



Научная статья
УДК 783.4(41)"13/14"
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.02>

Три лика средневекового английского мотета

Анна Сергеевна Теплова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
a_timina@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8539-7016>

Аннотация: Средневековый английский мотет принадлежит к периферийным жанровым ответвлениям и до сих пор недостаточно изучен. Лишь с 1909 года стали находить плохо сохранившиеся рукописные источники и по их фрагментам восстанавливать мотеты. Только с 1957 года началась их публикация, открывшая оригинальные подходы к жанру. Помимо создававшихся под материковым влиянием *изоритмических* мотетов, в островном репертуаре обнаружилось иные технические решения: мотеты с *гласообменом* и мотеты на *cantus medius* (проблемы неаутентичной терминологии в статье обсуждаются параллельно с характеристикой названных феноменов). Фундаментальные жанровые основы у всех этих разновидностей общие: вокальное многоголосие, латинский текст (преимущественно духовного содержания), преобладающая политекстовость, опора на заимствованный первоисточник как норма, допускающая исключения. Однако различная техника композиции (*изоритмия*, *гласообмен*, *cantus medius*) меняет их облик значительно, вплоть до неузнаваемости. Установленные в статье критерии сравнения разъясняются в процессе анализа *изоритмического* мотета Дж. Алейна и двух анонимных мотетов: с *гласообменом* и на *cantus medius*.

Ключевые слова: средневековая полифония, раннеанглийский мотет, техника изоритмии, гласообмен, мотет на *cantus medius*

Для цитирования: Теплова А. С. Три лика средневекового английского мотета // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 3 (сентябрь 2023). С. 420–443. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.02>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research Article

Three Faces of Medieval English Motet

Anna S. Teplova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
a_timina@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8539-7016>

Abstract: The medieval English motet belongs to the peripheral branches of the genre and is still insufficiently studied. Only since 1909, poorly preserved handwritten sources began to be discovered and motets were reconstructed from their fragments. It was only in 1957 that their

publication began, revealing original approaches to the genre. In addition to the *isorhythmic motets* created under mainland influence, other technical solutions were discovered in the island repertoire: *motets with voice exchange* and *motets on the cantus medius* (the problems of inauthentic terminology are discussed in the article in parallel with the characteristics of these phenomena). The fundamentals of all these genre varieties are common: vocal polyphony, Latin text (mainly of spiritual content), predominant polytextuality, reliance on a borrowed primary source as a norm that allows exceptions. However, different composition techniques (*isorhythm*, *voice exchange*, *cantus medius*) significantly change their appearance to the point of being unrecognizable. The comparison criteria established in the article are explained during the analysis of the *isorhythmic motet* by J. Aleyn and two anonymous motets: with *voice exchange* and on *cantus medius*.

Keywords: medieval polyphony, early English motet, isorhythmic technique, voice exchange, motet on *cantus medius*

For citation: Teplova, Anna S. "Three Faces of Medieval English Motet." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 3 (September): 420–43. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.54.3.02>.

Мотет, как известно, был одним из ведущих жанров полифонической музыки XIII–XIV веков, а ее главным центром являлся Париж. Французские мотеты, обнаруженные в многочисленных западноевропейских собраниях, были каталогизированы, отредактированы и проанализированы в числе первых. Но мотеты создавались и в других регионах; из периферийных ветвей особенно примечателен английский мотет, имевший разные композиционные решения.

Видимо, в середине XIV столетия (относительно датировки мнения расходятся) англичане переняли с континента мотеты в изоритмической технике¹. Однако существовали и оригинальные, «островные» модели, изученные гораздо меньше. Причина — в непростой судьбе раннеанглийских мотетов, что требует пояснения.

Большая часть английской средневековой полифонии анонимна и сохранилась фрагментарно. Почти все ныне известные рукописи представляют собой «побочный продукт» переплетного дела, будучи остатками устаревших — по меркам XIV–XV веков — книг. Множество манускриптов оказалось утрачено и в процессе Тюдоровской секуляризации, когда пострадали крупные библиотечные собрания².

Впервые рукописные остатки средневековых английских мотетов были обнаружены в 1909 году при реставрации переплетов в библиотеке Вустерского собора (в числе так называемых Вустерских фрагментов — WF). Впоследствии их дополнили около 40 новых источников, среди которых — манускрипты из Кембриджа (Cjc 138, Cgc 512, Cjes 5, Crc 228, Ctc, Cfm, Ccc 65), Дарема (DRc 20), Кентербери (CAc 128/2), Оксфордского Нью-Колледжа (Omc 266/268, Opc 362) и Бодлианской библиотеки (в частности, Ob 7, Ob 25, Ob 60, Ob 72, Ob 81), Британской библиотеки

¹ Распространению французских новаций помогали, как ни парадоксально, внешнеполитические события: плененных в ходе Столетней войны аристократов могла сопровождать в заточении «музыкальная свита», что способствовало культурному обмену. Одним из самых примечательных было пленение короля Франции Иоанна Доброго, который пребывал в Англии в 1357–1360 годах со своей придворной капеллой.

² Роспуск монастырей, предпринятый вторым монархом из династии Тюдоров, королем Генрихом VIII (1491–1547), сопровождался изъятием монастырского имущества в пользу королевского дома (см.: [17; 45; 14]).

(Lbm 1210, Lbm 24198, Lbm 28550, Lbm 40011B, Lbl 57950), Вестминстерского аббатства (Lwa 21258, Lwa 12185) и других архивов. В совокупности источники содержат порядка 120 мотетов, из которых около сотни принадлежали англичанам, а остальные, вероятно, имели иностранное авторство.

Освоение этого репертуара началось в середине XX столетия. «Руинированное» состояние материальной базы требовало кропотливейшей работы по ее восстановлению. Реконструируя мотеты, ученые сверяли их версии в различных источниках и искали аналогии среди уцелевших композиций. Этот процесс был настолько индивидуальным и сложным, что нередко «воскрешение» одного-двух мотетов становилось темой отдельной статьи. Многие публикации (например, Гордона Андерсона [8], Ханса Тишлера [43], Маргарет Бент [9; 10; 11; 13], Кристофера Пейджа [36; 37], Джареда Хартта [29], Ренаты Пьерагостини [38], Лизы Колтон [18; 19; 21]) — это прежде всего презентация источниковедческого и текстологического опыта их авторов, обоснование подходов к расшифровке избранных мотетов.

Число вновь открытых мотетов росло, их публикация заняла четверть века. В 1957 году силами Американского института музыковедения были изданы Вустерские фрагменты в редакции Лютера Диттмера³. Затем последовало издание музыки Манускрипта Олд-Холл, подготовленное стараниями Эндрю Хьюза и Маргарет Бент и вошедшее в серию «Corpus mensurabilis musicae» (1969)⁴. Чрезвычайно важным событием начала 1980-х стала публикация в серии «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», где мотеты английского происхождения сосредоточены в трех томах⁵. Редакторами названных томов выступили Питер М. Леффертс, Эрнест Сандерс и Фрэнк Л. Харрисон — авторы диссертационных исследований и научных статей о средневековой английской полифонии [32; 33; 40; 41; 42; 25; 26; 27]. Наконец, в 1981 году Харрисон и Роджер Уибберли выпустили 26 том серии «Early English Church Music», куда вошли факсимиле нескольких английских мотетов⁶.

Учитывая степень индивидуальности и зачастую гипотетичности реконструкций, вряд ли можно надеяться на их полное соответствие утерянным оригиналам. Тем не менее охват столь обширного материала — огромное достижение, которое открыло путь к дальнейшим исследованиям. И действительно, стали появляться музыковедческие труды, авторы которых стремились охарактеризовать новый пласт английских мотетов как целое и включить его в общую историю жанра.

³ The Worcester Fragments / a catalogue raisonné and transcription by Luther A. Dittmer, with a foreword by Dom Anselm Huges. [Rome]: American Institute of Musicology, 1957. (Musicological Studies and Documents). Диттмеру принадлежат статьи, посвященные датировке Вустерских фрагментов: [22; 23].

⁴ The Old Hall Manuscript / transcr. and ed. by Andrew Hughes and Margaret Bent. Middleton, WI: American Institute of Musicology, 1969–1973. (Corpus mensurabilis musicae 46, 3 vols. in 4 pts.).

