



Научная статья

УДК 781.8

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.01>

Смерть и музыка: траурные мотеты от Дюфай до Жоскена

Людмила Ивановна Сундукова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13, Москва 125009, Российская Федерация
milasundukova@gmail.com ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Аннотация: В исследовании рассматривается ряд мотетов, созданных в период с 1464–65 (предположительная дата создания мотета «Ave regina caelorum III» Г. Дюфай) до 1521 года (смерть Ж. Депре). Сочинения объединены траурной тематикой и написаны в память об ушедших из жизни правителях, композиторах и музыкантах. Материал анализируется с точки зрения текстовой и музыкальной составляющих. При анализе латинских стихов обнаружены влияния античной и христианской поэзии, представлена трактовка символики. Музыкальный анализ включает в себя несколько параметров: работу с заимствованными первоисточниками, ладом и фактурой. Он позволяет выявить общность рассматриваемых сочинений в виде обращения к разновидностям техники *cantus firmus*, характерным способам организации музыкальной ткани (фобурдон, звукоизобразительность), а также определенным ладовым наклонениям. На этом основании делается вывод о сформированной жанровой разновидности — траурном мотете.

Ключевые слова: траурный мотет, Дюфай, Жоскен, Изак, Гомбер, Обрехт, *cantus firmus*, *ostinato*, звукоизобразительность, фобурдон, антикизация

Для цитирования: Сундукова Л. И. Смерть и музыка: траурные мотеты от Дюфай до Жоскена // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 4 (декабрь 2024). С. 552–585. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.01>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research article

Death and Music: Funeral Motets from Dufay to Josquin

Lyudmila I. Sundukova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya, Moscow 125009, Russia
milasundukova@gmail.com ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Abstract: The study examines a number of motets created between 1464–65 (the presumed date of the creation of the motet “Ave regina caelorum III” by G. Dufay) and 1521 (the death of J. Desprez). The compositions are united by a mourning theme and were written in memory of people who have passed away: rulers, composers, and musicians. The material is analyzed from the point of view of textual and musical components. When analyzing Latin

verses, influences of ancient and Christian poetry were discovered, and an interpretation of symbolism is presented. Musical analysis includes several parameters: work with borrowed primary sources, mode, and texture. It allows us to identify the commonality of the considered compositions: the use of varieties of *cantus firmus* technique, characteristic ways of organizing musical texture (fauxbourdon, sound-pictorialism), as well as certain modal scales. On this basis, a conclusion is made about the formed genre type — the mourning motet.

Keywords: mourning motet, Dufay, Josquin, Isaac, Gombert, Obrecht, cantus firmus, ostinato, musical mode, sound-pictorialism, fauxbourdon, antiqueization

For citation: Sundukova, L. I. “Death and Music: Funeral Motets from Dufay to Josquin.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 4 (December): 552–85. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2024.59.4.01>.

Насколько тщетны наши упования,
Какою ложью помысел чреват,
Насколько мир невежеством объят,
Покажет Смерть, царица мироздания.
Тем любви песни, пляски и ристанья,
Те светлым благочестием горят,
В тех лютый гнев разлился, точно яд,
Те скрытны и не падки на признанья.
Всё тлен — заботы, мысли, имена,
Разнообразны судьбы, как известно,
И дольний мир исправить невозможно.
Всё мимолетно здесь, всё легковесно,
Фортуна злоковарна, ненадежна,
И только Смерть неизбежна одна.

Л. Медуци [5]

В 1545 году увидел свет сборник «Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons a cinq et a six parties», издание которого было предпринято нотопечатником Тильманом Сузато. Вопреки названию, книга, помимо шансон, включала в себя и ряд мотетов. Часть сочинений имела подзаголовки, явно указывающие на их траурное содержание: мотет-шансон Жоскена Дебре «Nymphes des bois» — «La déploration de Iohan. Okeghem», мотеты Б. Аппенцеллера, Н. Гомбера и И. Виндерса — «Epitaphes» (разница наименований связана с языком текстов: латинское — для мотетов, французское — для шансон). К окончанию века число музыкальных lamentаций¹ лишь возрастает. Причем для их обозначения использовались различные определения: *naenia*, *threnodia*, *epicedia*, *carmina exsequidia*, *requiem*, *planctus*, *planh*, *complainte*, *hommage*, *chanson triste*, *regrêt*, *tombeau*, *plainte*, *chante lugubre*, *Musikalische Exequie*, *Klaglied*, *Begrabnisgesang*, *Begrabnislied*, *Grablied* [36, 2].

Истоки подобного рода эпитафий лежат в глубокой древности — античном музыкальном искусстве. Примером тому служит знаменитый сколий Сейкила. В средневековом наследии также сохранились одноголосные плачи. В манускрипте

¹ Лamentация трактуется в данном случае свободно — как музыкальное сочинение траурного содержания.

из аббатства Сен-Марсьяль в Лиможе² содержится напев, сочиненный на смерть Карла Великого (умер в 814 году), — «*A solis ortu usque ad occidua*», фиксированный диастематическими невмами. Жестокое убийство св. Томаса Бекета в 1170 году стало поводом к созданию мемориальных музыкальных приношений: помимо респонсория «*Studens livor Thome*», композиторами школы Нотр-Дам был написан трехголосный кондукт «*Novus miles sequitur*»³.

Появление светских многоголосных ламентаций связано с творчеством Гильома де Машо. Его баллада «*Plourez, dames*» считается своего рода «музыкальным завещанием» композитора, призывающим дам оплакивать смерть поэта (см.: [23, 64–65]). Отчасти тем же целям служит его месса «*Notre Dame*», написанная одновременно и для обихода Реймского собора, и для регулярных церемоний в память Машо и его брата Жана. С другой стороны, композитор и сам стал объектом посвящения ламентации в балладе «*Armes amours / O fleur des fleurs*» (1377)⁴ композитора Франкино Андриё на текст ученика Машо — Эсташа Дешана, которая сохранилась в знаменитом кодексе Шантильи⁵.

Ф. Андриё. Баллада «*O fleur des fleurs*», строки 4–8:

Après voz faiz, qui obtendra le chois	После всего, что вы сделали, кто станет избранным
Sur tous faiseurs? Certes, ne le congnoys.	Средь всех? Конечно, я того не знаю.
Vo noms sera precieuse relique,	Ваше имя станет драгоценной реликвией,
Car l'en plourra en France et en Artois	Ведь оплакивать будут во Франции и в Артуа
La mort Machaut, le noble rethorique.	Смерть Машо, благородного поэта ⁶ .

Удивительно, но следующая многоголосная ламентация, дошедшая до наших дней, была создана лишь спустя как минимум 83 года. Это мотет-шансон Й. Окегема «*Mort tu as navré / Miserere*», посвященная Ж. Беншуа (умер в 1460). Последовавшие за ней многочисленные оплакивания в различных жанрах (шансон, мотеты, а также их синтезы) сформировали особую традицию, представленную целым корпусом сочинений, количество которых в рамках продолжительной эпохи Возрождения исчисляется десятками.

И если, как говорилось ранее, в нотопечатных изданиях второй половины XVI века эпитафии имели поясняющие заглавия, то в рукописях, сохранивших разнообразные многоголосные плачи, эти сочинения, как правило, не имели специальных наименований — иначе говоря, они обычно ничем не выделялись из окружающей их массы. Единственным намеком на сферу бытования мог служить

² Paris, Bibliothèque Nationale de France. MS F-Pn lat.1154, f. 132 r.

³ Этот кондукт — не единственная эпитафия в репертуаре так называемого *Magnus liber organi*. См.: [30, 141].

⁴ Подробнее о текстовых и музыкальных особенностях баллады «*Armes amours / O fleur des fleurs*» [2].

⁵ Chantilly, Musée Condé, F-CH MS 564, f. 52r.

⁶ Этот и дальнейшие переводы мотетных текстов и цитат — мои, если не указано иное. — Л. С.

литургический текст *cantus firmus*-голоса, связанный с официем или мессой погребального обряда.

Сегодня существует ряд научных работ, посвященных этому пласту музыкальной культуры Ренессанса: от статей и глав книг, раскрывающих особенности одной или нескольких композиций [16; 18; 19; 43; 44], до диссертаций [25; 36]. При этом в малых публикациях при подробном анализе отдельных композиций отсутствуют компаративные обобщения, в крупных — недостаточно внимания уделяется важным композиционным деталям и, как правило, рассматриваются сочинения различных жанров. Поэтому кажется верным ограничить анализируемый материал с точки зрения жанра (речь пойдет исключительно о мотете) и временного периода. Были отобраны образцы, созданные в период с 1464–65 (предположительная дата создания мотета «Ave regina caelorum III» Г. Дюфаи [21, 35]) до 1521 года (смерть Ж. Депре)⁷. Соблюдение временного критерия возможно при понимании хотя бы приблизительной даты создания сочинения, которая с высокой степенью достоверности устанавливается лишь в том случае, когда известен адресат эпитафии.

Мотеты, в отличие от *formes fixes*⁸ и политекстовых шансон-мотетов, могли служить обиходным целям: быть частью погребального официа или же входить в состав проприя мессы. Косвенно на это указывает наличие канонического латинского текста в некоторых образцах жанра. Важно подчеркнуть тот факт, что на протяжении XV века (даже по сравнению с XVI-м) многоголосные реквиемы — явление крайне редкое. Считается, что первый из них был создан Г. Дюфаи (утерян), а самый ранний дошедший до наших дней принадлежит Й. Окегему и, предположительно, был написан после 1470 года [34, 76–77]. В конце XV — начале XVI века к этому жанру обращаются также П. де Ла Рю, А. Брюмель⁹, Й. Приорис¹⁰ и А. де Февен¹¹. Известно еще об одном утерянном реквиеме, принадлежавшем перу Жана де Сен-Жиля — служителя капеллы Руанского собора, почившего в 1501 году [42]. Даже приняв во внимание высокую вероятность того, что часть заупокойных месс этого периода не сохранилась, можно констатировать, что в количественном отношении они занимают весьма незначительное место среди массивного корпуса ренессансных литургических циклов. Сложно уверенно определить причину малочисленности полифонических реквиемов в XV веке, однако выскажу предположение, что она могла быть обусловлена трудностью претворения соответствующего образного строя. Многоголосные мессы в эпоху Возрождения

⁷ Настоящее исследование не претендует на всеохватность материала, поскольку численность подобных мотетов не позволяет осуществить их подробный анализ в рамках одной статьи; в работу включены наиболее известные и композиционно (или текстово) примечательные сочинения.

⁸ Примеры траурных рондо, баллад и виреле крайне немногочисленны. Помимо упомянутой выше баллады Ф. Андриё, можно назвать также рондо Г. Дюфаи «En triumpant de cruel dueil».

⁹ Antoine Brumel (1460–1512).

¹⁰ Johannes Prioris (ок. 1460 — ок. 1514).

¹¹ Antoine de Fevin (ок. 1470–1512).

звучали преимущественно в выходные дни¹² и во время церковных праздников, исключаясь из обихода в периоды поста. Из этого можно сделать вывод, что сопровождаемое полифоническим пением богослужение в той или иной степени воспринималось если не как праздничное, то, по крайней мере, как имеющее радостную коннотацию. Вероятно, введение полифонического пения в траурную церемонию считалось неуместным. Перед композитором, решившим создать многоголосную *Missa pro defunctis*, стояла задача найти такой тон высказывания, который бы не просто соответствовал всей серьезности случая, но и позволил бы усилить скорбность похоронного процесса.

