



Научный обзор

УДК 78.034.3(410.1+44)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.02>

Английский стиль («la contenance angloise») во франко-фламандской музыкальной традиции как отражение общественно-политических событий первой трети XV века

Саида Зауровна Исакова

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исагилова,
ул. Ленина, д. 14, Уфа 450008, Российская Федерация

brigadir_narodny@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9096-3916>

Аннотация: Статья посвящена анализу причин изменения звукового облика франко-фламандской музыки в 1420-е годы, связанного с воздействием английской музыкальной практики. В качестве истока этого процесса рассматривается первое публичное появление английской духовной музыки на континенте во время проведения Констанцского собора (1414–1418). Несмотря на то, что она вызвала одобрение римской курии, это не привело к изменениям в музыке церковной службы в Риме, одной из важнейших причин чего видится сопротивление папской капеллы, которая в тот момент полностью состояла из французов, продолжавших по привычке считать английскую музыку провинциальной. («Отсталость» англичан сказывалась главным образом в отсутствии у большинства из них новейших ритмических приемов, использовавшихся французскими мастерами *Ars subtilior* в последние десятилетия XIV века.) Ситуация изменилась в 1420-е годы благодаря тесным политическим контактам англичан и бургундцев, воевавших против французской короны. В результате преобразился звуковой облик музыки, создаваемой не только для французского двора (поскольку по Труаскому договору французский трон после смерти Карла VI перешел к королю Англии, младенцу Генриху VI, за которого правил регент Франции — герцог Бедфорд), но и для папской капеллы в Риме. Данное изменение, связанное с переходом на английскую панконсонантную звуковысотную вертикаль в музыке Г. Дюфаи, Ж. Беншуа, Н. Гренона и других, М. Ле Франк впоследствии назвал «la contenance angloise» (что можно перевести как «английский стиль»). В связи с тем, что английское влияние было осознано самими бургундцами достаточно поздно, имена английских композиторов, перевернувших музыкальный мир континента (предположительно, это были Л. Пауэр, Т. Биттеринг, Джон Бенет и др.), были «забыты» И. Тинкторисом, который считал источником новой гармонии лишь Дж. Данстейбла, чье творчество проникло на материк несколько позднее.

Ключевые слова: музыка эпохи Возрождения, франко-фламандская музыкальная традиция, Констанцский собор, «la contenance angloise», Данстейбл, Дюфаи, Тинкторис, папская капелла

Для цитирования: Исакова С. З. Английский стиль («la contenance angloise») во франко-фламандской музыкальной традиции как отражение общественно-политических событий первой трети XV века // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 2 (июнь 2022). С. 316–337. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.02>.

Review Article

English Style (“la Contenance Angloise”) in the Franco-Flemish Musical Tradition as a Reflection of Social and Political Events in the First Third of the 15th Century

Sayida Z. Iskhakova

Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts,
14 Lenina Street, Ufa 450008, Russian Federationbrigadir_narodny@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9096-3916>

Abstract: The article is devoted to the analysis of the reasons for the change in the sound image of Franco-Flemish music in the 1420s, associated with the influence of English musical practice. The first public appearance of English sacred music on the continent during the Council of Constance (1414–1418) is considered as the source of this process. In spite of the approval of English music by the Roman Curia, the music of Roman church service had not been immediately changed, and one of the main reasons for that was the resistance of the papal chapel, which at that time wholly consisted of Frenchmen, who continued by force of habit to consider English music “provincial”. (The “backwardness” of the English composers showed itself mainly in the absence of the newest rhythmic techniques used by the French masters of *Ars subtilior* in the last decades of the 14th century). The situation changed in the 1420s due to close political contacts between the Englishmen and the Burgundians, who fought against the French crown. As a result, the sound image of the music created not only for the French court (since even Paris at that time was under the control of Duke Philip the Good and John Bedford — the regent of France), but also for the papal chapel was transformed. This change, associated with the transition to the English euphonic pitch vertical in the music by G. Dufay, J. Benchois, N. Grenon and others, was later called by M. Le Frank “la contenance angloise” (which can be translated as “English style”). Due to the fact that the English influence was recognized by the Burgundians themselves rather late, the names of the English composers who turned the musical world of the continent upside down (presumably these were L. Power, T. Bittering, John Benet, etc.) were “forgotten” by I. Tinctoris, who considered the source of the new harmony only J. Dunstable, whose works reached the mainland a little later.

Keywords: Renaissance music, Franco-Flemish musical tradition, Council of Constance, “la contenance angloise”, Dunstable, Dufay, Tinctoris, papal chapel

For citation: Iskhakova, Sayida Z. “English Style (‘la Contenance Angloise’) in the Franco-Flemish Musical Tradition as a Reflection of Social and Political Events in the First Third of the 15th Century.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 2 (June): 316–37. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.02>.

Европейская музыкальная практика первой половины XV века содержит одну не вполне решенную проблему, связанную с существенным изменением звукового сопровождения церковной службы. А именно: какой фактор запустил процесс, благодаря которому звуковысотная вертикаль франко-фламандской традиции к концу 1420-х годов перестроилась на английский лад,

став панконсонантной?¹ В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть вопрос с позиций общественно-политической истории². Ставшее знаковым выражение «la contenance angloise», в котором выразилось восхищение английской музыкой, охватившее в первой половине XV века большую часть Западной Европы, впервые появилось в поэме Мартина Ле Франка «Защитник дам» (*Le champion des dames*), созданной в 1442 году. Это понятие, буквально означающее «английская личина», в контексте произведения можно трактовать как «английская манера / стиль».

Понятие «la contenance angloise» получило большой резонанс в научной литературе и интерпретировалось самым различным образом: например, как «English countenance» (Strohm), «contenance» (Kaye), «manner» (Wright and Gallagher), «guise» (Perkins) и «style» [17, 135; а также 9, 99–103]. По мнению Р. Вегмана, трактовка этого словосочетания в соответствии с современным английским языком — как «выражение лица» — не применима к французскому XV веку, поскольку тогда оно означало более широкий объем понятий, чем сейчас: в частности, «осанка, выправка, манера поведения, мироощущение, позиция» [40, 231]. Ученый полагает, что речь в данном случае идет о распространенном в то время термине «*maniere angloise*», а слово «contenance» возникло в стихах Ле Франка ради рифмы к словам «concordance», «nuance» и «plaisance» [40, 233]. Совершенно неожиданную, хотя и маловероятную интерпретацию этого выражения недавно дала Л. Колтон, взяв за основу использующуюся в английских текстах игру слов «английское» и «ангельское» (Angle / angel), чем превратила смысл высказывания в «ангельский облик» [17, 134–136].

Строфы поэмы, содержащие указание на английское влияние (которое, согласно Ле Франку, изменило облик музыки на континенте), вызвали громадный интерес со стороны современных зарубежных музыковедов, давших самые разные, подчас противоречащие друг другу, их интерпретации. Приведу перевод данного фрагмента поэмы³:

¹ На факт перестройки звуковысотной вертикали уже во второй половине 1420-х годов, а не после 1435 года, как ранее полагали Э. Ловинский и Б. Блэкберн, указывает, в частности, А. Планчарт [32, 335–336].

² Метод, используемый в данной работе, прежде предпринял по отношению к изучаемому периоду Р. Штром в статье, посвященной сложному взаимовлиянию политических и музыкальных событий в начале XV в. [35, 310–321]. Немецкий ученый обосновывает подход, при котором анализируются не глобальные изменения музыкального стиля, диктуемые такими же глобальными причинами, а тонкие взаимосвязи отдельных музыкантов, путешествующих по Европе и часто зависящих от географических передвижений их покровителей, сообщение между монастырями одного ордена, обменивающимися нотными рукописями, местные монастырские реформы. Не только монастыри становятся центрами наднационального распространения музыки, но также светские группы и другие социальные организации. К тому же города, в которых сохранились многочисленные нотные памятники, одновременно являлись центрами главных торговых путей того времени.

³ «Tapissier, Carmen, Cesaris / N'a pas long temps sy bien chanterent / Qu'ilz esbahirent tout Paris / Et tous ceulz qui les frequenterent. / Mais onques jour ne deschanterent / En melodie de tel choiz, <...> / Que G. du Fay et Binchois. / Car ilz ont nouvelle pratique / De faire frisque concordance / En haulte et en basse musique, / En fainte, en pause, et en nuance. / Et ont prins de la contenance / Angloise et ensuy Dunstable, / Pour quoy merueilleuse plaisance / Rend leur chant joyeux et notable». Этот знаменитый отрывок в оригинале вместе с несколькими английскими переводами (Г. Риза, Э. Сандерса, Л. Перкинса и Р. Штрома) приведен, в частности, в: [9, 96–99]. Помимо указанных работ, свои интерпретации данного текста предложили Д. Каннингем [20, 12–14], Д. Феллоус [24, 195–205]; а также Р. Вегман [40, 203–212; 227–235] и М. Бент [9, 100–110].

«Таписсье, Кармен, Цезарис / Еще недавно так хорошо пели, / Они удивили весь Париж / И всех тех, кто приходил их [слушать]. / Но все же их дисканты были не столь удачны, / Не наполнены очаровательной мелодией, <...> / Как у Дюфаи и Беншуа. / Ибо те освоили новый путь / Создания⁴ свежего⁵ созвучия / В музыке для громких и тихих инструментов, / В сочинении⁶, паузах и мутации⁷. / Теперь они освоили английский стиль, / Последовав за Данстейблом / В создании песен удивительного очарования, / Музыки радостной и незабываемой».

Прав ли был французский поэт, взявшийся за описание событий, произошедших еще в пору его младенчества? Ведь ныне уже хорошо известно, что первое серьезное знакомство континентальной Европы с английской церковной музыкой осуществилось во время проведения Констанцского собора (1414–1418)⁸.

⁴ Р. Штрот предложил перевести слово «faire» как «сочинение», основываясь на том, что Ле Франк использовал музыкальные термины как в латинском, так и во французском вариантах. Например, в тексте поэмы встречается французское «concordance» вместо традиционного латинского «concordantia»; соответственно, французское «faire» может, согласно Штроту, восприниматься как замена латинского «facere», то есть более старинное, чем «compropege», наименование композиторской практики [36, 128]. М. Бент полагает, что это слово скорее указывает на процесс «делания» музыки, что обычно связывают с исполнением, а не сочинением/записью музыки. Поэтому «faire» в данном случае можно трактовать как практику устного вокального контрапункта, о которой писали Иоанн Тинкторис и Просдочимо де Бельдоманди [9, 105].

⁵ Слово «frisque», традиционно переводимое как «свежее», то есть «новое» (созвучие), имеет свою историю в области средневекового придворного этикета. Согласно К. Пэйджу, этим эпитетом (относимым, например, к одежде) обозначалось нечто красивое, изящное и, конечно, модное [9, 107]. В то же время, Т. Бразерс настаивает на связи используемого Ле Франком словосочетания «frisque concordance» с красотой *musica ficta* (точнее, «акциденций» — «случайных знаков»), о которой прежде говорили Аноним 2 и Филипктус де Казерта [14, 21–24]. По мнению исследователя, акциденции в латиноязычных композициях Дюфаи появились около 1435 г. в связи с использованием в них мелодики его собственных шансон, сочиненных под влиянием французских шансон периода *Ars subtilior* и содержавших «хроматику» [14, 37–45].

⁶ Слово «fainte» разными исследователями переводилось как «изобретение», «запись (музыки)», «фикта», «акциденции» (встречные знаки). Об этом см. [9, 107]. Д. Фэллоус считал, что речь здесь идет о фобурдоне [17, 201]. Р. Штрот предложил интерпретировать этот «термин» Ле Франка как синоним более общего понятия «благозвучие» (*euphony*) [9, 107]. М. Бент же считает, что слово «fainte» являлось ключевым понятием в позднесредневековых дискуссиях о поэзии и может восприниматься как эпитет, связанный с риторикой, аналогично тому, как оно выглядит в выражении *fainte musique* в прозаическом переложении «Романа о Розе», сделанном Жаном Молине [9, 107–108].

⁷ М. Бент, представившая разбор многочисленных интерпретаций этой поэтической строки [9, 104–108], считает ее набором жаргонных словечек, которыми пользовались французские музыканты, обозначая известные музыкальные термины [9, 110], или же более общих понятий, связанных с риторикой [9, 120–121]. Р. Вегман дал совершенно новый взгляд на подлинный смысл строк, долго считавшихся весьма загадочными: «En haulte et en basse musique / En fainte, en pause, et en muance». По его версии, речь идет о музыке, звучавшей *на открытом воздухе* (поскольку только там могли использоваться «громкие (haulte) инструменты»), или *в помещении* (с «тихими (basse) инструментами»), или *в театре* (словом «pause» называлась в то время театральная интерлюдия). Оставшиеся слова «fainte» и «muance», согласно Вегману, могут отсылать как к театральной практике (ученый переводит их, соответственно, как «постановки» и «сценические изменения»), так и непосредственно к музыке (и тогда их значения — «импровизация» и «изменение голоса») [40, 229–230].

⁸ Вселенский собор, проходивший в немецком городке Констанц, как известно, восстановил единство Католической Церкви. Автор «Хроники Констанцского собора» Ульрих фон Рихенталь сообщает, что во время его проведения литургическое многоголосие и инструментальная музыка играли важную роль на различных представлениях и церемониях [34, 206]. Обзор исполнявшейся тогда музыки делает, в частности, Р. Штрот [36].

Так, Д. Фэллоус, опираясь на мнение П. Х. Ланга, Ф. Харрисона и Н. Пиротты, указал на это мероприятие как «единственно возможную точку воздействия английской музыки на континентальную традицию» [22, 18–19]. Впоследствии М. Бент, дав более глубокую разработку вопроса, доказала, что это воздействие началось уже в *первые десятилетия XV века*, а не в 1430-е годы, как было принято считать с подачи Мартина Ле Франка и Тинкториса [7].

Англия в Констанце была представлена видным покровителем музыки и близким другом Генриха V Ричардом де Бошаном, графом Уориком, у которого была своя певческая капелла⁹. К сожалению, не сохранилось ни одного документа, содержащего сведения об исполненных на Соборе произведениях английских авторов [23, 173], однако можно предположить, что туда были отправлены лучшие работы композиторов, служивших в Церкви. Поэтому маловероятно, чтобы среди них оказались сочинения не-клирика Дж. Данстейбла. Доподлинно известно только то, что в Констанце присутствовал английский композитор Джон Форест [32, 54], однако звучали там его произведения или нет, установить уже невозможно.

Среди английских авторов, исполненных тогда в Констанце, наиболее вероятной представляется, на наш взгляд, кандидатура Лионеля Пауэра — видимо, наиболее авторитетного для своей страны композитора: только в старом слое рукописи Old Hall представлено 22 (!) его произведения [23, 165]. Другие композиторы, творившие в начале XV века (а именно: Джон Кук, Джон Бенет, Томас Биттеринг, Роберт Чёрбери, Николас Стерджен, Пикар, Жерве, Квелдрик и др.), в этом слое нотного памятника представлены намного скромнее. Влияние Пауэра очевидно также и на континенте, поскольку его месса «Alma redemptoris mater», являющаяся первым циклическим произведением жанра, основанным на одном антифоне [15, 121] (в отличие от более ранней Мессы Машо¹⁰), сохранилась сразу в четырех европейских собраниях! [21, 868].

Так или иначе, представители Римской курии, прежде почти не знавшие английской манеры, были очарованы ею. Д. Фэллоус отмечает ее колоссальную популярность в первой половине XV века, свидетельством чему являются несколько сотен (!) английских композиций, занесенных в тот период в континентальные (главным образом итальянские) манускрипты [24, 192]¹¹.

⁹ Однако неизвестно, присутствовала ли на Соборе именно капелла графа Уорика или это был другой коллектив. Есть лишь информация о том, что в 1422 г. она состояла из 22 взрослых певчих и 9 мальчиков [19, 8], то есть была очень крупной по тем временам.

¹⁰ Самую первую циклическую мессу, принадлежащую перу Г. де Машо (ныне датируемую началом 1360-х годов [12, 24]), в данном случае мы выносим «за скобки» в силу ее экспериментального характера и малоприспособленности для церковной практики того времени: сложное для восприятия изоритмическое мотетное письмо, на наш взгляд, просто не могло быть использовано в службе Реймского собора, где не-клирик Машо служил каноником под конец жизни. Если Месса, как предполагается, действительно была сочинена Машо в 1364 г. именно для коронации Карла V, странно, что не осталось никаких свидетельств ее исполнения на этом мероприятии. Вместе с тем Р. Бауэрс полагает, что Пауэр имел возможность ознакомиться с нотным текстом Мессы Машо (в Рукописи E) через своего покровителя герцога Кларенса и вдохновиться опытом великого француза [13, 107].

¹¹ Особенно широко английские церковные сочинения представлены в двух нотных памятниках — Aosta (Aosta, Seminary Library MS A'D 19) и Modena B (Modena, Biblioteca Estense, alpha X. I. 11) [24, 192]. Также об этом: [32, 53–54].

В каком-то смысле выразителем отношения римских первосвященников стал и автор «Хроники Констанцского собора» У. фон Рихенталь, назвавший совершенно новую для него музыку «сладкой ангельской песней» (*engelschen süssen Gesang*; цит. по: [33, 159])¹². Следствием этого стало, на наш взгляд, размещение английских сочинений в континентальных собраниях с *обязательным* указанием национально-географической принадлежности композитора. И если в большинстве случаев такая привязка к английскому происхождению автора объясняется его *анонимностью*, то обозначение «англичанин» (*anglicus*) или «из Англии» (*de Anglia*) в случае присутствия *фамилии* композитора выглядит странно. Так, рукопись Bologna Q15 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms Q.15), названная М. Бент «первой поистине интернациональной антологией музыки» [3, 240], в числе прочего содержит сборный английский Ординарий, созданный разными авторами. Это Gloria «Гервазиуса из Англии», то есть Жерве (*Gervays*), которая имеется также в рукописи Old Hall (№ 31), Credo «англичанина» Данстейбла (№ 8 в кодексе Trent 92), а также Sanctus и Agnus «англичанина» Бенета.

Вопрос о целесообразности этих действий переписчика впервые был поставлен М. Бент, которая выражает удивление, зачем было необходимо всякий раз указывать географическую принадлежность композитора, имя которого *известно* [7, 94–95]¹³. Это, по ее мнению, было бы понятно в случае анонимности той или иной композиции, тем более что имена композиторов с континента не снабжены никакими территориальными ориентирами¹⁴. Причина такого особенного отношения к церковным пьесам английского происхождения, на наш взгляд, заключается в том, что они презентуются как некий образец для подражания: компилятор собрания Bologna Q15 словно бы обращал внимание заинтересованных лиц на то, как теперь рекомендуется сочинять музыку для Церкви¹⁵. Не случайно и Д. Фэллоус рассматривает такие

¹² Известно, что за две недели до Констанца англичане успели поразить своей музыкой конгрегацию Кёльнского собора [33, 158].

¹³ Наряду с «именными», в континентальных собраниях обнаруживается множество анонимных композиций из Англии, также имеющих «географическую» привязку. Безусловное преобладание анонимности английской музыки на континенте М. Бент объясняет английской традицией «замалчивания» имен [7, 95]. Причины этого явления кроются, на наш взгляд, в том, что в английской музыкальной культуре сохранялась уже устаревшая к этому времени на континенте практика «сокрытия» авторства. С другой стороны, анонимность многих английских композиций в континентальных источниках можно объяснить тем, что переписчики просто не знали имен авторов, поскольку те отсутствовали в английских оригиналах.

¹⁴ Из авторов с континента географическую ссылку получает только композитор Лованио, о котором не сохранилось никаких иных сведений.

¹⁵ Заинтересованность в обучении континентальных композиторов английской манере остается актуальной и позднее, когда Гильельмус Монахус объясняет в своем трактате «De preceptis artis musice», каким образом читатель может обрести «истинное и совершенное знание манеры англичан» (*modus anglicorum*), отличающейся от «манеры французов» (*modus francigenarum*) [25, 29–30], описывая контрапунктические правила двух английских феноменов — *faburden* и *gymel* [40, 233–234]. Д. Фэллоус считает, что важную роль в перестройке вертикали континентальных композиторов сыграла уже в 1440–1450-е годы еще и английская *песенная* традиция. Особенно популярны были песни Джона Бедингама, пять из которых копировались в тот период намного чаще, чем, например, аналогичные жанры Дюфаи или Беншуа [23, 170]. Фэллоуз также высказал любопытную гипотезу о том, что на Констанцском соборе могли звучать английские *carols* (в числе прочих жанров) и что именно они сыграли решающую роль в распространении музыкального влияния Англии на континент [23, 174–178].

примечания «как указание на то, что национальность композитора была вопросом первостепенной важности» [23, 170]. Добавим к этому, что итальянские собрания эпохи Треченто вообще не содержали музыкального материала для мессы [3, 233], что косвенно указывает на отсутствие «соцзаказа» на эти жанры прежде — то есть до того, как римские первосвященники познакомились с английской церковной практикой. При этом кодекс Bologna Q15, созданный в 1420–30-е годы, содержит 148 (!) частей Ординария мессы, как изолированных, так и собранных в (микро)циклы.

Легко понять, почему представителям римской курии так понравились английские пьесы: на протяжении XIV века композиторы, проживавшие на Апенниннах¹⁶, в своей музыкальной технологии безуспешно пытались догнать мастеров французской школы в области исследования ритмических возможностей музыки и, соответственно, нотационных ухищрений¹⁷. Поскольку итальянцам все это было в принципе не близко, ведь их светская музыка была скорее консонантна (лишь с легким налетом французской диссонантности), постольку они с радостью восприняли художественную альтернативу французскому засилью — так называемый английский дискант¹⁸, полностью основанный на движении секстаккордами и с появлением перфектных созвучий только в началах и окончаниях фраз. При этом английская панкконсонантная музыка, представленная в Констанце, была сочинена с использованием новейших ритмических средств, и итальянцев потрясло, что можно сочинять «учено» и вместе с тем «красиво».

Примером такого письма могут стать сочинения Л. Пауэра начала XV в., написанные с соблюдением французских ритмических стандартов. Согласно М. Бент, «первым композитором из рукописи Old Hall, который воспринял влияние синкопированных ритмов Машо и изящно оттененной трактовки диссонанса, особенно в сочинениях с малыми пролациями, был Л. Пауэр. Но и в ритмах больших пролаций музыка Пауэра для мессы полна пропорциональных ритмических сложностей и мензуральных изысков, на которые прежде никто не отваживался, и к тому же использует широкую палитру колораций, цифр и специальных знаков (сигнатур). Ритмичные хорей предыдущей эпохи ушли в прошлое» [7, 85]¹⁹. От Пауэра почти не отставали У. Типп, Т. Даммет, Т. Биттеринг и Оливер.

Возникает вопрос, каким образом британские мастера смогли «перестроиться», освоив новейшие ритмические достижения континентальной музыкальной

¹⁶ Имеются в виду Якопо да Болонья, Джованни да Кашиа (Йоханнес де Флоренция), Пьеро да Казелла, позднее Франческо Ландини.

¹⁷ Как пишет Дж. Штоссель, «большую часть XIV века итальянские центры играли важную роль в качестве кладовых (entrepôts) французской культуры. Неаполь был местом правления королей и королев, имевших французскую родословную. Павия, Милан, Флоренция, Сиена, Падуя и даже Венеция всячески поощряли французские культурные, общественные и дипломатические отношения» [34, 206]. И даже сборники французских песен, созданные перед Констанцским собором, были записаны на Апенниннах. Это кодексы (Chantilly, Musée Condé MS 564), Reina (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. aq. fr. 6771), Modena A (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria alpha M.5.24) и др.

¹⁸ Термин «английский дискант» (English Discant) ввел в 1936 г. М. Букофцер, ошибочно объединив в этом понятии два совершенно разных явления — английский *faburden* и французский *fauxbourdon*. Впоследствии это недоразумение было исправлено Ф. Георгиадисом, С. Кинни и Э. Сандерсом.

¹⁹ Ранее на это указал Э. Хьюз [27, 50].

практики, ведь хорошо известна отсталость английской композиторской школы конца XIV в. в вопросах трактовки ритма²⁰. Дело в том, что, прежде чем англичане оказали известное влияние на франко-фламандскую традицию, они сами испытали благотворное воздействие *Ars subtilior*²¹. Так что между музыкальными традициями Франции и Англии на рубеже XIV–XV вв. происходил двусторонний стилистический «обмен»²².

Важную роль в предшествующем влиянии континентальной традиции на английских композиторов сыграли отдельные французские нотные собрания, попавшие на территорию Британии. Например, известно, что покровитель Л. Пауэра герцог Кларенс в 1412 году надолго позаимствовал сборник сочинений Машо (так называемую рукопись E) у герцога Берри. В этот же период в Англии появляется рукопись A, содержащая на форзацах фолио ряд рекомендаций на вернакулярном английском [7, 85]. К тому же англичане переписывали в свои сборники некоторые новейшие французские пьесы²³. Сам факт внедрения французских пьес в английские сборники, конечно, явился следствием контактов, произошедших в ходе Столетней войны [39], а также торгово-промышленных взаимодействий и династических связей между французским и английским дворянством [19]. Позднее картина несколько меняется. Так, по словам М. Бент, «вскоре после 1400 г. начинается активный процесс принятия и освоения английскими композиторами французского нотационного и стилистического влияния, хотя реальные иностранные сочинения в английские сборники в это время почти не попадают»²⁴.

²⁰ По мнению Бент, нотация английских рукописей XIV в. соответствует французскому *Ars nova*. В начале XV в. виден постепенный рост использования колорации длительностей, мензурационных знаков и пропорциональных ритмических решений [10, 77].

²¹ Термин *Ars subtilior* У. Гюнтер ввела в 1963 г. в статье: [26, 112]. Прежде традиционно считалось, что центром культивации *Ars subtilior* был город Авиньон. Однако Р. Штром предложил любопытную точку зрения, согласно которой не менее, а может быть и более важным пунктом распространения этого стиля была итальянская Павия. По его мнению, живший там и управлявший оттуда Миланом Джан Галеаццо Висконти (1351–1402) давал постоянный приют целому ряду музыкантов, среди которых были Филиппотто и Антонелло да Казерта, Маттео Перуджийский, Йоханнес Чикония и Якоб Сенлеш. Э. Стоун недавно показала, что Пьетро Филарго (антипапа Александр V) имел дом в Павии и что, возможно, происхождение кодекса Modena 5.24 (Mod A) связано с его кругом. Маттео Перуджийский служил в капелле Филарго, когда тот был архиепископом Милана. Кроме того, в Павии проживали патрон Й. Чикония, известный меценат Франческо Забарелла и покровитель Дюфаи, кардинал Пьер де Аيي [10, 27–28].

²² Подробнее об этом: [19, 37–43].

²³ Известно, что начиная с середины XIV в. французские пьесы понемногу начинают «просачиваться» в небольшие английские собрания, ныне сохранившиеся лишь фрагментарно (в каждом не более 8 листов). Среди них есть весьма непростые произведения (особенно в ритмическом отношении), читающиеся по французским стандартам; они сосуществуют в этих собраниях наряду с английскими пьесами, которые трактуют те же ритмические знаки иначе [7, 84].

²⁴ Единичные примеры — Gloria итальянца Захарии Терамского (внесенная анонимно) и два мотета француза Маттеуса де Санкте Иоанна (указанного как «Mayshuet») в рукописи Old Hall, а также незаконченный мотет «Alme pater» в более позднем английском собрании Fountains fragment [7, 84–85]. Несмотря на анонимность последнего мотета (знаменитого тем, что это первое сочинение, записанное «полой», или белой нотацией) его все же причисляют к французскому репертуару, как минимум на основании его посвящения папе авиньонского происхождения Урбану VI [4, 22–23]. В то же время Дж. Кук на основании факта анонимного преподнесения Gloria Захарии Терамского предполагает, что в Old Hall некоторые анонимные сочинения также могут быть континентального происхождения [19, 22].

Еще одним важным источником «переноса» ритмических тонкостей с континента в Англию стал приехавший туда в 1390-е годы француз Жан Пикар²⁵, невероятно изысканное Credo которого попало в английский манускрипт Old Hall (№ 75). Оно включает вписанный в пятиголосие трехголосный мензуральный канон, нотированный черной, красной и даже голубой нотацией. Можно, правда, не согласиться с мнением М. Бент, считающей, что фактом использования голубой окраски англичане в области нотационных сложностей перещеголяли даже французов. На самом деле, полагаю, применение голубой нотации (как и редкое для французской традиции, оперировавшей в то время почти исключительно черной заштрихованной нотацией, использование красной — заштрихованной или полой), связано с неготовностью английских церковных певцов-солистов исполнить по стандартной французской нотации сложные ритмы традиции *Ars subtilior*. Самое интересное, что в итоге именно англичане первыми ввели в традиционную *Messy* (с григорианским первоисточником) ритмические и нотационные новшества, освоенные французами в рамках светской традиции [27, 61].

Надо сказать, что для римской курии все английское было по определению ближе французского и в чисто политическом отношении: во время схизмы Франция в лице авиньонского папства и города Апеннинского полуострова в лице римского священства противостояли друг другу, Англия же находилась на стороне итальянцев [4, 23]. Это также была одна из причин, почему в Констанце последние приняли английскую музыку с восторгом. Однако, несмотря на очарованность английской музыкальной практикой, римская курия не стала переходить на новый тип звучания, поскольку музыкальные вкусы папской капеллы обеспечивались, как ни странно, французскими музыкантами. Дело в том, что большую часть XIV в. папская капелла находилась не в Риме, а в Авиньоне²⁶, и была полностью укомплектована французскими (как минимум по образованию) певцами и композиторами. При этом авиньонское папство было весьма «избаловано» изысканными пьесами²⁷,

²⁵ По поводу происхождения Пикара существуют различные точки зрения. Однако за французское происхождение говорит не только сама фамилия «Pycard», но и ритмическая картина его сочинений, соответствующая уровню континентального *Ars subtilior*. В последнее время «французская» версия считается приоритетной: композитора ассоциируют с одним из пяти певцов, привезенных в Англию Джоном Гонтом, герцогом Ланкастерским из Пикардии в 1390/91 г. В 1390-е годы он числился при дворе как «Жан Пикар по прозвищу Во» (Jehan Pycard alias Vaux) [16, 119; 38, 29–42]. Можно предположить, что Пикар всю жизнь служил при дворе и не был клириком (в противном случае в рукописи Old Hall его, как положено, именовали бы Иоганнес Пикар, а не просто «Пикар»). Вероятно, английские священники, составлявшие данную рукопись, «закрыли глаза» на нецерковное происхождение мастера, включив в этот манускрипт созданные композитором части Ординария. Аналогичная ситуация, думается, возникла и с композитором Куком, который записан в Old Hall только по фамилии (Cook), без имени и даже инициала. Ныне его ассоциируют с Джоном Куком, числившимся в королевской капелле Генриха V [13, 105].

²⁶ По мнению Бент, именно в Авиньоне поющие священники привнесли мощные певческие навыки в курию, а не только в хор как таковой. Музыка, которая сочинялась для папства до Дюфай, почти не известна. Более того, между 1320 и 1420 г. любой из пап проводил крайне мало времени в Риме. Схизматические папы были по необходимости странствующими и не оставляли после себя каких-либо вечных памятников ни в архитектуре и изобразительном искусстве, ни в музыке [4, 5].

²⁷ Это были главным образом вокальные пьесы на латини в форме светских песен того времени [34, 212]. По такому же образцу во второй половине XIV в. в Авиньоне начали сочинять и части Ординария: верхний голос вел песенную мелодию, два нижних (без григорианского

создававшимися как для церковной службы, так и для развлечения. После окончания схизмы и интронизации Мартина V французский состав капеллы сохранялся [32, 114]. Однако музыкальное наполнение *римской* службы оставалось прежним — «итальянским» по звучанию (к тому же вряд ли местной пастве понравился бы переход на авиньонские песни!). Поэтому французские композиторы, работавшие в Риме и других городах Апеннинского полуострова, в том числе бургундцы Гийом Дюфай²⁸, Николя Гренон, Арнольд и Гуго де Лантинс, в стилевом отношении продолжают именно итальянскую (точнее, римско-пизанскую), а не авиньонскую²⁹ традицию. Даже мотеты, которые Дюфай создает на протяжении 1420-х годов, по звучанию и трактовке изоритмической конструкции соответствуют итальянским образцам, прежде всего Й. Чикониа, в то время как в контрапунктическом отношении они полностью французские³⁰.

При этом находившиеся в Италии бургундские композиторы в первые годы после Констанцского собора никак не реагировали на музыкальный опыт англичан, потому что островная традиция продолжала оставаться для них в известном смысле «провинциальной»³¹ по сравнению с материковой. Ведь ритмические приемы во Франции после периода *Ars subtilior* находились на самом высоком уровне. Действительно, в старом слое важнейшего английского собрания Old Hall Manuscript³², скомпилированного в начале XV в., множество песен

наполнения!) аккомпанировали ему. Для таких песен Ф. Людвиг ввел термин Balladenmesse («балладная месса») [28, 442], подразумевая под ним части Ординария, написанные в форме не только баллады, но и других песенных форм (в частности, рондо, виреле).

²⁸ Ученые предполагают, что Дюфай присутствовал на Констанцском соборе [23, 173–174]; также [32, 52–55; 338]. С 1426 г. Дюфай начал служить в Болонье, а с 1428 г., уже став священником, — в Риме; до 1437 г. руководил папской капеллой, последние три года находившейся во Флоренции.

²⁹ А. Планчарт указывает, что в отличие от композиторов авиньонского папства, сочинявших на рубеже XIV–XV вв. многоголосные обработки для всех частей Ординария, музыканты папских институций в Риме и Пизе всю первую половину XV в. продолжают создавать многоголосие лишь для глорий и кредо. Исключением в папской капелле Рима в 1430-е годы явился лишь Дюфай, создавший как недостающие части Ординария к имеющимся многоголосным Gloria и Credo, так и полные циклы мессы, привнеся этим французскую струю в итальянскую церковную практику [32, 116].

³⁰ Речь идет о мотетах «Vasilissa» и «Apostolo glorioso». Об этом см.: [32, 67–68, 77].

³¹ Так, фобурдон, по мысли А. Планчарта, первое время ассоциировался у слушателей с довольно простой богослужбной музыкой [32, 120–121]. Тем удивительнее выглядит жест Дюфай, включившего фобурдонный фрагмент в изоритмический (!) мотет «Supremum est fatalibus bonum» (датируемый 1433 годом).

³² Old Hall Manuscript (British Library, Add MS 57950) был скомпилирован после воцарения Генриха V, но не для его капеллы, а для капеллы его брата и наследника Томаса, герцога Кларенса, руководил которой Леонель Пауэр [13, 109–110]; также [18, 36]. М. Бент пишет: «В манускрипте Old Hall сохранена партитурная нотация для определенных жанров, однако явным образом избегается большинство тех особенностей записи ритма, которые отличали английскую практику от наиболее последовательной [в этом отношении] французской системы. Вероятно, эти черты считались провинциализмами — раздвоенные хвосты для обозначения “альтерации” [то есть удлинения бревиса вдвое. — С. И.] и определенное своеобразие использования точек и штилей, — хотя в некоторых более старых источниках, имеющих репертуарные совпадения с Old Hall, эти характеристики сохраняются, особенно в гомофонных пьесах [в моноритмической фактуре. — С. И.], записанных в виде партитуры. Old Hall не только охватил французские нотационные тонкости, но и значительно превзошел их, главным образом в произведении Леонеля Пауэра. Сохранилось очень мало свидетельств столь высокого уровня сложности вне круга [авторов] манускрипта Old Hall» [7, 85–86].

(записанных в старинной манере — партитурно) сочинено в ритмике больших пролаций, во Франции уже считавшихся устаревшими: это *tempus perfectum / imperfectum, prolatio major*, обозначаемые соответственно Θ и \mathcal{C} , однако *размер* мензуры в начале произведения не указан!³³ Для англичан такое указание размера не было принципиальным, поскольку он не менялся на протяжении пьесы³⁴. Для французов, воспитанных на технике, в которой мензура могла несколько раз смениться в рамках одного произведения, это было всё равно что «детство музыки»³⁵. Косвенно на отсталость английской музыкальной практики указывает сам факт «старинного» квазипартитурного изложения. Так, Бент предполагает, что многие сочинения англичан, скопированные в континентальных источниках в виде голосов, в английских оригиналах (ныне утерянных) были записаны партитурно, причем с подтекстовкой только *нижнего* голоса, предполагающей, что остальные голоса поют тот же самый текст. При переводе одного формата в другой континентальные писцы могли кое-что типично английское изменить, «нормализовать» для местного пользования. Например, не подтекстованы партии нижних голосов в английских трехголосных пьесах континентальных собраний, а по мнению Бента, в первоначальной партитуре тексты там, вероятно, были³⁶.

³³ М. Бент приводит таблицу [6, 28–29], в которой расписаны две стадии создания рукописи Old Hall, которые она назвала «старым» и «новым» слоями. По ней можно судить о том, что старый слой ОН содержит записанный партитурно традиционный английский дескант (descant) конца XIV в., но мензуры при ключе нигде не выставлены, они лишь подразумеваются (только Θ или \mathcal{C}) и не меняются на протяжении пьес. Однако присутствует и письмо, подобное Машо (расстановка голосов по хоровой книге) — размер выставлен и может быть изменен, нижние голоса — медленные, иногда организованные изоритмично. Но уже с начала XV в. в старом слое встречаются и пьесы (принадлежащие перу Жерве, Пикара, Пауэра и Биттеринга) в размерах Θ или \mathcal{C} со сложными ритмическими пропорциями и примерно одинаковым темпом движения голосов (иногда верхний чуть быстрее остальных). Не так давно датировка слоев этого манускрипта была пересмотрена Д. Фэллоусом с учетом исследований М. Бента 2017 года. В новой версии старый слой Old Hall'a был закончен не позднее 1415 г. [23, 163].

³⁴ Справедливости ради заметим, что и во французских собраниях рубежа XIV–XV вв. знаки мензурации не всегда выставлялись в начале пьесы (предполагалась высокая степень ориентированности исполнителя, способного определить «размер» просто по виду нотной записи), однако всякий раз указывались по ходу звучания в момент изменения мензуры. Такая ситуация наблюдается во всех рукописях Машо и даже в манускрипте Ivrea (Ivrea, Biblioteca Capitolare, 115). В исключительных случаях, как в рондо Машо № 10 «Rose lis», мензурации не были обозначены ни разу, несмотря на неоднократную смену «размера»! [8, 202].

³⁵ «Детство музыки» буквально может быть продемонстрировано, например, на сочинениях англичанина Роберта Чёрбери — четырех частях мессы, написанных в 1400–1410 гг. и содержащихся в старом слое Old Hall'a. Все они, как и большая часть английской музыки для мессы того времени (в том числе попавшей в континентальные источники), написаны трехголосно, партитурно и ритмически просто. Одна из них (Sanctus) создана на *cantus firmus*, остальные сочинены свободно, то есть без первоисточника. А. Бакл считает стиль этих пьес прямым следствием кантисенной традиции английских многоголосных композиций для мессы, какой она была весь XIV и начало XV века [15, 109–110]. Примерно тот же уровень сложности можно видеть в самых простых из пауэровских пьес этого манускрипта [ibid., 121].

³⁶ В качестве доказательства Бент использует анонимное трехголосное сочинение «Sancta Maria virgo intercede» (в манускрипте Selden MS), записанное черной нотацией и партитурно. Однако в континентальном манускрипте Aosta оно же записано по партиям полрой нотацией, и для нижних голосов словесный текст по местной традиции не зафиксирован. Нижний голос назван «контратенор», а в английских источниках наименования голосов отсутствуют. Хорал мигрирует между двумя нижними голосами (как часто случается в так называемых обработках

То, что английская музыка звучала приятно, французов не удивляло, они знали ее звучание и раньше, но упорно сохраняли пренебрежительное к нему отношение, считая его чем-то отсталым, а отнюдь не очаровательным, как оно было воспринято священниками римской курии. Поэтому французские композиторы, работавшие на родине, продолжали транслировать привычную для них традицию *Ars subtilior*, а те, что работали в Италии, развивали наследие местных композиторов — Йоханнеса Чикониа, Антонио Захарии Терамского, Бартоломео да Болонья, Антонио де Чивидале и др.³⁷ И так бы, вероятно, происходило и дальше, если бы не вмешалась политика. Речь идет о третьем этапе 100-летней войны³⁸, именуемом «Ланкастерской войной» (1415–1428).

Англичанин Джон Ланкастерский, первый герцог Бедфорд³⁹, регент Франции (1422–1435) и большой любитель науки и искусства, стал той ключевой фигурой, которая заставила бургундскую музыкальную интеллигенцию перестроиться на новый лад. Р. Бауэрс предполагает [13, 110], что в его капелле, пребывавшей главным образом в Париже и Руане, периодически находились Леонель Пауэр⁴⁰ и Джон Данстейбл⁴¹. В результате подписания в 1420 г. договора

английского дисканта), создавая дополнительную возможность для неверного понимания специфически английского расположения голосов. Данная композиция заставляет, по мнению исследовательницы, предположить, что есть и другие случаи превращения партитурно записанных английских пьес с подтекстовкой всех голосов в изложенную по партиям песню с текстом только у верхнего голоса [7, 92].

³⁷ Единственное, что отличает работы композиторов, записанные во многие итальянские собрания начала XV в., — это «французскость» их нотационного преподнесения. Причем французской «редакции» неизвестного переписчика, например в кодексе Bologna Q15 подверглись даже сочинения более старых итальянских мастеров — Й. Чикониа и Захарии Терамского [2, 196].

³⁸ Как указывает А. Ю. Карачинский, «вся история Англии и Франции второй половины XIV–XV в. прошла под знаком войны за французскую корону между английскими королями из династии Плантагенетов и французскими из династии Валуа. Короли Плантагенеты, ранее владевшие едва ли не половиной Франции, которую у них отвоёвывали французские короли, мечтали о реванше» [1, 1].

³⁹ Джон Бедфорд, сменивший убитого в 1421 г. герцога Кларенса, в 1422 г. стал регентом Франции, когда годовалый Генрих VI вступил на престол, и оставался в этом статусе до своей смерти в 1435 г.

⁴⁰ В жизни Л. Пауэра (1375?–1445) есть «темный» период — 1421–1438 г. Известно, что в 1418 году (или ранее) он поступил в капеллу герцога Кларенса, где служил до гибели последнего в марте 1421 года, а также — что в 1438–1445 годах он входил в состав капеллы Кентерберийского собора. По мнению Р. Бауэрса, после 1421 года композитор мог находиться на севере Франции (на тот момент — английской территории) и служить в капелле Джона Бедфорда — младшего брата Томаса Кларенса [13, 110]. В пользу этого предположения говорит тот факт, что все произведения, написанные Пауэром в новой английской манере с 1421 по 1438 год, содержатся только в континентальных источниках [ibid., 123].

⁴¹ О жизни Дж. Данстейбла ранее не было известно практически ничего, существовали лишь упоминания о его пребывании в капелле Джона Ланкастерского в период «французского» регентства последнего (ориентировочно с 1422 по 1427 гг.), хотя в списке музыкантов этой капеллы композитор не числился. О том, что Данстейбл мог быть музыкантом в свите герцога Бедфорда, говорит фраза «Iste libellus pertinebat Johanni Dunstaple cum duci Bedfordie music», нацарапанная в середине XV в. на полях маленького трактата об астрологии [13, 110], (также об этом — [37, 4–6; 26]). Предположение Г. Дэви и В. Нагеля о том, что Данстейбл мог попасть на работу в города северной Италии, документально не подтвердилось:

между английским королем в лице Джона Ланкастерского и бургундским герцогом Филиппом Добрым⁴² английская музыка постепенно становится всё более востребованной на континенте, в первую очередь в самой Бургундии.

Наиболее раннее свидетельство перемены настроения бургундских мастеров в отношении английской композиторской манеры наблюдается у Дюфаи, который примерно в начале 1425 г. покинул Италию и оказался в г. Лаон (соврем. Лан), то есть в северной Франции, находившейся в тот период в английском подчинении. Неудивительно поэтому, что английское влияние сквозит во всех светских песнях Дюфаи, датируемых 1425 г.⁴³ Вероятно, эти во всех отношениях французские жанроформы Дюфаи написал «по-английски», чтобы понравиться герцогу Бургундскому или кому-то из его окружения. Не исключено влияние на него шансон Жилия Беншуа, находившегося в тот период в бургундском Лилле (всего в 155 км от Лана) на службе в капелле английского герцога Саффолка⁴⁴. Эти пьесы стали своего рода мостиком, через который английская манера уже через год просочилась и в ученые жанры композитора: мотет «Rite maiorem, Sanctus» (в собрании Trent 92 имеющий пометку «rapale», то есть созданный для папы римского)⁴⁵, а главное, «экспериментальная» Missa Sancti Iacobi, кроме прочего, содержащая (в разделе Communio) первый в истории пример использования техники *fauxbourdon*⁴⁶. Речь идет о попытке континентальных композиторов

итальянские архивы молчат на эту тему (об этом см.: [37, 3]). В недавней работе Л. Колтон приводит убедительные доказательства в пользу идентификации личности композитора с неким Джоном Данстейплом — (Dunstaple) эсквайром из городка Стипл Морден в Кембриджшире, умершем в 1459 г. (при том, что прежде смерть композитора Данстейбла датировали 1453 годом), о котором известно достаточно много [17, 85–116]. Если Джон Данстейбл действительно был эсквайром, это объясняет его отсутствие в списке членов капеллы герцога Бедфорда во время ее пребывания во Франции. Будучи дворянином, композитор мог находиться в свите герцога по своей воле, а не по служебной обязанности. Ранее Э. Уоти также отмечал, что Данстейбла, как и некоторых других английских композиторов (Л. Пауэра, Дж. Пламмера) источники того времени называют «оруженосцами» (*esquire* или *armiger*) [37, 27], однако ученый воспринимает эти обозначения как синонимы, имеющие исключительно «военный» смысл, в то время как слово «*esquire*», по мнению Л. Колтон, следовало бы трактовать еще и как социальный статус этих деятелей.

⁴² «Лишь переманив на свою сторону герцога Бургундского, принца, в жилах которого текла кровь династии Валуа, английский король сумел реализовать Труаский договор» (1420) [1, 1].

⁴³ Это рондо «*Adieu ces bons vins de Lannoys*» и «*Ma belle dame souveraine*», баллада «*Je me plains piteusement*» и майская песня «*Ce jour le doit*». Планчарт настаивает на том, что все они были созданы в Лаоне или, в крайнем случае, во время его недолгого пребывания в Камбре в том же году [32, 74–75; 339].

⁴⁴ На сегодняшний день не установлена точная датировка сочинений Беншуа 1420-х годов. Осталось лишь свидетельство о том, что в 1427 г. герцогу Саффолку (Уильяму де ла Полю), у которого композитор служил с 1423 г. [19, 8], очень понравилось заказанное им Беншуа рондо «*Ainsi que a la foiz my souvient*» [30, 44]. В том же 1427 г. Беншуа поступил на работу в придворную капеллу Герцога Бургундского.

⁴⁵ Долгое время считалось, что этот *Sanctus* был создан Дюфаи в середине 1430-х годов, когда композитор был на службе в папской капелле. Однако Планчарт приводит веские доводы в пользу того, что он был написан уже в 1427 г. во время пребывания в Болонье [32, 92–93].

⁴⁶ Прежде ученые полагали, что время создания знаменитого *Communio* — середина 1420-х годов. Однако Планчарт отодвигает эту дату до 1429 или даже 1430 г., после чего другие случаи использования данной техники (в основном многоголосные обработки гимнов и *Kyrie eleison*) появляются на континенте спустя буквально несколько месяцев [32, 92]. Думается,

воспроизвести специфически английскую технику исполнения григорианского хора, при которой последний оказывался «гармонизован» параллельно идущими секстаккордами.

Все эти ранние «проанглийские» церковные сочинения Дюфаи содержатся уже в первом слое нотного памятника Bologna Q15⁴⁷, тогда как произведения Беншуа впервые попали в это собрание лишь на второй стадии создания, что может косвенно свидетельствовать о приоритете Дюфаи в деле перехода на «contenance angloise». Впрочем, не следует исключать, что работы последнего оказались в этом кодексе раньше просто потому, что Дюфаи находился в 1420-е годы главным образом в Италии, а в 1426–1428 — непосредственно в Болонье, Беншуа же работал за пределами Апеннинского полуострова.

Почему же музыкальное сопровождение римской церковной службы все-таки перешло в конце 1420-х годов на английское письмо? Думается, по той же причине, по которой этого не случилось в предшествующее десятилетие. Дело в том, что состав папской капеллы в тот период был не просто французским, а собранным главным образом из музыкантов северной части страны и, кроме того, из Бургундии [32, 97], считавшейся тогда передовой в музыкальном отношении. Об этом можно косвенно судить по тому, что капелла подражала своим северным коллегам, размещая в партии верхнего голоса посменное пение взрослого солиста и ансамбля подростков [32, 93]. Поскольку своих в *должной мере* обученных мальчиков в Риме не было (!), руководство папской капеллы приглашало их из северофранцузского городка Камбре⁴⁸, где получили музыкальное образование Дюфаи, Николя Гренон, Жиль Фланнель, Жан Ганелле (Hanelle) и многие другие известные музыканты того времени. Это значит, что не римское священство указывало своим бургундским композиторам, какую музыку писать, а они сами предлагали тот стиль письма и исполнения, который считали нужным. В новых политических условиях известного засилья английской культуры — не только в капелле Филиппа Доброго, но и при дворе регента страны Джона Бедфорда в Париже — феномен «contenance angloise» во второй половине 1420-х годов начал проникать и в духовную музыку.

Вернемся к вопросу, поставленному в начале статьи: прав ли был Ле Франк, утверждая, что Дюфаи и Беншуа пошли именно за Данстейблом, а не за кем-то другим? На наш взгляд, представляется довольно странным, что Ле Франк не упоминает Пауэра, Биттеринга или Фостера как основоположников английского влияния, а говорит лишь о Данстейбле, якобы научившем франко-фламандцев Дюфаи и Беншуа правильно писать музыку. Этот факт, возможно, объясняется тем, что английское влияние было осознано самими бургундцами достаточно поздно, только к концу 1420-х годов, когда на стороне Англии воевала уже почти

«массовое» использование *fauxbourdon*'а в церковной музыкальной практике стало результатом внезапно активизировавшейся моды на все английское. В каком-то смысле это *Comptium* стало прецедентом для последующих аналогичных композиторских опытов.

⁴⁷ На этом основании датировка окончания первого слоя Bologna Q15, согласно Бент, приходящаяся на 1425 г. [2, 185], должна быть отодвинута как минимум до 1428 г. [32, 99].

⁴⁸ Кафедральный собор Камбре на рубеже XIV–XV вв. являлся не только важным архиерархическим пунктом Римской Католической Церкви, но и «чем-то вроде центра многоголосия» того времени [32, 44].

половина Франции. В это время Данстейбл действительно стал задним числом казаться главным образцом в деле передачи во Францию (а вместе с ней и в Италию) «*contenance angloise*».

В действительности Данстейбл технически просто не мог стать «учителем» для Дюфаи или, например, Арнольда де Лантинса, поскольку их сочинения появились в континентальных собраниях в одно и то же время! Так, в первой части кодекса *Vologna Q15*⁴⁹ (создаваемой на протяжении 1420–1428 гг.), в которой было помещено лишь одно *Credo* Данстейбла, были опубликованы целых две «итальянских» мессы Дюфаи⁵⁰, а также несколько частей Ординария А. де Лантинса⁵¹. Причем музыка Дюфаи, несмотря на молодость автора, представлена даже в первой части этого нотного памятника максимально широко по сравнению с произведениями остальных мастеров (даже знаменитых и уже умерших к тому времени Йоханнеса Чикониа и Захарии Терамского!). М. Бент обратила внимание на скорость, с которой переписчику доставлялись сочинения молодого француза для занесения их в упомянутое собрание: порядок размещения его композиций⁵² в *Vologna Q15* практически полностью соответствует последовательности их создания [3, 232]. Можно с определенной уверенностью утверждать, что Дюфаи как композитор уже в начале 1420-х годов пользовался значительным авторитетом.

Ирония истории в том, что когда поэма была обнародована, герцог Бургундский уже отвернулся от англичан и сдружился с французским королем⁵³.

⁴⁹ М. Бент обращает внимание на то, что если итальянские манускрипты эпохи Треченто были ретроспективны (то есть нацелены на более старую традицию, зафиксированную, что называется «на добрую память»), то *Vologna Q15* был актуализирован как в вопросе размещения материала, впервые расставленного по «репертуарному» принципу, а не по жанру / композитору (как было прежде), так и в том, что в манускрипт были включены только что созданные сочинения молодых «северных» композиторов [3, 232–234].

⁵⁰ Одна из них — «*Sine nomine*» — представляет собой полную мессу. Более ранний, неполный цикл Ординария — *Kyrie, Sanctus* и *Agnus*, — по мнению А. Планчарта, был создан Дюфаи в 1414 г. специально для Констанцского собора. Исследователь сделал такой вывод на том основании, что в рукописи *Vologna Q15* цикл был дополнен разделами *Gloria* и *Credo*, принадлежащими перу Антонио Захарии Терамского — композитора, руководившего в 1412–1413 годах той самой капеллой, которая позднее примет участие в упомянутом соборе [32, 59–62].

⁵¹ Об этом см.: [41, 51; 81].

⁵² Из 322 композиций 50 авторов, представленных в этом собрании, Дюфаи принадлежит 78 — значительное число для малоизвестного тогда музыканта! (Анализ манускрипта представлен в: [2]; а также [41, 52–53]).

⁵³ Фактически с 1435 г. (год Аррасского договора, когда Францией вновь начал править Карл VII) английское политическое влияние во Франции сходит на нет. Однако Т. Бразерс именно 1435 год считает временем непосредственного воздействия «*la contenance angloise*» на французских композиторов, поскольку основным его проявлением он считает не перестройку звучания на панконсонантный лад, а изменение трактовки верхнего голоса латиноязычного многоголосия. Триплум пяти поздних изоритмических мотетов, созданных Дюфаи после 1435 г., становится намного более лиричным, а главное, значительно отделенным в фактурном отношении от остальных голосов — прием, заимствованный им у Данстейбла (в семи изоритмических мотетах, написанных ранее 1435 г., отделены были на французский манер *два* верхних голоса) [14, 29]. В этом вопросе американский ученый буквально трактует известные слова Тинкториса об отсутствии «приличной музыки» за 40 лет до написания его трактата, то есть как раз до 1435 года [14, 24–27]. Здесь он солидарен с мнением Б. Блэкбёрн, которая провозгласила первым сочинением, сконцентрировавшим в себе черты «*la contenance angloise*», мотет Дюфаи

Поэтому поэма Ле Франка, несмотря на ожидания поэта, была встречена Филиппом Добрым весьма прохладно. Однако изменение в музыкальной культуре Бургундии уже свершилось: никто из композиторов не стал бы теперь возвращаться к традициям *Ars subtilior*⁵⁴.

Эта информация проливает свет на вопрос, почему Тинкторис в своем трактате «Музыкальные пропорции» (1476) среди великих композиторов первой половины XV в. не упоминает Пауэра (думается, настоящего вдохновителя «la contenance angloise»), хотя именно он⁵⁵ впервые сумел соединить в своем творчестве английское благозвучие и французские ритмические изыски. Дело в том, что спустя десятилетия для Тинкториса⁵⁶ (как и ранее для Ле Франка) историческая память сохранила лишь одно, самое знаменитое имя — Данстейбла, появившегося на французской сцене не ранее 1422 г. и затмившего всех своих предшественников⁵⁷. Еще позднее личность этого композитора стала настолько легендарной, что некоторые теоретики XVI в. (не без влияния Тинкториса) провозгласили его «изобретателем контрапункта» [31, 72].

В то же время, с Данстейблом связано другое историческое недоразумение: его имя даже не упоминается в важнейшем английском собрании того времени — Old Hall Manuscript! М. Бент высказывает удивление по этому поводу [7, 96], поскольку, когда создавался новый слой этого нотного памятника⁵⁸, композитор, вероятно, был уже хорошо известен в Англии. Единственным сочинением, анонимно включенным в это собрание, стал его мотет «Veni Sancte spiritus / Veni Creator» [5, 229]⁵⁹!

«Nuper rosarum flores», созданный в 1436 г. [11, 84]. Проявлениями английского воздействия на континентальную практику около 1435 г. Бразерс также считал появление в творчестве Дюфаи кантиленного мотета, новой, английской, версии изоритмического мотета и полного цикла католической мессы, впервые созданного Л. Пауэром [14, 28–29]. Однако, на наш взгляд, все эти изменения кажутся вторичными на фоне общего обновления вертикали в бургундской и соответственно итальянской музыкальных традициях.

⁵⁴ Наоборот, позднее (в 1440-е годы) Дюфаи вместе с Н. Греноном предпринял ревизию литургических книг собора в Камбре с целью составления церковного репертуара многоголосной музыки нового типа, ориентированного на «la contenance angloise» [32, 213–217].

⁵⁵ Как предполагает Д. Фэллоус, «...Леонель вполне мог заложить основы стиля и международной известности, которые сделали Данстейбла самым успешным английским композитором» [23, 165]. По мнению исследователя, Данстейбл был намного моложе Пауэра (предположительно, разница в возрасте составляла от 10 до 20 лет).

⁵⁶ Так, согласно Тинкторису: «В это время возможности нашей музыки столь возросли чудесным образом, что возникло новое искусство, если я могу так назвать его. Источник и происхождение этого искусства находится у англичан, среди которых Данстейбл (Dunstaple) возвышается в качестве лидера. Современниками его во Франции были Дюфаи и Беншуа, которым напрямую следовали нынешние композиторы Окегем, Бюнуа, Регис и Карон, которые являются самыми превосходными композиторами из тех, музыку которых я слышал» (цит. по: [31, 71–72]).

⁵⁷ По мнению Д. Фэллоуса, в высказывании Тинкториса имя Данстейбла может фигурировать условно, в значении «некий английский композитор» [23, 178].

⁵⁸ М. Бент датирует новый слой рукописи Old Hall (30 пьес из сохранившихся в манускрипте 147) 1415–1420 годами [6, 26].

⁵⁹ Думаю, этот знаменитый в то время мотет, созданный предположительно в 1416 г., просто не могли не включить в Old Hall. Дело в том, что в нем сочетаются гимн «Veni creator spiritus» и секвенция «Veni sancte spiritus», обращенные к Святому Духу [7, 92].

Кроме того, в некоторых английских собраниях (но не в Old Hall) фрагментарно сохранились анонимные партитурные *Kyrie*, по стилю соответствующие Данстейблу. Вполне возможно, что какие-то из них принадлежат этому композитору [6, 92]⁶⁰. Думается, ответ весьма прост: имя Данстейбла⁶¹ не фигурирует в Old Hall потому, что тот не был клириком. (Остальные английские композиторы, представленные в этой рукописи, — священники или хотя бы клирики). На континенте (все его сочинения находятся в итальянских собраниях)⁶² церковная принадлежность Данстейбла была не столь актуальна, для них он был человеком английской короны, и на его гражданский статус они легко закрыли глаза. Но для английских священников, полагаю, было невозможно включить в церковное собрание мессы и мотеты на григорианские первоисточники, принадлежавшие человеку, который не имел отношения к Церкви⁶³. К тому же во Франции вообще было более вольное отношение к статусу музыканта, если он знаменит и обласкан церковным двором. Так, Ж. Беншуа, будучи простым клириком, но не священником, благодаря своему высокому профессиональному авторитету жил безбедно, имея пребенды по всей Бургундии.

Южная часть Франции, которая в Столетней войне сражалась не на стороне Англии, вероятно, так и не смирилась с нашествием «*la contenance angloise*». Поэтому композиторы, не связанные работой на севере страны или в Италии⁶⁴ (в особенности музыкальное окружение авиньонского священства,

⁶⁰ Впрочем, имена английских композиторов есть только в Old Hall, остальные источники полностью анонимны.

⁶¹ М. Тодд: «У Данстейбла по меньшей мере 52 атрибутированных сочинения, хотя все еще есть сомнения, не принадлежит ли что-то из них Пауэру или другим английским мастерам. Хотя полагают, что Данстейбл писал в том числе и светскую музыку, его сочинения с вернакулярными текстами не сохранились. Популярная песня "O rosa bella", прежде ему приписываемая, теперь атрибутирована Дж. Бедингаму (John Bedyngham, ум. 1459/60)» [29].

⁶² Его пьесы представлены в итальянских манускриптах Bologna, Aosta, Modena B и Trent. Не исключено, что часть средств на «публикацию» английских композиторов, и в том числе сочинений Данстейбла, на Апеннинском полуострове вложил английский герцог Глостер, Хамфри Ланкастерский (регент Англии при Генрихе VI), который с начала 1430-х годов был поклонником итальянской культуры. Он привлек множество итальянских писцов на работу в Англию, заказал итальянским ученым большое количество переводов классической литературы, а его последователи поддерживали самые тесные культурные связи с Римом, Флоренцией и Феррарой. А ведь именно последний город является родиной знаменитого манускрипта Modena B [37, 29–30]. Согласно Э. Уоти, это собрание было записано в 1445–1447 годах и использовалось капеллой герцога Феррарского Леонелло д'Эсте. Как отмечает большинство исследователей, помещенная в конце книги группа анонимных английских сочинений, вероятно, происходила из некоего английского мотетного сборника, ныне утерянного. Преобладание в этой группе музыки Данстейбла (пьесы № 31–53) натолкнуло автора на мысль о связи предполагаемого английского первоисточника с герцогом Глостером, которому покровительствовал этому композитору [37, 30].

⁶³ Также, полагаю, не были клириками англичанин Джон Бенет, сочинения которого отсутствуют в Old Hall, зато имеются в континентальных сборниках (например, в Modena B), и француз Жан Пикар, чьи пьесы по этой причине не фигурируют (по крайней мере, под его именем) в континентальных источниках, зато содержатся в английских. В Old Hall содержатся две трехголосные пьесы еще одного не-священника, подписанные «*Roy Henry*». Ученые полагают, что одна из них — довольно старомодно написанный Sanctus — принадлежит Генриху IV, тогда как Gloria с текстом, выписанным только для верхнего голоса, напоминает современные ей французские светские песни, что выдает почерк более молодого композитора, которым был уже Генрих V.

⁶⁴ Речь идет, например, о композиторах Иоганне Симонисе Хаспруа (ум. 1428), Боде Кордые (ум. 1440), Иоганне Цезарисе (ум. 1430) и Пьере Фонтене (ум. 1450).

воспитанное на «технических требованиях» *Ars subtilior*), так и не подстроились под англичан, продолжая писать в том же духе, что и прежде⁶⁵. К тому же южная традиция, в основе которой еще с конца XIV в. лежали популярные песни, не была столь же диссонантной, как мотеты того времени⁶⁶. Однако великое музыкальное будущее было уготовано другой территории — той, что впоследствии станет Нидерландами, в состав которых войдет большая часть прежней Бургундии. А старая французская традиция, возвращенная в стилевом поле *Ars subtilior*, постепенно забудется, оставив свой след лишь в сложнейшей ритмической концепции многоголосия Дюфаи и его продолжателей.

Использованная литература

1. Карачинский А. Ю. Предисловие к русскому изданию // П. Эйрл. Жизнь и эпоха Генриха V. СПб.: Евразия, 2003.
2. Bent M. A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative // *Musica Disciplina*. 1987. Vol. 41: 1380–1430: An International Style? P. 183–201.
3. Bent M. Continuity and Transformation of Repertory and Transmission in Early 15th-Century Italy: The Two Cultures // *Kontinuität und Transformation in der Italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* / hrsg. von Sandra Dieckmann, Janine Droese, Elfriede Baranowski. Hildesheim, Zurich, and New York: Georg Olms, 2007. P. 225–246. (*Musica Mensurabilis*, 3).
4. Bent M. Early Papal Motets // *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome* / ed. by R. Sherr. New York: Oxford University Press, 2004. P. 5–43.
5. Bent M. Initial Letters in the Old Hall Manuscript // *Music and Letters*. 1966. Vol. 47. No. 3. P. 225–238.
6. Bent M. Sources of the Old Hall Music // *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1967–1968. Vol. 94. No. 1. P. 19–35.
7. Bent M. The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell* / ed. by E. Hornby, D. Maw. Woodbridge: Boydell Press, 2010. P. 83–96.
8. Bent M. The Early Use of the Sign Ф // *Early Music*. 1996. Vol. 24. No. 2. P. 199–225.
9. Bent M. The Musical Stanzas in Martin Le Franc's *Le Champion des Dames* // *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance: Essays dedicated to Andrew Hughes* / ed. by J. Haines and R. Rosenfeld. Ashgate, 2004. P. 91–128.

⁶⁵ Важно, что с середины 1430-х годов, когда английская традиция перестает казаться провинциальной, всё, что ей не соответствует, постепенно вытесняется на культурную периферию (вспомним категоричное мнение Тинкториса!). Может быть, *поэтому* от музыки вышеперечисленных французов почти ничего не сохранилось? Еще одним фактором не в пользу традиции *Ars subtilior* оказалась смена подчинения Авиньонской архиепархии: с 1409 г. она попадает в ведение пизанского (анти)папы, а после Констанца под власть вновь утвержденного папы римского [32, 22–23]. Таким образом, звучание, привлекавшее французских первосвященников в конце XIV в., понемногу теряет свою актуальность и в Католической Церкви.

⁶⁶ Например, *Agnus Dei* Маттео Перуджийского, *Gloria* Бода Кордые или *Кутие* Иоанна де Лимбургии звучат ритмически изысканно, но при этом довольно приятно для слуха.

10. *Bent M.* The Transmission of English Music 1300–1500: some Aspects of Repertory and Presentation // *Studien zur Tradition in der Musik*. München: Musikverlag E. Katzbichler, 1973. P. 65–83.
11. *Blackburn B. J.* On Compositional Process in the Fifteenth Century // *Musical Theory in the Renaissance* / ed. by C. C. Judd. New York, London: Routledge, 2016. P. 25–100.
12. *Bowers R.* Guillaume de Machaut and His Canonry of Reims, 1338–1377 // *Early Music History*. 2004. Vol. 23. P. 1–48.
13. *Bowers R.* Some Observations on the Life and Career of Lionel Power // *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1975. Vol. 102. P. 103–127.
14. *Brothers T.* Contenance Angloise and Accidentals in some Motets by Du Fay // *Plainsong and Medieval Music*. 1997. Vol. 6. P. 21–51.
15. *Buckle A.* An English Composer in Royal and Aristocratic Service: Robert Chirbury, c. 1380–1454 // *Plainsong and Medieval Music*. 2006. Vol. 15. Issue 2. P. 109–122.
16. *Caldwell J.* The Oxford History of English Music. Vol. 1: From the Beginnings to c. 1715. New York: The Clarendon Press, Oxford University Press, 1991. 691 p.
17. *Colton L.* Angel Song: Medieval English Music in History. London, New York: Routledge, 2017. 205 p.
18. *Cook J. M.* Mid-Fifteenth-Century English Mass Cycles in Continental Sources. Ph.D. diss. Vol. 1. Nottingham: The University of Nottingham, 2014. 371 p.
19. *Cook J. M.* The Cyclic Mass: Anglo-Continental Exchange in the Fifteenth Century. Abingdon, New York: Routledge, 2019. 162 p.
20. *Cunningham D. W.* Music Notation in Netherlandish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Ph.D. diss. Ohio State University, 1978. 177 p.
21. *Fallows D., Buckle A.* Power, Leonel // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / ed. by L. Finscher. Personenteil. Bd. 13. Kassel: J. B. Metzler, 2005. P. 862–69.
22. *Fallows D.* Dufay. London: J. M. Dent & Sons, 1982. 321 p.
23. *Fallows D.* Henry V and the Earliest English Carols: 1413–1440. Abingdon, New York: Routledge, 2018. 207 p.
24. *Fallows D.* The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century // *Renaissance Studies*. 1987. Vol. 1. P. 189–208.
25. *Guilielmus Monachus.* De preceptis artis musicae/ ed. A. Seay. [Rome]: American Institute of Musicology, 1965. 59 p. (Corpus Scriptorum de Musica, 11).
26. *Günther U.* Das Ende der Ars Nova // *Die Musikforschung*. 1963. No. 16. S. 105–120.
27. *Hughes A.* Mensuration and Proportion in Early Fifteenth Century English Music // *Acta Musicologica*. 1965. Vol. 37. Fasc. 1/2. P. 48–61.
28. *Ludwig F.* Music des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 1922–1923. 5. Jg. S. 434–460.
29. *McComb T. M.* John Dunstaple (c. 1390–1453) — A discography [2001]. <http://www.medieval.org/emfaq/composers/dunstaple.html> (дата обращения: 1 декабря 2021 года).
30. *McDonald E. G.* Uncommon Readers? The Paston Family and the Textual Cultures of Fifteenth-Century East Anglia. Ph.D. diss. Norwich: University of East Anglia School of Literature, Drama and Creative Writing, 2018. 342 p.
31. *Owens J. A.* Music Historiography and the Definition of «Renaissance» // *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation and Counter-Reformation* / ed. by Ph. Vendrix. London, New York: Routledge, 2016. P. 67–92.

32. *Planchart A. E.* Guillaume Du Fay: The Life and Works: in 2 vols. Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press, 2018. 926 p.
33. *Schuler M.* Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418 // *Acta musicologica*. 1966. No. 38. S. 150–168.
34. *Stoessel J.* French-Texted Songs at the Council of Constance: Influences, Paths of Transmission, and Trends // *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils / hrsg. von Stefan Morent, Silke Leopold, and Joachim Steinheuer*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2017. S. 205–224. (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen, 47).
35. *Strohm R.* European Politics and the Distribution of Music in the Early Fifteenth Century // *Early Music History*. 1981. Vol. 1. P. 305–323.
36. *Strohm R.* The Rise of European Music 1380–1500. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
37. *Wathey A.* Dunstable in France // *Music and Letters*. 1986. Vol. 67. No. 1. P. 1–36.
38. *Wathey A.* John of Gaunt, John Pycard and the Negotiations at Amiens, 1392 // *England and the Low Countries in the Late Middle Ages / ed. by C. Barron and N. Saul*. Stroud: Alan Sutton Publishing, 1995. P. 29–42.
39. *Wathey A.* The Peace of 1360–1369 and Anglo-French Musical Relations // *Early Music History*. 1990. No. 9. P. 129–174.
40. *Wegman R. C.* New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the “Contenance Angloise” // *Acta Musicologica*. 2003. Vol. 75. Fasc. 2. P. 201–241.
41. *Widaman J.* The Mass Ordinary Settings of Arnold de Lantins: A Case Study in the Transmission of Early Fifteenth-Century Music. Vol. 1. Ph.D. diss. Brandeis University, 1988. 362 p.

Получено: 4 января 2022 года

Принято: 4 мая 2022 года

Об авторе:

Саида Зауровна Исхакова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

References

1. Karachinskiy, Aleksey Yu. 2003. “Predislovie k russkomu izdaniyu [Preface to the Russian Edition].” In Eyrl, Peter. *Zhizn’ i epokha Genrikhha V* [Earle, Peter. The Life and Times of Henry V]. St. Petersburg: Evraziya. (In Russian).
2. Bent, Margaret. 1987. “A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style; Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative.” *Musica Disciplina* 41: 183–201.
3. Bent, Margaret. 2007. “Continuity and Transformation of Repertory and Transmission in Early 15th-Century Italy: The Two Cultures.” In *Kontinuität und Transformation in der Italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Janine Droese, Elfriede Baranowski, 225–46. *Musica Mensurabilis* 3. Hildesheim, Zurich, and New York: Georg Olms.

4. Bent, Margaret. 2004. "Early Papal Motets." In *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, edited by Richard Sherr, 5–43. New York: Oxford University Press.
5. Bent, Margaret. 1966. "Initial Letters in the Old Hall Manuscript." *Music and Letters* 47, no. 3: 225–38.
6. Bent, Margaret. 1967–68. "Sources of the Old Hall Music." *Proceedings of the Royal Musical Association* 94, no. 1: 19–35.
7. Bent, Margaret. 2010. "The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent." In *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell*, edited by Emma Hornby and David Maw, 83–96. Woodbridge: Boydell Press.
8. Bent, Margaret. 1996. "The Early Use of the Sign Φ ." *Early Music* 24, no. 2: 199–225.
9. Bent, Margaret. 2004. "The Musical Stanzas in Martin Le Franc's 'Le Champion des Dames'." In *Music and Medieval Manuscripts Paleography and Performance: Essays dedicated to Andrew Hughes*, edited by John Haines and Randall Rosenfeld, 91–128. Aldershot: Ashgate.
10. Bent, Margaret. 1973. "The Transmission of English Music 1300–1500: Some Aspects of Repertory and Presentation." In *Studien zur Tradition in der Musik*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Max Lütolf, 65–83. München: E. Katzbichler.
11. Blackburn, Bonnie J. 2016. "On Compositional Process in the Fifteenth Century." In *Musical Theory in the Renaissance*, edited by Cristle Collins Judd, 25–100. New York, London: Routledge.
12. Bowers, Roger. 2004. "Guillaume de Machaut and His Canonry of Reims, 1338–1377." *Early Music History* 23: 1–48.
13. Bowers, Roger. 1975. "Some Observations on the Life and Career of Lionel Power." *Proceedings of the Royal Musical Association* 102: 103–27.
14. Brothers, Thomas. 1997. "Contenance Angloise and Accidentals in some Motets by Du Fay." *Plainsong and Medieval Music* 6: 21–51.
15. Buckle, Alexandra. 2006. "An English Composer in Royal and Aristocratic Service: Robert Chirbury, c. 1380–1454." *Plainsong and Medieval Music* 15, issue 2: 109–22.
16. Caldwell, John. 1991. *From the Beginnings to c. 1715*. Vol. 1 of *The Oxford History of English Music*. New York: Clarendon Press, Oxford University Press.
17. Colton, Lisa. 2017. *Angel Song: Medieval English Music in History*. London, New York: Routledge.
18. Cook, James M. 2014. "Mid-Fifteenth-Century English Mass Cycles in Continental Sources," vol. 1. Ph.D. diss., University of Nottingham.
19. Cook, James M. 2019. *The Cyclic Mass: Anglo-Continental Exchange in the Fifteenth Century*. Abingdon, New York: Routledge.
20. Cunningham, David. 1978. "Musical Notation in Netherlandish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries." Ph.D. diss., Ohio State University.
21. Fallows, David, and Alexandra Buckle. 2005. "Power, Leonel Lionel." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von L. Finscher. Personenteil 13, 862–69. Kassel: J. B. Metzler.
22. Fallows, David. 1982. *Dufay*. London: J. M. Dent & Sons.
23. Fallows, David. 2018. *Henry V and the Earliest English Carols: 1413–1440*. Abingdon, New York: Routledge.
24. Fallows, David. 2008. "The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century." *Renaissance Studies* 1, 189–208.

25. Guilielmus Monachus. 1965. *De preceptis artis musice*. Edidit Albertus Seay. Corpus Scriptorum de Musica 11. [Rome]: American Institute of Musicology.
26. Günther, Ursula. 1963. “Das Ende der Ars Nova.” *Die Musikforschung* 16: 105–20.
27. Hughes, Andrew. 1965. “Mensuration and Proportion in Early Fifteenth-Century English Music.” *Acta Musicologica* 37, Fasc. 1/2: 48–61.
28. Ludwig, Friedrich. 1923. “Music des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe.” *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922–1923): 434–60.
29. McComb, Todd M. [2001]. “John Dunstaple (c. 1390–1453) — A discography.” Accessed December 1, 2021. <http://www.medieval.org/emfaq/composers/dunstaple.html>.
30. McDonald, Elisa G. 2018. “Uncommon Readers? The Paston Family and the Textual Cultures of Fifteenth-Century East Anglia.” Ph.D. Diss. Norwich: University of East Anglia School of Literature, Drama and Creative Writing.
31. Owens, Jessie A. 2016. Music Historiography and the Definition of ‘Renaissance.’” In *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*, edited by Philippe Vendrix, 67–92. London, New York: Routledge.
32. Planchart, Alejandro E. 2018. *Guillaume Du Fay: The Life and Works*. 2 vols. Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press.
33. Schuler, Manfred. 1966. “Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418.” *Acta musicologica* 38, Fasc. 2/4: 150–68.
34. Stoessel, Jason. 2017. “French-Texted Songs at the Council of Constance: Influences, Paths of Transmission, and Trends.” In *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, hrsg. von Stefan Morent, Silke Leopold, und Joachim Steinheuer, 205–24. Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 47. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag.
35. Strohm, Reinhard. 1981. “European Politics and the Distribution of Music in the Early Fifteenth Century.” *Early Music History* 1: 305–23.
36. Strohm, Reinhard. 1993. *The Rise of European Music 1380–1500*. Cambridge: Cambridge University Press.
37. Wathey, Andrew. 1986. “Dunstable in France.” *Music and Letters* 67, no. 1: 1–36.
38. Wathey, Andrew. 1995. “John of Gaunt, John Pycard and the Negotiations at Amiens, 1392.” In *England and the Low Countries in the Late Middle Ages*, edited by Caroline M. Barron and Nigel Saul, 29–42. Stroud: Alan Sutton.
39. Wathey, Andrew. 1990. “The Peace of 1360–1369 and Anglo-French Musical Relations.” *Early Music History*, no. 9: 129–74.
40. Wegman, Rob C. 2003. “New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the ‘Contenance Angloise.’” *Acta Musicologica* 75, Fasc. 2: 201–41.
41. Widaman, Jean. 1988. “The Mass Ordinary Settings of Arnold de Lantins: a Case Study in the Transmission of Early Fifteenth-Century Music,” vol. 1. Ph.D. diss., Brandeis University.

Received: January 4, 2022

Accepted: May 4, 2022

Author’s information:

Sayida Z. Iskhakova — Ph.D., Associate Professor at the Subdepartment of Composition, Zagir Ismagilov Ufa State Institute of Arts