⁵ English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries / ed. by Ernest H. Sanders. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1979. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Vol. 14);

English Music for Mass and Offices (II) and Music for Other Ceremonies / ed. by Ernest H. Sanders, Frank Ll. Harrison, and Peter M. Lefferts. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1986. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Vol. 17);

Motets of English Provenance / edited by Frank Ll. Harrison, texts ed. and trans. by Peter M. Lefferts. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1980. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Vol. 15).

⁶ Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony: A Selection of Facsimiles / ed. by F. Ll. Harrison, R. Wibberly. London: Stainer and Bell, 1981. (Early English Church Music. Vol. 26).

Так, в 1983 году Леффертс защитил диссертацию на тему «Мотет в Англии в четырнадцатом веке» [31]. Эта работа представляет собой фундаментальное исследование, где не только дан исчерпывающий репертуарный перечень с указанием первоисточников, степени сохранности мотетов, их публикаций и упоминаний в литературе, а также введены в обиход новые расшифровки мотетов, но и делается попытка систематики мотетных структур (не решающая, однако, всех вопросов). Известнейшие словари и энциклопедии, такие как «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [16] и «Handbuch der musikalischen Gattungen» [34, 37–43], тоже не обошли вниманием раннеанглийский мотет и посвятили ему отдельные рубрики. Колтон в диссертации 2003 года на тему «Музыка и святость в Англии ок. 1260 — ок. 1400» [20] вписала избранные мотеты в историко-религиозный контекст, связав их с культами английских святых.

Отдельно следует упомянуть недавнюю коллективную монографию «Дорсетские ротулы: контекстуализация и реконструкция раннеанглийского мотета» (2021), созданную Бент, Харттом и Леффертсом [12]. Эта разносторонняя работа возникла благодаря синтезу исторического, текстологического и аналитического методов исследования. В книге представлены результаты расшифровки четырех анонимных сочинений, найденных тремя годами ранее в свитках — ротулах — из бенедиктинского монастыря Эбботсбери, графство Дорсет. Рассматривая обнаруженные сочинения, ученые привлекают для сравнения схожие по строению мотеты и таким образом «контекстуализируют» их. Фрагмент одного из пергаментных свитков-ротул, ныне хранящихся в архиве Дорсетского исторического центра, представлен на иллюстрации 1⁷. Нотированный на этой стороне ротулы мотет «*Ascendenti sonet geminacio / Viri Galilei*»⁸ будет обсуждаться далее.

Открытие и добавление в обширное мотетное семейство даже одной относительно локальной структурной модели заставляет задуматься о параметрах ее оценки в ряду прочих, более знакомых, выдвигает дополнительные вопросы к терминологии (и так далеко не упорядоченной), а параллельно вынуждает вновь оценить функциональное соотношение голосов, их исторически зафиксированную трактовку. Все вместе это постепенно укрепляет представления о мотете как о сложной системе со многими показателями (к чему направлена и данная статья). Это продвижение имеет, бесспорно, и всеобщее значение, но для отечественных читателей особенно важно в силу того, что даже сам музыкальный материал по средневековому мотету Англии в нашей стране труднодоступен. Указанные нотные издания в крупнейших отечественных библиотеках отсутствуют либо представлены весьма ограниченно⁹. Соответственно, данный пласт пока не нашел отражения в отечественных трудах по истории музыки.

⁷ Источник иллюстрации: [12, 7] (в указ. изд. представлено полноцветное изображение страницы рукописи целиком).

⁸ В данной статье все латинские названия мотетов и их тексты приведены в средневековой (не классической) орфографии.

⁹ Так, в Российской государственной библиотеке хранится микрофильм издания «Вустерских фрагментов» в редакции Диттмера, однако нет ни одного из трех английских томов такой значительной серии, как «Полифоническая музыка четырнадцатого века». Единственный английский мотет этой серии, доступный в РГБ, — это «*Sub Arturo plebs vallata*», который рассматривается в настоящей статье.



Ил. 1. Ротула из архива Дорсетского исторического центра (Dor, a') с анонимным мотетом «Ascendenti sonet geminacio / Viri Gallei». Источник: [12, 7]

Figure 1. Rotula from the archive of the Dorset History Center (Dor, a') with the anonymous motet "Ascendenti sonet geminacio / Viri Gallei". The source of the image: [12, 7]

* * *

Демонстрацию версий раннеанглийского мотета начнем с более известного в науке изоритмического, поскольку в сравнении с ним будет яснее суть двух иных моделей. Обратимся к признанному в качестве «образцового» мотету «Sub Arturo plebs vallata / Fons citharizancium / In omnem terram» Джона Алейна¹⁰.

Его датировка (как это часто бывает с английской музыкой) проблематична и дискутируется в полувековом диапазоне¹¹. Главные характеристики произведения

¹⁰ Джон Алейн (John Aleyn, лат. Johannes Alanus) — предположительно, капеллан Королевской капеллы при Эдуарде III в 1360–1373 годах. Считался авторитетным музыкантом; в 1363 году занимался исправлением певческих книг, хранившихся в Виндзорской часовне Святого Георгия, по подлинным образцам из Солсбери.

¹¹ От 1358 года (по предположению Б. Трауэлла: [44, 74]) до начала 1410-х годов (по версии М. Бент: [11, 86–88]). Р. Бауэрс считает наиболее вероятным создание мотета в 1370-х [15, 334–335].

отвечают известным по творчеству Витри и Машо основам изоритмического мотета¹².

1. *Вокальное многоголосие*. «Sub Arturo plebs vallata» написан для трех голосов — тенора, мотетуса и триплума. Трехголосие, наряду с четырехголосием, было нормой для континентальных изоритмических мотетов.

2. *Политекстовость*. С момента своего возникновения изоритмическому мотету была свойственна политекстовость. Как правило, мотетус и триплум подтекстовывались полностью, в то время как тенор (и контратенор, при наличии) не имели протяженного текста. «Sub Arturo» следует этой практике: тенор снабжен лишь кратким инципитом, верхние же голоса — многострофными поэтическими текстами на латыни¹³.

3. *Опора на cantus prius factus*. Изоритмические мотеты первой половины XIV века основывались на заимствованном напеве (нередко хоральном), который помещался в нижнем голосе. В данном мотете тенор «держит» мелодию хорала «In omnem terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terrae verba eorum» («По всей земле прошел голос их, и до пределов вселенной слова их», Рим. 10:18).

4. *Изоритмическая организация тенора с обособлением параметров высоты и ритма*. Зуквысотный ряд (колор) и ритмический ряд (талья) имеют разную длину и свою систему повторений, как и в теноре «Sub Arturo».

5. *Ярусная ритмика*: расслоение ткани на два контрастных интонационно-ритмических пласта. По традиции, в «Sub Arturo» два верхних голоса противопоставляются нижнему. Расположенные в одной тесситуре мотетус и триплум ритмически подвижны; находящийся ниже тенор движется «замедленно», в укрупненных мензурах и длительностях. Пример 1 демонстрирует различие между двумя пластами мотета.

Композиционные основания «Sub Arturo» позволяют соотнести его не только с континентальной мотетной традицией первой половины XIV столетия, но и с более поздними английскими мотетами — например, изоритмическими мотетами Джона Данстейбла (1-я половина XV века). Суть в пропорциях тенора:

¹² Одна из недавних отечественных работ, посвященных изоритмическому мотету Ars nova, принадлежит М. Е. Гирфановой [1].

¹³ Особую популярность мотету принес текст триплума, в котором упомянуты четырнадцать английских музыкантов XIV столетия. В мотете часть имен дается в виде инициалов, а латинизированные написания в манускриптах обнаруживают разночтения. Трауэлл [44] реконструирует имена этих людей (далее даны в квадратных скобках вслед за вариантами по источникам): Дж. де Корби (J[ohannes] de Corbe [John of Corby]), Дж. де Альто Боско (J[ohannes] de Alto Bosco [John of Hautboys]), Дж. Мартини (G[ilbertus?] Martini [Gilbert Martyn?]), Рикардус Блит (Ricardus Blich / Blythe / Blyth / Blith [Richard Blithe]), Йоханнес де Оксония (Johannes / Johannis de Oxonia / Exonia / Oxonie [John of Oxford]), Дж. Муге (G[ulielmus] Mughe [William Mugge]), Эдмундус де Бери (Edmundus de Buria [Edmund of Bury]), Дж. Блит (G[ulielmus] Blich [William Blithe]), Дж. Ипсвич (J[ohannes] Episwich / Yepeswich / Yppeswiz [John of Ipswich]), Николаус де Ваде Фамелико (Nicholaus de Vade Famelico [Nicholas of Hungerford]), Э. де Муристо (E. de Muristo [Edmund Mirtogh?]), Дж. де Хорарум Фонте (G[ulielmus] de Horarum Fonte [William Tideswell]), Симон Клеменс (Simon Clemens [Simon Clement]) и Адам Левита (Adam Levita [Adam the Deacon]).

Все они, по-видимому, работали либо в Королевской капелле при Эдуарде III и его преемнике Ричарде II, либо в капелле Эдуарда, принца Уэльского («Черного принца»). Трауэлл и затем Бауэрс попытались реконструировать биографические сведения об этих музыкантах [44; 15].

у Данстейбла длина ритмического и мелодического рядов соотносится как 3:1 (на одно проведение колора приходится три тальи). Колор проходит трижды, и каждое новое его появление сопровождается изменением мензуры — от *tempus perfectum, prolatio major* (⊙) к *tempus perfectum, prolatio minor* (⊚) и, наконец, к *tempus imperfectum, prolatio minor* (⊚). Три раздела формы, определяемые сменами мензур в теноре, соизмеряются друг с другом в пропорции 9 : 6 : 4. Свои повторяемые ритмические ряды имеют также мотетус и триплум; границы талий в этих голосах совпадают с таковыми в теноре.

И панизоритмия, и диминуирование, и даже конкретные числовые пропорции (1 color : 3 talea) у Джона Алейна подобны тем, что типичны для более поздних мотетов Данстейбла. Сознывая изобретательность своего сочинения, автор «Sub Arturo» не преминул упомянуть об этом в тексте дуплума, поставив себя в один ряд с новаторами прошлого — Пифагором, Боэцием, папой Григорием I, Гвидо д'Ареццо и Франко Кёльнским.

1

Джон Алейн. Мотет «Sub Arturo plebs vallata». Начало¹⁴

Triplum
Sub Ar-tu-ro plebs val-la-ta plau-dat me-los; laus or-na-

Duplum
Fons ci-tha-ri-zan-ci-um ac or-

Tenor
In omnem terram

ta psal-la-tur al-tis-si-mo. An-glis con-fe-ren-tur gra-ta
ga-ni-zan-ti-um Tu-bal pre-di-ca-tur,

¹⁴ Приводится по критическому изданию: *Motets of French Provenance* / ed. by Frank Ll. Harrison; French texts ed. by Elizabeth Rutson; notes on the Latin texts by A. G. Rigg. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1968. P. 172–177. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Vol. 5).

* * *

Если изоритмия в ее приложении к мотету — это общеевропейское явление, то другая техника, канонической природы, специфична именно для раннеанглийского мотета. Помимо островного мотета, обсуждаемая техника наблюдается также в близком к мотету жанре — многоголосном кондукте XIII века¹⁵.

Суть этой техники хорошо передает русский вариант термина — гласообмен, предложенный Ю. Н. Холоповым в статье о каноне [7] как перевод немецкого *Stimmtausch* (употребляется у Ю. К. Евдокимовой [2, 36–41]). В процессе гласообмена материал каждого голоса исходного соединения последовательно перемещается в другие голоса, с тем чтобы побывать во всех них (схема 1).

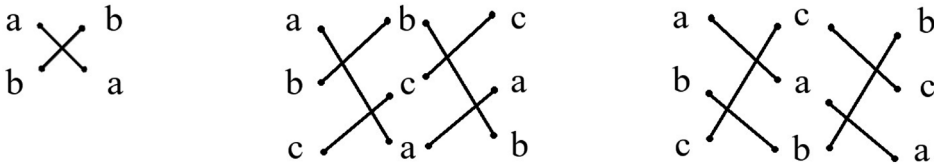


Схема 1. Гласообмен в двух- и трехголосии

Scheme 1. Voice exchange in two and three voices

Неизменность высоты при перемещениях означает высотное тождество всех соединений, а отсюда — выраженный эффект повторности (с небольшим тембровым варьированием).

Впервые явление гласообмена было описано английским музыкантом Вальтером Одингтоном¹⁶. Он так объяснял трехголосный гласообмен: «Если то, что один спел, все по очереди повторяют <...>, такое пение называется рондель, то есть колесообразное, или круговое» [7]. Данное Одингтоном наименование композиционного приема — рондель — было по-своему логичным, поскольку акцентировало «хождение голосов по кругу».

Соединение канонического по своей природе гласообмена с мотетом было осмыслено гораздо позже, в XX столетии. В середине века Харрисон предложил составной термин: *рондель-мотет* [27]. Однако уже в 1980-х годах Леффертс высказался против такого гибрида, отдавая предпочтение более определенному наименованию *мотет с обменом голосов* (*motet with voice exchange, voice-exchange motet*) [31, 53–56].

Действительно, наименование «рондель-мотет» представляется дискуссионным в силу своей многозначности и лишних коннотаций. Во-первых, в современной науке «рондель» — уже занятый термин, который применяется для обозначения светской песни: *gondellus* как латинский эквивалент французского *gondeau*¹⁷. Во-вторых, одингтоновский «рондель» подразумевал участие в обмене

¹⁵ См. об этом в дипломной работе И. А. Токарева [6, 141–144].

¹⁶ В трактате «Сумма теории музыки» (лат. «Summa de speculatione musicae», между 1298 и 1316 годами).

¹⁷ Подробнее об истории термина см. [39].

всех трех голосов, тогда как в мотете он не затрагивал тенор, а распространялся лишь на верхнюю пару.

Очевидно, что жанр вносит свои коррективы в композиционную технику гласообмена. Поэтому лучше, если это внятно заявлено в названии: мотет (= жанр) с гласообменом (= техника), или *гласообменный мотет* (подобно тому, как изоритмический мотет не отождествляется с изоритмией как таковой, применяемой в разных жанрах).

Завершая обсуждение терминологии, отметим преимущества для русскоязычной литературы термина «гласообмен» перед немецким «Stimmtausch». Последний не аутентичен: он был введен немецким музыковедом Фридрихом Людвигом в 1904 году [35] и прилагался к французской полифонии *Ars antiqua*. Для английского же многоголосия «Stimmtausch» тем более чужд. Подобно тому, как в англоязычной литературе он применяется в переводе (*voice-exchange*), следует поступить и нам, окончательно закрепив русскоязычную версию *гласообмен*¹⁸.

Немалое количество сохранившихся образцов свидетельствует о широком распространении мотетов с гласообменом; они «будоражили воображение композиторов Англии» [12, 57], а ныне впечатляют многообразием форм. Основные признаки константны:

1. *Вокальное многоголосие* (трех- или четырехголосные композиции);
2. *Гласообмен в паре верхних голосов*;
3. *Членение формы на секции*¹⁹ в соответствии с границами в верхних голосах.

Допустима вариантность по следующим показателям.

1. *Заемствования в теноре*:
 - а) мотеты на заимствованный первоисточник (*cantus prius factus* литургического или светского происхождения);
 - б) мотеты на свободно сочиненный теноровый голос (*pes*).
2. *Строение нижних голосов (в четырехголосии)*:
 - а) гласообмен в паре нижних голосов (на собственном материале);
 - б) отсутствие гласообмена в нижней паре.
3. *Количество текстов*:
 - а) политекстовость как норма;
 - б) исключительный случай одноклассового (!) мотета²⁰.

¹⁸ Во многих случаях так и происходит: если в упомянутой статье Ю. Н. Холопова термин давался как бы с оговоркой (в кавычках), то в более поздних работах он используется свободно [5, 70; 3; 4, 40–42, 56–62].

¹⁹ Так — в англоязычной литературе (*sections*), что кажется приемлемым; у Ю. К. Евдокимовой — «рондель-блоки», малооправданные с упразднением термина «рондель-мотет».

²⁰ Четырехголосный мотет «*Margareta pascens oves*» из Дорсетских ротул [12, 107–173]. Текстом снабжен лишь один из верхних голосов, в то время как остальные не имеют даже инципитов.