Корпус заупокойных мотетов второй половины XV века заметно шире. В отличие от реквиема, жанра куда более регламентированного (даже в дотридентский период), в мотете «пространство для маневра» значительно свободнее, в первую очередь — в текстовом отношении: отсутствуют ограничения в виде проприя и ординария реквиема. Еще один немаловажный фактор — опциональность в обращении к первоисточнику. Заупокойная месса традиционно не просто основывается на материале *cantus prius factus*, но и является поликантусным сочинением, включая в себя многоголосные обработки как напевов ординария григорианской *Missa pro defunctis*, так и ряда хоралов, связанных с ее проприем (определяемых до 1546 года преимущественно локальной традицией). Работа в жанре мотета, композитор волен либо вовсе отказаться от первоисточника, либо выбрать его на свое усмотрение.

ОБЪЕКТЫ ПОСВЯЩЕНИЙ

Возможность отойти от литургического текста позволяла авторам включать прямые или косвенные упоминания адресатов. Кому же были посвящены дошедшие до нас мотеты второй половины XV — начала XVI веков? Нередко реципиентами являлись патроны, при дворе которых служили композиторы. Так, работавший на протяжении многих лет в Габсбургско-Бургундской придворной капелле П. де Ла Рю создал мотет в память о Филиппе Красивом Габсбурге, сыне императора Максимилиана I. Л. Медичи был оплакан Х. Изаком, входившим в ближайшее музыкальное окружение флорентийского герцога [40]. Анна Бретонская воспета Ж. Мутоном, *magister capellae* при ее дворе [14].

Часто «получателями» становились коллеги по «музыкальному цеху», как в случае мотетов памяти А. Агриколы или трубача В. Обрехта, увековеченного своим прославленным сыном. При этом, с учетом наследия в жанрах твердых форм, а также шансон-мотетов, самыми частыми объектами посвящения были Ж. Биншуа¹³ и Й. Окегем¹⁴. Наибольшую же славу как адресат снискал Ж. Депре, чрезвычайно высоко почитавшийся современниками.

¹² Будничные многоголосные мессы (*Missa de feria*) в эпоху Возрождения безусловно существовали, однако до наших дней дошло не более двух десятков таковых.

¹³ Шансон-мотет «*Mort tu as navré / Miserere*» Й. Окегема, а также, предположительно рондо «*En triumpnant de cruel dueil*». См. [17].

¹⁴ Помимо мотета «*Ergone conticuit*», это шансон-мотет «*Nymphes des bois / Requiem*» Ж. Депре, а также, предположительно, шансон-мотет «*Plover, gemir, crier / Requiem*» П. де Ла Рю. См.: [26].

Отдельно стоит оговориться о включенном в настоящее исследование анонимном мотете «Absolve quaesumus, Domine / Requiem», приписываемом Жоскелю, поскольку он не вполне отвечает заявленным ранее критериям отбора материала. В единственной сохранившейся рукописи¹⁵ на месте имени объекта посвящения стоит литера N; в музыкальном тексте ей соответствуют три звука. Выяснение «получателя» инспирировало возникновение ряда работ, в которых были выдвинуты различные версии. Х. Остхофф [28, 59] предположил, что мотет был адресован Филиппу Красивому, герцогу Бургундскому, королю Кастилии и Леона. Основанием тому послужило перепосвящение знаменитой мессы «Hercules dux Ferrariæ» Филиппу. В манускрипте B-Br MS 9126¹⁶ сочинение фигурирует как «Missa Philippus rex Castille», что, по мнению исследователя является свидетельством сближения композитора с королем за несколько лет до смерти последнего в 1506 году. Дж. Ноубл в первом издании *New Grove Dictionary* писал, что «Absolve quaesumus, Domine» являлся не чем иным, как автоэпитафией композитора [27, 717]. Три звука на месте пропущенного имени покойного подходят для формы *genetivus singularis* латинского варианта имени композитора — Josquini. Эти предположения были справедливы и аргументировано поставлены под сомнение У. Элдерсом [16]. Он же выдвинул новую версию — мотет посвящен Я. Обрехту. В характерном для себя стиле исследователь обращается к числовой символике и каббалистическому методу гематрии слова, приводя также исторические свидетельства возможного знакомства двух мастеров. Безусловно, нельзя отрицать важную роль разного рода символики (в частности, числовой)¹⁷ и тайнописи в культуре Возрождения. Применительно к «Absolve quaesumus, Domine» она выражена и куда более явно: мотет нотирован в архаичном для своего времени стиле — черными графемами¹⁸ (тот же прием — в знаменитом шансон-мотете «Nymphes des bois» Жоскелю, посвященного Й. Окегему), что является эмблемой траура — умозрительной, недоступной слушателю, воспринимаемой лишь глазом. И все же кажется маловероятным, что Жоскен намеренно скрыл адресата «Absolve quaesumus, Domine». В упомянутом «Nymphes des bois» композитор прямо указывает имя объекта посвящения, в противном случае создание такой эпитафии не имело бы никакого практического смысла. Выскажу мнение, что мотет был написан в отрыве от конкретного повода, как универсальная многоголосная композиция для сопровождения заупокойного богослужения. В настоящее исследование он включен из двух соображений: в первую очередь, благодаря своей примечательной музыкальной структуре; во вторую — следуя своеобразной «научной инерции», по которой указанный мотет во многих исследованиях фигурирует как «именной», всякий раз обретая нового получателя.

¹⁵ Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral Metropolitana, Toledo, Spain. E-Tc Ms. 21. F. 118v–121r.

¹⁶ Koninklijke Bibliotheek. Brussels, Belgium. B-Br MS 9126. F. 72v.

¹⁷ В данном отношении видится уместным вспомнить мотет «Carole, cur defles» Н. Паена (Nicolas Rayen, ок. 1512–1559), созданный по случаю смерти Изабеллы Португальской (1539). Предпосланный сочинению канон гласит: «In hoc distichon apparet quoque numerus» («В этом дистихе является какое-то число»).

¹⁸ Изображение см. в приложении к статье У. Элдерса [16, 24].

Таблица 1. Заупокойные мотеты, созданные в период с 1464–65 по 1521 годы

Композитор	Название мотета	Адресат и год его смерти
Г. Дюфаи	«Ave regina caelorum III»	Г. Дюфаи, 1474
Я. Обрехт	«Mille quingentis / Requiem aeternam»	Г. Обрехт, 1488
Х. Изак	«Quis dabit capiti meo aquam» ¹⁹ «Quis dabit pacem»	Л. Медичи, 1492
Ж. Депре	«Absolve quaesumus, Domine / Requiem»	Филипп Красивый? 1506 Ж. Депре? 1521 Я. Обрехт? 1505
П. де Ла Рю	«Delicta Juventutis»	Филипп Красивый, 1506
Аноним	«Musica quid defles?»	А. Агрикола, 1506
Ж. Мутон	«Anna requiescat in pace / Quis dabit oculis nostris»	Анна Бретонская, 1514
К. Феста	«Quis dabit oculis nostris»	Анна Бретонская, 1514
Н. Гомбер	«Musae Jovis ²⁰ / Circumdederunt me»	Ж. Депре, 1521
Б. Аппенцеллер	«Musae Jovis»	Ж. Депре, 1521
Аноним	«Absolve quaesumus, Domine / Requiem»	Ж. Депре, 1521
И. Виндерс	«O mors inevitabilis / Requiem»	Ж. Депре, 1521

ТЕКСТЫ

Особый интерес в избранных для исследования сочинениях представляют поэтические тексты. С одной стороны, их латинские стихи отражают важные для своего времени стилистические тенденции, питаюсь одновременно и христианскими, и античными образами и первоисточниками. С другой — такие именные оплакивания в ряде случаев содержат важные биографические детали, не известные из других источников и касающиеся местопребывания автора или его знакомств.

Показательным примером в этом отношении является мотет К. Фесты «Quis dabit oculis nostris». Он был создан по случаю смерти Анны Бретонской, королевы Франции. При этом, согласно сохранившимся документам [20], композитор родился в Италии и на протяжении всей жизни не покидал ее пределов. Сопоставив эти факты, Э. Ловинский высказал мнение, что Феста, вероятно, обучался во Франции [24]. Прямого подтверждения эта информация не имеет.

¹⁹ Текст Анжело Полициано.

²⁰ Текст Жерара Авидия (Gerard Avidius).

Известно лишь, что в марте 1514 года Феста прибыл в Феррару, привезя с собой несколько мотетов. Спустя некоторое время они были скопированы в рукопись Bologna Q 19²¹. Именно в кодексе Рускони сохранилось единственное указание на авторство Фесты. Несмотря на возможность ошибочной атрибуции, кажется вполне вероятным, что композитор находился во Франции по крайней мере до начала 1514 года (год смерти Анны Бретонской) и, скорее всего, был знаком с Ж. Мутоном, создавшим мотет на тот же текст.

Любопытен также «Mille quingentis» Я. Обрехта. Как упоминалось ранее, он посвящен отцу композитора, Виллему Обрехту. Известно, что последний служил городским трубачом в Генте с 1452 года и вплоть до своей смерти в 1488-м. Мотет Я. Обрехта выделяется из ряда подобных сочинений: его адресат — не важный политический или духовный деятель, не представитель творческой элиты, а рядовой музыкант, лицо без сана и регалий, оплаканный не по должностной необходимости и не из преклонения перед его профессиональными заслугами, а из сыновней любви.

Prima pars:

Mille quingentis verum bis sex minus annis
Virgine progeniti lapsis ab origine Christi,
Sicilides flerunt Mus[a]e, dum Fata tulerunt

Hobrecht Guillerum, magna probitate
decorum.

Secunda pars:

Cecilie ad festum, qui Ceciliam peragravit
Oram; idem Orpheicum Musis Jacobum
generavit.

Ergo dulce melos succentorum chorus alme

Concine ut ad celos sit vecta anima

Et data palme. Amen.

Cantus firmus:

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Первая часть:

Тысяча пятьсот без дюжины лет спустя
От появления Христа, Сына Девы,
Сицилийские музы плачут, ведь богини
судьбы забрали
Гульельма Обрехта, великим
достоинством наделенного.

Вторая часть:

В праздник Цецилии, тот, кто пересек
Сицилию²²
До самого края; он же породил музам
Якоба, словно Орфея.
Потому сладкую песнь, хор певцов
благодатный,
Пой стройно, чтоб душа его вознеслась
к небесам
И обрела награду. Аминь.

Cantus firmus:

Даруй им вечный покой, Господи,
И свет неугасимый им да сияет.

²¹ Bologna, Civico Museo Bibliografico, MS Q 19. Манускрипт известен также как «кодекс Рускони».

²² В данном случае я придерживаюсь устоявшейся в англоязычном музыковедении трактовки Cecilia как топонима — Сицилийского острова. Текст мотета с комментариями Леофранка Холфорда-Стревенса опубликован в монографии Р. Вегмана [41, 368–370]. Основной причиной такой трактовки служат упомянутые ранее в тексте сицилийские музы. Они, согласно мнению исследователя, дают основание полагать, что Виллем Обрехт посещал остров. В действительности текст может быть понят по-разному, что заслуживает отдельного филологического исследования.

Точные временные и географические указания в тексте мотета спровоцировали большое количество исследований. День св. Цецилии («Cecilie ad festum») — 22 ноября — примерно до 1980-х годов понимался учеными как день, а остров Сицилия — как место рождения Якоба Обрехта [37, 133–134]. Такая трактовка возникла вследствие неоднозначного положения первой строки второй части мотета. Находясь между оплакиванием смерти Вильгельма и воспеванием его как родителя, она может быть понята двояко. Р. Штром [39, 487] был первым, кто задался вопросом о том, насколько вообще уместно упоминание о фактах биографии сына в эпитафии отцу. Ученый предложил актуальную на сегодняшний день точку зрения: Виллем умер 22 ноября, Сицилия же, точно не будучи местом его смерти, была отмечена, по всей видимости, как возможное кратковременное место пребывания музыканта, к тому же созвучное имени святой.

В том же русле — текст анонимного мотета «Musica quid defles» (приписывается Х. Изаку), посвященного А. Агриколе. Он представляет собой своего рода дискурс, в котором один собеседник расспрашивает другого об обстоятельствах смерти композитора.

Musica, quid defles? Periiit mea cura
decusque.
Estne Alexander? Is meus Agricola?
Dic age, qualis erat? Clarus vocum
manuumque.
Quis locus hunc rapuit? Vavoletanus ager.
Quis belgam hunc traxit? Magnus rex ipse
Philippus.
Quo morbo interiit? Febre fervente abiit.

Aetas quae fuerat? Iam sexagesimus annus.
Sol ubi tunc stabat? Virgineo in capite.

Музыка, почему ты плачешь? Погиб тот,
кого почитал я и кого прославлял.
Не Александр ли это? Мой Агрикола?
Скажи же, каким он был? Знаменит был
голосом и руками.
Где умер он? В Вальядолидских землях.
Кто привел туда бельгийца? Сам великий
король Филипп.
От какой болезни погиб он? Скончался
от горячей лихорадки.
Сколько прожил он? Шестьдесят лет.
Где Солнце в тот момент стояло? Дева
была в зените.

Уникальный по своей информативности текст проливает свет на важные обстоятельства жизни Агриколы. Так, благодаря сочинению, мы узнаем, что композитор был родом из Бельгии, слыл хорошим певцом и, по всей видимости, исполнителем и умер в возрасте 60 лет от лихорадки в испанском городе Вальядолиде (на тот момент — столице государства), куда последовал за своим патроном Филиппом Красивым. Скорее всего, смерть наступила в конце августа 1506 года [31, 41]; в том же году скончался и Филипп.

Как говорилось ранее, жанр мотета давал композиторам большую свободу в текстовом отношении, нежели месса. Композиторы обращались к различным латинским стихам, порой собственного авторства. Нередко поэтические строки являлись аллюзией, парафразой или точной цитатой ранее созданного литературного сочинения. В целом можно выделить два основных вектора такого рода отсылки: античная или христианская поэзия.

В последнем случае это заимствования из литургических текстов, сопровождающих заупокойный обряд. К примеру, в «Absolve quaesumus, Domine / Requiem» Жоскена тенор цитирует слова своего первоисточника — интроита реквиема.

В остальных голосах — литературная парафраза молитвы «Absolve quaesumus, Domine», которая произносится во время отпевания (обряд абсолюции). Схожий прием — в мотете П. де Ла Рю «Delicta juventutis». Начальные строки его первого стиха являются парафразой 7-й строки 24-го псалма; она же лежит в основе антифона второго ноктурна погребального оффиция.

В иных случаях авторы текстов обращаются к античным образам и аллегориям. Одним из наиболее интересных в данном отношении является уже упоминавшийся мотет Я. Обрехта «Mille quingentis / Requiem aeternam». Начальные строки своей изысканной формулировкой отсылают к памятным стихам, которые можно найти в средневековых исторических хрониках²³.

В дальнейшем тексте, как показывают исследования [19; 41], содержатся аллюзии на поэзию Вергилия. Так, «sicilides Musae» — начальные слова его четвертой Эклоги, той самой, которая воспринималась христианами как предсказание рождения Христа; «fata tulerunt» отсылает к строкам пятой Эклоги — оплакиваниям Дафниса. Сам же композитор уподобляется Орфею — архетипичному музыкальному персонажу Античности.

Первая часть мотета Х. Изака «Quis dabit pacem» практически полностью повторяет строки 1541–1545 и 1580–1586 Псевдо-Сенеки из трагедии «Hercules Oetaeus» (Геркулес Этейский). Это фрагмент хора, скорбящего по смерти Геркулеса, имя которого, впрочем, в отрывке не упомянуто. Вместо него во второй части появляется новый объект посвящения — Лаврентий (Лоренцо), именуемый потомком Феба.

Причудливая смесь христианских и античных отсылок возникает в мотете «Quis dabit cariti meo aquam» Изака на стихи Анжело Полициано (1454–1494). С одной стороны, имеет место парафраза начальных строк респонсория матутина на Воскресенье о Страстях (Dominica de Passione, 5-е воскресенье поста). Респонсорий, в свою очередь, переключается с текстом 9-й главы Книги пророка Иеремии (9:1)²⁴. С другой стороны, мотет содержит явные отсылки к античным образам. В окончании второй части речь идет о дереве — лавре, что пронзила молния. Лавр (Laugus) — аллегория, происходящая от латинизированного написания имени Лоренцо — Laurentius. В то же время лавр напоминает и о знаменитом мифе про Аполлона и Дафну. В третьей части мотета Медичи явно уподобляется Фебу, играющему на лире. Такая аналогия получила отражение и в изобразительном искусстве. На фреске Франческо Фурини, созданной на смерть Лоренцо, лавровое дерево восходит до небес (см. ил. 1 на цветной вкладке).

Текст мотета пронизан античными аллегориями скорби. Так, упомянутый в нем лебедь, согласно Эсхилу и Цицерону [9, 38], — птица Аполлона, которая предвещает собственную смерть сладостной песней. Он же — неизменный атрибут в изображении одной из муз Аполлона — Эрато. Горлица, символ преданности

²³ Ш. Галлагер приводит следующие строки из сборников анонимных хроник: Millenis quadringentis uno minus anno (четыренадцать сотен без одного года = 1399); Anno milleno trecentis bis minus anno (год тысяча трехсотый дважды вычитая год = 1298); Millenisque trecentis sed sex minus annis (тысяча и триста, но без шести лет = 1294) [19, 419].

²⁴ Нумерация приведена по синодальному переводу Книги. В Nova Vulgata этому тексту соответствует стих 8:23.

и верности [15, 354], ассоциировалась с безутешным страданием по смерти своей пары. Соловей, известный своим изысканным пением, отсылает к Прокне, убившей в отместку своему мужу Терею их сына. Именно в эту птицу Зевс превратил Прокну, помогая избежать гнева Терея, после чего она вечно скорбела о сыне.

Prima pars:

Quis dabit capiti meo
Aquam? Quis oculis meis
Fontem lachrimarum dabit,
Ut nocte fleam,
Ut luce fleam?

Sic turtur viduus solet,
Sic cygnus moriens solet,
Sic luscinia conqueri.
Heu miser, miser!
O dolor, dolor!

Secunda pars:

Laurus impetu fulminis
Illa illa iacet subito,
Laurus omnium celebris
Musarum choris, nympharum choris.

(Basus: Et requiescamus in pace).

Tertia pars:

Sub cuius patula coma
Et Phoebi lyra blandius
Insonat et vox dulcius;
Nunc murta omnia,
Nunc surda omnia.

Первая часть:

Кто даст голове моей
воду?²⁵ Кто даст глазам моим
Источник слез,
чтоб ночью,
чтоб днем мне горевать?

Так горлица, овдовевши, скорбит,
Так лебедь умирающий скорбит,
Так соловей плачет.
Ах, несчастный, несчастный!
О, горе, горе!

Вторая часть:

Лавр пронзила молния,
И упал он тотчас,
Лавр славный среди всех:
Среди муз и нимф.

(Бас: Да упокоимся с миром).

Третья часть:

Под чьими раскидистыми ветвями
И Феба нежная лира
Звучала голосом сладким;
Мертво все теперь,
Теперь все умолкло.

К античным аллегориям отсылает нас поэт и композитор, ученик Жоскена Жерар Авидий. На созданный им латинский текст Николя Гомбер (также обучавшийся у великого мастера) написал мотет «Musae Jovis / Circumdederunt me». Гомбер не был единственным, кто обращался к стихам Авидия. Композитор Бенедикт Аппенцеллер создал свое приношение Делпре, взяв первые две строфы «Musae Jovis», отказавшись при этом от использования литургического текста, равно как и первоисточника.

Помимо привычных для такого рода текстов персонажей — Аполлона и муз, — здесь возникает фигура Юпитера, возглавляющего обширный пантеон. Жоскен возносится своими учениками на уровень приближенных Громовержца. Данное обстоятельство — своего рода иллюстрация цитаты еще одного предполагаемого воспитанника великого мастера — А. Пети Коклико: «В третьем типе

²⁵ Синодальный перевод первой строки стиха 9:1 Книги Иеремии: «О, кто даст голове моей воду и глазам моим — источник слез!».

[музыкантов] находятся самые выдающиеся музыканты, как бы цари над всеми <...> Среди них наиболее выдающийся Жоскен Дебре. Ему я отдаю должное и ценю выше всех» [1, 148–149]. Упоминание кипариса, очевидно, обусловлено традиционным античным представлением об этом дереве как о символе скорби и траура [15, 75; 6, 56].

Особое внимание обращает на себя то, какой литургический текст заимствует в своем сочинении Гомбер. Фраза «Circumdede runt me» отсылает к строкам 17-го, а также 114-го псалмов, пронизанных чувствами страдания и страха. Два текста мотета, звучащие одновременно, словно призваны отразить полярные человеческие ипостаси: жизнь земную, полную тягот и невзгод, и жизнь небесную, в случае Жоскена — в блеске славы и почитания.

Musae Iovis ter maximi
Proles canora, plangite,
Comas cypressus comprimat
Iosquinius ille ille occidit,
Templorum decus,
Et vestrum decus.

Музы поющие, потомки
Трижды великого Юпитера, плачьте;
Пусть поникнут ветви кипариса,
Славный Жоскен мертв,
Цвет храмов,
Славнейший из вас.

Severa mors et improba
Quae templa dulcibus sonis
Privas, et aulas princip[i]um,
Malum tibi quod imprecer
Tollenti bonos,
Parcenti malis?

О, суровая, несправедливая смерть,
Лишаешь ты храмы и дворы знати
Звуков сладчайших;
Какое проклятье наслать на тебя,
Уносящая благих,
Щадящая злых?

Apollo sed necem tibi
Minatur, heus mors pessima,
Instructus arcu et spiculis
Musasque ut addant commonet,
Et laurum comis,
Et aurum comis.

Но, послушай, смерть ужасная,
Аполлон расправой тебе угрожает,
Вооруженный луком, стрелами;
И музам напоминает, чтобы вплели они
В волосы и лавр,
И золото.

Iosquinius inquit optimo
Et maximo gratus Iovi,
Triumphat inter caelites
Et dulce carmen concinit
Templorum decus,
Musarum decus.

И говорит [Аполлон], что мил Жоскен
Славнейшему и величайшему Юпитеру;
И торжествует среди небожителей,
И сладкие песни поет;
Цвет храмов
Цвет муз.

Tenor II
Circumdede runt me gemitus mortis,
Dolores inferni circumdede runt me.

Тенор II
Окутали меня смертные стенанья,
Адские страданья окутали меня.

Уникальным образцом заупокойного мотета является «Ave regina caelorum III» Г. Дюфаи, как правило, не включающийся в списки подобного рода оплакиваний. Безусловно, этот мотет — не *deploration* в «чистом виде»: адресат в момент создания сочинения жив; текст мотета не пронизан горем утраты, не воспевает

прижизненные заслуги покойного, но представляет собой личную молитву, просьбу о заступничестве перед Богом. И все же его литургическая функция та же. Согласно завещанию Дюфай, в час пребывания композитора на смертном одре певцы должны были петь «Ave regina caelorum», за что им было обещано 30 су [32, 851].

Текст мотета разительно отличается от ему подобных. В его основе лежат стихи марианского антифона, дополненные латинскими тропами. При соединении дополнительные строки рифмуются с исходными, образуя новые строфы²⁶.

Ave regina caelorum,
Ave domina angelorum,
Miserere tui labentis Du Fay,
Peccatorum ne ruat in ignem fervorum.

Радуйся, царица небесная,
Радуйся, владычица ангельская,
Помилуй твоего умирающего Дюфай,
Да не падет он в бушующее пламя грешников.

Salve radix sancta
Ex qua mundo lux est orta,
Miserere, genitrix Domini,
Ut pateant portae caeli debili.

Здравствуй, исток святой,
от которого свет мирской рожден,
Помилуй, мать Божья,
Чтоб врата небесные открылись немошному.

Gaude gloriosa,
Super omnes speciosa,
Miserere supplicanti Du Fay
Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa.

Радуйся, преславная,
Ты всех прекраснее,
Помилуй молящего Дюфай,
И пусть смерть его будет прекрасна пред
взором Господним.

Vale, valde decora,
Et pro nobis semper Christum exora.
In aeternum ne damnemur, miserere nobis,
Et iuva, ut in mortis hora
Nostra sint corda decora.

Славься, блистающая,
И за нас всегда Христа моли.
Да не будем мы прокляты навеки, помилуй нас
И помоги нам, чтобы в смертный час
Души наши были прекрасны²⁷.

Примечательно, что в теноровой партии мотета текст только литургический, а тропы отсутствуют. Это порой провоцирует своеобразное словесное контрапунктирование. Так, в первом стихе объединяются образы славления — «Ave regina caelorum» — и покаяния — «Miserere tui labentis Du Fay». Строки второй строфы — «Ex qua mundo lux es orta» — речь в которых идет о свете мирском соотносятся с «Ut pateant portae caeli debili» — картиной небесных врат, то есть светом божественным, словно отсылая к ипостасям Бога — земной и небесной. В третьей строфе тенор поет о красоте Девы. Образ прекрасного раскрывается и в строках окружающих голосов — «Sitque in conspectu Dei mors eius speciosa» — в которых Дюфай молит о том, чтобы его смерть, то есть душа, отделившаяся от тела, была прекрасна пред ликом

²⁶ Стоит отметить, что текст тропов в источнике зафиксирован весьма небрежно, в связи с чем неизбежны разночтения. Приведенный вариант предложен А. Планшаром на основе работы, проделанной Л. Холфордом-Стревенсом [33, 59–60].

²⁷ Курсивом выделены тропированные вставки. Канонический текст дан в переводе Н. Ушаковой [13, 181]. Перевод тропов мой. — Л. С.

Господа. И вновь в четвертом стихе — столкновение антонимичных образов, замыкающих текстовую композицию и создающих смысловую рифму первой строфе. Тенор славит Богородицу; голос композитора на этом фоне молит о милости.

МУЗЫКА

Техника работы с первоисточником

Некоторые из рассматриваемых мотетов связаны с заимствованием первоисточника. К таковым относятся «Ave regina caelorum III» Г. Дюфай, «Mille quingentis / Requiem aeternam» Я. Обрехта, «Quis dabit capiti meo aquam» Х. Изака, «Absolve quaesumus» Ж. Дёпре, «Musae Jovis / Circumdederunt me» Н. Гомбера. Для всех них характерно обращение к технике *cantus firmus* в различных ее ипостасях. Так, для «Mille quingentis / Requiem aeternam» Обрехта это строгий *cantus firmus*, где первоисточник изложен точно и последовательно. Напев не покидает пределов теноровой партии, за исключением лишь мелодической фразы на словах «et lux perpetua», которая проходит в свободных голосах, что подчеркивает ее смысловую значимость.

Жоскен в мотете «Absolve quaesumus, Domine» обращается к сложнейшей технике *cantus firmus*-канона. Композитору удается передать заимствованный материал (интроит заупокойной мессы «Requiem aeternam») с минимальными изменениями. Дополнительная техническая сложность состоит в том, что имитационное изложение партий второго альты и второго тенора окружается еще одной парой *dux-comes* на свободном материале между супериусом и первым альтом, в результате чего образуется двойной канон.

Наиболее ранний из рассматриваемых образцов — мотет «Ave regina caelorum III». Г. Дюфай обращается с *cantus prius factus* характерным для своего времени образом. *Cantus firmus* в теноре сочетается с неимитационным парафразированием первоисточника в окружающих голосах, в котором наиболее активно участвует кантус, реже — контратенор, еще реже — бас. Примером данного тезиса может послужить инициальное построение мотета. Во время молчания *cantus firmus*-голоса последовательно звучат два дуэта: кантус и контратенор, затем — контратенор и бас. В первой паре голосов кантус проводит первую фразу первоисточника с колорированием. Вторая фраза антифона «Ave regina caelorum», идентичная первой, таким же образом излагается контратенором в его дуэте с басом. При этом в условиях многоголосия (в отличие от хора) повтор не точный: заимствованный материал парафразируется²⁸ по-разному в кантусах и контратеноре, в соответствии с принципом *varietas*. На слове «angelorum» композитор вводит орнаментальную вставку по типу интерполированного колорирования [12, 157–178], повторяя тот же прием во время цитирования аналогичной фразы тенором.

Техника *cantus firmus*-остинато представлена в мотете «Musae Jovis / Circumdederunt me» Н. Гомбера, что, вероятно, обусловлено объектом посвящения.

²⁸ В данном случае я понимаю парафразирование как синоним колорирования, то есть свободный, неточный «пересказ» первоисточника.

Оstinатное письмо в музыке Жоскена (как, впрочем, и некоторых его современников, например Я. Обрехта или П. де Ла Рю) занимает важное место: он часто обращается к оstinатным темам (в особенности, полученным с помощью изобретенного им же приема *soggetto cavato* [4]), использует варьированное оstinато для формирования мелодических линий многоголосия. У Гомбера обозначенная техника сопровождается транспонированием, а также пропорциональным аугментированием и диминуированием темы. Антифон «*Circumdederunt me*»²⁹, который лег в основу мотета, относится к VI тону, однако его первая фраза (она же — *soggetto ostinato* мотета), попадая в условия многоголосия, на оригинальной высоте никогда не звучит. С одной стороны, это может быть продиктовано общим ладом композиции — *e*-фригийским, однако присутствующие в избытке каденции на II ступени лада ставят под сомнение эту гипотезу. Возможно, начальные тоны проведения оstinато — *e-g-a-h* — являются отсылкой к еще одному предполагаемому источнику мотета — знаменитой шансон Жоскена «*Nymphes des bois*», написанной по случаю смерти Й. Окегема (пример 1). Начальный мотив супериуса шансон — *a-c-d-e-f* — воспроизводит, в свою очередь, мелодическое *motto* мессы Окегема «*Cuiusvis toni*». В несколько измененном, но хорошо узнаваемом виде этот же ход ложится в основу первой малой темы «*Musae Jovis / Circumdederunt me*».

Пример 1.

Жоскен. «*Nymphes des bois*», супериус, такты 1–4



Работа с *cantus firmus*'ом в мотете Гомбера, помимо транспозиции, включает в себя также его пропорциональное ритмическое преобразование, которое происходит не последовательно. Первые три проведения связаны с идеей диминуирования, от четырехкратного увеличения к варианту *integer valor* (4:2:1). При последнем повторении происходит смена мензуры в пропорции *sesquialtera* — 3/2. Формально это можно назвать трехкратным ритмическим увеличением, поскольку начальный сегмент *cantus prius factus* изложен трехдольными бревисами. Однако на практике их (бревисов) звучание по длительности равно варианту с двукратным увеличением. Реально изменяется лишь внутреннее деление тактуса — с бинарного на тернарное.

²⁹ Антифон, представленный в обиходе Римского обряда, не соответствует мелодии тенора мотета. Г. Риз высказал мнение, что Гомбер использовал песнопение Сарумского чина [34, 205]. Стоит сказать, что вариант хорала, представленный в обиходной книге «*Manuale ad vsum per celeberrimae ecclesiae Sarisburiensis*» (f. 134v.), изданной в 1554 году, безусловно, более близок *cantus firmus*'у мотета, но все же имеет значительные отличия. Не совпадает мелодия тенора и с той, что цитируется Жоскеном в шансон-мотете «*Nymphes, parrés*», тенор которой содержит тот же «*Circumdederunt me*».

Проведение	1	2	3	4
Тон начала и окончания	<i>E</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>
Ритмическая пропорция	x4	x2	x1	x3
Паузирование в бревисах	6	3	6	

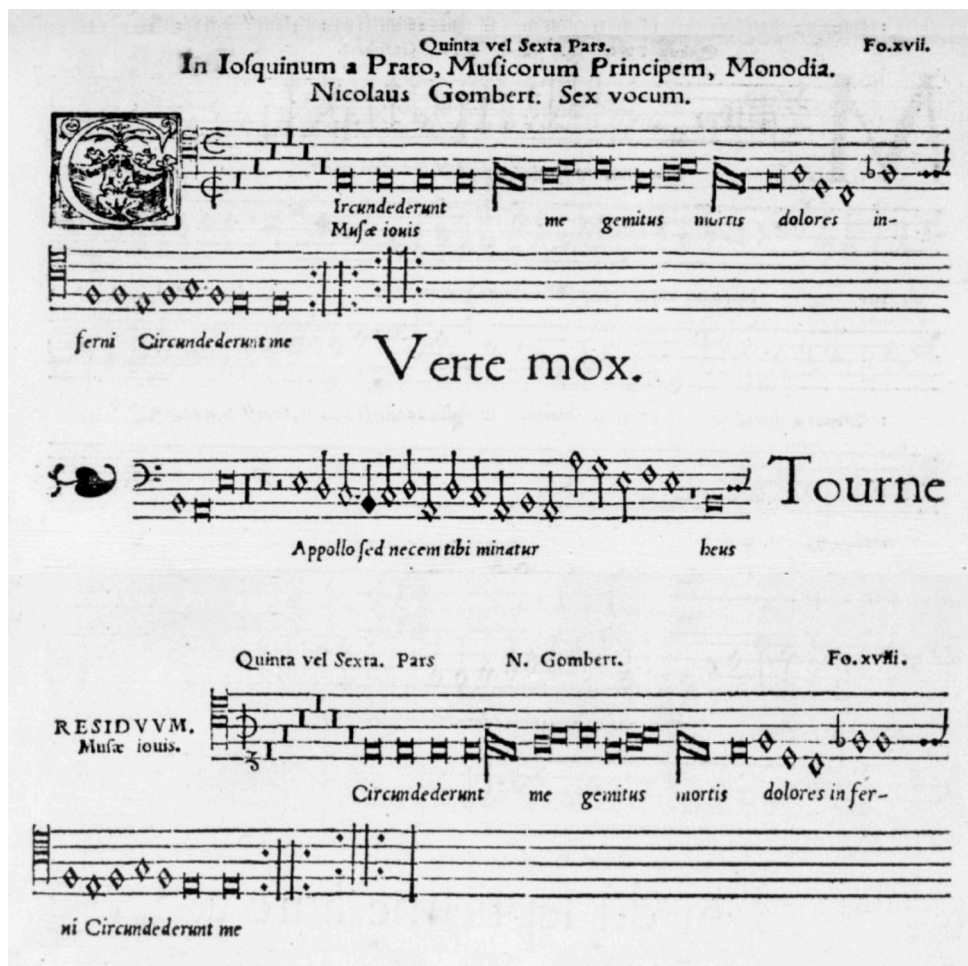
В источнике мотета — издании «Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons a cincq et a six parties» 1545 года — *cantus firmus*-партия (*sextus*) записана в виде энigmatического канона. При ключе значатся четыре мензуры, в окончании партии — знаки репризы. Именно этими знаками регулируются новые метрические варианты *soggetto*³⁰. «Загадочность» канона связана отнюдь не только со сменой мензуры. Весьма удивительно в контексте ладовой системы Возрождения выглядит выписанная в партии акциденция *fes* (ил. 1). С одной стороны, она может быть трактована как своего рода *Augenmusik* («музыка для глаз»): знак понижения возникает в момент звучания слова *inferni* (адские). С другой — по всей видимости, указывает на необходимость транспозиции *soggetto*; при переносе его на кварту вверх в этом месте образуется ход на тритон (*f-h*), который требует коррекции с помощью *b-molle*. Каких-либо указаний на иные транспозиции в издании Сузато нет. Вероятно, А. Смижерс, осуществивший первую транскрипцию мотета, определил эту транспозицию, исходя из норм контрапунктирования: изменение высоты *ostinato* позволило привести звучание многоголосия в соответствие с нормами строгого стиля³¹.

К технике *cantus firmus*-остинато обращается и Х. Изак в мотете «Quis dabit capiti meo aquam». В роли *soggetto* выступает заключительная фраза антифона «Salva nos» — «et requiescamus in pace», которая демонстрирует весьма редкую для григорианского напева смысловую соотнесенность текста и музыки. Мелодия, имевшая до того волнообразное движение, в последней фразе устремлена вниз, охватывая не звучавший прежде диапазон. Тот же самый *cantus prius factus* лег в основу мессы Изака «Salva nos». В ней материал антифона задействован полностью, однако заключительная фраза приобретает особое значение, многократно повторяясь в партиях свободных голосов. Мартин Штелин был первым, кто установил, что мотет перенимает материал мессы: точно цитируются фрагменты разделов Kyrie II (III часть мотета), Cum sancto spiritu и Osanna II (I часть) [38]. Таким образом, в совокупности техника письма можно определить как взаимодействие *cantus firmus*'а и пародии.

³⁰ Четыре мензуры распределены между двумя повторами одной и той же партии. Необходимость ее двукратного выписывания на соседних листах обусловлена исключительно практическими целями: на левой стороне разворота (а также частично на правой) нотирован пятый голос. Продолжение его партии — на следующем листе, а остинато шестого голоса пришлось фиксировать вновь.

³¹ Werken van Josquin des Prez: Klaagliedern op den dood van Josquin / ed. A Smijers. Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1922. S. 9–13.

Заимствованные из мессы фрагменты имеют важную особенность: в них проводится исключительно пятая фраза первоисточника, причем не только в *cantus firmus*-голосе, но и в свободных. В иных разделах мессы подобное не встречается. Обращение к технике пародии, скорее всего, обусловлено не идеей подражания как таковой, но утилитарной необходимостью. Вероятно, композитор, будучи ограничен во времени после смерти своего патрона, обратился к уже готовому материалу.



Ил. 1. Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons a cinq et a six parties. Tylman Susato, 1545. F. XVII r, XVIII r

Figure 1. Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons a cinq et a six parties. Tylman Susato, 1545. F. XVII r, XVIII r

Роль ведущего голоса в крайних частях мотета принадлежит второму тенору. Однако он не единственный носитель *soggetto*. В инициальном построении композиции мотив остинато, обогащенный небольшой колорационной вставкой, звучит в альте. Во второй текст-музыкальной фразе заимствованный материал проникает во все голоса за счет фобурдонных дублировок параллельными терцсекстовыми конкордами. В целом в первой части мотета композиционный принцип *cantus firmus*-остинато реализован весьма свободно, что выражается и в перемежении заимствованного тематизма свободным в партии тенора, и в его колорировании, а также в периодическом выходе *soggetto* за пределы ведущего голоса.

Во второй, политекстовой части мотета имеет место строгий образец техники *cantus firmus*-остинато. В то время как тенор молчит, ведущим голосом становится бас. В нем строго — без колорирования и варьирования ритмического рисунка, дискретно, с фиксированным временем паузирования в три семибревиса — повторяется *soggetto ostinato*. Тема транспонируется и нисходит от I ступени к IV, замыкая часть проведением на изначальной диспозиции. Примечательной конструктивной особенностью является столь нетипичное для эпохи репризное обрамление части, что выражается не только в возвращении остинато на инициальную высоту, но и в повторении текст-музыкальной строки среднего голоса (Tenor I), обращенной к Лоренцо, — «Laurus, impetu fulminis» (пример 2).

Пример 2.

X. Изак, мотет «Quis dabit capiti meo aquam», такты 65–71;

S. Lau - rus im - pe - tu ful - mi - nis

Tl. Lau - rus, lau - rus im - pe - tu ful - mi - nis

B. Et re - qui - e - sca - mus in pa - ce

такты 96–101

S. - rum cho - ris, cho - ris.

Tl. ris. Lau - rus, lau - rus im - pe - tu ful - mi - nis.

B. et re - qui - e - sca - mus in pa - ce.

И. Виндерс в мотете «O mors inevitabilis» обращается к технике поликантусного письма. В партии шестого голоса изложена мелодия интроита заупокойной мессы «Requiem aeternam», которая прерывается введением свободного материала в окончании мотета — в последней строке эпитафии. Вторым *cantus prius factus* проводится у первого тенора с текстом «Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis». Однако мелодия не соответствует ни одному из известных хоралов с подобным текстом, демонстрируя при этом немалое сходство с инвитагорием матутина заупокойного оффиция «Venite exultemus» шестого псалмового тона (пример 3). Как и в иных случаях, перед композитором стояла непростая задача создания контрапунктирующих голосов из разных прежде созданных напевов. В ее решении Виндерс совершает несколько манипуляций. Во-первых, обращается к хоралам одного ладового наклонения, причем один из них — псалмовый тон — обладает характерной мелодической статичностью. Во-вторых, при ритмизации первоисточников в *resfacta* руководствуется принципом комплементарности: мелодия I тенора складывается в основном из бревисов и семибревисов, с преобладанием последних; шестого голоса — из бревисов и лонг. «На руку» композитору играют и паузы, которые в обработке «Venite exultemus» расставлены без соответствия фразовой структуре хорала.

Пример 3. Тенор I мотета «O mors inevitabilis» И. Виндерса и инвитагорный псалом «Venite exultemus»³²

The image shows a musical score with five systems of staves. The first system contains two staves: 'O mors, T1' and 'Venite'. The second system contains two staves: 'T1' and 'V. e.'. The third system contains two staves: 'T1' and 'V. e.'. The fourth system contains two staves: 'T1' and 'V. e.'. The fifth system contains two staves: 'T1' and 'V. e.'. The lyrics are written below the notes.

O mors, T1
Re-qui-em e-ter-nam do-na e-i Do-mi-ne:

Venite
Vi-ni-te ex-ul-te-mus Do-mi-no iu-bi-le-mus De-o sa-lu-ta-ri

T1
et lux per-pe-tu-

V. e.
no-stro. Pra-oc-cu-pe-mus fa-ci-em e-ius in con-fes-si-o-ne et in psal-mis

T1
a-lu-ce-at e-i.

V. e.
iu-bi-le-mus e-i.

³² Нотный пример приведен по изданию: [22, xi].

ЛАДОВЫЙ АСПЕКТ

Анализируемые в исследовании мотеты демонстрируют удивительное единство с точки зрения лада: большинство из них написаны во фригийском. Причиной такой общности, вне всяких сомнений, является учение о семантике ладов, ведущее свое происхождение от древних греков³³. Во многом представления античных авторов наследуются теоретиками Средневековья и Возрождения. К. Палиска приводит сравнительные таблицы с характеристиками тонов, данными на разных этапах становления музыкальной мысли. Безусловно, сегодня известно, что средневековая ладовая система в значительной мере отличалась от античной, но как пишет исследователь, эта разница не была очевидна для ученых христианской эры; таким образом, «этические свойства греческих ладов были невольно ассоциированы с христианскими, имевшими те же названия»³⁴ [29, 106].

Так, второй паре ладов даны следующие характеристики: траурный (П. Аарон о III ладе), меланхолический (Г. Глареан о IV ладе), спокойный, серьезный (Ф. Гаффури о IV ладе) [29, 107]. Дж. Царлино в 4-й книге «Установления гармонии» дает сходные определения для III и IV ладов. Первый из них (по мнению современников Царлино) заставляет человека плакать³⁵, другой — подходит для «скорбных слов и предметов, содержащих печаль или жалостную мольбу»³⁶ [45, 324].

Особенно примечательна работа с ладом в тех композициях, которые имеют в своей основе первоисточник. Здесь наблюдаются различные тактики. Самая очевидная — обращение к напеву соответствующей ладовой пары, как, например, в случае антифона III тона «*Salva pos*», лежащего в основе мотета «*Quis dabit capiti meo aquam*» Х. Изака.

Иначе поступает Я. Обрехт в «*Mille quingentis / Requiem aeternam*». Интроит VI тона, попадая в теноровую партию мотета, переносится на секунду вниз. При этом, благодаря выписанной и подразумеваемой хроматике, звукоряд сохраняет характерный для оригинальной высоты напева звук *b*. В итоге в *cantus firmus*-голосе формируется совершенно иной звуковой облик *cantus prius factus*, который, с одной стороны, вбирает в себя ладовые свойства многоголосной *resfacta*, с другой — сохраняет собственную моллярную проприацию. Сходное решение демонстрирует и Н. Гомбер в «*Musae Jovis / Circumdedederunt me*». Антифон VI тона, помещенный в условия фригийского лада окружающего многоголосия, многократно транспонируется.

Еще один лад, несущий в себе семантику трагического, — лидийский. Так его понимал, к примеру, Платон. В 3-й книге диалога «Государство» он называет этот тон свойственным для причитаний [7, 197]. Теоретики XVI века

³³ Относительно этических свойств ладов высказывается, к примеру, Плутарх в трактате «О музыке» [8, 79–83].

³⁴ «So much so that the ethical characteristics of the Greek modes became unconsciously associated with the Christian modes of the same name».

³⁵ «però alcuni hanno hauuto parere, che habbia natura di commouere al pianto».

³⁶ «Questo medesimamente, secondo la loro opinione, si accomoda marauigliosamente a parole, o materie lamentuoli, che contengono tristezza, ouero lamentatione supplicheuole».

перенимают данный этос, используя для V и VI модусов такие определения, как «мрачный», «подходящий для lamentаций» (Ф. Гаффури), «вызывающий слезы и сострадание» (П. Аарон) [29, 107]. С этим же ладом связаны мотеты «Absolve quaesumus» Ж. Депре, «Ave regina caelorum III» Г. Дюфаи, а также «O mors inevitabilis» И. Виндерса.

В «Absolve quaesumus» первоисточником является интроит «Requiem aeternam» VI тона (равно как и в мотете Обрехта). Звукоряд напева имеет звук *b* в составе. По всей видимости, этим обусловлено выставление бемоля при ключе в «Absolve quaesumus». Лад мотета, таким образом, перенимает модус своего *cantus prius factus*. Предположу, что композитором лад мыслился согласно своей тоновой дефиниции в системе восьми григорианских ладов. Обращение Жоскена к канонической технике приводит к квинтовой транспозиции напева. В пропосте он излагается, по сути, в *c*-ионийском: звук *b* не входит в весьма ограниченный амбитус цитируемой части хорала.

Однако этим ладовая специфика мотета не ограничивается. Его структура имеет непропорциональное деление. Основная часть в *f*-ионийском, длительностью в 91 бревис, связанная с цитированием первоисточника, сменяется небольшим дополнением с текстом «requiescant in pace», напоминающим поэтическую посылку (*envoi*), характерную для жанра баллады. В ней происходят структурные метаморфозы: меняется правило канона (увеличивается интервал вступления голосов с одного до пяти бревисов), а также лад — финальная каденция в *a*-фригийском, с пенультимой плагального соотношения. Таким образом, композитору удается объединить в мотете три лада: лидийский, ионийский и фригийский.

Семантика ионийского сходна с лидийским. Младший современник Жоскена, Царлино, пишет о родстве XII и VI (оригинальный лад интроита) тонов, не только с точки зрения их звукорядов, но и образной сферы, называя ионийский плагальный — скорбным³⁷ [45, 334]. Примечательно, что в качестве примера к главе, посвященной XII ладу, он приводит антифон «Ave regina caelorum», что лежит в основе мотета Дюфаи.

В *Liber Usualis* 1961 года имеется два антифона «Ave regina caelorum»³⁸. Оба отнесены к VI тону. Тот, что близок напеву, ставшему первоисточником мотета Дюфаи³⁹, имеет нетипичную для григорианской ладовой системы структуру: его финалис — *c*, а звукоряд включает в себя и *b*, и *h*. Те же свойства характерны для многоголосной обработки хорала. Ключевые знаки в единственной сохранившейся рукописи⁴⁰ отсутствуют, но выписанная и подразумеваемая хроматика свидетельствует об использовании миксодиатоники. Кажется уместным предположить, что композитор, вслед за первоисточником, мыслил принадлежность своего сочинения VI модусу. С современных же позиций его можно представить образцом децентрализованного миксодиатонического лада.

³⁷ «perche è nelli Canti fermi Modo lamenteuole, & hà alquanto di mestitia, secondo il loro parere».

³⁸ The Liber usualis / ed. by the benedictines of Solesmes. Tournai, New York: Desclee Company, 1961. P. 274, 278.

³⁹ Ibid. P. 274.

⁴⁰ Biblioteca Apostolica Vaticana. V-CVbav MS S. Pietro B. 80.

ФАКТУРА И ЗВУКОИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Как говорилось ранее, одной из важных проблем при создании траурного многоголосного сочинения был поиск соответствующей случаю манеры письма. Сочинения, избранные для анализа в настоящем исследовании, принадлежат длительному периоду примерно в шесть десятилетий. Изменения в нормах музыкальной композиции и стилистике, произошедшие за это время, безусловно, нашли отражение и в мотетах.

К более ранним образцам относятся мотеты XV и самого начала XVI века. Их отличают те же свойства, что характерны для реквиемов этого времени: тяготение к моноритмической, фобурдонной фактуре, силлабический стиль распева. В «Ave regina caelorum III» Дюфай подобный образ письма можно наблюдать лишь в тропях. Звукоизобразительность претворяется здесь весьма архаичными, позднесредневековыми методами, в духе маньеризма — *Ars subtilior*. Показателен в этом отношении второй троп — «Miserere, genitrix Domini, Ut pateant portae caeli debili». Фобурдон, складывающийся, однако, как имитация в кантусе и контратеноре, насыщен хроматическими малосекундовыми интонациями, которые могут быть выражены воксами *fa-mi* (пример 4).

Пример 4.

Г. Дюфай. Мотет «Ave regina caelorum III», такты 95–102

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *Mi - se - re - re, mi - se - re - re*. The middle staff is a vocal line with lyrics: *Mi - se - re - re, mi - se*. The bottom staff is a vocal line with lyrics: *Mi - se - re - re, mi - se - re - re*. The notes are marked with *Fa* and *Mi* above them, indicating the syllables. The score shows a foburdonic texture with imitative writing.

Идея создания фобурдонной фактуры посредством имитационного письма масштабно и искусно воплощается в «Absolve quaesumus, Domine» Жоскена. Двойной канон, являющийся структурной осью композиции, органично встраивается в контрапункт свободных голосов, тяготеющий к моноритмичности и оперирующий в основном крупными длительностями — бревисами и семибревисами. Очень выразительно фобурдонное письмо реализовано и в мотете

Изака «*Quis dabit capiti meo aquam*». Им ознаменованы инициальные построения большинства тексто-музыкальных строк в первой части ламентации, что способствует ясной и отчетливой слышимости слов.

Пьер де Ла Рю в мотете «*Delicta juventutis*» обращается к фактурному принципу, реализованному им в Тракте и Оффертории его же реквиема [11, 185–189]. Это чередование дуэтов верхней и нижней пар голосов, малые темы которых вводятся, как правило, имитационно. Наиболее важные по смыслу тексто-музыкальные строки — «*in regnum tuum*» («во Царстве Твое»), «*veniant illi obviam sancti angeli Dei*» («да последуют они навстречу святым Ангелам Господним»), «*intercedat pro eo*» («да заступится за него»), «*Ut Philippus carne exutus*» («чтобы Филипп, от плоти освободившись») и другие — фактурно выделены в четырехголосии, организованном в технике моноритмического контрапункта или фобурдона.

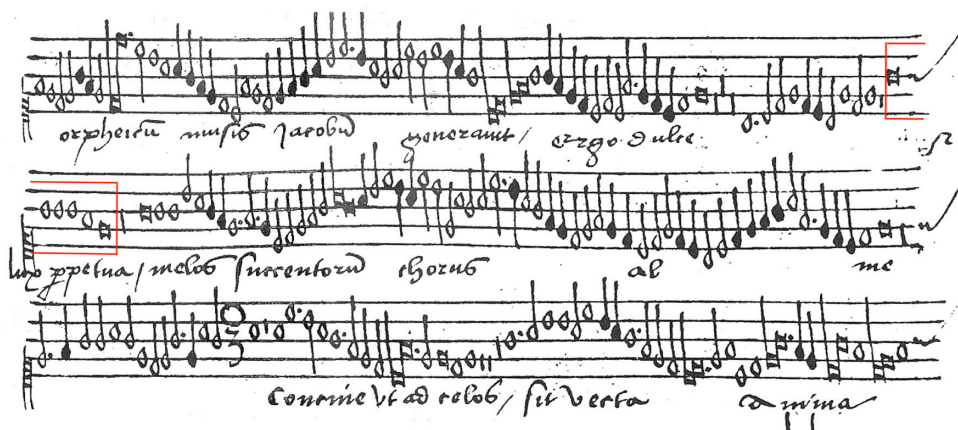
Важнейшую роль в усилении скорбного начала играет остинато. Речь идет не только и не столько о формировании структуры за счет тематических репетиций, сколько о повторяемости, реитерации как приема, лежащего в данном случае в плоскости звукоизобразительности. Остинатное *soggetto* в партии баса во второй части мотета Изака «*Quis dabit capiti meo aquam*» возвращает и музыкальный, и текстовый материал заключительной фразы первоисточника «*Et requiescamus in pace*» («И да упокоимся с миром»), что создает мрачную, скорбную атмосферу звучания. В третьей части того же сочинения композитор вводит бесконечный канон; ротационная структура дополняется словесным повтором: пропоста возвращается со словом «*omnia*» («всё»).

В мотете «*Mille quingentis*» фобурдонная фактура не получает яркого воплощения. Идея же повторности реализована здесь более заметно, что не удивительно для такого выдающегося мастера остинатных структур как Обрехт. Особое значение приобретает мотив, почерпнутый из интроита и связанный с текстом «*et lux perpetua*» («и вечный свет»). Идея вечности, заложенная в этой строке, получает музыкальное выражение через повторение ее мелодико-ритмической структуры в свободных от *cantus prius factus* голосах (дважды в кантусе и однократно в басу). По записи мотета в источниках сложно судить о том, какие именно строки нелицургического стиха коррелируют с реитерацией с. f.-мотива. В кодексе Basevi⁴¹ текст отсутствует вовсе; в манускрипте Segovia⁴² — характерным для эпохи образом выписан очень приблизительно относительно нот. При этом в Segovia мотив, введенный в супериус второй части, отчетливо сопровождается фразой первоисточника, отсутствующей в стихах мотета (ил. 2).

Тексто-музыкальная фраза ярко выделяется в многоголосной фактуре. Этому способствуют два фактора: прежде всего, снятие голосов в момент ее проведения — дважды в двухголосной и единожды в трехголосной фактуре; кроме того, ее ритмический рисунок с преобладанием крупных длительностей — бревисов и семибревисов, — который контрастирует *cantus diminutus* контрапунктирующих голосов.

⁴¹ Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Firenze (Florence), Italy. I-Fc MS Basevi 2439, f. 47v–48r.

⁴² Archivo Capítular de la Catedral, Segovia, Spain. E-SE Ms. s. s., f. 81v–83r.



Ил. 2. Я. Обрехт. Мотет «Mille quingentis», супериус. Archivo Capitular de la Catedral, Segovia, Spain. E-SE Ms. s. s., f. 82 v

Figure 2. J. Obrecht. Motet "Mille quingentis", superius. Archivo Capitular de la Catedral, Segovia, Spain. E-SE Ms. s. s., f. 82 v

В мотетах более позднего времени фобурдонная фактура практически не встречается, все чаще они тяготеют к технике сквозного имитационного письма. В качестве основного фактурного средства выразительности нередко выступают приемы звукописания — введение в музыкальную фактуру мелодико-ритмических структур, призванных отобразить содержание текста. Показательным примером в этом отношении может послужить мотет Гомбера «Musae Jovis / Circumdederunt me». Важнейшая в смысловом отношении строка «Iosquinus ille ille occidit» («славный Жоскен мертв») передана малой темой, построенной на нисходящем движении, причем в дальнейшем разворачивании партии контратенора идея этого *soggetto* реализована наиболее полно: повторяющееся поступенное нисхождение, в одном случае даже в амбитусе ноты (пример 5).

Пример 5. Н. Гомбер. Мотет «Musae Jovis / Circumdederunt me», контратенор, такты 29–35



Вполне ожидаемо, фраза «Triumphat inter caelites» передается, напротив, восходящим «разбегом» на последнем слове. Особое значение в мотете приобретает мотив, складывающийся из сочетания ходов на терцию и кварту. Он возникает трижды — каждый раз, когда в тексте возникает образ смерти: «severa mors» («суровая смерть»), «malum tibi» («проклятье тебе [смерть]»),

«heus mors» («эй, смерть!») (пример 6). Мелодическая ячейка не связана с первоисточником, однако повторением мотива с тем же интервальным составом открывается мотет Жоскена «Absolve quaesumus» (пример 7).

Пример 6.

Н. Гомбер. Мотет «Musae Jovis / Circumdede runt me», такты 49–53

Sae - ve - ra mors - et im
ve - ra mors, sae - ve - ra mors et im
ve - strum de - cus. Sae - ve - ra mors
cir - cum - de - de - runt
ra mors et im - pro - ba, sae - ve - ra mors et
ra mors et im - pro - ba,

такты 67–72

bi, ma - lum ti - bi quod im-pre - cer Tol - len - ti bo -
lum ti - bi quod im-per - cer, quod im-pre - cer, ma - lum ti - bi
ma - lum ti - bi, ma - lum ti - bi, ma - lum
runt me ge -
bi quod im-pre - cer, ma - lum ti - bi quod
Ma - lum ti - bi quod im-pre - cer, ma -

Пример 7.

Ж. Дебре. Мотет «Absolve quaesumus», такты 1–7

Ab - sol - ve, quae - su - mus, Do - mi - ne,

Ab - sol - ve, quae - su - mus, Do

Ab - sol - ve, quae - su - mus, Do - mi - ne, Ab

К примечательному способу организации фактуры обращается И. Виндерс в мотете «O mors inevitabilis». В условиях политекстового семиголосия композитор акустически выделяет наиболее важные по смыслу синтаксические единицы, повторяя их в переключках партий. И если мелодическое сопровождение имени «Josquin des Pres», равно как и обращение к поющему партию мотета, «tu music», представляет собой пусть и небольшие, но все же мотивы, то подчеркнутое тем же приемом «dic» («говори») и вовсе напоминает гокетную фактуру эпохи *Ars nova*, звучащую в довольно медленном темпе.

Смысловой кульминацией небольшого стиха «O mors inevitabilis» является строка «illum nobis abstulisti» («[смерть] его у нас забрала»). Особую выразительность привносит восходящий разбег в партии второго тенора. Но, помимо явной звукоизобразительности, этот фрагмент обладает и потенциальной, «скрытой». Речь идет о подразумеваемых (невывисанных) акциденциях. В мелодических построениях баса и второго тенора явственно проступают дискантовые клаузулы *d-c-d*. Еще теоретики XIII века упоминали подобного рода мелодические формулы в разговорах о *musica ficta* (см. [10]). Однако введение повышающих альтераций *c -> cis* приведет к конфликтующей хроматике контрапунктирующих голосов: одновременно с предполагаемыми *cis* звучат *c*, которые в обоих случаях входят в состав басовых клаузул *c-f* (пример 8). Наиболее очевидной стратегией при осуществлении редакции в подобного рода случаях видится отказ от введения *musica ficta* в дискантовые клаузулы баса и второго тенора. Однако некоторые исполнители, как, например, ансамбль «Graindelavoix» под управлением Бьёрна Шмельцера⁴³,

⁴³ Graindelavoix & Björn Schmelzer альбом Josquin, the Undead: Laments, Deplorations & Dances of Death, GCD P32117.

экспериментируют, получая весьма выразительный результат. В их интерпретации обозначенный фрагмент звучит с переченьями *c-cis*, что колоритно передает мрачную атмосферу и горечь утраты.

Пример 8.

И. Виндерс. Мотет «O mors inevitabilis», такты 26–29

il - lum no - bis ab - stu
 ne - ca - sti, il - lum no - bis ab - stu
 bis ab - stu - li - sti
 et lux
 mi - ne, et
 ab - stu - li - sti, ab - stu
 il - lum no - bis ab - stu - li - sti,

Практика создания разножанровых траурных ламентаций, повсеместно распространявшаяся во второй половине XV века, задала мощный многовековой импульс к созданию обширного корпуса такого рода сочинений. Традиционно вокальные (или вокально-инструментальные) на протяжении XVI века, плачи становятся преимущественно инструментальными в эпоху барокко, достаточно вспомнить многочисленные клавесинные плачи (*lamenti*) или эпитафии — томбы (*tombeaux*). Настоящее исследование обращается к самым истокам этой монументальной традиции, фокусируясь при этом исключительно на жанре мотета. И даже при таком подходе становится очевидно, что анализируемые композиции не существуют обособленно, «сами по себе», но являются составляющими некой совокупности, которую можно определить как жанровую разновидность — траурный мотет.

Как было показано в ходе исследования, в раннем Ренессансе для этого субжанра существуют важные «общие места». С музыкальной точки зрения, это обращение к определенным ладовым структурам (предпочтение фригийской и лидийской, реже — ионийской пары), фактурным и звукоизобразительным приемам, которые отличаются на разных временных этапах, сохраняя в качестве «общего знаменателя» принцип повторности, остинато. Что же касается текста, то здесь предстает куда более пестрая картина. В одних случаях это обращение к христианской лирике, в других — к античным образам, что находится в русле столь характерной для эпохи в целом антикизации искусства (подробнее см.: [3]).

Использованная литература

1. *Коклико А. П.* Compendium musices / пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2007. 484 с.
2. *Лебедев С. Н.* Баллада (14–15 вв.) // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/ballada-14-15-vv-4e40f4> (дата обращения: 18.07.2024).
3. *Лебедев С. Н.* Парадоксы антикизации в музыкальной культуре и иконографии Ренессанса // Инновационное пространство музыкальной науки и практики / ред.-сост. В. Н. Холопова, М. С. Старчеус и др. М.: Альтекс, 2019. С. 182–201.
4. *Лебедев С. Н.* Soggetto cavato // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/soggetto-cavato-82e317> (дата обращения: 18.07.2024).
5. Лоренцо Медичи и поэты его круга: Избранные стихотворения и поэмы / предисл., пер. и комм. А. Триандафилиди. М.: Водолей, 2013. 288 с. URL: <https://facetia.ru/lorenco-medichi-i-poehy-ego-kruga> (дата обращения: 18.07.2024).
6. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр., доп. М.: Искусство, 1995. 319 с.
7. *Платон.* Государство // Платон. Сочинения: в 4 т. Т. III. Ч. 1 / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007. С. 97–494.
8. *Плутарх Херонейский.* О музыке // Музыкальные писатели античной Греции / изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. С. 61–114.
9. *Селиванова Л. Л.* Лебедь в культе Аполлона // Античность и средневековье Европы. Межвузовский сборник научных статей / ред. А. З. Нюркаева, И. Л. Маяк. Пермь: Пермский гос. университет, 1994. С. 38–46.
10. *Сундукова Л. И.* «Ложь» во имя красоты: musica ficta в композициях XIV века // Научный вестник Московской консерватории. Т. 14. № 4 (декабрь 2023). С. 592–611. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>.

11. Сундукова Л. И. Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю. Дисс. ... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2022. 285 с.
12. Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дисс. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 306 с.
13. Ушакова Н. В. Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения. М.: Композитор, 2015. 251 с.
14. Brown H., MacCracken T., Ranzini P. Mouton [de Holluigue], Jean // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51872>.
15. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols / trans. by J. Sage, foreword by H. Read. London: Routledge. 1971. 507 p.
16. Elders W. Josquin's "Absolve, quaesumus, domine": A Tribute to Obrecht? // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Deel 37 (1987). S. 14–24. <https://doi.org/10.2307/938593>.
17. Fallows D. Two More Dufay Songs Reconstructed // Early Music. Vol. 3. No. 4 (October 1975). P. 358–360. <https://doi.org/10.1093/earlyj/3.4.358>.
18. Fuhrmann W. Pierre de la Rues Trauermotetten und die "Quis dabit"-Tradition // Tod in Musik und Kultur: Zum 500. Todestag Philipps des Schönen / hrsg. von S. Gasch, B. Lodes. Tutzing: Verlag Dr. Hans Schneider, 2007. S. 189–244.
19. Gallagher S. Pater optime: Vergilian allusion in Obrecht's Mille quingentis // The Journal of Musicology. Vol. 18. No. 3 (July 2001). P. 406–457. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.3.406>.
20. Haar J. Festa, Costanzo // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09554>.
21. Hatter J. D. Composing Community in Late Medieval Music: Self-Reference, Pedagogy, and Practice. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2019. 281 p. (Music in Context). <http://www.doi.org/10.1017/9781108643597>.
22. Jas E. Introduction // Jheronimus Vinders. Collected Works. Part 1: Motets and Secular Works. Middleton: A-R Editions, 2018. P. VII–XI.
23. Leach E. E. Dead Famous: Mourning, Machaut, Music, and Renown in the Chantilly Codex // A Late Medieval Songbook and Its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564) / ed. by Y. Plumley, A. Stone. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2010. P. 63–93. <https://doi.org/10.1484/M.EM-EB.3.2661>.
24. Lowinsky E. E. On the Presentation and Interpretation of Evidence: Another Review of Costanzo Festa's Biography // Journal of the American Musicological Society. Vol. 30. No. 1 (Spring 1977). P. 106–128. <https://doi.org/10.2307/831132>.
25. McDowell L. P. Death in the Renaissance: Musical Symbols and Styles in Commemorative Motets, 1460–1539: Ph. D. diss. The Florida State University, 1991. XIV, 452 p.
26. Mecony H. Ockeghem and Motet-Chanson in Fifteenth-Century France // Secular Renaissance Music / ed. by S. Gallagher. Farnham: Ashgate, 2013. P. 137–158.

27. *Noble J.* Josquin Desprez // *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st ed. Vol. 9. London: MacMillan, 1980. P. 713–738.
28. *Osthoff H.* Josquin Desprez. Zweiter Band. Tutzing: Hans Schneider, 1965. VIII, 402 S.
29. *Palisca C. V.* The Ethos of Modes During the Renaissance // *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control* / ed. by T. Cochrane, B. Fantini, K. Scherer. Oxford: Oxford Academic, 2013. P. 102–114. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654888.003.0008>.
30. *Payne T. B.* Datable “Notre Dame” Conductus: New Historical Observations on Style and Technique // *Current Musicology*. Vol. 64 (Spring 1998). P. 104–151.
31. *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. XI, 505 p.
32. *Planchart A. E.* Guillaume Du Fay: The Life and Works: in 2 vols. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018. XXV, 926 p. <https://doi.org/10.1017/9781316694299>.
33. *Planchart A. E.* Notes on Guillaume Du Fay’s Last Works // *The Journal of Musicology*. Vol. 13. No. 1 (January 1995). P. 55–72. <https://doi.org/10.2307/764051>.
34. *Reese G.* Music in the Renaissance. New York: W. W. Norton, 1959. 1022 p.
35. *Rice E.* Tradition and Imitation in Pierre Certon’s Deploration for Claudin de Sermisy // *Revue de musicologie*. Vol. 85. No. 1 (1999). P. 29–62. <https://doi.org/10.2307/947006>.
36. *Rubin F. A.* Car Atropos: A Study of the Renaissance Deploration: Ph. D. diss. Chapel Hill: University of North Carolina, 1978. 314 p.
37. *Smijers A.* Twee Onbekende Motetteksten van Jacob Hobrecht // *Tijdschrift Der Vereeniging Voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*. Deel 16. 2de Stuk (1941). S. 129–134. <https://doi.org/10.2307/947528>.
38. *Staehelin M.* [Letter from Martin Staehelin] / trans. by Harry Joelson // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 28. No. 1 (Spring 1975). P. 160. <https://doi.org/10.2307/830930>.
39. *Strohm R.* The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. XV, 720 p.
40. *Strohm R., Kempson E.* Isaac [Ysaak, Ysac, Yzac], Henricus. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51790>.
41. *Wegman R. C.* Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht. Oxford: Clarendon Press, 1994. XXV, 406 p.
42. *Wegman R. C.* The Testament of Jean de Saint Gilles († 1501) // *Revue de musicologie*. Vol. 95. No. 1 (2009). P. 7–36. <https://www.jstor.org/stable/40648544>.
43. *Wilson B.* Poliziano and the Language of Lament from Isaac to Layolle // *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer* / ed. by K. K. Forney, J. L. Smith. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2012. P. 85–114. (Festschrift Series. No. 26).
44. *Wilson B.* Remembering Isaac Remembering Lorenzo: The Musical Legacy of “Quis dabit” // *Henricus Isaac (ca. 1450–1517): Composition — Reception — Interpretation* /

ed. by S. Gasch, M. Grassl and A. V. Rabe. Vienna: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2019. P. 153–176. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rjfb.12>.

45. *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche, Venice, 1558. Copy Koninklijke Bibliotheek, The Hague / ed. by F. Wiering: [Электронный ресурс.]. Utrecht: Utrecht University, 2000. URL: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/all-sources/zarins58.html> (дата обращения: 18.07.2024).

Получено: 13 сентября 2024 года

Принято к публикации: 30 ноября 2024 года

Об авторе:

Людмила Ивановна Сундукова — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Cocllico, Adrianus P. 2007. *Compendium musices (1552)*, translated, researched and commented by Nikolay I. Tarasevich. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
2. Lebedev, Sergey N. 2023. “Ballada (14–15 vv.) [Ballad (14th–15th Centuries)].” In *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya* [Big Russian Encyclopedia]: scientific and educational portal. Updated April 13, 2023. Available at: <https://bigenc.ru/c/ballada-14-15-vv-4e40f4> (accessed July 18, 2024). (In Russian).
3. Lebedev, Sergey N. 2019. “Paradoksy antikizatsii v muzykal'noy kul'ture i ikonografii Rennansansa [Paradoxes of Antiquification in Musical Culture and Iconography of the Renaissance].” In *Innovatsionnoe prostranstvo muzykal'noy nauki i praktiki* [Innovative Space of Musical Science and Practice], edited by Valentina N. Kholopova, Marina S. Starcheus and others, 182–201. Moscow: Al'teks. (In Russian).
4. Lebedev, Sergey N. 2023. “Soggetto Cavato.” In *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya* [Big Russian Encyclopedia]: scientific and educational portal. Available at: <https://bigenc.ru/c/soggetto-cavato-82e317> (accessed July 18, 2024). (In Russian).
5. Triandafilidi, Aleksandr N., ed., comm., trans. 2013. *Lorentso Medichi i poety ego kruga: Izbrannye stikhotvoreniya i poemy* [Lorenzo de' Medici and the Poets of His Circle: Selected Poems and Verses]. Moscow: Vodoley. Available at: <https://facetia.ru/lorenco-medichi-i-poehy-ego-kruga> (accessed July 18, 2024). (In Russian).
6. Losev, Aleksey F. 1995. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of Symbol and Realistic Art]. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
7. Plato. 2007. “Gosudarstvo [The Republic].” In *Platon. Sochineniya v chetyrekh tomakh* [Plato. Collected works in 4 vols.], vol. 3, part 1, edited by Aleksey F. Losev and Valentin F. Asmus, 97–494. St. Petersburg: St. Peterburg State University; Izd-vo Olega Abyshko. (In Russian).

8. Plutarch. 2019. "O muzyke [On Music]." In *Muzykal'nye pisateli antichnoy Gretsii* [Musical writers of ancient Greece], edited by Vyacheslav G. Tsyplin, 61–114. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
9. Selivanova, Larisa L. 1994. "Lebed' v kul'te Apollona [Swan in the Cult of Apollo]." In *Antichnost' i srednevekov'e Evropy* [Antiquity and the Middle Ages of Europe], interuniversity collection of scientific articles, edited by Anna Z. Nyurkaeva and Iya L. Mayak, 38–46. Perm: Perm State University. (In Russian).
10. Sundukova, Lyudmila I. 2023. "'Falsehood' in the Name of Beauty: Musica Ficta in 14th-Century Compositions." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, vol. 14, no. 4 (December): 592–611. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>.
11. Sundukova, Lyudmila I. 2022. "Metody raboty s pervoistochnikom v messakh P'era de La Ryu [Methods of Work with the Primary Source in the Masses by Pierre de La Rue]." Ph. D. diss., Moscow State Conservatory. (In Russian).
12. Tarasevich, Nikolay I. 1994. "Problemy tematizma v muzyke epokhi Renessansa [Thematic Problems in Renaissance Music]." Ph. D. diss., Moscow State Conservatory. (In Russian).
13. Ushakova, Natal'ya V. 2015. *Marianskie antifony v zapadnoevropeyskoy kul'ture Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Marian Antiphons in Western European Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
14. Brown, Howard Mayer, Thomas G. MacCracken, and Paul L. Ranzini. 2015. "Mouton [de Holluigue], Jean." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51872>.
15. Cirlot, Juan E. 1971. *A Dictionary of Symbols*, translated by Jack Sage, foreword by Hebert Read. London: Routledge.
16. Elders, Willem. 1987. "Josquin's 'Absolve, Quaesumus, Domine': A Tribute to Obrecht?" *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, no. 37, 14–24. <https://doi.org/10.2307/938593>.
17. Fallows, David. 1975. "Two More Dufay Songs Reconstructed." *Early Music* 3, no. 4 (October): 358–60. <https://doi.org/10.1093/earlyj/3.4.358>.
18. Fuhrmann, Wolfgang. 2007. "Pierre de la Rues Trauermotetten und die 'Quis dabit'-Tradition." *Tod in Musik und Kultur: Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, edited by Stefan Gasch and Birgit Lodes, 189–244. Tutzing: Hans Schneider.
19. Gallagher, Sean. 2001. "Pater optime: Vergilian Allusion in Obrecht's 'Mille quingentis'." *The Journal of Musicology* 18, no. 3 (July): 406–57. <https://doi.org/10.1525/jm.2001.18.3.406>.
20. Haar, James. 2009. "Festa, Costanzo." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09554>.
21. Hatter, Jane D. 2019. *Composing Community in Late Medieval Music: Self-Reference, Pedagogy, and Practice*. Music in Context. Cambridge, United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press. <http://www.doi.org/10.1017/9781108643597>.
22. Jas, Eric. 2018. "Introduction." In *Jheronimus Vinders Collected Works*, part 1: *Motets and Secular Works*, VII–XI. Middleton: A-R Editions.

23. Leach, Eva E. 2010. "Dead Famous: Mourning, Machaut, Music, and Renown in the Chantilly Codex." In *A Late Medieval Songbook and Its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, edited by Yolanda Plumley, Anne Stone, 63–93. Turnhout, Belgium: Brepols. <https://doi.org/10.1484/M.EM-EB.3.2661>.
24. Lowinsky, Edward E. 1977. "On the Presentation and Interpretation of Evidence: Another Review of Costanzo Festa's Biography." *Journal of the American Musicological Society* 30, no. 1 (Spring): 106–28. <https://doi.org/10.2307/831132>.
25. McDowell, Laura P. 1991. "Death in the Renaissance: Musical Symbols and Styles in Commemorative Motets, 1460–1539." Ph. D. diss., Florida State University.
26. Mecony, Honey. 2013. "Ockeghem and Motet-Chanson in Fifteenth-Century France." In *Secular Renaissance Music*, edited by Sean Gallagher, 137–58. Farnham: Ashgate.
27. Noble, Jeremy. 1980. "Josquin Desprez." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1st ed., vol. 9, 713–38. London: MacMillan.
28. Osthoff, Helmut. 1965. *Josquin Desprez*, vol. 2. Tutzing: Hans Schneider.
29. Palisca, Claude V. 2013. "The Ethos of Modes During the Renaissance." In *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, edited by Tom Cochrane, Bernardino Fantini, Klaus R. Scherer, 102–14. Oxford: Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654888.003.0008>.
30. Payne, Thomas B. 1998. "Datable 'Notre Dame' Conductus: New Historical Observations on Style and Technique." *Current Musicology*, no. 64 (April), 104–51.
31. Picker, Martin. 1965. *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MSS 228 and 11239 of the Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles*. Berkeley and Los-Angeles: University of California Press.
32. Planchart, Alejandro E. 2018. *Guillaume Du Fay: The Life and Works*, 2 vols. Cambridge, New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316694299>.
33. Planchart, Alejandro E. 1995. "Notes on Guillaume Du Fay's Last Works." *The Journal of Musicology* 13, no. 1 (January): 55–72. <https://doi.org/10.2307/764051>.
34. Reese, Gustave. 1959. *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton.
35. Rice, Eric. 1999. "Tradition and Imitation in Pierre Certon's Deploration for Claudin de Sermisy." *Revue de musicologie* 85, no. 1: 29–62. <https://doi.org/10.2307/947006>.
36. Rubin, Frances A. 1978. "Car Atropos: A Study of the Renaissance Deploration." Ph. D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill.
37. Smijers, Albert. 1941. "Twee Onbekende Motetteksten van Jacob Hobrecht." *Tijdschrift Der Vereeniging Voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* 16, no. 2: 129–34. <https://doi.org/10.2307/947528>.
38. Staehelin, Martin. 1975. "[Letter from Martin Staehelin]," translated by Harry Joelson. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 28, no. 1 (Spring): 160. <https://doi.org/10.2307/830930>.

39. Strohm, Reinhard. 1993. *The Rise of European Music, 1380–1500*. Cambridge: Cambridge University Press.
40. Strohm, Reinhard, and Emma Kempson. 2009. “Isaac [Ysaak, Ysac, Yzac], Henricus.” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51790>.
41. Wegman, Rob C. 1994. *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*. Oxford: Clarendon Press.
42. Wegman, Rob C. 2009. “The Testament of Jean de Saint Gilles († 1501).” *Revue de Musicologie* 95, no. 1: 7–36. <https://www.jstor.org/stable/40648544>.
43. Wilson, Blake. 2012. “Poliziano and the Language of Lament from Isaac to Layolle.” In *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, Festschrift Series 26, edited by Kristine K. Forney, Jeremy L. Smith, 85–114. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
44. Wilson, Blake. 2019. “Remembering Isaac Remembering Lorenzo: The Musical Legacy of ‘Quis dabit’.” In *Henricus Isaac (ca. 1450–1517): Composition — Reception — Interpretation*, edited by Stefan Gasch, Markus Grassl and August V. Rabe, 153–76. Vienna: Hollitzer Wissenschaftsverlag. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rjfb.12>.
45. Zarlino, Gioseffo. 2000 [1558]. *Le istituzioni harmoniche, Venice, 1558*. Copy Koninklijke Bibliotheek, The Hague. Edited by Frans Wiering. Utrecht: Utrecht University. Available at: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/all-sources/zarins58.html> (accessed July 18, 2024).

Received: September 13, 2024

Accepted: November 30, 2024

Author’s information

Lyudmila I. Sundukova — Ph.D., Lecturer at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory