемся его ограничить. И все же, общая стратегия в дифференциации видов работы с первоисточником возможна и необходима.

²²⁰ *Cantus planus* (лат.) — ровный напев. Термин употребляется в различных контекстах. Один из них — техника письма на *s. f.*, когда звуки первоисточника излагаются в ведущем голосе равными по величине крупными длительностями.

К технике *s. f.* мы отнесем такие сочинения (разделы сочинений), где *s. pr. f.* цитируется достаточно точно, сохраняя оригинальную последовательность звуков; допускается незначительное орнаментирование, не осложняющее идентификацию напева. Строгим *s. f.*, вслед за Ю. К. Евдокимовой²²¹ назовем преимущественно не колорированное, ритмически выделенное крупными длительностями изложение первоисточника. При этом согласимся, что «как фрагментарный прием свободного допевания колорирование используется... в условиях техники строгого *s. f.*, в сочетании с ней»²²².

Техника *s. fl.* (*cantus figuratus*) видится претворением линейного парафразирования первоисточника: облик заданного напева меняется за счет богатого и последовательного (не единичного) его насыщения авторскими вставками. Одновременное присутствие обоих принципов в музыкальной композиции — свидетельство смещения *s. f.* и линейного парафразирования *s. pr. f.* и *s. fl.*

Что касается приоритета той или иной техники на различных временных отрезках, то общая линия видится исследователям (прежде всего отечественным²²³) следующим образом: господство техники *s. fl.* в первой половине XV века и постепенный отход от нее во второй половине того же столетия, с тенденцией к преобладанию *s. f.*-письма. Ю. К. Евдокимова отмечает: «Заданный напев в виде полной, украшенной, богато колорированной мелодии (*cantus floridus*) в строгом письме почти не встречается»²²⁴.

И все же, даже приведенные примеры демонстрируют сосуществование техник *s. f.* и *s. fl.* Приведем еще несколько примеров. В *Qui tollis* мессы «*Gaudeamus*» Жоскена, первые две фразы заимствованного интроита выделяются на фоне многоголосия, последующие же насыщаются орнаментальными вставками, как правило, остигатного характера, ритмически все более сближаясь с окружающими

²²¹ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 77.

²²² Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. С. 97

²²³ Подобные мысли можно встретить у Н. Симаковой, Ю. Евдокимовой. См. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 385–394; Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. С. 55–62.

²²⁴ Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. С. 57.

голосами. В теноре мотета А. Агриколы «Ave maris stella» (пример 11) звуки начальной фразы на слог *Ave* изложены в виде *cantus planus* — равными крупными длительностями. Дальнейшее развертывание напева постепенно отходит от этой практики. Первоисточник обогащается орнаментальными звуками в такой степени, что его идентификация подчас вызывает трудности. Каденционные тоны *s. pr. f.* и *s. fl.*- голоса не всегда совпадают, оригинальные звуки пермутируются и редуцируются.

Пример 11. А. Агрикола, мотет «Ave maris stella», тт. 1–21, тенор.



Изложение заимствованного материала, подобно тому, что наблюдается в мотете Агриколы, весьма характерен и для Пьера де Ла Рю. Наиболее часто техника *s. fl.* используется композиторами поколения Жоскена (расцвет творчества которых приходится на начало XVI века) при обработке первоисточников литургического происхождения. Однако, порой, заметна она и в случаях заимствования светских напевов, как, например, в композиции «T'andernaken» Агриколы. Не совсем справедливо в этой связи утверждать, что колорирование к концу XVI века исчерпывает себя окончательно. Согласимся с Н. А. Симаковой и Ю. К. Евдокимовой, что «мелодизация первоисточника сохраняется и как форма работы с ним в XVI веке. Но если в XV веке колорирование было общераспространенным приемом, то теперь им пользуются уже не все авторы, а в основном те, кому близок дух раскрепощенного мелодического высказывание, можно даже сказать — импровизационности»²²⁵.

Музыка второй половины XV века демонстрирует разнообразные методы работы с первоисточником. Тенденции, отчетливо проступающие в XVI веке — сквозное имитационное письмо, строгая *s. f.*- техника, в веке предыдущем лишь начинают складываться, демонстрируя причудливые случаи интерпретации *s. pr. f.* И чем детальнее проводится аналитическая работа исследователя, тем затруднительнее оказывается привычная классификация по типу «*s. f.*- месса

²²⁵ Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. С. 98.

(«с. f.- мотет», «с. f.- шансон») — «месса-парафраза» (мотет-парафраза) — «месса-пародия». В большинстве случаев речь идет о взаимодействии разных композиционных техник.

3.1.1. Техники *cantus firmus* и *cantus floridus* в мессах П. де Ла Рю

Из обширного корпуса месс П. де Ла Рю можно выделить лишь пять, что демонстрируют с. f./с. fl. письмо в «чистом» виде, то есть без привлечения иных методов работы с первоисточником. Три цикла заимствуют литургические напевы: «Ista est speciosa», «Missa de sancto Antonio», и «Puer natus est», а два — «T'andernaken» и «Alleluia» — мелодии светского происхождения. Разный подход к цитированию различных по этимологии первоисточников — общая тенденция в музыке эпохи Возрождения, в особенности второй половины XV — начала XVI веков. Ранее в диссертации был высказан тезис, постулирующий предрасположенность композиторов к использованию техники строгого с. f. при цитировании светских с. gr. f. Заимствование в сочинение григорианского хорала, напротив, нередко побуждает музыкантов к более свободному изложению материала первоисточника, что, зачастую, связано с процессом взаимодействия различных композиционных техник. В связи с этим, нами будут отдельно рассмотрены сочинения, заимствующие первоисточники светские и литургические, дабы подтвердить или опровергнуть выдвинутое положение, применительно к творчеству Ла Рю.

— Мессы, заимствующие первоисточники литургического происхождения

Техника работы с одноголосным литургическим напевом в циклах «Ista est speciosa», «Missa de sancto Antonio», и «Puer natus est» во многом схожа. При анализе каждого из них поднимаются вопросы происхождения первоисточников, распределения их материала внутри циклов, метод его цитирования и способ организации его мелодического развертывания. Общность проблематики, поднимающейся при аналитической работе над указанными сочинениями, диктует необходимость рассмотрения не каждого цикла в отдельности, но обсуждения реализации обозначенных аспектов в трех мессах.

Первоисточником мессы «*Ista est speciosa*» служит григорианский хорал, который к настоящему времени вышел из церковной практики. Напев сохранился, в частности, в *Antiphonale pataviense* 1519 года²²⁶ и относится к разделу *Suffragia de Beata Virgine*. Вероятнее всего, цикл Ла Рю мог функционировать в качестве вотивной марианской мессы. С. pr. f. цикла «*Puer natus est*» — одноименный интроит третьей, «царской» Рождественской мессы²²⁷, что свидетельствует о том, что сочинение, вероятно, было создано для сопровождения Рождественского богослужения. При этом, избирая в качестве первоисточника для ординарной мессы напев проприя, Ла Рю музыкально объединяет части богослужения: отзвучавшее в Интроите песнопение, переходит в следующую за ним часть — *Kyrie*.

Первоисточник мессы «*Missa de sancto Antonio*» доподлинно неизвестен. Как указывает Дж. Крайдер²²⁸, в некоторых манускриптах, помимо названия цикла, на с. pr. f. указывают пометки, сделанные переписчиком: «*O Sacer anthoni precibus pro nostra salute*», а в более позднем фолианте — «*Agnosce O Vincenti in victissime*»²²⁹, связанный с праздником Святого Винсента, Сарумского обряда. Однако ни мелодия респонсория, ни антифона с этим текстом не перекликаются с той, что использовал в работе Ла Рю. Наиболее близким к *cantus firmus* является антифон вечерни в Праздник Святого Антония (17 января) — «*Sanctus Antonius habitans*».

Распределение материала первоисточников внутри циклов индивидуально, каждое сочинение демонстрирует новую модель. Внутреннее фразовое деление антифона «*Ista est speciosa*» сохраняется композитором и диктует развертывание ведущего голоса, логику его звучания и паузирования на уровне раздела. Исключение составляет лишь цитирование двух последних фраз антифона: в большинстве случаев они сильно видоизменяются по отношению к оригиналу, а граница между ними вуалируется. Однако на уровне цикла, проявляется тенденция

²²⁶ *Antiphonale pataviense*. Vienna: J. Winterpurger, 1519. Fo. 273. URL: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8122479&order=1&view=SINGLE (дата обращения 09.04.22).

²²⁷ Традиционно, в католической церкви в день Рождества Христова служатся три мессы: ночная «ангельская», утренняя «пастырская» и «царская» — дневная.

²²⁸ *Kreider J. E.* Introduction to *Missa de Sancto Antonio* // *Pierre de La Rue Opera Omnia*. Vol. IV. P. XXV

²²⁹ Примечательно, что оба манускрипта были созданы скрипторием Габсбургско-бургундского двора. Остается только догадываться, почему переписчики указали на два разных литургических текста.

к объединению фраз с. рг. f. в более крупные сегменты (пример 12), что следует из распределения заданного материала в с. f. и с. fl.- голосах разделов мессы (таблица 1). Первый (X) — включает в себя две начальные фразы антифона, второй (Y) — фразы 3–4. Самый крупный, третий (Z) — содержит четыре заключительные фразы. Отметим также, что, цитирование первой и третьей фраз антифона, начинается со второго их звука, что, по всей видимости, может быть обусловлено локальной традицией его бытования.

Пример 12. Антифон «Ista est speciosa» и его сегментация в мессе «Ista est speciosa» П. де Ла Рю.

Таблица 1. Распределение сегментов с. f. в разделах мессы «Ista est speciosa».

Разделы мессы	Сегменты cantus firmus
Kyrie I	X
Christe	Y
Kyrie II	Z
Et in terra	XY
Qui tollis	Z
Patrem	X
Crucifixus	YZ
Sanctus	X
Pleni	—
Osanna	YZ
Benedictus	—
Agnus I	XY
Agnus II	Z

Предположительно заимствованный для мессы «De sancto Antonio» антифон, излагается композитором квинтой выше оригинала. В композиции цикла не складывается общая логика укрупненной сегментации фраз с. рг. f. В разделах Qui tollis, Sanctus, Osanna и Agnus Dei II цитируется лишь первая фраза напева, в Kyrie I, Kyrie II — первые две, в Patrem — первые три, в Christe — фразы 3–5, а в Et in terra — песнопение целиком. В остальных разделах, несмотря на наличие примет с. f.- письма, первоисточник вовсе не идентифицируется. Возможно, Ла Рю обращается либо к отличному от установленного с. рг. f., либо заимствует еще один или несколько иных хоралов, однако манускрипты не сохранили никаких свидетельств этого.

В «Missa Puer natus est», Ла Рю ограничивается цитированием лишь первых трех фраз напева, транспонируя их из миксолидийского в g-дорийский. Невматический стиль мелодии интроита, насыщенной многократными репетициями звуков, побуждает композитора к свободному усечению повторов и вычленению ключевых интонаций для последующей мотивной работы.

Методы цитирования первоисточника близки в указанных циклах. Главная особенность — сочетание с. f.- и с. fl- письма. К примеру, в мессе «Ista est speciosa» складывается взаимосвязь между местоположением первоисточника и степенью его колорирования. Сегменты антифона, открывающие раздел, как правило, излагаются крупными длительностями и достаточно близко к оригиналу. Так, первая фраза, открывающая своим звучанием каждую часть мессы, в большинстве случаев, цитируется посредством строгого с. f.- письма (в разделах Kyrie I, Et in terra, Agnus Dei см. примеры 14, 14 а, г) или с незначительным расцвечиванием орнаментальными вставками (Credo, Sanctus см. примеры 14 б, в). Обращает на себя внимание и тот аспект, что в большинстве разделов (исключение — Kyrie I) первая фраза первоисточника дробится на две в *soggetto*: обособляется мотив, соответствующий слову *Ista* от продолжения *est speciosa*.

Пример 13. Антифон «Ista est speciosa, фраза 1.



Пример 14. П. де Ла Рю, месса «Ista est speciosa», Kyrie I, тт. 1–10, тенор.



14а. Et in terra, тт. 1–15, тенор.



14 б. Patrem, тт. 1–20, тенор.



14 в. Sanctus, тт. 10–19, тенор.



14 г. Agnus Dei I, тт. 3–10, тенор.



Фразы первоисточника, звучащие в срединных и заключительных построениях разделов, как правило, цитируются куда более свободно, в характерном для с. fl.- письма виде. Данное утверждение может быть продемонстрировано на примере проведения третьей фразы напева (сегмент Y). Открывая Crucifixus (пример 16 а), она представлена в виде строгого с. f. Замыкая разделы Et in terra, и Agnus Dei I (примеры 16, 16 б), фраза подвергается насыщенной авторской работе с пермутацией звуков и добавлением новых. В Et in terra сегмент Y проводится не полностью: вместо изложения четвертой фразы, представлен свободный материал. Отсутствует она и в Agnus I, вместо этого — вариантное повторение третьей. Так же, как и первая, четвертая фраза с. pr. f. в *soggetto* дробится на две.

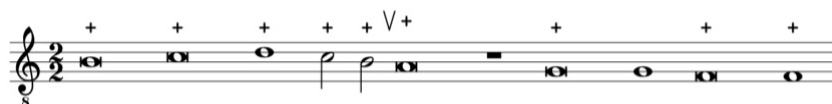
Пример 15. Антифон «Ista est speciosa», фраза 3.



Пример 16. П. де Ла Рю, месса «Ista est speciosa», Et in terra, тт. 50–59, тенор²³⁰.



16 а. Crucifixus, тт. 73–93, тенор.



16 б. Agnus Dei I, тт. 22–34.



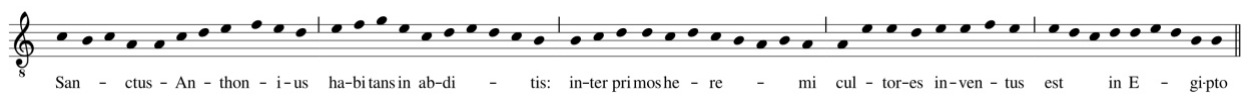
Третий, самый протяженный, сегмент *s. f.* сложен из четырех фраз первоисточника и характеризуется наибольшей свободой изложения. Так, в *Crucifixus* о двух замыкающих фразах *s. rg. f.* напоминают лишь несколько инициальных звуков, за которыми следует авторский музыкальный текст. В *Osanna*, напротив, сегмент *Z* представлен, в большей степени, именно двумя финальными фразами, в то время как начальный редуцирован вплоть до нескольких инициальных звуков у дисканта в начале раздела. Прием колорирования в этих фразах (помимо мелодических вставок, состоящих из варьированных интонаций *s. rg. f.*) обогащается здесь остинатной повторностью мотивов. При проведении сегмента *Z* Ла Рю нередко прибегает к усечению звуков и даже мотивов антифона, что, в сочетании с орнаментикой, преобразует заимствованный материал, делая его куда более «авторским», индивидуализированным, нежели это проявляется в других сегментах *s. f.*

Взаимосвязь между положением фразы первоисточника внутри раздела мессы и степенью его колорирования прослеживается и в мессе «*De sancto Antonio*». Строгое *s. f.*- письмо в начальных построениях сменяется орнаментированным, в котором оригинальный напев едва узнается. Причем состав орнаментальных «вставок» зачастую определяется принципом остинатного варьирования мотивов. Строиться они могут как на свободном материале, так и на мотивах первоисточника.

²³⁰ Здесь и далее в главе стрелками обозначена ротация звуков *s. rg. f.* в *soggetto*. Знаком «V» обозначен пропуск звука *s. rg. f.*

Пятая фраза *s. pr. f.* в завершении *Christe* (пример 18) представлена лишь пятью звуками: тремя начальными и двумя завершающими. Трехзвучный мотив «встраивается» в нисходящий пассаж, возникший из варинатного повторения предыдущего каденционного хода, и звучит вновь с увеличением длительностей. В *Et in terra* (пример 18 а) четвертая и пятая фразы *s. pr. f.* представлены в *s. f.* с помощью того же приема. Тоны напева «выводятся» с помощью репетиций мотивов. В том же разделе Ла Рю использует прием наложения сегментов *s. pr. f.* В одном построении *s. f.* соединяются две фразы (вторая и третья) антифона.

Пример 17. Антифон «*Sanctus Antonius habitans*»²³¹.



Пример 18. П. де Ла Рю, месса «*De sancto Antonio*», *Christe*, тенор²³².



18 а. *Et in terra*, тт. 1–23, тенор.



В *Agnus Dei* II партия тенора излагает мелодию напева необычным способом. Первая фраза разделяется на две части, благодаря ладовой диспозиции: начальный мотив транспонирован на септиму выше оригинала, окончание же возвращает избранную в мессе высотную позицию. С чем связан такой ход автора — неясно. В этой связи снова встает вопрос о присутствии иного *s. pr. f.* На эту мысль наталкивает тенор *Crucifixus*, чьи ритмика и тесситурная диспозиция имеют признаки техники *s. f.* Звучащую в нем мелодию невозможно связать с «*Sanctus Anthonius*», а повторяющиеся в начальном построении мотивы *e-c-d-e / e-d-e* роднят *Crucifixus* с финальным *Agnus Dei* II.

В мессе «*Puer natus est*», как и в двух вышеупомянутых, наблюдается комбинирование техник письма на *s. f.* и *s. fl.* Однако имеется здесь и отличительная особенность в цитировании *s. pr. f.* Первые две фразы интроита звучат в цикле чаще

²³¹ Антифон транспонирован квинтой выше.

²³² Квадратными скобками обозначены границы цитирования указанных фраз *s. pr. f.* Желтыми и оранжевыми квадратами обозначены вариантно повторенные мотивы.

остальных. Их интонационная общность в инициальных построениях дает большое пространство для композиционных «маневров». С одной стороны, начальный квинтовый ход, присутствующий и в повторяющемся motto, и звучащий в каждом с. f.- разделе, способствует большему единению на уровне композиции в целом. С другой — нередко провоцирует композитора на своеобразную мотивную «игру». В обоих разделах Credo, использующем материал только этих фраз, Ла Рю объединяет их, формируя *soggetto*. В *Patrem* после восходящей квинты дается мотив клаузулы первой фразы, а затем, усекая инициальный квинтовый ход — окончание второй. В результате, формируется парафразированная мелодия, соединяющая в себе, с одной стороны, приметы с. *rg. f.*, а с другой от него оторванная (пример 20).

Организация цитирования первоисточника складывается в *Crucifixus* на подобие куплетно-вариантной формы (пример 20 а). Развертывание ведущего голоса складывается из трехкратного проведения двух начальных фраз «*Puer natus est*». Манера их изложения — сочетание принципов письма на с. *f.* и с. *fl.* Первая фраза в начальном и заключительном повторениях характеризуется строгим с. *f.*- письмом, в серединном же к ней добавляется обширная орнаментальная вставка перед каденционным ходом. Вторая в крайних сегментах раздела обильно колорируется, по типу с. *fl.*- письма, а в центральном своем проведении и вовсе представлена лишь заключительным мотивом, подобно принципу, который был описан в отношении раздела *Patrem*. Трехкратное повторение двусоставного сегмента с изменением мелодического и ритмического параметров и приводят к созданию куплетно-вариантной структуры как с. *f.*- голоса, так и раздела в целом.

Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est no - bis:

1-я фраза 2-я фраза (без начального мотива)

1-я фраза 2-я фраза

1-я фраза 2-я фраза (окончание)

1-я фраза 2-я фраза

²³³ Квадратными скобками обозначены границы цитирования указанных фраз с. рг. ф. Красными квадратами обозначены повторяющиеся каденционные обороты второй фразы первоисточника.

Вышеприведенные примеры иллюстрируют несколько отличный от «*Ista est speciosa*» и «*Missa de sancto Antonio*» метод работы с первоисточником. Здесь с. f.- и с. fl.- письмо ассоциируется не столько с диспозицией цитируемого элемента с. pr. f. в рамках раздела, сколько за его фразой как таковой. Звуки первой фразы интроита всегда изложены в технике с. f., нередко — в строгом ее виде. Эта особенность сохраняется вне зависимости от ее местоположения в разделе. Вторая и третья, в свою очередь, всегда колорируются и связаны с с. fl.- письмом. Третья фраза хораля появляется в мессе лишь однажды — в разделе *Qui tollis*. Она дается в несколько измененном виде и с другой каденцией: на *d*, вместо *c*.

Для всех трех месс не свойственно заимствование материала с. pr. f. свободными голосами. Исключение составляют лишь краткие инициальные *motto* месс «*De Sancto Antonio*» и «*Puer natus est*». Организованы эти повторяющиеся от части к части построения по-разному. Для *motto* мессы «*De Sancto Antonio*» характерно имитационное письмо с отсроченным вступлением респосты, в то время как *motto* в «*Puer natus est*» демонстрирует технику имитации с одновременным вступлением голосов. В цикле «*Ista est speciosa*» также наличествуют повторяющиеся *motto*, однако носителем *soggetto* в них является только тенор. Каждая реитерация *motto* в трех мессах знаменуется изменениями как за счет варьирования мелодического и ритмического строения голосов, так и изменения временного интервала имитации (в «*Puer natus est*»).

Дополнительное тематическое единство, достигающееся благодаря наличию сквозных *motto* усиливается подобием каденционных построений некоторых разделов. На протяжении цикла «*Puer natus est*» многократно повторяется (порой в измененном виде) мелодическая каденционная формула *c¹-b-a-g-a-g*. О ее происхождении нетрудно догадаться — это клаузула второй фразы интроита. В «*Missa de sancto Antonio*» теноровые партии *Kyrie II*, *Et in terra*, *Qui tollis*, *Patrem* и *Agnus II* также имеют одинаковые мелодико-ритмические формулы, повторяющие заключительный мотив третьей фразы антифона.

Обработки литургических напевов в мессах «*Ista est speciosa*», «*Puer natus est*» и «*De sancto Antonio*» имеют множество общих черт. В первую очередь это сочетание принципов с. f.- и с. fl.- письма. Они органично сосуществуют даже внутри самых небольших сегментов цикла, а проведение четкой дихотомии между

двумя разными методами цитирования *s. pr. f.* не всегда возможно. Орнаментирование первоисточников также нередко подчиняется общим законам, главный из которых — принцип варьированного остинато, столько характерного для организации многоголосия в сочинениях знаменитого современника Ла Рю — Жоскена Дебре. Свобода в изложении *s. pr. f.* — важнейшая особенность при работе с григорианскими напевами, характерная как для предшественников Ла Рю (например, в сочинениях Й. Окегема), так и для современников и последователей, композиторов XVI века, работающих с литургическими песнопениями, преимущественно, в технике парафразы.

— Мессы, заимствующие первоисточники светского происхождения

Две мессы — «*T'andernaken*» и «*Alleluia*» — демонстрируют совершенно иной подход к цитированию первоисточника. В отличие от трех циклов, рассмотренных выше, их можно однозначно охарактеризовать как *s. f.*-сочинения. Необходимо, однако, оговориться, что месса «*Alleluia*» отнесена нами в данный раздел исследования на основании собственно техники письма, поскольку ее *s. pr. f.* в настоящий момент не идентифицирован. Несмотря на общность циклов с точки зрения техники работы с первоисточником, в каждый из них поднимает проблемы весьма индивидуальные, требующие особого осмысления. В следствие этого, данные мессы будут рассмотрены по отдельности.

Первоисточником для мессы «*T'andernaken*» стала одноименная фламандская песня, известная благодаря ее многочисленным многоголосным обработкам эпохи Ренессанса. За исключением мессы Ла Рю, все известные нам композиции на «*T'andernaken*» — инструментальные. Это трехголосные сочинения Я. Обрехта, А. Агриколы, Э. Лапициды, А. Брюмеля, английского короля Генриха VIII, четырехголосные П. Аламира, а также Л. Зенфля, перу которого принадлежат две — четырех- и пятиголосная обработки²³⁴. В начале XX века, реконструированная, на основе *s. f.*-голоса сочинения Я. Обрехта, мелодия была опубликована Флоримондом Ван Дёйсе в сборнике старинных голландских песен²³⁵.

²³⁴ Некоторые аспекты указанных сочинений освещаются в статье Н. Наумовой: *Наумова Н. И. Король Генрих VIII — музыкант // Старинная музыка. 2018. № 1 (79). С. 1–10.*

²³⁵ *Van Duyse F. Het oude Nederlandsche Lied: wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd, teksten en melodien, in 3 Bde. — Bd II. — Antwerpen: M. Nijhoff, 1905. P. 1050–1056, № 294.*

Стихотворный текст из шести стансов сохранился в поэтической коллекции, изданной в Антверпене в 1544 году²³⁶.

С точки зрения структуры, песня обладает признаками кансоны²³⁷ и состоит из десяти тексто-музыкальных строк, многие из которых имеют как стихотворные, так и мелодические каденционные рифмы:

рифма a b a b c c c d c d

мелодика a b a b c d e d¹ c¹ f

Из всех композиторов, заимствовавших песню в своих сочинениях, лишь Генрих VIII и П. Аламир подчиняют структуру многоголосия строению *c. pr. f.*, что выражено повторением полифонического комплекса, цитирующего фразы *a* и *b*.

В целом, различные композиции «*T'andernaken*» имеют немало общих черт. Для большинства характерно обращение к технике строгого *c. f.* Единственный, кто отходит от данного принципа — А. Агрикола. Заимствованный материал активно орнаментируется, свидетельствуя об обращении к *c. fl.*- письму. Роднит обработки и ладовый аспект: все композиторы, за исключением Лапициды, что проводит ее во *e*-фригийском, цитируют песню в *a*-фригийском. В то же самое время, фригийский лад композиции в целом характеризует все вышеупомянутые, за исключением мессы Ла Рю, где устой смещается квинтой ниже, на *d*. Еще одним общим знаменателем становится сохранение в *resfacta* трехдольного метра *c. pr. f.* Ла Рю — единственный, кто помещает «*T'andernaken*» в условия двудольности. При этом, он не переритмизовывает песню, согласно избранному размеру, а, напротив, сохраняет ее ритмику, идущую вразрез с имперфектным делением времени, что приводит к образованию синкоп и ощущению полиметричности.

²³⁶ Antwerpener Liederbuch vom Jare 1544 / Ed. Hoffmann von Fallersleben. Hanover: C. Rümpler, 1855. P. 222–224, № 149.

²³⁷ Подробнее о структуре кансоны-канцоны см.: Кюреган Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М.: Изд. дом «Композитор», 2007. С. 45–48.

Пример 21. Мелодии с. f./c/ fl.- голосов композиций «T'andernaken» П. де Ла Рю, Э. Лапицида, А. Агриколы, короля Генриха VIII, П. Аламира, Я. Обрехта.

Ла Рю Kyrie I Christe

Лапицида

Агрикола

Генрих VIII

Аламир

Обрехт

Техника с. f. представлена в мессе Ла Рю в своем строгом виде: ритмическая обособленность тенора на фоне окружающих голосов, минимальная его орнаментация, сохранность ритмики при повторении первоисточника. Примечательно, что начиная с Osanna происходит смена метра на перфектный, однако это не приносит никаких ритмических изменений в с. f.- голос. Полностью мелодия «T'andernaken» в этом весьма небольшом по размеру цикле звучит дважды, а фразовое деление с. f.- голоса соответствуют таковому в первоисточнике. На протяжении мессы фразы песни излагаются последовательно, без повторений (таблица 2). Этот порядок нарушается лишь в конце, в разделе Agnus Dei III, который, к слову, не так часто встречается в мессах Ла Рю. Здесь не только повторяется уже прозвучавшая в Agnus Dei I восьмая фраза, но и добавляется новое мелодическое построение, следующее сразу после окончания «T'andernaken» в теноре. Дополнение, вероятнее всего, потребовалось для приведения тенора к общему финалису сочинения — *d*, вместо *a*, на котором оканчивается песня.

Таблица 2. Диспозиция фраз с. рг. f. в мессе «T'andernaken»

Раздел	Метр	Фраза с. f.
Kyrie I	2/2	1
Christe	2/2	2
Kyrie II	2/2	—
Et in terra	2/2	3–5
Patrem	2/2	7–10
Et resurrexit	2/2	—
Sanctus	2/2	1–4
Pleni	2/2	—
Osanna	3/2	5–6
Benedictus	2/2	—
Agnus I	3/2	7–8
Agnus II	2/2	—
Agnus III	3/2	8–10

Месса «T'andernaken» имеет небольшую протяженность, по времени звучания это самый краткий цикл из всех, что создавал Ла Рю. Излюбленное композитором имитационное письмо ограничивается непродолжительными имитациями в начальных motto, тематически подготавливающих вступление с. f.- голоса. Куда более насыщенная и искусная работа с первоисточником разворачивается в мессе «Alleluia».

Как было сказано ранее, ее первоисточник в настоящий момент не идентифицирован. Во всех пяти частях излагается мелодия, состоящая из трех фраз и имеющая форму $a a^1 b$, схожую с традиционной структурой напевов Alleluia (Alleluia, Alleluia + юбилация)²³⁸. На наличие первоисточника указывают обнаруженные в манускриптах подстрочные пометы *Alleluia*. Само по себе слово *Alleluia* может относиться к с. рг. f. как григорианского происхождения, так и авторского (например, цитата одного из голосов полифонической композиции с латинским текстом). Однако заимствованная в мессе мелодия, все же, близка по своим свойствам напевам светским. В первую очередь, это интонационное строение

²³⁸ В данном случае имеется в виду строение первой части григорианских alleluia: первое alleluia поет солист, второе, переходящее в юбилацию — хор.

мелодии с квартовыми скачками во фразах а и секвентной повторностью мотива во фразе б, а также прихотливый ритмический рисунок и ярко выраженная трехдольность, о которых можно судить, благодаря сохранению временных соотношений между звуками в каждой части мессы. Сочетание этих факторов наводит на мысль о том, что в качестве *s. pr. f.* могла быть использована заключительная фраза мотета. Подобным образом Ла Рю поступает в мессе «De septem doloribus»²³⁹, помещая финальную фразу супериуса мотета Жоскена «Ave Maria», в тенор раздела Osanna II, сохраняя изначальный облик заимствованного материала.

Пример 22. Манускрипт библиотеки Йенского университета, D-Ju MS 12, fo. 1v.



Месса «Alleluia» характеризуется строгим *s. f.*- письмом, где ведущий голос проводит первоисточник ритмически обособленно от окружающих голосов, а первоисточник, по всей видимости, цитируется весьма точно, поскольку мелодический облик *s. f.* при повторениях практически не изменяется. Основная работа с *s. pr. f.* сосредоточена здесь вовсе не на мелодическом, а на метроритмическом его параметре, что выражается как переметризацией — сменой мензур в *s. f.*- разделах, так и техникой пропорциональных ритмических аугментаций при изложении заданного материала. Смена ритмического или метрического облика *s. f.* происходит не только на уровне частей мессы, но, порой, и на уровне раздела.

Поскольку первоисточник мессы неизвестен, в качестве варианта с первоначальными длительностями (*integer valor*) мы определим тот, что изложен в теноре раздела Kyrie II (пример 23). Там напев изложен целиком в рамках одного раздела, наименьшими длительностями. Ла Рю прибегает к разнообразным пропорциям ритмического увеличения: двукратным и трехкратным, причем выдерживание одной пропорции на протяжении изложения всех трех фраз *s. pr. f.*

²³⁹ Подробнее о мессе «De septem doloribus» см. подраздел 3.4.1. диссертации.

встречается крайне редко. Помимо Kyrie II, единое соотношение величин длительностей сохраняется в разделе Et in terra, а также в небольших Sanctus и Kyrie I, что проводят лишь фразу а. В остальных — имеет место последовательное ритмическое диминуирование в *c. f.*: начальные фразы первоисточника всегда цитируются длительностями большей «стоимости», нежели последующие (пример 24).

Пример 23. П. де Ла Рю, месса «Alleluia», Kyrie II, тенор.



Пример 24. П. де Ла Рю, месса «Alleluia», Agnus Dei I, тенор.



Во многих разделах мессы метр *c. f.*- голоса не соответствует окружающим (таблица 3). В Kyrie I и Et in terra при совпадении нотационных знаков темпуса и пролации, *c. f.*-голос имеет вербальный канон «*crescit in duplo*», увеличивающую стоимость длительностей, а, соответственно, и протяженность тактуса. В остальных же разделах наблюдается несоответствие, которое может выражаться в двух параметрах: разность мензур *c. f.* и свободных голосов или несовпадение собственной пульсации напева тому темпусу, которую задал композитор. И если в первом случае партия тенора (или дисканта в Agnus II) «живет» в отдельном метрическом мире, обособляясь от окружающих, то во втором — подстраивается под окружение ценой изломанности ритмической линии, что выражается в обилии вынужденно возникающих синкоп.

Любопытным образом метрический аспект влияет на структуру Et resurrexit. Раздел имеет форму дискретного остинато первого рода, где роль *soggetto ostinato* исполняет напев целиком, повторяющийся трижды. Каждое проведение *soggetto* имеет одинаковое метрическое строение: двум первым фразам *c. pr. f.* ниспослана комбинация имперфектного темпуса и малой пролации; в третьей происходит смена темпуса на перфектный. Свободные голоса, в свою очередь, следуют за *c. f.* и меняют мензуру в соответствии с ним. Таким образом в разделе образуется форма второго порядка — куплетно-припевная, где куплетами служат разделы с имперфектным темпусом, а припевами — с перфектным. Обратим внимание и на то,

что в *Et ressurexit* композитор пропорционально диминуирует не только длительности *soggetto ostinato*, но и величину паузирования между его повторениями. Так, между первым и вторым проведением паузирование занимает 10 тактов в современной нотации, а между вторым и третьим — в два раза меньше — 5.

Таблица 3. Тематический, метрический и ритмический параметры проведений первоисточника в разделах мессы «Alleluia»

Раздел	Метр раздела	Метр с. f.- голоса	Фраза с. f.	Пропорция ритмического аугментирования
Kyrie I	3/2	3/1	a	2:1
Christe	2/2	6/1	a ¹ b	4:1; 2:1
Kyrie II	3/2	3/2	a a ¹ b	integer valor (1:1)
Et in terra	3/2	3/1	a a ¹ b	2:1
Qui tollis	2/2	2/2	b a ¹ a a a ¹ b	2:1; 1:1
Patrem	2/2–3/2	2/2–3/2	a a ¹ b	4:1; 2:1
Et resurrexit	2/2–3/2–2/2– 3/2–2/2–3/2– 2/2	2/2–3/2–2/2– 3/2–2/2–3/2– 2/2	a a ¹ b a a ¹ b a a ¹ b	2:1; 1:1
Sanctus	3/2	9/2	a	3:1
Pleni sunt	2/2	—	—	—
Osanna	2/2	2/2	a ¹ b	6:1; 4:1
Benedictus	2/2	—	—	—
Agnus I	3/2	9/2–6/2–9/2	a a ¹ b	3:1; 2:1
Agnus II	2/2	9/1–6/1–9/1	a a ¹ b	6:1; 4:1

Принцип *varietas*²⁴⁰ реализуется в мессе отнюдь не только за счет ритмических и метрических изменений. В разделе *Qui tollis* Ла Рю обращается к мелодическому преобразованию первоисточника, излагая его в ретроградном движении. Однако сразу после ракоходного изложения следует прямое, образующее тематическую арку такому же проведению в предыдущем *Et in terra*. Таким образом, ретроградное

²⁴⁰ О *varietas* в музыкальном искусстве Ренессанса см. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.

проведение обрамляется двумя прямыми, что придает части Gloria черты трехчастности.

Новый вариант изложения первоисточник предстает в Agnus Dei II. С. f. здесь мигрирует в партию дисканта и меняет лад с транспонированного ионийского на транспонированный миксолидийский. Звучащий в относительно низком для этого голоса регистре (не выходя за пределы первой октавы), он, все же, оказывается в верхнем, для всего многоголосия в целом, высотном положении. Именно в Agnus Dei II происходит своего рода апофеоз принципа *varietas* (пример 25). На уровне раздела это выражается в обособленности с. f.- голоса от свободных, благодаря отличной от них мензуре (комбинация *tempus perfectum* и *prolatio maior*). На уровне цикла — в ладовой транспозиции и смене высотной диспозиции с. f.

Пример 25. П. де Ла Рю, месса «Alleluia», Agnus Dei II, тт. 38–49.

Отдельно следует сказать о роли свободных голосов в мессе. Их связь с первоисточником обнаруживается в начальных построениях большинства разделов, предваряющих вступление с. f. В них имитируются интонации с. рг. f., а порой, один из голосов играет роль мнимого с. f²⁴¹. Чаще всего он небольшой по протяженности (как в *Patrem*) и цитирует лишь первую фразу напева. Порой, однако, он звучит более продолжительно. Так, бас Кугие I излагает мелодию первоисточника практически

²⁴¹ Мы используем это понятие в том же значении, в котором оно представлено в совместной работе Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой: *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: cantus prius factus и работа с ним. С. 99.*

целиком (вплоть до первого мотива фразы b), образуя пропорциональный канон с с. f.- тенором.

Нельзя не упомянуть о принципе оstinатности, который хоть и весьма скромно, но претворен в мессе «Alleluia». Помимо ранее упомянутого раздела *Et resurrexit*, где оstinатная техника распространяется на организацию ведущего голоса, приведем в пример *Christe*, где *ostinato* становится важным аспектом формирования мелодического развертывания свободных голосов. Мотив, никак не связанный с тематизмом первоисточника, неоднократно повторяясь переходит из голоса в голос. Ла Рю варьирует его ритмически, мелодически и ладово, усекает, вплоть до нескольких нот.

Пример 26. П. де Ла Рю, месса «Alleluia», *Christe*, тт. 19–29²⁴².

К технике оstinато Ла Рю обращается и для решения звукоизобразительных задач. В разделе *Qui tollis* на строке *quoniam tu solus sanctus* появляется интонация квинты, многократно повторяющаяся в разных голосах (пример 27). В попытках истолковать этот прием обратимся к шестому правилу контрапункта трактата «*Liber de arte contrapuncti*» И. Тинкториса: «И хотя в любом голосе ресфакты редикты по правилам также запрещаются, иногда они все же терпимы — при подражании звуку колоколов или труб...»²⁴³. По всей видимости, композитор пытается создать таким

²⁴² Здесь и в следующем нотном примере прямоугольниками отмечены проведения оstinатного мотива.

²⁴³ *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. С. 456.

образом атмосферы радости и ликования, которая заложена в тексте ординария *Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.*

Пример 27. П. де Ла Рю, месса «Alleluia», Qui tollis, тт. 69–78.

The image shows a musical score for the 'Alleluia' by Pierre de La Rue, specifically the 'Qui tollis' section, measures 70-78. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 're no bis. Quo ni am tu so lus san ctus. Tu so lus Do mi nus, Do lus san ctus. Tu so lus Do mi nus. Tu so lus Do mi nus. Tu so lus Do mi nus. Tu so lus Do mi nus.' The score includes a 'trist.' marking in the Alto part at measure 70. The music is in G major and 3/4 time. There are some boxed annotations in the original image, likely highlighting specific rhythmic or melodic features.

Мессы «Alleluia» и «T'andernaken», с одной стороны, очень разные. Богатство композиционных приемов при работе с первоисточником, примечательные аспекты работы со свободными голосами в «Missa Alleluia» контрастируют простоте и краткости изложения в мессе «T'andernaken». Главным общим знаменателем здесь становится обращение к технике строгого *s. f.* Именно этот аспект столь разительно отличает два цикла от тех, что заимствуют первоисточники литургического происхождения. Строго сохраняя мелодические и ритмические соотношения звуков *s. pr. f.* в мессах «Alleluia» и «T'andernaken» Ла Рю, даже в весьма ограниченных условиях находит возможность претворения принципа *varietas*. В большей степени это справедливо для цикла «Alleluia», где обретают жизнь различные приемы ритмического и мелодического преобразования, а также, общий для двух месс принцип переметризации *s. pr. f.*

Обобщая тенденции, проступающие во всех мессах Ла Рю, что обращаются к техникам письма на *s. f./s. fl.*, выделим следующие характерные черты:

1. обращение к строгому *s. f.*- письму в мессах, заимствующих первоисточники светского происхождения;

2. смешение техник письма на *c. f.* и *c. fl.* в циклах, заимствующих первоисточники литургического происхождения;
3. «закрепленность» *c. f.* и *c. fl.*- письма за определенными тексто-музыкальными фразами первоисточника;
4. обращение к технике остинато, что являет себя на различных уровнях:
 - a. при работе с *c. gr. f.*:
 - i. претворение принципа остинатного варьирования мотивов в разворачивании *c. fl.*- голоса;
 - ii. претворение принципа *c. f.*- остинато в некоторых разделах цикла;
 - b. при работе со свободными голосами:
 - i. формирование разворачивания одного/нескольких свободных голосов по принципу вариантного повторения мотивов;
5. подготовка вступления *c. f.*- голоса имитационными или неимитационными *motto*, заимствующими интонации *c. gr. f.*

3.2. Техника парафразы и ее сочетание с *cantus firmus*

В большинстве современных исследований понятие «парафраза» по отношению к жанру (например, «месса-парафраза») или по отношению к методу обработки первоисточника («парафразирование») понимаются в неразрывной связи с техникой сквозного имитационного письма. Это справедливо. Имитационное письмо начинает развиваться со второй половины XV столетия и все интенсивней проникает в недра музыкальной композиции, что приводит к сложению структур, основанных на сменах тексто-музыкальных строк, каждая из которых открывается имитационным изложением малой темы²⁴⁴. Подобные формы в музыковедческой литературе именуют мотетными (а принцип письма — мотетным), благодаря безусловному первенству этого миниатюрного, по сравнению с мессой, жанра в реализации этой структуры. Именно в таком обличье, в тесной связи с мотетной формой, парафраза предстает перед нами в XVI веке в искусстве Дж. Палестрины, О. Лассо, Б. Гуаюля и других композиторов. И если отождествление сквозного

²⁴⁴ Термин В. Протопопова. Подробнее см.: *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского: Сб. 33. М.: Московская консерватория, 2002. С. 101–131.

имитационного письма и парафразирования в контексте искусства XVI века (особенно второй его половины) более чем уместно, то оно же, по отношению к музыке второй половины XV — начала XVI веков справедливо отнюдь не всегда.

Композиция второй половины XV века напоминает сплав разнородных явлений, в котором объединяются как старый, полимелодический²⁴⁵, так и новый, имитационный, типы музыкальной фактуры: с. f.-письмо соединяется с техникой с. fl., линейное проведение первоисточника с заимствованием его в многоголосии, то есть распределением материала с. pr. f. по диагонали, а цитирование многоголосного комплекса сочетается с выделением ведущей роли одного голоса. Отсюда трудности анализа образцов второй половины XV — начала XVI веков и необходимость пересмотра имеющегося на сегодняшний день категориального аппарата.

Понять, что же представляет из себя парафразирование в указанный отрезок времени, поможет анализ самой техники. Прежде всего, следует выделить ключевые параметры парафразирования, какие можно наблюдать в сочинениях высокого Ренессанса (вторая половина XVI века). Таковых два — мелодический и фактурный. Первый реализуется как линейное парафразирование первоисточника. В этом случае композитор «отбирает из него [первоисточника — *Л. С.*] определенные мелодические попевки и формирует на их основе лаконичные тематические мотивы...»²⁴⁶. То есть на прекомпозиционном уровне первоисточник сегментируется, фразы претерпевают изменения (линейно парафразируются), а затем вводятся в многоголосную ткань. Второй параметр — фактурный — подразумевает под собой имитационный склад: выведенные из с. pr. f. малые темы получают имитационное претворение.

Начальным этапом в отходе от «твердости» нерушимого напева (с. pr. f.) видится линейное парафразирование (колорирование) первоисточника, неразрывно связанное с техникой *cantus floridus (figuratus)*²⁴⁷. Поскольку мелодическое переосмысление с. pr. f. ранее уже обсуждалось, обратимся к другому

²⁴⁵ Термин Ю. Евдокимовой. См.: *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 136.

²⁴⁶ *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. С. 100.

²⁴⁷ Подробнее об этом явлении см. Гл. 3.1. диссертации.

параметру — фактурному. Имитационная ткань, пришедшая на смену полимелодическому многоголосию, имеет свои истоки. Одним из ранних представляется явление мигрирующего *c. f.* в том виде, в каком он нередко предстает в сочинениях первой половины XV века. Важнейший кодекс этого периода — манускрипт *Old Hall*²⁴⁸ — демонстрирует сочинения, в которых, разделенный на небольшие сегменты *c. gr. f.* многократно переходит из одного голоса в другой. Как справедливо замечает М. Букофцер, это «...предполагает, что отдельные голоса мыслятся теперь не как отдельные, но как входящие в многоголосное целое»²⁴⁹. Именно такого рода миграции потребовали изменений в самом композиционном процессе. Полимелодическое письмо, первичный этап которого — горизонтальный принцип претворения *soggetto*, заменяется диагональным, поскольку тематизм распределяется в пределах многоголосного комплекса.

Следующим шагом на пути к претворению первоисточника средствами сквозного имитационного письма можно считать каноническое изложение первоисточника (*c. f.*- канон). Образцы техники в большом изобилии имеются среди творческого наследия композиторов второй половины XV–XVI веков. В частности, великих мастеров эпохи — П. де Ла Рю, Ж. Депре, Й. Приориса, О. Лассо и Дж. Палестрины.

Вероятно, одним из первых создал такое сочинение (и много раньше) Пикар (*Pycard*)²⁵⁰, фигурирующий в манускрипте *Old Hall* (пример 28). Это — обработка *Sanctus IV* с марианским тропом «*Maria filius*». Партия верхнего голоса (без указания названия) примечательна красными пометами в *Sanctus* и *Benedictus*, которые, вне сомнения, указывают на вступление *риспосты*²⁵¹. Однако отсутствие правила,

²⁴⁸ Манускрипт, хранящийся в Британской библиотеке в Лондоне, датируется 1410–1420 годами. *Old Hall manuscript*. / Ed. by Bent M., Hughes A. / *Corpus mensurabilis musicae*. Vol. 46. American institute of musicology, 1969–1973.

²⁴⁹ *Bukofzer M.* English church music of the fifteenth century // *The new oxford history of music*. In X vols. Vol. I–X. Vol. III / ed. by Hughes D. A., Abraham G. Oxford: Oxford university press, 1960. P. 179.

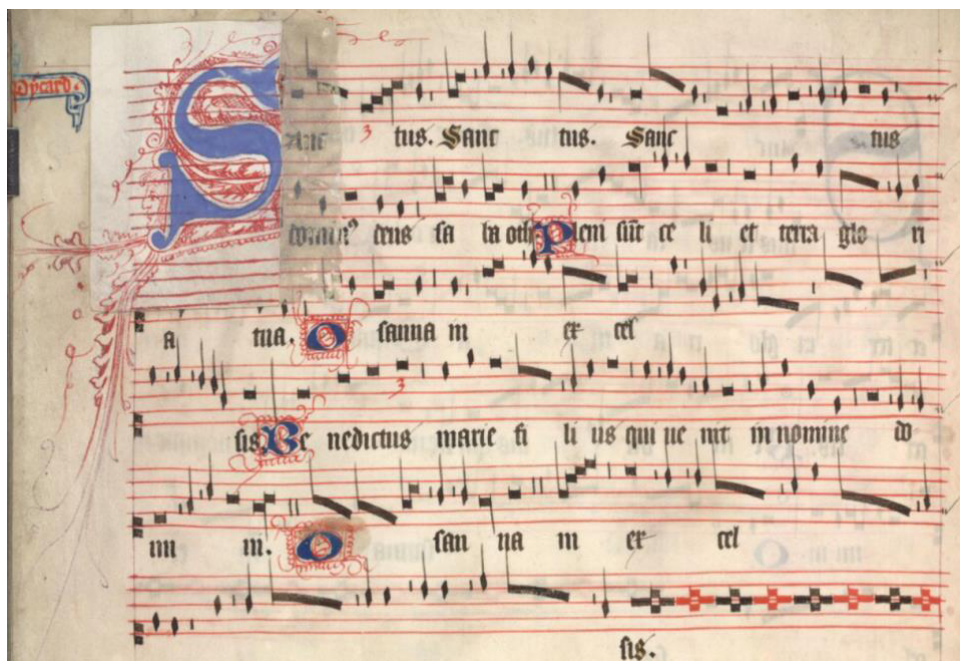
²⁵⁰ Имя *Pycard/Picard* принадлежало многими музыкантами XV века. Один из них фигурирует в манускрипте *Old Hall*. Поскольку инициал отсутствует, точная идентификация композитора затруднительна. Подробнее об этом см.: *Bent M., Fallows D.* *Pycard family* // *Grove Music Online*. URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021660> (дата обращения 09.04.22).

²⁵¹ В статье Дж. Бойда приведена расшифровка начальных построений *Sanctus* и *Benedictus* этого сочинения. Исследователь предпринял попытку выведения трехголосного канона, которая (судя по

сапоп'а, фиксирующего точные условия имитации, не позволяет определить количество участников этой fuga. Мелодия первоисточника излагается весьма точно, за исключением незначительных вставок в каденционных оборотах. Безусловно, такой способ претворения напева далек от имитационного парафразирования XVI века, ведь в нем отсутствует такой важный для техники компонент, как авторская работа с мелодией *c. pr. f.* Сочинение предполагает выводимость голосов канона в весьма ограниченных условиях. Как бы то ни было, феномен, получивший название *c. f.*-канона, весьма интересен. С одной стороны, он (феномен) — отражение линейного мышления, с другой — демонстрирует выход первоисточника за пределы одноголосия. Таким образом, случаи использования *c. f.*-канона будут рассматриваться нами как взаимодействие техник *c. f.* и парафразы.

Пример 28. Пикар, «Sanctus». Манускрипт Old Hall, f. 100v.



Имитационный склад фактуры начинает формироваться в творчестве современников Г. Дюфай: Ж. Беншуа, Г. де Лантена и других. В большинстве случаев имитации носят не сквозной характер, концентрируясь, преимущественно, в начальных построениях сочинений или их разделов. *C. f.*-композиции все чаще демонстрируют имитационную подготовку, вступающего в последнюю очередь тенора. Подобные инициальные построения, *motto*, играют важную роль в формировании имитационного парафразирования первоисточника, поскольку

начальному фрагменту) прошла успешно. *Boyd G. R. The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century. P. 30.*

обладают двумя ключевыми элементами техники: имитационной фактурой и неточностью воспроизведения *s. pr. f.* (цитируются, как правило, лишь начальные звуки, переходя далее в свободный материал). Один из ранних примеров находим в трехголосном мотете Беншуа «*Ave Regina caelorum*», где мелодия марианского антифона излагается тенором. Две первые фразы *s. f.* имитируются супериусом, вступающим на такт раньше, в результате чего образуются неточные, за счет несколько разнящихся ритмического и мелодического рисунков, каноны.

В трехголосном мотете Дюфай «*Anima mea liquefacta est*» нижний голос — тенор, выполняет роль *s. f.*, проводя мелодию антифона в строгом виде. Каждая из девяти фраз *s. pr. f.* возникает в двух верхних голосах, имитационная фактура при этом носит эпизодический характер. В то же самое время нередко разные фрагменты первоисточника звучат симультанно, образуя двух- или трехголосие. Обращает на себя внимание и метод цитирования *s. pr. f.* в верхней паре голосов: фразы антифона излагаются неточно, некоторые звуки редуцируются, другие, напротив, — дублируются, по сути, являясь пересказом первоисточника — парафразой.

В «*Anima mea liquefacta est*» (пример 30), несмотря на ведущую роль *s. f.*-письма, присутствуют несколько важных признаков техники парафразы: распределение *s. pr. f.* внутри многоголосного комплекса и определённая свобода в его изложении верхней парой голосов. Имитационное письмо, присутствующее частично, нередко заменяется контрапунктированием голосов — носителей *soggetto*, которое можно определить как неимитационное парафразирование. Однако безусловное присутствие *s. f.*-письма в партии тенора — неоспоримое свидетельство взаимодействия техник.

Пример 29. Антифон «*Anima mea liquefacta est*», фразы 1–3.²⁵²



²⁵² В антифоне цифрами пронумерованы его звуки в порядке их появления; соответствующие им отмечены в мотете Дюфай.

Пример 30. Г. Дюфай, мотет «Anima mea liquefacta est», тт. 7–12.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Tenor (bottom). The music is in a simple style with long notes and rests. The lyrics are written below the notes. The Soprano part starts with 'ut di - le - ctus lo - cu - tus est. Quae - si -'. The Alto part starts with 'li - que - fa - cta est'. The Tenor part starts with 'A - - - ni - ma me - a li - que -'. There are measure numbers 7, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25 above the Soprano staff.

Одним из композиторов, чье творчество является важной вехой в формировании имитационного парафразы, является Йоханнес Мартини²⁵³. Две его мессы, содержащие григорианские первоисточники, — «Missa ferialis» и «Missa dominicalis» (обе ок. 1470)²⁵⁴ — демонстрируют тенденцию к возрастанию имитационного начала. В большинстве разделов этих циклов теноровая партия позиционирует себя как *s. f.*, в то время как свободные голоса достаточно регулярно имитируют начальные мотивы ведущего голоса. Весьма любопытным примером является *Patrem* мессы «Dominicalis» (пример 31). Раздел заимствует напев григорианского *Credo I*, весьма точно цитирующийся партией тенора. Контратенор образует с ним *quasi*-канон, с возникающими, порой, неточными имитациями и причудливым варьированием времени вступления голосов. Таким образом, первична в данном сочинении техника *s. f.*- канона, несущая в себе черты парафразирования, благодаря выходу первоисточника за рамки одноголосия. Однако интонации хорала проникают и в *супериус*, который имитационно вторит инициям большинства (но еще не всех) фраз *s. f.*, после чего излагает свободный материал. Складывается музыкальная ткань, где два голоса выполняют роль ведущих — свидетельство присутствия *s. f.* Между тем, и изложение *s. pr. f.* средствами многоголосия, и имитирование отдельных его интонаций *супериусом* — признаки имитационной парафразы, впрочем, еще далекой от сквозного имитационного письма. Так же, как и в «Anima mea liquefacta est» Дюфай, речь здесь идет о взаимодействии техник, с той лишь разницей, что *s. f.* сочетается с парафразированием имитационным.

²⁵³ Композитор родился в 1440 году в Брабанте, однако, начиная с 1473 года и вплоть до своей смерти в 1497 году служит при дворе Феррары (за исключением некоторых не долгосрочных поездок в Милан).

²⁵⁴ *Burkholder J. P. Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century. P. 478.*

невозможно однозначно определить технику композиции в целом. В таком случае речь будет идти об их взаимодействии.

Проблема взаимодействия композиционных техник поднимается многими исследователями. В частности, Н. А. Симакова²⁵⁶ говорит о сочетании *c. f.* и сквозного имитационного письма. Она же указывает, что «очень часто письмо на *c. f.* непосредственно сочетается со сквозным имитационным письмом», а также «встречается немало произведений <...> где одни части выполнены в технике сквозного имитационного письма, а другие — в технике на *c. f.*»²⁵⁷ О возможности взаимодействия техник письма говорит и Н. И. Тарасевич: «мотивная разработка легко взаимодействует с письмом на *c. f.*»²⁵⁸. А в статье, посвященной «*María zart*» Л. Зенфля, автор выделяет уровни взаимодействия техник: симультанное, то есть одновременное, по вертикали, и консекутивное, горизонтальное, то есть рассредоточенное между разделами циклических произведений.²⁵⁹ Оба исследователя, однако, рассматривают процесс взаимодействия *c. f.*-техники и сквозного имитационного письма как такового, не делая акцента на наличии или отсутствии в мотивной разработке интонаций первоисточника. В разрезе непосредственно работы с *c. pr. f.* данное явление (без терминологического определения) описывается в труде «Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним» Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой. Авторы проводят мысль о метаморфозах одноголосного первоисточника в полифонической ткани. В частности, ими отмечается, что «в кругу свободных голосов самостоятельную жизнь получают вычлененные из *c. f.* попевки... *c. f.* начинает мыслиться как источник основного мелодического материала многоголосия»²⁶⁰.

Претворение *c. pr. f.* сквозь призму сквозного имитационного письма — характерная черта музыки XVI века. Однако во второй половине XV,

²⁵⁶ Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 408.

²⁵⁷ Симакова Н. А. Азбука полифонии: Учеб. пособие с веселыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами. — М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2013. С. 190.

²⁵⁸ Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке Ренессанса: дисс. ... канд. иск. С. 221.

²⁵⁹ Тарасевич Н. И. Людвиг Зенфель. «*María zart*»: к проблеме взаимодействия техник композиции. С. 82–83.

²⁶⁰ Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. С. 99.

равно как и на рубеже эпох, эта техника находится на этапе формирования. Но распределение материала первоисточника в многоголосной ткани все же присутствует, воплощаясь различными методами, о которых было сказано ранее. В этой связи, думается, необходимо вести речь не столько о взаимодействии *s. f.* и *s. fl.*- письма и техники сквозного имитационного письма, сколько о взаимодействии техник *s. f.* и *s. fl.* и парафразы в различных ее проявлениях. Предложенная ниже типология основана на методологии анализа, предложенной Н. А. Симаковой, Н. И. Тарасевичем и апробированной в дипломной работе автора настоящего исследования²⁶¹:

1. взаимодействие на *монокронном уровне* предполагает объединение техник в одновременности; один голос в этом случае является ведущим в изложении *soggetto*, проводит его последовательно и полно, в то время как окружающие (один или несколько) цитируют отдельные его интонации (как правило, начальные обороты), нередко в варьированном или преобразованном виде (например, инверсионно, ракоходно или пермутируя изначальную последовательность звуков); для окружающих *s. f./s. fl.* голосов строгая последовательность в изложении первоисточника не обязательна, заимствованный материал перемежается свободным; данная техника характерна для небольших композиций, таких как мотеты или части мотетов, а также разделов циклических форм (в качестве примеров могут послужить мотеты «*Inviolata*» Жоскена и Изака);
2. взаимодействие на *диахронном уровне* предполагает разведенное по времени сочетание техник, что в большей степени характерно для циклических композиций, однако в редких случаях может встретиться при чередовании разделов цикла или малой формы; наиболее распространенная область применения — жанр мессы, части и разделы которого нередко демонстрируют разнообразие подходов к претворению первоисточника; в этом случае идентификация с точки зрения техники письма («месса на *s. f.*», «месса-парафраза») может быть затруднительна; куда уместней в этом случае

²⁶¹ Сундукова Л. И. Техники письма в творчестве Пьера де Ла Рю (на примере месс, посвященных Деве Марии): дипл. работа / науч. рук. Н. И. Тарасевич. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2016.

видится указание (насколько это возможно) на преобладание того или иного метода работы с *c. rg. f.*, основанное на количественном превосходстве тех или иных композиционных техник (в качестве примеров назовем мессы «*Ave maris stella*» и «*Gaudeamus*» Жоскена).

Что касается непосредственно техники многоголосного парафразирования, рассмотренные ранее примеры позволяют говорить о существовании двух его типов — парафразирования имитационном и неимитационном. Последний предполагает такое претворение *c. rg. f.*, при котором не образуется имитационной фактуры, фразы первоисточника сочетаются средствами контрапунктирования. Тип этот весьма необычен и не столь часто встречается в музыкальной практике. Одним из композиторов, кто обращался к подобной технике работы с первоисточником, был Пьер де Ла Рю.

3.2.1. Техника парафразы и ее сочетание с письмом на *cantus firmus* и *cantus floridus* в мессах Пьера де Ла Рю

Среди месс П. де Ла Рю нет ни одной, которую можно было бы классифицировать как мессу-парафразу. Поэтому в данном разделе будут представлены сочинения, в которых в той или иной степени присутствует техника парафразирования в сочетании с письмом на *c. f.* и *c. fl.* Среди композиций, заимствующих первоисточники литургического происхождения — мессы «*Ave Maria*», «*Conceptio tua*», «*Assumpta est Maria*», «*De sancta cruce*», «*Sub tuum præsidium*» и «*Inviolata*». Процесс взаимодействия техник характеризует также две мессы с общим первоисточником светского происхождения — «*L'homme armé*». Поскольку этимология *c. rg. f.* прямым образом влияет на методы работы с ним, сочинения, цитирующие литургические и светские напевы, будут рассматриваться отдельно.

— Мессы, заимствующие *c. rg. f.* литургического происхождения

В данном разделе работы рассматриваются мессы «*Ave Maria*», «*Conceptio tua*», «*Assumpta est Maria*», «*De sancta cruce*», «*Sub tuum præsidium*» и «*Inviolata*». Аналитический обзор каждой из них проливает свет на общие проблемы, такие как происхождение первоисточника и приуроченность цикла к церковному календарю,

манера линейного цитирования с. р. f., претворение заимствованного напева в многоголосной ткани в сочетании с техниками с. f. и с. fl.

Первоисточниками указанных выше месс становятся литургические напевы, приуроченные к различным памятным дням церковного годового цикла. Эта принадлежность позволяет судить о том, по какому поводу был сочинен тот или иной цикл Ла Рю. Однако не всегда возможно однозначно ответить на этот вопрос. К примеру, для мессы «Ave Maria» с. р. f. является одноименный антифон. Как показывают сохранившиеся богослужебные книги позднего Средневековья и Возрождения, напев не приурочен к конкретному празднику, но связан с мариологической тематикой в общем. В частности, он звучал на праздники Благовещения, Очищения Девы Марии, Успения Богородицы, Рождества Христова, в рождественский сочельник, в период Адвента (четвертое его воскресенье), а также на службах вотивного марианского оффиция. Та же проблематика складывается в связи с цитированием антифона «Sub tuum praesidium», который связан с различными марианскими праздниками, в частности Рождеством Богородицы, Благовещением, Успением, праздником Непорочного зачатия, а также входит в богослужения посвященного Деве Марии оффиция.

Тем не менее, приуроченность других циклов можно определить более конкретно. Для мессы «Conceptio tua» Ла Рю избирает антифон, который в литургических книгах XX века встречается под названием «Maternitas tua» и приурочен к празднику Материнства Девы Марии. В практике эпохи Ренессанса, как показывают сохранившиеся манускрипты, он бытовал в двух текстовых вариантах: «Conceptio tua»²⁶², звучавший на праздник Непорочного зачатия Девы Марии и «Nativitas tua», приуроченный к Рождеству Богородицы²⁶³. Антифон «Assumpta est Maria», положенный в основу одноименного цикла, звучит в день Успения Богородицы, а цитирующийся в «Missa de sancta cruce» интроит «Nos autem gloriari», связан с праздниками Обретения святого Креста (3 мая) и Воздвижения святого Креста Господня (14 сентября).

²⁶² Halifax (Canada). St. Mary's University. Patrick Power Library. M2149. L4. URL: <https://cantus.simssa.ca/manuscript/133/?folio=136v> (дата обращения 09.04.22).

²⁶³ Antiphonale pataviense. Vienna: J. Wimperburger, 1519. Fo. 210.

Напевы в том виде, в котором они запечатлены в циклах Ла Рю не всегда соответствуют тем, что представлены в современной литургической практике. К примеру, четвертая фраза антифона «*Maternitas tua*», открывающаяся звуком *f*, в цикле «*Concertio tua*» всегда начинается с *e*, что может быть обусловлено региональной традицией исполнения антифона. Дошедшие до наших дней немногочисленные средневековые манускрипты, содержащие антифон «*Concertio tua*» сохранили напев в близком к «*Maternitas tua*» виде. При практически полном мелодическом совпадении (в частности, совпадает и первый звук четвертой фразы), различен лишь лад: дорийский в современном антифонари²⁶⁴ и эолийский в антифонари XVI века²⁶⁵. Подобного рода различия наблюдаются и в антифоне «*Assumpta est Maria*». Напев в том виде, в каком он предстает у Ла Рю, во многом схож в современным его эквивалентом. В первых двух фразах наблюдается лишь отличие каденционных тонов: окончание на IV ступени лада в мессе и на III в антифоне. Лежащий в основе цикла «*Sub tuum praesidium*» одноименный антифон, изложен во фригийском ладу, в то время как в современных литургических книгах, а также в знаменитой одноименно мессе Я. Обрехта, песнопение записано в миксолидийском. По всей видимости, такая транспозиция — намеренный композиционный прием, что обеспечивает напеву существенное изменение ладового облика.

Линейное цитирование первоисточниках в указанных мессах подчинено общим тенденциям. В первую очередь это сочетание техник *s. f.* и *s. fl.* В «*Missa Ave Maria*» теноровое письмо в «чистом виде» (без сочетания с парафразированием) присутствует в разделах *Kyrie I*, *Kyrie II*, *Et incarnatus*, *Osanna* и *Agnus Dei I*. В них (равно как и в других, где присутствует сочетание *s. f.* и *s. fl.*), Ла Рю очень близко к оригиналу излагает первые три фразы антифона. Четвертая же, существенно видоизменяется: опорные звуки и мотивы колорируются, меняют свое порядковое положение, вариантно повторяются, что в итоге вызывает затруднения в ее идентификации. Однако не остается сомнений в том, что это не свободное письмо, а именно цитирование, хоть и в столь завуалированном виде. Из раздела в раздел, при

²⁶⁴ *Antiphonale monasticum*. Tournai: Desclée et Socii, 1934. P. 1085.

²⁶⁵ См. сноску 263.

цитировании четвертой фразы напева, стабильно сохраняются лишь инициий и клаузула фразы.

В мессе «Conceptio tua», во всех разделах, кроме Qui tollis, Ла Рю работает лишь с первыми четырьмя тексто-музыкальными строками с. pr. f. Деление cantus firmus на фразы строго соответствует таковому в первоисточнике. Однако, судя по распределению с. f.- фраз внутри разделов мессы, они объединяются в два более крупных сегмента: первая + вторая (X) и третья + четвертая (Y), соответственно. Единожды, в Et in terra, этот порядок, казалось бы, нарушается (таблица 4). Несмотря на пометы в манускриптах, свидетельствующие о цитировании всех четырех фраз, последняя никак не идентифицируется, вместо нее звучит повторение третьей.

Таблица 4. Распределение сегментов с. f. в разделах мессы «Conceptio tua».

Разделы мессы	Сегменты cantus firmus
Kyrie I	X
Christe	Y
Kyrie II	XY
Et in terra	XY (частично)
Qui tollis	—
Patrem	XY
Et resurrexit	X
Sanctus	X
Pleni	—
Osanna	Y
Benedictus	—
In nomine	—
Agnus Dei I	XY
Agnus Dei II	XY

Так же, как и в «Ave Maria», в «Missa conceptio tua» ритмическое выделение (по типу cantus planus) и точность цитирования первоисточника в начальных построениях разделов сочетается с последующим переходом к свободному линейному парафразированию, при сохранении оригинальных клаузульных тонов фраз (примеры 33, 33 б, в). Принцип свободного изложения с. pr. f. нарушается лишь в Patrem и Agnus Dei II (примеры 33 а, г). Такая диспозиция «строгих» проведений

кажется не просто неслучайной, но и символичной. В некоторых мессах Ла Рю (например в «Ave Maria») первому разделу Credo нередко придется особое значение, что, вероятно, обусловлено не только центральным его положением в композиции цикла, но и символическим значением самого «Символа Веры» — «благодарение за открытую [в предваряющем его Евангельском чтении — *Л.С.*] истину»²⁶⁶, а также воспевание подлинности и нерушимости веры. *Agnus Dei II*, в свою очередь — «финальная точка» композиции. Ла Рю подчёркивает это не только манерой изложения *s. f.*, но и миграцией его из тенора в дискант.

Пример 32. Антифон «*Maternitas tua*», фразы 1, 2.



Пример 33. П. де Ла Рю, месса «*Conceptio tua*». *Kyrie I*, тт. 1–14, тенор I.



33 а. *Patrem*, тт. 1–41, тенор.



33 б. *Et resurrexit*, тт. 75–111, тенор I.



33 в. *Agnus Dei I*, тт. 1–11, тенор I.



33 г. *Agnus Dei II*, тт. 29–55, супернус.



Аналогичная ситуация наблюдается и в мессе «*Assumpta est Maria*». Ла Рю транспонирует заимствованный антифон квинтой ниже, в *s*-миксолидийский. Такая высотная позиция очевидно композиционный шаг, поскольку и в антифонари, датированном концом XIII — началом XIV века²⁶⁷, и в современных богослужбных

²⁶⁶ Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: учебное пособие. С. 57–58.

²⁶⁷ *Antiphonarium*. Fribourg/Freiburg, Couvent des Cordeliers/Franziskanerkloster. Ms. 2. Fol. 202v. URL: <http://dx.doi.org/10.5076/e-codices-fcc-0002> (дата обращения: 09.04.22).

книгах, песнопение изложено в седьмом ладу. В большинстве разделов, состоящий из трех фраз первоисточник, проходит целиком. Исключение составляет лишь *Kyrie*, где с. рг. f. распределен между *Kyrie I* (1-я фраза) и *Christe* (2-я и 3-я). В *Agnus Dei I* проведения фраз способствуют формированию репризности за счет повторения первой в конце раздела. И если цитирование первой фразы чаще соответствует технике письма на с. f., то вторая излагается куда более свободно. Что же касается третьей фразы, то в цикле она идентифицируется с трудом. Нередко ее присутствие угадывается лишь благодаря каденционной попевке *e-d-c*, а также восходящему движению к верхней границе амбитуса — *a* — в начальном обороте.

Принцип фразового деления с. f. и с. fl. в мессах Ла Рю в подавляющем большинстве случаев основывается на таковом в первоисточнике. Однако в «*Missa de Sancta cruce*» композитор не только транспонирует мелодию интроита на кварту выше, но и изменяет его структуру. Здесь напев делится на три крупных сегмента (X, Y, Z), два из которых (X, Y) нарушают оригинальную структуру с. рг. f., разрывая тексто-музыкальную фразу *in cruce Domini nostri*:

Пример 34. Интроит «*Nos autem gloriari*» и его сегментация в мессе «*De Sancta cruce*».

X
Nos au - tem glo - ri - a - ri o - por - tet in cru - ce Do - mi - ni

Y
no - stri Je - su Chri - sti: in quo est sa - lus, vi - ta et re - sur - re - cti - o no - stra

Z
per quem sal - va - ti et li - be - ra - ti su - mus.

В партии тенора напев излагается в сочетанной технике с. f и с. fl, которая претворяется в мессе по тем же принципам, что были обозначены ранее. Отметим также, что распределение сегментов первоисточника между разделами мессы не всегда последовательно. К примеру, в части *Credo* цитирование первых двух сегментов в *Patrem* не продолжается изложением третьего в следующем разделе: *Crucifixus* открывается звучанием первой фразы с. рг. f. В *Sanctus* проведение третьего сегмента отсутствует вовсе.

Таблица 5. Распределение сегментов с. f. в разделах мессы «De Sancta cruce».

Разделы мессы	Сегменты cantus firmus
Kyrie I	X
Christe	Y
Kyrie II	Z
Et in terra	X
Qui tollis	YZ
Patrem	XY
Crucifixus	XYZ
Sanctus	X
Pleni	—
Osanna	Y
Benedictus	—
Agnus I	X
Agnus II	YZ

В мессе «Sub tuum praesidium» с. fl.- техника представлена лишь в одном разделе цикла — Agnus Dei II. Здесь Ла Рю трактует ее не вполне традиционно, ни в рамках эпохи, ни в рамках собственного творчества. Партия тенора проводит мелодию, весьма необычную по своему содержанию. Это разреженное паузами повторение звука *h*, всякий раз представленное в новых вариантах, сформированных по типу варьированного остинато. Лишь две последние фразы тенора вводят новую «точку опоры» — звук *e*, достигнутый нисходящим движением. Их (фраз) появление в конце раздела сравнимо с обретением недостающих, для формирования целостного облика, деталей, и явно отсылает к главному тематическому элементу всего цикла — иницию антифона «Sub tuum praesidium» — восходящему ходу на квинту, представленному в ретроградном виде:

Пример 35. П. де Ла Рю, месса «Sub tuum praesidium», Agnus Dei II, тенор.



Во всех обсуждаемых мессах в той или иной степени представлена техника парафразирования. Ярче всего она являет себя в мессах «Sub tuum praesidium» и «Inviolata», поэтому остановимся на них подробнее. В мессе «Sub tuum praesidium» нет единой логики построения разделов, каждый показывает новую, уникальную модель работы с первоисточником, которая, в свою очередь, влияет на формообразование. В Kyrie I, Qui tollis, Et incarnatus est, Pleni sunt и Osanna II²⁶⁸ цитируется лишь первая фраза антифона. В Kyrie I, выполненном в технике сквозного имитационного письма, складывается подобие куплетной формы (пример 36). Явно выделяются два родственных по тематизму раздела, каждый из которых содержит по две малые темы. Первая родственна инициальному мотиву с. рг. f. — восходящей квинте. В завершении текст-музыкальной строки (перед каденцией) возникает секвенционно повторенный нисходящий тетрахорд. Он становится второй малой темой, а дальнейшее развертывание строки сводится к остинатному и секвентному повторению этого тетрахорда. В дальнейшем, материал двух текст-музыкальных строк вариантно повторяется, что способствует формированию куплетно-вариантной формы раздела.

Пример 36. П. де Ла Рю, месса «Sub tuum praesidium», Kyrie I, тт. 1–15²⁶⁹.

The image shows a musical score for the Kyrie I of the Mass 'Sub tuum praesidium' by Pierre de La Rue. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) with lyrics 'Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son'. Red boxes highlight the initial melodic motif in the Soprano and Contralto parts, and yellow boxes highlight a second, related motif. The second system continues the vocal parts, with a '5' above the Soprano staff and a 'Ky-' below the Bass staff. The title 'SUB TUUM PRAESIDIUM' is written in the Tenor part of the first system.

²⁶⁸ Сочинение нового музыкального материала для Osanna II — редкий пример в творчестве Ла Рю. Подобное встречается еще лишь однажды — в мессе «De septem doloribus».

²⁶⁹ Красными прямоугольниками отмечены повторы мотива первой малой темы, желтыми — второй.

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a Kyrie. It consists of four staves. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight specific melodic motifs, and yellow boxes highlight other motifs. The lyrics include: "son, Ky- ri- e e- lei- son, Ky- ri- e e- lei- son, Ky- ri- e e- lei- son, Ky- ri- e, Ky-".

Композиция *Qui tollis* имеет черты рефренной формы, где в качестве собственно рефрена функционирует инициальный мотив с. рг. f. — *e-g-a-h-(e)*. В различных своих модификациях он многократно реитерируется на протяжении раздела, перемежаясь материалом, от первоисточника весьма далеким. Если в *Kyrie I* отмечался сквозной принцип в организации имитационной фактуры, то в *Qui tollis* имитационное письмо носит лишь эпизодический характер. Тема-рефрен получает здесь имитации лишь в трижды: в начальном построении раздела, а также на текстовых строках *Tu solus Dominus* и *Cum sancto spiritu*. В остальных случаях она излагается одногласно, не получая респосты.

Et incarnatus est демонстрирует новую модель. Все три текстовые фразы получают одинаковое мелодическое сопровождение, благодаря повторению начального мотива раздела (пример 37). В его основе — вторая половина первой фразы антифона. Тот же принцип в *Kyrie II*. Повторяющаяся на протяжении всего раздела малая тема открывается восходящим ходом на кварту. О ее происхождении остается лишь догадываться, поскольку такая интонация не встречается в антифоне. Возможно, она является неким интонационным «концентратом» четвертой фразы антифона, где трижды звучат ходы в амбигусе кварты. Это предположение можно подкрепить и тем фактом, что предшествующие разделы части последовательно излагали мотивы трех предыдущих фраз «*Sub tuum praesidium*».

Пример 37. П. де Ла Рю, месса «Sub tuum præsidium», Et incarnatus est, тт. 55–66.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 55 to 60. The vocal line begins with 'Et in-car-natus est de Spi-ri-tu San-cto'. The piano accompaniment provides harmonic support. The second system covers measures 61 to 66. The vocal line continues with 'ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, Vir-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, Et ho-mo-fa-ctus ex Ma-ri-'. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

В *Et in terra* и *Crucifixus* композитор цитирует не только первую фразу антифона (примеры 38, 38a). Работа, которая проводится с *s. pr. f.* на прекомпозиционном уровне, очевидно, насколько интенсивна, что тематизм теряет индивидуальный облик какой-либо конкретной фразы первоисточника, а формируется из своего рода «интонационного вокабуляра», набора мотивов и интонаций напева. Именно поэтому, определим эти «вокабулы», на основе которых и формировалось *soggetto*. Для первой и третьей фраз первоисточника, мелодически родственных, это заполненный восходящий ход на квинту. Для второй — нисходящая интонация в амбитусе кварты. Мелодическое нисхождение характерно и для четвертой, содержащей в своем иницие нисходящий пентахорд. Ключевая формула пятой — ход по трезвучию, а в основе шестой — плавное движение вспомогательными оборотами. Полученные из первоисточника мотивы становятся малыми темами в *Et in terra* и *Crucifixus* и звучат как в «прямом» виде, так и с мелодическими преобразованиями (инверсия, ракоход, пермутация звуков), излагаются последовательно, подобно порядку, определенному первоисточником, или произвольно.

Пример 38. Антифон «Sub tuum praesidium», фразы 1–5. П. де Ла Рю, месса «Sub tuum praesidium», Et in terra, дискант, тт. 1-2; 3-4; 18-19; 24-25; 36-38²⁷⁰.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54

Sub tuum praesidium sancta Dei Genitrix: nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus: sed a periculis cunctis

1 3 4 5 8 10 12 13 15 16 17 18 19 20 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 36 37 38 39 40 41 42 43 50 49 48 47

38 а. Антифон «Sub tuum praesidium», фразы 1–6. Crucifixus, дискант, тт. 79-81; 90-92; 96-99; 107-109; 131-133; 152-154.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

Sub tuum praesidium sancta Dei Genitrix: nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus:

1 3 7 8 9 10 12 13 14 15 16 20 22 23 24 27 28 29 30 31 32 33 37 36 35 34 33

45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66

sed a periculis cunctis libera nos semper

52 53 54 51 50 49 59 55 56 60 61 63 62

²⁷⁰ Звуки антифона «Sub tuum praesidium» последовательно пронумерованы. Соответствующие им, обозначены в малых темах указанных разделов.

Лежащая в основе мессы «Inviolata» одноименная секвенция в XV–XVI веках пользовалась любовью композиторов, поскольку до наших дней дошло немало композиций²⁷¹, заимствовавших этот *c. gr. f.* Структура секвенции имеет как характерные для жанра черты — парное сложение строк, так и индивидуальные: первая строка не одиночна, в отличие от двух последних. Таким образом складывается следующая форма напева: $a^1 b b^1 c^1 d d^1 e f$. Фраза *e*, в свою очередь, разбивается на три повторяющихся мотива нисходящего трихорда. При этом секвенция проявляет черты франко-английской ветви развития этого жанра²⁷²: все строки, за исключением последней, созвучны первой своим окончанием на *-a* (*-ta*, *-ta*, *-ra*), а также демонстрируется явное мелодическое сходство между фразами. Оно обеспечивается повторностью мотивов, коих насчитывается четыре:

1. мотив $f-g-f-g-a$, открывающий и замыкающий первую фразу секвенции, повторяющийся затем в окончании a^1 , и переходящий в серединное построение $b b^1$;
2. мотив $f-a-b-a$, характерная попевка шестого лада, обрисовывающая и акцентирующая его доминанту — *a*. Она звучит в инициальных построениях a^1 , c^1 , и $d d^1$;
3. мотив $c^1-b-a/c^1-b-g-a$ рифмует окончания $b b^1$ и $d d^1$;
4. мотив $a-g-f$ открывает $b b^1$ и выстраивает своего рода арки, благодаря появлению в мелодическом развитии $a a^1$ и c^1 , а в последней паре становится также каденционным. Из его же повторений складывается трехсоставная *e*.

Несмотря на столь тесное родство фраз, в секвенции вовсе не создается ощущение монотонности, благодаря расстановки силлабических акцентов. Каждый из мотивов, при своем повторении, окрашивается по-новому: ударный слог подчеркивает тот или иной его звук, каждый раз смещая фокус внимания слушателя.

²⁷¹ В частности, мотеты Ж. Дебре, Н. Гомбера, А. Вилларта, мессы Н. Бальдуина и Дж. П. да Палестрины.

²⁷² Подробнее: см. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: учебное пособие. С. 38–39.

Пример 39. Секвенция «Inviolata».

In - vi - o - lá - ta, * in - te - gra et cás - ta es Ma - rí - a: Quae es ef - féc - ta fúl - gi - da caé - li pór - ta.

O Má - ter ál - ma Chrí - sti ca - rís - si - ma: Sú - sci - pe pí - a láu - dum prae - có - ni - a.

Te nunc flá - gi - tant de - vó - ta cór - da et ó - ra: Nós - tra ut pú - ra pec - to - ra sint et cór - po - ra.

Tú - a per pre - cá - ta dul - cí - so - na: Nó - bis con - cé - das vé - ni - am per saé - cu - la.

O be - ní - gna! O Re - gí - na! O Ma - rí - a! Quae só - la in - vi - o -

lá - ta per - man - sí - sti.

Ла Рю транспонирует гиполидийский²⁷³ напев на квинту вверх, что не меняет интонационного его облика, поскольку в оригинальной записи секвенции каждый звук *h* имеет бемоль. Композитор крайне свободно обходится с мелодической структурой напева, выделяя из него два тематическим элемента: восходящий мотив в амбитусе кварты (мотив *f-a-b-a* с его вариантом из инициа *a¹ f-g-f-g-a*) и нисходящей трихорд (*a-g-f*, который при транспозиции уравнивается с попевками *c¹-b-a/ c¹-b-g-a*). Ла Рю таким образом проводит с с. рг. f. двойную редукцию, выявляя формирующие ячейки из его собственной структуры, а затем сжимая их в два «ядра», чья повторность внутри цикла, обеспечивает композиции значительную интонационную целостность.

Структура разделов в большинстве случаев соответствует мотетной форме, сформированной за счет техники сквозного имитационного письма, однако, этот принцип не всегда выдерживается, сменяясь порой то моноритмическим, то полиритмическим контрапунктированием голосов. Даже повторяющееся в некоторых разделах (речь идет о Kyrie I, Et in terra и оба Agnus Dei) motto излагается

²⁷³ Ладовое определение указано, согласно таковому в Обиходной книге (Liber usualis). Песнопение имеет ограниченный амбитус (*e-c*), который не имеет характерных ладовых признаков ни автентического, ни плагального ладов.

неимитационно, обнаруживая, при этом, связь с секвенцией. Все это говорит об определенной незрелости техники парафразы, ее переходном этапе бытования. Малые темы, с точки зрения тематизма, условно делятся на две группы: основанные на двух мотивных «выжимках» из с. рг. f. и остальные, которые либо являются их явными модификациями, либо вообще не проявляют никаких родственных связей, по отношению к первоисточнику.

В целом, в мессе не выстраивается какой-либо четкой логики в изложении материала первоисточника несмотря на то, что, открывающая сочинение часть *Kyrie* заявляет об обратном. В ее трех разделах последовательно имитируется материал первых четырех фраз секвенции, перемежаясь с производными их вариантами. Однако в дальнейшем такое распределение фраз *soggetto* между разделами частей не сохраняется, за исключением части *Agnus Dei*.

С этой точки зрения, на общем фоне выделяется *Qui tollis*, в котором складывается довольно неоднозначная ситуация. Последовательно проведя малые темы, соотносящиеся с первыми тремя фразами секвенции (соответствуют строкам а, а¹, b), Ла Рю меняет имперфектную мензуру на перфектную, отграничивая таким образом подраздел *Cum Sancto Spiritu*. Его вступление происходит подобно большинству разделов мессы: с изложения первой фразы антифона, что внутри *Qui tollis* формирует черты репризности. Повторность являет себя не только посредством цитирования единого мотивного элемента с. рг. f., но и за счет подобию малых тем на строках *Cum Sancto* и *Qui tollis*, с характерной репетицией начального звука (примеры 40, 40 а). Неоднозначность этого построения заключается в интонационной близости инициев фраз а и с. Появление восходящего мотива в амбитусе кварты может трактоваться и как возвращение заглавной фразы секвенции, и как продолжение последовательного цитирования с. рг. f. Однако смена метра и повтор в фактурном изложении скорее указывают на первое.

Пример 40. П. де Ла Рю, месса «*Inviolata*», *Qui tollis*, тт. 67–73.

70

Qui tol- lis pec- ca- ta

Pec- ca- ta

Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di, mi- se-

Qui tol- lis pec- ca- ta mun-

110

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris, mi-se-re-re.

120

Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris, mi-se-re-re.

Техника парафразы без связи с с. f. и с. fl.- письмом, хоть и в меньшей степени, но присутствует и в циклах «Ave Maria» и «Concepcio tua». В разделах Christe, Et in terra и Agnus Dei II «Missa Ave Maria» складывается мотетная форма с чередованием малых тем, интонационно связанных с с. рг. f. в начальных построениях, а в последствие все дальше от него удаляющихся. Имитации не всегда точные, с ритмическим или мелодическим варьированием, что особенно заметно в Christe. Для Gloria характерно искусное чередование четырехголосия и антифонного письма полухориями.

В мессе «Concepcio tua» только один раздел, Qui tollis, представляет технику парафразы в «чистом» виде (пример 41). Несмотря на то, что имитационное письмо играет здесь весомую роль, мотетная форма в зрелом своем виде не складывается. Раздел примечателен тем, что здесь, по всей видимости, Ла Рю выходит за рамки избранных сегментов с. рг. f. В мелодиях голосов угадываются мотивы пятой и шестой его фраз.

Пример 41. П. де Ла Рю, месса «Inviolata», Qui tollis, тт. 82–86²⁷⁴.

85

ram Pa-tris, ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re.

ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re.

²⁷⁴ Знаками «+» указаны звуки, соответствующие 6-й фразе антифона «Maternitas tua».

Большую роль в мессах, все же, играет процесс взаимодействия с. f. и с. fl.- письма и парафразирования, что представлено как в монохронном, так и диахронном своих видах. Монохронное, то есть одновременное, сочетание ярко проступает в Credo мессы «Ave Maria». Раздел представляет большой интерес не только с точки зрения техники работы с первоисточником, но и с точки зрения символики. В центральной части мессы Ла Рю разделяет теноровую партию на два голоса и проводит мелодию антифона в партии первого тенора в виде строгого с. f., орнаментируя его лишь тремя звуками в третьей фразе. В Patrem напев дан с оригинальным текстом и его вступление фразой «Ave Maria» отложено до звучания строк ординария *et ex Patrem natum* — *и от Отца рожденного*, символизируя первую «радость» Марии, как матери — рождение Божьего сына. Вторая «радость» — воскресение Христа, также получает отражение в музыке: подобно Patrem, в Crucifixus первый тенор вступает с оригинальным текстом антифона во время строки ординария *et resurrexit tertia die* — *и воскресшего в третий день*. В обоих разделах цитирование текста напева в с. f.- голосе сменяется строками ординария. В Patrem стих *Dominus tecum* антифона «Ave Maria» продолжается строкой Credo — *descendit de coelis*. При этом, мелодия, соответствующая третьей фразе с. rg. f. при обновлении текста не изменяется, повторяясь остинатно и иллюстрируя сходжение с небес нисходящим ходом на кварту:

Пример 42. П. де Ла Рю, месса «Ave Maria», Patrem, тт. 63–71²⁷⁵.

²⁷⁵ Знаками «+» обозначены звуки, соответствующие третьей фразе антифона «Ave Maria». Желтыми прямоугольниками — повторения мотива-остинато.

В первом разделе Credo *s. f.*- письмо и парафразирование объединяются монохронно. Имитационное парафразирование первоисточника, представленное в 31-тактовом разделе до вступления *s. f.*- голоса, продолжается и далее. Поскольку к моменту вступления первого тенора, свободные голоса уже изложили три первые фразы антифона, парафразируемый ими материал не совпадает с тематизмом *s. f.*- партии. Вступающий с проведения первой фразы *s. rg. f.* тенор, окружен имитационным парафразированием третьей фразы антифона. В дальнейшем развертывании такое несовпадение продолжается: последовательное цитирование *s. rg. f.* в *s. f.*- голосе сопровождается сквозным имитационным письмом, малые темы которого основываются на материале различных мотивов напева. Таким образом, многоголосие расслаивается на два тематических пласта, которые, благодаря неточности цитирования в свободных от *s. f.* голосах, соотносятся друг с другом по принципу неимитационного парафразирования.

С *Patrem* мессы «*Ave Maria*» перекликается тот же раздел цикла «*Concertio tua*». Здесь партия первого тенора также характеризуется техникой строгого *s. f.* Свободные же голоса имитируют мотивы антифона, образуя этом монохронное сочетание техник *s. f.* и имитационного парафразирования. Общим знаменателем становится и достаточно обширное начальное построение, выполненное в антифонной манере чередования полухорий: дискант + кантус и второй тенор + бас. Так же, как и в «*Missa ave Maria*» наблюдается расслоение тематических пластов.

В мессе «*Assumpta est Maria*» монохронное сочетание техник имеется в *Agnus Dei II*. Инициальное построение раздела являет собой контрапунктирование баса и контратенора, мелодии которых родственны первой (у баса) и второй (у контратенора) фразам напева. Вступающий позже *s. f.*- тенор окружен многоголосием, цитирующим интонации антифона, в результате чего формируется

Как было сказано ранее, диахронное сочетание техник письма на *s. f.* и *s. fl.* и парафразирования являет себя в разных обличьях. Зачастую оно складывается на уровне цикла или его частей, где написанные в сочетанной технике *s. f.* и *s. fl.* разделы перемежаются теми, что многоголосно парафразируют *s. pr. f.* Так, в мессе «Ave Maria» такого рода взаимодействие проступает внутри частей *Kyrie*, *Gloria* и *Agnus Dei*, в которых разделы *Christe*, *Et in terra* и *Agnus Dei II* написаны в технике имитационной парафразы. Однако нередко композитор сочетает различные методы работы с первоисточником на более мелком уровне, внутри разделов месс.

В «Missa conceptio tua» — интереснейший пример комбинирования различных методов работы с первоисточником. Ранее было упомянуто о миграции *s. f.* в дискант в разделе *Agnus Dei II* мессы. Однако впервые смена диспозиции ведущего голоса обнаруживается в *Kyrie II*, который открывается орнаментированным звучанием первой фразы антифона в кантусае. На то, что это именно миграция *s. f.*, а не подготовка его свободным голосом указывает тот факт, что вступающий следом *s. f.* — тенор начитает свое звучание с изложения второй фразы *s. pr. f.* Цитирование третьей вновь ознаменовано сменой диспозиции. Первая ее половина — от начала до достижения звука *a* — колорировано проводится у дисканта, с канонической имитацией в кантусае по принципу *fuga ad minima*. Окончание — нисходящий ход от *a* до *d* — в той же манере излагается басом и двумя тенорами (пример 44). В итоге складывается искусная композиция, демонстрирующая как черты *s. f.*- письма (изложение первых двух фраз), так и имитационного парафразирования (цитирование третьей и четвертой фраз), сочетающиеся на диахронном уровне.

Пример 44. П. де Ла Рю, месса «Conceptio tua», *Kyrie II*, тт. 52–62²⁷⁷.

The image shows a musical score for a vocal part and basso continuo. The vocal line is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "Ky - ri - e + (f) + e - lei - son, + 2-я фраза". The basso continuo line has "Ky - DEI" and "Ky -" written below it. There are also some markings like "1-я фраза" and "2-я фраза" indicating different phrases.

²⁷⁷ В нотном тексте сделаны указания на цитирующиеся сегменты антифона «Maternitas tua».

55

3-я фраза (первая половина)

Ky - ri - e + (c) + + (f) +

Ky - ri - e

ri - e GENITRIX VIRGO e - lei son.

ri - e e - lei - son,

ri - e e - lei - son,

+ (f) + + 60+

3-я фраза (вторая половина)

e - lei - son,

Ky - ri - e

GAUDIUM ANNUNTIAVIT

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Подобная образом третья фраза с. рг. f. цитируется и в следующем за *Kyrie II* разделе *Et in terra* того же цикла. Ее проведение (в особенности первой половины) в многоголосии вызывает явную аллюзию к *Kyrie II*. Наиболее полно начальный ее сегмент фразы звучит теперь у кантуса, который также является респостой дисканта. Окончание фразы теперь не получает имитаций в трех нижних голосах, а изложена средствами моноритмического контрапункта. После кадансирования материал повторяется с изменениями, представляя новый вариант изложения третьей фразы антифона.

В цикле «*Inviolata*» разделы *Et incarnatus* и *Sanctus* выстраиваются сходным образом: теноровое письмо в начале разделов переходит в сквозное имитирование на материале первоисточника. В *Sanctus* этот принцип получает отчетливое исполнение: ритмически обособленный тенор достаточно точно цитирует первую фразу первоисточника, а после кадансирования становится частью имитационной фактуры. Та же идея прорастает и в *Agnus Dei*. Три начальные фразы напева (а, а¹, b) распределяются между двумя разделами части. Первая и вторая изложены в *Agnus Dei I* в технике с. f. вплоть до строки *miserere*, которые своим появлением знаменуют начало финального построения, пронизанного имитационным письмом, с остигато повторяющимся мотивом, родственным с. рг. f. *Agnus Dei II* открывается звучанием третьей фразы (b), изложенной весьма необычно. Ее первый мотив — нисходящий

трихорд — повторен трижды, по типу *c. f.*-остинато, а затем, после паузы, следует продолжение фразы, интонации которой получают имитационную разработку во всем многоголосном комплексе. Трехкратное повторение первого сегмента наводит на мысль, что композитор таким образом не только подчеркивает общность фраз *b* и *e*, но и отсылает нас к тексту последней — ликующим аккламациям, напоминающим воззвания Литаний Пресвятой Деве Марии: *O benigna! O Regina! O Maria!*²⁷⁸:

Пример 45. П. де Ла Рю, месса «Inviolata», *Agnus Dei* II, тт. 49–66²⁷⁹.

The image shows a musical score for the second movement of the Mass 'Inviolata' by Pierre de La Rue. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 50 to 59, and the second system covers measures 60 to 66. The score is written for a vocal line (soprano) and a multi-voice instrumental line (likely a choir or ensemble). The lyrics are: 'A-gnus De-i, qui tol-lis, qui tol-lis, qui tol-lis, pec-catis mundi.' Red boxes highlight specific melodic segments in the vocal line: the first box covers measures 50-54, the second covers measures 55-59, and the third covers measures 60-64. The instrumental line provides accompaniment and imitates the vocal line.

Взаимодействие техник на диахронном уровне в мессе «Assumpta est Maria» характерно для *Gloria* и *Credo*, разделы которых строятся по принципу чередования сегментов с *c. f.*-письмом и имитационным парафразированием. В *Et in terra* свобода, с которой обычно излагает Ла Рю тот материал напева, что звучит в серединном и заключительном построениях раздела (то есть *c. f.*- сменяется *c. fl.*-письмом), реализуется здесь за счет смены метода работы с *c. pr. f.*: первая фраза изложена *c. f.*-тенором, вторая и третья — многоголосными имитациями, где пропосты повторяют интонации напева. Так же и в *Qui tollis* мессы «Ave Maria»: после изложения трех фраз антифона в теноре в технике *c. f.*, ритмическая обособленность ведущего голоса утрачивается, он получает имитации в сопровождающих голосах (одном или нескольких), материал первоисточника

²⁷⁸ О, плодоносная! О, Царица! О, Мария!

²⁷⁹ Красными прямоугольниками отмечены повторения мотива-остинато.

рассеивается на небольшие мотивы и распределяется в многоголосии как кусочки мозаики.

В *Qui tollis* и *Patrem* цикла «*Assumpta est Maria*» реализован несколько иной принцип: чередование фактурно-тематических пластов, охарактеризованных разной техникой цитирования первоисточника. В *Qui tollis* с. f.- письмо характеризует начальную (1-я и 2-я фразы) и заключительную (3-я) секции раздела, в серединном же построении, после кадансирования всех голосов на *f*, тенор проводит малую тему с текстом *qui sedes*, которая получает имитации баса и контратенора. Последующие пропосты имеют сходство с мотивами первоисточника, однако предстают в изменённом виде: начальный трихорд в кварте *c-e-f* заполняется поступенным движением, а иниций второй фразы (также трихорд в кварте, но нисходящий) звучит в обращении.

Следующий далее *Patrem* продолжает идею чередования, осуществляя при этом своего рода структурную инверсию композиции *Qui tollis*. В центральном построении раздела, озаменованного текстом *gentium, non factorem* («рожденного, несотворенного») тенор в технике строгого с. f. проводит мелодию первой фразы антифона; крайние сегменты при этом построены по принципу имитационного парафразирования. Такая корреляция ритмически выделенного, свободного от колорирования, «чистого» проведения с. рг. f. со строкой литургического текста, постулирующей факт рождения Христа, перекликается с *Patrem* мессы «*Ave Maria*».

Et resurrexit мессы «*Conceptio tua*» представляет собой композицию, которую сложно классифицировать с точки зрения взаимодействия техник письма. Раздел открывается четырехголосным 22-тактовым построением, предваряющим вступление тенора, в котором мотивы антифона имитационно парафразируются. Вступающий, в последнюю очередь, тенор I проявляет черты с. f.- техники, при этом, его начальный мотив имитируется дискантом (пример 46). Вторая фраза с. f. имитацию не получает, однако, после цитирования начальных звуков соответствующей тексто-музыкальной строки с. рг. f., меняет стиль ритмического изложения и участвует в бесконечном каноне I разряда. Дж. Крайдер полагает, что последующее развертывание раздела имеет свободное строение («freely

composed»)²⁸⁰. Однако явно прочитываемые интонации напева, получающие имитации в разных голосах, очевидно свидетельствуют, все же, о присутствии техники парафразы.

Пример 46. П. де Ла Рю, месса «Conceptio tua», Et resurrexit, тт. 96–110²⁸¹.

The image displays three systems of a musical score for the Mass 'Conceptio tua' by Pierre de la Rue. Each system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), a piano staff, and two bass staves. The lyrics are written below the staves. The first system (measures 96-100) features the text 'Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os'. The second system (measures 101-105) continues with 'Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os'. The third system (measures 106-110) continues with 'Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os'. Green boxes and lines highlight specific melodic and rhythmic patterns across the vocal parts, indicating imitations and paraphrases. The piano part includes the text 'CONCEPTIO TUA' and 'DEI GENITRIX VIRGO'.

Анализ месс «Ave Maria», «Conceptio tua», «Assumpta est Maria», «De sancta cruce», «Sub tuum praesidium» и «Inviolata» раскрывает характерные для стиля П. де Ла Рю черты. В первую очередь это многообразие методов работы, к которым прибегает композитор при работе с одnogолосными с. рг. f. С. f.- письмо органично сочетается с с. fl., а они, в свою очередь с техникой парафразирования. Однозначно охарактеризовать технику письма бывает чрезвычайно затруднительно, не только на уровне цикла, но даже его части или раздела. Однако, подводя итог, постараемся

²⁸⁰ Kreider J. E. The masses for five and six voices by Pierre de la Rue: Ph. D. diss. P. 27.

²⁸¹ Зелеными прямоугольниками обозначены пропосты и респосты имитаций, знаками «+» — звуки, соответствующие первоисточнику.

провести разграничения и определить ведущую технику письма в обозначенных циклах. Так, в мессах «Ave Maria», «Conceptio tua», «Assumpta est Maria», «De sancta cruce» на первый план, все же, выходит *s. f.* и *s. fl.*- письмо, которое характерно для подавляющего большинства разделов. Однако отнести эти сочинения к категории *s. f.* – месс кажется в корне неверным, поскольку черты техники парафразирования проступают в них весьма отчетливо. Ведущим методом работы с первоисточником в циклах «Sub tuum praesidium» и «Inviolata», безусловно, является его имитационное парафразирование. Однако и в них заметны черты *s. f.*- письма.

Взаимодействие техник письма на *s. f.* и *s. fl.*, а также и парафразирования — важная черта не только музыки Ла Рю, но и многих его современников. Аргументы в пользу данного тезиса были высказаны ранее, однако представляется необходимым дополнительно обсудить несколько сочинений, что заимствуют общий с мессой «Inviolata» первоисточник. Речь пойдет о мотетах Ж. Депре, А. Вилларта и Н. Гомбера. В пятиголосном мотете Жоскена выстраивается сложная композиция, где ведущую роль играет *s. f.*- техника. Первоисточник распределен между тремя частями сочинения: первая часть излагает фразы *a a¹, b b¹, c*, вторая — *c, d d¹*, третья — *e, g*. Напев излагается не одногласно, но представлен канонем второго тенора (*dux*) и альты (*comes*), что само по себе обеспечивает выход материала первоисточника в многоголосное пространство. Однако более весомым фактором формирования техники парафразы становятся имитации в свободных голосах, которые явно корреспондируют *s. pr. f.*

К канонической технике обращается и композитор первой половины XVI века, Адриан Вилларт. В его семиголосном²⁸² мотете «Inviolata» осуществлен тот же замысел, что у Жоскена, но с важным отличием: его ведущим голосом здесь является верхний. Он излагает первоисточник последовательно, в технике *s. fl.* и является пропостой канона; респостами же становятся альт и квинтус. Трехголосная каноническая имитация на материале *s. pr. f.* окружается свободными голосами, которые интонации секвенции лишь в начальных построениях двух разделов композиции. Техника парафразирования в мотете Вилларта являет себя через

²⁸² Число голосов в мотете, очевидно, символически связано с претворением образа Девы Марии. Подробнее об этом говорилось ранее, в «Интермедии 2» диссертации.

имитационную фактуру, что сочетается с неточным, колорированным изложением *c. pr. f.*

Современник Вилларта, Николя Гомбер в своем пятиголосном мотете также объединяет две техники письма, но на диахронном уровне. Господствующий на протяжении первой части композиции принцип имитационного парафразирования, во второй части сменяется цитированием фразы *e* секвенции в технике *c. f.* Такая смена весьма символична: композитор таким образом подчеркивает трехкратные воззвания к Деве Марии. При этом, заимствование материала *soggetto* свободными голосами появляется во второй части лишь единожды, у кантуса в начальном ее построении, что ярко контрастирует имитационному парафразированию первой части мотета.

Приведенные примеры показывают, что неразделимость различных методов работы с одноголосным первоисточником (в особенности литургического происхождения) — характернейшая черта музыки рубежа XV–XVI веков. Разобраться в хитросплетениях композиционных приемов — не всегда легкая задача, однако решение ее способно пролить свет на тайны создания ренессансных музыкальных композиций.

— **Мессы, заимствующие первоисточники светского происхождения.**

Циклы «L'homme armé» в контексте сложившейся традиции

Перу П. де Ла Рю принадлежат две мессы, первоисточником которых является знаменитая шансон «L'homme armé». Обсуждение каждой из них поднимает ряд важных вопросов. Та, что считается первой, являет собой поистине уникальный, авторский проект, демонстрирующий все возможные методы работы с одноголосным первоисточником. Любопытна и композиция второй мессы «L'homme armé», однако первостепенной становится проблема ее авторства. Ранее уже обсуждался вопрос происхождения и семантики песни «L'homme armé»²⁸³. В настоящем же разделе, мы попытаемся наметить некоторые линии преемственности внутри обширной традиции месс на «L'homme armé», в попытках понять на чей опыт мог опираться Ла Рю, создавая собственные циклы.

²⁸³ См. раздел 2.2. диссертации

Наиболее ранними мессами «L'homme armé» являются те, что были созданы Г. Дюфай, Й. Регисом и Й. Окегемом. В композиции каждой из них находится ряд характерных элементов: ретроградное изложение с. рг. f. в Agnus Dei III мессы Дюфай, неточный канон в нижнюю квинту, насквозь пронизывающий цикл Региса, мензуральное несоответствие с. f.- партии и сопровождающих его голосов, а также приемы переметризации и пропорциональной аугментации первоисточника в сочинении Окегема. Разнятся и ладовая окраска шансон в трах циклах: *g*-дорийский у Дюфай, *g*-миксолидийский у Окегема и *d*-дорийский у Региса. Причем у Окегема и Региса закладывается еще один важный для традиции месса на «L'homme armé» прием — транспозиция с. рг. f. в пределах цикла. Если у Региса она достигается путем имитирования теноровой партии в нижнюю квинту, то Окегем транспонирует шансон безотносительно имитационной техники: в Patrem песня, мигрируя, проходит у баса в ионийском ладу.

Каждая из характерных особенностей трех месс будто эхом отзывается в сочинениях композиторов следующих поколений. Так, в ретроградном движении первоисточник излагается в цикле Я. Обрехта, а также в мессах Ф. Базирона²⁸⁴, Ж. Депре (*sexti toni*), которые обращаются к технике ракоходной канонической имитации. Несоответствие мензур с. f.- голоса и свободных, его переметризация характерны для месс И. Тинкториса, Б. Вакейраса, Ж. Депре (*super voces musicales*). В них же (как и во многих других, например у Я. Обрехта или К. де Моралеса) шансон транспонируется, порой многократно. Quasi-каноническое письмо цикла Региса в сочинениях последователей трансформировалось в истинно каноническое, а связь месс «L'homme armé» с *fuga* становится едва ли не самой характерной особенностью сочинений.

Безусловно, невозможно утверждать, что все мессы «L'homme armé» были созданы по моделям циклов Региса, Окегема и Дюфай. К примеру, «L'homme armé I» Ла Рю обнаруживает безусловную связь с «L'homme armé super voces musicales» Жоскена, благодаря присутствию в обоих искуснейших мензуральных канонов. О. Странк, в свою очередь, весьма убедительно доказал, что цикл Обрехта «является не менее, чем колоссальной “пародией” на ранее не изученную мессу Антуана

²⁸⁴ Филиппе Базирон, ок. 1449–1491. Не следует путать с Й. Боссероном.

Бюнуа»²⁸⁵, поскольку два сочинения обнаруживают важные структурные и композиционные сходства. В мессе А. Бюнуа реализуется ранее не представленная идея изложения шансон в инверсии (в части *Agnus Dei*). Она же находит отражение не только в «*L'homme armé*» Обрехта, но и в анонимном неаполитанском цикле — во второй из шести месс знаменитого собрания²⁸⁶.

Одной из любопытнейших деталей, роднящей множество месс на «*L'homme armé*» является использование вербальных канонов. Эти «правила» дают исполнителям различные указания, начиная от весьма привычных, как например «*Canon: fuga ad minimam*» в «*L'homme armé sexti toni*» Жоскена, до загадочных, как знаменитое «*Cancer eat plenus sed redeat medius*» в мессе Дюфаи. Правила отнюдь не всегда указывают на использование имитационного письма. В цикле Бюнуа встречаем вербальный канон, что велит отдать теноровую мелодию басам и петь свою ее в инверсии: «*Ubi thesis assint cetera. Ibi arsis et e contra*». У Тинкториса находим каноны, указывающие на мензуру *c. f.*- голоса: «*crescit in duplum*». В *Credo* своих месс, Бюнуа и Обрехт ниспосылают «правила», диктующие транспозицию, используя при этом греческие обозначения звуков:

А. Бюнуа:

Ne sonites cachefaton, sume lychanosipaton.

Не пойте какофонию, берите от *ре*.

Я. Обрехт:

Ne sonites lychanosipaton, sume in proslambanamenon.

Не пойте от *ре*, берите от *ля*.

Осмысление развернувшейся более, чем на век традиции месс на «*L'homme armé*», весьма трудоемкая задача, требующая масштабного исследования, важной целью которого является определение линий заимствования, а также поиск связей одного цикла с другим. Как было сказано ранее, каждый циклов поднимает ряд весьма индивидуальных вопросов. В этой связи сочинения будут рассмотрены по отдельности.

²⁸⁵ *Strunk O.* Origins of the «*L'homme armé*» Mass // *Bulletin of the American Musicological Society.* 1937. Vol. 2. P. 25.

²⁸⁶ Подробнее об этом цикле см.: *Симакова Н. А.* Мелодия «*L'homme armé*» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. С. 17–53.

Однозначно определить технику письма мессы «L'homme armé I» невозможно, более того, в том нет никакой необходимости. Уникальность авторской работы заключается в потрясающем симбиозе композиционных приемов. Цикл демонстрирует всевозможные методы работы с первоисточником: с. f.- письмо, обогащенное приемами миграции и транспозиции, а также его разновидности: с. f.- канон и с. f.- остинато; техника парафразы в имитационном и неимитационном своих видах.

С f.- письмо имеет в цикле весомое значение. Поскольку все многоголосие мессы насквозь пронизано интонациями шансон, за с. f.- партии нами принимаются те, что ведут первоисточник, не прерываясь на свободный материал. Этот критерий становится основополагающим еще и по причине того, что ритмическое выделение с. f.- голоса, то есть пропорциональная аугментация мелодии шансон, скорее исключение, нежели правило композиции. Традиционная связь партии тенора с ролью с. f. нарушается. Ведущую роль этот голос занимает лишь четырежды: в *Et in terra, Et incarnatus, Patrem* и *Osanna*. В трех разделах *Kyrie* он представлен в виде двухголосных канонов баса и тенора (в *Kyrie I* и *II* каноны мензуральные, в *Christe* — пропорциональный). Равноправие двух голосов, но уже неимитационное — в *Qui tollis* (а точнее, его подразделе *Cum Sancto Spiritu*) и *Sanctus*; то же, но в трехголосии — в *Agnus Dei I*. Дважды ведущую роль примеряет на себя бас: в первом подразделе *Qui tollis*, где седьмая фраза шансон выступает в роли *soggetto ostinato*, а также в трехголосном *Domine Deus*, где остинато повторяется пятая фраза.

В некоторых разделах диспозиция с. f. нестабильна, ведущая роль переходит от одного голоса к другому. Так происходит в двух разделах: *Crucifixus* и *Benedictus*. В протяженном *Crucifixus* переход от тенора к басу в достаточной степени определен: начиная с т. 196 (то есть примерно с середины раздела) бас проводит песню целиком, в то время как остальные голоса развивают свободный материал; смена диспозиции с. f.- голоса подчеркивается также изменением мензуры. В трехголосном *Benedictus* миграция не столь отчетлива. Своего рода «лакмусовой бумажкой» для идентификации ведущего голоса становится поведение голосов его окружающих. Раздел испещрен сквозными имитациями, малыми темами которых, зачастую, являются мотивы шансон. Всякий раз эти имитации двухголосны, третий

же голос занят ролью *s. f.* Именно этот фактор и позволяет определить местоположение *s. f.*- партии в разделе. Смена диспозиции здесь происходит дважды: переход от дисканта к кантусу в начальном построении раздела, а, начиная с т. 138 *s. f.* мигрирует в бас.

Мелодический параметр работы с первоисточником включает в себя его транспозицию и орнаментирование, которое, впрочем, представлено не столь активно, чтобы говорить о технике *s. fl.* С куда большей интенсивностью происходит варьирование ритмического и метрического параметров *s. rg. f.* Помещение трехдольной мелодии шансон в условия двудольности происходит не только в разделах, где претворяется техника мензурального канона. Переметризацию *s. rg. f.* демонстрируют многие разделы, один из них — *Crucifixus*, где имперфектная мензура *s. f.*-тенора противопоставляется перфектной в окружающих голосах. Не менее активно композитор работает с ритмическим параметром первоисточника. Оригинальный ритмический рисунок варьируется различными способами. Это и пропорциональное увеличение длительностей, и просто варьирование изначальных временных соотношений звуков. Аугментация, зачастую, характеризует ритмику не всего развертывания *s. f.*- голоса раздела, а лишь сегмента. В *Et in terra* первые четыре фразы шансон звучат с варьированным ритмом, однако стоимость длительностей приблизительно равна оригинальной (пример 47). В завершающем построении раздела повторяется 3-я фраза *s. rg. f.* в непропорциональном ритмическом увеличении, поскольку характерный синкопированный рисунок заменяется ритмом по типу *cantus planus* (пример 47 а).

Пример 47. П. де Ла Рю, месса «L'homme armé I», *Et in terra* тт. 1–7, тенор.



47 а. *Et in terra* тт. 30–38, тенор.



Весьма нетривиально в цикле решен вопрос сегментации *s. rg. f.* Песня, состоящая из десяти фраз, имеет трехчастное строение. К первому разделу, как правило, относят фразы 1–4 (четвертая нередко усекается при цитировании); к

серединному — фразы 5–7; к заключительному — репризное повторение начального раздела, что соответствует фразам 8–10.

Пример 48. Аноним (Г. Дюфай?), шансон «L’homme armé».

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doit on doub -
 ter, doit on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se
 viengne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me
 l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doit on doub - ter.

Во многих циклах «L’homme armé» задача сегментации первоисточника внутри разделов решается вразрез с внутренним членением шансон. Так, в большинстве разделов цикла Ф. Базирона с. рг. f. изложен целиком, а в Sanctus и Кюрие дробится между разделами таким образом, что четвертая фраза отделяется от начальных и звучит вместе со строками серединного построения (5–7). А. Бюнуа разбивает шансон на два сегмента: фразы 1–6 и 7–10, а Ф. Карон формирует *soggetto*, купируя фрагменты первоисточника: после проведения материала «середины» шансон, звучит нисходящий квинтовый ход, соответствующий 9-й строке, в то время как остальные фразы репризного построения с. рг. f. отсутствуют.

В трех вышеназванных примерах при нарушении оригинальной сегментации с. рг. f., наличествует стабильное распределение обозначенных сегментов в циклах. Однако того же нельзя сказать о мессе Ла Рю. Композитор всякий раз предлагает новое деление песни внутри частей своей композиции. Наиболее типично фразы шансон распределяются внутри первых двух разделов Credo: Patrem и Et incarnatus. В первом из них проводятся фразы 1–7, причем те, что относятся к серединному построению (5–7), звучат после каденции, способствующей дополнительному делению раздела. В Et incarnatus тенор «допеваает» репризу (фразы 8–10). Отметим также, что небольшие по размеру фразы с. рг. f. в *soggetto* нередко сливаются в единое мелодическое построение, за счет того, что цезуры между строками купируются.

Наиболее стабильным «фразовым блоком» оказывается тот, что соответствует первой части песни (фразы 1–3, четвертая зачастую купируется). Серединные и репризные фразы могут распределяться между разделами разнообразными способами. Например, в части *Kyrie* пятая звучит в окончании *Kyrie I*, а *Christe* не только «допевает» шестую и седьмую, но и начинает цитирование репризы. В *Gloria* строки серединного построения дробятся: в *Domine Deus* остигато излагаются единые по тематизму пятая и шестая фразы, а седьмая так же, в виде *soggetto ostinato* господствует в первом подразделе следующего далее *Qui tollis*. Оба раздела претворяют таким образом технику *c. f.*- остигато.

Отдельно стоит вопрос последования фраз в изложении *c. f.*- голоса. Подобно тому, как делал Карон, Ла Рю зачастую нарушает изначальную последовательность фраз первоисточника (таблица 6). В первую очередь это происходит за счет введения дополнительных остигатных повторений его фраз. Нарушение последовательности может происходить и безотносительно приема остигато. Так, тенор *Crucifixus* открывается изложением дважды повторенной девятой фразы, продолжается десятой, после чего проходит восьмая. Подобных примеров — множество. Ла Рю свободно переставляет фразы шансон, повторяет, порой многократно, благодаря чему, ведущий голос строится по принципу причудливой игры с отсутствием каких-либо правил.

Таблица 6. Схема цитирования первоисточника в мессе «L'homme armé I» П. де Ла Рю²⁸⁷

Раздел мессы	Голоса	Метр	Фразы <i>c. pr. f.</i>	Лад <i>c. pr. f.</i>
<i>Kyrie I</i>	D	2/2	_____	a d
	C	2/2	1 2 3 _____	
	T	3/2	<u>1 2 3 5</u> (мензуральный канон)	
	B	2/2		
<i>Christe</i>	D	ϕ	5 6 – 5 6 6	d
	C		<u>6 7 8</u> (пропорциональный канон)	
	T			
	B		5 6 – 5 6 –	

²⁸⁷ В нижеприведенной таблице арабскими цифрами указаны соответствующие цитируемые фразы первоисточника. Прочерками — свободный материал. Временное соотношение голосов воспроизведено условно. Финалис лада указан лишь для наиболее стабильных проведений, как по длительности, так и с точки зрения звуковысотного параметра (отсутствие секвентных повторений). Знаки подчеркивания показывают голос или голоса, исполняющие роль ведущих. Фразы, повторяющие друг друга указаны через дробь, например 5/6. Поскольку при многократных повторениях

Kyrie II	D	3/2	8 9 10 ———	a
	C	3/2	7 —————	
	T	ϕ		
	B	3/2	<u>8 9 10</u> (мензуральный канон)	d
Et in terra	D	3/2	1 2 3 – 4 (2) ———	d
	C		1 2 — 2 (4) ———	a
	T		<u>1 2 3 4 3 3 4 4 3</u>	d
	B		1 2 3 —————	a
Domine Deus	D	ϕ – 3/2	————— 5 (6) 5	d
	C		————— 5 (6) 5	
	B		<u>5 (6) 5 5 5 5 5 5</u>	
Qui tollis	D	ϕ – 3/2– ϕ	7 7 7 – 7 7 8 — 10	a
	C		7 7 – 7 – 7 7 – 8 —	
	T		7 – 7 – 7 7 7 <u>8 9 10 9 9 10</u>	
	B		7 7 7 7 7 7 8 9 10 10 10	
Quoniam Cum Sancto Spiritu				
Patrem	D	3/2 – 4/2	1 2 3 4 3 ————— 4 – 5 6 5 6 7	d
	C		1 2 – 2 – 2 – 2 3 – 2 3 ——— 4 3 — 5 6 7	a
	T		<u>1 2 2 2 3 1 2 2 2 2 2 3 4 3 5 6 5 6 7 7</u>	d
	B		1 2 2 3 2 ——— 1 ——— 3 5 6 5 6 7	g
Qui propter				
Et incarnatus	D	3/2	a a a a a (мотивы остинато)	d
	C		a+b b b b a+b	
	T		<u>8 9 9 10 10 9 10 10 (=1 2 2 3 3 2 3 3)</u>	
	B		a a a a a	
Crucifixus	D	3/2	5 6 7 8 10 ————— 5 6 7 7 ————— 8 9 9 9 10	f
	C	3/2	5 6 7 – 10 10 10 – 7 — 6 7 7 ————— 10	d
	T	ϕ	<u>2 2 3 1 2 3 2 2 3 5 6 7 5 6 7 7 ————— 8 9 9 10</u>	d
	B	3/2	5 6 7 8 9 10 ——— 8 7 6 7 \ 1 2 2 3 4 5 6 7 8 9 10	d
Sanctus	D	3/2	————— 5 6	a
	C		1 2 3 ——— 5 6	
	T		<u>1 2 2 3 5/6 5 5</u>	
	B		<u>1 2 3 5/6 5 5 5 5</u>	
Pleni sunt	D	C	————— 5 6 5 6 –	d
	C		1 2 2 2 3 3 — 5 6 5 6 5 6 –	
Osanna	D	3/2	7 – 8 9 10 10 –	d
	C		— 7 8 9 10 —	
	T		7 7 8 9 9 10	
	B		7 – 8 9 10 9 —	
Benedictus	D	C	<u>1 2 3 – 7 – 5 – 7 7 7 —</u>	a
	C		1 \ <u>2 3 4 3 – 5 – 7 7 7 7 – 7</u>	
	B		1 2 3 5 6 6 — \ <u>5/6 5 5 5 5 5 5</u>	
Agnus Dei I	D	3/2	1 ————— 7 7 7	e
	C		<u>1 2 3 3 4 5 6 7 8 9 10</u>	
	T		<u>1 2 3 4 3 4 3 3 3</u>	
	B		<u>1 2 3 4 5 6 7</u>	
Agnus Dei II	D	ϕ	Имитируются интонации 1 и 2	
	C	3/1		

	T B	3/2 C		
Agnus Dei III	D C T B	3/2	5 6 7 3 —3 1 — 5 — <u>1 2 3 4 3 1 3 3 3</u> Tant que nostre agent durra	d d d

Все многоголосие мессы охвачено заимствованным материалом. Этот фактор позволяет говорить о претворении техники парафразирования. В большинстве разделов с. f.-голос не выделяется на фоне окружающих не только ритмически, но и тематически. Назвать это окружение свободными голосами можно лишь с натяжкой, поскольку процент материала, с *soggetto* не связанного, в них совсем небольшой. Главным отличием ведущего голоса является приверженность его исключительно к тематизму заимствованного первоисточника, что цитируется преимущественно точно. Окружающие же голоса, в свою очередь, нередко перемежают материал *soggetto* свободным, а непосредственно тематизм с. pr. f. излагают варьировано, путем секвенцирования и существенного орнаментирования.

Проведения фраз в окружающих с. f. голосах могут сопровождаться имитационной фактурой, благодаря чему происходит формирование имитационной парафразы, взаимодействующей с с. f.- письмом монохронно. Однако порой имитационное письмо сочетается с *contrapunctus simplex* в рамках одного раздела. В таком случае речь будет идти о сочетанном (имитационном и неимитационном) типе парафразирования. Претворением этой идеи является подраздел *Qui tollis — Cum Sancto Spiritu*, где бас и тенор, выступая «на равных», излагают материал трех последних фраз песни. Восьмая проводится посредством четырехголосной канонической имитации. Девятая и десятая — в двух нижних голосах, не совпадая по времени звучания: девятая у тенора звучит одновременно с восьмой у баса, а десятая контрапунктирует девятой (пример 49). Таким образом имитационное письмо инициального построения *Cum Sancto Spiritu* сменяется простым контрапунктированием на материале с. pr. f., что придает подразделу черты неимитационного парафразирования.

Пример 49. П. де Ла Рю, месса «L'homme armé I», Cum Sancto Spiritu, тт. 106–123²⁸⁸.

106.
1. mus, Je - su - Chri - ste.
2. tis - si - mus, Je - su - Chri - ste. Cum San - cto Spi -
3. Je - - su - Chri - ste. Cum Sancto
4. Do - mi - nus, Je - su Chri - ste.

112.
1. Cum Sancto Spi - ri - tu, in
2. ri - tu, in glo - ri - a in glo - ri -
3. Spi - ri - tu, in glo - ri - a De -
4. Cum San - cto Spi - ri - tu,

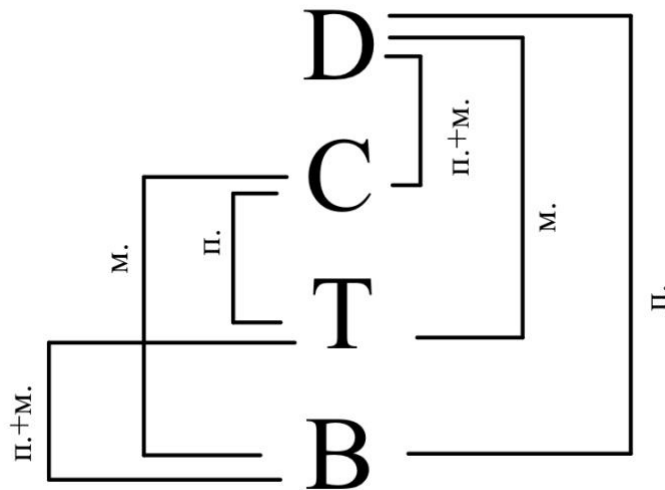
118.
1. - glo - ri - a De - i pa - tris, in glo -
2. a De - i - i Pa -
3. - i Pa -
4. - in glo - ri - a, in glo - ri - a

Каноническая техника, многообразно представленная в мессе, является важным вспомогательным фактором в реализации идеи имитационного парафразирования. Непосредственно канонических разделов в мессе четыре — три в *Kyrie*, а также *Agnus Dei II*, который по праву считается одним из лучших образцов сложнейшей техники мензурального канона. Поскольку с. f.- канон в *Kyrie I*, *Christe* и *Kyrie II* излагает материал с. р. f. точно, влияние техники имитационного парафразирования минимально, поскольку отсутствует важный ее компонент: линейное парафразирование заимствованного материала. Куда сильнее в этих разделах парафразирование неимитационное, что обеспечивается симультанным варьированным проведением фраз шансон в партии контратенора, не встраивающегося в имитационную фактуру двух нижних голосов.

²⁸⁸ Музыкальный пример заимствован из издания Ф. Блюме. Здесь, ради удобства исполнения, многоголосие транспонировано на кварту выше. *La Rue P. de Missa L'homme armé / hrsg. von F. Blume. Wolfenbüttel und Zürich: K. H. Möseler Verlag, 1972.*

Совершенно иначе работа с первоисточником происходит в *Agnus Dei II*. Мелодия четырехголосного канона пронизана мотивами «*L'homme armé*», однако, впервые в сочинении, это не легкоузнаваемые фразы, а лишь краткие интонации, отсылающие к *c. gr. f.* Безусловно, это следствие сложнейшей техники письма — четырехголосный пропорциональный и мензуральный канон (таблица 7), где в каждой паре голосов выстраиваются собственные и звуковысотные, и метроритмические соотношения. Однако сочетание имитационного письма и линейного парафразирования материала первоисточника формируют столь необычный (за счет обращения к технике мензурального канона) вид имитационной парафразы. Отметим также, что на уровне цикла, раздел обеспечивает формирование взаимодействия техник *c. f.* и парафразы на диахронном уровне.

Таблица 7. Схема канона в разделе *Agnus Dei II* мессы «*L'homme armé I*» П. де Ла Рю²⁸⁹



Этот виртуозный образец напрямую корреспондирует к трем разделам *Kyrie*, демонстрировавшим разные виды метроритмических канонов консекутивно (мензуральные в крайних *Kyrie* и пропорциональный в *Christe*). В *Agnus Dei II* они «собираются» в одновременности, не только подытоживая и обобщая имитационную идею цикла, но и демонстрируя высочайшее мастерство Ла Рю.

Нередко тип имитационной парафразы формируется в мессе не только за счет простых, или непротяжённых канонических имитаций, но и с помощью более искусных приемов — небольших бесконечных канонов, а также канонических секвенций. Упомянувшийся ранее *Qui tollis* объединяющее в себе разнообразные

²⁸⁹ Сокращения: м. — мензуральный, п. — пропорциональный.

методы работы с первоисточником: с. f.- остинато, имитационное и неимитационное парафразирование. В центральном построении раздела — подразделе Miserere, отграниченным от крайних сменой мензуры — седьмая фраза песни проводится имитационно: сначала в виде трехголосного бесконечного канона I разряда, затем — четырехголосной канонической секвенции I разряда (пример 50). Такой прием аккумулирует в себе две важные для цикла идеи: имитационность, а также остинатное письмо, черты которого обеспечиваются повтором пропосты.

Пример 50. П. де Ла Рю, месса «L’homme armé I», Qui tollis, тт. 91–105²⁹⁰.

91

S. mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus san -

A. Quo - ni - am tu so - lus san -

T. mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

B. mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

98

S. Tu so - lus Al - tis - si -

A. ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

T. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

B. tu so - lus san - ctus. Tu so - lus

Подобная идея реализуется и в окончании Patrem — Qui propter — который, благодаря одновременной каденции во всех голосах, воспринимается самостоятельным подразделом. Строго говоря, здесь не формируется в «чистом виде» ни бесконечного канона, ни канонической секвенции, а некая их quasi форма, при которой вначале трехголосно, а затем и всеми участниками контрапункта имитируется пятая (шестая) фраза шансон, то с повторением высоты пропосты, то с ее секвенционным ее перемещением.

Взаимодействие техник письма на с. f. и парафразирования в мессе характеризует большинство разделов. Зачастую голоса, что сопровождают ведущий,

²⁹⁰ См. сноску 288.

проводят те же или соседние фразы первоисточника. Однако порой складывается ситуация, когда многоголосие разделяется на своего рода контрапунктические пласты. Это происходит за счет того, что окружающие *s. f.* партии цитируют отличный от ведущего голоса тематический материал. Так происходит в разделе *Crucifixus*, где проведению фраз начального построения шансон (1–3) в теноре, контрапунктируют три голоса, излагающие тексто-музыкальные строки «середины» (5–7).

Подобным образом складывается многоголосие раздела *Agnus Dei I*, где мелодия «*L’homme armé*» ведется одновременно тремя голосами, причем на различных этапах развертывания раздела, друг другу контрапунктируют начального, срединного и репризного построений шансон. В заключительном *Agnus Dei III* вновь соединяются различные тематические пласты. Начальным фразам *s. pr. f.* в теноре контрапунктируют срединные у дисканта. В партии баса в это время излагается новый первоисточник — шансон «*Tant que nostre argent dur[r]a*» (пример 51). Таким образом, в разделе сочетаются три различных мелодических пласта, что напоминает композиционные принципы полимелодических шансон и мотетов первой половины XV века.

Пример 51. П. де Ла Рю, месса «*L’homme armé I*», *Agnus Dei III*, тт. 51–55.

The image shows a musical score for four parts in 3/2 time. The top staff (Tenor) has the lyrics: A - gnus De - - i qui tol -. The second staff (Bass) has: A - gnus De - i, qui - tol - lis pec - ca - -. The third staff (Bass) has: A - gnus De - - i, qui tol - lis. The bottom staff (Bassoon) has: Tant que nostre argent dur[r]a, followed by A - gnus De - i, qui tol -.

Сложно с уверенностью говорить о том, с какой именно целью в мессе заимствуется новый *s. pr. f.* В статье Карло Бози²⁹¹ приводятся пять сочинений, заимствовавших этот первоисточник. Помимо мессы «*L’homme armé*», это политекстовые шансон Г. Дюфаи и Ж. Жапара (эта же шансон приписывается

²⁹¹ *Bosi C.* «*Tant que mon/nostre argent dura: Die Überlieferung und Bearbeitung einer “populären” Melodie in fünf mehrstimmigen Sätzen*» / *Acta Musicologica*. 2005. Vol. 77 (2). P. 205–228.

А. Бюнуа), шансон Я. Обрехта, а также анонимная месса, содержащаяся в манускрипте, датируемом, предположительно 1485–1495 годами²⁹². В последней, равно как и композициях Ла Рю и Дюфай, мелодия излагается в дорийском ладу. Обрехт проводит «Tant que nostre argent dur[r]a» сразу в двух голосах — у тенора и баса, причем делает это средствами весьма искусного quasi-канона²⁹³. Каноническое проведение с. рг. f. влияет и на ладовый его облик: бас проводит песню в эолийском, а тенор — в дорийском. По всей видимости, оригинальным ладом шансон является именно дорийский, что, вероятно, могло сыграть определенную роль в выборе «Tant que nostre argent dur[r]a» в качестве компаньона к основному с. рг. f. мессы.

Ла Рю, однако, находит способ дополнительно сблизить избранные им первоисточники. В обработках Дюфай, Жапара и Обрехта шансон излагается в двудольном метре; длительности в первой фразе — равные. В мессе Ла Рю «Tant que nostre argent dur[r]a» не только помещается в условия перфектной мензуры, но и переритмизуется в характерном для начальной фразы «L'homme armé» ритмическом рисунке.

Принцип остинато, о котором много говорилось прежде, претворяется в мессе отнюдь не только при работе с материалом с. рг. f. Примечательно строение раздела Et incarnatus. Это единственный раздел, на всем протяжении которого ведущий голос окружается свободными от тематизма первоисточника голосами. Их развертывание складывается из повторов двух мотивов. Первый (a) повторяется от разных высот и перемежается паузами, по типу дискретного остинато в партиях кантуса и баса. Им же открывается развертывание контратенора, но, без каких-либо цезур, получает продолжение в виде второго элемента (b), который обособливается и повторяется трижды. Замыкается партия голоса практически репризным повторением своего начала, что подчеркивает также высотной диспозицией мотивов остинато:

мотивные элементы контратенора	<i>a+b b b b a+b</i>
начальные звуки проведений	<i>a a d a d a a</i>

²⁹² Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 31. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014279 (дата обращения: 09.04.22).

²⁹³ Партии тенора и баса соотносятся друг с другом по принципу неточного канона, где не только изменяется расстояние между *dux* и *comes*, но и происходит смена ролей «ведущего» и «ведомого». Начиная с т. 29 тенор, игравший роль *risposta* становится *proposta*, оставаясь в этом качестве до окончания сочинения.

Общий лад мессы — дорийский. В нем же — большинство проведений *c. f.*, что не соответствует оригинальной нотации шансон в транспонированном дорийском ладу. Однако, необычный способ работы с первоисточником повлиял и на ладовые свойства *soggetto*. Звучащий в разных голосах, тематический материал имеет разнообразные ладовые диспозиции. В *Patrem*, изложенные одновременно во всех партиях первые три фразы «*L'homme armé*», объединяют дорийский, миксолидийский и эолийский варианты шансон. А «тройной» *c. f. Agnus Dei I* складывается из фригийской, дорийской и лидийской версий *c. r. f.* В совокупности *soggetto* насчитывает пять ладовых диспозиций: *d, e, f, g, a*, что невольно отсылает к не менее выдающейся мессе с тем же первоисточником — «*L'homme armé super voces musicales*» Жоскена Дебре.

Месса «*L'homme armé I*» Ла Рю снискала славу в первую очередь за счет уникального канона в *Agnus Dei II*. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что он — лишь одна из жемчужин этой искуснейшей композиции. В ней отражены разнообразные методы работы с одноголосным первоисточником: *c. f.*- письмо и парафразирование, а также их взаимодействие. Важным аспектом, выделяющим мессу из наследия Ла Рю, становится господство заимствованного материала над авторским. Разнообразные виды претворения принципа остинато: техника *c. f.*-остинато, многократные повторения фраз первоисточника в свободных голосах, а также остинатное письмо на свободном материале в раздел *Et incarnatus* придает циклу черты паностинатной формы.

Весьма сложно установить прямую преемственность мессы «*L'homme armé I*», поскольку она сочетает в себе многие характерные черты циклов своих предшественников. С мессой Региса ее роднит каноническое письмо, а также общий лад — *d*-дорийский, от Окегема заимствуются принципы переметризации, пропорциональной аугментации и транспозиции *c. r. f.* Связь обнаруживается и с «*L'homme armé*» Карона, кто так же свободно меняет последовательность фраз первоисточника, а также прибегает к остинатному их повторению. Очевидно родство месс Ла Рю и Жоскена (*s. v. m.*) и с точки зрения использования техники мензурального канона, и с точки зрения многократных транспозиций мелодии шансон. Весьма сложно определить кто же из двух композиторов создал свой цикл первым. Как показывают источники, мессы были написаны примерно в одно время.

Самый ранний манускрипт²⁹⁴, сохранивший «L’homme armé I», относится к 1500–1505 годам. Самые ранние источники «L’homme armé super voces musicales» — Йенский манускрипт²⁹⁵, датируемый промежутком между 1495–1500 годами, а также рукопись из Модены, созданная около 1505 года²⁹⁶.

Обращение композитора к шансон «L’homme armé» в качестве первоисточника скорее всего объясняется его службой в Габсбургско-бургундской придворной капелле. А именно — сопровождением церемоний Ордена Золотого руна, что проводились неоднократно в период службы Ла Рю. Куда менее очевидна причина заимствования мелодии «Tant que nostre argent dur[r]a». В сохранившихся многоголосных обработках песни варьируется не только ее интонационная, но и текстовая составляющая. К примеру, у Г. Дюфаи вместо *nostre argent* — *mon argent*. Сложно сказать какой именно вариант стиха имеет в виду Ла Рю, цитируя шансон в мессе «L’homme armé I», однако в некоем «собирательном» виде текст «Tant que nostre argent dur[r]a» выглядит следующим образом:

Tant que nostre argent dura,	Пока есть у нас деньжата,
Que tant tost fauldra,	И пока мы их не растратим,
Nous menrons joyese vie.	Жить нам будет весело.
Or est nostre argent falı,	А теперь уж денег нет,
Adieu mon ami!	Прощай, мой друг!
Adieu ma très douce amie!	Прощай моя милая подруга!
Héllas, mon amy,	Увы, любимый мой,
Et quant revenrés-vous? ²⁹⁷	И когда же ты вернешься?

Заимствование в мессу шансон, что обличает тему любви, зависящую от полноты кошелька, на первый взгляд обескураживает. Вероятно, понять смысл такого цитирования можно, обратившись к распространенной в Средневековье и Возрождении практике художественных маргиналий — помет на полях манускриптов. Зачастую совершенно не связанные с текстом, они могли изображать

²⁹⁴ Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 22. URL: http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00014267 (дата обращения: 09.04.22).

²⁹⁵ Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 32. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014283 (дата обращения 09.04.22).

²⁹⁶ Biblioteca Estense. Modena. Ms. M. 1.2.

²⁹⁷ Цит. по: The combinative chanson. An Anthology / ed. by M. R. Maniates / Recent researchher in the music of the Renaissance. Vol. LXXVII. — Madison: A-R Editions, Inc., 1989. — P. XXXII.

как весьма безобидные растительные орнаменты, так и скабрзные сюжеты с участием духовенства²⁹⁸. Краткое вкрапление «Tant que nostre argent dur[r]a» в композицию мессы может быть трактовано как своего рода «музыкальная маргиналия», обличающая пороки церкви, а именно — покупку «Божией милости» за деньги, то есть продажу индульгенций.

«L'homme armé II». Как говорилось ранее, в собрании сочинений Ла Рю находятся две четырехголосные мессы с заголовками «L'homme armé». Вторая из них располагается в последнем томе издания, вместе с теми циклами, чья принадлежность перу композитора не доказана. Как указывает редактор²⁹⁹, «L'homme armé II» сохранилась лишь в двух источниках, без указания авторства. Основанием для публикации мессы в *opera omnia* послужили два фактора: расположение цикла в манускриптах, где он всякий раз соседствует с теми, что однозначно написаны Ла Рю, а также стилистика его письма. Помимо канонов, охватывающих всю композицию, исследователь обращает внимание и на характерные каденции с «консекутивными квинтами»³⁰⁰. Поскольку интерес настоящего изыскания заключается, прежде всего, в изучении методов работы композитора с первоисточниками, аналитическим обзором мессы с этого ракурса, мы постараемся внести вклад в решение проблемы авторства сочинения.

Так же, как и в «L'homme armé I» с. f.-голос меняет свою диспозицию. Однако, претворен этот принцип посредством четкой закономерности: из раздела в раздел с. f. мигрирует между тенором в кантусом. Причем тенор выполняет ведущую роль в тех разделах, что цитируют начальное построение (фразы 1–4) шансон, кантус же проводит материал серединного (фразы 5–7) и заключительного (фразы 8–10) ее сегментов. Вероятно, смена диспозиции в данном случае несет в себе чисто утилитарную функцию: серединное построение с. pr. f. звучит гораздо выше, нежели крайние, что провоцирует автора на передачу с. f. более высокому по тесситуре голосу.

²⁹⁸ Подробнее об этом: *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья. Светская и праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. М.: Наука, 1988. 341 с.

²⁹⁹ *Kreider J. E.* Introduction to Missa L'homme armé II // Pierre de La Rue Opera Omnia. Vol. VII. P. XXX.

³⁰⁰ *Ibid.* — P. XXXII. По всей видимости, имеются в виду такие каденции, где звук, образующий квинту в финальном квинт-октавном или терц-квинтовом конкордах звучит не одновременно с басом, а вводится раньше, или позже остальных.

Варьирование в *s. f.*- голосе заданного материала затрагивает все его аспекты. Мелодическое орнаментирование, хоть и присутствует, но представлено в меньшей степени, нежели в «L'homme armé I». Оно являет себя, как правило, при повторении фраз первоисточника внутри раздела. Что же касается ритмического и метrorитмического параметров, то здесь прекомпозиционная работа ведется куда более интенсивно и во многом сходна с «L'homme armé I». Ритмический рисунок *s. f.* постоянно обновляется, однако, в отличие от первой мессы, всегда выделяется на фоне свободных голосов более крупными длительностями. В тех разделах *Kyrie*, *Gloria* и *Credo*, где *s. f.* звучит в кантусе, происходит смена мензуры с перфектной на имперфектную (примеры 52, 52 а, б). В *Sanctus* и *Agnus Dei* *s. f.* всегда изложен с перфектным делением тактуса, а претворение принципа *varietas* происходит благодаря несоответствию его темпусов и пролаций таковым в сопровождающих его голосах (примеры 52 в, г). В *Patrem* *s. f.*- голос имеет комбинацию *tempus perfectum* и *prolatio maior*, в то время как окружающие его — перфектного темпуса и малой пролации, что, с точки зрения современной нотации, обеспечивает трехдольность тактового деления в обоих пластах музыкальной ткани (пример 52 б). В обоих разделах *Agnus Dei*, напротив, происходит сочетание трехдольного метра (у *s. f.* *tempus perfectum*, *prolatio maior*) с двудольностью в сопровождающих голосах (пример 52 г).

Пример 52. П. де Ла Рю, месса «L'homme armé II», *Kyrie* I, тт. 1–12, тенор.



52 а. Et in terra, тт. 1–19, тенор.



52 б Patrem, тт. 1–18, тенор.



52 в. Sanctus, тт. 1–20, тенор.





Мелодия песни, состоящая из десяти фраз (четвертая иногда купируется), не звучит целиком ни в одном из разделов (таблица 8). Ее сегментация в частях мессы куда более стабильна, нежели в «L'homme armé I». В *Kyrie* тексто-музыкальные строки шансон распределяются следующим образом: 1–3 в *Kyrie I*, 5–7 в *Christe*, 8–9 в *Kyrie II*. Все остальные части мессы имеют по два с. f.- раздела, в которых, соответственно, звучат фразы 1–3 (4) и 5–10. В «L'homme armé II» имеет место нарушение в последовании фраз, что проявляется через точное или варьированное повторение музыкальных строк. К примеру, в *Et in terra* последовательность фраз выстраивается следующим образом: 1–2–2–3–4–3 (варьировано)–1–2–3. То есть, так же, как и в «L'homme armé I» строки шансон переставляются в пределах одного сегмента: начального, серединного или заключительного.

Порой, повторения фраз первоисточника в разделах мессы, обеспечивают их структурам организацию форм второго порядка. В *Patrem* трехкратно излагается начальный сегмент «L'homme armé» (фразы 1–4), причем четвертая фраза звучит лишь при первом проведении. Внутри повторяющихся сегментов фразы с. р. f. также реитерируются, точно или варьировано. Такая организация развертывания с. f.- голоса придает разделу черты остинатной формы первого рода, где протяженное *soggetto ostinato* варьируется при каждом своем повторении.

Черты остинатной формы имеет также раздел *Et resurrexit*, в котором цитируются фразы 5–10. Сегмент повторяется дважды, однако, тематическое единство трех заключительных фраз начальным, создает эффект полного проведения шансон. Повтор сегмента вновь осуществляется столь характерным для композитора способом варьированного остинато. Отличительной чертой раздела является введение своего рода интермедии (тт. 170–181), построенной на свободном материале. Вводится она при повторении репризного построения с. р. f., что создает любопытный композиционный эффект, напоминающий своего рода «ложную репризу». Только что отзвучавшая восьмая фраза после интермедии звучит вновь, и, как реприза «истинная» получает теперь «правильное» продолжение 9-й строкой.

Повторы сегментов шансон в Qui tollis придают разделу черты репризности. В центре раздела оказываются фразы 8–10, окруженные повторениями серединного раздела песни. Таким образом структура с. f.- голоса предстает в инверсии по отношению к оригиналу.

Таблица 8. Схема диспозиции фраз cantus firmus в мессе «L'homme armé II» П. де Ла Рю.

Разделы мессы	Метр с. f.- голоса	Метр раздела	с. f.- голос	Фразы cantus firmus
Kyrie I	3/2	3/2	T	1 2 3
Christe	2/2	2/2	C	5 6 7
Kyrie II	3/2	3/2	T	8 9 10
Et in terra	3/2	3/2	T	1 2 2 3 4 3 1 2 3 (2)
Qui tollis	2/2–3/2–2/2	2/2–3/2–2/2	C	5 6 7 8 9 10 5 6 7 5/6
Patrem	3/2	3/2	T	1 2 3 3 4 1 2 3 1 2 2 3 3
Et resurrexit	2/2–3/2–2/2	2/2–3/2–2/2	C	5 6 7 8 9 10 5 6 7 8—8 9 10 10 (1 2 3) Инт.
Sanctus	9/2	3/2	T	1 2 3
Osanna	3/2	3/2	C	5 6 7 8 9 10
Agnus Dei I	3/1	2/2	T	1 2 3 2 3
Agnus Dei II	3/1	2/2	C2	5 6 7 8 9 10

Так же, как и в «L'homme armé I», во второй мессе Ла Рю обращается к технике парафразы. Однако здесь она представлена преимущественно в имитационной своей форме. В первую очередь черты парафразирования обеспечиваются каноническим письмом (таблица 9), которым охвачены все с. f.- разделы. Канон образуется в свободных голосах, однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что их материал связан с тематизмом первоисточника. Мелодический материал с. рг. f. вуалируется за счет линейного парафразирования. Совокупность двух факторов — имитационной фактуры и неточного изложения первоисточников — обеспечивает формирование техники парафразирования, что взаимодействует с с. f.- письмом на монохронном уровне.

Таблица 9. Схема расположения канонов в мессе «L'homme armé II» П. де Ла Рю³⁰¹.

Раздел мессы	Голоса канона	Интервал вступления	Время вступления
Kyrie I	D–B	5	1
Christe	D–B	5	2
Kyrie II	D–B	5	1
Et in terra	D–B	5	2
Qui tollis	D–B	5	4
Patrem	D–B	5	2
Et resurrexit	B–D	5	5
Sanctus	C–B	5	7
Osanna	C–B	5	2
Agnus Dei I	C1–D	4	2
Agnus Dei II	D–C1	5	3

«L'homme armé II», в отличие от первой мессы, присутствует образец имитационной парафразы без ее взаимодействия *s. f.* — двухголосный раздел *Crucifixus*. Здесь, по типу мотетной формы, имитационно излагаются первые три фразы шансон, которые секвенционно или остинатно (с варьированием) повторяются в линейном развертывании голосов. В третьей тексто-музыкальной фразе имитационное парафразирование сменяется неимитационным. Пропоста, состоящая лишь из звука *d* повторяется в респосте двумя октавами выше, что обеспечивает формирование простой имитации. Однако далее нижний голос излагает первую фразу первоисточника, а верхний — третью (пример 53). Своим наличием в цикле, раздел обеспечивает взаимодействие техник письма на *s. f.* и парафразирования на диахронном уровне.

³⁰¹ В столбце «голоса канона» используются сокращенные названия: D — дискант, C — контратенор, B — бас. Первым указывается *dux*, вторым — *comes*. Время вступления голосов указано в бревисах.

Пример 53. П. де Ла Рю, месса «L'homme armé II», Crucifixus тт. 69–91³⁰².

The musical score shows a Duo (Tenor and Bass) in 2/4 time, starting at measure 70. The lyrics are: "Cru- ci- fi- xus e- ti- am pro no- bis: sub Pon- ti- o Pi- la- to, sub Pon- ti- o Pi- la- to, pas- sus et". The score is divided into four sections, each marked with a small theme (1-я, 2-я, 3-я, 4-я малая тема). Red boxes highlight specific melodic phrases, and yellow boxes highlight others. The score is in C major and 2/4 time.

Свободные от канона и проведения с. f. голоса также нередко становятся носителями тематизма, причем во всех частях, кроме Agnus Dei это, все же, один голос. Он ведет себя достаточно свободно, не имея, в отличие от «соседей», своей строго закрепленной роли. Он может излагать как совершенно свободный, так и заимствованный из первоисточника материал, который, в свою очередь, может вводиться как имитационно (что встречается гораздо реже), так и нет. Любопытный прием встречается в начале раздела *Christe*. Только что допевший, в предыдущем *Kyrie*, свою третью фразу тенор становится в *Christe* свободным. Однако в первых тактах, будто бы «доигрывая роль», ракоходно, с ритмическим выделением, проводит четвертую строку песни, тематически связывая разделы. Следующий, после первых четырех звуков, *g*, словно «закольцовывает» мотив, образуя наложение прямого и ретроградного движения. Он же является началом неимитационно проведенной у тенора первой фразы с. f. (пример 54). Такое поведение свободного голоса придает разделу черты неимитационного парафразирования.

³⁰² Красными прямоугольниками обозначены пропосты и респосты малых тем, желтыми — остинатные повторения фраз с. r. f.

Пример 54. П. де Ла Рю, месса «L'homme armé II», Christe тт. 13–19.

Общий лад «L'homme armé II» — миксолидийский. В том же ладу излагается мелодия шансон, не транспонируясь в цикле ни разу. Ладовый аспект роднит мессу с циклами Й. Окегема и М. де Орто, а отсутствие транспозиций с. f. — с «L'homme armé» Ф. Карона, И. Тинкториса, Л. Компера и А. Брюмеля.

Все вышесказанное позволяет сделать определенные выводы, касающиеся возможной принадлежности мессы перу Ла Рю. Так, среди характерных для композитора приемов работы в технике *santus firmus* можно выделить:

1. достаточно ясное и четкое, с ритмическим выделением, малоорнаментированное изложение мелодии первоисточника в с. f.-голосе, что характерно для работы с ритмизованными мелодиями светского происхождения (месса «T'andernaken») или авторскими *resfacta* (месса «De septem doloribus»);
2. взаимодействие техник с. f. и парафразирования как на монохронном, так и диахронном уровнях;
3. использование приема оstinатного варьирования, как в мелодии с. f., так и в развертывании свободных голосов;
4. переметризация с. f.-голоса;
5. использование канонической техники. Ла Рю — мастер канона, автор четырех канонических месс, одна из которых — «Ave sanctissima Maria» — демонстрирует технику тройного шестиголосного канона, а «L'homme armé I» — виртуозного мензурально-пропорционального канона.

Несколько особенностей не вполне характерны для с. f.-письма Ла Рю в целом, однако встречаются в мессе «L'homme armé I»:

1. миграция с. f. в каждом разделе. Ла Рю, безусловно, использует этот прием, однако весьма рафинированно, как, например в *Agnus Dei* месс «Alleluia» и

«Conception tua». В «L'homme armé I» миграция происходит более интенсивно, порой внутри разделов цикла;

2. постоянное варьирование ритмического рисунка первоисточника, ритмика которого уже задана. В мессах «Alleluia» и «T'andernaken» использовался прием пропорционального увеличения/уменьшения ритмики, без изменения временных соотношений между звуками. При этом в «L'homme armé I» отмечается варьирование заданного ритмического рисунка.

Таким образом, работа с первоисточником так или иначе отражает характерные черты письма Ла Рю. Разумеется, все эти аргументы, не являются безусловными доказательствами авторства, однако, все же, в сочетании с доводами исследователей, относительно ладогармонических и источниковедческих особенностей, могут свидетельствовать в пользу того, что именно Пьер де Ла Рю является композитором этого цикла.

Две мессы на «L'homme armé» П. де Ла Рю — весьма примечательные образцы как в контексте творчества композитора, так и в рамках сложившейся традиции. Они сочетают в себе всевозможные методы работы с одноголосным *c. rg. f.* *C. f.*- письмо, обогащенное приемами миграции и транспозиции, представлено различными своими видами: *c. f.*- канон и *c. f.*- остинато. Техника парафразы также являет себя с разных сторон: «зрелое», имитационное парафразирование, порой уступает место более архаичному, неимитационному. *C. f.* и парафраза активно взаимодействуют, преимущественно на монохронном уровне, однако есть пример и их диахронного взаимодействия: *Stucifixus* мессы «L'homme armé II». Обращает на себя внимание интенсивная работа композитора с метроритмическим параметром *c. rg. f.*, благодаря которой заимствованный напев приобретает в каждом разделе цикла уникальный вид.

Сравнивая мессы «L'homme armé» с теми, что также демонстрируют взаимодействие техник письма, но заимствуют при этом первоисточники литургического происхождения, отметим, что роднит их, прежде всего, собственно процесс взаимодействия. Главное из отличий — отсутствие *c. fl.*- письма в циклах «L'homme armé». Несмотря на то, что в них варьирование мелодического материала *c. rg. f.*, безусловно, присутствует, оно происходит не так интенсивно, а вопрос идентификации сегментов первоисточника здесь не ставится. Не встречается в

указанных циклах-обработках литургических напевов и такого разнообразия методов работы с с. f., невозможно здесь и варьирование метроритмических его аспектом. Все эти несоответствия в очередной раз доказывают разность подходов к различным первоисточникам, а также демонстрируют степень их влияния на *resfacta*.

3.3. *Soggetto ostinato*

Одной из интереснейших разновидностей с. f.- письма³⁰³ в музыке, начиная с последней четверти XV и на всем протяжении XVI века является *soggetto ostinato*. Репетитивная техника как таковая восходит к позднему Средневековью. Ее проявления — техника *Stimmtausch* эпохи *Ars antiqua*, а также изоритмическое письмо, распространённое в период *Ars nova*. Остинатность Возрождения являет себя в разных обличьях. Г. Дюфаи обращается к ней в знаменитой «*Gloria ad modum tubae*», сопровождая канон в верхних голосах репетициями нисходящей кварты *c¹-g* ради создания эффекта звучания трубных фанфар. Чуть меньше века спустя к подобному приему прибегнет И. Виндерс³⁰⁴ в семиголосной музыкальной эпитафии Жоскени «*O mors inevitabilis*», включив в мелодический материал двух нижних партий повторяющиеся квартовые и квинтовые ходы. Остинатность, претворяющаяся в мелодическом развертывании голосов, становится характерной чертой письма Ж. Дебре, П. де Ла Рю и их современников (в особенности представителей бургундской школы). Начиная с конца XV века, композиторы нередко прибегают к *ostinato* при формировании с. f.-голоса — ведущего носителя *soggetto*. В этом случае мы сталкиваемся с явлением, получившим в иностранной литературе название *soggetto ostinato*³⁰⁵.

³⁰³ Вслед за Ю. Евдокимовой, мы используем понятия «техника письма на с. f.», «с. f.- письмо/техника» как синонимичные. Выражение «с. f.- голос» относится к тому, что излагает первоисточник, «с. f.- канон» — изложение первоисточника канонически. *Евдокимова Ю. К.* Учебник полифонии. Вып. 1; *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век.

³⁰⁴ Точные годы жизни композитора неизвестны, однако исследователи полагают, что расцвет его творчества пришелся на 1525–1526 годы. Подробнее см.: *Jas E. Vinders [Vender, Venders], Jheronimus.* // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029427> (дата обращения: 09.04.22).

³⁰⁵ Понятие *soggetto ostinato* фигурирует в ряде работ как устоявшийся термин без указания происхождения. См.: *Elders W.* Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance. P. 61–96; *Schiltz K.* Gioseffo Zarlino and the Miserere tradition: A Ferrarese connection? // *Early Music*

Термин «*soggetto ostinato*» не является аутентичным. Теоретиками Ренессанса проблемы остиной организации *cantus firmus* не обсуждались. Редкие, преимущественно негативные, комментарии можно найти относительно повторности как таковой. Так, упомянутое ранее, шестое правило контрапункта в «*Liber de arte contrapuncti*» («Книга об искусстве контрапункта») И. Тинкториса гласит: «Когда мы поем над плавным кантусом, то должны по возможности избегать редикты и особенно тогда, когда таковые [уже] будут в теноре... И хотя в любом голосе ресфакты редикты по правилам также запрещаются, иногда они все же терпимы — при подражании звуку колоколов или труб...»³⁰⁶. Дж. Царлино в 66-й главе третьей части «*Le istitutione harmoniche*» помимо прочего приводит в пример три мотета, с. f. которых строятся на повторении остиной фигуры: «*Miserere mei Deus*» Жоскена, а также «*Victor io salve*» и «*Inclite sfortiadum*» А. Вилларта. Автор обращает внимание на то, что повторения *soggetto* композиторы сопровождают «*con varie figure*» (различными фигурами) и фугами (то есть канонами)³⁰⁷. Само же слово *ostinato* появляется позже, в 1687 году, в сочетании с «*basso*» и «*contrapunto*» в «*Documenti armonici*» А. Берарди³⁰⁸.

Под *soggetto ostinato* понимается более или менее протяженная музыкальная тема (*soggetto*), многократно повторяющаяся, как правило, в одном голосе (но порой и в нескольких³⁰⁹) на одной или разных высотах, не перемежаясь при этом иным материалом и воплощаясь в технике *cantus firmus*. Таким образом *soggetto ostinato* не есть отдельная техника, но разновидность с. f.- письма, определяемая

History. 2008. Vol. 27. P. 181–216. *Macey P. P.* Bonfire songs: Savonarola's musical legacy. Oxford: Clarendon Press, 1998. 359 p.

³⁰⁶ Цит. по: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. С. 456.

³⁰⁷ *Zarlino G.* *Le istitutione harmoniche*. Venezia: Francesco Senese, 1558. P. 264 URL: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/zarins58.html#ch369> (дата обращения: 09.04.22).

³⁰⁸ *Berardi A.* *Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata*[,] Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo; Nelli quali con varij Discorsi, Regole, & Essempii si dimostrano gli studij artificiosi della Musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual sia segno. Dedicati all'Illustrissimo Signore, il Signor Conte Ranuccio Marsciani. Bologna: Giacomo Monti, 1687.

³⁰⁹ К известным нам разновидностям проведения *soggetto ostinato* одновременно в нескольких голосах отнесем: каноническое, либо проведение, распределенное между двумя голосами в духе мигрирующего с. f., а также многотемное *soggetto ostinato*, то есть с остиной повторением различных тем в нескольких голосах.

некоторыми исследователями как *c. f.-ostinato*³¹⁰. Повторяясь, тема может оставаться неизменной как ритмически, так и мелодически. Но нередко изменения, все же, происходят. С точки зрения ритмики это могут быть как пропорциональные, так и произвольные варианты изменения; с точки зрения мелодики — варьирование, связанное с повтором или редукцией звуков, взаимозаменами звуков на основе техники *инганно*³¹¹, а порой и мелодические преобразования.

Весьма любопытный пример последних — шестиголосный мотет Ф. де Монте «*Parce mihi, domine*», изданный в 1564 году. Сочинение содержит текст ветхозаветной книги Иова 7:16–21, где запечатлены муки и душевные страдания ветхозаветного праведника, его непреодолимое желание обрести покой. Мотет политекстовый: партия тенора выполняет роль своеобразного «комментатора» событий. В ней звучит *soggetto ostinato* с иным словесным сопровождением: «*Sana me, domine*» (Исцели меня, Господи — Иеремия 17:14). Вторая часть мотета открывается следующим текстом: «*Peccaui; quid faciam tibi, o custos hominum? Quare posuisti me contrarium tibi, et factus sum mihi metipsi gravis?*» (Если я согрешил, то что я сделаю Тебе, страж человеков! Зачем Ты поставил меня противником Себе, так что я стал самому себе в тягость?³¹²). *Soggetto* здесь претерпевает изменения: отталкиваясь от имеющегося в тексте слова «*contrarium*», излагается *per motum contrarium* (в инверсии).

Как правило, фраза-остинато имеет небольшие размеры и повторяется в композиции более двух-трех раз. Подчас в количестве повторений ищут скрытый смысл, зашифрованные символы. Анализируя мотет «*Tribularer si nescirem*» Дж. Палестрины, У. Эледрс³¹³ обращает внимание на нерегулярность паузирования между проведениями *остинато*³¹⁴, благодаря чему образуется определенное

³¹⁰ Например, таким термином пользуется Ю. Евдокимова. *Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. С. 62–69.*

³¹¹ Подробнее о технике *инганно* см.: *Гервер Л. Л. Техника инганно: опыт классификации // Журнал общества теории музыки. 2016. № 3. С. 44–66; Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI–начала XVII века: монография. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. 239 с.*

³¹² Синодальный перевод Ветхого Завета.

³¹³ *Elders W. Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance. P. 66.*

³¹⁴ Отметим, что *soggetto* мотета совпадает с *c. f.-ostinato* знаменитого мотета Жоскена «*Miserere mei, Deus*».

количество тактов (темпусов) — 90. Как известно, одноименный респонсорий приурочен к первому воскресенью Великого поста, литургические тексты этого дня тесно связаны с содержанием 90-го псалма.

Правомерность числовой символики может вызывать сомнения, однако невозможно отрицать, что некоторые *soggetti* все же несут в себе скрытый смысл. Своего рода музыкальным шифром являлись такие *soggetti ostinato*, которые выводились из гласных звуков фразы или имени собственного. Музыкальные темы, получившие название *soggetti cavato*³¹⁵, стали основой ряда (хоть и весьма немногочисленного) композиций, посвященных, как правило, разного рода правителям. Синтагма *soggetti cavato*, в отличие от *soggetti ostinato*, является аутентичной. Впервые определение «*soggetti cavato dale vocali di queste parole*» (тема, выведенная из гласных звуков определенных слов) использует Дж. Царлино в трактате «*Le institutione harmoniche*»³¹⁶. По всей видимости, первопроходцем в этом изящном способе сочинения был Жоскен Дебре. Его месса «*Hercules dux Ferrairae*» является одним из ранних образцов построения композиции на основе *soggetti cavato*. Примером композитора вдохновились Адриан Вилларт, Чиприано де Роре, Жаке Мантуанский, Хеллинк Лупус, Бартоломе де Эскобедо, Филиппе Рожье и другие. Сам Жоскен не раз обращался к найденному приему, примером чему могут

³¹⁵ Нередко это явление именуется сольмизационным *cantus firmus*. Вкратце принцип выведения темы можно описать следующим образом: гласные звуки слов преобразуются в тоны сольмизации, которые содержат те же гласные: $I=(M)I$, $U=U(t)$ и так далее.

³¹⁶ *Zarlino G. Le institutione harmoniche. P. 267.*

послужить мотеты «Illibata dei virgo»³¹⁷ и «Ut Phoebi radiis»³¹⁸, месса «La sol fa re mi»³¹⁹ а также инструментальная фанфара «Vive le roy»³²⁰.

Существует множество форм претворения принципа *soggetto ostinato* в конкретных сочинениях. В общем плане, можно согласиться с классификацией, предложенной Н. А. Симаковой³²¹. Рассматривая в своем труде более узкое явление дискретного остинато, она выделяет два рода остинатных форм. К первому относятся те сочинения, где остинатный голос играет первичную роль и является единственным носителем *soggetto*, которому окружающего голоса индифферентны, то есть являются свободными от тематизма. Ко второму — композиции, в которых остинатное *soggetto* контрапунктирует теме, излагающейся последовательно, фраза за фразой, без повторений. Поскольку в таком случае первичным в композиционном

³¹⁷ Повторяющийся в мотете мотив **La–Mi–La** выведен из имени **Ma–ri–a**.

³¹⁸ *Soggetto* мотета имеет весьма особый вид. Остинатная последовательность в виде восходящего или нисходящего гексахордов **Ut–La** (**La–Ut**) не повторяется неизменно, но собирается постепенно: **Ut**, **Ut–Re**, **Ut–Re–Mi** и так далее. Подробнее см.: *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Загадки мотета Жоскена «*Ut Phoebi radiis*». С. 2–16.

³¹⁹ Это *soggetto* несколько нарушает привычную технику выведения темы из гласных звуков, поскольку преобразует также согласные звуки, например **S=S(ol)**. Г. Глареан в «Додекахорде» объясняет ее происхождение весьма курьезной историей о том, как Жоскен просил поддержки одного влиятельного господина, который на исковерканном французском всякий раз отвечал композитору: «*Laise faire moy*» («Оставьте это мне»). См.: *Глареан Г.* Двенадцатиструнный (фрагменты) / Перевод М. В. Иванова-Борецкого // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 411. Интересно, что в одном из манускриптов, сохранивших мессу (*Biblioteca Apostolica Vaticana*. MS Capp. Sist. 41. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.41) инициал изображает человека в тюрбане, который держит в руках нечто, напоминающее тонкий флаг. Надпись на нем — «*Lassa far a mi*» соответствует тексту рефрена одноименной итальянской фроттолы. Таким образом, нарисованный человек, возможно, являлся магнатом, у кого композитор просил помощи. Появление же строки фроттолы — скорее всего игра слов, удачное совпадение, которым не преминул воспользоваться иллюстратор манускрипта (возможно, с подачи самого композитора).

³²⁰ Сочинение скорее всего было написано Жоскеном во время его пребывания во Франции и посвящено Людовику XII. *Soggetto cavato* получено следующим образом: **V=U=U(t)**, **I=(M)I**, **V=U=U(t)**, **E=(R)E**, **L E=(R)E**, **R O = (S)O(L)**, **Y=I=(M)I**: **Ut–Mi–Ut–Re–Re–Sol–Mi**.

³²¹ *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 395–409. Отметим, что исследователь не дает в данном случае какого-либо определения технике работы с первоисточником. Она не связывает принцип *ostinato* с техникой *s. f.* (что следует из предложенной ею типологии), но и не определяет технику как-либо иначе, кроме как «принцип *ostinato*» или «остинатная форма». Это позволяет предположить, что Н. А. Симакова мыслит *ostinato* или дискретное *ostinato*, на котором делается акцент, как самостоятельную технику письма. Однако позволим себе не согласиться с данной позицией, ведь принцип *ostinato* в данном контексте имеет характерные признаки *s. f.*-письма: цитирование прежде созданной музыкальной темы сочинения, а также формообразующая роль одного голоса (в некоторых случаях нескольких), логике которого подчиняются свободные от *soggetto* голоса. Безусловно, пограничные случаи, требующие отдельного рассмотрения, принимаются во внимание, однако большинство из них могут быть рассмотрены с точки зрения *s. f.*-письма и взаимодействия его с иными техниками.

процессе является сочинение *soggetto* не имеющего повторений, логике именно его развития подчиняется многоголосный комплекс, *soggetto ostinato* играет вторичную роль³²². Несмотря на то, что исследователь фокусирует внимание только на дискретной форме остинато, то есть такой, где повторения темы перемежаются паузами, подобное деление, на наш взгляд, справедливо и в отношении остинатных форм в целом.

В остинатных формах второго рода материал первоисточника распределяется между несколькими голосами, благодаря чему речь может идти о чертах техники парафразы, которые приобретают с. f.-сочинения. Причем парафразирование в таких случаях может быть реализовано как в имитационном, так и неимитационном видах³²³.

В качестве примера можно привести шансон-мессу Я. Обрехта «*Je ne demande*». В ней заимствуется материал многоголосного первоисточника, в целом создается искусная композиция, сочетающая принципы техники с. f., пародии и парафразы. В *Pleni sunt* тенор выполняет роль с. f., последовательно, фразу за фразой, цитирует мелодию тенора шансон А. Бюнуа, в то время как инициальный мотив, той же партии модели, остинатно повторяется басом³²⁴, варьируясь ритмически, мелодически и звуковысотно. Возникающая в начальном построении раздела имитационная фактура не получает сквозного развития, поскольку материал баса и тенора тематически не совпадает. Выход *soggetto* за рамки одноголосия в сочетании с неточным (парафразированным) изложением заимствованного материала придает композиции черты неимитационного парафразирования.

Как показывает практика, любая классификация не готова охватить всего разнообразия форм претворения явления. Н. А. Симакова, характеризуя остинатную форму второго рода, пишет: «[техника] предполагает одновременное присутствие и остинатно повторяемого фрагмента темы-*passagio*, и всей темы полностью»³²⁵. В

³²² Там же. С. 397.

³²³ Подробнее о типах парафразирования см. раздел 3.2. диссертации.

³²⁴ Н. А. Симакова указывает, что тенор этого раздела мессы цитирует «мелодию дисканта» шансон, в то время как бас — начальный мотив тенора модели. Однако это не так. Мелодия с. f. в *Pleni sunt* цитирует именно теноровую партию с. r. f., что же до *soggetto ostinato*, оно тематически совпадает с инициальными фразами как тенора, так и супериуса шансон, но звуковысотно — лишь с таковой у тенора. Симакова Н. А. Указ. соч. С. 397.

³²⁵ Там же. С. 396

данном случае накладывається следующее ограничение: один и тот же *s. pr. f.* на прекомпозиционном уровне рассматривается и как целостное построение, и как отдельные сегменты с потенциалом к их функционированию в качестве *soggetto ostinato*.

Вместе с тем, встречаются сочинения, где целостное *soggetto* и *soggetto-ostinato* имеют различное происхождение, что является частью давней (начиная с эпохи Средневековья) традиции работы одновременно с несколькими первоисточниками. Такова месса Жоскена «*La sol fa re mi*». Помимо оstinатного мотива, представляющего собой *soggetto cavato*, в цикле цитируются напевы григорианских месс: *Gloria XV* и *Credo I*³²⁶.

Остановимся на разделе *Et in terra*. Заимствованный хорал излагается супериусом в технике *s. f.*, тенор тем же образом проводит *soggetto ostinato*. Несмотря на то, что альт (как и бас) — свободный от тематизма голос, в его мелодическом развертывании порой встраиваются проведения *soggetto cavato*. И тенор, и альт допускают вольности в воспроизведении темы. Если у первого они весьма незначительные — варьирование ритмического рисунка, повторение некоторых звуков — то второй изобилует разнообразием мелодических преобразований, включающих в себя как ракоходное изложение, так и трансформацию темы с помощью техники *инганно*. В тт. 7–8 альт проводит *soggetto* и в прямом, и в ракоходном видах, образуя мелодическое построение, напоминающее своего рода «музыкальный палиндром» (пример 55). В т. 10 тот же голос демонстрирует применение техники *инганно*: вокс *Fa* натурального гексахорда подменяется тем же воксом гексахорда твердого, соответствующего клавише *c*. Тот же прием демонстрируется и в тт. 12–13. Распространение тематизма *soggetto cavato* на два голоса придает композиции черты техники парафразы, причем как имитационной, так и нет (в тт. 10–13, когда повторяющиеся фразы *soggetto* сочетаются друг с другом средствами простого контрапункта). Сочетание же с

³²⁶ Любовь композитора к напеву *Credo I* поистине впечатляет. Он цитируется в соответствующих частях целого корпуса месс Жоскена: «*De beata Virgine*», «*Sine nomine*», «*Gaudeamus*», «*Fortuna desperata*», «*Malheur me bat*», «*Faisant regretz*», «*Pange lingua*». Чуть меньшие цитаты хорала появляются в «*L’homme armé super voces musicales*», «*Herculex dux Ferrariae*», «*L’ami baudichon*» и «*Mater Patris*».

последовательно излагающимся в супериусе *s. f.*, формирует поистине искуснейшую композицию.

Пример 55. Ж. Депре, месса «La sol fa re mi», Et in terra, тт. 6–15.³²⁷

Возвращаясь к вопросу преломления черт техники парафразы, отметим, что они могут проступать и в остинатных формах первого рода. Порой это связано с каноническим изложением *soggetto ostinato*, благодаря чему цитирование первоисточника выходит за рамки линейного изложения. Так происходит в анонимном мотете «Tota pulchra es». Напев одноименного антифона в сочинении не заимствуется, однако *s. pr. f.* здесь, все же, присутствует. Четырехзвучное *soggetto ostinato* цитирует начальный мотив марианского антифона «Salve regina»³²⁸ и канонически излагается в паре верхних голосов в первой части композиции, во второй же — в двух нижних. С точки зрения письма, такой канон не представляет большой сложности.

Куда искусней принцип имитационного парафразирования претворен в мессе «Malheur me bat» Я. Обрехта. Кюрие II представляет собой двойное *soggetto ostinato*. Обе повторяющиеся музыкальные темы излагаются одновременно супериусом и басом (пример 57). Их интонации сходны, так как имеют общее

³²⁷ Черными прямоугольниками обозначены проведения *soggetto ostinato* у альты и тенора; в тт. 7–8 стрелками указано направление движения в изложении темы (прямое и ракоходное); знаками «+» обозначены звуки супериуса, соответствующие первоисточнику — Gloria XV григорианской мессы.

³²⁸ Этот мотив нередко используется в XV–XVI веках в качестве *soggetto ostinato*, к примеру в трехголосном мотете Жоскена Депре «Salve Regina», шестиголосном «Salve crux sancta» Якоба Клеменса-не-Папы и пятиголосном «Haec est illa dulcis rosa» Элиазара Жене.

происхождение — цитируются тт. 8–11 одноименной шансон³²⁹ (пример 56). Разнится протяженность построений, вследствие чего на три проведения верхнего голоса приходится пять в нижнем. Повторы у супериуса реализуют ту же логику, что продемонстрирована в «Qui tollis» мессы «Si dederо» композитора: пропорциональное двукратное уменьшение длительностей ритмического рисунка. В партии баса диминуции также присутствуют, но не столь последовательно: длительности в первых четырех проведениях равны, в последнем — сокращены вдвое. Для обоих *soggetti* характерна вариантность при повторениях, осуществляемая через редукцию повторяющихся звуков. За счет единства заимствованного материала, накладывающиеся друг на друга темы образуют имитационную фактуру, которая в сочетании с принципом многоголосного цитирования монодического *s. pr. f.* придает композиции черты имитационного парафразирования.

Пример 56. Я. Обрехт/ Й. Мартини/ А. Малкор шансон «Malheur me bat», тт. 6–11, супериус.³³⁰



Пример 57. Я. Обрехт, месса «Malheur me bat», Kyrie II, тт. 1–24.

³²⁹ Авторство шансон точно не установлено. Дж. Блоксам и Б. Хагг склоняются к версии, что ее сочинил некто по имени Малкор (Malcort), о чем сказано в феррарском манускрипте Rc. 2856. Возможно, это одно из написаний фамилии, которую носил Альбертинус Малкур (Albertinus/Albertijne Malcourt). В то же время Б. Хадсон в качестве возможного композитора называет Й. Мартини, поскольку его имя значится в двух других манускриптах, включающих сочинение. В знаменитой антологии «*Harmonice Musices Odhecaton*», изданной в 1501 году О. Петруччи, автором назван Я. Обрехт. См.: *Bloxam M. J. Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses.* // Josquin Companion / Ed. Sherr. R. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 177–178; *Hudson B. Two Ferrarese Masses by Jacob Obrecht.* // *The Journal of Musicology.* 1985. Vol. 4. №. 3. P. 276–302; *Haggh B. Malcourt* // *Grove Music Online.* URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040532> (дата обращения: 09.04.22).

³³⁰ В шансон «Malheur me bat» цифрами помечены звуки цитирующиеся в разделе мессы фразы; соответствующие им — в приведенном фрагменте мессы.

13 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Sup i - son, Ky - ri - e e - le - i -

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

Ten 1 - 2 3 - son, Ky - ri - e e - le - i -

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

Приведенные выше примеры демонстрируют различные формы бытования техники *c. f.*-остинато. Они же служат непосредственным доказательством ранее высказанного суждения о явлении взаимодействия техник *c. f.* (*c. fl.*) и парафразы. Что же касается процессов формообразования в композициях подобного рода, то обратимся вновь к классификации Н. А. Симаковой. В ее основе лежит определение первичности или вторичности композиционной роли *soggetto ostinato* в произведении. Дополним классификацию с учетом остинатных форм в целом, а также многообразия претворения принципов *ostinato*-письма.

В остинатных формах *первого рода* *soggetto ostinato* играет ведущую композиционную роль и является главным носителем материала первоисточника — *c. f.*-голосом. Изложение темы может быть как одnogолосным, так и многоголосным за счет канона (*c. f.*-канон), попеременного распределения *soggetto* между голосами (в данном случае речь пойдет о мигрирующем *c. f.*) или многотемного остинато (в случае единого истока тем, речь пойдет о влиянии техники парафразы, разное происхождение *soggetto* будет свидетельствовать о заимствовании нескольких первоисточников).

К формам *второго рода* отнесем такие, *soggetto ostinato* в композиционном процессе играет побочную роль. Ведущим выступает здесь *c. f.*-голос, излагающий мелодию первоисточника последовательно. В остинатных формах второго рода первоисточник последовательно изложенного напева и *soggetto ostinato* может быть как общим, так и нет (как в мессе «*La sol fa re mi*» Жоскена). Определение техники работы с первоисточником, в данном случае, будет тесно коррелировать с тематическим происхождением контрапунктирующих *soggetti*, так же, как и в случае многотемного остинато в формах первого рода.

Техника *c. f.*-остинато важна с точки зрения развития тематизма. Многократные реитерации преимущественно лаконичных и лапидарных *soggetto ostinato* обеспечивают теме узнаваемость даже при незначительных изменениях в ней. Нельзя не согласиться с Ю. К. Евдокимовой, что «в некоторых случаях почти ничто не мешает назвать такое мелодическое остинато “темой” небольшой полифонической формы своеобразной “прафуги”»³³¹. Думается, что под «некоторыми случаями» исследователь подразумевала формы, в которых принцип *ostinato* воплощается дискретно, а небольшое *soggetto* проходит от I и V степеней, в результате чего образуется своеобразная фуга, основанная на чередовании темы (в кварто-квинтовой диспозиции) и интермедии. Так или иначе, принцип *soggetto ostinato* — один из интереснейших проявлений *c. f.*-письма и требует детального осмысления.

3.3.1. Претворение принципа *soggetto ostinato* в мессах Ла Рю

Как было показано ранее, принцип остинато — важный элемент мотивного развития в сочинениях Ла Рю. Однако к технике *c. f.*-остинато композитор обращается лишь дважды, в мессах «*Cum iucunditate*» и «*Sancta Dei genitrix*». Оба сочинения обнаруживают множество общих черт в работе с первоисточником, объединены мариологической тематикой. В качестве первоисточника для мессы «*Cum iucunditate*» композитор выбирает одноименный антифон, звучащий на праздник Рождества Девы Марии. *Soggetto ostinato* мессы складывается из цитирования первой фразы напева, однако, присутствует также заимствование и последующих фраз.

Что же касается мессы «*Sancta Dei genitrix*», то ее первоисточник не идентифицирован. Семизвучный мотив, избранный композитором в качестве *soggetto* мессы, посвященной Деве Марии, невольно отсылает к числовой символике, сложившейся в музыке Возрождения³³² (пример 58). В единственном сохранившемся манускрипте мессы присутствует подстрочная помета — «*Sancta Dei genitrix intercede pro nobis*». Тот же текст находим в современном «*Liber*

³³¹ Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. С. 64.

³³² Подробнее об этом в «Интермедии 2» диссертации.

antiphonarius»³³³. Это краткий респонсорий (*responsorium breve*), звучащих во время богослужений на праздник Пресвятой Девы Марии Розария, 7 октября. Однако его мелодия не совпадает с той, что звучит в теноре мессы. В. Элдерс в статье, посвященной символике в с. f.- мессах Ла Рю³³⁴, однозначно указывает на происхождение первоисточника в «*Sancta Dei genitrix*» — вторая фраза (а точнее, ее окончание) антифона «*Cum jucunditate*». С одной стороны, такая идея кажется привлекательной — два похожих по композиционной идее сочинения заимствуют один с. р. f. С другой стороны, — настораживает несоответствие текста, указанного в манускрипте с тем, что сопровождает предположительно заимствованную фразу антифона (*Navitatem beatae Mariae celebremus*). Не совпадает и ладовое наклонение предполагаемого первоисточника и мессы: лад антифона — миксолидийский, в цикле преобладает фригийский. Любопытно, что в мотете «*Sancta Dei genitrix*» Йоханнеса Лупи, выполненном в технике парафразы, первая малая тема включает в себя мелодическое построение (также, однако, не совпадающий по ладу), весьма похожее на *soggetto ostinato* мессы Ла Рю (пример 59). Интонационное сходство и родственность текстов наталкивают на мысль о существовании общего для двух сочинений первоисточника, который, по всей видимости, не сохранился.

Пример 58. Месса «*Sancta Dei Genitrix*». *Ostinato*



Пример 59. Йоханнес Лупи. Мотет «*Sancta Dei genitrix*», супериус, тт. 1–8.



В обоих циклах повторения оstinатного мотива в большинстве своем сконцентрированы вокруг главных ступеней лада — I и V. На протяжении мессы «*Cum jucunditate*» *soggetto ostinato* повторяется в партии тенора 98 раз и почти в каждом разделе звучит от I и V ступеней (звуки *g* и *d*, соответственно). Исключение

³³³ Antiphonale sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro diurnis hpris. Parisiis, Tornaci, Romæ: Disclée & Socii, 1949. P. 878–879.

³³⁴ Elders W. Number symbolism in some cantus-firmus-masses of Pierre de La Rue. // *Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek, Netherlands.* / Ed. Moens-Haenen G. P. 1987. Bd. III. S. 60

составляет Sanctus, в котором мотив проводится в нисходящем порядке по звукам сольмизационного ряда, от V ступени к I. Звуковысотные диспозиции 6б проведений *soggetto ostinato* в теноре мессы «*Sancta Dei genitrix*» отличаются несколько бóльшим разнообразием, нежели в мессе «*Cum jucunditate*». Помимо проведений от I и V ступеней (*e* и *g*, соответственно), мелодия порой проходит от *a* и *d*, и лишь единожды, в *Agnus Dei II* от *g*.

Для обоих циклов характерен принцип варьирования *soggetto* при повторениях. В мессе «*Cum jucunditate*» оно настолько активное, что на протяжении не только раздела, но и части практически невозможно найти два одинаковых проведения повторяющегося мотива. Варьирование в с. f.-голосе достигается и за счет ритмики (увеличение и уменьшение длительностей, смена ритмического рисунка), и за счет добавления или усечения звуков. Последнее возможно в окончании фразы, где присутствует повторение каденционного звука. Добавления же ограничиваются репетициями основных тонов, что не нарушает мелодическую структуру мотива. Куда более интенсивное варьирование характерно для проведений *soggetto ostinato* в окружающих с. f.-партию голосах. В этих случаях имеет место линейное парафразирование мотива, его активное насыщение орнаментальными звуками.

В отличие от мессы «*Cum jucunditate*», где при обильной работе с ритмическим параметром с. f. мелодический практически не затрагивался, в мессе «*Sancta Dei genitrix*» Ла Рю порой варьирует и интонационный контур мотива. Композитор прибегает здесь к тому же приему, что и Жоскен Дебре в мессе «*La sol fa re mi*» — технике инганно. Например, в *Qui tollis* вторая половина повторяющегося построения смещается на кварту вверх, модулируя из натурального гексахорда в мягкий. Тот же прием — в *Patrem* и *Agnus Dei II* (примеры 60, 60 а). В последнем модуляция иная: из натурального гексахорда в твердый.

Пример 60. П. де Ла Рю, месса «*Sancta Dei genitrix*»,

60 а. *Agnus Dei II*, тт. 44–46, тенор.

Patrem, тт. 6–7, тенор.

mi fa mi ut re mi la

Натуральный гексахорд Мягкий гексахорд

sol la sol mi fa sol ut

Натуральный гексахорд Твердый гексахорд

С точки зрения структуры, в подавляющем большинстве разделов двух месс претворяется принцип остигатных форм первого рода. Дискретность нестабильна и выдерживается лишь периодически. Мотив остигато в мессе «Cum jucunditate» имеет структуру наподобие концентрической: $d^l-h-d^l-e^l-d^l-d^l$. Единство инициального и каденционного тонов позволяет сцеплять проведения *soggetto*, когда последний звук проведения становится первым в последующем.

Сами по себе проведения *soggetto ostinato* порой собираются внутри разделов месс в логически выстроенную последовательность. Такую организацию можно усмотреть в *Christe*, *Kyrie II* и *Et in terra* мессы «Cum jucunditate». В *Christe* повторения складываются по типу трехчастной композиции, в центре которой — три проведения от d^l , по краям однократные — от g . В *Kyrie II* и *Et in terra* в партии *s. f.* формируется периодичная структура, складывающаяся из подобных ячеек:

Christe: |d g g| d g g|

Et in terra: |g d d d| g g d d d| g d d d|

В *Kyrie I*, *Et in terra* и *Cum Sancto Spiritus* мессы «*Sancta Dei genitrix*» *s. f.*-голос имеет черты трехчастности. Особенно это заметно в *Kyrie I*, реализующим принцип дискретного остигато, где три проведения в теноре — $e-h-e$ — не только имеют одинаковый ритмический рисунок, но и время паузирования. Черты репризности в разделе усиливаются и за счет повторения начального построения в партии баса.

Общим знаменателем для двух месс становится принцип проникновения материала *soggetto* в свободные голоса. В них проведения мотива остигато отличаются куда большей свободой в изложении первоисточника. Оригинальные звуки перемежаются с чужеродными, всякий раз формируя новый вариант тематического элемента. Введение мотивов *s. rg. f.* в окружающие *s. f.*-голос партии, в совокупности с использованием техники колорирования, обеспечивает формирование в разделах циклов монохронное сочетание принципов письма на *s. f.* и парафразы.

В «*Sancta Dei genitrix*» интонации *soggetto* в свободных голосах звучат не только в начальных построениях разделов, но нередко реитерируются и на

протяжение их развития. В особенности это заметно в небольших *Christe*³³⁵ и *Kyrie II*, где заимствованный тематизм главенствует над свободным материалом, а черты остинатности свойственны для всех голосов полифонического комплекса. В трехголосном *Et incarnatus* введение в ткань *soggetto* особенно примечательно хотя бы потому, что раздел, написанный в технике сквозного имитационного письма, на большем своем протяжении свободен от *c. pr. f.* Имитационное проведение *soggetto* совпадает с текстовой фразой *ex Maria Virgine* — единственным во всем ординарии непосредственным упоминанием Девы Марии.

В *Kyrie I* мессы «*Cum jucunditate*» проведения *soggetto ostinato* в теноре сопровождается многократным повторением того же мотива у дисканта, кантуса и баса. Звуча точно или варьировано, тематический элемент подчиняет себе все многоголосие раздела. Однако здесь идея остинатности выходит за рамки тематизма *c. pr. f.* Начиная с т. 5, у кантуса появляется новая мелодическая фраза, которая, подобно основной, повторяется в варьированном виде. Мелодическое развертывание свободных голосов (в особенности дисканта и кантуса), состоящее из варьированных репетиций фраз, демонстрирует остинатную технику мотивного развития³³⁶. Идея повторности охватывает собой строение каждого голоса, что приводит к формированию паностинатной³³⁷ фразы (пример 61). Подобных примеров в мессе больше не встречается, однако первая фраза первоисточника звучит у свободных голосов в начальных построениях некоторых разделов (*Christe, Kyrie II, Et in terra, Sanctus, Osanna Agnus Dei I*), а порой вторгается в них в процессе развития.

³³⁵ Г. Кихи в редакторских комментариях к изданию мессы относит раздел *Christe* к свободным от *c. f.*- техники. С данным мнением сложно согласиться, поскольку бас демонстрирует все черты *c. f.*- письма: его развертывание связано исключительно с воспроизведением *soggetto*. Таким образом речь может идти вовсе не об отсутствии *c. f.*, но о его миграции из тенора в бас. *Keahey H. Introduction to Missa Sancta Dei Genitrix // Pierre de La Rue Opera Omnia. Vol. VI. P. XXVIII.*

³³⁶ Терминологическое определение «остинатная техника мотивного развития» употребляется, в частности Ю. Евдокимовой. См.: *Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 245.*

³³⁷ Там же.

The image shows two systems of a musical score for Kyrie I, measures 4-11. The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Ky-ri-e, e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e. The score is annotated with red and orange boxes. Red boxes highlight the 'soggetto ostinato' (repeating melodic motif), and orange boxes highlight 'ostinato повторения' (ostinato repetitions based on free material). The first system covers measures 4-8, and the second system covers measures 9-11. The number '5' is written above the first system, and '10' is written above the second system.

В Kyrie II того же цикла музыкальная ткань складывается подобно мозаике. Помимо остинато в *s. f.*, окружающее многоголосие организовано за счет повторений трех небольших мотивов. Один из них — постепенное нисходящее движение в амбитуе квинты — благодаря своей универсальности, становится в цикле сквозным. Он, звучащий в прямом и инверсионном видах, иногда с небольшими изменениями в окончании, приобретает большое значение в формировании многоголосия в *Sanctus*, *Pleni sunt* и *Benedictus*. Организация мелодического развертывания свободных голосов в Kyrie II происходит за счет сопоставления подобных мотивов в различных комбинациях. Таким образом, остинатность в рамках одного голоса (кроме *s. f.*) здесь не складывается, соответственно, многотемное остинато не образуется.

Порой повторения мотивов, интонационно не связанных с *s. p. f.* оказывают сильное влияние на структуру некоторых разделов. В инициальном построении *Qui tollis* мессы «Cum jucunditate» тремя свободными голосами имитационно проводится ранее не представленная мелодическая фраза. В варьированном виде она повторяется в развертывании раздела. Но, вместе с тем, присутствуют и точные ее проведения, причем не одногласно, а в виде трехголосного комплекса, который несколько раз возникает на протяжении *Qui tollis* наподобие рефрена. При

³³⁸ Красными прямоугольниками обозначены проведения *soggetto ostinato*; оранжевыми — остинатные повторения, основанные на свободном материале.

повторениях, помимо ритмического и мелодического варьирования, происходит смена порядка и времени вступления голосов, что приводит к возникновению вдвойне-подвижного контрапункта. При последнем проведении фраза звучит имитационно у баса и кантуса в ретроградном движении, образуя производное соединение в горизонтально-обратимом контрапункте, а ее повторение в обоих голосах от тех же высот образует каноническую секвенцию II разряда. Также, как и в *Kyrie I*, в разделе складывается паностинатная фактура.

Поскольку первоисточник мессы «*Sancta Dei genitrix*» не идентифицирован, невозможно понять, цитируется ли в цикле какой-либо еще *s. pr. f.* Однако любопытной находкой является мелодия, звучащая у баса в *Patrem* (тт. 23–29). Это — три начальные фразы песни «*L’homme armé*» (пример 62). Первая дана в измененном виде, а две последующие изложены более близко к первоисточнику, причем третья сохраняет характерный синкопированный ритм шансон. Сложно утверждать с какой целью была введена цитата. Судя по хронологическому каталогу месс, созданному Х. Мекони³³⁹, «*Sancta Dei genitrix*» относится к позднему периоду творчества Ла Рю и появляется в манускриптах лишь после 1516 года. Можно предположить, что цикл был создан в качестве вотивной Богородичной мессы, служившейся во время официальных встреч Ордена Золотого руна³⁴⁰. Однако сохранившиеся данные о времени их проведения³⁴¹ показывают, что в начале XVI века таковых было три: в 1501 году в Брюсселе, в 1505 году в Мидделбурге, прошедшая без церковных церемоний, а далее — лишь в 1517 году, снова в Брюсселе. Кажется сомнительным, что сочинение, созданное ко встрече в 1501 году, не было зафиксировано на протяжении как минимум пятнадцати лет. Что же до собрания 1517 года — Ла Рю к этому времени уже сложил свои полномочия и не служил Габсбургам, выйдя на пенсию в 1516 году. Однако следует помнить и о большом количестве неофициальных встреч Ордена, которые не фиксировались в официальных документах.

³³⁹ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 98–99

³⁴⁰ Подробнее об этом см. *Сундукова Л. И.* Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559). С. 66–77.

³⁴¹ Опубликованы в статье У. Прайзера. *Prizer W.* Music and ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece // *Early Music History*. 1985. Vol. V. P. 118.

Так или иначе, наличие цитаты не вызывает сомнений, а ее сочетание с остинато в теноре создает необычный прецедент. Безусловно, краткое проведение трех фраз «L'homme armé» не может уподобляться последовательному цитированию с. рг. f., подобно тому, что свойственно остинатным формам второго рода. Мелодия шансон едва ли первична в композиционном процессе раздела. Тем не менее, за счет этого семитактового сегмента, в *Patrem* возникает своего рода промежуточный вариант остинатной формы, где первичным в композиционном процессе является проведение *soggetto ostinato*, кратковременно сочетающееся с последовательным цитированием иного первоисточника.

Пример 62. П. де Ла Рю, месса «Sancta Dei genitrix», *Patrem*, тт. 20–31³⁴².

20
tre na- tum an- te o- mni- a sae- cu- la. De- um de De- o,
na- tum an- te o- mni- a sae- cu- la. De- um de De- o, lu-
ex Pa- tre na- tum,
na- tum an- te o- mni- a sae- cu- la. De- um de De- o,
1-я фраза

25
lu- men de lu- mi- ne, De- um ve- rum de De- o ve- ro, De-
men de lu- mi- ne, De- um ve- rum de De-
de De- ve-
lu- men de lu- mi- ne, De- um ve- rum de De-
2-я фраза 3-я фраза

30
o ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- sub- stan- ti- a- lem Pa-
o ve- ro. Ge- ni- tum, non fa- ctum, con- sub- stan- ti- a- lem Pa-
o ve- ro.

В мессе «Cum iucunditate» тематическое постоянство с. f.- голоса, связанное с повторностью первой фразы с. рг. f., нарушается в *Crucifixus*. *Credo*, внутри которого он располагается, выделяется на фоне остальных частей, благодаря добавлению пятого голоса. Раздел же, в свою очередь, становится поистине кульминацией мессы. В нем циркулирующие повторения *soggetto ostinato* дважды сменяются введением в теноровую партию ранее не использованного в работе

³⁴² Знаками «+» обозначены звуки, соответствующие мелодии «L'homme armé».

материала антифона: его же фразы 2–4. Такие чередования приводят к формированию не только черт куплетной формы, но и фугоподобной структуры, в которой сегменты, связанные с проведением мотива оstinato уподобляются проведением темы, а те, в которых цитируются 2–4 фразы с. рг. f. воспринимаются как интермедии (см. таблицу 10). Каждая из них следует после пятикратного повторения *soggetto ostinato* в партии тенора. Введение в раздел последовательного цитирования фраз антифона, тем не менее, не приводит к формированию оstinатной формы второго рода, поскольку звучание *soggetto ostinato* и проведения 2–4 фраз первоисточника разведены во времени.

Таблица 10. Схема проведения с. рг. f. в разделе *Crucifixus* мессы «Cum jucunditate» П. де Ла Рю.

Сегмент раздела	Тема (тт. 67–88)	Интермедия 1 (тт. 88–120)	Тема (тт. 121–144)	Интермедия 2 (тт. 145–177)
Цитирующийся тенором материал с. рг. f.	1 фраза	2–4 фразы	1 фраза	2–4 фразы
Начальный звук проведения <i>soggetto ostinato</i>	<i>g d' d' d' d'</i>	—	<i>d' d' d' d' d'</i>	—

Фразы 2–4 с. рг. f., равно как и напев в целом, имеют силлабический стиль изложения и насыщены многократными репетициями звуков (пример 63). Такое строение побуждает Ла Рю к частичному усечению повторяющихся тонов. Очевидно стремление композитора к объединению материала третьей и четвертой тексто-музыкальных строк с. рг. f. При первом изложении они звучат без цезуры, плавно перетекая одна в другую, сохраняя при этом свои мелодические контуры (пример 64). При втором — начальные звуки четвертой фразы частично купируются и накладываются на окончание третьей, уникальность каждой из них теряется, а авторская работа берет преимущество над первоисточником (пример 64 а). Подобный тип цитирования, связанный с линейным парафразированием первоисточника, являет собой ни что иное, как технику письма на с. fl.

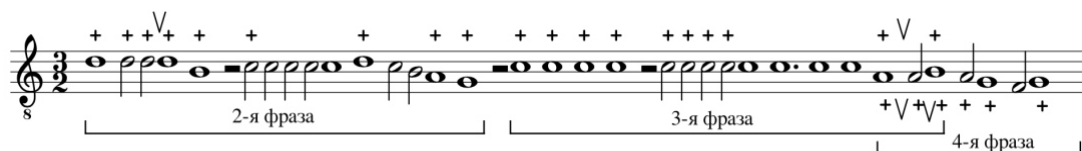
Пример 63. Антифон «Cum jucunditate», фразы 2–4.



Пример 64. П. де Ла Рю, месса «Cum jucunditate», Crucifuxus, тт. 89–117³⁴³.



64 а. Crucifuxus, тт. 145–177, тенор



Для раздела *Crucifixus* характерно также использование техники сквозного имитационного письма. Однако если в сегментах, проводящих *soggetto ostinato*, малые темы окружающих тенор голосов свободны от заимствования первоисточника, то в интермедийных построениях их тематизм напрямую связан с *c. rg. f.* Введение каждой фразы напева теперь подготавливается свободными голосами, что приводит к взаимодействию письма на *c. fl.* и имитационного парафразирования на монохронном уровне.

Интермедия, звучащая в окончании раздела, является собой не только повторение 2–4 фраз первоисточника в *c. fl.*-голосе, но и частично удерживает материал голосов его окружающих. Мотив дисканта, звучавший вместе со второй фразой напева у тенора в первой интермедии, во второй — снова проводится у кантуса. Аналогично в третьей фразе, но на этот раз мелодия уже не меняет своей диспозиции. Такая организация приводит к формированию композиции, напоминающей фугу с частично удержанной интермедией. Однако обновление материала в свободных голосах придают структуре черты вариантности.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что обе мессы, выполненные в технике *c. f.*-остинато демонстрируют немало общих черт. К таковым в первую очередь отнесем распространение остинатного письма не только на *c. f.*-голос, но и на голоса его окружающие. В то же самое время только в мессе «*Cum jucunditate*» остинатность играет большую роль в мотивном развитии свободных голосов что в совокупности со строением *c. f.*-голоса приводит к образованию паностинатности,

³⁴³ Здесь и далее в разделе знаками «+» в примере обозначены звуки, соответствующие таковым в первоисточнике. Квадратными скобками показаны проведения соответствующих фраз *c. rg. f.* Знаками «V» обозначен пропуск звука *c. rg. f.*

подобно той, что образуется в мессе «Herculex dus Ferraire» Жоскена³⁴⁴. Распространение *soggetto* на все составляющие многоголосного комплекса приводит к формированию в обоих циклах черт имитационного парафразирования. Его сочетание с с. f.- и с. fl- письмом — характерная примета композиторского стиля не только Ла Рю, но и многих его современников.

Обе мессы демонстрируют еще одну важную черту стиля композитора — варьирование первоисточника, имеющего литургическое происхождение. Как было показано, колорирование характерно для проведений *soggetto* в свободных голосах (в особенности это характерно для мессы «Cum jucunditate»), а также цитирований в теноре иных сегментов первоисточника (или даже другого с. pr. f.). Проведения *soggetto ostinato* в с. f.- партии, все же, стремятся к неизменности, варьирование здесь осуществляется в большей степени за счет ритмики. Отметим, что схожее употребление *soggetto ostinato* можно найти и в композиции, основанной на *soggetto cavato* — речь идет о мессе «La sol fa re mi» Жоскена.

Мессы «Cum jucunditate» и «Sancta Dei genitrix» — весьма интересные образцы циклов, выполненных в технике с. f.- остинато. Отражая, с одной стороны, общие для второй четверти XV — первой четверти XVI веков явления, они, демонстрируют и весьма уникальные черты. В частности, к таковым можно отнести крайне любопытную структуру *Crucifixus* мессы «Cum jucunditate» или неожиданное введение цитаты шансон «L'homme armé» в мессе «Sancta Dei genitrix», что способствует формированию необычного промежуточного типа остинатной формы.

3.4. Заимствование нескольких первоисточников в мессах эпохи Возрождения. Два типа циклов

Магистральная линия в формообразовании циклических композиций эпохи Возрождения, начиная со второй половины XV века — стремление к единству. Оно проявляется и с точки зрения тематизма (объединение частей единым первоисточником, а также многоголосным *motto*), и с точки зрения лада (все чаще части и разделы циклов имеют единые ладовые устои). Нередко ладовое

³⁴⁴ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 238–245.

направление мессы диктуется непосредственно заданным напевом. Однако в целом ряде многочастных сочинений обозначенного периода композиторы обращаются не к одному, а нескольким первоисточникам одновременно. Они могут распределяться между частями мотетов или месс. Поскольку настоящее исследование сконцентрировано в первую очередь на жанре мессы, остановимся на явлении заимствования в них нескольких *s. gr. f.* подробнее.

Мессы, заимствующие одновременно несколько *s. gr. f.*, можно разделить на два типа. К первому отнесем те, что обращаются к материалу григорианских месс. В таких случаях, часть многоголосной мессы является обработкой соответствующей части мессы монодической. Традиция таких заимствований берет начало еще с эпохи позднего Средневековья. Композиторы *Ars nova* создавали обработки частей григорианских месс, которые, однако, редко складывались в ординарный цикл. Куда чаще встречаются отдельные «Kyrie» или «Gloria» (и прочие), чуть реже — пары соседних частей: «Gloria–Credo» или «Sanctus–Agnus Dei»³⁴⁵. Одним из уникальных примеров средневекового ординарного цикла, заимствующего напевы григорианских месс, является знаменитая месса «Notre Dame» Г. де Машо.

На протяжении Возрождения число полных ординарных циклов лишь возрастает, а заимствование материала монодических месс складывается в своего рода традицию. К таковым можно отнести многочисленные «Missa de beata Virgine», «Missa dominicalis», а также будничные мессы («Missa de feria»), и Реквиемы, содержащие не только части ординария, но и проприя мессы. Однако, как будет показано ниже, и внутри этих традиций имеется ряд отступлений.

К первому же типу можно отнести весьма редкие циклические обработки напевов проприя. Яркий пример подобных — три книги «Choralis constantinus» Х. Изака, содержащие разнообразные циклы проприя, приуроченные к определенным дням церковного годового круга. Уникальный в своем роде пример создания полного многоголосного цикла мессы, включающей в себя как части проприя, так и ординария — месса «Sancti Jacobi» Г. Дюфаи. Сочинение являет собой обработки соотносящихся с частями мессы григорианских песнопений.

³⁴⁵ Нередко такие разрозненные части собирались в манускриптах в единый ординарный цикл, как знаменитые мессы из Турне или Тулузы.

Ко второму типу отнесем мессы, в которых заимствуются несколько *s. pr. f.* (светского или литургического происхождения) функционально не соответствующих частям многоголосного цикла. Это — «*Missa Ecce ancilla Domini*» Г. Дюфай и Й. Региса, «*Missa Sub tuum præsidium*» Я. Обрехта, его же вотивные мессы «*De sancto Donatio*» и «*De sancto Martini*», а также связанные между собой «*Missa De sancto Livino*» М. Пипелара и «*Missa De sancto Job*» П. де Ла Рю. Среди композиций, основанных на одновременном нескольких светских напевов, выделим две мессы «*Plurimorum carminum*» Я. Обрехта. Та, что считается ранней, заимствует мелодии двадцати двух (!) шансон Я. Барбино, Ж. Беншуа, Г. Дюфай, А. Бюнуа, Л. Компера, Х. ван Гизегема, Ж. Депре, Й. Окегема и других (в том числе анонимных) авторов. Во второй мессе первоисточников на порядок меньше: дискант цитирует лишь пять шансон. В тот же ряд поставим сочинение Х. Изака: в основу его «*Missa carminum*» положены популярные немецкие песни³⁴⁶. Порой первоисточники светские и литургические объединяются в одной композиции. К примеру, в мессе «*De sancto Donatio*» Обрехта звучит датская песня «*Gefit den armen*».

Цитирование светских напевов в некоторых случаях объединяется с заимствованием материала разделов григорианских циклов, образуя смешанный тип месс с использованием нескольких первоисточников. Своего рода «лидером» такого направления представляется Жоскен Депре. Во многих мессах композитор цитирует напев *Credo I*, сочетая его с иными *s. pr. f.* как светского (авторского), так и литургического происхождения. В качестве примера приведем широко известные циклы «*L'homme armé (super voces musicales)*» и «*Herculex dux Ferrariæ*». Порой Жоскен заимствует и другие части григорианских месс, например в «*Missa La sol fa re mi*» помимо *Credo I* излагается напев *Gloria XV*. Весьма необычный пример мессы смешанного типа — «*Missa dominicalis I*» Л. Зенфля. В теноре ее частей — обработок соответствующих напевов григорианских месс — цитируется популярная шансон «*L'homme armé*».

³⁴⁶ Подробнее о первоисточниках мессы см.: *Heidrich J. Heinrich Isaacs (?) "Missa Carminum" // Jahrbuch Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. 2002. Bd. 3. S. 123–139.*

Заимствование в многоголосный цикл нескольких первоисточников ставит перед композитором ряд проблем. В первую очередь — тематического единства. В каждом отдельно взятом сочинении она решается по-разному. К примеру, Я. Обрехт объединяет цикл «*Sub tuum præsidium*», за счет повторения во всех частях одноименного антифона. Общность в мессах «*Ecce ancilla Domini*» Дюфаи и Региса достигается благодаря введению повторяющегося motto. В них же демонстрируется еще один способ создания тематической цельности: подбор *c. pr. f.*, обладающих интонационным подобием инициальных построений. Однако большинство месс отнесенных нами к первому типу подобного единства не демонстрируют. Во многих циклах «*De Beata Virgine*» обнаруживается единоначалие лишь последних двух частей: *Sanctus* и *Anus Dei*, что обуславливается подобием инициальных построений их *c. pr. f.*

Однако перед композитором встает не только проблема единства тематического, но и ладового. В ее решении можно обозначить три магистральные тактики:

1. подбор единых по ладу *c. pr. f.* (мессы «*Ecce ancilla Domini*» Г. Дюфаи и «*Supra Maria Magdalena*» Н. Шампиона);
2. транспонирование одного или нескольких *c. pr. f.*, ради ладовой унификации всех или большинства из них (месса «*Ecce ancilla Domini*» Й. Региса);
3. отказ от идеи ладового объединения, взамен — формирование нескольких ладовых центров цикла (во многих мессах первого типа).

Обращение одновременно к нескольким первоисточникам возможно не столь распространенная, однако весьма заметная практика музыки эпохи Возрождения. Подобные образцы встречаются на протяжении двух столетий, однако, все реже к окончанию века XVI. Расцвет же практики приходится на конец XV — начало XVI веков. Мессы, заимствующие несколько *c. pr. f.* создает и Пьер де Ла Рю.

3.4.1. Мессы П. де Ла Рю, заимствующие несколько первоисточников

Среди всего корпуса месс композитора, есть шесть, что цитируют одновременно несколько *c. pr. f.*: «*Missa Pascale*», «*Missa de septem doloribus*», «*Missa de sancto Job*», «*Missa de beata Virgine*», «*Missa de feria*», «*Missa pro defunctis*». Творчество Ла Рю представляется интересным с точки зрения его причастности

одновременно к трем сложившимся традициям заимствования частей григорианских месс. Речь идет о «Missa de beata Virgine», «Missa de feria» и «Missa pro defunctis». В этой связи, каждая из них будет рассмотрена в отдельности с целью не только дать характеристику непосредственно циклу, но и проследить процесс формирования каждой традиции, а также представить линию преемственности. Все три сочинения относятся к первому, из предложенных нами, типов месс.

Ко второму типу относятся остальные сочинения: «Missa Pascale», «Missa de septem doloribus», а также «Missa de sancto Job». Каждая из них уникальна с композиционной точки зрения, а одна имеет весьма необычную историю создания. Учитывая эти факторы, нам видится необходимым рассматривать и эти сочинения по отдельности.

— Мессы первого типа

Месса «De beata Virgine». Своего рода прототипом многоголосных месс «De beata Virgine» (равно как и для месс «Pro defunctis») является одноименная григорианская месса. Она, в свою очередь, также складывалась постепенно и изменяла свой состав на протяжении столетий. Чаще всего разность напевов, входящих в григорианскую «Missa de beata Virgine» обуславливалась локальными традициями³⁴⁷. Наиболее же стабильными ее частями, начиная с XIII века, являлись Kyrie IX и Gloria IX, включающая троп «Spiritus et alme». В последствии с XIII по XVI века к ним все чаще присоединяются Sanctus IX (вместо которого, порой, присутствует IV), который в дальнейшем заменяется XVII, составляющим своеобразную «пару» к Agnus Dei XVII³⁴⁸. В качестве Credo в различных манускриптах Graduale фигурируют Credo I и IV.

Развитие в эпоху Возрождения своеобразного культа Девы Марии³⁴⁹ приводит к тому, что композиторы все чаще обращаются к григорианской «Missa de beata Virgine» в качестве первоисточника. Авторские мессы «De Beata Virgine» относящиеся к концу XV — началу XVI веков заимствуют одноименную григорианскую в следующем составе: Kyrie IX, Gloria IX с тропом «Spiritus et alme»,

³⁴⁷ Johnson N. S. The missa de beata Virgine of the sixteenth century: Ph. D. diss. P. 9.

³⁴⁸ Густав Рис упоминает итальянский Kyriale конца XV века, содержащий марианскую мессу, состоящую из Kyrie IX, Gloria IX, Sanctus XVII и Agnus IX. Reese G. Music in the Renaissance. New York: W. W. Norton, 1959. P. 242–243.

³⁴⁹ Подробнее об этом в «Интермедии 2» диссертации

Credo I или IV, Sanctus IX (с тропом «*Mariae Filius*» в *Benedictus*) и *Agnus Dei* XVII. В более же поздних композициях (середина и конец XVI века) все чаще встречается Sanctus XVII. Часть Credo в *resfacta* далеко не всегда цитирует одноименную григорианскую. Порой, как у Х. Изака, она вовсе отсутствует, чаще — излагает какой-либо, посвященный Деве Марии напев: антифоны «*Ave Maria*» у К. де Моралеса³⁵⁰, «*Regina caeli Laetare*» у В. Мисонне³⁵¹, «*Sub tuum praesidium*» у Ш. Аржентилля³⁵², секвенция «*Inviolata*» у Й. Босеррона³⁵³.

Традиция многоголосных обработок условно марианских напевов григорианских месс (*Kyrie IX* и *Gloria IX*) восходит еще к XIII веку. Самый ранний сохранившийся образец — анонимный политекстовый мотет «*Aucuns vont souvent / Amor qui cog vulnerate / Kyrie*»³⁵⁴. В начале XV столетия мелодия *Gloria IX* обращает на себя внимание Бургуа³⁵⁵, Г. Дюфаи и Дж. Данстейбла; обработка *Kyrie IX* принадлежит, в числе многих анонимных образцов, Ж. Беншуа. Многочастные композиции, заимствовавшие оба первоисточника, имеют место среди сочинений композиторов второй половины XV века — Й. Урреды, и М. де Орто. Ближе всего к созданию циклической композиции, цитирующей григорианскую богородичную мессу, оказывается «*Notre Dame*» Г. де Машо, с. pr. f. которой являются *Kyrie IV*, Sanctus XVII и *Agnus Dei* XVII³⁵⁶. «*Missa de beata Virgine*» Ла Рю, по всей видимости, является первой, в основе которой лежат все части одноименной григорианской: *Kyrie IX*, *Gloria IX* с тропом «*Spiritus et alme*», Credo IV, Sanctus IX (с тропом «*Mariae Filius*») и *Agnus Dei* XVII. Несмотря на то, что исследователи³⁵⁷ относят ее к раннему периоду творчества композитора, месса демонстрирует не только характерные черты стиля Ла Рю, но и архитектурное мастерство автора.

С точки зрения техники работы с первоисточником, месса неоднородна. Она объединяет в себе принципы письма на с. f., с. fl. и имитационного

³⁵⁰ Christóbal de Morales, ок. 1500–1553.

³⁵¹ Винсент Миссоне (Vincent Missone) ок. 1490–1550.

³⁵² Charles (Ciarles) d'Argentil расцвет творчества 1528–1556.

³⁵³ Johannes Beauseiron, родился между 1475–1490, скончался в 1542 году.

³⁵⁴ Johnson N. S. The missa de beata Virgine of the sixteenth century: Ph. D. diss. P. 35.

³⁵⁵ Имя композитора, как и годы его жизни, неизвестно. Работал он, предположительно, во Франции, а расцвет его творчества пришелся на 1440-е годы.

³⁵⁶ В манускриптах эпохи *Arg nova* сохранилось несколько анонимных месс во славу Девы Марии, а также авторских компиляций, в которых разные части цикла имели разных создателей. См.: Johnson N. S. The missa de beata Virgine of the sixteenth century: Ph. D. diss. P. 51–64.

³⁵⁷ Meconi H. Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 98.

методов работы с первоисточником. Начальное построение первого раздела *Sanctus* создает своего рода архитектурную рифму *Christe*. Тенор дважды проводит начальный мотив первой фразы *Sanctus IX* по типу варьированного остинато; свободные голоса имитируют интонации *s. f.*- голоса также, с повторением. После каденции в т. 12 первоисточник излагается диагонально, посредством имитации его интонаций всем многоголосным комплексом. Однако, начиная с т. 35, единственным носителем *soggetto* оказывается тенор, первоисточник цитируется по типу *s. fl.*- письма. Таким образом, на протяжении раздела претворяются различные уровни взаимодействия письма на *s. f.*, *s. fl.* и имитационного парафразирования. Начальное построение сочетает *s. f.* и парафразу монохронно, срединное и заключительное — парафразу и письмо на *s. fl.* диахронно. Подобная структура наблюдается и в *Agnus Dei I*. Начальный оборот первой фразы *s. pr. f.* цитируется в виде строгого *s. f.* После каденции в т. 5 первоисточник распределяется имитационно в многоголосии. Начиная с т. 12 напев цитируется тенором в технике *s. fl.*

Gloria и *Credo* выдержаны в одной манере изложения *s. pr. f.* Имитационное парафразирование с отчетливым артикулированием каждой фразы и полной сохранностью первоначальной структуры напева. Каждая малая тема последовательно парафразирует соответствующие тексто-музыкальные строки первоисточника. Силлабический стиль песнопений влияет на многоголосие, приводя к преобладанию моноритмического контрапункта. Фразы тропа «*Spiritus et alme*» в *Gloria* нередко сопровождаются изменением фактуры: четырехголосие сменяется дуэтом (чаще всего дискант — кантус). В тт. 41–56 преобладает антифонная фактура, где фразы ординария проводятся нижней парой голосов, а тропа — верхней. Завершающее построение раздела — аккламация *Ad Mariae gloriam* — подчеркивается хоральным складом, что, очевидно, демонстрирует намерение композитора придать ей особый смысл, поскольку контрастирует обычным для окончаний остинатно-имитационным конструкциям.

Отметим также, что напев *Credo IV* григорианской мессы, изложенный современными литургическими книгами, имеет некоторые отличия от того материала, что цитируется в *Credo* «*Missa de beata Virgine*» Ла Рю. Наиболее близкий вариант находится в кодексе библиотеки Сен-Галленского монастыря,

опубликованном Отто Марксером³⁵⁹. В структуре песнопения присутствуют интонационные рифмы. Почти идентичные мелодические построения сопровождают строки *Patrem, Et in unum, ante omnia*, а также *factorem caeli* и *Filium Dei*. Композитор не только перенимает, но и подчеркивает эту повторность, за счет практически точного сохранения их ритмомелодической комбинации.

Отмеченные ранее черты с. f.- техники в *Sanctus* и *Agnus Dei*, проступают и в охваченной имитационным парафразированием первоисточника *Gloria*. Хоральное изложение в начале небольшого (14 тактов) подраздела *Qui sedes — Cum Sancto Spiritu*, корреспондирует таковому в окончании предыдущего раздела *Et in terra* (строка *Ad Mariae gloriam*). Новый (хоральный) склад фактуры приводит к смене типа изложения первоисточника. Парафразирование сменяется с. f.- письмом, в мигрирующем его виде. Напев переходит из дисканта в тенор, а затем возвращается обратно:

Пример 66. П. де Ла Рю, месса «De beata Virgine», *Qui sedes*, тт. 108–112.

Одним из важнейших в циклических композициях с несколькими первоисточниками становится вопрос не только тематического, но и ладового единства. Избранные Ла Рю песнопения принадлежат различным ладам: *Kyrie IX* и *Credo IV* — в дорийском, *Gloria IX* — в миксолидийском, *Sanctus IX* и *Agnus Dei XVI* — в лидийском. На прекомпозиционном уровне композитор транспонирует *Kyrie IX* квинтой выше, в эолийский, что, впрочем, существенно не изменяет интонационного облика песнопения: в оригинальном песнопении дорийского лада звук *b* всегда принимает свою «мягкую» форму. Сложно сказать, с чем именно связано решение композитора о транспозиции³⁶⁰. Возможно, оно обусловлено тесситурными особенностями исполнителей, находившихся в распоряжении Ла Рю.

³⁵⁹ Marxer O. Zur Spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens: der Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibliothek. St. Gallen: Ostschweiz, 1908. S. 176–178.

³⁶⁰ Жоскен и Брюмель в одноименных композициях, также транспонируют напев *Kyrie IX*, однако не в эолийский, а в *g*-дорийский, ладово объединяя таким образом *Kyrie* и *Gloria* мессы.

С другой стороны, месса «L'homme armé I», также как и «De beata Virgine» причисляющаяся к ранним³⁶¹, не только проводит в теноре первоисточник, перенесенный в дорийский лад, но и в целом, предназначена для голосов с весьма низкой тесситурой. Перенос устоя еще больше разобцает части мессы, однако точки соприкосновения между ними, все же, остаются. Главный финалис Kyrie — *a*, звучит в окончании Patrem, завершающая каденция на *d* в Et in terra корреспондирует той же в Crucifixus. Это делает Credo своего рода «общим знаменателем», связывающим между собой три части мессы. Родство двух последних частей обусловлено таковым в избранных с. pr. f. Это не только ладовое, но и интонационное сходство — единый для Sanctus IX и Agnus Dei XVII инициальный оборот: нисходящий трезвучный ход c^1-a-f .

Ла Рю своим сочинением открывает целую традицию многоголосных ординарных циклов «De Beata Virgine». К таковым относятся мессы Ж. Депре, А. Брюмеля, А. Ренера³⁶², В. Мисонне, Ш. Аргентилля, Й. Босеррона, К. Феста, А. Мишо, Я. Аркадельта, Х. Изака, К. де Моралеса, Дж. П. да Палестрины, а также множество анонимных. Те из них, которые изданы на сегодняшний день, зачастую демонстрируют технику парафразирования, как в чистом виде, так и в совмещении с cantus firmus. В XVI веке возникает целая группа alternatim³⁶³ месс «De beata Virgine», где монодически исполненный текст чередовался с инструментальным или вокальным многоголосием. Первой из них, возможно, была «De Beata Virgine» Ренера, о чем косвенно свидетельствует наличие двух разделов Christe.

Месса «Pro defunctis». По мнению крупного исследователя музыки Средневековья и Возрождения М. Букофцера³⁶⁴, на протяжении XV–XV веков жанр мессы занимал в общей музыкальной иерархии примерно такое же место, какое симфония занимала в XVIII–XIX веках. С этим утверждением сложно не

³⁶¹ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 98.

³⁶² Адам Ренер (ок. 1485–1520) — фламандский композитор и певец, служивший в капелле императора Максимилиана I с 1498 по 1507 гг. Членом той же капеллы был и Ла Рю. Вероятнее всего, Ренер был знаком с его «Missa de Beata Virgine». Мессы имеют общие черты: транспозиция Kyrie IX на квинту, Benedictus также содержит тропирование «Mariae Filius», а с. f. Agnus Dei I цитирует лишь две начальные фразы первоисточника.

³⁶³ Подробнее о практике alternatim см.: *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки в эпоху барокко: учебное пособие. М.: Научн.-изд. центр «Моск. консерватория», 2016. С. 113–114.

³⁶⁴ *Bukhofzer M. F.* Studies in Medieval and Renaissance music. New York: W. W. Norton & Co., 1950. P. 217.

согласиться, учитывая то количество сочинений, которое сохранилось и дошло до наших дней. Погребальная месса, однако, занимает весьма незначительное место среди массивного корпуса ренессансных циклов. В попытках дать объяснение такой малочисленности, исследователи выдвигают различные версии. Ч. У. Фокс³⁶⁵ предположил, что это может быть связано с отсутствием упорядоченности и унификации литургического текста Реквиема, вплоть до прошедшего в 1546–1563 годах Тридентского собора, а также с тем обстоятельством, что до конца XVI века, во многих локальных традициях считалось неуместным многоголосное исполнение «*Missa pro defunctis*». Другое, мнение предлагает Ч. ван ден Боррен, в предисловии к Реквиему Ф. де Монте³⁶⁶. Он полагает, что многосоставность и монодичность первоисточника вызывала композиционные трудности (в отличие от пародирования многоголосных); композитор был вынужден следовать *c. pr. f.* на протяжении всей мессы, что оставляло лишь незначительное «поле для игры» (*field of play*). Утверждение ван ден Боррена, не выдерживает критики в контексте современных знаний, поскольку прямо противоречит относительной частоте заимствования напевов григорианских месс, как, например, традиция «*Missa de Beata Virgine*», а также нескольких литургических песнопений в пределах одного цикла.

Соглашаясь с предположением Фокса, добавим также, что столь редкие обращения ренессансных композиторов к жанру, могли быть также обусловлены трудностью претворения смыслового контекста реквиема. В эпоху традиции *varietas*, охарактеризованной стремлением к постоянному обновлению, в том числе, за счет расцветивания мелодических линий искусными и причудливыми пассажами, композитор был вынужден найти такой тон высказывания, который бы не просто соответствовал всей серьезности случая, но и позволил бы усилить мрачную скорбность похоронного процесса.

Многоголосные погребальные мессы по своей структуре разительно отличаются от большинства остальных, состоящих из пяти частей ординария. Несмотря на то, что сохранилось немало полифонических обработок разделов проприя, они, все же, чрезвычайно редко включались в общий с ординарием цикл,

³⁶⁵ Fox C. W. The polyphonic Requiem before about 1615 // Bulletin of the American musicological society. 1943. Vol. VII. P. 6–7.

³⁶⁶ De Monte P. *Missa de Requiem* / Ed. und int. von C. Van den Borren. Düsseldorf: Sumptibus L. Schwann, 1930.

как в мессе «Sancti Jacobi» Дюфай, где, помимо «обязательных» частей, присутствуют также Интроит, Аллелуия, Офферторий и Коммунио. По причине отсутствия унификации текстов «Missa pro defunctis», авторские циклы имели разную структуру, однако чаще всего включали в себя, помимо ординарных Kyrie, Sanctus и Agnus Dei, также Интроит, Градуал, Секвенцию, Офферторий и Коммунио, что связано, в первую очередь, с неизменностью разделов проприя погребальной мессы, на протяжении всего литургического года. К ним могли также добавляться и не относящиеся непосредственно к церковной службе части погребального оффиция, антифоны и респонсории. Постоянством не отличаются и тексты частей проприя. Например, в мессах XV–XVI веков Интроит мог включать гимны «Te decet» или «Rescipe Domine». Тракт также был представлен различными текстами: «Absolve Domine», «De profundis» и «Sicut cervus»³⁶⁷.

Считается, что первый многоголосный Реквием принадлежит Г. Дюфай, который, однако, утерян. О его существовании известно из завещания композитора, где тот дает четкие инструкции и относительно музыки, которая должна звучать в последние минуты его жизни, и непосредственно во время погребения, и на следующий день. К таковым относятся «мой Реквием» («missam meim de Requiem») и мотет «Ave Regina caelorum»³⁶⁸. Самый ранний многоголосный реквием, дошедший до наших дней, принадлежит перу Й. Окегема, и, предположительно, был сочинен после 1470 года³⁶⁹. В конце XV — начале XVI веков к жанру обращаются также П. де Ла Рю, А. Брюмель³⁷⁰, Й. Приорис³⁷¹ и А. де Февен³⁷². Все они находят различные способы отражения скорбно-патетического характера похоронного процесса в музыке. Ла Рю прибегает к звучанию необычайно низких тесситур, Брюмель обращается к четырехголосному фобурдонному письму, в той его разновидности, что имела широкое распространение в Италии — *falsobordone*,

³⁶⁷ Подробнее об этом см.: *Luce H. T. The Requiem mass from its plainsong beginning to 1600: Ph. D. diss. P. 1–61.*

³⁶⁸ *Haberl F. X. Bausteine für Musikgeschichte, in 3 bde. Bd. I. Wilhelm DuFay. Breikopf & Härtel, Leipzig, 1885. S. 120–121. Перевод текста мотета см. в «Интермедии 2» диссертации.*

³⁶⁹ *Reese G. Music in the Renaissance. P. 76–77.*

³⁷⁰ Antoine Brumel, 1460–1512

³⁷¹ Johannes Prioris ок. 1460–ок. 1514.

³⁷² Antoine de Fevin ок. 1470–1512.

представляющую из себя последовательность квинт-терцовых и квинт-октавных конкордов³⁷³:

Пример 67. А. Брюмель, месса «Pro defunctis», Te decet, тт. 1–9.

The image shows a musical score for the piece 'Te decet' by A. Brumel. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each staff contains the Latin text 'Et ti - bi red - de - tur vo - tum' with hyphens indicating syllable placement. Above the first staff, there is a circled number '5'. The notation includes various note values and rests, typical of a polyphonic setting.

В первой половине XVI века к жанру погребальной мессы обращались К. де Моралес, К. де Сермизи и Ж. Ришафор. Последний создал поистине уникальный образец, имеющий два отличия от траурных циклов своих современников. Во-первых, это самая ранняя шестиголосная заупокойная месса, во-вторых, единственная в эпоху Ренессанса, демонстрирующая богатство канонического письма. Примечательно и то, что она, вероятнее всего, была создана по случаю смерти великого Жоскена. Такое предположение основано на факте использования в цикле дополнительного с. pr. f. — антифона «Circumdederunt me» (относится к погребальному оффицию), который претворяется в каждой части мессы в виде с. f.- канона. К тому же первоисточнику обращается Жоскен в своей шестиголосной шансон «Nymphes parrés», формируя на его материале двухголосный канон. В «Missa pro defunctis» Ришафора есть еще одно «приношение»³⁷⁴ великому мастеру: цитирование шансон Жоскена «Faulte d'argent», а именно ее мелодической фразы, соответствующей строке *C'est douleur non pareille* («Это горе несравнимо»), в Градуале и Оффертории. Оба заимствования переходят в Реквием вместе с оригинальным текстом. Этот фактор позволяет причислить цикл к смешанному типу месс, заимствующих несколько с. pr. f., как и некоторые мессы Жоскена.

³⁷³ Trowell B. Fauxbourdon. // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009373> (дата обращения 09.04.22).

³⁷⁴ На это указывает Дж. Милсом в своей статье, посвященной Реквиему Ришафора. Там же указывается и на структурные заимствования между мессой и некоторыми сочинениями Жоскена. Milsom J. Sense and sound in Richafort's Requiem // Early music. 2002. № 3 (30). P. 447–463.

Во второй половине XVI века композиторы начинают все чаще обращаться к жанру: свои Реквиемы создают П. Клеро³⁷⁵, П. Сертон³⁷⁶, Я. Клеменс-не-Папа, Ф. де Монте, Я. де Керле³⁷⁷, Я. Вайе³⁷⁸, Ф. Гуерреро³⁷⁹, создавший два заупокойных цикла, Дж. Азола³⁸⁰, Дж. Палестрина и О. Лассо и другие. По итогам восемнадцатилетнего Тридентского собора, канонический текст Реквиема был утвержден и опубликован в Миссале папы Пия V (1570), а композиторы начинают все чаще обращаться к жанру, особенно в Италии — сердце католической веры.

При всем отличии многоголосных Реквиемов XV–XVI веков с точки зрения как состава цикла, так и текстовых различий, некоторые общие черты их, все же, объединяют. Помимо, продиктованного контекстом, траурного характера, это и, непосредственно, композиционные особенности. Для месс «Pro defunctis», как, впрочем, и для многих месс первого типа, что заимствуют несколько первоисточников, не свойственно стремление к тематическому единству цикла. Исключением в данном случае можно считать реквием Ришафора, благодаря единому для всех частей *c. gr. f.* — антифону «Circumdederunt me».

«Missa pro defunctis» Пьера де Ла Рю является одним из ярчайших образцов жанра среди композиций рубежа XV–XVI веков. Композитор сумел создать глубокое мрачное звучание, используя чрезвычайно низкие тесситуры голосов. В Introit, Kyrie и Agnus Dei, партия баса нередко достигает *B* контроктавы, а в последней из указанных частей, *g*¹ является самым верхним звуком общего амбитуса. Необходимая диспозиция достигается, в том числе, с помощью транспонирования первоисточника вниз на квинту (Introit, Kyrie) и кварту (Agnus Dei). В остальных же частях цикла охватывается средний диапазон, от последних звуков большой октавы, до начальных второй (в Тракте самый высокий — *d*²). Подобное несоответствие высотных позиций между частями цикла наблюдается также в мессах «De Beata Virgine» Жоскена и «Fors seulment» Окегема. Артур Мендель, обсуждая случаи использования необычно низких и высоких тесситур в музыке Возрождения,

³⁷⁵ Pierre Clereau, дата рождения неизвестна, умер в 1570 г. Его Реквием имеет название «Missae pro mortuis, cum duobus motetis».

³⁷⁶ Pierre Certon, дата рождения неизвестна, умер в 1572 г.

³⁷⁷ Jacobus de Kerle, 1531/32–1591.

³⁷⁸ Jacobus Vaet ок. 1529–1567.

³⁷⁹ Francisco Guerrero 1528–1599.

³⁸⁰ Giammateo (Giovanni Mateo) Asola, 1532–1609.

высказывает предположение, что части месс Окегема и Ла Рю, по всей видимости, были предназначены для исполнения разными голосами, что могло обеспечиваться добавлением по крайней мере одного дополнительного певца, обладавшего неординарно низким диапазоном голоса³⁸¹. Еще один фактор, выделяющий цикл из наследия композитора — преобладание крупных длительностей, что способствует замедлению музыкального времени, в противовес обычным для Ла Рю прихотливым и насыщенным движением ритмическим рисункам.

Цикл включает в себя все части ординария реквиема: *Kyrie*, *Sanctus* и *Agnus*. По сравнению с одноименными в других мессах композитора, они крайне небольшие по размеру, что, вероятно, связано с количеством частей сочинения. Помимо ординарных, Реквием включает в себя четыре части проприя — Интроит с гимном «*Te Decet*», Тракт «*Sicut cervus*», Офферторий «*Domine Jesu Christe*» и Коммунио «*Lux æterna*». В мессе нет единства с точки зрения техники письма, как и во многих других, где на разных уровнях сочетаются принципы *c. f.* и *c. fl.*- письма и парафразирования.

C. f.- письмо сосредоточено в ординарных частях мессы. Однако в строгом виде оно используется лишь в *Pleni sunt*, *Osanna* и *Agnus Dei I*. В них соответствующий напев излагается достаточно точно, ритмически обособлено, а порой, как в *Pleni*, по типу *cantus planus*. В *Agnus Dei II*, тенор которого ведет *c. pr. f.* свободно, насыщая мелодию орнаментальными мотивами, представлена техника письма на *c. fl.* Свободные голоса этих разделов, как правило, обнаруживают свою связь с первоисточниками лишь в инициальных построениях, переходя далее либо в свободное контрапунктирование, либо в сквозное имитационное письмо (свободное от первоисточника), как в *Agnus Dei I*. Исключительным с этой точки зрения является раздел *Agnus Dei II*, инициальное построение которого выполнено в технике фобурдона.

Имитационное парафразирование так или иначе присутствует в подавляющем большинстве разделов, так же, как и в других мессах, заимствующих материал

³⁸¹ *Mendel A.* Pitch in Western music since 1500. A Re-examination. // *Acta Musicologica*. 1978. Vol. 50. P. 69–70. Отметим также, что в Габсбургско-бургундской придворной капелле в конце XV–начале XVI веков служили по крайней мере пять певцов, обладающих низкими голосами, «*basso profundo*» (басами-профундо). Подробнее об этом см.: *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Музыкальная жизнь Габсбургско-Бургундской придворной капеллы (последняя четверть XV–начало XVI века). С. 147–152.

григорианских циклов («De Beata Virgine» и «De Feria»). Внутри разделов зачастую складывается мотетная форма, где малые темы цитируют соответствующие по тексту фразы первоисточника. Однако Реквиему не присуща та строгость отчетливого, почти буквального следования за *s. gr. f.* и систематичность в имитировании, которые характеризуют части *Gloria* и *Credo* месс «De Beata Virgine» и «De Feria».

В Интроите, *Kyrie*, а также разделе *Rex gloriae* Оффертория тенденция к воплощению мотетной формы наиболее велика. Однако и в них, порой, последовательное имитирование перемежается либо с линейным парафразированием *s. gr. f.* (техникой *s. fl.*), либо введением новой малой темы, чья связь с первоисточником если и присутствует, то весьма отдаленная. Вероятнее всего, это обусловлено желанием нивелировать игровой подтекст, который несет в себе подражательная природа канонической техники. В миниатюрном *Kyrie I* (всего 10 тактов в современной нотации), построенному на двух мелодических фразах григорианского напева, начальная малая тема в антифонной манере цитирует шесть из семи звуков первой фразы *s. gr. f.*, вторая заимствует лишь идею нисходящего мелодического движения распева *eleison*, а заключительная третья повторяет инициальное двухголосие альт – контратенор, образуя производное соединение в вертикально-подвижном контрапункте октавы ($Iv=+7$), формируя репризную структуру раздела.

Порой Ла Рю обращается к весьма примечательным формам работы с первоисточником. В *Christe* партия тенора строится по принципу *s. f.*-остинато с двусоставным *soggetto* (пример 68). Остинатные фразы варьируются при повторениях, а их связь с *s. gr. f.* крайне опосредована. Можно предположить, что свое происхождение они берут от нисходящего хода в амбите квинты, соответствующего слогу «e-» тексто-музыкальной фразы *eleison*. В предыдущем *Kyrie I* этот нисходящий мотив цитировался лишь в качестве идеи нисхождения. Одновременно с остинато в теноре, контратенор в свободной манере пересказывает интонации *s. gr. f.*, что, в совокупности, образует остинатную форму второго рода. Изложение первоисточника в свободной манере двумя голосами одновременно, в свою очередь, придает разделу черты неимитационного парафразирования.

Существует еще один фактор, объединяющий Тракт и первый раздел Оффертория — фактура изложения. Она складывается из чередования дуэтов и четырехголосных построений, выполненных по следующей схеме: *duo* (супериус + контратенор) — *duo* (тенор + бас) — *á 4*. Следуя друг за другом, дуэт раздела *Sicut servus*, четырехголосный *Fuerunt mihi* и та же последовательность в рамках раздела *Rex gloriæ* формируют объединенный по фактурному принципу массив, состоящий из однотипных блоков. Окегем в своем Реквиеме прибегает к похожему типу изложения в *Kyrie*, где дуэтные аккламации *Kyrie eleison*, *Christe eleison* чередуются с трех- и четырехголосными.

Как и в других мессах с несколькими *s. pr. f.*, перед композитором стоит задача ладового единства цикла. В Реквиеме единство достигается за счет Тракта, последнего раздела *Sanctus* (*Benedictus*) и Коммунио, связанных общим миксолидийским ладом. Все разделы Оффертория, а также разделы *Sanctus* и *Osanna* кадансируют в *d*-дорийском. Начальные части, Интроит и *Kyrie*, объединяются в собственную подгруппу, благодаря крайне нетипичному *b*-ионийскому (в *Christe* — *es*-лидийский), с двумя бемолями при ключе (пример 69). Иную ладовую сферу, которая не затрагивается более ни одним из разделов мессы, привносит *Agnus Dei*: первый раздел части кадансирует в *c*-миксолидийском, второй — в *f*-ионийском. Таким образом, ладовое единство цикла не достигается; вместо этого — образуется два важных ладовых центра: *g*-миксолидийский и *b*-ионийский. В рамки первого из них встраиваются каденции на *g*, *a* (эолийском) и *d*, звучащие в Тракте, Оффертории, *Sanctus* и Коммунио; ко второму относятся каденции на *b*, *c*, *es* и *f* в Интроите, *Kyrie*, и *Agnus Dei*.

Пример 69. П. де Ла Рю. Месса «Pro defunctis». Фрагмент манускрипта³⁸³.



³⁸³ Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 12, fol. 111v. https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014266 (дата обращения 09.04.22).

Месса «De Feria». В литургической практике «*Missa de feria*» предназначалась для исполнения в будние дни, не сопряженные ни одним из праздников годового цикла. В литургической практике ординарии таких месс обычно не содержат *Gloria* и *Credo*, а части проприя чаще всего повторяли те, что пелись в предшествующее воскресенье³⁸⁴. С этой точки зрения кажется удивительным, что композиторы Ренессанса создают многоголосные мессы для будничных нужд, начиная с первой половины XV века. Многие из них, в особенности ранние образцы, отличаются непродолжительностью, а также простотой контрапунктического письма³⁸⁵. Все мессы «*De feria*» заимствуют материал григорианских месс, подобно заукойным или богородичным, цитируя в каждой своей части новый *s. pr. f.*, как правило *Sanctus* и *Agnus XVIII*, а также часть *Kyrie*, которая не встречается в современной литургической практике³⁸⁶.

Многоголосные будничные мессы, дошедшие до наших дней, разнообразны как по времени (с начала XV до конца XVI века), так и месту создания (французские, немецкие, нидерландские и итальянские и испанские образцы), что говорит о сложившейся в эпоху Ренессанса обширной традиции. Примечательно, что некоторые из них образуют своего рода «семейства», объединяющиеся не только благодаря общим первоисточникам, но и методам работы с ними. Одно из них формируется в Италии и берет свое начало от «*Missa ferialis*» Й. Мартини. Самый ранний манускрипт, сохранивший композицию, датируется 1481 годом, а к 1490-м относится рукопись Сикстинской капеллы, в котором представлена копия цикла³⁸⁷. В начале XVI века в папской капелле появляются мессы «*De feria*» А. Мишо и Й. Босерроном, а во второй половине столетия — великим Дж. Палестриной. Все циклы четырехголосны и состоят из трех частей: *Kyrie*, *Sanctus* и *Agnus Dei*.

³⁸⁴ Hughes A. *Medieval manuscripts for mass and office: a guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press, 1982. P. 94–95.

³⁸⁵ Weaver A. *Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries // Early musical borrowing. / Ed. by H. Meconi*. New York: Routledge, 2004. P. 125–148.

³⁸⁶ Многие мессы «*De feria*» обнаруживают тематическое сходство частей *Kyrie*. А. Вивер (см. предыдущую сноску) в своей статье указывает на их родство с напевом, опубликованным М. Мелники в каталоге *Kyrie* (См.: *Landwehr-Melnicki M. Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. S. 87, № 7). Однако Мелники публикует лишь инципиты напевов, что, все же, затрудняет однозначную идентификацию.

³⁸⁷ Weaver A. *Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries*. P. 137.

Совпадают в них и первоисточники: очевидно общий, но не идентифицированный Kyrie, а также Sanctus и Agnus XVIII.

Другое «семейство» представлено композициями М. Пипелара, П. де Ла Рю и А. де Февена. Четырехголосная «Missa de feria» Пипелара состоит из четырех частей (отсутствует Agnus Dei), первоисточником для Gloria является соответствующая часть XV григорианской мессы, для Credo — I, а Kyrie, по всей видимости, заимствует напевы одновременно двух — XV и XVI. Цикл примечателен использованием канонической техники в Sanctus и псевдоканонической в Gloria (супериус зачастую образует неточный канон с тенором, цитирующим *c. pr. f.*). Одноименная пятиголосная месса Антуана де Февена показывает каноническое письмо в каждой части, и так же цитирует Gloria XV и Credo I, другие заимствования не идентифицированы.

Месса «De feria» Ла Рю, как и та же Февена, пятиголосна и насквозь пронизана каноническим письмом. Обе используют только два интервала имитации: кварту и квинту, а Ла Рю последовательно проводит идею постепенного увеличения временной разницы между *dux* и *comes*. Каноны Февена располагаются то в верхней (супериус — альт), то в средней (два тенора) парах голосов, в то время как у Ла Рю *fuga* проводится исключительно тенорами. Gloria и Credo «Missa de feria» Ла Рю цитируют григорианские мессы, к которым обращаются Пипелар и Февен. Дж. Крайдер³⁸⁸ указывает на еще один источник — Agnus Dei XV для первого раздела соответствующей части, который, по всей видимости, если и присутствует, то проводится в свободной манере.

Тот факт, что все три цикла включают в себя Gloria и Credo, свидетельствует о том, что они, все же, предполагались для исполнения не в будние дни. Согласно обиходу собора Парижской Богоматери XIII века³⁸⁹, существовала традиция пения этих частей на буднях праздничных октав, таких как Рождественская, Пасхальная и Неделя Святой Троицы. Этим же, вероятно, обусловлена их контрапунктическая сложность, обогащенная каноническим письмом.

³⁸⁸ Kreider J. E. Introduction to Missa de Feria // Pierre de La Rue Opera Omnia. Vol. II. P. LXIII.

³⁸⁹ Bloxam M. J. A survey of late medieval service books from the Low Countries: Implications for sacred polyphony, 1460–1526. Ph. D. diss. Yale University, 1987. P. 192.

Такое сходство циклов закономерно подводит к вопросу: могли ли три композитора быть знакомы с сочинениями друг друга; кто первым воплотил данную модель и как именно исторически складывалась линия заимствования? Творческая преемственность между Ла Рю и Пипеларом доказана Дж. Блоксам³⁹⁰ в отношении месс «De Sancto Livino» и «De Sancto Job»³⁹¹. О знакомстве Ла Рю и Февена не известно. Они служили при разных дворах: один у Габсбургов, другой — во французской королевской капелле, во время правления Людовика XII. Однако существуют свидетельства, указывающие на то, что между французским и бургундским дворами происходило общение. К примеру, поэт Жан Молине, служивший при Габсбургско-бургундском дворе, написал две ламентации на смерть служившего при Французском дворе Йоханнеса Окегема; также служивший у Габсбургов Александр Агрикола сочинил мотет «Transit Anna timor» в честь жены Людовика XII, королевы Анны³⁹². Известно также о поездке в Испанию, которую совершил Ла Рю, сопровождая Филиппа Красивого. Путь пролегал через Францию, в придворной капелле которой дважды (по дороге в Испанию в 1501 и обратно в 1503) пел Ла Рю.

Родство циклов Февена и Ла Рю проступает более отчетливо, благодаря обращению к каноническому письму, охватывающему весь цикл. Вероятно, Пипелар был первым, кто создал «Missa de feria» этой франко-фламандской линии. Заложенная им идея канонического письма проросла в циклах Ла Рю и Февена, охватывая собой все части месс. Сложно, однако, сказать, кто создал цикл раньше — Ла Рю или Февен. Возможно, это был именно Ла Рю, снискавший славу мастера техники, в отличие от Февена, претворившим каноническое письмо лишь однажды, в «Missa super o quam glorifica luce».

Характер работы с первоисточником в «Missa de feria» Ла Рю можно оценить только в Gloria и Credo, поскольку лишь в них заимствованные *s. rg. f.* отчетливо идентифицируются в многоголосной ткани. Обе части демонстрируют весьма необычную технику письма, которая сочетает принципы *s. f.* и парафразы в прежде

³⁹⁰ *Bloxam M. J.* In Praise of Spurious Saints: The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue. P. 163–220.

³⁹¹ Подробнее см. в подразделе. 3.4.1. диссертации.

³⁹² *Reynolds C.* Interpreting and Dating Josquin's Missa Hercules dux ferrariae // *Early Musical Borrowing*. New York: Routledge, 2004. P. 90.

не встречающемся в его мессах виде. *S. f.* представлен каноном двух теноров, которые излагают заданный напев весьма точно. Строение *s. f.*- канона охарактеризовано тематической повторностью, которая продиктована первоисточником: продолжительный напев *Gloria XV* складывается из комбинаций четырех звуков — *e, g, a, h* (невма квиллизма в заключительном *Amen* добавляет к ним *f*). Данная особенность формирует в разделах части особое тематическое единство, которое многократно усиливается за счет проведения некоторых фраз *s. pr. f.* в партиях окружающих тенора голосов. Такой метод работы с первоисточником основывается, в первую очередь, на принципе мигрирующего *s. f.*, причем в том его виде, какой свойственен в большей степени для музыки первой половины XV века (многократные миграции внутри раздела или небольшого сочинения). Главное отличие от привычной техники миграции заключается в том, что сегменты *s. pr. f.*, выходя за рамки *s. f.*- канона, излагаются одновременно несколькими голосами имитационно или в простом контрапункте. Тот же принцип реализован и в *Credo*. Мигрируя в дискант, кантус и бас, первоисточник цитируется менее точно, нежели тенорами.

Интенсивность смен диспозиций варьируется, складываясь всякий раз в новый «рисунок». Два раздела *Gloria* претворяют разные идеи. На протяжении большей части *Et in terra* (тт. 1–39) буквально каждая фраза напева (изредка две) излагается новым голосом (голосами, если речь идет о канонически изложенных тенорах — пример 71). Следующий за ним *Qui tollis*, напротив, демонстрирует бóльшую стабильность: две трети его времени напев цитируется *s. f.*- голосами. Миграция *s. pr. f.* в *Credo* имеет удивительно стройную организацию (за исключением первых шести тактов): чередование диспозиций подобными «блоками», складывающимися по принципу штрихпунктирной линии, где роль «тире» играют относительно длительные канонические проведения (цитируя каждый раз либо три, либо пять фраз напева подряд), а роль «точки» — короткие цитаты в окружающих тенора голосах (всегда однострочные, за исключением восьмой и девятой, что даны последовательно в дисканте). Вторая половина *Crucifixus*, практически точка золотого сечения всей части, характеризуется имитационностью не теноровыхведений, что приводит к интенсификации

движения и полному охвату заимствованного материала всем многоголосным комплексом.

Пример 70. Gloria XV, фразы 3–4³⁹³.

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

Пример 71. П. де Ла Рю, месса «De feria», Et in terra, тт. 12–19³⁹⁴.

16 17 18 19

tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

17 18 19

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

22

tis. Be -

bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

22 23 24 25 26

23 24 25 26

ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

te.

Черты парафразирования проступают в мессе благодаря наличию нескольких характерных для техники факторов. В первую очередь, из-за канонического изложения первоисточника тенорами. Второй важный фактор — неточность цитирования первоисточника, в особенности окружающими *s. f.*- канон голосами. Третий — многократные миграции *s. f.*, что способствует вовлеченности всех без исключения голосов в изложение *s. pr. f.* Немалую роль играют эпизодические проведения сегментов напева одновременно несколькими не теноровыми голосами. Вторая фраза Gloria XV излагается имитационно дискантом и кантусом, в них же материал третьей распределен неимитационно. Многократно мигрирующий *s. f.*, неимитационное парафразирование фраз первоисточника — все эти черты характерны для письма первой половины XV столетия и знаменуют собой первичные этапы становления техники парафразы. Имитационное письмо, в свою

³⁹³ Звуки напева пронумерованы от его начала.

³⁹⁴ Цифрами пронумерованы соответствующие напеву звуки.

очередь — примета более позднего времени. Любопытным образом «Missa de feria» Ла Рю обнаруживает связь с композицией середины XV века — пятиголосной мессой «Sine nomine» Й. Окегема. Gloria здесь также цитирует Gloria XV. Фразы, переходят из одного голоса в другой, однако с полным отсутствием имитационного письма. Ла Рю будто бы совершает «музыкальное приношение» либо мастеру (если допустить, что Ла Рю был знаком с наследием Окегема), либо практике прошлого, обогащая ее современными приемами контрапунктирования.

Цикл «Missa de feria» единственный из всех, что Ла Рю создает на основе песнопений григорианских месс, в котором демонстрируется ладовое единство всех частей. Общим ладом мессы становится фригийский, к четвертому модусу принадлежат и песнопения Gloria XV и Credo I. Побочным центром композиции становится миксолидийский, звучащий в некоторых разделах частей Kyrie, Credo и Agnus.

Три мессы — «Missa de beata Virgine», «Missa pro defunctis» и «Missa de feria» — объединяются посредством общего происхождения их первоисточников — частей григорианских месс. Все они демонстрируют как общие, так и отличительные черты. Роднит эти циклы фактор тематической разобщенности на уровне композиций в целом. В двух — «Missa de beata Virgine» и «Missa pro defunctis» — отсутствует и ладовое единство. Однако наряду с чертами, характерными в большей степени для музыкальной стилистики первой половины XV века (сюда же отнесем и методы работы с первоисточником, представленные в Gloria и Credo «Missa de feria»), в мессах проступают и тенденции, типичные для музыки века XVI. В первую очередь, это техника сквозного имитационного письма, складывающаяся в некоторых разделах каждого из сочинений, а также, достигнутая в мессе «De feria» ладовая целостность. Роднит три сочинения и принцип взаимодействия различных техник письма. Разнообразные формы линейного цитирования (с. f., с. fl., с. f.- остинато, с. f.- канон) сочетаются с диагональным — техникой парафразы, что характерно для стиля и Ла Рю, и его современников.

— Мессы второго типа

Месса «Pascale» заимствует семь с. рг. f., относящихся к пасхальному богослужению. Шесть из них звучат во время служб пасхального оффиция:

Матутина, Лауд и Комплетория. Первоисточником *Kyrie* и *Patrem* становится пасхальный интроит. Отзвучавшее в начале пасхальной службы песнопение немедленно повторяется в следующем за ним *Kyrie*. Включение в обычные части песнопения проприя способствует формированию тематического единства не только на уровне цикла многоголосной мессы, но и музыкального сопровождения богослужения в целом. Использование в мессе одновременно семи различных первоисточников — не рядовой случай. Ранее были названы примеры заимствований именно семи с. р. f.: все они обнаруживали связь с претворением образа Девы Марии (речь идет о мессах «*Ecce ancilla Domini*» Й. Региса и «*Sub tuum praesidium*» Я. Обрехта)³⁹⁵. Выбор для мессы «*Pascale*» семи напевов, очевидно, неслучаен, но символически связан с претворением образа Христа и событий, связанных с праздником Пасхи: именно семь слов сказал Иисус, распятый на Кресте.

Шесть из семи первоисточников излагаются один раз, в то время как антифон «*Ressurexi et adhuc*» объединяет первую и третью части мессы:

Kyrie I, Christe, Kyrie II

Ressurexi et adhuc, пасхальный интроит

Et in terra pax

Prae timore autem eius, антифон Лауд Пасхи

Qui tollis

Cito euntes dicite discipulis, антифон первого Ноктурна Пасхи

Patrem

Ressurexi et adhuc, пасхальный интроит

Sanctus

Postulavi Patrem meum, антифон Матутина Пасхи

Osanna

Et valde mane, антифон Лауд Пасхи

Agnus Dei I

Vespere autem sabbati, антифон Комплетория Пасхи³⁹⁶

Agnus Dei II

Surrexit Dominus, антифон Инвитаория пасхального Матутина.

³⁹⁵ Подробнее об этом в «Интермедии 2» диссертации.

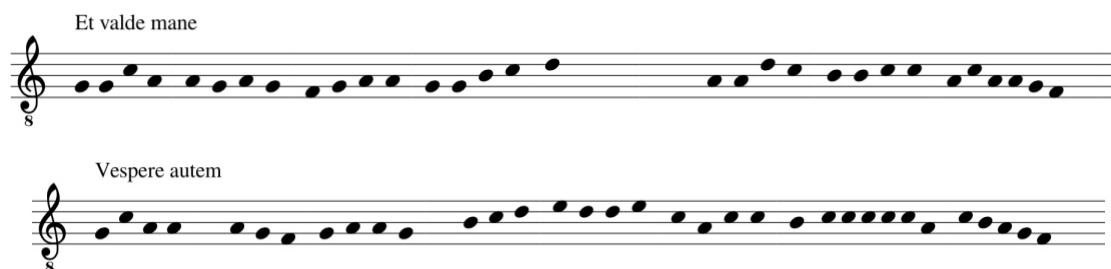
³⁹⁶ Мелодия этого первоисточника неизвестна. На него указывают лишь пометы в различных сохранившихся манускриптах. Среди дошедших до нас мелодий этого антифона не встречается ни одной, которая напоминала бы *santus firmus* этого раздела.

Мелодии избранных композитором напевов во многом схожи. Три антифона — «Prae timore autem eus», «Cito euntes dicite discipulis» и «Postulavi Patrem meum» — обнаруживают немалое сходство в начальных построениях: восходящая мелодическая линия с терцовым ходом и следующее за ней вспомогательное движение (пример 73). Песнопения того же жанра — «Et valde mane» и «Vespere autem sabbati» — имеют общую интонацию восходящей кварты, с последующим заполнением ее терцовым ходом (пример 72 а). Подобие инициальных оборотов *c. f.* обеспечивают сочинению тематическую целостность.

Пример 72. Инициации антифонов «Prae timore autem eus», «Cito euntes dicite discipulis» и «Postulavi Patrem meum».



Пример 73. Фрагменты антифонов «Et valde mane», «Vespere autem sabbati».



Подобный образом поступает Г. Дюфай в мессе «Ecce ancilla Domini», а также младший современник Ла Рю, служивший с ним в капелле Филиппа I Красивого — Н. Шампион³⁹⁷. В своей «Missa supra Maria Magdalena» он объединяет несколько *cantus firmi* с подобными инициациями. Помимо «основного» *c. f.* — антифона «Maria ergo unxit pedes Jesu» — в *Osanna* и *Agnus Dei* появляются новые напевы «Venit Maria nuntians» и «Dum Flerem».

Техника работы с первоисточником в мессе «Pascale» типична для Ла Рю. Партия тенора колорирована, с характерной для композитора чертой: изложение крупными длительностями, максимально близко к первоисточнику в начале раздела, орнаментирование и ритмическое диминуирование в дальнейшем его развитии, что говорит о взаимодействии техник *c. f.* и *c. fl.* Нередко мелодия первоисточника

³⁹⁷ Nicolas Champion, ок. 1475–1533. Подробнее о жизни композитора см.: Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И. Музыкальная жизнь Габсбургско-Бургундской придворной капеллы (последняя четверть XV — начало XVI века). С. 150.

насыщается новыми звуками и мотивами по принципу варьированного остинато. Интроит «*Ressurexi et adhuc*» представляет собой трехчастную композицию³⁹⁸, каждая из частей которой оканчивается распевом *alleluia*. Песнопение становится тематической основой для трех разделов *Kyrie*, а также *Patrem* и цитируется в теноре наиболее свободно, нежели другие с. pr. f. Особенностью самого интроита является силлабический стиль напева, обогащённый частыми репетициями звуков, которые на прекомпозиционном уровне зачастую усекаются (подобно тому, как делает Ла Рю при обращении к интроиту в мессе «*Puer natus est*»).

Мелодия «*Ressurexi et adhuc*» транспонирована вверх на квинту, а его материал распределяется между тремя разделами *Kyrie*. В *Kyrie* I и II тенор цитирует первоисточник достаточно точно, с минимальными вкраплениями орнаментики. В *Christe*, отмечается сочетание с. f. и с. fl.- письма: начальные звуки фразы *posuisti super me* цитированы в характерном для строгого с. f. виде, дальнейшее же развертывание все больше свидетельствует о технике с. fl. (пример 75). Фразы *posuisti super me* и *manum tuam* практически объединяются, благодаря схожести своих каденционных построений. Завершающая эту часть хорала *alleluia* вообще не находит отражения в с. fl., вместо нее — остиантно повторенный мотив, заимствующий из оригинала лишь каденционный звук *c*. Такое же повторение, но с варьированием имеет место в окончаниях *Kyrie* I и II, цитирующих тот же текст — *alleluia*. И если в *Kyrie* I мелодия соответствующей *alleluia* вполне угадывается в партии тенора, то в *Kyrie* II Ла Рю извлекает из распева лишь несколько характерных звуков, перевоплощая их в авторский мотив, а затем варьировано повторяет.

³⁹⁸ В данном случае под словом «интроит» мы понимаем первую часть его композиции, которая звучит до псалма и повторяется после него. В литературе этот раздел также называют антифоном интроита. См. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. С. 45.

Пример 74. Интроит «Ressurexi et adhuc»³⁹⁹,

1 2 3 4 5 6

Re-sur - re - xi, et ad - huc te-cum-sum, al - le - lu - ia: po - su - i - sti su - per me ma - num tu - am, al - le - lu - ia:

7 8 9 10

mi-ra - bi-lis fa - cta est sci - en - ti - a tu - a, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Пример 75. Теноровые партии разделов Kyrie I, Christe, Kyrie II мессы «Pascale»⁴⁰⁰.

Kyrie I

1-я фраза 2-я фраза 3-я фраза

Christe

4-я фраза начало 5-я фраза, окончание 6-я в измененном виде

Kyrie II

7-я фраза 8-я фраза интонации 9-й и 10-й фраз

³⁹⁹ Для удобства, интроит транспонирован квинтой выше, фразы последовательно пронумерованы арабскими цифрами.

⁴⁰⁰ Желтыми прямоугольниками отмечены повторяющиеся варьировано мотивы.

В *Patrem* тот же первоисточник звучит уже в натуральном, не транспонированном, виде. Все композиционные приемы, опробованные Ла Рю в *Cyrie* переходят и в этот раздел. Прежде всего это касается оstinатности, связанной с цитированием *alleluia*, которая теперь приходится отнюдь не на окончание раздела, а располагается в его середине. Однако есть и характерное отличие: в первой части мессы *s. fl.* паузировал соответственно фразам первоисточника; здесь же фраза *et adhuc* сливается с *alleluia*, обнаруживающей связь с оригиналом лишь некоторыми общими звуками.

Agnus Dei II демонстрирует иной вид работы с первоисточником. Несмотря на то, что дошедшая до наших дней мелодия «*Surrexit Dominus*» не соотносится с мелодией тенора этого раздела, техника письма здесь не оставляет сомнений. Это *s. f.*- оstinато, в своем дискретном виде. *Soggetto* включает в себя две темы, излагающиеся не симультанно, а консекутивно, то есть сменяя друг друга. Первая, шестизвучная, с пометой «*Surrexit Dominus*», изложена крупными длительностями и повторяется трижды, без изменений, с четырехтактовым паузированием между проведениями. Вторая, сопровождаемая в манускриптах пометой «*alleluia*», представляет собой вид варьированного оstinато, что корреспондирует с особенностями письма в рассмотренных ранее разделах (пример 76). Вторая тема контрастирует первой, за счет как мелодических, так и ритмических характеристик. Первая, с типичным для григорианского хора небольшим амбитусом, сопровождается *quasi cantus planus* ритмикой. Стремительный подъем на октаву вверх подвижными длительностями принадлежит, скорее руке композитора, нежели является заимствованием. Обращает на себя внимание и равномерность эпизодов паузирования: молчание на протяжении четырех тактусах между проведениями первой темы, паузы-минимы перемежают вторую.

Пример 76. П. де Ла Рю, месса «*Pascale*», *Agnus Dei II*, тенор.



Свободные голоса мессы «*Pascale*» отличаются большей связью с первоисточниками, нежели это наблюдается в других мессах Ла Рю. Большинство разделов открываются имитациями в свободных голосах, мотив пропосты (иногда и следующих за ней отделов) нередко связан с интонациями первоисточника.

Необычно этот прием представлен в *Agnus Dei I*. Первый мотив антифона «*Vespere autem sabbati*» — восходящая кварта и ее заполнение, в основе которого лежит трезвучный ход (нижняя терция заполнена) — цитируется в партии тенора неточно. При этом, имитационно представленный мотив у дисканта, второго тенора и баса — трезвучный ход вверх и нисходящая кварта — является очевидной отсылкой к инициальному построению *c. gr. f.*, изложенному в ракоходе.

Отдельно рассмотрим вопрос ладового единства цикла. В «*Missa pascale*» центральную роль играет миксолидийский лад, а к соответствующей ему четвертой манерии (финалис *g*) принадлежат четыре напева: «*Prae timore*» и «*Cito euntes*» в 7-м ладу, «*Et valde mane*» и «*Vespere autem*» — в 8-м. Еще два напева транспонируются вверх на квинту: «*Resurrexi et adhuc*» (из фригийского в локрийский) и «*Postulavi meum*» (из дорийского в эолийский). Однако с точки зрения композиционной структуры мессы транспозиции не обоснованы. В особенности это проявляется в разделе *Sanctus*. Финалис цитирующегося в нем антифона «*Postulavi meum*» — *d*, мог бы органично встроиться в финальный конкорд в роли квинты над основным устоем. Достигнутый вместо этого тон *a* вынуждено «допеваается» до консонирующего *g*. По всей видимости, изменения вызваны утилитарной целью: фригийский и дорийский лады *c. gr. f.* требовали охвата достаточно низкой для теноровой партии тесситуры.

В «*Missa de septem doloribus*», приуроченной к празднику Семи скорбей Богородицы⁴⁰¹, Ла Рю обращается к нескольким первоисточникам. Исследователь Дж. Робинс⁴⁰², опираясь на тщательно выписанный композитором литургический текст первоисточников, предполагает, что всего было использовано три *c. gr. f.* Автор статьи смог установить происхождение лишь одного — цитату супериуса мотета Жоскена «*Ave Maria*» (а 4), соответствующую строкам «*O, Mater Dei, memento mei. Amen*», помещенную в *Osanna II* в партию первого тенора:

⁴⁰¹ Подробнее об этом см. в «Интермедии 2» диссертации.

⁴⁰² *Robijns J.* Eine Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts im Zeichen der Verehrung unserer Lieben Frau der Sieben Schmerzen // *Kirchenmusicaliches Jahrbuch*. 1960. № 44. S. 28–43.

Пример 77. Ж. Депре, мотет «Ave Maria», тт. 136–147.

O Ma - ter De - i, me - men - to me - i. A - men.
 o. O Ma - ter De - i, me - men - to me - i. A - men.
 o. O Ma - ter De - i, me - men - to me - i. A - men.
 o. O Ma - ter De - i, me - men - to me - i. A - men.

Пример 78. П. де Ла Рю, месса «De septem doloribus», Osanna II, тт. 171–182.

Остальные два первоисточника неизвестны, мы можем лишь идентифицировать их текст. Первый — напев «Dolores gloriose», помещенный в *Kyrie* и *Christe*. Исследователь К. Родигер⁴⁰³ предполагает, что текст мог относиться к инвитаорию Матутина оффиция на праздник Семи Скорбей Богоматери. Второй источник — самый протяженный — используется во всех частях и разделах, кроме *Kyrie* I и *Osanna* II. Это секвенция «*Salve Virgo generosa*», время создания которой, предположительно, относится к XV веку⁴⁰⁴. Композитор последовательно излагает версы секвенции, со второго по восьмой, на протяжении всего цикла. Удивительно, но невзирая на повторность строения, присущую жанру секвенции, мелодия тенора все время обновляется. Джон Крайдер пишет⁴⁰⁵, что единственным источником, содержащим напев этой секвенции является Градуал XV века. Однако совпадая по тексту, музыкально секвенция и месса разнятся.

Несмотря на то, что мелодия тенора не повторяется, в композиции мессы явно выделяется заглавная тема, *motto*, открывающая собой большинство разделов. Впервые она появляется в теноре *Kyrie* I. Если в разделах, начиная с *Et in terra*, тема звучит только в начальных *motto* (примеры 79, 79 а), то в *Sanctus* из повторений мотива частично складывается партия *s. f.* тенора, тематизм которой имитируется свободными голосами (пример 79 б). Достигнутое тематическое единство, подчеркивается единством ладовым. Все части цикла кадансируют в *d*-дорийском.

⁴⁰³ *Roediger K. E.* Die geistlichen Musikhandsschriften der Universitäts-Bibliothek Jena. Jena: Notenverzeichnis, 1935. S. 10.

⁴⁰⁴ *Dreves G. M.* Analecta hymnica medii aevi. In 55 Bde. Bd. XVIII. Leipzig: Fues's Verlag, 1886. P. 54–55.

⁴⁰⁵ *Kreider J. E.* The masses for five and six voices by Pierre de la Rue: Ph. D. diss. P. 55.

Пример 79. П. де Ла Рю, месса «De septem doloribus», Et in terra, тт. 1–5, дискант, кантус.

Et in terra pax hominibus

79 а. Patrem, тт. 1–5, тенор II, бас.

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

79 б. Sanctus, тт. 1–34, тенор I.

Поскольку основные первоисточники мессы не идентифицированы, сложно говорить о тех или иных методах работы с ними. Обращает на себя внимание цитирование единственного идентифицированного с. р. f. — фразы мотета Жоскена. Оно характеризуется точностью в передаче как мелодического, так и ритмического компонентов первоисточника, что характеризует те сочинения композитора, где заимствуются первоисточники светского происхождения. Столь «бережное» отношение к цитате *resfacta* — еще одно доказательство корреляции техники письма и этимологии с. р. f.

Месса «De sancto Job». Воспевание святого Иова, ветхозаветного праотца, повествование о котором сосредоточено в канонической Книге Иова, в мессе фламандского композитора — явление не рядовое. Повсеместная литургическая практика Средневековья не включала в себя персонального богослужения в честь Святого. Его почитание отражено в локальных традициях и получило распространение в Венеции, Вероне, в местности Бринца и герцогстве Люксембург⁴⁰⁶, а также Фландрии и Брабанте, где Святой почитался как покровитель музыкантов, а в Антверпене и Брюсселе его имя носили некоторые музыкальные гильдии⁴⁰⁷. В молитвах к Иову обращались больные проказой и

⁴⁰⁶ Моисеева С. А., Неклюдов К. В., Панфилов Ф. М., Розинская М. М. Иов // Православная энциклопедия. Электронная версия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/578142.html> (дата обращения: 09.04.22).

⁴⁰⁷ Meyer K. St. Job as a patron of music // The Art Bulletin. 1954. Vol. 36. №. 1. P. 21–31.

сифилисом, а также те, кто страдал от меланхолии⁴⁰⁸. Многострадальная Маргарита Австрийская избрала Иова своим патроном и заказала в его честь алтарный триптих фламандскому художнику Бернарту Орлею в 1521 году⁴⁰⁹.

В поисках первоисточника мессы «De sancto Job» Дж. Блоксам⁴¹⁰ провела немалую работу, выявив, что им является месса «De sancto Livino» М. Пипелара. Святой Ливин почитался бенедиктинским аббатством святого Баво в Генте, в юрисдикции коего находилось четыре церкви: коллегиальная церковь святого Фараильда, а также приходские святых Сальвадора, Мартина и Михаила. Ливин также был избран покровителем крупнейшего гентского лепрозория «Het Rijke Gasthuis». В годовом цикле Святому Ливину отводилось четыре памятных дня: вознесение — 28 июня, Рождество — 16 августа, Преображение — 2 октября и главный — 12 ноября, день поминания его страданий⁴¹¹.

Введение в локальный церковный обиход дней почитания Святого инициирует создание специальных литургических текстов и музыки. Как говорилось ранее, наиболее распространённой практикой Средневековья становится создание рифмованного (ритмизованного) оффиция, материалом для текстов которого служило, как правило, житие святого⁴¹². Именно такой, посвящённый Святому Ливину, был создан в аббатстве Святого Баво и распространился позже по церквям Гента; он же лег в основу мессы Пипелара. В ней композитор использует несколько устаревшую для своего времени модель, внедряя в многоголосный комплекс не менее двадцати напевов, с сохранением оригинальных текстов, которые многократно мигрируют на протяжении разделов краткими сегментами (в соответствии с фразами первоисточника) и контрапунктируют друг другу. Близким Пипелару в этом отношении становится сочинение Я. Обрехта. Его месса «De sancto Martino» также демонстрирует заимствование нескольких первоисточников, с сохранением их изначальных текстов.

⁴⁰⁸ *Basserman L.* The legend of Job in the Middle Ages. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard university press, 1979. P. 177.

⁴⁰⁹ *Picker M.* The chanson albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles. P. 28.

⁴¹⁰ *Bloxam M. J.* In Praise of Spurious Saints: The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue. P. 163–220.

⁴¹¹ *Ibid.* P. 176

⁴¹² *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. С. 84; *Hughes. A.* Rhymed offices // Dictionary of the Middle Ages. In 13 vols. Vol. 10. New York: Charles Scribner's Sons, 1982. P. 366–377.

Ла Рю перенимает из своей модели лишь два напева: антифоны «Floruit egregiis infans Livinus in actis» в Kyrie и «Qui dum viscerea» в Gloria. В первой части «De sancto Livino» Пипелар распределяется фразы «Floruit egregiis» между тенором Kyrie I и альтом раздела *Christe*, чья теноровая партия излагает антифон «Livinus fuerat matre Agalmia». Ла Рю, в точности определив диспозицию «Floruit egregiis», выстраивает на его материале тенор трех разделов Kyrie. Манера использования заимствованного материала в Gloria указывает на то, что композитор не был знаком с гентским оффицием. Пипелар открывает одноименную часть цитированием антифонов «Magne pater sancta Livine» у альта и «Qui dum viscerea» у супериуса, который, начиная со второй фразы, мигрирует в тенор. Ла Рю не определил смену диспозиции в изложении «Qui dum viscerea», перенимает непосредственно теноровую партию Gloria Пипелара, то есть цитирует напев, начиная со второй его фразы.

Обращаясь к песнопениям оффиция, Пипелар использует их достаточно точно, придерживаясь принципа ритмической обособленности по типу *cantus planus*. Ла Рю, заимствуя материал своего коллеги, обращается с ними как с неритмизованными литургическими напевами: колорирует и, в процессе развития построения, насыщает мелкими длительностями:

Пример 80. Антифон «Floruit egregiis infans Livinus in actis», теноровые партии разделов Kyrie месс «De sancto Livino» М. Пипелара и «De sancto Job» П. де Ла Рю⁴¹³.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is a vocal line in G-clef with lyrics: "Flo- ru- it e- gre- gi- is in- fans Li- vi- nus". The middle staff is a rhythmic accompaniment in C-clef with square notes. The bottom staff is another rhythmic accompaniment in C-clef with square notes. Below the bottom staff, the text "Floruit egregius" and "prophetus clarus" is written.

Примечательно, что из всего многообразия напевов, процитированных Пипеларом, Ла Рю избирает лишь два. Кажется, причина кроется в интонационном родстве двух антифонов. «De sancto Job» является своего рода антиподом «De sancto Livino» с точки зрения тематического единства. Стремление к его достижению — важная черта ряда циклов Ла Рю. Художественной задаче

⁴¹³ Нотный пример заимствован из статьи Дж. Блоксам. *Bloxam M. J. In Praise of Spurious Saints: The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue*. P. 203.

композитора, очевидно, противоречила перманентная обновляемость материала, присущая мессе Пипелара. Однако не только близость инициальных построений и ладовая общность с. рг. f. позволяет Ла Рю скрепить композицию. Он прибегает к уникальному в рамках собственного творчества приему — созданию общего для всех частей *motto*, складывающегося из контрапунктирования двух голосов, цитирующих начальные мотивы первоисточников, что усиливает тематическое единство цикла:

Пример 81. П. де Ла Рю. месса «De sancto Job», *Patrem*, тт. 1–3⁴¹⁴.

Распределение заимствованного материала внутри мессы происходит по концентрическому принципу. С. fl.-голос крайних частей (*Kyrie* и *Agnus Dei*) излагает напев «*Floruit egregiis*», теноровые партии *Gloria* и *Sanctus* — «*Qui dum viscerea*». Центральная часть *Credo* демонстрирует технику имитационного парафразирования. Интонации малых тем *Patrem* родственны мотивам обоих с. рг. f., а их последовательность не определяется моделью, темы сменяют друг друга калейдоскопично. Парафразирование обнаруживает себя и в *Et in terra*, чередуясь с с. fl.-секциями, формируя диахронное сочетание приемов работы с первоисточником. Обращает на себя внимание малая тема раздела *Et in terra*, имитируемая дуэтом двух нижних голосов на строке *Benedicimus te*, соответствующая восходящему терцовому мотиву второй фразы песнопения «*Qui dum viscerea*». Она же повторяется в разделе *Patrem*. Изложенная теперь двумя верхними голосами на словах *factorem caeli*, она создает дополнительную тематическую арку внутри цикла.

⁴¹⁴ Знаками «+» отмечены звуки, соответствующие первоисточникам мессы. В партии верхнего, дисканта, антифона «*Floruit egregiis infans Livinus in actis*», в партии кантуса — вторая фраза антифона «*Qui dum viscerea*».

Уникальность мессы заключается и в том, что Ла Рю претворяет принцип парафразы не только в переносном, музыкальном смысле, но и в литературном. Один из таких «пересказов» относится к тексту открывающего мессу Пипелара антифона. *Floruit egregiis infans Livinus in actis* (расцвел младенец Ливин в деяниях своих) — трансформируется в Kyrie I мессы Ла Рю во фразу *Floruit egregiis prophetus clarus in actis* (расцвел Пророк в деяниях своих), прославляя Иова как пророка. И если в «De sancto Livino» строки оффиция контрапунктировали ординарным, сопровождая заимствованные напевы, то у Ла Рю созданный по мотивам жития текст, фигурирует в качестве подстрочных (надстрочных, внутрискрочных) помет⁴¹⁵ (пример 82). Такие комментарии присутствуют и в других разделах, повествуя о важных моментах жизни Иова. Часть из них обособлены от литургического текста (или текста первоисточников), как в *Christe*, *Kyrie II*, *Agnus I* и *II*. Однако порой они представляют собой парафразирование ординарного текста мессы. В частности, *Et in terra rex* преобразуется в *Et in terra Hus*, напоминая нам о земле Уц, откуда явился Иов. *Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae* в *Patrem omnipotentem habemus unum Deum qui vulnerate et medet* (Единый, Отец Всемогущий, что ранит и исцеляет) — отсылка к страданиям и исцелению Иова.

Kyrie I	Floruit egregiis prophetus clarus in actis	Расцвел Пророк в деяниях своих
Christe	Job primum dives Sathane post verbera pauper	Первый богач, Иов, Сатаной был изгнан в нищету
Kyrie II	Cui post victoriam duplicia sunt restituta	Кому после победы [над Сатаной] воздалось
Et in terra	Et in terra Hus studuit semper rosere Deum	И на земле Уц вечно славил Господа ⁴¹⁶
Qui tollis	Cum sederet quasi rex circumstante exercitu erat tamen tristium consolator	И взошел на царство, окруженный войском, и утешал страдающих

⁴¹⁵ Следует отметить, что такие пометы присутствуют лишь в манускрипте 773 Монастыря Св. Марии, г. Монтсеррат, Испания. Monasterio de S. Maria. Montserrat. Ms. 773. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2059/#/images> (дата обращения: 09.04.22). Издание мессы, вошедшее в полное собрание сочинений Ла Рю, опирается на другой манускрипт, поэтому большая часть помет в нем отсутствует.

⁴¹⁶ Отсылка к Иов 1:1

Patrem	Patrem omnipotentem habemus unum	Единый, Отец Всемогуший, что
	Deum qui vulnerate et medet	ранит и исцеляет
Et resurrexit	Et non est qui de manu eius possit	И нет никого, кто мог бы скрыться
	evadere	от руки Его
Sanctus	Sanctus Deus non picit simplisem non	Святой Господь, невообразимый, не
	porrigit manu malignus	протянет руку злу
Agnus Dei I	Fuerat igitur Job septem filii et tres	И было у него семь сыновей и три
	filie speciosiores enium in universa	дочери, три самых прекрасных
	terra	женщины на земле ⁴¹⁷
Agnus Dei II	Dominus ergo benedixit novissimus	И Благословил Бог последние дни
	plusquam pio eius	[Иова] более, нежели прежние ⁴¹⁸

Пример 82. Манускрипт E-МО 773, Fo. 87v.



Композиционный процесс мессы так или иначе связан с различными методами работы. Не являясь пародией, поскольку не заимствуются многоголосные построения, она является отражением более общего принципа *imitatio*⁴¹⁹. Способы цитирования, в свою очередь, демонстрируют диахронное сочетание парафразы и тенорового письма. Ла Рю словно приспосабливает старомодную модель мессы Пипелара к собственному языку, с характерными для него чертами: свободой в изложении *s. gr. f*, сочетанием различных принципов работы с первоисточником, стремление к внутреннему единству цикла.

Связь обоих сочинений — еще одно свидетельство несомненного знакомства композиторов, которое могло состояться в Генте, где Ла Рю, начинающий певец (1471), принимал участие в Рождественском богослужении в церкви Святого

⁴¹⁷ Отсылка к Иов 42:13–15.

⁴¹⁸ Отсылка к Иов 42:12, за основу взят синодальный перевод.

⁴¹⁹ Подробнее об этом см. раздел 4.1. диссертации

Иакова⁴²⁰. Однако, судя по мастерству письма и тематическому единству, характерному для зрелого периода творчества, «De sancto Job» создавалась позже. Вероятнее всего, после 1509 года, когда Ла Рю получил пребенду от Маргариты Австрийской в коллегиальной церкви Святого Фараильда⁴²¹. Возможно, создание мессы стало своего рода оммажем гентскому композитору Пипелару, творчество которого, по всей видимости, Ла Рю чтит.

Мессы, отнесенные нами ко второму типу, характеризуются бóльшим единством. Ладовая и тематическая общность, с трудом реализуемая в мессах первого типа в следствие большей ограниченности в выборе с. рг. f., во всех трех циклах второго типа успешно достигается. Безусловно, этому способствует как подбор близких по интонационному составу, так и по ладу первоисточников. Обратим внимание и на технику работы с первоисточниками в обеих типах месс. Если в сочинениях первого типа подчеркивалась значительная роль сквозного имитационного письма, то в мессах второго типа оно практически не встречается. Однако во всех рассмотренных случаях имеет место взаимодействие техник с. f., с. fl. и парафразирования на уровнях моно- и диахронном.

Линейное проведение с. рг. f. соответствует принципам, представленным в тех мессах композитора, что заимствуют первоисточники литургического происхождения. Речь о сочетании с. f.- и с. fl.- письма. Тем поразительнее предстает единственная во всех представленных выше мессах Ла Рю цитата светского первоисточника — фразы супериуса мотета «Ave Maria» Ж. Депре в мессе «De septem doloribus». Способ ее изложения примечателен: точность в передаче мелодико-ритмических параметров с. рг. f., не свойственная при использовании григорианского хорала.

⁴²⁰ *Bloxam M. J.* In Praise of Spurious Saints: The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue. P. 210.

⁴²¹ *Robijns J.* Pierre de la Rue (1460–1518): een bio-bibliografische studie. S. 167.

Глава 4. Письмо на многоголосный первоисточник: техника пародии

Техника пародии зарождается примерно в середине XV века. В дальнейшем, в XVI веке, она набирает все большую популярность. Технику «примеряют на себя» различные жанры, в особенности мессы и магнификаты⁴²². Между тем, в творчестве ближайших предшественников и современников Ла Рю пародирование находится на этапе становления. Постепенно кристаллизуясь, на рубеже XV–XVI веков, она приобретает различные формы претворения. Интерес к пародии привел к разнообразным и порой противоречивым точками зрения на данный метод работы. Разобраться в данной проблеме — одна из задач данной главы.

4.1. К вопросу о терминологии

Композиционная техника заимствования многоголосного первоисточника с целью создания на его основе нового сочинения получила название пародии. Заглянув, однако, в ренессансные манускрипты, мы едва ли обнаружим присутствие этого слова. Титулы месс-пародий в большинстве случаев ничем не отличаются от месс, использующих в качестве источника одноголосные *s. gr. f.* Это могут быть наименования первоисточников, идущие сразу за словом «*missa*»; они же могут следовать за предлогами «*super*», «*sopra*» или «*supra*». В то время, во второй половине XVI века во Франции были изданы 22 мессы с подзаголовком «*Missa ad imitationem moduli (cantonis, или motetae)*» с последующим указанием самой модели. Чуть позже, в Германии также «примеряют» французскую моду: важной в этом отношении вехой становится выпуск Иоганом Швертелем в 1568 году антологии месс разных авторов, содержащих в названии оборот «*ad imitationem*». И французские, и немецкие мессы с подобными заглавиями представляли собой обработки многоголосных сочинений.

Первым исследователем, связавшим термин «пародия» с такого рода сочинениями, был немецкий музыковед Август Амброз. В своем многотомном труде «*Geschichte der Musik*», при упоминании мессы немецкого композитора Якоба Пайкса под названием «*Parodia Motetae “Domine da nobis auxilium”, Thomae Crequilonis senis Vocibus, ad Dorium*», автор пишет, что «тип мессы, который Якоб

⁴²² Подробнее о магнификатах-пародиях см.: Москвина Ю. В. Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дисс. ... канд. иск. С. 190–196.

Пайкс называет *Missa Parodia* весьма своеобразный (*Eigenthümlich*)⁴²³. С легкой руки Амброза «пародия» стремительно проникает в музыковедческий обиход, понимаясь Х. Риманом как куда более широкое явление, в целом характерное для искусства XVI века⁴²⁴. Ссылаясь на А. Амброза, категорию «*Missae parodiae*» вводит также Петер Вагнер, расценивая пародию как заимствование из, как правило, всех голосов (или комбинаций нескольких) светских композиций⁴²⁵. Однако осмысление Г. Риманом и П. Вагнером месс-пародий как общепринятого в XVI веке явления могло основываться отнюдь не только на замечании А. Амброза, но и на давней традиции использования названия «пародия», заменявшего порой фразу «*ad imitationem*», немецкими композиторами и теоретиками. К таковым можно отнести (помимо мессы Я. Пайкса) мотет Зета Кальвизия «*Praeter rerum seriem*» с подзаголовком «*Parode ad Josquini*» и трактат Г. Квитшрайбера «*De Parodia*» (1611)⁴²⁶ Однако вплоть до того, как немецкие музыковеды придали слову «пародия» ту окраску, которая мыслилась Пайксом и освещалась в трактате Квитшрайбера, оно бытовало в Германии с другим значением, имевшем в виду различные способы переработки сочинений, обычно с помощью редукции нескольких голосов или, реже, добавления новых⁴²⁷. Возможно, само обращение к слову «пародия» в его взаимосвязи с музыкальным искусством отсылало к Квинтилиану: в IX из «Двенадцати книг риторических наставлений» автор определяет пародию как «песню, спетую на другой лад»⁴²⁸.

Но, все же, название «*Missa parodia*» в эпоху Ренессанса не было общеупотребительным. За исключением мессы Пайкса, датируемой 1587 годом, на протяжении XVI века нет ни одного подобного по технике композиции цикла,

⁴²³ *Ambros A. W. Geschichte der Musik: mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen. Bd. 3. S. 45.*

⁴²⁴ В труде «*Musik-Lexikon*» Г. Риман пишет: «Композиторы XVI века использовали слово пародия <...> например, для мессы, базирующейся на теноре мотета». Риман не дает более никаких объяснений, в связи с чем не вполне ясно, имелись ли в виду практика с. f.-письма, или же месс-пародии, что заимствуют и первоисточник, и окружающие его голоса. *Riemann H. Musik-Lexikon. Zehnte Ausgabe / bearb. von Enstaein A. Berlin: M. Hesse, 1922. S. 948.*

⁴²⁵ *Wagner P. Geschichte der Messe. S. 69.*

⁴²⁶ *Москвина Ю. В. Понятие imitatio в свете аутентичной и современной терминологии // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2 (30). С. 26–27.*

⁴²⁷ *Braun W. Zur Parodie im 17. Jahrhundert // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kohggress. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1963. S. 154–155.*

⁴²⁸ Цит. по.: *Falck R. Parody and contrafactum: A terminological clarification // The Musical Quarterly. 1979. Vol. 65. №. 1. P. 3.*

имеющего обозначение «parodia» в подзаголовке. Более того, сам Пайкс использовал во всех остальных случаях куда более привычное словосочетание «ad imitationem».

Вместе с тем, не являясь аутентичным в разрезе творческого процесса Ренессанса, термин «пародия» несет в себе нежелательные коннотации в виде комического, иронического аспектов подражания, никоим образом не связанного с музыкальной практикой XV–XVI веков. В силу этого западные исследователи, начиная со второй четверти XX века начали поиск более адекватного термина. К. Еппесен в 1931 году предложил термин мессы-транскрипции («transcription mass») ⁴²⁹, Г. Бэк использовал транскрипцию для обозначения непосредственно композиционного процесса («Transcriptionstechnik») ⁴³⁰, а В. Рубсамен предлагает называть мессы словом «elaborations» ⁴³¹, взамен «parodies», поскольку из модели заимствуется не один голос, но весь полифонический комплекс, включая начальные построения с их интервальными соотношениями, которые становятся «отправными точками» в формировании мессы ⁴³².

Наибольшей популярностью в современном зарубежном музыкознании, все же, пользуется термин «imitation mass» для обозначения жанра, и «imitation» для композиционного процесса. Одним из первых этот термин предложил Льюис Локвуд ⁴³³, претворив в современном английском языке латинское слово «imitatio», упоминающееся не только в заголовках месс «ad imitationem», но и в трактатах второй половины XVI века. В первую очередь это «Dialogo, ove si tratta della theorica e practica di musica» («Диалог о теории и практики музыки») Пьетро Понцио (1595): «Et in questo proposto voglio dire, che, trouandosi vna cantilena simile di figure, & d'interualli à quella di qualche altro Compositore, esso sarebbe giudicato huomo di poca scienza, & di niua valore; eccetto però, se non fosse per qualche *imitatione* di Messe, ouer

⁴²⁹ Jeppesen K. Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century, trans. Glen Haydon. New York: Dover publications, 2013. P. 253.

⁴³⁰ Beck H. Adrian Willaerts Messen. // Archiv fur Musikwissenschaft. 1960. Bd. 17. № 4. S. 215–242.

⁴³¹ Английское слово «elaboration» в западном музыковедении чаще всего употребляется в значении «разработка», когда речь идет о соответствующем этапе сонатной формы, поэтому, следуя за исследователем мы могли бы перевести предложенный им термин как «мессы-разработки». Подробнее о других вариантах наименования пародии см.: Москвина Ю. В. Понятие imitatio в свете аутентичной и современной терминологии. С. 27.

⁴³² Rubsamen W. H. Some first elaborations of masses from motets // Bulletin of the American Musicological Society. 1940. Vol. 4. P. 7.

⁴³³ Lockwood L. On “Parody” as Term and Concept in Sixteenth-Century Music // Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese / Ed. by J. LaRue. New York: W. W. Norton & Co., 1966. P. 560–575.

Ricercarij; che in tal caso vien lecito al Compositore il pigliar l'istessa inuentione, & Harmonia propria di detta compositione...» («И в этом предложении я хочу сказать, что, обнаружив у [одного] распетую фигуру, подобно той, что использовал другой композитор, [первый] был бы признан человеком малознающим и недостойным, за тем лишь исключением, если это не *подражание* в мессе или ричеркаре; в этом случае композитору дозволено взять те же инвенции⁴³⁴ и гармонии у другого композитора...»)⁴³⁵.

Описание же самого метода композиции, без упоминания «*imitatio*», встречается у Понцио и раньше, в трактате «*Regionamento di Musica*» (1588). Его во многом повторяет Пьетро Чероне («*El meloreo u maestro*», 1613), а Иоахим Бурмейстер в «*Musica poetica*» (1606) посвящает *imitatio* последнюю главу трактата — «*De imitationem*»⁴³⁶.

Л. Локвуд и его последователи связывают практику претворения многоголосного первоисточника в новой композиции с проявлением риторического принципа *imitatio*. Апеллируя к безусловной популярности гуманистических идей среди образованных людей Ренессанса, коими, конечно же, были и композиторы⁴³⁷, современные исследователи декларируют, что знакомые с античными учениями музыканты, вслед за художниками и поэтами, предпринимали, таким образом, попытку воплотить их идеи на собственном поприще. Л. Перкинс ставит проблему весьма радикально: «создание мессы в XV–XVI веке было вдохновлено, по крайней мере на континенте, риторической концепцией *imitatio* или *emulatio*⁴³⁸ <...> резко очерченная дихотомия между *cantus firmus*-мессой, с одной стороны, и имитацией (пародией), с другой, оказывается концептуально бессмысленной <...> оба этих стилистических типа проистекают из применения одних и тех же базовых позиций подражания в композиционных процессах, происходивших в то время»⁴³⁹.

⁴³⁴ По всей видимости, слово «инвенции» в данном контексте следует понимать как авторские темы, *soggetto*.

⁴³⁵ *Pontio P.* Dialogo, ove si tratta della theorica e practtica di musica. Parma: Erasmo Viothi, 1595. URL: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/pondia.html> (дата обращения: 09.02.22).

⁴³⁶ Подробнее об этом см. *Москвина Ю. В.* Понятие *imitatio* в свете аутентичной и современной терминологии. С. 26.

⁴³⁷ Подробнее об этом см.: *Brown H. M.* Emulation, competition, and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance // *Journal of the American musicological society*. 1982. Vol. 35. №. 1. P. 1–48.

⁴³⁸ *Perkins L. L.* Letter from Leeman L. Perkins. P. 133.

⁴³⁹ *Perkins L. L.* In Memoriam Dragan Plamenac: The L'Homme Armé Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison // *The Journal of Musicology*. 1984. Vol. 3. №. 4. P. 388.

Высказывая весьма убедительную мысль, касательно единой природы композиционных процессов, включающих в себя работу с различными видами первоисточников, исследователь все же не раскрывает взаимосвязь между практиками *imitatio* риторической и музыкальной.

Именно этим вопросом задается Х. Мекони⁴⁴⁰. Проводя параллели между концепциями *imitatio* в ренессансной литературе и музыке, она находит множество противоречий. К ним относятся и несоответствие моделей подражания (имитация античных авторов в литературе не могла претворяться в музыке; даже несмотря на наличие условных «*antichi*», в круг которых входили композиторы XV–XVI веков, создатели месс-имитаций отнюдь не всегда к ним обращались), и характерное для музыки автоцитирование, весьма редкое в литературе, и полностью отвергавшееся в риторическом принципе *imitatio*, и разножанровость модели и ее имитации (в противовес литературной внутрижанровой), и, наконец, самого места, которое занимает *imitatio* в двух видах искусства (главенствующее в литературе и лишь частичное, по мнению Х. Мекони, в музыке). В своих рассуждениях исследователь приходит, в частности, к тому же заключению, что и Перкинс, видя заимствование многоголосного материала лишь одним из проявлений концепции перенятия «чужого». Однако общим знаменателем для нее становится вовсе не претворение риторической практики в музыке, но стремлением к унификации ординарного цикла мессы, а в случае с другими жанрами — продолжением общей традиции заимствования, берущей свое начало из средневековой практики.

Но что же тогда понимали под «*imitatio*» Пайкс, Понцио, Бурмейстер и создатели многочисленных месс «*ad imitationem*»? Вероятнее всего, если даже сами заглавия и были вдохновлены гуманистическими идеями, то мыслились в куда более широком контексте, как подражание в общем. Будь то вполне конкретная музыкальная «имитация», трактуемая как повторение мелодической линии одного голоса в другом (в музыкальных трактатах, начиная с 1482 года⁴⁴¹) или (как в предисловии к «Книге об искусстве контрапункта» И. Тинкториса) подражание великим мастерам при освоении искусства контрапункта: «И подобно тому, как Гомер послужил образцом Вергилию в его божественной Энеиде, так и я, право, в

⁴⁴⁰ *Mecconi H. Does imitatio exist? // The Journal of Musicology. 1994. Vol. 12. №. 2. P. 152–178.*

⁴⁴¹ Имеется в виду трактат Рамоса де Парехи «*Musica practica*»

своих скромных трудах ориентируюсь на них и особенно в настоящем [труде]. Ибо в способе обращения с консонансами я определенно следую их превосходной манере сочинения (eorum componendi stilum plane imitatus sum)⁴⁴². В этом контексте кажется вовсе неудивительным факт использования слова «imitatio» в отношении техники пародии, суть которой — точное или измененное повторение различных составляющих музыкальной ткани образца.

В этой связи все чаще встречающийся в западной литературе термин «imitation mass» или «imitatio mass» при всей несостоятельности теории о связи письма на многоголосный первоисточник и риторического принципа imitatio может быть жизнеспособным, благодаря своей аутентичности. Лишь эпизодические появления указывающего на заимствование многоголосной модели «parodia» в немецкой культуре конца XVI — начала XVII веков, безусловно, не могут составлять конкуренцию куда более распространённому «ad imitationem». Однако, помимо вышеупомянутой оговорки, которой следует сопровождать употребление термина «imitation mass» (его аналогом в русском языке мог бы стать «имитационная месса»), возникает еще одна, касающаяся вынужденного, в таком случае, разведения приемов имитирования мелодического и композиционного. Прочно закрепившееся за словом «имитация» значение, подразумевающее особую организацию музыкальной фактуры, вовсе не способствует ясности в восприятии нового жанрового определения. Ведь «imitation mass» может быть названа любая, претворяющая в себе имитационный склад многоголосия, будь то многочисленные канонические мессы, или те, что построены на принципе сквозного имитационного письма.

Выход в музыковедческом вокабуляре на первый план термина, бытовавшего на германских землях, вовсе не кажется случайностью, коей ее пытаются представить некоторые американские исследователи. Идеи А. Маркса, Х. Римана, Г. Шенкера и других немецкоязычных ученых, сыграли гигантскую роль в формировании современного понятийного аппарата музыкознания. Неудивительно, что лаконичный и не имеющий аналогов в музыкальном искусстве термин «пародия» так прочно внедрился в наш обиход. Отечественные исследователи,

⁴⁴² Цит. по.: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. С. 326

посвятившие свои труды⁴⁴³ явлению пародирования в ренессансной музыке, наследуют немецкую традицию терминологии. Будучи прекрасно осведомленными как в вопросе происхождения наименования *parodia*, так и в богатстве предлагаемых аналогов, авторы, в большинстве своем, сосредотачивались на вопросах типологии и периодизации. Принимая во внимание весьма значительную для искусства (в том числе музыкального) Возрождения концепцию *imitatio* как подражания в широком смысле, но, вместе с тем, не видя смысла в «изобретении колеса», в настоящем исследовании мы не отказываемся от использования жанрового определения «месса-пародия» и понятия «пародирование», для определения самого процесса претворения многоголосного первоисточника в новом сочинении.

4.2. Типология и периодизация техники пародии в XV–XVI веках

Терминология — отнюдь не единственное, о чем спорят исследователи. Важными становятся поиски путей формирования техники пародии и ее типологии в эпоху Ренессанса. Людвиг Финшер одним из первых предпринял попытку дифференциации различных форм претворения многоголосной модели, выделив четыре хронологических, по его мнению, этапа ее развития, охватывающие XV–XVI века:

1. «два или три голоса перенимаются из модели и соединяются с одним или несколькими новыми голосами, при этом материал заимствованных голосов остается неприкосновенным (часто в шансон современников Жоскена)⁴⁴⁴;
2. голоса модели формируют рамку новой композиции, но в [линейно] парафразированном, за счет интерполяций, колорирования и ритмических вариаций, виде (Барбиньян, месса «*Terriblement*»);
3. ни целиком голоса, ни группы голосов, но мотивы или фразы перенимаются и [линейно] парафразируются в новых контрапунктических комбинациях, сохраняясь неизменными как диастематически⁴⁴⁵, так и ритмически. Это

⁴⁴³ Приведем лишь несколько: *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков. С. 6–31; *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 382–420; *Симакова Н. А.* Многоголосная *chanson* и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков. С. 32–52; *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины. С. 144–154.

⁴⁴⁴ Вероятно, в данном случае исследователь имеет в виду распространенную в XV веке технику контрафактуры.

⁴⁴⁵ По всей видимости, автор использует слово «*diastematically*» для обозначения контура мелодии, заимствуя термин, использующийся обычно для наименования одного из типов невменной нотации, который дает ясное представление о мелодическом развертывании песнопения.

техника пародии чаще всего использовавшаяся во времена Жоскена; ее можно найти на различных этапах развития [техники], от случайных цитат до проникновения в сочинение целиком, что встречается у Обрехта и Компера;

4. заимствуются не один голос или фразы, но вся композиция или ее раздел, основополагающим [элементом] становится полная контрапунктическая структура и его парафраза, а не мотив или фраза. Применения этой техники можно найти у Жоскена и Пьера де Ла Рю; их метод приводит к формированию классической техники пародии времен Гомбера»⁴⁴⁶.

Безусловно, эти этапы едва ли можно назвать «хронологической последовательностью» («chronological development» у Финшера), поскольку и первый, и четвертый пункты обращаются к типам, имевшим место «во времена Жоскена». Однако большая заслуга данной публикации заключается в том, что она намечает ключевые моменты в типизации пародирования.

Подобную проблематику в современном музыкознании подхватывает И. Кузнецов. Обобщая типы пародирования, встречающиеся у Палестрины, музыковед, частично опираясь на воззрения Финшера (опустив первый пункт, относящийся к технике контрафактуры) предлагает следующую типологию:

1. инициальный тип пародии — достаточно полно сохраняются только начальные фрагменты разделов многоголосного первоисточника;
2. коллаж полифонических блоков — в качестве «цитат» <...> используются целые фрагменты пародируемого текста, представленные комплексом голосов;
3. тип константных мелодических структур — из первоисточника заимствуются отдельные мелодические фразы, краткие дуэты, терцеты голосов, которые лишь пунктиром намечают в мессе контуры целостной формы пародируемого оригинала⁴⁴⁷.

Музыковед также выделяет два исторических этапа бытования техники пародии. Первый, охватывающий XV век, сопряжен в его понимании с методом контрафактуры, а также с таким типом *cantus firmus*, «когда его роль выполняет заимствованный последовательно то верхний, то нижний, то средний голос

⁴⁴⁶ *Finscher L. Loyset Compère and His Works: IV. The Masses and Mass Sections. P. 141–142.*

⁴⁴⁷ *Кузнецов И. К. Принцип пародии в мессах Палестрины. С. 148.*

многоголосного пародируемого первоисточника <...> на данном этапе преобладали принципы строгого варьирования»⁴⁴⁸. Второй период — XVI век, связан со свободным варьированием, «когда в имеющийся под рукой композитора полифонический материал вводятся (путем замены его) большие фрагменты собственного авторского текста»⁴⁴⁹. Невозможно не согласиться с автором в отношении неких общих тенденций, в особенности в том, что касается неоспоримого родства контрафактуры и пародии. Однако утверждение о принадлежности к последней с. f.- письма, заимствующего последовательно материал разных голосов многоголосного первоисточника, вызывает сомнение. Может ли техника композиции определяться как пародия только лишь исходя из факта полифонической природы ее модели?

Л. Локвуд в своих размышлениях о пародии, концентрируется на характерном для XVI века типе месс, имеющих в качестве первоисточников имитационные по фактуре мотеты, возникновение которых он и считает «отправной точкой» в формировании месс-пародий: «Изменения в типе модели [от линейного письма в шансон к вертикальному, имитационному в мотете] — не просто симптом, но причина нового типа обработки (elaboration) <...> Шансон (и мотет) конца XV века не могли быть обработаны [цитированы — Л. С.] с помощью методов, принятых в XVI веке; в то же время новый мотет не мог быть обработан как-либо иначе»⁴⁵⁰. Он отмечает, что именно при пародировании имитационно сложенного первоисточника (то есть мотета), важнейшим структурным элементом, своего рода «строительным блоком» становятся фраза или мотив⁴⁵¹. Невозможно не согласиться с исследователем в той части его высказывания, что касается заимствования первоисточников, охарактеризованных мотетным письмом. Отметим, однако, что Локвуд в данном случае совершенно не принимает во внимание не только немалое количество так называемых «шансон-месс», созданных композиторами XVI века, но и не учитывает хоть и более скромное в количественном отношении, но все же заметное бытование техники пародирования в веке предыдущем, не говоря уже и о том факте, что имитационный тип письма в той или иной степени присутствует в

⁴⁴⁸ Там же.

⁴⁴⁹ Там же.

⁴⁵⁰ Lockwood L. A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass. P. 60.

⁴⁵¹ Ibid. P. 75

музыкальных сочинениях (как в шансон, так и мотетах), начиная со второй половины XV века.

Неправомерной кажется и, зачастую не имеющая альтернатив, связка композиционного принципа пародирования с жанром мессы. При его безусловной гегемонии в использовании техники, существует ряд образцов в иных жанрах, ее претворяющих. Инструментальная «La Martinella» Й. Мартини (около 1440–1497) представляет собой двухчастную трехголосную композицию, которая по форме напоминает мотетную. В большинстве своем, новые тексто-музыкальные строки вводятся посредством имитирования малых тем, с характерным фактурным чередованием дуэтов и трио. Сам же Мартини создал композицию, в которой «события» «La Martinella» предстают словно в сжатом виде — «La martinelle pitzulo», что, проводя аналогию со словом piccolo (picciolo), можно перевести как «Маленькая Мартинелла». Малые темы «оригинала» становятся строительными элементами этой миниатюрной пародии. Выборочно заимствованные, они повторяются точно или с мелодико-ритмическим варьированием.

Анонимная «La Martinella», опубликованная в издании светских сочинений Мартини, перенимает от модели начальные построения первых двух фраз. Открывающая малая тема, изложенная у Мартини в виде двухголосной имитации (пример 83), в новом прочтении становится пропостой в трехголосной (пример 84). Вторая же, изложенная в «оригинале» в виде простого контрапунктирования двух мелодических линий у тенора и баса, получает имитацию в сопрано, являющуюся неточной респостой тенора. Оба случая — и самоцитирование Мартини, и анонимная пародия — демонстрируют реализацию тех же принципов, какие описывает Л. Локвуд применительно к образцам XVI века, а также опровергают представление И. К. Кузнецова о пародии XV века лишь в виде контрафактуры и «своеобразного типа письма на с. f.». Они же развенчивают представление о том, что «пародия всегда предполагает перевод из одной жанровой категории в другую»⁴⁵².

⁴⁵² Тарасевич Н. И. Категория «новое» в музыкальной культуре Ренессанса // Творческие стратегии в современной музыкальной науке: Материалы докладов междунаро. науч.-практ. конф. Екатеринбург: Урал. гос. конс. им. М. П. Мусоргского, 2010. С. 157.

Пример 83. Й. Мартини. «La Martinella», тт. 1–21.

(Cantus)
Tenor
Bassus

Пример 84. Аноним. «La Martinella» тт. 1–20.

В попытках проследить развитие техники пародии в XV–XVI веках, В. Франке выделяет три исторических этапа, сопряженные с определенными типами

пародирования: 1) пародия с с. f. (imitation masses with a cantus firmus)⁴⁵³, главенствующая во второй половине XV века; 2) пародия начала XVI века, основными заимствующимися элементами в которой являются мотивы, использующиеся в качестве строительных блоков; 3) пародия конца XVI века, преобразующая созвучия, с ведущей ролью баса в них, выведенные из первоисточника⁴⁵⁴. Задача ученого, состоявшая скорее в том, чтобы не столько типизировать, сколько выстроить в хронологическом порядке различные виды заимствований полифонического с. p. f., кажется, не увенчалась успехом. Пример с пародированием сочинения Мартини наглядно демонстрирует присутствие типа, характерного, по мнению Франке, для XVI века в веке предыдущем. Заслуга этой попытки периодизации заключается в том, что она включает в себя тот тип пародирования, который редко принимается во внимание исследователями, изучающими пародирование на образцах Палестрины и Лассо. Примечательно, что Ю. Евдокимова, детально освещая мессы-пародии XV–XVI веков, также уделяет большое внимание явлению смыкания техник пародирования и cantus firmus, преобладающего во второй половине XV века⁴⁵⁵.

Пародирование, сочетающееся с письмом на cantus firmus, — весьма важное явление, проявляющее себя в жанре мессы. Подобного рода композиции, в большинстве своем, действительно относятся ко второй половине XV века, включая в свой обширный список широко известные мессы «Se la face au pale» Дюфаи, «De plus en plus», «Fors seulement», «Au travail suis»⁴⁵⁶ Окегема, «Fortuna desperata» Жоскена и Обрехта. Одним из первых на эту проблему обращает внимание

⁴⁵³ Это словосочетание В. Франке перенимает из более раннего исследования П. Беркхолдера о мессах Й. Мартини: *Burkholder J. P. Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century*. P. 470–523.

⁴⁵⁴ *Franke V. M. Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation”*. P. 8–10.

⁴⁵⁵ *Евдокимова Ю. К. История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков*. С. 15–16.

⁴⁵⁶ Ю. К. Евдокимова, справедливо отметившая сочетание принципов письма на cantus firmus и парафразирования, все же не видит в Курье II небольшую цитату из супериуса шансон (тт. 16–20), возникающую в альте и контрапунктирующую с. f. (тт. 26–30). Между тем, этот фрагмент крайне примечателен, поскольку демонстрирует контрапунктическое мастерство Окегема. Заимствованный тенор транспонируется на квинту вниз, в то время как фраза супериуса, переходя в альт, опускается вниз на октаву, не образуя при этом вертикально-подвижного контрапункта в привычном понимании, поскольку материал обоих голосов искусно варьируется мелодически и ритмически. Примечательно и то, что та же фраза супериуса шансон «Au travail suis» напоминает начальное построение того же голоса шансон «Ma maitresse», образуя тем самым двойную автоцитату. См. *Евдокимова Ю. К. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения: XV век*. Вып. 2а. С. 177.

Э. Спарк в своем фундаментальном труде о *cantus firmus*: «В большинстве сочинений этого периода очевиден структурный базис *cantus firmus*, даже не взирая на случающиеся проблески пародирования. По причине смешения техник, необходимо признать существование *гибридного типа* — *cantus firmus-пародии*»⁴⁵⁷.

П. Буркхолдер предлагает включить в категорию «*imitation mass*» те циклы, что заимствуют материал для собственного *c. f.* из многоголосного первоисточника (безотносительно того, цитируется ли материал остальных голосов или нет), а обозначение «месса на *cantus firmus*» оставить лишь за теми, в основу которых положены одноголосные напевы⁴⁵⁸. В данном контексте нельзя не согласиться с Л. Перкинсом, считающим, что подобная классификация приводит к «смысловой путанице»⁴⁵⁹. Сам Перкинс предлагает иные фразеологические обороты для определения таких циклов: «с мигрирующим *cantus firmus*», «с множественными *cantus firmi*» и «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными заимствованиями»⁴⁶⁰. Предложением Перкинса воспользовался М. Штайб⁴⁶¹, предлагая категорию «мессы с вспомогательными заимствованиями» (*masses with ancillary borrowings*). По всей видимости, присутствие *cantus firmus*-техники в этом и без того весьма громоздком названии, является «настройкой по умолчанию».

Несмотря на действительно тесную связь вышеописанного явления с конкретным историческим периодом, невозможно не вспомнить о его бытовании в XVI веке. Продолжая традиции предшествующего времени, многие композиторы, чье зрелое творчество пришлось на первую четверть 1500-х годов, часто обращаются к подобной практике. Примером тому могут послужить мессы Х. Изака, Ф. Гаффури, Ж. Депре и П. де Ла Рю. Однако, сравнивая их мессы с выполненными

⁴⁵⁷ Sparks E. H. *Cantus firmus in mass and motet, 1420-1520*. P. 154.

⁴⁵⁸ Burkholder J. P. *Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century*. P. 481–482.

⁴⁵⁹ Perkins L. L. *Letter from Leeman L. Perkins*. P. 133.

⁴⁶⁰ Все три определения предлагаются исследователем для обозначения пародии, с сохранением ведущей роли *cantus firmus*. Термином «миграция» и «множественность» Перкинс, очевидно, пытается объяснить использование заимствованного материала в более, чем одном голосе. Безусловно, подобные фразеологические обороты не могут быть применимы в данном случае, поскольку тесно сопряжены с иными способами претворения первоисточника. Между тем, куда более удачной (хоть и более громоздкой), выглядит предложенная им формулировка «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными заимствованиями», поскольку отражает как аспект преобладания *c. f.*-техники, так и аспект больших или меньших заимствований из других (помимо ведущего) голосов модели. *Ibid.*

⁴⁶¹ Steib M. *A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century*. P. 5–41.

в той же технике циклами творцов предыдущего поколения, нельзя не отметить некоторые характерные отличия. Суть их в возрастающей роли заимствований многоголосия. Если в «*Au travail suis*» Окегема или «*Se la face au pale*» Дюфаи эти полифонические комплексы, порой включающие в себя лишь один, дополнительный к *s. f.*, голос, весьма миниатюрны и порой занимают не более 3–4 тактов, то в мессе «*Comme femme desconfortée*» Изака разворачивается целая последовательность из цитируемых многоголосных блоков. Если в циклах середины XV века ведущая роль в формообразовании была отдана исключительно одному голосу, то постепенно, при несомненной сохранности его (голоса) лидерства, полифонические фрагменты *soggetto* начинают занимать все больше места, формируя собственную композиционную структуру, находящуюся, все же, на втором плане.

Черты такого взаимодействия проступают и в музыке второй половины XVI века, хотя и в преображенном виде. Примером тому — месса «*Repleatur os meum laude*» Палестрины, в которой заимствуется материал канонического мотета Жаке Манутанского. Главным организующим элементом, осью, вокруг которого выстраивается многоголосие у Палестрины становится канон, мелодически парафразирующий тот, что находится в модели. Нет сомнений, что перед нами пародия, но, соглашаясь с мнением Н. И. Тарасевича нельзя не признать, что «Палестрина, все же, ориентировался на практику теноровых месс»⁴⁶².

Если подойти к проблеме схоластически, сам факт одновременного заимствования из модели материала более чем одного голоса позволяет идентифицировать технику работы с первоисточником как пародию. Однако невозможно при этом обойтись без упоминания о сохранности главного формообразующего принципа письма на *santus firmus*, выделении ведущей роли одного голоса. Невзирая на большие или меньшие вкрапления многоголосных цитат, главной структурной единицей таких композиций являются не полифонические блоки или отдельные фразы, вычлененные из первоисточника, но линейное развертывание, вокруг которого организуется целое. Важным в этом случае становится вопрос, как должна восприниматься такая техника письма? Ю. К. Евдокимова и Н. А. Симакова рассматривают мессу «*Fortuna desperata*»

⁴⁶² Тарасевич Н. И. «*Repleatur os meum laude*»: мотет Жаке — месса Палестрины. С. 158.

Я. Обрехта как пародию⁴⁶³. Обращаясь к мессе «Forsseulment» Й. Окегема, претворяющую тот же принцип Ю. К. Евдокимова воспринимает ситуацию как сочетание техник *c. f.* и парафразы⁴⁶⁴; рассуждая о мессе-пародии XV века в общем, говорит о смыкании пародии и *c. f.*⁴⁶⁵ В. Франке⁴⁶⁶, в свою очередь, видит в ней исторический этап пародирования. В то время как М. Штайб⁴⁶⁷, справедливо смещая акцент на *c. f.*-письмо, воспринимает само явление в большей степени как жанровую разновидность мессы.

Проследив ранее весьма тесную связь различных форм претворения одноголосных первоисточников и, убедившись в возникающей порой невозможности однозначной идентификации техники, позволим себе представить данное явление как взаимодействие принципов письма на *c. f.* и пародирования при несомненно ведущей роли первого элемента. Именно *cantus firmus*-голос становится той основой, на которой строится композиция целого. Непосредственно многоголосные заимствования должны рассматриваться с точки зрения тех или иных типов пародирования. Как и в отношении взаимодействия техник письма на *c. f.* (*c. fl.*) и парафразирования, в данном случае мы также можем выделить два уровня: монохронный и диахронный.

Монохронный уровень взаимодействия — наиболее типичный для сочинений последней четверти XV–первой половины XVI веков. Он проявляет себя на уровне разделов мессы: один из голосов проводит материал первоисточника и выполняет роль ведущего, окружающее его многоголосие в большей или меньшей степени насыщается свою ткань цитатами иных голосов *c. pr. f.*

Диахронный уровень взаимодействия возможен лишь на уровне цикла. Проявлять себя он может в двух ипостасях. Первая чаще встречается в ранних шансон-мессах (Дюфай, Окегем). В них большинство разделов написаны в технике *c. f.* (*c. fl.*), а многоголосные цитаты встречаются лишь несколько раз на протяжении цикла, симультанно взаимодействуя *c. f.* (*c. fl.*)- письмом. Вторая

⁴⁶³ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 214; Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 31

⁴⁶⁴ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения: XV век. С. 177.

⁴⁶⁵ Евдокимова Ю. К. История, эстетика и техника мессы-пародий XV–XVI веков. С. 15.

⁴⁶⁶ Franke V. M. Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation”. P. 8–10.

⁴⁶⁷ Steib M. A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century. P. 5–41.

ипостась — чередование разделов, где *s. f.* (*s. fl.*)- письмо взаимодействуют с пародированием монохронно, с теми, где полифонический материал цитируется, но ведущий голос не выделяется.

Что же касается типологии техники пародии как таковой, обратимся к той, что предложил И. К. Кузнецовым, применительно к мессам Палестрины, дополнив необходимыми деталями бóльшей универсальности:

1. инициальный тип пародии — достаточно полно сохраняются начальные фрагменты разделов или сегментов (например, малые темы фраз) многоголосного первоисточника; в сочинении может приобретать различный вид — от соответствия модели в начальном построении сочинения или раздела мессы, до последовательного заимствования малых тем или начальных мотивов, получающих новое, авторское развертывание; при этом изначальные соотношения голосов, представленные в *s. rg. f.* нередко подвергаются переосмыслению, а мотивы — варьированию;
2. коллаж полифонических блоков — в качестве «цитат» (разнообразных по количеству) используются целые фрагменты пародируемого текста, представленные комплексом голосов; нередко подобные «цитаты» являются вариантами модели; вносимые, на первый взгляд, незначительные изменения приводят к искусным комбинациям контрапунктирующих голосов;
3. тип константных мелодических структур — из первоисточника заимствуются отдельные мелодические фразы, краткие дуэты, терцеты голосов, которые либо пунктиром намечаются в мессе контуры формы пародируемого материала, либо возникают в произвольном порядке, калейдоскопично рассредоточиваясь в новой композиции.

Что же касается техники пародии в ее историческом срезе, то здесь обнажается важная проблема. Знакомство с различными образцами музыки Возрождения показывает условность всех попыток привязки каких-либо типов пародирования к конкретным временным отрезкам. Периодизация может сводиться лишь к неким общим тенденциям, таким как *преобладание*, но не *господство* того или иного метода. Чем больше манускриптов выходят в свет, тем больше открывается удивительных образцов, переворачивающих наше представление о

музыкальной практике Ренессанса. Тем не менее, наметить некоторые общие моменты возможно.

Заимствование многоголосия, начиная со второй половины XV века, преимущественно (в особенности это касается жанра мессы) сосредоточено на явлении взаимодействия техник *s. f.* и пародирования. Причем прослеживается своего рода взаимосвязь исторического этапа и типа пародирования, которое применяется при цитировании нескольких голосов. Взаимодействие с типом константных мелодических структур преимущественно наблюдается в третьей четверти XV века, например в мессах «*Au travail suis*» Окегема или «*Se la face au pale*» Дюфаи. На рубеже XV–XVI веков, в творчестве современников Жоскена, небольшие вкрапления фраз одного-двух голосов, помимо *s. f.* все чаще заменяется «вставками», характерными для типа коллажа полифонических блоков, как в мессах Х. Изака «*Comme femme desconfortée*» или «*Fortuna desperata*» Жоскена. На протяжении всей половины века нередки сочетания с инициальным типом, как в *Kyrie I* мессы «*La Martinella*» Й. Мартини. Разграничение по времени весьма условно, поскольку все три типа могут быть характерны для разных разделов одного цикла, созданного в обозначенный период времени. Не стоит также забывать и об образцах, таких как анонимная пародия на «*La Martinella*» и «*La martinelle pitzulo*» Мартини, реализующих инициальный тип пародии.

Пародирование XVI века, особенно второй его половины, несмотря на отдельные примеры, в большинстве своем, утрачивает связь с «теноровым» письмом; именно этим фактором и может быть обозначена главная тенденция века. Но и тут необходимо оговориться, поскольку мессы-пародии без *s. f.*-письма встречаются и среди сочинений, созданных в начале века. Весьма сложно сказать, какой из типов доминирует на том или ином отрезке времени. Все они органично сосуществуют, являя собой причудливые комбинации взаимоотношений.

4.3. Техника пародии в мессах П. де Ла Рю

Среди корпуса месс Ла Рю можно выделить четыре, классифицирующиеся как пародии. Это — «*Incessament*», «*Ave sanctissima Maria*», «*Nunca fué pena major*» и «*Tous les regrets*». Будет также рассмотрена месса «*Almana*», первоисточник которой не идентифицирован, однако, мнение исследователей об этом сочинении открывает поле для дискуссий по заявленной теме. Две мессы — «*Nunca fué pena*

major» и «Tous les regretz» — не являются пародиями в «чистом» виде, поскольку обнаруживают больше влияние техники с. f., вследствие чего будут рассмотрены отдельно.

Обращаясь к вопросу бытования указанных сочинений в церковном обиходе, предположим, что мессы-пародии Ла Рю, заимствующие те с. р. f., что раскрывают тематика любовных страданий («Incessament», «Nunca fué pena major» и «Tous les regrets»), в церковной практике могли использоваться в качестве вотивных марианских месс. Однозначно посвящение Деве Марии проступает в лишь шестиголосном цикле «Ave sanctissima Maria». Что же касается мессы «Nunca fué pena major», то косвенно на ее образную сферу указывает мотет М. Пипелара «Memorare Mater Christi»⁴⁶⁸, что также позволяет нам весьма уверенно причислять цикл к числу марианских.

4.3.1. Мессы-пародии (в «чистом» виде)

В первую очередь мы рассмотрим те циклы, что демонстрируют технику пародии без ее взаимодействия с с. f.-письмом. Это мессы «Incessament» и «Ave sanctissima Maria», каждая из которых претворяет технику по-своему, реализуя разные стратегии при работе с многоголосным первоисточником.

Первоисточником цикла «Incessament» является пятиголосная шансон «Incessament mon povre cuer lamente», авторство которой приписывалось Жоскену⁴⁶⁹. Однако в настоящее время исследователи склоняются к ее принадлежности перу Ла Рю⁴⁷⁰. В основе композиции — пятистрочный стих. Музыкальный материал выстраивается вокруг канона, проводимого басом (dux) и квинтусом (comes) в верхнюю кварту, на расстоянии двух бревисов. Благодаря паузированию, мелодическое развертывание канона имеет отчетливое деление на шесть фраз. Вторая, транспонируясь вверх на квинту, неточно повторяет первую; две последние, при разности каденционных построений, объединяются единоначалием, благодаря чему, внутри конечного канона возникает небольшой

⁴⁶⁸ Подробнее о мотете в «Интермедии 2» диссертации.

⁴⁶⁹ Причина этой авторской атрибуции — издание «Trent sixiesme livre» Пьера Аттеньяна 1549 года, где опубликованы 30 шансон авторства Жоскена. В издании «Werken van Josquin des Prés» публикация шансон, однако, сопровождается комментарием о возможном авторстве Ла Рю. Josquin des Prés, Werken van Josquin des Prés. In 55 Bde. Bd. VIII. / Ed. Smijers A., Antonowycz M., Elders W. Amsterdam: Alsbach/Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1925. P. 70.

⁴⁷⁰ Meconi H. Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. P. 120.

бесконечный канон II разряда. Приведем строки поэтического текста шансон в их сопряжении с мелодическими фразами канона:

строки стиха		фразы канона
Incessamment mon povre cuer lamente,	Беспреданно скорбит мое бедное сердце	А
Sans nul repos souvenir me tourmente,	Не зная отдыха, воспоминанья мучают меня	А ₁
Ayant ennu sans aucun amandement,	Скучаю в ожиданье добрых перемен	В
Bany je suis de tout esbatement,	Лишенный всякого веселья	С
Et si languis pres de mort vehemente.	Томлюсь на пороге жестокой кончины	D D ₁

Окружающие канон голоса на протяжении четырех тексто-музыкальных строк подчинены логике сквозного имитационного письма, а их малые темы, в большинстве своем (за исключением второй), тематически совпадают с начальными мотивами фразы канона (пример 85). Повторенная дважды пятая строка прерывает эту закономерность: супериус, альт и тенор оба раза проводят строку средствами простого контрапункта, а имитационность в многоголосии сохраняется лишь за счет канона. Примечателен, однако, мотив альты, сопровождающий фразу *Et si languis*: он варьировано повторяет первую малую тему, придавая композиции черты репризности (пример 85 а).

Пример 85. П. де Ла Рю, шансон «Incessamment mon povre cuer lamente», тт. 1–6⁴⁷¹.

⁴⁷¹ Красными прямоугольниками обозначены тематические повторы в первой и пятой тексто-музыкальных строках. Черными — пропоста бесконечного канона и ее повторение.

37
 — tout es - ba - te - ment, de tout es - ba - te - ment, Et si lan - guis
 — te - ment, Et si lan - guis pres de mort
 Et si lan - guis pres de mort
 de tout es - ba - te - ment, Et
 Ba - ny je suis de tout es - ba - te -

43
 pres de mort ve - he - men - te, et si lan - guis pres de mort
 ve - he - men - te, et si lan - guis pres de mort
 ve - he - men - te, et si lan - guis pres
 si lan - guis pres de mort ve - he - men - te, et
 ment, Et si lan - guis pres de mort

Выстраивая композицию на основе шансон, Ла Рю перенимает не только ее интонационно-ритмические составляющие, но и композиционные черты: оба сочинения пятиголосны, имеют двудольную ритмику и каноническое письмо нижних голосов с одинаковыми параметрами имитации. Канон в мессе, однако, не имеет признаков *c. f.*: он не становится главным носителем *sogetto*, поскольку тематизм *c. rg. f.* проникает в него лишь частично, эпизодически. Мессу и модель роднит и ладовый параметр: *g*-миксолидийский является устоем не только первоисточника, но и подавляющего большинства разделов мессы.

В отличие от других шансон-месс, Ла Рю не выстраивает здесь четкой сегментации первоисточника между разделами цикла. И хотя изложение заимствованного материала внутри многих из них носит последовательный характер, на уровне частей цикла оно зачастую не соответствует модели. К примеру, в *Patrem* цитируется материал первых четырех текст-музыкальных строк, в следующем за ним *Et incarnatus* — начальные интонации первой и второй, а в венчающей части *Et resurrexit* — две первые и две последние фразы канона. В мессе явно прослеживается логика концентрации цитирования в двух начальных частях, с постепенным превалированием «свободного» письма в *Credo* и *Sanctus* и своего рода «замыканием» в *Agnus Dei II*, где мотивы шансон снова пронизывают всю многоголосную ткань. Так, в *Kyrie* мелодические фразы канона и окружающих его голосов (всех или нескольких) проходят последовательно: первая в *Kyrie I*,

вторая и третья в *Christe*, оставшиеся три — в последнем разделе части, внутренняя идея которой характеризуется тенденцией к постепенному преобладанию «чужого» материала над «своим».

Начиная с *Gloria* эта последовательность в изложении *s. rg. f.* постепенно размывается. *Et in terra* открывается варьированным проведением трехголосного начального построения шансон (тт. 1–9), однако далее продолжается имитациями малой темы, соответствующую третьей строке первоисточника. После продолжительного эпизода, связанного со сквозным имитированием мотива, напоминающего малую тему четвертой фразы *Vanu je suis* (пример 85 а), в тт. 66–67 альт проводит мелодию, родственную одновременно альтовым же мотивам как пятой, так и первой строк. Варьирование мотива затрудняет его однозначную идентификацию, что создает ситуацию, при которой, с одной стороны, в композиции раздела проступают черты репризности, с другой же — есть признаки последовательного цитирования модели.

Тонкая мотивная работа пронизывает ткань двухголосного *Benedictus*. Первое мелодическое построение дисканта (пример 86) в разделе складывается из двух элементов: цитирование начального восходящего мотива тенора шансон (тт. 1–3 шансон) продолжается нисходящим, что в транспонированном виде повторяет интонации контратенора модели (тт. 3–5 шансон). Создание такой комбинированной из двух элементов мелодии вовсе неслучайно: в шансон мотивы двух голосов, накладываясь, сменяют друг друга (пример 85). Сам же по себе нисходящий ход контратенора является респостой малой темы супериуса.

Пример 86. П. де Ла Рю, месса «*Incessament*», *Benedictus* тт. 148–160.

The image shows a musical score for two voices, D (Soprano) and C (Alto), in a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 150 and ends at measure 154. The lyrics for this system are: "Be- ne- di- ctus, be- ne- di- ctus, be-". The second system starts at measure 155 and ends at measure 160. The lyrics for this system are: "ne- di- ctus, qui ve- nit, qui ve-". The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Два обозначенных тематических элемента приобретают важное значение в мессе. Имитации мотива супериуса (контратенора) формируют инициальные построения *Et resurrexit* и *Agnus Dei I*. И если во втором из них, он сохраняет

характерную пунктирную ритмику, то в *Et resurrexit* изложен ровными длительностями — рисунок половинными и четвертями. Удивительной находкой оказывается тот же самый мотив с тем же ритмическим рисунком в каденционном построении баса, предваряющего *Et resurrexit* раздела — *Et incarnatus*. Композиционный прием, значительно опережающий время — предвосхищение темы нового раздела в окончании предыдущего — придает композиции части тематическую целостность. Второй элемент — восходящий мотив тенора, главенствует в начальных построениях *Qui tollis* и *Et incarnatus*. В обоих разделах ему контрапунктирует нисходящий терцовый ход, родственник вышеупомянутому мотиву супериуса (тт. 1–3 шансон).

Обозначенные приемы — свидетельство виртуозного письма Ла Рю, характеризующегося тонкой мотивной работой. Но искусным оказывается и «крупный штрих» мастера. Внутренняя архитектоника двух разделов *Agnus Dei* обнаруживает черты симметричности. В первом разделе части цитируются мотивы первой и четвертой тексто-музыкальных строк (фраза С канона) шансон. В центре раздела находится десятитактовое построение на свободном материале, за которым следует его же точное повторение (пример 87). Та же идея в *Agnus Dei II*, в композиции которого есть два сегмента, складывающихся из репетиций многоголосных блоков. Вступительное построение, заимствующее интонации первой фразы шансон, сменяется дважды повторенным полифоническим комплексом на свободном материале. Прием повторяется вновь, после цитирования второй фразы первоисточника. Однако теперь в ткань блока-ostinato проникают интонации третьей фразы *c. pr. f.* Оstinатное повторение многоголосных комплексов присутствует в центральном построении свободного от заимствований *Osanna*, что создает своего рода арку между частями *Sanctus* и *Agnus Dei*, но не тематическую, а архитектурную. Подобных примеров в творчестве Ла Рю более не встречается, несмотря на то что принцип остинато в различных его проявлениях проявляет себя в большом количестве сочинений композитора.

В мессе «Incessament» Ла Рю не обращается к технике *c. f.*, однако работая с отдельными мотивами шансон, нередко выстраивает на их основе имитационную фактуру, прибегая к технике имитационного парафразирования. Сами же эти мотивы часто излагаются неточно, и напоминают первоисточник лишь характерным контуром, по типу линейного парафразирования. К примеру, первая тема *Christe* — нисходящий ход по трезвучию — обнаруживает родство с начальным мотивом первой фразы канона.

Тематическая общность мессы поистине впечатляет. Присутствие заимствованного материала в каждом (за исключением *Osanna*) разделе, повсеместные вкрапления заглавных мотивов шансон, общая каноническая составляющая, удивительное ладовые единство — всего два раздела, *Pleni sunt* и *Benedictus*, кадансируют с иным устоем. Все эти факторы способствуют формированию целостной композиции цикла, насыщенного искусными контрапунктическими приемами и удивительными архитектурными находками.

Первоисточником мессы «*Ave sanctissima Maria*» является одноименный шестиголосный мотет. Его авторство долгое время вызывало вопросы, поскольку в издании П. Атеньяна 1534 года⁴⁷² композитором значится Филипп Вердело (Верделот). В. Рубсамен в небольшой статье о мессах на основе мотетов отмечает, что авторство Вердело невозможно, поскольку месса, пародирующая мотет была написана не позднее 1513 года⁴⁷³. Исследователь никак не поясняет свой тезис, но, очевидно, имеет в виду то, что Вердело был слишком молод к предполагаемому времени создания мессы; 1513 год, по всей видимости, — датировка манускрипта, хранящегося в библиотеке Йенского университета⁴⁷⁴. Н. Дэвисон, также аргументируя авторство Ла Рю слишком юным возрастом Вердело, отмечает, однако, что: «авторство Вердело, чьи навыки канонического письма отражены в его мотете “*Dignare*” (четырёхголосный канон) кажется более вероятным»⁴⁷⁵. Однако не столь давно обнаруженная в публичном архиве Брюсселя рукопись доказывает, что

⁴⁷² Mottetorum. Liber secundus. Paris: Pierre Attaignant, 1534. URL: [https://imslp.org/wiki/Mottetorum,_Book_2_\(Attaignant,_Pierre\)](https://imslp.org/wiki/Mottetorum,_Book_2_(Attaignant,_Pierre)) (дата обращения: 09.04.22).

⁴⁷³ Rubsamen W. H. Some first elaborations of masses from motets // Bulletin of the American Musicological Society. 1940. Vol.4 . P. 8.

⁴⁷⁴ Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 4. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014233 (дата обращения: 09.04.22).

⁴⁷⁵ Davison N. The Motets of Pierre de la Rue // The Musical Quarterly. 1962. Vol. 48. №. 1. P. 34.

именно Ла Рю является композитором сочинения⁴⁷⁶. На сохранившихся фрагментах манускрипта, созданного в скриптории П. Аламира, — начальные строки баса и контратенора «Ave sanctissima Maria»; последнему ниспослана красная помета: «fuga in diatessaron. re. de la Rue»:

Пример 88. Архив CPAS г. Брюссель. MS H1135, верхняя часть листа, сторона г.



Выполненный в сложнейшей технике тройного канона шестиголосный мотет — блестящий образец контрапунктического мастерства Ла Рю. Одночастный по структуре, он, все же, распадается на неравные сегменты, благодаря смене времени имитации во всех голосах. В кратком первом (тт. 1–9) — один бревис, в протяженном втором (тт. 10–77) — четыре. На более мелком уровне, форма членится на девять тексто-музыкальных строк. Первая (соответствующая начальному сегменту мотета), наиболее сложная с точки зрения канонического письма, поскольку соединяет в одновременности звучание всех шести голосов, тогда как дальнейшее развитие, благодаря увеличенному расстоянию имитации, в большей степени сводится к чередованию терцетов (пример 89). По-видимому, с целью облегчения стоящей перед ним задачи, Ла Рю выстраивает инициальную фразу с помощью варьированного повторения первых четырех тактов, а сами по себе заглавные пропосты имеют очевидную интонационную близость.

⁴⁷⁶ Vanhulst H. Un fragment inconnu d'un livre de chœur de Pierre Alamire. P. 10–12.

The image shows a musical score for a six-part motet. It consists of six staves, each representing a different voice part. The lyrics are written below the notes. The time signature is 2/2. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: A-ve san-ctis-si-ma Ma-

Месса перенимает характерные черты модели, главной из которых становится каноническое письмо, в цикле возведенное в Абсолют. Ла Рю — безусловный мастер канона, что подтверждается немалым количеством сочинений, использующих технику. В его мессах *fuga* может присутствовать как в части разделов («L’homme armé I»), так и в большинстве из них («L’homme armé II», «Tous les regrets», «De feria»), однако в «Ave sanctissima Maria» она повсеместна, превращая цикл в вереницу разнообразных канонов: тройной шестиголосный (коих, в подражание модели, большинство), однотемные четырех-, трех- и двухголосные (см. таблицу 11). Роднятся две композиции и с точки зрения ладового устоя *g*, который в мессе объединяет все разделы, за исключением *Benedictus*, кадансирующего в *d*-дорийском. Время вступления респосты, переменное в модели, варьируется здесь в большем масштабе, от одного до одиннадцати бревисов, репрезентируя изначальные соотношения голосов лишь в *Qui sedes, Patrem, Pleni sunt* (один бревис) и *Christe* (четыре бревиса).

Структура цикла выделяется из корпуса месс Ла Рю, в первую очередь, за счет необычного внутреннего деления *Credo*. В миниатюрном *Patrem* звучат лишь две первые строки литургического текста; третья — *Visibilium omnium* — открывает отдельный раздел, продолжающийся двумя разными по тесситуре дуэтами *Crucifixus* (два дисканта) и *Et resurrexit* (два баса); венчается часть вновь шестиголосным *Et iterum*.

Однако еще более удивительно присутствие в манускрипте Сикстинской капеллы⁴⁷⁷, сохранившем мессу, части *Loco Deo gratias* (*Deo gratias* — хоровой ответ на фразу *Ite missa est*), следующего сразу по окончании *Agnus Dei* II. Часть представляет собой пятиголосный мотет на стихи «Te decet laus». Название, включающее в себе слово *Loco*, связывает мотет с необычной и непродолжительной амбросианской традицией *motetti missales*, распространенной примерно в 1470–1490-х годах, преимущественно в Милане⁴⁷⁸, суть которой — замещение частей проприя и ординария мессы мотетами, чьи названия указывали на местоположение в богослужении (*Loco Introitus* — то есть «вместо Интроита», *Loco Gloria*, *Loco Deo gratias* и так далее). Дошедшие до нас циклы *motetti missales* преимущественно написаны Гаспаром ван Веербеке, Луазе Компером, служившими при дворе Сфорца в Милане, а также Франкино Гафури, *magister della capella* Миланского собора. Со временем традиция сходит на нет, и вместо циклов, состоящих только из мотетов, все чаще появляются такие, что содержат лишь несколько, что перемежают традиционные части мессы. К примеру, в «*Missa Sanctæ Catharinæ*» Гафури, к привычным ординарным частям добавлены *Loco Introitus* и *Loco Deo gratias*. Вероятно, Ла Рю мог познакомиться с традицией, благодаря знакомству с Веербеке, что служил в Габсбургско-бургундской придворной капелле в 1495–1497 годах⁴⁷⁹.

Музыкальный материал мотета «*Loco Deo gratias*» не обнаруживает, однако, никакой связи с мессой. Ему не только не присуще каноническое письмо, но и даже имитационная фактура; вместо них — сдержанное хоральное письмо. Нет и следов заимствования материала модели, не сохраняется даже ладовое единство (невзирая на начало в *d*-дорийском, окончание в *e*-фригийском), прочно скрепляющее все разделы мессы. Судя по аргументам, что приводит Дж. Крайдер, авторство «*Loco Deo gratias*» не вызывает вопросов⁴⁸⁰. Сложно уверенно говорить о причинах, по которым месса «*Ave sanctissima Maria*» в итальянской рукописи предстает именно в таком виде. Скорее всего, Ла Рю, вдохновленный практикой *motetti missales*, создал

⁴⁷⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Capp. Sist. 36. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.36 (дата обращения: 09.04.2022).

⁴⁷⁸ *Noblitt T. L.* The Ambrosian Motetti Missales Repertory // *Musica disciplina*. 1968. Vol. 22. P. 77–79.

⁴⁷⁹ *Croll G., Lindmayr-Brandl A.* Weerbeke Gaspar van // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030008> (дата обращения: 09.04.22).

⁴⁸⁰ *Kreider J. E.* Introduction to *Missa Ave Sanctissima Maria* // *Pierre de La Rue Opera Omnia*. Vol. I. P. LXXIII.

«Loco Deo gratias», все же, безотносительно цикла «Ave sanctissima Maria», к которой присоединился, по всей видимости, волею судеб.

Таблица 11. П. де Ла Рю, месса «Ave sanctissima Maria».

Раздел мессы	Количество голосов	Вид канона и время вступления голосов (в бревисах)
Kyrie I	6	тройной канон 2
Christe	6	тройной канон 4
Kyrie II	6	тройной канон 3
Gloria	6	тройной канон 3
Qui tollis	2	двухголосный канон 2
Qui sedes	6	тройной канон 1
Credo	6	тройной канон 1
Visibilium	6	тройной канон 4
Crucifixus	2	двухголосный канон 3
Et resurrexit	2	Двухголосный канон 3
Et iterum	6	тройной канон 2
Sanctus	6	тройной канон 11
Pleni sunt	2	двухголосный канон 1
Osanna	6	тройной канон 2
Benedictus	4	четыреголосный канон 3
Agnus Dei	6	тройной канон 9
Agnus Dei II	6	тройной канон 3
Loco Deo gratias	5	нет

Принципы работы с заимствованным материалом в цикле, пародирующем мотет, заметно отличаются от таковы в шансон-мессах. Точные цитирования сведены к минимуму, чаще многоголосие реминисцирует отдельные фразы и мотивы модели в измененном, мелодически парафразированном виде, вуалируя

родство сочинений. Пародирование по типу коллажа полифонических блоков модели встречается лишь в центральных разделах цикла — *Patrem* и *Visibilium*, которые, являясь отдельными построениями, несомненно, объединяются идеей полифонического цитирования. Первый из них — от начала до конца повторяют начальную фразу мотета (тт. 1–9); вторая половина *Visibilium* с большей свободой цитирования, нежели в *Patrem*, проводят материал фраз 3, 4, 7–9.

Как было сказано ранее, интонационное наполнение мотета, на уровне *soggetto* мессы буквально «препарируется». Ла Рю извлекает отдельные его элементы, помещая их или аллюзии на них в ткань цикла. В этом смысле важнейшими тематическими ячейками, пронизывающими многоголосие, становятся нисходящий трезвучный ход, происходящий из заглавных пропост дисканта и альта мотета, нисходящий квинтовый (крайние звуки двух нисходящих терций), представленный там же партией баса. Все три попежки многократно реитерируются и в рамках первоисточника, возникая отнюдь не только в варьированном повторении внутри первой фразы. Общее для них движение вниз в пределах квинты присутствует в начальных оборотах второй (дискант, бас), третьей (альт, бас), четвертой (альт), седьмой (дискант, бас), восьмой (бас) и девятой (альт) фраз.

Указанные мотивы в мессе образуют важный интонационный комплекс, к которому относятся нисходящие терцовое, трезвучное и квинтовое ходы, с заполнением или без, и их инверсионные преобразования. Они нередко концентрируются в начальных построениях разделов, что справедливо для *Kyrie I*, *Christe*, *Et in terra*, *Patrem*, *Visibilium*, *Crucifixus*, *Et resurrexit*, *Et iterum*, *Sanctus*, *Osanna* и *Agnus Dei II*. Инициальные пропосты дисканта и контратенора *Kyrie I*, воспроизводят лишь одну нисходящую терцию, взамен трезвучия. Ла Рю будто бы изначально декларирует особый тип пародирования, избегающий точного цитирования, сконцентрированный на линейном парафразировании заимствованного материала. Это свойство в сочетании с интонационной общностью фраз мотета затрудняет точную локализацию заимствования и усложняет анализ последовательности его цитирования.

В *Et iterum* терцово-квинтовые мелодические ходы в различных своих модификациях формируют практически весь тематизм многоголосия. Две начальные пропосты демонстрируют интонационное зерно раздела, представленное

в прямом и инверсионном виде: нисходящий мотив в амбитусе квинты у баса, восходящий — у дисканта. После насыщенной мотивной разработки⁴⁸¹ многократно реитерирующегося элемента обращает на себя внимание заключительное построение раздела, вновь «сотканное» из терц-квинтовых ходов:

Пример 90. П. де Ла Рю, месса «Ave sanctissima Maria», Et iterum, тт. 250–261.

Более точная идентификация заимствования возможна в случаях, когда голоса цитируют (зачастую приблизительно) материал нескольких голосов модели. Окончания последних разделов *Kyrie* и *Agnus Dei* свободно повторяют финальную фразу первоисточника, выстраивая тематическую арку между крайними частями цикла. В обоих случаях Ла Рю наиболее близко к первоисточнику цитирует партию баса. В *Kyrie* II ему контрапунктирует цитата у контратенора, в *Agnus Dei* II — у дисканта.

В первой половине *Agnus Dei* II дискант канонически проводит мелодию в манере *santus planus*. Манускрипты содержат подсказку ее происхождения — помету «O dulcis amica Dei» (пример 91). Напев этой молитвы, посвященной Деве Марии, в настоящей литургической практике не сохранился, однако, очевидно, имел место в средневековой, поскольку неоднократно становился первоисточником одноименных многоголосных композиций, включая мотеты Й. Приориса, П. Мулю,

⁴⁸¹ Под «разработкой» в данном случае понимается мотивная работа, всевозможные модификации мелодического построения.

Г. ван Веербеке и Н. Гомбера, а также несколько анонимных. Сочинения Приориса, Мулю и Гомбера обнаруживают единый с. р. f., впрочем, никак не соотносящийся с тем, что использовал Ла Рю, равно, как и мотет Веербеке. Находящийся в собрании мотетов⁴⁸² (ок. 1528–1531) скриптория Пьера Аламира анонимный «Gaude virgo graciosa» в третьей части излагает текст «O dulcis amica Dei». Несмотря на то, что большинство композиторов (включая Ла Рю), чьи сочинения составляют манускрипт, в разное время служили Габсбургам и, вероятно, были знакомы с музыкой друг друга, мелодии четырех голосов «Gaude virgo graciosa» никак не коррелируют с Agnus Dei II «Ave sanctissima Maria», при том, что тенор мотета, имеет общие черты с сочинениями Приориса, Мулю и Гомбера. Причиной такого несоответствия мелодии cantus planus Ла Рю может являться как обращение композитора к первоисточнику иной локальной традиции, так и чрезвычайно свободное изложение общепринятого, в следствие особенностей усложненного канонического письма.

Пример 91. П. де Ла Рю, месса «Ave sanctissima Maria», Agnus Dei II, тт. 36–45.

Мессы «Ave sanctissima Maria» и «Incessament» — образцы пародии, демонстрирующие многообразие методов работы с многоголосным

⁴⁸² Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Pal. lat. 1976. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1976/0001 (дата обращения: 09.04.22).

первоисточником. *S. pr. f.* обеих месс — сочинения разножанровые. Однако светская любовная шансон и литургический (паралитургический) мотет демонстрируют общность, благодаря обращению автора к технике канона. Она же роднит и оба цикла. В заимствовании как много-, так и одноголосных фрагментов *s. pr. f.* нередко проступают приемы, применяющиеся в обработках монодических первоисточников. Речь идет о линейном парафразировании, то есть варьировании ритмического и мелодического параметров модели.

Насыщение музыкальной ткани мессы тематизмом первоисточника в «*Incessament*» сочетает в себе работу как «крупным штрихом» (цитирование полифонических блоков), так и более филигранную, мотивную. Последняя принимает в «*Missa Ave sanctissima Maria*» ведущую роль. В «*Ave sanctissima Maria*» пародирование осуществляется в большей степени с помощью интонационной «выжимки» первоисточника, нежели через цитирование полифонических сегментов. Важнейшая черта *s. pr. f.* мессы — выведенность большинства малых тем из единого мелодического построения, открывающего мотет, обеспечивает сочинению необычайное тематическое единство, перенимается и преумножается в рамках составной формы — цикла мессы. Таким образом подражание модели принимает образ куда более тонкий и не вполне осязаемый: не цитирование мелодики и (или) ритмического параметра, но его интонационного «концентрата», проникающего в ткань мессы.

4.3.2. Взаимодействие техник *s. f.* и пародии в мессах П. де Ла Рю

Среди немногочисленного корпуса месс-пародий П. де Ла Рю, две сочетают в себе принципы письма на *s. f.* и собственно пародирования многоголосного материала — практики, распространенной в музыкальном искусстве второй половины XV — начале XVI века. Таковыми являются циклы «*Nunca fué pena maior*» и «*Tous les regretz*». Композиции месс имеют общие черты, касающиеся работы с первоисточником. Однако сложность и множественность обсуждаемых при работе над каждым из сочинений вопросов вынуждает рассматривать сочинения по отдельности, проводя меж ними параллели.

Первоисточником мессы «*Nunca fué pena maior*» является одноименная трехголосная вильянсико Хуана Урреде, написанная на стихи Гарсии Альвареса де Толедо, герцога Альба, с которой Ла Рю, вероятно, познакомился во время своей

первой поездки в Испанию в 1501 году Текст преисполнен скорби и страданий, обманутого любимой женщиной человека.

Nunca fue pena mayor	Не бывало большей боли,
Nin tormento tan estraño,	И мучений столь великих,
Que iguale con el dolor	Равных тому горю,
Que resçibo del engaño.	Что ощутил я от обмана.
Y este conocimiento	И это знание
Haze mis días tan tristes,	Наполняет мои дни грустью,
En pensar el pensamiento	Как и размышления
Que por amores me distes,	О любви, что ты внушила мне
Me haze aver por mejor	Лучшее для меня —
La muerte, y por menor daño,	смерть, [она] не так болезненна,
Que el tormento y el dolor	Как мучение и боль
Que resçibo del engaño.	Что ощутил я от обмана

Вильянсико имеет типичную для жанра репризную структуру АВВА, где первый и третий стихи соответствуют музыкальному сегменту А, а второй, разбиваясь на два полустипа, сопровождается музыкальными повторами сегмента В. Повторение *estribillo* (А), следующее после дважды повторенного *mudanza* (В), обеспечивает композиции тематическую и ладовую целостность. Ла Рю, в свою очередь, не сохраняет структуру с. рг. f. на уровне частей цикла, отказываясь от репризного повтора *estribillo*. Как правило, материал одного сегмента вильянсико распределяется внутри одного раздела. Исключение — *Kyrie I* и *Christe*, цитирующие по две тексто-музыкальные строки *estribillo*.

Таблица 12. Распределение сегментов с. рг. f. в мессе «Nunca fué pena major» П. де Ла Рю.

Раздел мессы	Сегмент с. рг. f.
Kyrie I Christe	A
Kyrie II	B
Et in terra	A
Qui tollis	B
Patrem	A
Crucifixus	B
Sanctus	A
Pleni sunt	—
Osanna	B
Benedictus	—
Agnus Dei	A

Работая с многоголосным первоисточником, Ла Рю обращается к технике пародии. Вместе с тем, с тремя голосами вильянсико он обходится по-разному. В основу многоголосия мессы ложится тенор песни, на материале которого выстраивается с. f. цикла. С. f.- письмо здесь отличается от того, что было продемонстрировано в мессах, заимствующих одноголосные первоисточники светского происхождения. Точное цитирование характерно лишь для Agnus Dei (I)⁴⁸³, в остальных разделах ритм тенора вильянсико зачастую меняется, а его звуки перемежаются небольшими орнаментальными вставками, развертывание которых нередко складывается на основе остигатного варьирования мотивов или повторения «оригинальных» звуков. Эти изменения, однако, не столь значительны, чтобы вести разговор о письме на с. fl. В цикле прослеживается корреляция между изменением заданных параметров с. рг. f. с протяженностью раздела, в пределах которого он задействуется. В кратком Agnus Dei тенор песни цитируется максимально близко к оригиналу и с мелодической, и с ритмической сторон. Зато в более протяженных Et in terra и Qui tollis композитор словно «растягивает» время за счет многократных

⁴⁸³ В издании полном собрании сочинений П. де Ла Рю месса содержит лишь один раздел Agnus Dei. Судя по расположению в нем материала первоисточника (тенор цитирует часть А вильянсико), равно как и по литургическому тексту (отсутствие «dona nobis pacem») существовал еще один раздел части, однако, как свидетельствует редактор издания, ни в одной из рукописей он не сохранился. В то время как Agnus Dei I присутствует лишь в одной из них. См.: Davison N. Introduction to Missa Nunca fué pena major // Pierre de La Rue Opera Omnia. Vol. IV. P. LXIX–LXXI.

репетиций звуков с. рг. f. и внедрению орнаментальных вставок, остигнато варьируя мотивы. Особым образом Ла Рю поступает в еще более длительном разделе *Crucifixus*: цитирование первоисточника перемежается интермедийными вставками свободного материала, изложенного в технике сквозного имитационного письма.

Пример 92. П. де Ла Рю, месса «*Nunca fué pena mayor*», *Et in terra*, тт. 6–18, тенор⁴⁸⁴.



92 a. *Agnus Dei*, тт. 1–4, тенор.



Так же, как и в мессах, использующих одноголосные первоисточники светского происхождения, в «*Nunca fué pena mayor*» Ла Рю помещает с. рг. f. в новые метрические условия. В трех центральных частях цикла (*Gloria*, *Credo* и *Sanctus*) сегмент В цитируется в рамках двудольного метра. В *Kyrie* — несколько иначе. Там имперфектная мензура ниспослана разделу *Christe*, который излагает вторую половину сегмента А. При этом, в отличие от месс на одноголосные светские с. рг. f., с. f.-голос метрически не противопоставляется своему окружению, что связано, безусловно, с симультанным присутствием многоголосных цитат.

Тенор формирует архитектуру композиции, в то время как остальные голоса заимствуют многоголосие модели лишь эпизодически. В партии супериуса нередко цитируются фразы, мотивы и даже целые построения вильянско. Материал нижнего голоса сочинения Урреде, обозначенного как контратенор проникает в мессу лишь изредка и, в большинстве случаев, в партию баса. В целом тип пародирования в мессе можно определить как сочетание типа коллажа полифонических блоков и константных мелодических структур. Контратенор у Ла Рю чаще всего выступает свободным голосом, насыщаясь тематизмом с. рг. f. в основном в начальных построениях разделов, имитируя супериус. Формообразующая роль тенора, цитирующего с. рг. f., и сочетание его с цитированием фрагментов многоголосного комплекса вильянско приводит к формированию сочинения, где техники с. f. и пародии взаимодействуют.

⁴⁸⁴ Знаками «+» отмечены звуки, соответствующие тенору вильянско «*Nunca fué pena mayor*»

Поскольку Ла Рю наделяет голоса первоисточника новыми, не характерными для оригинальной композиции функциями, не сохраняет он и их изначальные временные, а порой и звуковысотные соотношения. Первое построение вильянсико, соотносящееся со строкой «Nunca fué pena mayor», открывается одновременным звучанием всех партий (пример 93). В *Kyrie I* (пример 94) дискант и тенор, повторяющие мелодии верхнего и среднего голосов песни, увеличивают расстояние между собой до трех тактов в современной нотации, создавая производное соединение в горизонтально-подвижном контрапункте ($I_h = +3$). Еще одно производное — в *Agnus Dei*, на этот раз с иным соотношением: $I_h = +1$, за счет временного сдвига дисканта (пример 94 а). В *Crucifixus* — пример вдвойне-подвижного контрапункта ($I_v = -7$, $I_h = -0,5$), складывающегося благодаря цитированию музыкальной строки *Haze mis días* тенором и басом, поскольку последний проводит материал верхнего голоса с. рг. f. Окончание этой строки — *tan tristes* (тт. 199–204) — единственный пример «инкрустации» в фактуру мессы всего многоголосного блока с. рг. f. Временные соотношения между верхней парой голосов повторяют первоисточник; мелодия баса, заимствованная из того же голоса с. рг. f. переритмизована и контрапунктирует верхней паре с новыми временными отношениями, образуя комбинацию горизонтально-подвижного и допускающего ритмические изменения контрапунктов.

Пример 93. Й. Урреде, вильянсико «Nunca fué pena mayor», тт. 1–5.

Example 93 shows a musical score for three voices. The lyrics are in Spanish and Russian. The Russian lyrics are: Nun-ca fué pe - na ma - yor nin tor - men - to me ha - ce, ha - ber por me - jor la muer - te, y por.

Пример 94. П. де Ла Рю, месса «Nunca fué pena mayor», *Kyrie I*, тт. 1–4.

Example 94 shows a musical score for four voices. The lyrics are in Latin and Russian. The Russian lyrics are: Ky- ri- e- e- NUNCQUA FUE PENA MAIOR Ky-.

В мессе «Nunca fué pena mayor» отдельно следует рассмотреть вопрос ладового единства. Лад вильянсико — фригийский, однако *mudanza* (B) — оканчивается каденцией в миксолидийском ладу. Повтор *estribillo* обеспечивает композиции песни ладовую целостность. Отказываясь от повторения сегмента А первоисточника на уровне частей мессы, композитор не обеспечивает ни в одной из них ладовой цельности. Пограничный случай — часть *Agnus Dei*. Если придерживаться теории об утрате *Agnus Dei* II, в котором, вероятно, цитировался сегмент В вильянсико вместе с его миксолидийской каденцией, речь могла бы идти о ладовой амбивалентности цикла и отсутствию единого устоя. В имеющемся же в настоящий момент варианте мессы с односоставной *Agnus Dei*, ладовая замкнутость, все же, образуется, а неопределенность центра цикла разрешается в пользу фригийского.

Два раздела «Nunca fué pena mayor» — *Kyrie I* и *Patrem* имеют эолийскую каденцию в окончании. В первом из них это связано с цитированием первых двух тексто-музыкальных строк *estribillo*: каденция в эолийском ладу второй строки переносится в *Kyrie I*. Что же касается *Patrem*, то его финальный конкорд не имеет связи с вильянсико и, как следствие, ладово не соотносится с инициальным построением раздела, где голоса, в соответствии с фригийским ладом, вступают от устоя *e*. Внезапное кадансирование в эолийском ладу происходит за счет небольшого заключительного построения, способ изложения которого весьма не типичен для Ла Рю. Вместо предпочитаемой композитором имитационной, а порой и гокетной фактуры — хоральное изложение текста *Et homo factus est* (И вочеловечшася), звучащее после генеральной паузы во всех голосах (пример 95).

Равная по необычности заключительная каденция обнаруживается в *Sanctus*, где терц-квинтовый конкорд $B-f-b-d^1$ переходит в $e-g-e^1$ и доводится до финального $e-e-h-e^1$ (пример 95 а). Намерение композитора осуществить тритоновое соотношение созвучий не вызывает сомнений: бемоль для звука «си» относится не

к *musica ficta*, но зафиксирован во всех манускриптах, наличествующих мессе. Столь необычное музыкальное сопровождение получает слово *Sabaoth* (Саваоф — одно из имен Бога в священном писании). Каденции *Patrem* и *Sanctus* выразительно подчеркивают те строки ординария, что говорят о двух ипостасях Бога: Господь-Саваоф, то есть Бог-Отец и иная — человеческая (*Et homo factus est*). Сложно утверждать какой именно смысл вкладывал Ла Рю, обращая внимание слушателя на эти фразы. Возможно, это послание говорит о том, что страдания не чужды не только человеку, но и Богу в его человеческом обличье. Это, в свою очередь может внести новые штрихи в осмысление проблемы посвящения цикла, который может быть трактован не только с точки зрения приношения образу скорбящей Богородицы, но и как воспевание невыразимых страданий Иисуса.

Пример 95. П. де Ла Рю, месса «*Nunca fué pena mayor*», *Patrem*, тт. 68–73.

95 a. Sanctus, тт. 38–42.

Первоисточником мессы «Tous les regretz» является одноименное рондо Ла Рю, входящее в так называемый «Альбом Маргариты Австрийской»⁴⁸⁵, главный «архив» светских многоголосных шансон композитора. Именно Ла Рю считается создателем большинства композиций этого собрания, однако присутствуют там и сочинения других композиторов: Йоханеса Окегема, Маттеуса Пипелара, Жоскена Дебре, Луазе Компера, Хайне ван Гизегема и Александра Агриколы. Через рукопись словно красной нитью проходит образ сожалений, страданий, что отражено поэтическими текстами шансон, в названиях которых фигурирует старофранцузское

⁴⁸⁵ Название «Album de Marguerite d'Autriche» фигурирует в описи манускриптов Бельгийской королевской библиотеки, которую осуществил Ван ден Боррен: *Van den Borren C. Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique // Acta musicologica. 1933. Vol. 5. №. 3. P. 120.*

regret (regretz): «Mille regretz» и «Plus nul regretz» Жоскена, «Va t'en regret» и «Venez regretz» Компера, «Allez regretz» Гизегема «Tous les regretz» Ла Рю.

Слова композиции «Tous les regretz» являются частью большого стихотворения, созданного Октавианом де Сен-Желе по случаю отбытия Маргариты Австрийской из Франции⁴⁸⁶. Четырехголосная шансон имеет характерную для формы рондо структуру как текстовую, так и музыкальную. Последняя, в свою очередь, складывается из двух сегментов, повторяющихся в определенном порядке⁴⁸⁷. Строки текста, благодаря музыкальной фразировке дробятся на полустрочия, а, соответствующий им интонационный материал нередко проводится имитационно:

Tous les regretz qui les cueyrs tormentez,	Все сожаления, что сердца разрывают
Venez au mien et en luy vous boutez	Придите ко мне и разбейте мое [сердце],
Pour abrégier le surplus de ma vye	Чтоб сократить остаток дней моих
Car j'ay perdu celle qui assouvye	Ведь потерял я ту, кто наполнял [мое сердце]
Estoit en meurs et parfaites bontez	Я умирал, [хоть и] бодр был телом.

Подобно мессе «Nunca fué pena mayor», чей первоисточник имел двусоставную композицию, принцип «раздел шансон (вильянсико) = раздел мессы» повторяется в частях Gloria и Credo мессы «Tous les regretz». В Kyrie, Sanctus и Agnus Dei этот порядок нарушается: интонационный материал раздела А рондо разбивается между Kyrie I и Christe, Sanctus и Osanna I, и двумя первыми разделами Agnus Dei. Весьма примечательно строение раздела Crucifixus. После изложения мотивов сегмента В шансон, с т. 130 в ретроградном порядке возвращаются фрагменты раздела А: сначала восходящий мотив *et en luy* супериуса (тт. 19–20 рондо), затем дуэты верхних и нижних пар голосов, цитирующие тт. 1–10 модели. Такой прием едва ли случаен, но, очевидно, призван подчеркнуть рефренную природу рондо.

⁴⁸⁶ Marvin M. B. W. "Regret" chansons for Marguerite D'autriche by Octovien De Saint-gelais // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1977. Vol. 39. №. 1. P. 25.

⁴⁸⁷ Подробнее см. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 94.

Таблица 13. Распределение сегментов с. pr. f. в мессе «Tous les regretz» П. де Ла Рю.

Раздел мессы	Сегмент с. pr. f.
Kyrie I Christe	A
Kyrie II	B
Et in terra	A
Qui tollis	B
Patrem	A
Crucifixus	B A
Sanctus Osanna I	A
Osanna II	B
Agnus Dei I Agnus Dei II	A
Agnus Dei III	B

Обращение к полифоническому первоисточнику с заимствованием всех его голосов определяет принадлежность цикла к классу месс-пародий. Однако, как и в «Nunca fué pena mayor», принципы пародирования сочетаются здесь с письмом на с. f., а партия тенора мыслится ведущей, формирующей остов композиции. С. f.- разделов в «Tous les regretz» меньше, нежели в «Nunca fué pena mayor», однако, присутствуют они в каждой из пяти частей мессы. Зачастую теноровая мелодия колорируется или, в протяженных разделах, насыщается повторением «оригинальных» звуков. Отличительной чертой мессы становится куда бóльшая сохранность ритмического рисунка как тенора первоисточника, так и окружающих его голосов.

Мелодическое построение шансон, соответствующее строке *Pour abrégier le surplus de ta vue* (Чтобы сократить остатки дней моих), сопровождается появлением краткого у баса мотива *d-d-c-f-e*, который повторяется квинтой выше у тенора и супериуса (пример 96). Между ними образуется неточный бесконечный канон I разряда ($Iv = -7$). Особое значение этот лаконичный мотив приобретает и в мессе. Заложенная в теноре первоисточника повторность (возвращение пропосты) разрастается в цикле, сначала подчиняя себе развитие заключительного построения *Et in terra* (пример 97), а затем и полностью *Osanna I*. Четыре проведения мотива от

a в Et in terra сопровождаются непропорциональным ритмическим диминуированием. Эта идея не возобновляется в Osanna I, восемь повторов мотива в нем выдержаны в примерно равной ритмике и формируют раздел по типу дискретного остинато.

Пример 96. П. де Ла Рю, шансон «Tous les regretz», тт. 22–27.

22
bou - tez Pour
Pour a - bré - ger le sur - plus
vous bou - tez
Pour a - bré - ger
a - bré - ger le sur - plus de ma
plus, le
Pour a - bré - ger le sur - plus
le sur - plus de ma

Пример 97. П. де Ла Рю, месса «Tous les regretz», Et in terra, тт. 48–68.

50
ne Fi- li u- ni- ge- ni- te Je- su
mni- po- tens. Do- mi- ne Fi- li u- ni- ge- ni- te Je- su
u- ni- ge- ni- te Je- su Chri-
55
Chri- ste. Do- mi- ne De- us, A- gnus, Do- mi- ne De- us,
Chri- ste. Do- mi- ne De- us, A- gnus, A- gnus
su Chri- ste. Do- mi- ne
60
ste. Do- mi- ne De- us, A- gnus De- i, Fi- li- us Pa- tris.
De- i, Fi- li- us Pa- tris.
De- us, A- gnus De- i, Fi- li- us Pa- tris.
65
gnus De- i, Fi- li- us Pa- tris.

В мессе «Tous les regretz» Ла Рю гораздо чаще, нежели в мессе «Nunca fué pena mayor» обращается к заимствованию многоголосия шансон. Наиболее стабильный многоголосный раздел соответствует тексто-музыкальной строке *Tous les regretz* (тт. 1–7) первоисточника, он выполняет в цикле роль motto. По типу коллажа полифонических блоков рондо пародируется в *Et in terra*. Первые десять тактов с незначительным ритмическим варьированием повторяют соответствующие в шансон, после чего с. f.- тенор продолжает цитирование в окружении свободного материала. Введение в его партию мелодической фразы, соответствующей второй строке текста, инициирует введение многоголосной цитаты, соответствующей, тт. 13–25 с. pr. f. В обоих случаях ритмика и временные соотношения голосов остаются без изменений. Тот же композиционный принцип повторяется в *Patrem*.

Crucifixus и *Agnus Dei III* иллюстрируют иной подход к пародированию, используется тип константных мелодических структур. Композиция разделов складывается из непродолжительных цитат первоисточника — отдельных одноголосных мотивов и кратких дуэтов. Проходя своеобразным пунктиром через раздел, они либо повторяют (как в *Agnus Dei III*) последовательность тематического материала по типу свободного пересказа модели, либо (как в *Crucifixus*) демонстрируют новую логику структуры с ретроградным проведением мотивов сегмента A, придавая части *Credo* черты трехчастности с зеркальной репризой.

В части *Sanctus* после трехголосного *Benedictus* вместо привычного «*Osanna ut supra*» стоит ремарка «*Osanna super Kyrie ultimum*», диктуя повторение раздела *Kyrie II*. Он, в свою очередь, является практически точным повторением раздела В шансон. Небольшие изменения при ближайшем рассмотрении представляют собой сложные временные «сдвиги» первоначального контрапунктирования голосов за счет не только изменения ритмического рисунка, но и внедрения новых мотивов в заимствованные мелодические линии. Более того, эти quasi «производные соединения» нередко образуются в мессе в тех местах, где в шансон голосоведение не соответствует правилам строгого стиля: звучащая в т. 36 первоисточника нона $f-g^1$, взятая одновременно супериусом и альтом подменяется децимой $e-g^1$, а тем же способом введенная кварта в т. 48, подчиняется теперь правилу поведения диссонанса на слабом времени:

du cel - le qui as - -
 du cel - le qui as - -
 du cel - le qui as - - sou - vy -
 du cel - - - le qui

Пример 99. П. де Ла Рю, месса «Tous les regretz», Kyrie II, тт. 66–71.

Ky- ri- e e- lei-
 Ky- ri- e e- lei- son, Ky-
 Ky- ri- e e- lei- son, Ky-
 Ky- ri- e e- lei- son, Ky- ri-

Говорит ли это о том, что композитор, вернувшись спустя время к своему сочинению, проделал своего рода «работу над ошибками»? Или изменения могли быть сделаны позже, не рукой автора, а другим придворным композитором, желавшим «сгладить» неровности письма Ла Рю? Большое количество манускриптов, сохранивших мессу «Tous les regretz», говорят о ее популярности, но, в то же время, демонстрируют отличия не только в количестве ее разделов (некоторые отсутствуют в части рукописей), но даже в способе их изложения (два двухголосных *Benedictus* в одних и один трехголосных в других, причем оба варианта встречаются в фолиантах, происходящих из Габсбургско-бургундского скриптория)⁴⁸⁸. Редактор издания мессы не сообщает, в каком именно манускрипте имеется ремарка «*Osanna super Kyrie ultimum*», ограничиваясь лишь упоминанием о том, что она присутствует в более позднем. Очевидно, редактор счел авторство Ла Рю в *Kyrie II* и *Osanna II* бесспорным, включив их в современное издание.

Важным отличием от мессы «*Nunca fué pena maug*» является присутствие в мессе «Tous les regretz» разделов, где единственной техникой работы с первоисточником становится пародирование. Это приводит к тому, что *s. f.*- письмо и пародирование взаимодействуют в мессе и на монохронном (внутри *s. f.*- разделов,

⁴⁸⁸ Kreider J. E. Introduction to Missa Tous les Regretz // Pierre de La Rue Opera Omnia. Vol. VI. P. XLVII–LII.

где вкрапляются многоголосные цитаты), и на диахронном (на уровне частей цикла, как чередование разделов, в которых пародирование взаимодействует с с. f. и не взаимодействует). Примеры монохронного взаимодействия приводились выше. Диахронное же проступает уже в первой части мессы — *Kyrie*, где пародирование по типу варьированного повтора целого блока модели в *Kyrie II*, а также вкрапление небольшой многоголосной цитаты в окончании *Christe* сочетаются с с. f.- разделом, *Kyrie I*.

Как и в мессе «*Nunca fué pena mayor*» композитор обращается к первоисточнику, имеющему двусоставную композицию, каждый из разделов которой венчается каденциями эолийской в окончании секции А и дорийской в секции В. Однако общим ладом шансон «*Tous les regretz*» является именно дорийский, о чем говорят и инициальные тоны вступления голосов сегмента А, и заключительное место раздела В в форме целого. И если подобная ситуация приводила в цикле «*Nunca fué pena mayor*» к ладовой нестабильности, то в «*Tous les regretz*» Ла Рю однозначно стремится к созданию единого центра — *d*-дорийского, причем добивается этого посредством заключительного кадансирования на *d* в разделах, заимствующих материал сегмента А шансон, что обеспечивает им, повторяющим тоны вступления голосов первоисточника в начальном построении, ладовую замкнутость.

Вышеупомянутая фраза шансон *Pour abrégé le surplus de ta vue* в партии тенора состоит из двух повторений мотива *a-a-g-c¹-h* (имитируя бас в верхнюю квинту), последнее из них венчается звуком *a* (*a-a-g-c¹-h-a*), который, после окончания контрапунктирования в окружающих его голосах, становится основным тоном каденционного конкорда первого раздела. Дважды сосредоточивая многоголосный материал мессы вокруг этого мотива, Ла Рю не повторяет модель первоисточника при кадансе в дорийском ладу, достигая цели по-разному. В окончании *Pater* тенор проводит мотив в том виде, в каком он звучит при повторении в шансон (*a-a-g-c-h-a*), после чего опускает его квинтой ниже, благодаря чему последний его звук *d* входит в финальный квинт-октавный конкорд *d-d-a-d* (пример 100). В *Osanna I* остинатные проведения мотива от *a* выстраивают форму целого по типу дискретного остинато, последний звук принимает на себя роль не прима, но квинты над устоем *d* (пример 101).

Пример 100. П. де Ла Рю, месса «Tous les regretz», Patrem, тт. 88–93.

100 а. Osanna I, тт. 125–132.

Анализ обеих месс, сочетающих техники *s. f.* и пародию, выявляет их безусловную близость. Наиболее очевидным является взаимодействие различных методов работы с первоисточником. Однако претворен он несколько по-разному. Если в мессе «Nunca fué pena mayor» взаимодействие происходит на монохронном уровне, то в мессе «Tous les regretz», где техника пародирования занимает куда большее место, монохронный уровень взаимодействия с *s. f.* сочетается с диахронным. Точкой соприкосновения в обоих сочинениях выступает способ цитирования *s. rg. f.* Он не похож на случаи, рассмотренные в циклах, заимствующих одноголосные первоисточники (как светского, так и литургического происхождения). Находящийся на пересечении *s. f.* и *s. fl.*, способ цитирования все же тяготеет к *s. f.*, поскольку идентификация *s. rg. f.* в партии тенора не затруднена, а орнаментальные вставки, хоть и присутствуют, но не в значительном объеме.

Явное же различие в решении проблемы ладового единства месс. Центростремительность цикла «Tous les regretz» противопоставляется ладовой неопределенности в мессе «Nunca fué pena mayor». Это неудивительно, поскольку сочинения, очевидно, были созданы на разных этапах творческого пути композитора. Более ранняя «Nunca fué pena mayor», вероятно, написана под впечатлением от поездки в Испанию (в составе Габсбургско-бургундской придворной капеллы), цикл «Tous les regretz» — позже, после смерти Филиппа Красивого, в период регентства его сестры Маргариты.

Немногочисленные мессы-пародии П. де Ла Рю демонстрируют широкую палитру приемов работы с многоголосным первоисточником. Объединенные общей идеей — совмещением многоголосного пародирования и с. f.- письма — мессы «Nunca fué pena mayor» и «Tous les regretz» показывают различные грани взаимодействия техник. В то же время, циклы «Incessament» и «Ave sanctissima Maria», близкие друг к другу, благодаря обращению к технике канона, реализуют весьма разные сценарии как композиционной, так и прекомпозиционной работы.

В «Incessament» это — варьирование, зачастую весьма незначительное, ритмических и мелодических параметров первоисточника. Вместе с тем, проводится работа по вычленению характерных мотивов и созданию на их основе новых мелодических построений. На уровне композиционном — преобладание полифонического цитирования над мелодическим, линейным. В мессе «Ave sanctissima Maria» на уровне прекомпозиционном мотивная работа с с. рг. f. выходит на первый план; на уровне композиции — преобладание кратких мелодических цитат-аллюзий над цитированием многоголосных блоков. Аналогичную работу мы отмечали в мессе «Inviolata», где *soggetto* складывалось из вычлененных из секвенции характерных попевок.

Каждая из четырех месс-пародий претворяет индивидуальную композиционную идею. Ла Рю каждый раз по-разному подходит к работе. Мастерство канонического письма, новые оттенки с. f.- техники, филигранная мотивная работа, искусное варьирование и переосмысление заданного материала — все это особенности пародий Пьера де Ла Рю.

Интермедия 3. Месса «Pourquoy non» / «Almana», к вопросу о первоисточнике

В издании Opera omnia месса фигурирует под названием «Missa Almana». Не взирая на то, что в различных манускриптах она, помимо «Almana» имеет подзаголовки «Pourquoy non» (что соотносит ее с одноименной шансон Ла Рю) и «Sexti Ut fa» (обозначая лад и вступительный мелодический ход на кварту, имитируемый голосами). Свое предпочтение в заголовке редактор издания мессы обосновал несколькими аргументами. Во-первых, это количественное превосходство: «Almana» значится в двух рукописях (один из них — знаменитый кодекс Киджи), в то время как остальные титулы встречаются однократно. Во-вторых — связь с моделью: «совпадения между двумя сочинениями [шансон «Pourquoy non» и мессой] крайне ограничены и сводятся лишь к повторению начального ее мотива»⁴⁸⁹. Автор предисловия приходит к выводу о том, что первоисточник в мессе определенно есть (отвергая тем самым обезличенное «Sexti Ut fa»), предполагая, что им скорее всего является немецкая народная песня, благодаря чему она и получила название «Almana».

В то же самое время, хоровой дирижер и исследователь Вильям Кемпстер приводит доводы в пользу переименования цикла в «Pourquoy non»⁴⁹⁰, обнаруживая точки соприкосновения между мессой и моделью. Прежде всего, это мелодические формулы: восходящий квартный ход иниция шансон, формирующий имитационное motto мессы, а также мотив, появляющийся в окончании первоисточника. Изложенный имитационно, в виде quasi бесконечного канона, он побудил исследователя назвать себя «мотивом диалога» («dialogue motive»). В. Кемпстера совершенно не настораживает высотное несоответствие между двумя сочинениями, ведь восходящие кварты в motto «Missa Almana» звучат на тон выше, нежели в предполагаемом «оригинале», сохраняя, однако, в заглавном Kyrie I и порядок, и время вступления голосов (два бревеса).

⁴⁸⁹ *Keahey H.* Introduction to Missa Almana // Pierre de La Rue Opera Omnia. Vol. I. P. XXX.

⁴⁹⁰ *Kempster W.* Pierre de la Rue's «Missa Pourquoi non»: a case of re-evaluation // The choral scholar. The online journal of the national collegiate choral organization. 2016. Vol. 5. № 2. P. 27–44. URL: https://www.researchgate.net/publication/340033570_Pierre_de_la_Rue's_Missa_Pourquoy_non_A_Case_for_Re-Evaluation (дата обращения: 09.04.22).

Если, все же, согласиться с мнением, что месса цитирует шансон, то цикл представляет собой необычный образец пародирования, в котором практически отсутствует заимствование многоголосного комплекса первоисточника. Присутствует оно лишь в повторяющемся в начале каждой части (а также *Agnus Dei III*) motto, тематически связанного с моделью. Это обеспечивает формирование инициального вида пародии, что, благодаря заимствованию отдельных мелодических построений, совмещается с типом константных мелодических структур. Однако в этом случае необходимо поднять вопрос о присутствии еще одного *s. rg. f.*, по всей видимости, одноголосного, что объяснило бы поведение тенора.

В контексте рассмотренных ранее месс и осознавая основные принципы работы композитора с первоисточниками, предположим, что *s. rg. f.* цикла — многоголосная композиция. На это указывают теноровые партии разделов: даже приведенные выше начальные мелодические построения ярко демонстрируют определенную свободу в изложении материала, что в особенности заметно в финальном *Agnus Dei*. Насыщение первоисточника чужеродными звуками были отмечены при работе с монодическими напевами литургического происхождения, а также при цитировании многоголосных *s. rg. f.* в случаях взаимодействия пародии и *s. f.* Поскольку очевиден факт подобия ритмического рисунка теноров с некоторых разделах, что свидетельствует в пользу наличия оригинальной ритмизации, а также принимая во внимания пометы рукописей, цитирование литургического песнопения в мессе «*Almana*» исключается.

Анализ ренессансных произведений, чьи первоисточники не идентифицированы, вызывает затруднения. Прежде всего, они связаны с невозможностью определить метод работы с *s. rg. f.* При этом погружение в творческую лабораторию Ла Рю, выявление характерных для него принципов работы с первоисточником позволило с высокой степенью уверенности обозначить происхождение первоисточника мессы. Возможно, когда-то его обнаружат в одной из европейских библиотек, и мы сможем постичь многие тайны этой искуснейшей композиции.

Заключение

Место, какое Пьер де Ла Рю занимает в музыкальном искусстве Возрождения, весьма значительно. Имя Ла Рю было известно далеко за пределами родных ему Нидерландов, а сочинения не только многократно переписывались в различных скрипториях, но были изданы и переизданы при его жизни на самой заре нотопечатания. Он — признанный певец и композитор крупнейшей европейской капеллы, высоко ценимый современниками. Он — художник, своим искусством отразивший характерные приметы времени. Он — искусный мастер контрапункта, владеющий изысканными приемами канонического письма. Он — творец, постигший многие тайны композиторского ремесла, владеющий разнообразнейшими методами работы с первоисточником. Анализ весомой части наследия Ла Рю — месс — позволяет вывести своего рода *ordo* (правила), которых композитор придерживается на протяжении творческого пути.

Обращаясь к распространенным техникам письма, Ла Рю реализует их одновременно и в характерной для своего времени манере, и не характерной. К примеру, для его композиторского метода типична четкая связь между заимствованием светского первоисточника и техникой *cantus firmus*, цитированием литургического напева и значительным его орнаментированием. Это находит выражение в сочетании *c. f.*- и *c. fl.*- письма. Подобную особенность мы отмечали как характерную для эпохи в целом. Однако Ла Рю возводит ее практически в абсолют. Более того, при работе с григорианскими *c. gr. f.* устанавливается ряд закономерностей. Например, наличие четкой связи между методом цитирования и расположением цитируемого первоисточника в композиции. В иных случаях техника композиционная закрепляется за конкретным сегментом первоисточника. Типизируется в его творчестве и искусство сочинения *soggetto* в рамках *c. fl.*- письма: колорирование осуществляется посредством варьирования остинато.

Особая роль в композиционном процессе отведена технике многоголосного парафразирования. Во многих сочинениях Ла Рю заимствованный материал искусно рассредоточен по всему сочинению, причем делается это на разный манер. Зачастую автор обращается к имитационной технике, не всегда, однако, обеспечивающей формирование мотетной формы. Это — свидетельство того, что в творчестве Ла Рю и его современников техника сквозного имитационного письма, а также ее связь с

парафразированием переживают стадию становления. Куда реже встретим в мессах композитора парафразирование посредством неимитационной фактуры. Зато типично взаимодействие парафразы с *c. f.* и *c. fl.* На различных уровнях: моно- и диахронном. Диахронное взаимодействие предполагает чередование по горизонтали различных способов обработки *c. pr. f.* Монохронное же способствует нивелированию граней между горизонтальным и вертикальным (диагональным) цитированием, способствует подчинению тематизма одной композиционной идее. Сочетая разные методы работы с первоисточником, Ла Рю предстает искусным мастером, всякий раз изобретая всевозможные их комбинации.

Куда меньше «типичного» для Ла Рю в технике пародии. Обращаясь к ней лишь в четырех мессах, композитор всякий раз демонстрирует новый подход. Даже в тех двух сочинениях, что основываются на взаимодействии пародии и *cantus firmus* («*Nunca fué pena mayor*», «*Tous les regrets*»), избирается различная стратегия цитирования: филированные цитаты вильянсико «*Nunca fué pena mayor*», изредка включающие полное многоголосие первоисточника, и полнозвучные, заимствованные из шансон «*Tous les regrets*», полифонические блоки. Две «чистые» мессы-пародии («*Ave sanctissima Maria*», «*Incessament*») и вовсе полярны. В «*Incessament*» — письмо «крупными мазками», в «*Ave sanctissima Maria*» — филигранная мотивная работа. Все это — свидетельство того, что у Ла Рю не сложилась магистральная стратегия в отношении пародии, не выработался собственный почерк. И это неудивительно, ведь пародирование, равно как и парафразирование, при жизни Ла Рю находится на этапе становления.

Но все же, Ла Рю — поистине художник своего времени. Сравнение манеры письма его и современников показали, что в сочинениях композитора присутствуют стилевые черты представителей различных поколений. Обращение к неимитационному типу парафразирования, а также к мигрирующему *c. f.*, когда голос многократно меняет диспозицию, роднит Ла Рю с Г. Дюфаи и Й. Окегемом. В то же время, отчетливо проступающее в некоторых сочинениях *c. f.*- письмо, пародирование без взаимодействия с *c. f.* — приметы более позднего времени, характерные для композиторов первой половины XVI века. Тенденция к совмещению *c. f.* и *c. fl.*- письма при работе с первоисточниками литургического происхождения — примета стиля как предшественников (указанных выше

Г. Дюфай и Й. Окегема), так и современников. В особенности представителей франко-фламандской школы (Ж. Депре, А. Агрикола). С последними Ла Рю роднит и принцип остиной организации музыкальной ткани. Что касается композиционных техник на *c. r. f.*, что является главным объектом настоящего исследования, то различные методы работы с первоисточниками в это время (вторая половина XV — начало XVI веков) находятся в чудесном симбиозе, тесной взаимосвязи друг с другом. Это показано на примере как творчества Ла Рю, так и его современников.

XVI век расставит все точки на «i». *Cantus firmus* сохранится в своем строгом виде, сформируется лапидарное, четко очерченное *soggetto*. *Cantus floridus* изживет себя, парафраза обретет корреляцию со сквозным имитационным письмом, размежует первоисточник на характерные фразы-мотивы и претворит их в виде малых тем. Пародия обретет особую популярность и утвердится в различных формах бытования.

Нельзя обойти стороной еще один важный момент. Речь о роли, которую первоисточник играет в масштабах авторской композиции. Именно *cantus prius factus* определяет характер функционирования *resfacta* в литургической (паралитургической) практике. Он же, в некоторых случаях, обеспечивает установление важнейших интертекстуальных связей. В связи с этим были четко определены конкретные даты литургического цикла, в которые могли звучать те или иные мессы, а некоторые мессы были обозначены нами как вотивные. Поэтому влияние первоисточника распространяется не только на тематические, ладовые или структурные аспекты композиции, но и более широко — на уровень ее смыслового наполнения.

Пьер де Ла Рю, безусловно, один из выдающихся представителей эпохи Ренессанса. Позиция эта была осмыслена еще современниками. Адриан Пети Коклико, автор трактата «*Compendium musices*» (1552), ранжируя музыкантов в зависимости от занимаемого ими места в современном искусстве, пишет: «В третьем типе находятся самые выдающиеся музыканты, как бы цари над всеми <...> Среди них наиболее выдающийся Жоскен Депре. Ему я отдаю должное и ценю выше всех. В этом роде есть также опытнейшие музыканты и наиболее умудренные симфонисты, [такие как] Пьер де ла Рю, Брумель, Хенрик Изак, Людвиг Зенфль

Адриан Вилларт <...>⁴⁹¹. Обращение к творчеству «как бы царей над всеми» проливает свет на любопытные процессы, происходящие внутри эпохи, будь то зарождение и эволюция музыкальных жанров и форм или становление типичных композиционных техник. И Пьер де Ла Рю оказался причастным ко многим начинаниям. Он, по всей видимости, первым создал полный многоголосный цикл «De beata Virgine», положив начало обширной традиции, породившей немало сочинений. Его сочинения восхищали (и возможно, вдохновляли на подражание) современников гармоническими пропорциями целого, сложнейшими образцами имитационно-канонического письма, удивляли слаженностью мелодических линий и причудливой ритмикой. Наследие Пьера де Ла Рю — важное звено в музыкальном искусстве Ренессанса. Творивший на рубеже веков, мастер вобрал в себя характерные приметы времени, выработал, вместе с тем, собственный почерк. Изыскания в этом направлении могут быть продолжены и, в конечном счете, помогут осветить вопрос: кто же такой Пьер де Ла Рю?⁴⁹²

⁴⁹¹ Цит. по: *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса. С. 148–149.

⁴⁹² Этот вопрос — аллюзия на два одноименных англоязычных исследования, посвященных творчеству Жоскена Дебре — «Who was Josquin?». См.: *Elders W.* Who was Josquin? // Proceedings of the international Josquin symposium, Utrecht 1987 / Ed. by W. Elders. Utrecht: Verniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991. P. 1–14; *Wegman R. C.* Who was Josquin? // The Josquin companion / ed. by R. Sherr. Oxford: Oxford university press, 2000. P. 21–50.

Список литературы

1. *Баткин Л. М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 413 с.
2. *Баткин Л. М., Межуев В. М.* Гуманизм // Большая Российская энциклопедия. Том 8. — М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. — С. 149.
3. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки в эпоху барокко: учебное пособие. — М.: Научн.-изд. центр «Моск. консерватория», 2016. — 232 с.
4. Бочаров Ю. С. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // Старинная музыка. — 2021. — № 3 (93). — С. 1–8.
5. *Гервер Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века: монография. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. — 239 с.
6. *Гервер Л. Л.* Техника инганно: опыт классификации // Журнал общества теории музыки. — 2016. — № 3. — С. 44–66.
7. *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники: дисс. ... кандидата искусствоведения. — М., 2011. — 359 с.
8. *Даркевич В. П.* Народная культура Средневековья. Светская и праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. — М.: Наука, 1988. — 341 с.
9. *Дубравская Т. Н.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. / Под ред. Протопопова В. В. — М.: Музыка, 1972. — С. 55–97.
10. *Дубравская Т. Н.* История полифонии. Вып. 2 Б. Музыка эпохи Возрождения: XVI век. — М.: Музыка, 1996. — 413 с.
11. *Дубравская Т. Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки: Сб. статей. / Ред.-сост. Дубравская Т. Н. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 65–87.
12. *Дюма А. (отец)* Соратники Иегу / Пер. с фр. Е. Бируковой и М. Вахтеровой. — М.: Вече, 2017. — 542 с.
13. *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40. / Сост. Р. К. Ширинян. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 6–31.

14. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2 А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. — М.: Музыка, 1989. — 414 с.
15. *Евдокимова Ю. К.* Учебник полифонии. Вып. 1. — М.: Музыка, 2000. — 158 с.
16. *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. — М.: Музыка, 1982. — 253 с.
17. *Казель Р., Ратхофер И.* Роскошный часослов герцога Беррийского. / Введ. Умберто Эко; Пер. с нем.: К. А. Светляков; Введ. — пер. с итал. Л. И. Таруашвили. — М.: Белый город, 2002. — 248 с.
18. *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 145–154.
19. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2008. — 260 с.
20. *Кюрегян Т., Столярова Ю.* Песни средневековой Европы. — М.: Изд. дом «Композитор», 2007. — С. 45–48. 208 с.
21. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. — М.: Музыка, 1983. — 696 с.
22. *Лопатин М. В.* «L’homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья // Старинная музыка. — 2010. — № 1–2 (47–48). — С. 8–13.
23. *Лопатин М. В.* Символика «L’homme armé» // Старинная музыка. — 2008. — №№ 1–2 (39–40). — С. 25–29.
24. *Лоррис Г. де, Мен Ж. де* Роман о Розе Средневековая аллегорическая поэма. / Пер. и комм. И. Б. Смирновой. — М.: ГИС, 2007. — 671 с.
25. *Луцкер П. В.* «Нимфы лесов» Жоскена Дебре и «Смерть, ты пронзила своим жалом» Йоханнеса Окегема: работа по модели или диалог. // Старинная музыка. — 2019. — № 4 (68). — С. 1–8.
26. *Лучицкая С. И.* «Морализованная Библия»: из истории западноевропейской рукописной книги // Universitas historae. Сборник статей в честь Павла Юрьевича Уварова. / Ред. А. О. Чубарьян. — М.: Институт всеобщей истории РАН, 2016. — С. 219–227.

27. *Махов А. Е.* Средневековая латинская поэтика: основные идеи и концепции // Литературоведческий журнал. — 2009. — № 25. — С. 3–46.
28. *Медиолнаский А.* О воспитании девы и приснодевстве святой Марии // Творения Св. Амвросия, епископа Медиоланского по вопросу о девстве и браке в пер. А. Вознесенского. / Ред. проф. Л. Писарева. — Казань: Типо-литография императорского университета, 1901. — 267 с.
29. *Можейко М. А.* О самом греховном: мистический символизм как форма проявления эротизма в средневековой Европе // Журнал Белорусского гос. ун-та. Социология. — 2018. — № 1. — С. 113–124.
30. *Моисеева С. А., Неклюдов К. В., Панфилов Ф. М., Розинская М. М.* Иов // Православная энциклопедия URL: <https://www.pravenc.ru/text/578142.html> (дата обращения: 09.04.22).
31. *Мореева Е. А.* Интертекстуальность в практике музыкальной композиции // Таврический научный обозреватель. — 2016. — № 10(15). — С. 120–124.
32. *Москвина Ю. В.* Понятие *imitatio* в свете аутентичной и современной терминологии // Журнал Общества теории музыки. — 2020. — № 2 (30). — С. 22–30.
33. *Москвина Ю. В.* Техники музыкальной композиции второй половины XVI века в творчестве Бальдуина Гуаюля (ок. 1547–1594): дисс. ... кандидата искусствоведения — М., 2018. — 317 с.
34. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. — М.: Музыка, 1966. — 574 с.
35. *Наумова Н. И.* Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV — первая половина XVI века): дисс. ... кандидата искусствоведения. — Казань, 2019. — 248 с.
36. *Наумова Н. И.* Король Генрих VIII — музыкант // Старинная музыка. — 2018. — № 1 (79). — С. 1–10.
37. *Никитин С. И.* Адвент // Православная энциклопедия. Электронная версия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/63488.html> (дата обращения: 09.04.22).

38. Ориген. Гомилии на Песнь Песней / пер. Холмогоровой Н. // Патристика. Новые переводы, статьи. / Ред. М. Журиной. — Н. Новгород: Изд-во Братства во имя Св. Кн. А. Невского, 2001. — 359 с.
39. Парафраза // Большая российская энциклопедия. В 35 томах. Том 25. — Москва, 2014. — С. 315–316.
40. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. — М. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. — 712 с.
41. *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 101–131.
42. *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. — 1977. — № 3. — С. 102–108.
43. *Симакова Н. А.* Азбука полифонии: Учеб. пособие с веселыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами. — М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2013. — 352 с.
44. *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. — 362 с.
45. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика: в 2 ч. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Изд. Дом «Композитор», 2009. — 527 с.
46. *Симакова Н. А.* Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. / Сост. Ю. К. Евдокимова. — М.: Музыка, 1978. — С. 17–53.
47. *Симакова Н. А.* Многоголосная chanson и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40 / Сост. Р. К. Ширинян. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. — С. 32–52.
48. *Стогний И. С.* Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему. // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 3. — С. 85–96.

49. *Сундукова Л. И.* К вопросу о заимствовании светских первоисточников в музыке Ренессанса: культурологический аспект // Журнал Общества теории музыки. — 2022. — №1 (37). — С. 1–8. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2022_1_%2837%29_1_Sundukova_Secular_borrowing.pdf (дата обращения 30.05.22).
50. *Сундукова Л. И.* Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559) // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 3 (30). — С. 66–77.
51. *Сундукова Л. И.* Техники письма в творчестве Пьера де Ла Рю (на примере месс, посвященных Деве Марии): дипл. работа / науч. рук. Н. И. Тарасевич. — М., 2016. — 116 с.
52. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Загадки мотета Жоскена «Ut Phoebi radiis» // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 3. — С. 2–16.
53. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Музыкальная жизнь Габсбургско-Бургундской придворной капеллы (последняя четверть XV– начало XVI века) // Музыкальная академия. — 2015. — № 4. — С. 147–152.
54. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Пьер де Ла Рю и его время // Старинная музыка. — 2015. — № 4 (70). — С. 9–17.
55. *Тарасевич Н. И.* «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — Сб. 33. — М.: Московская консерватория, 2002. — С. 154–167.
56. *Тарасевич Н. И.* Категория «новое» в музыкальной культуре Ренессанса // Творческие стратегии в современной музыкальной науке: Материалы докладов междунаrod. науч.-практ. конф. / Ред.-сост. Серебрякова Л. А., Городилова М. В. — Екатеринбург: Урал. гос. конс. им. М. П. Мусоргского, 2010. — С. 169–178.
57. *Тарасевич Н. И.* Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // Opera musicologica. — 2020. — Т. 12. — № 5 (С). — С. 80–94.
58. *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дисс. ... кандидата искусствоведения. — М., 1994. — 306 с.

59. *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие. / Отв. ред. В. В. Протопопов. — М.: Московская консерватория, 1992. — С. 79–99.

60. *Тарасевич Н. И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Адриан Пети Коклико. *Compendium musices* / Адриан Пети Коклико; Публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. — М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007. — 484 с.

61. *Ушакова Н.* Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения. — М.: Композитор, 2015. — 251 с.

62. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции / Сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. — М.: Прест, 1999. — С. 11–46.

63. *Яблонская Е. А.* Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века: культурологический аспект: дисс. ... кандидата искусствоведения. — Челябинск, 2006. — 163 с.

64. *Aaron P.* Toscanello in Music. / Trans. by P. Bergquist. — Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1970. — 128 p.

65. *Ambros A. W.* Geschichte der Musik: mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen. In 3 Bde. Bd. 3. — Leipzig: Verlag von F. C. E. Leuckart, 1868. — 592 s.

66. *Basserman L.* The legend of Job in the Middle Ages. — Cambridge, Massachusetts and London: Harvard iniversity press, 1979. — 178 p.

67. *Beck H.* Adrian Willaerts Messen. // Archiv fur Musikwissenschaft. — 1960. — Bd. 17. — № 4. — S. 215–242.

68. *Bent M., Fallows D.* Pycard family // Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021660> (дата обращения: 09.04.22).

69. *Berardi A.* Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata[,] Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo; Nelli quali con varij Discorsi, Regole, & Essempii si dimostrano gli studij artificiosi della Musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual sia segno. Dedicati

all'Illustrissimo Signore, il Signor Conte Ranuccio Marsciani. — Bologna: Giacomo Monti, 1687. — 180 p.

70. *Beumer J.* Die marianische Deutung des Hohen Liedes in der Frühscholastik // *Zeitschrift für katholische Theologie.* — 1954. — Bd. 76. — №. 4. — S. 411–439.

71. *Blackburn B. J.* The Virgin in the Sun: Music and Image for a Prayer Attributed to Sixtus IV // *Journal of the Royal Musical Association.* — 1999. — Vol. 124. — №. 2. — P. 158.

72. *Bloxam M. J.* A Cultural Context for the Chanson Mass // *Early Musical Borrowing.* / Ed. by H. Mecony. — New-York, London: Routledge, 2004. — P. 7–35.

73. *Bloxam M. J.* A survey of late medieval service books from the Low Countries: Implications for sacred polyphony, 1460–1526: Ph. D. diss. — Yale University, 1987. — 412 p.

74. *Bloxam M. J.* In Praise of Spurious Saints: The Missae Floruit egregiis by Pipelare and La Rue // *Journal of the American Musicological Society.* — 1991. — Vol. 44. — №. 2. — P. 163–220.

75. *Bloxam M. J.* Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses. // *Josquin Companion.* / Ed. Sherr. R. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — P. 151–209.

76. *Bloxam M. J.* Plainsong and Polyphony for the Blessed Virgin: Notes on Two Masses by Jacob Obrecht. // *The Journal of Musicology.* — 1994. — Vol. 12. — №. 1. — P. 51–75.

77. *Bloxam M. J.* Text and Context: Obrecht's Missa de Sancto Donatiano in Its Social and Ritual Landscape. // *Journal of the Alamire Foundation.* — 2011. — Vol. 3. — №. 1. — P. 11–36.

78. *Bosi C.* Tant que mon/nostre argent dura: Die Überlieferung und Bearbeitung einer "populären" Melodie in fünf mehrstimmigen Sätzen // *Acta Musicologica.* — 2005. — Vol. 77 (2). — P. 205–228.

79. *Boyd G. R.* The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century // *Indiana Theory Review.* — 1988. — Vol. 9. — №. 1. — P. 23–62.

80. *Braun W.* Zur Parodie im 17. Jahrhundert // Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. — Kassel: Bärenreiter Verlag, 1963. — S. 154–155.

81. *Brown H. M.* Emulation, competition, and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance // *Journal of the American musicological society*. — 1982. — Vol. 35. — №. 1. — P. 1–48.
82. *Brown H. M.* Music and Ritual at Charles the Bold's Court: The Function of Liturgical Music by Busnoys and His Contemporaries. // *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*. / Ed. Higgins P. — Oxford: Clarendon, 1999. — P. 53–70.
83. *Bukhofzer M. F.* Studies in Medieval and Renaissance music. — New York: W. W. Norton & Co., 1950. — 325 p.
84. *Bukofzer M.* English church music of the fifteenth century // *The new oxford history of music*. In X Vols. Vol. III. / ed. by Hughes D. A., Abraham G. — Oxford: Oxford university press, 1960. — 566 p.
85. *Burkholder J. P.* Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century // *Journal of the American Musicological Society*. — 1985. — №. 38 (3). — P. 470–523.
86. *Burtius N.* Musices opusculum / Facsimile ed. Guiseppe Vecchi. — Bologna: Forni Editore, 1969. — 138 p.
87. *Caullet G.* Musiciens de la Collégiale Notre-Dame à Courtrai d'après leurs testaments. — Courtrai: Flandria, 1911. — 194 p.
88. *Croll G., Lindmayr-Brandl, A.* Weerbeke [Werbeke, Werbeck], Gaspar [Jaspar, Gaspart] van. // *Grove Music Online*. // <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030008> (дата обращения: 09.04.22).
89. *Crook D.* Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation. — Munich: Princeton, 1994. — 788 p.
90. *Cumming J. E.* Motet & cantilena // *A Performer's Guide to Medieval Music*. / Ed. by Duffin R. — Bloomington: Indiana university press, 2000. — P. 52–82.
91. *Davison N.* The Motets of Pierre de la Rue // *The Musical Quarterly*. — 1962. — Vol. 48. — №. 1. — P. 19–35.
92. *Debae M.* La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523–1524. — Louvain-Paris: Editions Peeters, 1995. — 692 p.

93. *Doorslaer G. van.* La chapelle musicale de Philipp le Beau // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. Vol. IV. — Bruxelles: Académie royale d'archéologie de Belgique, 1934. — P. 20–54.

94. *Dressler G.* Praecepta musicae poeticae / New critical text, translation, annotation, and indices by R. Forgacs. — Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007. — 240 p.

95. *Dreves G. M.* Analecta hymnica medii aevi. In 55 Bde. Bd. XVIII. — Leipzig: Fues's Verlag, 1886. — 266 p.

96. *Elders W.* Number symbolism in some cantus-firmus-masses of Pierre de La Rue. // Jaarboek van het Vlaamse Centrum voor Oude Muziek, Netherlands. / Ed. Moens-Haenen G. P. — 1987. — Bd. III. — S. 59–68.

97. *Elders W.* Symbolic scores: studies in the music of the Renaissance. / Symbola et emblemata. Studies in Renaissance and Baroque symbolism / Ed. Porteman K., Scholz B., Weston D. — Lieden, New York, Köln: E. J. Brill, 1994. — 271 p.

98. *Elders W.* Who was Josquin? // Proceedings of the international Josquin symposium, Utrecht 1987 / Ed. by W. Elders. — Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991. — P. 1–14.

99. *Erb J.* Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings. // Orlando di Lasso Studies / Ed. by P. Berquist. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — P. 1–19.

100. *Falck R.* Parody and contrafactum: A terminological clarification // The Musical Quarterly. — 1979. — Vol. 65. — №. 1. — P. 3.

101. *Ficker R.* Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen. // Studien zur Musikwissenschaft. — 1920. — №. 7. — S. 5–47.

102. *Finscher L.* Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts / Neues Handbuch der Musikwissenschaft / Hrsg. Von Carl Dahlhaus. Fortgef. von Hermann Danuser. Bd. 3. Teil 2. — Laaber: Laaber-Verl., 1990. — 668 s.

103. *Finscher L.* Loyset Compère and His Works: IV. The Masses and Mass Sections // Musica Disciplina. — 1959. — Vol. 13. — P. 123–154.

104. *Finscher L.* Rue Pierre de la // MGG Online / hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28934> (дата обращения: 09.04.22).

105. Fox C. W. The polyphonic Requiem before about 1615 // Bulletin of the American musicological society. — 1943. — Vol. VII. — P. 6–7.

106. *François M.* Quodlibetica decisio perpulchra et devota de septem doloribus sepifere virginis marie ac comuni & saluberrima confraternitate de super instituta ad eius honorem & gloriam. — Schratental: [Martin Eytzinger], 1501.

107. *Franke V. M.* Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation” // Studien zur Musikwissenschaft. — 1998. — Vol. 46. — P. 7–33.

108. *Gachard L.-P.* Collection des voyages des souverains des Pays-Bas. Publiée par m. Gachard. Vol. 1. — Bruxelles: F. Hayez, 1874. — 570 p.

109. *Gachard, L.-P.* Rapport à monsieur le ministre de l’intérieur, sur différentes séries de documents concernant l’histoire de la Belgique, qui sont conservées dans les archives de l’ancienne Chambre des comptes de Flandre, à Lille. — Bruxelles: M. Hayez, 1841. — 484 p.

110. *Gallagher S.* Johannes Regis. Collection “Epitome musical”. — Turnhout: Brespols Publishers, 2010. — 249 p.

111. *Glarean H.* Dodecachordon. / Ed. and trans. by C. A. Miller. Book 1. — Rome: American institute of musicology, 1965. — 286 p.

112. *Godt I.* Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool // Music Theory Spectrum. — 1980. — Vol. 2. — P. 110–118.

113. *Grümpel K. W.* Die Musiktraktate Conrads von Zabern / Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1956. Bd. 4. — Wiesbaden: Steiner, 1956. — 158 s.

114. Guilielmus monachi De preceptis artis musice / Corpus scriptorium de musica. / Ed. Seay A. Vol. II. — Rome: American institute of Musicology, 1965. — 59 p.

115. *Haberl F. X.* Bausteine für Musikgeschichte. In 3 bde. Bd. I. Wilhelm DuFay. — Breikopf & Härtel, Leipzig, 1885. — 130 s.

116. *Haggh B.* Malcourt // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040532> (дата обращения: 09.04.22).

117. *Hamm C.* The Manuscript San Pietro B80 // *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap.* — 1960. — P. 40–55.
118. *Heidrich J.* Heinrich Isaacs (?) “Missa Carminum” // *Jahrbuch Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik.* — 2002. — Bd. 3. — S. 123–139.
119. *Hocquet A.* Archives de Tournai: Tables alphabetiques des testaments et des comptes de tutelle et d’execution testamentaire (XVem siècle) // *Annales de la Societe historique de Tournai.* — 1906. — Vol. 10. — P. 42–43.
120. *Hocquet A.* Tournai et le Tournaisis au XVIe siècle: au point de vue politique et social. — Bruxelles: Hayez, 1906. — 418 p.
121. *Hudson B.* Two Ferrarese Masses by Jacob Obrecht. // *The Journal of Musicology.* — 1985. — Vol. 4. — №. 3. — P. 276–302.
122. *Hughes A.* Medieval manuscripts for mass and office: a guide to their organization and terminology. — Toronto: University of Toronto Press, 1982. — 470 p.
123. *Hughes. A.* Rhymed offices // *Dictionary of the Middle Ages.* In 13 vols. Vol. 10. — New York: Charles Scribner’s Sons, 1982. — P. 366–377.
124. *Hüschen H., Dyer J.* Conrad von Zabern. // *Grove Music Online.* URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006305> (дата обращения: 09.04.22).
125. *Jas E.* Vinders [Vender, Venders], Jheronimus. // *Grove Music Online.* URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029427> (дата обращения: 09.04.22).
126. *Jeppesen K.* Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century, trans. Glen Haydon. — New York: Dover publications, 2013. — 302 p.
127. *Johnson N. S.* The missa de beata Virgine of the sixteenth century: Ph. D. diss. — Berkley: Iniversity of California, 1971. — 288 p.
128. *Kempster W.* Pierre de la Rue’s «Missa Pourquoi non»: a case of re-evaluation // *The choral scholar.* The online journal of the national collegiate choral organization. — 2016. — Vol. 5. — № 2. — P. 27–44. URL: https://www.researchgate.net/publication/340033570_Pierre_de_la_Rue's_Missa_Pourquoy_non_A_Case_for_Re-Evaluation (дата обращения: 09.04.22).

129. *Kirkman A.* Caput // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004883> (дата обращения: 09.04.22).
130. *Kolb P.* Structure and Context in Fifteenth-Century Bilingual Motets // *Musica Disciplina*. — 2018. — Vol. 61. — P. 17–63.
131. *Kreider J. E.* The masses for five and six voices by Pierre de la Rue: Ph. D. diss. — Indiana university, 1974. — 743 p.
132. *Landwehr-Melnicki M.* Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. — Regensburg: Gustav Bosse Verlag. — 141 s.
133. *Lefferts M.* Cantilena and antiphon: music for marian services in late medieval England. // *Studies in medieval music: Festschrift for Ernest H. Sanders*. / Ed. by Lefferts. M., Seirup B. — New York: Department of music, Columbia University, 1990. — P. 247–282.
134. *Lemaire C., Wangermée R.* Le rondeau “Il sera par vous combattu/L'homme armé”, poème de l'équivoque? // *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. — 2002. — Vol. 56. — P. 145–158.
135. *Lockwood L.* A View of the Early Sixteenth-Century Imitation Mass // *Twenty-fifth Anniversary Festschrift* / Ed. Albert Mell. — New York: The Department of Music, Queens College of the City of New York, 1964. — P. 53–77.
136. *Lockwood L.* On "Parody" as Term and Concept in Sixteenth-Century Music // *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese* / Ed. by J. LaRue. New York: W. W. Norton & Co., 1966. P. 560–575.
137. *Lowinsky E. E.* Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of his Works. // *Josquin des Prez: proceedings of the international Josquin festival-conference held at the Julliard school at Lincoln center in New York city*. / Ed. by B. J. Blackburn. — London: Oxford University Press, 1977. — P. 31–75.
138. *Luce H. T.* The Requiem mass from its plainsong beginning to 1600: Ph. D. diss. — Florida state university, 1958. — 414 p.
139. *Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung*. / Ed. Ernst Kroker. — Leipzig: Verlag von B. G. Teubner, 1903. — 783 p.
140. *Macey P. P.* Bonfire songs: Savonarola's musical legacy. — Oxford: Clarendon Press, 1998. — 359 p.

141. *Marix J.* Histoire de la musique et des musiciens de la court de Bourgogne sous le regne de Philippe le Bon (1420-1467). — Strasbourg: Heitz, 1939. — P. 257–262.
142. *Marvin M. B. W.* “Regret” chansons for Marguerite D’Autriche by Octovien De Saint-gelais // Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance. — 1977. — Vol. 39. — №. 1. — P. 23–32.
143. *Marxer O.* Zur Spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens: der Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibliothek. — St. Gallen: Ostschweiz, 1908. — 248 s.
144. *Matter E. A.* The voice of my beloved: the Song of Songs in western medieval Christianity. — Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. — 228 p.
145. *Meconi H.* Does imitatio exist? // The Journal of Musicology. — 1994. — Vol. 12. — №. 2. — P. 152–178.
146. *Meconi H.* Free from the Crime of Venus: The Biography of Pierre de la Rue // Revista de musicología. — 1993. — Vol. 16. — №. 5. — P. 121–131.
147. *Meconi H.* Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228 // Journal of the Alamire Foundation. — 2010. — Vol. 2. — №. 1. — P. 1–36.
148. *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. — Oxford, New York: Oxford University Press, 2003. — 393 p.
149. *Meconi H.* Style and Authenticity in the Secular Music of Pierre de la Rue: Ph. D. diss. — Harvard University, 1986. — 378 p.
150. *Mendel A.* Pitch in Western music since 1500. A Re-examination. // Acta Musicologica. — 1978. — Vol. 50. — P. 1–328.
151. *Meyer H.* Die Zahlenallegorese im Mitteralter: Methode und Gebrauch. — Munich: Wilhelm Fink, 1975. — 214 s.
152. *Meyer K.* St. Job as a patron of music // The Art Bulletin. — 1954. — Vol. 36. — №. 1. — P. 21–31.
153. *Milsom J.* Sense and sound in Richafort’s Requiem // Early music. — 2002. — № 3 (30). — P. 447–463.
154. *Noblitt T. L.* The Ambrosian Motetti Missales Repertory // Musica disciplina. — 1968. — Vol. 22. — P. 77–103.
155. *Pelikan J.* Mary through the centuries: Her place in the history of culture. — New Heaven, London: Yale University Press, 1996. — 267 p.

156. *Perkins L. L.* In Memoriam Dragan Plamenac: The L'Homme Armé Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison // The Journal of Musicology. — 1984. — Vol. 3. — №. 4. — P. 363–396.

157. *Perkins L. L.* Letter from Leeman L. Perkins // Journal of the American Musicological Society. — 1987. — Vol. 40. — №. 1. — P. 130–134;

158. *Picker M.* The chanson albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles. — Berkley and Los-Angeles: University of California press, 1965. — 505 p.

159. *Plamenac D.* Zur “L’homme armé”-Frage. // Zeitschrift für Musikwissenschaft. — 1929. — Bd. 11. — S. 376–383.

160. *Planchart A.* Du Fay [Dufay; Du Fayt], Guillaume. // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008268> (дата обращения: 09.04.22).

161. *Planchart A. E.* Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology // Studi musicali. — 1981. — Vol. 10. — №. 1. — P. 3–29

162. *Planchart A. E.* Guillaume Dufay’s Masses: A View of the Manuscript Traditions // Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6–7. / Ed. by A. Atlas. — Brooklyn, New York: Dept. of Music, School of Performing Arts, Brooklyn College of the City University of New York, 1974. — P. 26–60.

163. *Planchart A. E.* The Origins and Early History of L’homme armé // The Journal of Musicology. — 2003. — Vol. 20. — №. 3. P. — 305–357.

164. *Pontio P.* Dialogo, ove si tratta della theorica e practtica di musica. Parma: Erasmo Viothi, 1595. URL: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/pondia.html> (дата обращения: 09.04.22).

165. *Prizer W.* Music and ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece // Early Music History. — 1985. — Vol. V. — P. 113–153.

166. *Quereau Q.* Aspects of Palestrina’s Parody Procedure // The Journal of Musicology. University of California Press. — 1982— Vol. 1. — № 2. — P. 198–216

167. *Reese G.* Music in the Renaissance. — New York: W. W. Norton, 1959. — 1022 p.

168. *Reynolds C.* Interpreting and Dating Josquin's *Missa Hercules dux ferrariae* // *Early Musical Borrowing* / Ed. by H. Meconi — New York: Routledge, 2004. — P. 91–110.
169. *Rice E.* Canonic technique in a “L’homme armé” mass by Pierre de La Rue (?) // *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History; Proceedings of the International Conference, Leuven, 4-6 October 2005.* / Ed. Schiltz K., Blackburn B. — Leuven: Peeters Publishers, 2007. — P. 125–140.
170. *Riemann H.* *Musik-Lexikon. Zehnte Ausgabe* / Bearb. von Enstaein A. — Berlin: M. Hesse, 1922. — 1469 s.
171. *Robertson A. W.* Remembering the Annunciation in medieval polyphony // *Speculum.* — 1995. — Vol. 70. — №. 2. — P. 275–304.
172. *Robertson A. W.* The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's *Missa Se la face ay pale* // *Journal of Musicology.* — 2010. — Vol. 27. — №. 4. — P. 377–434.
173. *Robijns J.* Eine Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts im Zeichen der Verehrung unserer Lieben Frau der Sieben Schmerzen // *Kirchenmusicaliches Jahrbuch* — 1960— № 44. — S. 28–43.
174. *Robijns J.* Pierre de la Rue (1460–1518): een bio-bibliographische studie. — Bruxelles: Palais des Académies, 1954. — 258 s.
175. *Rodriguez-Salgado M. J.* Charles V and the Dynasty // *Charles V and his Time* / Ed. H. Soly. — Antwerp: Mercatorfonds, 1999. — P. 27–111.
176. *Roediger K. E.* Die geistlichen Musikhandsschriften der Universitäts-Bobliothek Jena. — Jena: Notenverzeichnis, 1935. — 346 s.
177. *Rothenberg D. J.* *The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music.* — Oxford University Press, 2011. — 264 p.
178. *Roy E.* *Le mystère de la Passion en France du XIVE au XVIe siècle: étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion. En II Parties.* — Dijon: Damidot, 1903–1904. — 514 p.
179. *Rubsamen W. H.* Some first elaborations of masses from motets // *Bulletin of the American Musicological Society.* — 1940. — Vol.4. — P. 6–9.

180. Sacred music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo provinciale d'arte, codex 1375 (olim 88). / Ed. and with intr. by R. L. Gerber. — Chicago: University of Chicago Press, 2007. — 1222 p.
181. *Sargent J. Morales, Josquin and the L'homme armé tradition // Early Music History.* — 2011. — Vol. 30. — P. 177–212.
182. *Schiltz K. Gioseffo Zarlino and the Miserere tradition: A Ferrarese connection? // Early Music History.* — 2008. — Vol. 27. — P. 181–216.
183. *Sparks E. H. Cantus firmus in mass and motet 1420–1520.* — California: University of California Press, 1963. — 504 p.
184. *Steib M. A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.* — 1996. — Vol. 46. — №. 1. — P. 5–41;
185. *Steiner R., Falconer K., Kirsch W., Bullivant R. Magnificat // Grove Music Online.* URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040076> (дата обращения: 09.04.22).
186. *Strohm R. Music in late medieval Bruges.* — Oxford: Clarendon Press, 1985. — 274 p.
187. *Strunk O. Origins of the «L'homme armé» Mass // Bulletin of the American Musicological Society.* — 1937. — Vol. 2. — P. 25–26.
188. *Sutch S. S., Van Bruaene A. L. The Seven Sorrows of the Virgin Mary: Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries, c. 1490–1520 // The Journal of Ecclesiastical History.* — 2010. — Vol. 61. — №. 2. — P. 252–278.
189. *Taruskin R. Antoine Busnoys and the “L'Homme armé” Tradition // Journal of the American Musicological Society.* — 1986. — Vol. 39. — №. 2. — P. 255–293.
190. *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music.* / Ed. by Berger A. M. B., Rodin J. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — 911 p.
191. *The combinative chanson. An Anthology / ed. by M. R. Maniates / Recent researcher in the music of the Renaissance. Vol. LXXVII.* — Madison: A-R Editions, Inc., 1989. — 92 p.

192. The Song of Song: a twelfth-century French version. / Ed. by Pickford C. E. — London, New-York, Toronto: Oxford university press, 1974. — 155 p.
193. *Thelen E. S.* The feast of the Seven sorrows of the Virgin: piety, politics and plainchant at the Burgundian-Habsburg court // *Early Music History*. — 2016. — Vol. 35. — P. 261–307.
194. *Trowell B.* Fauxbourdon. // *Grove Music Online*. / <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009373> (дата обращения: 09.04.22).
195. *Van den Borren C.* Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique // *Acta musicologica*. — 1933. — Vol. 5. — №. 3. — P. 120–127.
196. *Van Duyse F.* Het oude Nederlandsche Lied: wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd, teksten en melodieen, in 3 Bde. Bd II. — Antwerpen: M. Nijhoff, 1905. — [897]–1835 s.
197. *Vander Straeten E.* La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle. En 8 vols. Vol. 3. — Bruxelles: Éditeur-Libraire, 1872. — 550 p.
198. *Vanhulst H.* Un fragment inconnu d'un livre de chœur de Pierre Alamire // *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. — 2014. — Vol. 68. — P. 7–18.
199. *Wagner P.* Geschichte der Messe. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. — 548 s.
200. *Weaver A.* Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries // *Early musical borrowing*. / Ed. by H. Meconi. — New York: Routledge, 2004. — P. 125–148.
201. *Weber E.* Le Concile de Trente et la musique: de la Réforme à la Contre-Réforme. — Paris: Honoré Champion, 1982. — 329 p.
202. *Wegman R. C.* From maker to composer: Improvisation and musical authorship in the Low Countries, 1450-1500. // *Journal of the American Musicological Society*. — 1996. — Vol. 49. — №. 3. — P. 409–479
203. *Wegman R. C.* Who was Josquin? // *The Josquin companion* / Ed. by R. Sherr. — Oxford: Oxford university press, 2000. — P. 21–50.

204. *Wieck R. S.* Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life. — New York: G. Braziller in association with the Walters Art Gallery, Baltimore, 2001. — 230 p.

205. *Williamson M.* Kellyk, Hugh. // Grove Music Online / <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014858> (дата обращения: 09.04.22).

206. *Winn M. B.* Marguerite of Austria and her complaints // The Profane Arts. — 1998. — Vol. VII. — P. 152–169.

207. *Wright C.* Dufay at Cambrai: discoveries and revisions. // Journal of the American Musicological Society. — 1975. — Vol. 28. — №. 2. — P. 175–229.

208. *Wright C.* Performance practices at the cathedral of Cambrai 1475-1550 // The Musical Quarterly. — 1978. — Vol. 64. — №. 3. — P. 295–328.

209. *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche. Venezia, 1558. / <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/zarins58.html> (дата обращения: 09.04.22).

210. *Zarlino G.* The Art of Counterpoint. Le Institutione Harmoniche, 1558. Part III / Trans. Guy A. Marco and Claude V. Palisca. — New Haven: Yale University Press, 1968. — 294 p.

211. *Zazulia E.* Composing in Theory: Busnoys, Tinctoris, and the L'homme armé Tradition // Journal of the American Musicological Society. — 2018. — Vol. 71. — №. 1. — P. 1–73.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Электронные копии манускриптов:

1. Antiphonarium. Fribourg/Freiburg, Couvent des Cordeliers/Franziskanerkloster. Ms. 2. URL: <http://dx.doi.org/10.5076/e-codices-fcc-0002> (дата обращения: 09.04.22).

2. Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Capp. Sist. 36. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.36 (дата обращения: 09.04.2022).

3. Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Capp. Sist. 41. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.41 (дата обращения: 09.04.2022).

4. Biblioteca Apostolica Vaticana. MS Pal. lat. 1976. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1976/0001 (дата обращения: 09.04.22).

5. Bréviaire de Paris, noté. Calendriers. Première partie. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 15181. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447768b/f230.item> (дата обращения: 09.04.22).

6. Halifax (Canada). St. Mary's University. Patrick Power Library. M2149. L4. URL: <https://cantus.simssa.ca/manuscript/133/?folio=136v> (дата обращения: 09.04.22).

7. Koninklijke Bibliotheek van België. Ms. 11239. URL: <https://uurl.kbr.be/1814477> (дата обращения: 09.04.22).

8. Koninklijke Bibliotheek van België. Ms. 215–216. URL: <https://uurl.kbr.be/1821189> (дата обращения: 09.04.22)

9. Koninklijke Bibliotheek van België. Ms. 228. URL: <https://uurl.kbr.be/1822514> (дата обращения: 09.04.22).

10. Monasterio de S. Maria. Montserrat. Ms. 773. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2059/#/images> (дата обращения: 09.04.22).

11. Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 4. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014233 (дата обращения: 09. 04. 22).

12. Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 12. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014266 (дата обращения: 09.04.22).

13. Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 22. URL: http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00014267 (дата обращения: 09.04.22).

14. Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 31. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014279 (дата обращения: 09.04.22).

15. Universitätsbibliothek, Jena. Ms. 32. URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00014283 (дата обращения: 09.04.22).

16. Vêrard A. Louenges a Nostre Dame. Bibliothèque nationale de France Français № 2225. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529691j/f54.item.zoom> (дата обращения: 09.04.22).

Потные печатные издания:

1. Antiphonale pataviense. — Vienna: J. Winterpurger, 1519. URL: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8122479&order=1&view=SI_NGLE (дата обращения 09.04.22).

2. Antiphonale sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro diurnis hpris. — Parisiis, Tornaci, Romæ: Disclée & Socii, 1949.

3. *De Monte P. Missa de Requiem* / Ed. und int. von C. Van den Borren. — Düsseldorf: Sumptibus L. Schwann, 1930.
4. *La Rue P. de Liber missarum* / Ed. par A. Tirabassi. — Mechelen: Maison Dessain, 1941.
5. *La Rue P. de Missa L'homme armé* / hrsg. von F. Blume. — Wolfenbüttel und Zürich: K. H. Müseler Verlag, 1972.
6. *La Rue P. de Requiem und eine Motette* / hrsg. von F. Blume. — Wolfenbüttel: Möseler verlag, 1931.
7. *Les maîtres misiciens de la renaissance français. Vol. VII.* / Ed. par H. Expert. — Paris: Alphonse Leduc, 1898.
8. *Misse Petri de la Rue.* — Venezia: Petrucci, 1503.
9. *Mottetorum. Liber secundus.* — Paris: Pierre Attaignant, 1534. URL: [https://imslp.org/wiki/Mottetorum, Book 2 \(Attaignant, Pierre\)](https://imslp.org/wiki/Mottetorum,_Book_2_(Attaignant,_Pierre)) (дата обращения: 09.04.22).
10. *Old Hall manuscript.* / Ed. by Bent M., Hughes A. / *Corpus mensurabilis musicae.* Vol. 46. — American institute of musicology, 1969–1973.
11. *Pierre de La Rue Opera Omnia* / Ed. by Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider and T. Herman Keahey. In 11 vols. — Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, 1989–1998.

Словарь терминов.

Методы работы с первоисточником в музыке второй половины

XV — начале XVI веков

1. *Cantus prius factus*: напев, положенный в основу музыкального произведения, заимствованный или «предварительно созданный»; используется в значении тенора, первоисточника; может быть одноголосным и многоголосным.
2. *Resfacta*: авторское сочинение, зафиксированное на бумаге, прежде чем быть исполненным.
3. *Soggetto*: музыкальная тема, как правило выведенная на основе заимствованного материала.
4. *Soggetto cavato*: музыкальная тема, выведенная из слова или словосочетания, посредством преобразования слогов в сольмизационные слоги (воксы).
5. *Motto*: общее для частей мессы многоголосное построение, задающее импульс к последующему развертыванию.
6. *Cantus firmus* (с. f., с. f.- письмо, техника с. f., с. f.- техника): техника многоголосной композиции, основанная на точном изложении заимствованного одноголосного первоисточника (*cantus prius factus*).

Разновидности:

- a. с. f. с колорированием: изложение первоисточника с включением звуков, не входящих в первоисточник, но с сохранением последовательности его тонов; идентификация с. pr. f. в *resfacta* не затруднена; допускается заполнение скачков, опевание звуков и прочее;
- b. строгий с. f.: изложение первоисточника, ритмически выделенное крупными длительностями, допускается незначительное (фрагментарное) колорирование;
- c. транспонированный с. f.: изложение первоисточника с изменением высотного положения в пределах сочинения;
- d. мигрирующий с. f.: изложение первоисточника в нескольких голосах (партиях) попеременно;
- e. с. f.- канон: изложение первоисточника посредством техники канона; заимствованный материал, вследствие сложности приема, цитируется,

как правило, неточно; изложение с. рг. f. несколькими голосами сродни парафразированию;

- f. с. f.- остинато: неоднократное изложение фрагмента первоисточника в ведущем голосе (то же, что и *soggetto ostinato*); допускаются смена высотного положения, ритмические и мелодические преобразования, многоголосное изложение за счет канона, попеременное распределение темы между голосами, многотемное остинато (одновременно несколько *soggetto ostinato* в разных голосах); отсутствие связи повторяющегося элемента с первоисточником — свидетельство техники остинато; паузирование между проведениями *soggetto ostinato* — дискретное остинато; возможны две формы реализации с. f.- остинато:

i. остинатная форма первого рода: *soggetto ostinato* является носителем тематического материала первоисточника — с. f.-голосом;

ii. остинатная форма второго рода: *soggetto ostinato* контрапунктирует с. f.-голосу, излагающему фразы первоисточника последовательно; допускается как общность, так и разность первоисточников для последовательно изложенного напева и *soggetto ostinato*.

7. *Cantus floridus*, *cantus figuratus* (с. fl.- письмо, с. fl.- техника, техника с. fl.): техника многоголосной композиции, основанная на существенном орнаментировании и (или) варьировании с. рг. f.; допустимые приемы — ротация, купирование, инверсионное и ретроградное преобразования; идентификация первоисточника затрудняется; собственно принцип обильного мелодического орнаментирования — линейное парафразирование первоисточника.

8. Парафраза, парафразирование: техника многоголосной композиции, основанная на распределении звуков с. рг. f. в нескольких голосах; важное условие — линейно парафразированное изложение с. рг. f. Имеет разновидности:

- a. имитационное парафразирование: распределение *s. pr. f.* в нескольких голосах посредством имитационной фактуры: пропосты, в таком случае, обнаруживают связь с *s. pr. f.*; в музыке XVI века имитационное парафразирование отождествляется с техникой сквозного имитационного письма;
 - b. неимитационное парафразирование: распределение *s. pr. f.* в нескольких голосах вне имитационной фактуры; в большей степени показательно для музыкальных композиций XV века.
9. Пародия, пародирование: техника многоголосной композиции, основанная на одновременном цитировании в *resfacta* нескольких голосов многоголосного *s. pr. f.*
10. Принцип взаимодействия (совмещения, сочетания) методов работы с первоисточником: обращение к нескольким композиционным техникам в рамках одного сочинения или раздела сочинения; наиболее часты сочетания *s. f.*- и *s. fl.*- письма, *s. f.* или *s. fl.* и парафразы, *s. f.* или *s. fl.* и пародии; возможна реализация на двух уровнях (неприменимо к сочетанию *s. f.* и *s. fl.*):
- a. монохронный (симультанный) уровень взаимодействия: обращение к нескольким способам работы с заданным материалом одномоментно, к примеру, *s. f.* в одном голосе, парафразирование — в голосах контрапунктирующих;
 - b. диахронный (консекутивный) уровень взаимодействия: обращение к нескольким способам работы с заданным материалом последовательно; реализуется посредством чередования разделов или частей композиции, основанных на разных композиционных техниках.