4. *Функциональное соотношение голосов*: группировка по принципу «верхние против нижних» (2 + 2 или 2 + 1) благодаря гласообмену в паре (парах)²¹. Соотношение:
 - а) при наличии первоисточника — смысловое доминирование тенора, поддержанное ритмическим противопоставлением верхнего и нижнего пластов;
 - б) при отсутствии источника (в мотетах на *pes*) — большая ритмическая и функциональная однородность голосов.
5. *Количество и величина секций*:
 - а) число секций — различно, вплоть до семи;
 - б) величина секций (даже в пределах одного мотета) чаще нестабильна.
6. *Работа с материалом*:
 - а) непрерывное обновление;
 - б) измененное повторение музыки предшествующих секций.

Гласообменные мотеты, таким образом, могут иметь самое разное строение. На одном полюсе находятся масштабные сочинения со сквозным обновлением материала, на другом — композиции с краткими сходными секциями и эффектом почти куплетной повторности в итоге. Покажем такое удивительное квазикуплетное строение в мотете к празднику Вознесения Господня «*Ascendenti sonet geminacio / Viri Galilei*».

Этот четырехголосный мотет имеет, согласно современному изданию [12, 340–342], два кантуса и две теноровые партии. Нижние голоса помечены в ротуле текстовыми инципитами, которые соответствуют начальным словам первого кантуса. Верхние голоса подтекстованы полностью и при первом знакомстве кажутся разнотекстовыми, хотя все не столь однозначно.

Латинский текст мотета восходит к строкам из Деяний апостольских (Деян. 1:11):

| | |
|---|--|
| Viri Galilei, quid admiramini aspicientes in celum? | Мужи Галилейские, чему дивитесь вы, взирая на небо? |
| Quemadmodum vidistis eum ascendentem in celum, ita veniet. | Как вы видели Его восходящим в Небеса, так Он и придет. |

Создатель мотета поместил парафразу на текст Деяний в шестую строфу (дополненную заключительной Аллилуйей) и предварил пятью новыми строфами. Каждая из них представляет собой вариант строфы-первоисточника: при неизменном вопросе в первой строке: «Мужи Галилейские, чему вы дивитесь?» — далее следуют разные описания Вознесения (с той или иной формой «ascend-»: «ascendenti», «ascendens» или «ascendentem», выделенные ниже курсивом).

²¹ Не исключено, что авторы монографии о Дорсетских ротулах именуют верхние партии гласообменных мотетов «Cantus I» и «Cantus II» (вместо обычных «дулум / мотетус» и «триплум»), чтобы подчеркнуть их родство через гласообмен.

Текст мотета «*Ascendenti sonet geminacio*»²²

| | | |
|-----|--|--|
| I | Viri Galilei, quid vos admiramini? <i>Ascendenti sonet geminacio</i> tubarum resonancium cum tripudio. | Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Для Возносящегося пусть парные трубы звучат с ликованием. |
| II | Viri Galilei, quid vos admiramini? En hic <i>ascendens</i> Dominus cum gaudio nubes scandit cum patris privilegio. | Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Вот, Сей — Господь, возносясь с радостью, Восходит на облака по благоволению Отца. |
| III | Viri Galilei, quid vos admiramini? En hic <i>ascendens</i> passionis vinculo nos lavit a prothoparentum piaculo. | Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Вот, Сей Возносящийся от уз страдания Омыл нас от прародительского греха. |
| IV | Viri Galilei, quid vos admiramini? En hic <i>ascendens</i> humano cum signaculo nos emit in crucis patibulo. | Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Вот, Сей Возносящийся в человеческом облике Нас искупил крестной мукой. |
| V | Viri Galilei, quid vos admiramini? En <i>ascendens</i> ad patris dexteram sedens adimplevit iam prophetica litteram. | Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Вот, Возносящийся и одесную Отца Сидящий, Он ныне исполнил писание пророков. |
| VI | Viri Galilei, quid vos admiramini? Quemadmodum hunc vidistis <i>ascendentem</i> ita veniet. Alleluia. Alleluia. Alleluia. | Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Как вы видели Сего возносящимся, Так Он и придет. Аллилуйя. Аллилуйя. Аллилуйя. |

Распределение текста строфы по голосам довольно неожиданно. Первый кантус пропевает вторую и третью строки, хотя вступает первым. Головная же строка текста отдана второму кантосу, вступающему тремя лонгами (тремя тактами в транскрипции) позже. Затем все построение повторяется с обменом голосов: музыка и текст первого кантуса переходит ко второму, второй же воспринимает материал первого. В партиях теноров также имеется повторение, но без перестановки (без их взаимного обмена) (пример 2). Указанная логика вступления голосов с текстом сохраняется на протяжении всего мотета.

Таким образом, строки одного исходного текста распределяются по голосам так, что мотет уподобляется двутекстовому. Парафразирующий Деяния текст «*Viri Galilei, quid vos admiramini?*» выступает главным, тогда как прочие строки, образующие второй текст, становятся его тропами-комментариями. При этом все слова хорошо прослушиваются благодаря обилию пауз и комплементарной ритмике голосов. Так, в первом построении только четыре из восьми лонг (четыре современных такта из восьми) озвучивают оба текста одновременно; в момент вступления второго кантуса («*Viri*») — равно как и при окончании строфы («*quid vos admiramini?*») — прочие голоса переходят от торопливой декламации к выдержанным звукам и позволяют строке-вопросу прозвучать отчетливо.

Форма складывается из шести равновеликих строф, дополненных заключительной Аллилуйей. В музыкальном отношении строфы (подобно тексту) воспринимаются как последовательность вариантов. Этому способствует, в первую очередь,

²² Перевод автора статьи.

I.

Cantus I
A - scen - den - ti so - net ge - mi - na - ci - o tu - ba - rum re - so - nan - ci - um cum tri - pu - di - o.

Cantus II
Vi - ri Ga - li - le - i, quid vos ad - mi - ra - mi - ni?

Tenor I
Ascendenti

Tenor II
Ascendenti

II.

Cantus I
En hic a - scen - dens Do - mi - nus cum gau - di - o nu - bes - scan - dit cum pa - tris pri - vi - le - gi - o.

Cantus II
Vi - ri Ga - li - le - i, quid vos ad - mi - ra - mi - ni?

Tenor I
[En hic ascendens Dominus]

Tenor II
[En hic ascendens Dominus]

III.

Cantus I
En hic a - scen - dens Do - mi - nus cum gau - di - o nu - bes - scan - dit cum pa - tris pri - vi - le - gi - o.

Cantus II
Vi - ri Ga - li - le - i, quid vos ad - mi - ra - mi - ni?

Tenor I
[En hic ascendens Dominus]

Tenor II
[En hic ascendens Dominus]

²³ Приводится по: [12, 340], но с «раскрытием» знаков репризы. Как и в оригинальном примере из книги, перечеркивание штиля означает плику, квадратные скобки передают распевы слогов.

их одинаковая величина — по восемь лонг (или тактов в транскрипции)²⁴. Кроме того, все строфы имеют почти одинаковые окончания, которые в примере 2 выделены рамками²⁵. Не только каденционные, но начальные созвучия постоянны (квинтоктавы $f-c^1-f^1$). Наконец, в мотете ощутима стопность ритмики в открывающих строфы голосах, очень близких по ритму. Схема формы мотета «Ascendenti» представлена в таблице 1.

| Строфа | I | II | III | IV | V | VI | Conclusion |
|-----------------|--------------|-------------------------|----------------------------|-------------------------|------------------------|-----------------|------------|
| Инициум | Ascendenti | En hic ascendens Domini | En hic ascendens passionis | En hic ascendens humano | En ascendens ad patris | Quemadmodum | Alleluia |
| Лонги («такты») | 1–8, 9–16 | 17–24, 25–32 | 33–40, 41–48 | 49–56, 57–64 | 65–72, 73–80 | 81–88, 89–96 | 97–100 |
| Cantus I | a × b | c × d | e × f | g × h | i × j | k × l | (m) |
| Cantus II | b × a | d × c | f × e | h × g | j × i | l × k | (n) |
| Tenor I | 1 1 | 2 2 | 3 3 | 4 4 | 5 5 | 6 6 | (7) |
| Tenor II | I I | II II | III III | IV IV | V V | VI VI | (VII) |

Таблица 1. Аноним. Мотет «Ascendenti sonet geminacio». Схема формы²⁶

Table 1. Anonymus. Motet “Ascendenti sonnet geminacio.” Musical form diagram

Рассмотренный мотет одновременно и типичен для своей группы, и уникален. Техника гласообмена в четырехголосии, политекстовость, членение формы по верхним голосам — основные свойства гласообменного мотета. Исключительность же его состоит главным образом в *форме* с ее реально воспринимаемым эффектом куплетной повторности, столь неожиданным для жанра мотета. Этому содействуют и компактность строфы, и силлабический принцип подачи текста, и практически тождественное строение шести тексто-музыкальных строф.

* * *

Третье композиционное решение раннеанглийского мотета наиболее своеобразно. Для него характерны совершенно иная диспозиция голосов и другое распределение их функций. При наличии таких привычных жанровых свойств, как вокальная полифония (трехголосие), использование *cantus prius factus* и политекстовость, у мотета появляются принципиально новые характеристики.

²⁴ Авторы книги именуют их «восьмилонговыми периодами» (8L period) [12, 60–61, etc.], что не вполне ясно по смыслу: в каком значении используется здесь данный термин?

²⁵ Сходные окончания строф названы в упоминаемой книге «рефренами» (refrain): «Этот рефрен имеет несколько компонентов: текст («quid vos admiramini?»), мелодию (первый кантус, первый тенор, второй тенор), ритм (все четыре голоса) и вертикаль (последование созвучий <...>» [12, 73].

²⁶ Одинаковыми буквами (в кантусах), арабскими (в теноре I) или римскими (в теноре II) цифрами отмечен одинаковый тексто-музыкальный материал.

1. Носителем *заимствованного первоисточника* становится *средний голос*. В результате коренным образом меняются прежде стабильные функции всех партий.

2. *Крайние голоса* приобретают сходство и выступают в согласном контрапункте. Они почти синхронизируются по ритмике и гармонии, нередко двигаясь параллельными несовершенными консонансами по принципу «нота против ноты». Теперь *тенор* — не «держатель» цитируемого напева и основа композиции, а *пара к подвижному верхнему голосу*.

Идея сложения фактуры по формуле «2 + 1» (пара голосов против одного) не нова: она присутствовала и в трехголосном изоритмическом мотете, и в трехголосном гласообменном. Однако родство внутри пары голосов здесь иного свойства. Это не общность тесситуры и обоюдная «неизоритмичность», не единство передаваемого в гласообмене материала, а *параллелизм движения*.

Рассмотрим весьма показательный пример такого рода — трехголосный мотет «Civitas nusquam conditur / Cibus esurientum / Cives celestis curie»²⁷.

Мотет посвящен Эдуарду Исповеднику — одному из наиболее почитаемых королевской семьей святых²⁸. По-видимому, сочинение было приурочено к празднику перенесения мощей святого, который торжественно отмечался 13 октября. На эту мысль наводит текст верхнего голоса мотета, парафразирующий библейскую притчу о талантах (Мф 25:14–30) и заповеди блаженств (Мф 5:14–15). Названные евангельские отрывки традиционно использовались на средневековых церемониях перенесения мощей [20, 146]. Автор мотетного текста не стремился изложить житие Эдуарда; он описал благочестие подвижника через евангельские метафоры светильника, града на вершине горы и возвращенных сторицей талантов.

Текст мотета «Civitas nusquam conditur»²⁹

Верхний голос:

Civitas nusquam conditur
que supra montem excelsum ponitur
neque lucerna rutilans
accenditur et absconditur sub modio
set in sublimi candelabro figuratur
tribuat ut lucem caliginoso populo
quoniam qui caret lumine
nescit quo tendat itinere
an si vadat utiliter
aut si deviet nequiter.

Град никак не скроется,
На высокой горе стоящий,
И светильник златом сияющий
Не возжигается и не прячется под спудом,
Но на возвышенном подсвечнике ставится,
Чтобы дарить свет людям во тьме,
Ибо тот, кто лишен света,
Не знает, куда он идет:
Шествует ли путем полезным
Или заблуждается беспутно.

²⁷ Дальнейший анализ опирается на транскрипцию Харрисона для критического издания «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» (vol. 5), приводимую Колтон в ее диссертации: [20, 152–154].

²⁸ Эдуард Исповедник (англ. Edward the Confessor; ок. 1003–1066) — король Англии в 1042–1066 годах, один из основателей Вестминстерского аббатства. Наряду с мучеником Эдмундом (английским королем IX века) считался покровителем королевской власти на Британских островах. Канонизирован в 1161 году по инициативе Генриха II; в 1163 состоялось перенесение мощей в Вестминстерское аббатство. Особенно почитался Генрихом III, построившим новую гробницу, а также назвавшим одного из своих сыновей в честь этого святого.

²⁹ Разбивка текста на строки приводится по: [31, 855]. Перевод с латинского Д. Н. Диденко (рукопись).

Sicque patent rutilant
Edwardi nec latitant
vite mores et dogmata quamplurima.
Plebi carenti lumine vere
salutis prebuit lucem sapientie
atque clemencie.
Et de talentis sibi commissis a Domino
veluti famulus optimus
respondet in centuplo.
Et ideo sibi conceditur gloria
quo nunquam deficiet leticia
per infinita secula.

Нижний голос:

Cives celestis curie
leti fiunt hodie
expectando Edwardi presenciam
recepturi cum sanctis leticiam
quia consonat et redolet melius
iunctura bonorum merito
hic et in futuro seculo.

Dulcis est adunacio
quam dulce contubernium
in sublimi palacio
coram rege celestium
ubi Edwardus hodie
sublimatur ad gaudium
precibus cuius perducamur
ad eorum consorcium
quo nanebunt in perpetuum.

Средний голос:

Cibus esurientum, salus languentum,
solamen dolentum.

Так прославлены и сияют,
Не скрываясь, Эдуарда
Образ жизни и многие учения.
Народу, лишённому света, воистину
дарует он свет спасения, мудрости
и кротости.
И таланты, вверенные ему Господом,
Как служитель усерднейший
Он умножает во стократ,
И со славой переселяется
Туда, где непрестанная радость
На бесконечные веки.

Граждане небесной курии
Радуются сегодня,
Ожидая пришествия Эдуарда,
Чтобы вместе со святыми веселиться,
Ибо благостно звучит и благоухает весьма
Заслуженное воссоединение праведных
Ныне и в будущем веке.

Сладостно соединение,
И так же сладостно общее житие
В небесном дворце
В присутствии Царя Небесного,
Где Эдуард сегодня
Возносится к радости,
Его молитвами да придем и мы
К его братьям
Туда, где они будут пребывать вечно.

Пропитание голодных, спасение
неможных, утешение страждущих.

Соотношение голосов в мотете необычно. Крайние голоса, подтекстованные полностью, объединяются в согласный «дуэт». Они ритмически подвижны (изложены главным образом семибревисами) и нередко образуют участки параллельного голосоведения (секстовых и, реже, квинтовых дублировок). Их звучание оставляет впечатление стройного пения в едином молитвенном состоянии. Средний же голос противопоставляется окружающей его паре: он имеет лаконичный текст, ритмизован исключительно лонгами и более скромен по диапазону (секста против септимы и ноты в крайних голосах). «Дуэтные» голоса (как их иногда называют в литературе) свободно сочинены автором мотета, в то время как средний голос, вероятно, заимствован³⁰ (см. пример 3).

³⁰ По мнению Харрисона, *cantus firmus* здесь — «часть хорала, когда-то связанного с официем в честь святого Эдуарда», однако первоисточник до сих пор не удалось идентифицировать [20, 149].

3

Аноним. Мотет «Civitas nusquam conditur». Начало³¹

Ci - vi - tas nus - quam con - di - tur que sup - ra mon - tem ex - cel - sum po - ni -
Cibus esurientum, salus languentum, solamen dolentum.
Ci - ves ce - le - stis cu - ri - e le - ti fi - unt ho - di -
tur; ne - que lu - cer - na ru - ti - lans ac - cen - di - tur et ab - scon - di - tur sub mo - di - o,
e ex - pe - ctan - do Ed - war - di pre - sen - ci - am
set in sub - li - mi can - de - lab - ro fi - gi - tur tri - bu - at ut lu - cem
re - ce - ptu - ri cum san - ctis le - ti - ci - am qui - a

Мотеты с такой диспозицией голосов были довольно распространены в средневековой Англии. В англоязычной литературе их именуют (буквально) «дуэтные мотеты с *cantus medius*» (англ. «duet motets with medius cantus»). На русском языке предлог «на» кажется более уместным: дуэтные мотеты на *cantus medius* (по аналогии с типовыми определениями «на *cantus firmus*», «на *cantus prius factus*»). Помимо унификации словоупотребления, тем самым уточняется суть явления — опора мотета на заимствованный первоисточник (в случае с «Civitas» — неидентифицированный).

³¹ Приводится по: [20, 152].

При отсутствии аутентичных данных современное музыкознание столкнулось с новой терминологической проблемой, касающейся *именования* голосов в мотете на *cantus medius*. Изначально, как известно, мотет сочинялся и «читался» снизу вверх: после ритмизации заимствованного напева в нижнем голосе (теноре) над ним надстраивался второй голос — дуплум (он же — мотетус), а затем третий — триплум. Слово «тенор», соответственно, обозначало и позицию голоса — самого низкого и в этом отношении опорного, и его смысловую опорную функцию как носителя заимствованной мелодии.

В мотете на *cantus medius* прежде стабильные роли перераспределяются, и традиционные названия голосов перестают работать. Однако в научной литературе удовлетворительное решение пока не найдено: средний голос мотета на *cantus medius* по инерции именуется тенором, хотя теперь это означает лишь цитирование заимствованного напева; дуплум, став самым низким по тесситуре, перестает означать «второй над тенором», тогда как этим «вторым» становится верхний голос, по-прежнему называемый триплумом.

В одних англоязычных работах это расхождение названий не акцентируется; в других видна попытка смягчить функциональную несообразность прежних терминов. Так, Леффертс избегает обозначений «дуплум» и «триплум», предпочитая описательные выражения — «внешние голоса», «верхний голос дуэта», «крайние голоса» [31, 130–139], хотя средний голос по-прежнему называет тенором. Возможно, термин «*cantus medius*», столь удачно найденный для обозначения этого типа мотета, мог бы стать альтернативой «тенору» и искусственно продлеваемой традиции словоупотребления. Согласно «позиционному» подходу, в дополнение к среднему голосу, прочие правомерно именовать просто нижним и верхним, тогда как особая роль носителя первоисточника удостоверяется латинским «*cantus*» — с уточнением «*medius*»³².

³² Предложение именовать средний голос тенором, нижний — контратенором, а верхний — дуплумом (или мотетусом либо кантусом), высказанное в ходе обсуждения данной статьи, представляется спорным. История мотета и смежных с ним жанров показывает, что с рубежа XIII–XIV веков термин «тенор» начинает использоваться лишь в значении нижнего голоса и / или основы композиции, в то время как смысл «держатель первоисточника» (прежде ассоциировавшийся с тенором) постепенно обособляется, переходя к иным голосам или вовсе становясь неактуальным (в мотетах без с. рг. f.). Так, свободно сочиненные нижние голоса трехголосных глагообменных мотетов нередко надписывались в манускриптах как «*tenor de...*» или «*pes de...*», причем эти фразы были равнозначными и «указывали на то, что тенор был негригорианским» (!) [31, 7]. Примечательно, что в Словаре музыкальных терминов под ред. Х. Эггебрехта этимология «тенора» рассматривается на уровне версий: «Современное [Средневековое. — А. Т.] обоснование именования носителя первоисточника тенором до нас не дошло. Тем не менее можно предположить, что самый низкий голос назывался тенором, поскольку он “держал” С. f. (то есть с. рг. f. — А. Т.). Возможно также, что термин “тенор” в полифонии обозначает не “держание” С. f., а “удержание” всей ткани — в понимании, которое было засвидетельствовано с конца XIII века. Тенор, как самый низкий голос, “держит” выстроенную над ним фактуру» [30, 3].

Относительно наименования «контратенор» для нижнего голоса мотета на *cantus medius* также есть возражения. Действительно, в четырехголосном французском изоритмическом мотете контратенор мог располагаться ниже тенора, однако этот голос имел черты, в корне отличные от характеристик нижнего голоса мотета на *cantus medius*. В изоритмическом мотете контратенор обычно был: (1) неподтекстованным; (2) близким тенору по диапазону, ритмике и структуре (см.: [28, 373; 1, 52; 2, 122–123]). Нижний же голос мотета на *cantus medius*

Вернемся, однако, к мотету «Civitas». Его *cantus medius* членится на пять сегментов, ритмически почти идентичных (пример 4). Длина каждого равна десяти лонгам, сгруппированным преимущественно как 3L (+ 1L-пауза) + 5L (+ 1L-пауза). Последний, пятый сегмент совпадает с первым не только ритмически, но и мелодически³³.

4 Аноним. Мотет «Civitas nusquam conditur». Строение среднего голоса

Голос, разделенный столь равномерно, мог бы (гипотетически) срежиссировать и равномерное членение формы в целом. Однако этого не происходит, поскольку ни текстовые, ни музыкальные границы крайних голосов не поддерживают структуру среднего. Длина строк в словесном тексте постоянно меняется, строфы сходного строения не образуются. Окончания текстовых строк отчетливо слышны лишь в случаях, когда они совпадают в дуэтных голосах и подчеркиваются каденцией. Именно каденции, выделенные протяженной длительностью, артикулируют форму. Но даже они не препятствуют общему эффекту однородности и тенденции к почти сквозному течению: возникая с разными временными интервалами, каденции приходятся на разные высоты (*c, d, e, f, g* при главном устое *d*). В этом модальном обходе ступеней высота очередной каденции непредсказуема, и после нескольких остановок на *c* завершение мотета на *d* неожиданно для современного слуха.

имел протяженный текст и, как уже отмечалось, составлял пару верхнему, согласуясь с ним и гармонически, и ритмически.

В свете этого трактовка тенора лишь как «носителя первоисточника», игнорирующая местоположение голоса и его соотношение с остальными голосами, выглядит неполной и не устраняет противоречий.

³³ Колгон описывает этот голос как «изоритмический», по-видимому, имея в виду ритмическое подобие его участков. Сами ритмически сходные фрагменты она называет «*talea*» и «*raftern*» [20, 149–150]. Использование этих терминов, отягощенных позднейшими смыслами, применительно к данному (неизоритмическому) мотету представляется дискуссионным.

Подытоживая сказанное, отметим, что *cantus medius* становится «серединным» не только по своему фактическому положению, но и по роли в мотете. Оставаясь носителем заимствованного напева и словесной цитатой «задавая тон» остальным текстам, этот голос утрачивает позицию высотного основания мотета. Он не только занимает наименее слышимый регистр, но и перестает диктовать границы формы. Примечательно, что «репризность» в конце мотета ощущается не столько благодаря среднему голосу, цитирующему начальный мелодический сегмент, сколько в результате возвращения крайних голосов к начальным звуковым комплексам («гармониям»).

* * *

Мотеты изоритмический, гласообменный и на *cantus medius* являют собой приметные и во многом оригинальные лики островного жанра на исходе Средневековья. Столь непохожие, они подтверждают, как трудно найти единые критерии мотета даже в пределах одной региональной традиции. Многоголосное сочинение на латинский текст (предпочтительно духовного содержания), допускающее опору на заимствованный первоисточник, — вот самое общее определение для раннеанглийского мотета. По иным же признакам (включая полифоническую технику и форму) композиции чрезвычайно разнятся. И это снова позволяет убедиться (и удивиться!), сколь широка и многообразна область мотета.

Использованная литература

1. Гирфанова М. Е. Изоритмический мотет эпохи Ars Nova: принципы анализа. Казань: Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2021. 80 с.
2. Евдокимова Ю. К. История полифонии. [В 7 вып.] Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.
3. Пескин А. Б. Гласообмен как форма взаимодействия голосов и пластов фактуры (на материале белорусской музыки второй половины XX века) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: в 2 ч. Ч. 1 / гл. ред. Т. Г. Барановская. Гродно: Гродненский гос. ун-т им. Янки Купалы, 2015. С. 242–247. <https://elib.grsu.by/doc/11438> (дата обращения: 02.12.2022).
4. Пескин А. Б. Формы фактурного взаимодействия в белорусской музыке второй половины XX века / под науч. ред. Н. В. Шиманского. Гродно: Гродненский гос. ун-т им. Янки Купалы, 2016. 207 с. <https://elib.grsu.by/doc/19342> (дата обращения: 02.12.2022).
5. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка. 1985. 285 с.
6. Токарев И. А. Латинская литургическая песня XII–XIII веков: выпускная квалификационная работа. М.: Московская консерватория, 2020. 216 с.
7. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 127–157. <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (дата обращения: 02.12.2022).
8. Anderson G. A. New Sources of Medieval Music // Musicology [Australia]. Vol. 7. No. 8 (August 1982). P. 1–26. <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Anderson1982.pdf> (дата обращения: 02.12.2022).

9. *Bent M.* New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 21. No. 2 (Summer 1968). P. 137–156.
10. *Bent M.* *Rota versatilis: Towards a Reconstruction* // *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart* / ed. by Ian Bent. London: Stainer & Bell, 1981. P. 65–98.
11. *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: Sources, Style, Performance, Historiography* / ed. by Emma Hornby and David Maw. Woodbridge: Boydell Press, 2010. P. 83–96.
12. *Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M.* *The Dorset Rotulus: Contextualizing and Reconstructing the Early English Motet*. Woodbridge: Boydell Press, 2021. 418 p. (*Studies in Medieval and Renaissance Music*, 23).
13. *Bent M., Howlett D.* *Subtiliter alternare: The Yoxford Motet “O amicus / Precursaris”* // *Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest H. Sanders* / ed. by Peter M. Lefferts and Brian Seirup. New York: Columbia University, 1990. P. 43–84.
14. *Bernard G. W.* The Dissolution of the Monasteries // *History: The Journal of Historical Association*. Vol. 96. No. 4 (324) (October, 2011). P. 390–409.
15. *Bowers R.* Fixed Points in the Chronology of English Fourteenth-Century Polyphony // *Music & Letters*. Vol. 71. No. 3 (August 1990). P. 313–335.
16. *Bradley C. A., Lefferts P. M., Macey P., Wolff C., Dixon G., Anthony J. R., Boyd M., Roche J., Perkins L. L., Sanders E. H.* *Motet* // *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369371>.
17. *Clark J. G.* *The Dissolution of the Monasteries: A New History*. New Haven: Yale University Press, 2021. 704 p.
18. *Colton L.* Languishing for Provenance: “Zelo tui langueo” and the Search for Women’s Polyphony in England // *Early Music*. Vol. 39. No. 3 (August 2011). P. 315–325.
19. *Colton L.* Making Sense of “Omnis / Habenti”: An Ars Nova Motet in England // *Music and Instruments of the Middle Ages: Essays in Honour of Christopher Page* / ed. by T. Knighton and D. Skinner. Woodbridge–Rochester: Boydell & Brewer, 2020. P. 221–246.
20. *Colton L.* *Music and Sanctity in England, c. 1260 — c. 1400*: Ph.D. diss. York: University of York, 2003. 462 p. <https://etheses.whiterose.ac.uk/9839/1/399625.pdf> (дата обращения: 02.12.2022).
21. *Colton L.* Music, Text and Structure in 14th-Century English Polyphony: The Case of “Ave miles celestis curie” // *Early Music*. Vol. 45. No. 1 (February 2017). P. 27–40.
22. *Dittmer L.* Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente // *Die Musikforschung*. 1957. 10. Jahrg. H. 1. S. 29–39.
23. *Dittmer L.* The Dating and the Notation of the Worcester Fragments // *Musica Disciplina*. 1957. Vol. 11. P. 5–11.
24. *Harrison F. Ll.* *Ars Nova in England: A New Source* // *Musica Disciplina*. 1967. Vol. 21. P. 67–85.
25. *Harrison F. Ll.* *English Church Music in the Fourteenth Century* // *The New Oxford History of Music*. Vol. 3: *Ars Nova and the Renaissance: 1300–1540* / ed. by D. A. Hughes and G. Abraham. London: Oxford University Press, 1960. P. 82–106.
26. *Harrison F. Ll.* *Music in Medieval Britain*. London: Routledge and Paul, 1958. 491 p.
27. *Harrison F. Ll.* *Rota and Rondellus in English Medieval Music* // *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1959–1960. Vol. 86. P. 98–107.
28. *Hartt J. C.* (ed.). *A Critical Companion to Medieval Motets*. Woodbridge: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2018. 397 p. <https://doi.org/10.1017/9781787442542>.

29. *Hartt J. C.* The Duet Motet in England: Genre, Tonal Coherence, Reconstruction // A Critical Companion to Medieval Motets / ed. Jared C. Hartt. Woodbridge: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2018. P. 261–285.
30. *Hoffmann-Axthelm D.* Tenor // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner VI: Si–Z / hrsg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Schriftleitung M. Bandur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1973. S. 1–5.
31. *Lefferts P. M.* The Motet in England in the Fourteenth Century: Ph.D. diss. [New York]: Columbia University, 1983. 980 p. <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Lefferts1983.pdf> (дата обращения: 02.12.2022).
32. *Lefferts P. M.* The Motet in England in the Fourteenth Century // Current Musicology. Vol. 28 (1979). P. 55–75.
33. *Lefferts P. M.* Two English Motets on Simon de Montfort // Early Music History. Vol. 1 (1981). P. 203–225.
34. *Leuchtmann H., Mauser S.* (hgs.). Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9: Messe und Motette. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. 400 p.
35. *Ludwig F.* Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1904. 5. Jahrg. H. 2. S. 177–224.
36. *Page C.* An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images // Early Music. 1997. Vol. 25. No. 1. P. 7–32.
37. *Page C.* Around the Performance of a 13th-Century Motet // Early Music. 2000. Vol. 28. No. 3. P. 343–357.
38. *Pieragostini R.* Rediscovering Lost Evidence: Little-Known Fragments with English Polyphony in Bologna // Music & Letters. 2011. Vol. 92. No. 3. P. 343–376.
39. *Reckow F.* Rondellus / rondeau, rota // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner V: P–Se / hrsg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Schriftleitung M. Bandur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972. S. 1–7.
40. *Sanders E. H.* Medieval English Polyphony and its Significance for the Continent: Ph.D. diss. [New York]: Columbia University, 1963. 465 p.
41. *Sanders E. H.* Peripheral Polyphony of the 13th Century // Journal of the American Musicological Society. Vol. 17. No. 3 (1964). P. 261–287.
42. *Sanders E. H.* The Medieval Motet // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade / ed. Wulf Arlt, et al. Bern: Francke Verlag, 1973. P. 497–573.
43. *Tischler H.* Another English Motet of the 13th Century // Journal of the American Musicological Society. 1967. Vol. 20. No. 2 (Summer). P. 274–279.
44. *Trowell B.* A Fourteenth-Century Ceremonial Motet and Its Composer // Acta Musicologica. 1957. Vol. 29. Fasc. 2/3 (Apr.–Sep.). P. 65–75.
45. *Willmott H.* The Dissolution of the Monasteries in England and Wales. Sheffield–Bristol: Equinox Publishing, 2020. 205 p.

Получено: 15 июня 2023 года

Принято к публикации: 4 августа 2023 года

Об авторе:

Анна Сергеевна Теплова — аспирантка кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Girfanova, Marina E. 2021. *Izoritmicheskiy motet epokhi Ars Nova: printsipy analiza* [Isorhythmic Motet of the Ars Nova Epoch: Principles of Analysis]. Kazan: Zhiganov Kazan State Conservatory.
2. Evdokimova, Yuliya K. 1989. *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya: 15 vek* [Renaissance Music: 15th Century]. Vol. 2A of *Istoriya polifonii* [The History of Polyphony]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
3. Peskin, Arkadiy B. 2015. "Glasoobmen kak forma vzaimodeystviya golosov i plastov faktury (na materiale belorusskoy muzyki vtoroy poloviny 20 veka)" [Voice-Exchange as a Form of Voice Interaction and Layers of Texture (Based on the Material of Belarusian Music of the Second Half of the 20th century)]. In *Aktual'nye problemy mirovoy khudozhestvennoy kul'tury* [Actual Problems of World Art Culture], vol. 2, edited by Tatiana G. Baranovskaya, 242–47. Grodno: Yanka Kupala Grodno State University. (In Russian). <https://elib.grsu.by/doc/11438> (accessed December 2, 2022).
4. Peskin, Arkadiy B. 2016. *Formy fakturnogo vzaimodeystviya v belorusskoy muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Forms of Textural Interaction in Belarusian Music of the Second Half of the 20th Century], edited by Nikolay V. Shimansky. Grodno: Yanka Kupala Grodno State University. (In Russian). <https://elib.grsu.by/doc/19342> (accessed December 2, 2022).
5. Skrebkova-Filatova, Marina S. 1985. *Faktura v muzyke: Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music: Artistic Properties. Structure. Functions]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
6. Tokarev, Ivan A. 2020. "Latinskaya liturgicheskaya pesnya XII–XIII vekov [Latin Liturgical Song of the 12th–13th Centuries]." Degree thesis, Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
7. Kholopov, Yury N. 1978. "Kanon. Genезis i rannye etapy razvitiya [Canon. Genesis and Early Stages of Evolution]." In *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriey muzyki* [Theoretical Observations on the History of Music], edited by Yuliya Evdokimova, 127–57. Moscow: Muzyka. (In Russian). Available at: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (accessed December 2, 2022).
8. Anderson, Gordon A. 1982. "New Sources of Medieval Music." *Musicology* [Australia] 7, no. 8 (August): 1–26. <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Anderson1982.pdf> (accessed December 2, 2022).
9. Bent, Margaret. 1968. "New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony." *Journal of the American Musicological Society* 21, no. 2 (Summer): 137–56. <https://www.jstor.org/stable/830850>.
10. Bent, Margaret. 1981. "Rota versatilis: Towards a Reconstruction." In *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart*, edited by Ian Bent, 65–98. London: Stainer & Bell.
11. 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: Sources, Style, Performance, Historiography*, edited by Emma Hornby and David Maw, 83–96. Woodbridge: The Boydell Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdhjd.11>.
12. Bent, Margaret, Jared C. Hartt, and Peter M. Lefferts. 2021. *The Dorset Rotulus: Contextualizing and Reconstructing the Early English Motet*. Studies in Medieval and Renaissance Music 23. Woodbridge: The Boydell Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1zcm3gh>.
13. Bent, Margaret, and David Howlett. 1990. "Subtiliter alternare: The Yoxford Motet 'O amicus / Precursaris'." In *Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest*

- H. Sanders*, edited by Peter M. Lefferts and Brian Seirup, 43–84. New York: Dept. of Music, Columbia University.
14. Bernard, George W. 2011. “The Dissolution of the Monasteries.” *History: The Journal of Historical Association* 96, no. 4 (324) (October): 390–409. <https://www.jstor.org/stable/24429244>.
 15. Bowers, Roger. 1990. “Fixed Points in the Chronology of English Fourteenth-Century Polyphony.” *Music & Letters* 71, no. 3 (August): 313–35. <https://www.jstor.org/stable/736756>.
 16. Bradley, Catherine A., Peter M. Lefferts, Patrick Macey, Christoph Wolff, Graham Dixon, James R. Anthony, Malcolm Boyd, Jerome Roche, Leeman L. Perkins, and Ernest H. Sanders. 2019. “Motet.” *Grove Music Online*, December 30, 2019. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369371>.
 17. Clark, James G. 2021. *The Dissolution of the Monasteries: A New History*. New Haven: Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1zvceckk>.
 18. Colton, Lisa. 2011. “Languishing for Provenance: ‘Zelo tui languet’ and the Search for Women’s Polyphony in England.” *Early Music* 39, no. 3 (August): 315–25. <https://www.jstor.org/stable/41262211>.
 19. Colton, Lisa. 2020. “Making Sense of ‘Omnis / Habenti’: An Ars Nova Motet in England.” In *Music and Instruments of the Middle Ages: Essays in Honour of Christopher Page*, edited by Tess Knighton and David Skinner, 221–46. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1850hzd.18>.
 20. Colton, Lisa. 2003. “Music and Sanctity in England, c.1260–c.1400.” Ph.D. diss., University of York. <https://theses.whiterose.ac.uk/9839/1/399625.pdf> (accessed December 2, 2022).
 21. Colton, Lisa. 2017. “Music, Text and Structure in 14th Century English Polyphony: The Case of ‘Ave miles celestis curie’.” *Early Music* 45, no. 1 (February): 27–40. <https://www.jstor.org/stable/26546409>.
 22. Dittmer, Luther A. 1957. “Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente.” *Die Musikforschung* 10, no. 1: 29–39.
 23. Dittmer, Luther A. 1957. “The Dating and the Notation of the Worcester Fragments.” *Musica Disciplina* 11: 5–11. <https://www.jstor.org/stable/40468222>.
 24. Harrison, Frank Ll. 1967. “Ars Nova in England: A New Source.” *Musica Disciplina* 21: 67–85. <https://www.jstor.org/stable/20532019>.
 25. Harrison, Frank Ll. 1960. “English Church Music in the Fourteenth Century.” In *Ars Nova and the Renaissance: 1300–1540*, edited by Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham, 82–106. The New Oxford History of Music 3. London: Oxford University Press.
 26. Harrison, Frank Ll. 1958. *Music in Medieval Britain*. London: Routledge and Paul.
 27. Harrison, Frank Ll. 1959–1960. “Rota and Rondellus in English Medieval Music.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 86: 98–107. <https://www.jstor.org/stable/766021>.
 28. Hartt, Jared C., ed. 2018. *A Critical Companion to Medieval Motets*. Woodbridge: The Boydell Press. <https://doi.org/10.1017/9781787442542>.
 29. Hartt, Jared C. 2018. “The Duet Motet in England: Genre, Tonal Coherence, Reconstruction.” In *A Critical Companion to Medieval Motets*, edited by Jared C. Hartt, 261–85. Woodbridge: The Boydell Press.
 30. Hoffmann-Axthelm, Dagmar. 1973. “Tenor.” In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner VI: Si–Z*, edited by Hans Heinrich Eggebrecht and Albrecht Riethmüller, 1–5. Stuttgart: Franz Steiner.
 31. Lefferts, Peter M. 1983. “The Motet in England in the Fourteenth Century.” Ph.D. diss., Columbia University. <https://www.examenapium.it/cs/biblio/Lefferts1983.pdf> (accessed December 2, 2022).

32. Lefferts, Peter M. 1979. "The Motet in England in the Fourteenth Century." *Current Musicology* 28: 55–75.
33. Lefferts, Peter M. 1981. "Two English Motets on Simon de Montfort." *Early Music History* 1: 203–25. <https://www.jstor.org/stable/853749>.
34. Leuchtman, Horst, and Siegfried Mauser, eds. 1998. *Messe und Motette*. Handbuch der musikalischen Gattungen 9. Laaber: Laaber-Verlag.
35. Ludwig, Friedrich. 1904. "Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5, no. 2: 177–224.
36. Page, Christopher. 1997. "An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images." *Early Music* 25, no. 1 (February): 7–32. <https://www.jstor.org/stable/3128164>.
37. Page, Christopher. 2000. "Around the Performance of a 13th-Century Motet." *Early Music* 28, no. 3 (August): 343–57. <https://www.jstor.org/stable/3519055>.
38. Pieragostini, Renata. 2011. "Rediscovering Lost Evidence: Little-Known Fragments with English Polyphony in Bologna." *Music & Letters* 92, no. 3: 343–76. <https://www.jstor.org/stable/23013009>.
39. Reckow, Fritz. 1972. "Rondellus / rondeau, rota." In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner V: P–Se*, edited by Hans Heinrich Eggebrecht and Albrecht Riethmüller, 1–7. Stuttgart: Franz Steiner.
40. Sanders, Ernest H. 1963. "Medieval English Polyphony and its Significance for the Continent." Ph.D. diss., Columbia University.
41. Sanders, Ernest H. 1964. "Peripheral Polyphony of the 13th Century." *Journal of the American Musicological Society* 17, no. 3 (Autumn): 261–87. <https://www.jstor.org/stable/830091>.
42. Sanders, Ernest H. 1973. "The Medieval Motet." In *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, edited by Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn, and Hans Oesch, 497–573. Bern: Francke.
43. Tischler, Hans. 1967. "Another English Motet of the 13th Century." *Journal of the American Musicological Society* 20, no. 2 (Summer): 274–79. <https://www.jstor.org/stable/830789>.
44. Trowell, Brian. 1957. "A Fourteenth-Century Ceremonial Motet and Its Composer." *Acta Musicologica* 29, fasc. 2/3 (April – September): 65–75. <https://doi.org/10.2307/931423>.
45. Willmott, Hugh. 2020. *The Dissolution of the Monasteries in England and Wales*. Sheffield–Bristol: Equinox.

Received: June 15, 2023

Accepted: August 4, 2023

Author's information:

Anna S. Teplova — post-graduate student at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory