

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

На правах рукописи

ТЕПЛОВА Анна Сергеевна

МОТЕТЫ ДЖОНА ДАНСТЕЙБЛА
И ИХ МЕСТО В ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор Т. С. Кюрегян

Москва
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА I. Музыкальное наследие Данстейбла и вопросы атрибуции	17
1.1. Загадки биографии Данстейбла	17
1.2. Сохранность музыкальных сочинений Данстейбла	27
1.3. Проблемы атрибуции музыки Данстейбла	31
1.4. Полное собрание сочинений Данстейбла. Объем и жанры	32
1.5. Предшественники и современники Данстейбла — авторы мотетов	36
1.5.1. Музыканты XIV столетия	37
1.5.2. Современники Данстейбла (конец XIV – первая половина XV века)	46
 ГЛАВА II. Мотет времен Данстейбла: критерии видов и проблемы терминологии	 61
2.1. Определение «мотет» в аутентичных источниках	61
2.1.1. Трактаты	61
2.1.2. Архивные документы	64
2.1.3. Музыкальные рукописи	65
2.2. Современная наука в поисках базовых характеристик мотета и адекватных терминов	 66
2.2.1. Несистемное изобилие: смешение и наложение определений	67
2.2.2. Из опыта постижения терминологических разночтений: мотет <i>декламационный? кантиленный? дискантовый? свободный?</i>	 68
2.3. Три главных аспекта феномена мотета	80
2.4. Критерии письма	81
2.4.1. Число и характер голосов, их соотношение в высотном, ритмическом, мелодико-тематическом плане	 81
2.4.2. Общая диспозиция голосов и их иерархия	84
2.4.3. Выделение субжанров на основе преобразования письма (по Дж. Камминг)	 86

2.5. Критерии внутрижанровой функциональной дифференциации	94
2.5.1. Исторический подход к определению предназначения мотета	94
2.5.2. Аналитический подход: <i>cantus prius factus</i> и текст как функциональные критерии мотета	99
2.6. Композиционные критерии	100
2.7. От функции и повода — к письму и композиции	103
2.7.1. Взаимосвязь аспектов феномена мотета	103
2.7.2. Из опыта применения идей Дж. Камминг: мотет Дюфаи <i>Ecclesiae militantis</i> в свете «метафорического» подхода	104
2.7.3. Аналитическая демонстрация разных видов мотета по письму: гласообменный мотет и мотет на <i>cantus medius</i>	114
ГЛАВА III. Мотеты Данстейбла в аспектах жанровой функции и письма	130
3.1. Литургическое предназначение мотетов	131
3.2. Островной <i>cantus prius factus</i>	134
3.2.1. В поисках заимствований	134
3.2.2. Хорал сарумской традиции	134
3.2.3. Методы работы с первоисточником	137
3.2.4. Колорирование первоисточника в мотетах Пауэра, Данстейбла и Дюфаи	137
3.3. Диспозиция голосов	153
3.3.1. Варианты диспозиции в двух-, трех- и четырехголосии	153
3.3.1.1. Двухголосие	153
3.3.1.2. Трехголосие	156
3.3.1.3. Четырехголосие	168
3.3.2. Проблема именования голосов	176
3.4. <i>La contenance angloise</i> и гармония	181
3.4.1. Английское музыкальное влияние на континенте: предпосылки	181
3.4.2. « <i>La contenance angloise</i> »: интерпретация понятия	182
3.4.3. «Английская манера» в мотетах Данстейбла	183

ГЛАВА IV. Общая композиция мотетов Данстейбла	194
4.1. Современная наука — о форме в мотетах Данстейбла	194
4.2. Изоритмические мотеты	196
4.2.1. Общие положения	196
4.2.1.1. Пропорции	196
4.2.1.2. Панизоритмия	197
4.2.1.3. Текстовые и музыкальные границы	197
4.2.2. Английский изоритм: <i>Albanus roseo rutilat</i> Данстейбла и <i>Alma proles</i> Кука	197
4.2.3. Итальянская версия изоритмического мотета в <i>Doctorum principem</i> Чиконии	217
4.3. Мотеты вне изоритмии	228
4.3.1. Общие положения	229
4.3.1.1. Способы членения	229
4.3.1.2. Композиционные планы	230
4.3.1.3. Строение текста в соотнесении с музыкальной структурой	234
4.3.1.4. Местоположение каденций	235
4.3.2. Два мотета на общий первоисточник: <i>Ave Regina celorum II</i> Дюфаи и <i>Ave Regina celorum</i> Данстейбла	237
4.3.3. Вне хоральных заимствований: <i>Quam pulchra es</i> Данстейбла и <i>Flos florum</i> Дюфаи	253
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	268
Список сокращений	273
Список литературы	274
Список источников	315
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Нотный текст избранных мотетов	326
1. Гийом Дюфаи. <i>Ecclesiae militantis</i>	326
2. Аноним. <i>Ascendenti sonet geminacio</i>	334
3. Аноним. <i>Civitas nusquam conditur</i>	337

4. Леонель Пауэр. <i>Beata viscera</i>	339
5. Джон Данстейбл. <i>Regina celi letare</i>	340
6. Гийом Дюфай. <i>Anima mea liquefacta est</i>	342
7. Джон Данстейбл. <i>Albanus roseo rutilat</i>	344
8. Джон Кук. <i>Alma proles</i>	348
9. Йоханнес Чикония. <i>Doctorum principem</i>	352
10. Гийом Дюфай. <i>Ave Regina celorum II</i>	356
11. Джон Данстейбл. <i>Ave Regina celorum</i>	360
12. Джон Данстейбл. <i>Quam pulchra es</i>	362
13. Гийом Дюфай. <i>Flos florum</i>	363
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Иллюстрации	365
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Мотеты Данстейбла в манускриптах	397
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Избранная дискография по мотетам Данстейбла	400

ВВЕДЕНИЕ

Мотет — один из самых старых жанров и уже в силу этого чрезвычайно изменчивый. На протяжении своей многовековой истории он постоянно трансформировался, являя всё новые жанровые модификации. Наиболее известны на сегодняшний день позднесредневековый изоритмический и ренессансный имитационный мотеты, едва ли не контрастные в самых существенных аспектах. Между названными эволюционными этапами находится сравнительно небольшой временной промежуток — первая половина XV века, так называемая «эпоха Данстейбла и Дюфай», отмеченная значительными переменами. Мотеты этого «переходного» периода весьма разнолики и всё еще таят множество загадок для науки. Потребность минимизировать пробелы в историко-теоретических представлениях о мотете первой половины XV века сообщает **актуальность** теме диссертации.

Оценивая **степень научной разработанности** заявленной темы, следует отметить объемность и неоднородность существующей литературы. В отечественной науке наблюдается многолетний интерес к мотетному жанру. В большей степени изучен ранний, средневековый этап в истории мотета (в работах Ю. К. Евдокимовой, М. А. Сапонова, М. Е. Гирфановой и др.), а также мотет Высокого Ренессанса (труды В. В. Протопопова, Н. А. Симаковой, Т. Н. Дубравской, Ю. Н. Холопова, Н. И. Тарасевича, Г. И. Лыжова и др.). Фундаментальный уровень отечественной музыкальной теории — гармонии, полифонии, формы, жанра как важнейшей универсалии — обеспечивает надежные основания для исследований в различных направлениях.

Вместе с тем русскоязычная литература о мотете первой половины XV века — в особенности о мотетах англичанина Джона Данстейбла (ок. 1390–1459?) — не столь многочисленна. Наиболее обстоятельной работой в этом направлении следует признать очерк «Полифония английской школы первой

половины XV века. Данстейбл» Ю. К. Евдокимовой¹. Основной акцент здесь сделан на проблемах мелоса и фактуры, а также принципах формообразования в изоритмических мотетах. Заметки по композиции мотетов Данстейбла имеются в учебном пособии Н. А. Симаковой «Вокальные жанры эпохи Возрождения»². Методы работы с первоисточником в ренессансный период — в том числе на примерах из музыки Данстейбла — обсуждаются в кандидатской диссертации Н. И. Тарасевича³, работе Ю. К. Евдокимовой и Н. А. Симаковой⁴. В энциклопедических же изданиях (Музыкальная энциклопедия, Большая Российская энциклопедия, Музыкальный словарь Гроува в переводе Л. О. Акопяна), а также в отечественных работах по истории музыки (Р. И. Грубера, Т. Н. Ливановой), сведения о мотетах Данстейбла очень кратки.

В зарубежном музыкознании специальных работ по мотетам Данстейбла и — шире — раннеренессансному мотету гораздо больше. Спектр проблематики, затрагиваемой в трудах иностранных ученых, довольно широк.

Прежде всего, отметим монографию Дж. Камминг «Мотет во времена Дюфаи» (1998)⁵ — капитальный труд по систематике жанровых разновидностей мотета данного периода. Исходной позицией в этой работе стала мысль о приоритете «технического» параметра — письма (*texture*). Камминг удалось охватить огромный корпус сочинений, куда вошли мотеты как общепризнанных мастеров (включая Данстейбла), так и малоизвестных авторов. Исследователь не ограничилась описанием существовавших в ту пору образцов мотета, но уловила в трансформации жанра некую логику. Объясняя свое видение развития мотета, она обратилась к методу

¹ *Евдокимова Ю. К.* История полифонии: [в 7 вып.] Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. С. 60–98.

² *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учебное пособие. М.: Музыка, 1985. С. 63–64.

³ *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дис. ... канд. иск. М., 1994.

⁴ *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: *Cantus prius factus* и работа с ним. М.: Музыка, 1982.

⁵ *Cumming J. E.* *The Motet in the Age of Du Fay.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998 (reprint 2004).

междисциплинарных аналогий, разработанному в литературоведении, и перенесла его на музыкальную почву. Опыт систематизации видов мотета Камминг представила в разветвленной итоговой схеме, отражающей историю жанра в XV столетии.

Иной подход к мотету демонстрирует другой значимый труд — «Церемониальные смыслы в мотете XV века» Р. Носова (2012)⁶. Автор сосредотачивается не на технике, а на роли мотетов в религиозных и придворных церемониях. Опираясь на дошедшие до нас исторические свидетельства, Носов пробует реконструировать некоторые ритуалы и — хотя бы гипотетически — вписать в этот контекст избранные мотеты. В числе последних оказываются и сочинения Данстейбла.

Среди работ, затрагивающих вопросы функционирования раннеренессансных мотетов, следует также выделить очерк Л. Люттегена «Мотет XV века» в составе «Кембриджской истории музыки XV столетия» (2015)⁷. Люттеген не просто констатирует множественность видов мотета, а ищет ее причины. По мысли ученого, столь обширный и пестрый репертуар появился вследствие разнообразия поводов к сочинению и условий исполнения мотетов.

Следующая группа работ в той или иной степени освещает композиционные особенности мотетов Данстейбла. Первопроходцем в этой области стал М. Букофцер — один из ведущих исследователей творчества Данстейбла, подготовивший первое издание Полного собрания сочинений композитора (1953). Еще в 1930-х годах Букофцер начал публиковать статьи, посвященные Данстейблу; в их числе «О жизни и творчестве Данстейбла» (1936)⁸, «Джон Данстейбл и музыка его времени» (1938–1939)⁹, «Джон Данстейбл: пятисотлетняя слава» (1954)¹⁰,

⁶ *Nosow R.* Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. New York: Cambridge University Press, 2012.

⁷ *Lütteken L.* The Fifteenth-Century Motet / transl. by J. Steichen // *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* / ed. by A. M. Busse Berger and J. Rodin. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 701–718.

⁸ *Bukofzer M. F.* Über Leben und Werke von Dunstable // *Acta Musicologica*. 1936. Vol. 8. Fasc. 3/4. P. 102–119.

⁹ *Bukofzer M. F.* John Dunstable and the Music of His Time // *Proceedings of the Musical Association*. 65th Sess. 1938–1939. P. 19–43.

очерк о композиторе в MGG (1954)¹¹ и др. Во второй из названных статей Букофцер представляет семь «композиционных типов» (types of composition) с тем, чтобы «пролить свет на хаотическое впечатление, производимое большим разнообразием произведений Данстейбла»¹². Пять типов из семи соотносятся с мотетами английского мастера.

Инициативу Букофцера продолжила М. Бент — выдающийся специалист по музыке Средневековья и Ренессанса, один из редакторов переиздания Полного собрания сочинений (1970). В очерке о Данстейбле для NGD (2001)¹³ Бент признала семь категорий, описанных Букофцером, «частично структурными, отчасти стилистическими» и пересекающимися между собой, поэтому упростила их, сведя к основным четырем. Стойкий интерес к Данстейблу, равно как и к жанру мотета, характерен для Бент на протяжении всей ее научной деятельности. Это очевидно как в ее небольшой монографии по творчеству английского музыканта (1981)¹⁴, так и в новейшей работе «Мотет Позднего Средневековья» (2023), куда вошел очерк «Олд-Холл, Азенкурские мотеты и Данстейбл»¹⁵.

Композиция мотетов Данстейбла оказываются в центре внимания и в ряде англоязычных диссертаций. Как правило, это исследования аналитического плана. Э. Спаркс («Cantus firmus в мессе и мотете, 1420–1520», 1963)¹⁶ концентрируется на методах работы с первоисточником, наблюдая за развитием двух жанров на протяжении столетия. Дж. Олсен («Стиль и интертекстуальность в изоритмическом мотете, 1400–1440», 1992)¹⁷ избирает более узкий временной диапазон и изучает структурные

¹⁰ Bukofzer M. F. John Dunstable: A Quincentenary Report // *The Musical Quarterly*. 1954. Vol. 40. No. 1. P. 29–49.

¹¹ Bukofzer M. F. Dunstable // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*: [in 17 Bdn.]. Bd. 3 / begr. von F. Blume. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1954. Sp. 949–957.

¹² Bukofzer M. F. John Dunstable and the Music of His Time. P. 28.

¹³ Bent M. Dunstable [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 7. P. 711–717.

¹⁴ Bent M. Dunstable. London; New York: Oxford University Press, 1981.

¹⁵ Bent M. Old Hall, the Agincourt Motets, and Dunstable // *The Motet in the Late Middle Ages*. New York: Oxford University Press, 2023. P. 465–493.

¹⁶ Sparks E. H. Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420–1520. Berkeley: University of California Press, 1963.

¹⁷ Allsen J. M. Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440: Ph. D. diss. Univ. of Wisconsin-Madison, 1992.

особенности только изоритмических мотетов (по регионам). С. Браун в диссертации «Мотеты Чиконии, Данстейбла и Дюфаи» (1962)¹⁸ сосредотачивается на мотетах лишь трех выдающихся авторов, зато охватывает их мотетное наследие полностью, не ограничиваясь изоритмией.

В фокусе «Стилистического исследования сочинений Джона Данстейбла» Р. Стахуры (1969)¹⁹ находится сугубо наследие композитора. В диссертации рассматриваются различные слагаемые стиля — от метра и ритма, гармонии, фактуры до формы. При этом примеры из музыки избираются свободно, без привычного обособления мотетов от месс и светских композиций. Еще более узкой направленностью отличается статья Б. Трауэлла «Пропорции в музыке Данстейбла» (1978–1979)²⁰. Автор проецирует представление о математических интересах музыканта на его сочинения и ищет стройные пропорции как в изоритмических мотетах, так и в композициях вне изоритмии. Диссертация Б. Смита «Джон Данстейбл и Леонель Пауэр: стилистическое сравнение» (1992)²¹ носит экспериментальный характер. Ученый пробует применить метод дискриминантного анализа, чтобы «объективно» разрешить (по сути, неразрешимую) проблему спорной атрибуции произведений²².

Отдельное направление — изучение манускриптов, в которых сохранились мотеты Данстейбла и его современников. Эти работы имеют преимущественно источниковедческий и текстологический разворот, хотя и содержат порой наблюдения над стилистикой репертуара. Таковы, например, диссертации М. Бент (по рукописи Олд-Холл, 1969)²³, М. Кобин (по манускрипту Аосты, 1978)²⁴, Б. Кокса (по Болонскому

¹⁸ *Brown S. E.* The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay: Ph. D. diss. Indiana University, 1962.

¹⁹ *Stahura R. E.* A Stylistic Study of the Works of John Dunstable: Ph. D. diss. Indiana University, 1969.

²⁰ *Trowell B.* Proportion in the Music of Dunstable // *Proceedings of the Royal Musical Association.* 1978–1979. Vol. 105. P. 100–141.

²¹ *Smith B. G.* John Dunstable and Leonel Power: A Stylistic Comparison: Ph. D. diss. University of Sheffield, 1992.

²² Б. Смит воспользовался вычислительными возможностями компьютера, закодировав высоты и длительности избранных мотетов и частей месс и педантично высчитав количество диссонансов / консонансов, двух- / трехголосных каденций, величину диапазонов, относительную скорость голосов и мн. др.

²³ *Bent M.* The Old Hall Manuscript: A Paleographical Study: Ph. D. diss. Cambridge University, 1969.

²⁴ *Cobin M. W.* The Aosta Manuscript: A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony: Ph. D. diss. New York University, 1978.

манускрипту, 1977)²⁵ и Г. Спилстеда (по седьмому Трентскому кодексу, 1982)²⁶. Работы такого плана дают представление о степени сохранности источников, особенностях нотации мотетов, противоречиях атрибуций, реже — о самой общей хронологии (если не возникновения, то хотя бы фиксации) мотетов.

Наконец, целый пласт литературы посвящен дискуссиям о влиянии английской школы (в лице Данстейбла) на творчество континентальных авторов. В чём состояла суть так называемой «английской манеры» (фр. *la contenance angloise*) и могли ли Дюфай и Беншуа ее перенять? Это обсуждается в монографиях Ф. Кэя («“Contenance Angloise” в перспективе: изучение консонанса и диссонанса в континентальной музыке ок. 1380–1440») ²⁷ и Л. Колтон («Ангельская песнь: средневековая английская музыка в истории») ²⁸, а также в статьях Д. Фэллоуза²⁹, П. Райта³⁰, Т. Бразерса³¹ и многих других. Бразерс, рассматривая акциденции в мотетах Дюфай, обращается также к примерам из мотетов Данстейбла.

При всей широте проблематики, исследуемой в названных работах, немало вопросов остается пока без ответа. В первую очередь это касается терминологии, употребляемой по отношению к раннеренессансному мотету. В ней присутствует много существенных разночтений, касающихся как именованя видов мотета, так и названий отдельных голосов. Неуточненной остается и сущность гармонии Данстейбла — одной из важных стилевых примет его сочинений. Кроме того, требует детализации такая характеристика мотетов Данстейбла по письму, как диспозиция

²⁵ Cox B. W. *The Motets of MS Bologna*, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q15: in 2 parts: Ph. D. diss. North Texas State University, 1977.

²⁶ Spilsted G. R. *The Paleography and Musical Repertory of Codex Tridentinus 93*: Ph. D. diss. Harvard University, 1982.

²⁷ Kaye Ph. R. *The “Contenance Angloise” in Perspective: A Study of Consonance and Dissonance in Continental Music c. 1380–1440*. New York, London: Garland, 1989.

²⁸ Colton L. *Angel Song: Medieval English Music in History*. London; New York: Routledge, 2017.

²⁹ Fallows D. *The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century // Renaissance Studies*. 1987. Vol. 1. No. 2. P. 189–208.

³⁰ Wright P. *Binchois in England: Some Questions of Style, Influence, and Attribution in His Sacred Works // Binchois Studies / ed. by A. Kirkman and D. Slavin*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000. P. 87–118.

³¹ Brothers T. *Contenance Angloise and Accidentals in Some Motets by Du Fay // Plainsong and Medieval Music*. 1997. No. 6. P. 21–51.

голосов, то есть степень однородности или иерархического расслоения ткани. Наряду с этим заслуживает пристального внимания общая композиция мотетов Данстейбла, особенно неизоритмических. Необходимо не только обрисовать композиционные планы мотетов, но и дать развернутые и по возможности полные анализы избранных образцов. Если ограничиться лишь обозначением принципов членения формы или характеристикой отдельных сторон композиции (как происходит в большинстве западных работ), то сходство и различие между мотетами Данстейбла и других авторов будут не столь ощутимы.

Таким образом, составить целостное представление о мотетном наследии Данстейбла, опираясь только на уже существующие труды, пока достаточно сложно.

Объектом предлагаемого исследования служат мотеты Данстейбла и, для сравнения, избранные мотеты его современников и предшественников — Гийома Дюфай, Йоханнеса Чиконии, Леонеля Пауэра, Джона Кука, анонимных авторов и других. **Предметом** исследования являются жанрово-композиционные закономерности данных сочинений.

Цель предлагаемого исследования — расширить представление о мотетном творчестве Джона Данстейбла как одной из ключевых фигур в истории раннеренессансного мотета.

В **задачи** работы входит следующее:

- прояснить критерии мотетного жанра в рассматриваемую эпоху на основании аутентичных источников и с учетом современных исследований;
- уточнить вопросы терминологии, касающейся мотета XV столетия;
- исследовать мотеты Данстейбла в аспектах их жанрового предназначения, письма и формообразования;
- провести параллели и выявить различия между мотетами Данстейбла и его современников и предшественников, континентальных и английских.

В соответствии с поставленными задачами **материал** исследования разнороден. В первую очередь это сочинения в жанре мотета, принадлежащие самому Данстейблу. Особое внимание уделяется трем композициям, рассмотренным в отдельных аналитических очерках (*Albanus roseo rutilat*, *Ave Regina celorum* и *Quam pulchra es*). Ракурс исследования потребовал привлечения мотетов иных авторов. Разнообразный и обширный мотетный репертуар того времени получает общий обзор, для подробного же анализа избирается несколько произведений, наиболее показательных для сравнения с Данстейблом.

Первостепенное значение имеют современные нотные издания сочинений Данстейбла, Дюфай, Чиконии, Пауэра и других. По некоторым вопросам существенную поддержку оказывают и нотированные рукописи (в оцифрованном виде), а также аудиозаписи мотетов.

Помимо нотного материала диссертация опирается на масштабный корпус исследований, проведенных зарубежными и отечественными учеными. Как было показано выше, литература достаточно обширна и разнопланова. Это переводы музыкально-теоретических трактатов XV века, работы по истории мотета, источниковедческие экскурсы, аналитические изыскания, очерки по гармонии Ренессанса и многое другое. Таким образом, в сферу исследования попадает не только сам мотет, но и наука о мотете.

Методология исследования основана на комплексном подходе, который способствует детальному изучению заявленной темы. В работе нашли применение историко-культурологический, источниковедческий, системный и аналитический (в том числе компаративный) методы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Первая половина XV века отмечена сосуществованием множества композиционных разновидностей мотета. Аутентичные источники (трактаты, архивные документы, музыкальные рукописи) дают лишь самое общее представление о мотете как о жанре вокального

многоголосия, занимавшем промежуточное положение в жанровой иерархии — между мессой и светской песней.

2. Чрезвычайное разнообразие образцов мотета порождает обилие и разнородность критериев, по которым их систематизируют в современной науке. Эти критерии в диссертации сводятся к трем главным аспектам мотета как феномена, а именно: к функциональному предназначению («для чего сделано»), к письму («как сделано») и к композиции в целом — форме в широком смысле слова («что сделано»). Многообразие параметров осложняет терминологические проблемы в современном музыковедении, особенно острые в мотетах вне изоритмии.

Место мотетов Данстейбла в эволюции жанра определяется их положением в переходный период между Средневековьем и Ренессансом. Отдавая должное уходящему в прошлое изоритмическому мотету и доводя его по степени сложности до высшей точки (через панизоритмию), Данстейбл практикует и новый композиционный тип мотета, для которого однотекстовость и факультативность наличия первоисточника становятся нормой, а форма артикулируется не изоритмом, а иными средствами (гармоническими, фактурными, метрическими, текстовыми).

Научная новизна работы состоит в следующем:

- впервые в отечественной науке мотеты Данстейбла выступают в качестве объекта специального изучения, предполагающего их разностороннюю характеристику;
- дается панорама развития английского мотета XIV–XV веков в параллели с континентальным и обозначаются персоналии (в том числе малоизвестные в российском музыковедении);
- анализируются терминологические разночтения, существующие в современных исследованиях по мотету первой половины XV века;
- формулируются три главных аспекта мотета, определяющие многообразие самого мотета и подходов к его рассмотрению;

— мотеты Данстейбла исследуются в ракурсах литургического предназначения, принципов письма и общей композиции; при этом рассматриваются вопросы, недостаточно освещенные в трудах зарубежных музыковедов (связь музыки с текстом и соотнесение каденций с формой);

— вводится фактологический материал, касающийся жизни и наследия Данстейбла, ранее не фигурировавший в отечественной науке.

Теоретическая значимость работы связана с расширением научных представлений о мотетном творчестве Данстейбла и его месте в эволюции жанра.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть востребованы в учебных курсах гармонии, полифонии, музыкальной формы, истории зарубежной музыки и теории исполнительского искусства.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории; обсуждалась и была рекомендована к защите на заседании кафедры 03 сентября 2024 года. Основные положения исследования отражены в четырех публикациях в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Минобрнауки РФ³². Результаты работы были представлены в докладах на международных научно-практических конференциях «Духовная музыка в контексте мировой музыкальной культуры», «Музыка в системе художественных и культурных связей», «Звуковые миры искусств: музыка в парадигме художественного синтеза», а также межвузовских конференциях «Музыка слова и слово в музыке»³³.

³² Теплова А. С. В поисках жанровых границ мотета (по следам монографии Джули Камминг) // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 3 (35). С. 31–45; Теплова А. С. Кто Вы, Джон Данстейбл? К проблеме идентификации знаменитого музыканта // Музыкальная академия. 2024. № 1. С. 92–103; Теплова А. С. «Между мессой и шансон»: о термине мотет в XV веке // Музыка и время. 2021. № 12. С. 16–20; Теплова А. С. Три лика средневекового английского мотета // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14. № 3. С. 420–445.

³³ Международная научно-практическая конференция «Духовная музыка в контексте мировой музыкальной культуры» (ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва, 28 октября 2021 г.), тема доклада — «“Ангельский” или “английский”? О стиле Джона Данстейбла»; Международная научно-практическая конференция «Музыка в системе художественных и культурных связей» (там же, 26 октября 2023 г.), доклад на тему «Мотет на *santus medius* в средневековой Англии»; Международная научно-практическая конференция «Звуковые миры искусств: музыка в парадигме художественного синтеза» (там же, 23 октября 2024 г.), доклад на тему «О жанре мотета — метафорически (по исследованию Джули Камминг)»;

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка сокращений, списков литературы и источников, а также четырех приложений.

Список литературы включает 409 наименований, в том числе 280 — на иностранных языках. В списке источников указаны электронные копии рукописей и нотные издания, задействованные при написании работы (35 и 55 пунктов соответственно).

ГЛАВА I.

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ДАНСТЕЙБЛА И ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

1.1. Загадки биографии Данстейбла³⁴

Джон Данстейбл принадлежит к авторам, о жизни которых сохранилось крайне мало сведений. Когда и где родился будущий композитор? У кого обучался музыке? Состоял ли на службе при каком-либо дворе или был церковным музыкантом? Что известно о его окружении — семье, близких знакомых, коллегах и покровителях (если таковые имелись)? Как выглядел Данстейбл?

Большинство этих вопросов до сих пор остаются без ответа. Мы не располагаем ни достоверными биографическими фактами, ни портретом Данстейбла, ни автографами его сочинений, что особенно удивительно, учитывая широкую известность музыканта еще при жизни. По этой причине даже в современных исследованиях биография композитора предстает гипотетической. Для выяснения хотя бы самых общих данных предпринимаются целые «детективные» изыскания, что и показано в одной из новейших работ — книге *«Ангельская песнь: средневековая английская музыка в истории»* (2017) британского музыковеда *Лизы Колтон*³⁵.

Приступая к «расследованию» обстоятельств жизни Данстейбла, Колтон учитывает все ранее известные факты:

- смерть в 1453 году, согласно эпитафии на надгробии Данстейбла в церкви Святого Стефана в Уолбруке (Лондон);

³⁴ Материал данного раздела отражен в статье автора: *Теплова А. С.* Кто Вы, Джон Данстейбл? Проблемы идентификации знаменитого музыканта. С. 92–103.

³⁵ *Colton L.* *Angel Song: Medieval English Music in History.*

Лиза Мари Колтон (Lisa Marie Colton) — специалист в области средневековой английской музыки. Доктор философии, автор диссертации «Музыка и святость в Англии, ок. 1260 – ок. 1400» (*Colton L. Music and Sanctity in England, c. 1260 – c. 1400: Ph. D. diss. University of York, 2003*). Профессор музыковедения и руководитель последипломного образования в Школе музыки, гуманитарных наук и медиа Хаддерсфилдского университета (2003–2022); профессор музыковедения и заведующий кафедрой музыки Ливерпульского университета (с 2022).

- заголовок «Джону Данстейблу, астроному, математику, музыканту» во второй эпитафии, приписываемой Джону Уитхэмстеду, аббату монастыря Святого Альбана в Хартфордшире³⁶;
- исполнение двух мотетов (*Veni Sancte Spiritus / Veni Sancte Spiritus et infunde / Veni Creator Spiritus / Mentis tuorum* и *Preco preheminencie / Precursor premittitur / [без текста] / Inter natos mulierum*³⁷) 21 августа 1416 года³⁸ в Кентерберийском соборе в честь военного успеха англичан за Ламаншем и подписания Кентерберийского договора³⁹;
- существование астрономического трактата⁴⁰ с владельческой записью: «Эта книжечка принадлежит Джону Данстейблу, музыканту герцога Бедфорда⁴¹»;
- наличие принадлежавшего Данстейблу тома с копиями двух трактатов Боэция («*De institutione musica*» и «*De institutione arithmetica*»), из которых первый был им аннотирован, а второй — переписан его рукой⁴²;
- обнаружение книжечки с многочисленными выписками Данстейбла из текстов по «судебной астрологии», то есть составлению гороскопов⁴³;

³⁶ Монастырь Святого Альбана (St Albans Abby) — бенедиктинское аббатство, основанное в 793 году. После роспуска аббатства (1539) бывшая монастырская церковь приобрела статус собора. См. цветную иллюстрацию 6 в Приложении 2.

³⁷ В настоящей работе названия политекстовых мотетов при первом появлении даются полностью, при повторном приводится лишь инципит верхнего голоса. Исключение составляют два изоритмических мотета Данстейбла *Veni Sancte Spiritus* (четырёх- и трёхголосный), которые для различения именуются полностью практически везде.

³⁸ Согласно хронике «*Gesta Henrici Quinti*» («Деяния Генриха V»), приписываемой Томасу Элмхему (Thomas Elmham) или Жану де Бордену (Jean de Bordin). Хроника повествует о первых годах правления короля — 1413–1416; оба сохранившихся экземпляра рукописи хранятся в Британской библиотеке (Cotton MS Julius E IV, part II, ff. 113–127; Sloane MS 1776, ff. 50–72).

³⁹ Кентерберийский договор был заключен между императором Священной Римской империи Сигизмундом и королем Англии Генрихом V. Оборонительный и наступательный союз против Франции, одно из событий Столетней войны (1337–1453).

⁴⁰ Латинский перевод арабского трактата «Введение в астрономию» («*Introductio ad astronomiam*») средневекового астролога и математика Сахля ибн Бишра (лат. Zael / Zahel / Zahel Benbriz; ум. ок. 850), хранящийся ныне в Колледже Святого Иоанна в Кембридже (Cambridge, St John's College, MS 162).

⁴¹ Имеется в виду Джон Ланкастерский, первый герцог Бедфорд (1389–1435) — один из сыновей английского короля Генриха IV, государственный деятель времен Столетней войны. См. цветную иллюстрацию 5 в Приложении 2.

⁴² Манускрипт из библиотеки оксфордского Колледжа Корпус Кристи (Corpus Christi College, Oxford, MS 118). Оцифрованная версия: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2899/#/> (дата обращения: 20.08.2023). См. цветные иллюстрации 1–3 в Приложении 2.

Родни Томсон, обнаруживший рукопись и идентифицировавший почерк Данстейбла, предположил, что композитор мог получить образование в Мертон-колледже в Оксфорде: Thomson R. M. John Dunstable and His Books // *The Musical Times*. 2009. Vol. 150. No. 1909. P. 13.

- доказательства того, что Данстейбл пользовался покровительством королевы Жанны Наваррской с конца 1420-х годов⁴⁴;
- упоминание Данстейбла бургундским поэтом Мартеном ле Франом в поэме «Защитник дам» (1440) в связи с «la contenance angloise» (фр. «английской манерой») в творчестве континентальных композиторов⁴⁵;
- характеристика Данстейбла как одного из родоначальников «Нового искусства», данная Тинкторисом в предисловии к «Книге об искусстве контрапункта» (1477)⁴⁶.

Из этих фактов обычно делались следующие выводы:

- время жизни Данстейбла — с 1390-х годов (отсчитано от даты исполнения мотетов) до 1453 года;
- композитор увлекался математикой, астрономией и астрологией;
- покровителями Данстейбла были влиятельные люди его эпохи;
- возможно, Данстейбл бывал в континентальной Европе, сопровождая герцога Бедфорда в поездках⁴⁷;
- как при жизни, так и после смерти Данстейбл снискал необычайную славу и авторитет.

⁴³ Рукопись, хранящаяся в Эммануил-Колледже, Кембридж (GB-Ce MS 70). Пометка «Dunstapulus conscripsit hunc librum» («Данстейбл составил эту книгу»; f. 1) была замечена Монтегю Р. Джеймсом в 1904 году. Столетием позже Томсон подтвердил догадку о том, что Данстейбл владел этой книгой и сделал в ней большую часть записей. Электронное факсимиле GB-Ce MS 70: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-EMMANUEL-COLLEGE-00070/5> (дата обращения: 20.02.2024).

⁴⁴ Жанна Наваррская (ок. 1368/1373 – 1437) — во втором браке жена короля Генриха IV, королева Англии (с 1403), мачеха Джона Ланкастерского, герцога Бедфорда.

Сохранились сведения, что в качестве подарка на Новый 1428 год королева Жанна вручила Данстейблу серебряный кубок и алую мантию с мехом. Также, согласно документам (Public Record Office, E 163/7/31/), в 1436 году композитор получил от нее весьма крупную финансовую ренту (£80). Этот факт впервые описан в статье Джудит Стелл и Эндрю Уоти: *Stell J., Wathey A. New Light on the Biography of John Dunstable? // Music & Letters. 1981. Vol. 62. No. 1. P. 60–63.*

⁴⁵ Подробнее об этом в подразделе 3.4.1 настоящей работы. Вопросу английского влияния на франко-фламандскую традицию первой трети XV века также посвящена статья С. З. Исхаковой (*Исхакова 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. 2022. Т. 13. № 2. С. 316–337.*

⁴⁶ Тинкторис считал достойной слушания лишь музыку, сочиненную за последние сорок лет; современные ему композиторы (Окегем, Регис, Бюнуа и другие) «учились этому божественному искусству у недавно почивших Иоанна Данстейбла, Эгидия Беншуа, Гийома Дюфай» (цит. по: *Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 325–326.*)

⁴⁷ Пребыванию Данстейбла во Франции посвящена статья Э. Уоти: *Wathey A. Dunstable in France // The Journal of Musicology. 1986. Vol. 12. No. 3. P. 1–36.*

Рассматривая все перечисленные факты, Колтон подвергает сомнению первый и, казалось бы, самый достоверный из них — *дату смерти* Данстейбла, выгравированную на латунных табличках надгробия. Эпитафия гласила:

Заключается в этом могильном холме [Тот], кто в душе заключил небеса,
Данстейпл Иоанн, звезд знаток. [Тот], по чьему
Указанию сумела Урания раскрыть тайны неба.

Этот муж был твоей хвалой, твоим светом, твоим, музыка, князем,
Который распространял по мире твои сладостные произведения.

В год 1453, накануне дня
Рождества Христова, светило переселяется к звездам.
Да примут его граждане неба как своего согражданина⁴⁸.

Церковь Святого Стефана в Уолбруке погибла в Великом лондонском пожаре 1666 года вместе с ее памятниками, поэтому эпитафия известна лишь по спискам XVII века. Так, впервые ее полный текст был воспроизведен в 1618 году Энтони Мандеем, переиздавшим «Обзор Лондона» Джона Стоу (1598)⁴⁹. Однако к моменту появления списков текст на ветхой от времени табличке стал практически нечитаемым (!), о чём свидетельствует транскрипция Томаса Фуллера (1662), который поставил многоточие на месте решающей строки с датой⁵⁰. Хотя долгое время 24 декабря 1453 года считалось общепринятой датой смерти Данстейбла, уже в 1970–1980-х годах о ней стали писать с осторожностью⁵¹.

Колтон полагает, что спорным является не только год, но и день смерти Данстейбла, так как эпитафия могла быть сочинена существенно позже

⁴⁸ Цит. по: *Bent M.* Dunstable [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John // NGD. P. 711–712. Перевод с латинского П. Епифанова; разрядка моя. — *A. T.*

⁴⁹ *Stow J.* The Survey of London, Containing the Original, Antiquitie, Encreafe and More Modern Eftate of the Faid Famous Citie <...>, Written in the Yeaere 1598 by John Stow, citizen of London <...>. London : George Purflowe, 1618. P. 425.

Джон Стоу (John Stow, 1524/25–1605) — английский историк и антиквар. Энтони Мандей (Anthony Munday / Monday, 1560?–1633) — английский драматург.

⁵⁰ *Fuller T.* The History of the Worthies of England. London: J. G., W. L. and W. G., MDCLXII [1662]. P. 116. URL: <https://archive.org/details/historyofworthie00full/mode/2up> (дата обращения: 10.09.2023). См. цветную иллюстрацию 4 в Приложении 2 настоящей работы.

Томас Фуллер (Thomas Fuller; 1608–1661) — английский историк, писатель, доктор богословия.

Сравнение списков эпитафии см. в статье Чарльза Маклина: *Maclean Ch.* The Dunstable Inscription in London // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* 1910. 11. Jahrg. H. 2. S. 232–249.

⁵¹ *Bowers R.* Some Observations on the Life and Career of Lionel Power // *Proceedings of the Royal Musical Association.* 1975–1976. Vol. 102. P. 2.

погребения композитора: «Вероятно, к этому времени уже не было возможности или необходимости так точно указывать дату, поскольку это позволило бы создать причудливую картину смерти музыканта-астронома в день, связанный с Рождеством Иисуса, в который Вифлеемская звезда сыграла свою роль, направляя людей к нему между его рождением и Богоявлением»⁵².

Корректировка даты позволяет включить в круг «подозреваемых» человека, о ком Колтон удалось найти много информации, но который ранее не отождествлялся с Данстейблом-композитором по причине своей «поздней» смерти (в 1459 году). Этим человеком был *Джон Данстейбл, эсквайр* из Стипл Морден в Кембриджшире. Колтон приводит сведения о его жизни и сопоставляет с уже известными данными биографии Данстейбла-музыканта.

Во-первых, Джон Данстейбл, эсквайр был *богатым и влиятельным* человеком. Титул «esquire» (или лат. «armiger», то есть «оруженосец») присваивался тем, кто имел доход с земли, значительно превышающий доход джентльмена, и обычно выполнял некоторые административные функции для правительства. Данстейбл последовательно именуется этим титулом в юридических документах начиная с 1428 года — времени получения подарков от Жанны Наваррской. Достоверно известно, что Данстейбл-эсквайр был крупным землевладельцем: ему принадлежала недвижимость в черте Лондона (в том числе надел в приходе Святого Стефана в Уолбруке), в Хартфордшире, Эссексе, Кембриджшире (где располагалось его основное поместье, Стипл Морден) и даже северной Франции. Он упоминается в качестве владельца или совладельца в различных налоговых документах⁵³;

⁵² Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 92–93. Все переводы, за исключением специально оговоренных случаев, выполнены автором диссертации.

⁵³ Например, в копии собственного завещания из Хартфордширского бюро записей (GB-HFr 44505), в перечне совладельцев лондонской недвижимости 1445/6 года (London, Metropolitan Archives, Husting Roll 175, или GB-Llma 175), документах, подтверждающих наследование земель в Нормандии после смерти Джона Бедфорда (Paris, Bibliotheque Nationale, MS français 27521, p.o. 1037) и другие. Завещание приводятся Колтон в приложении B («Hertfordshire Record Office MS 44505»); в приложении C («Property owned by John Dunstaple and his heirs») перечислена собственность, принадлежавшая Данстейблу

его наследники некоторое время продолжали получать ренту с земельных участков, отошедших к ним после кончины Данстейбла.

То, что Данстейбл был знатным человеком и вращался в высших кругах, также подтверждается папской индульгенцией 1434 года, даровавшей «Джону Данстейблу, эсквайру, дворянину, из епархии Линкольна» право на «выбор своего духовника, который может так часто, как они пожелают, после выслушивания их исповеди, давать им отпущение грехов, налагая спасительное покаяние»⁵⁴. Индульгенции такого рода были распространены среди церковных иерархов и светской знати; личные (и семейные) духовники часто были не только религиозными наставниками, но и близкими друзьями. Не исключено, что духовником Данстейбла был Генри Уэллс, известный также как наставник леди Элис Уич — жены и впоследствии вдовы лондонского лорд-мэра Хью Уича (об этом — ниже)⁵⁵.

Вероятно, Данстейбл-эсквайр исполнял какую-то особую государственную службу «исключительно высокой ценности», которая могла быть службой музыканта, как считает Колтон⁵⁶. Но, по ее мнению, музыка была отнюдь не единственным занятием (и не единственным источником заработка) Данстейбла: основной доход ему приносили землевладения, а среди интересов были также астрономия и особенно астрология.

Во-вторых, Джон Данстейбл из Стипл Морден был *семейным* человеком: у него была жена Маргарет, дочь Маргарет (в первом браке Хэтфилд), зять Ричард Хэтфилд, трое внуков (Эдвард, Томас, Мадлен) и, вероятно, сын Джон⁵⁷. О существовании родственников Данстейбла достоверно известно из документов, отражающих наследование его

и его потомкам. См. также обсуждение этих данных в главе «Who was John Dunstable?» книги Колтон (*Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 85–115*).

⁵⁴ Archivio Apostolica Vaticana, Regestra Laterana, vol. 326, f. 300 d. Цит. по: *Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 106*.

⁵⁵ Генри Уэллс (Henry Wells / Wellys, Welles), Элис Уич (Alice Wiche), сэр Хью Уич (Hugh Wiche / Wyche).

⁵⁶ *Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 94*.

⁵⁷ Margaret Dunstable (ум. 1469), Margaret Dunstable–Hatfield (ум. 1486), Richard Hatfield (или Hatfeld, ум. 1467), Edward Hatfield (ум. 1472), Thomas Hatfield (р. 1462), Mawdelyn Hatfield (ум. после 1467).

Семейные связи Данстейбла показаны Колтон на схеме 4.3 «Family of John Dunstable, Esquire, of Steeple Morden in Cambridgeshire» (*Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 102*).

имущества, — завещаний, сведений о продаже недвижимости и дарственных грамот. «Обретение семьи» Данстейблом представляется существенным обстоятельством, которое в то же время не противоречит ранее открытым фактам.

В-третьих, Колтон установила связи между Данстейблом-эсквайром и приходом Святого Стефана в Уолбруке (местом захоронения Данстейбла-музыканта). Эти связи прослеживаются через людей, имеющих отношение к этой церкви и упоминаемых в некоторых документах рядом с именем эсквайра. Таким человеком был, к примеру, Роберт Уиттингем — генеральный управляющий имуществом Джона Ланкастерского в Англии и за границей, занимавший также пост олдермена Уолбрукского округа с 1422 года⁵⁸. Уиттингем заложил один из камней в основание церкви Святого Стефана (1429), считался ее покровителем и владел поблизости земельными участками (равно как и Данстейбл). Другим «общим знакомым» был Уильям Тракилл — настоятель церкви Святого Стефана в 1440–1474 годах, также имевший ряд совместных владений с Данстейблом-эсквайром и Робертом Уиттингемом⁵⁹. «Более того, стоит представить себе, как Уильям Тракилл мог быть вовлечен в подготовку к захоронению композитора и его поминанию в церкви, что он делал как в рамках своих обязанностей настоятеля, так и благодаря своим личным и деловым связям», — считает Колтон⁶⁰.

В-четвертых, обнаружили новые свидетельства интереса Джона Данстейбла-эсквайра к *астрономии* (к которой питал слабость и Данстейбл-музыкант). Одним из объектов недвижимости, принадлежавших семье Данстейблов, был дом с вывеской «Три короля Кёльна» на лондонской Брэд-стрит. Тремя Кёльнскими королями именовались библейские волхвы-

⁵⁸ Robert Whittingham (ум. 1452). Подробную биографию Уиттингема см.: Whittingham, Robert (d. 1452), of London and Pendley, Herts // The History of Parliament: the House of Commons 1386–1421. URL: <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/member/whittingham-robert-1452> (дата обращения: 19.06.2023).

⁵⁹ William Trukyll (Trokyll / Trokill). Упоминается рядом с Данстейблом в GB-Llma 175.

⁶⁰ Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 99.

звездочеты — Валтасар, Мельхиор и Каспар; по преданию, их мощи с 1164 года хранятся в Кёльнском соборе и издавна притягивают паломников. Кёльнские купцы, торговавшие льном за границей, нередко устанавливали знак трех корон в своих лавках; упомянутый лондонский дом Данстейблов арендовался в основном торговцами текстилем, которые использовали этот знак⁶¹. По мнению Колтон, «человек, настолько лично вовлеченный в культ Трех королей, вполне мог переименовать одно из своих владений в память о них в качестве акта благочестия»⁶².

Кроме того, сохранился рукописный миссал начала XV века, содержащий «Мессу для странствующих к трем королям Кёльна»⁶³. Ричард Пфафф предположил, что книга принадлежала Генри Уэллсу (судя по надписям на последних страницах: «Некролог Генриха Уэллса, который подарил эту книгу церкви» и «Молитесь о душе Генриха Уэллса, капеллана леди Элис Уич, Джона Данстейбла и прочих»)⁶⁴. Не исключено, что названная месса была включена в книгу по желанию самого Данстейбла, почитавшего трех Кёльнских королей, «чей культ вращался вокруг астрономии»⁶⁵.

Наконец, в своей книге Колтон описывает связи между *музыкальными сочинениями* Данстейбла и обстоятельствами его жизни. Она останавливает свое внимание на двух изоритмических мотетах — *Preco preheminencie* (посвященном Иоанну Крестителю) и *Albanus roseo rutilat / Quoque ferendus eras / Albanus Domini laudans* (в честь святого Альбана⁶⁶). Эти связи таковы:

- Иоанн Креститель был небесным покровителем Джона Ланкастерского, у которого мог состоять на службе Данстейбл;

⁶¹ Ibid. P. 104–105.

⁶² Речь идет о переименовании, поскольку дом Данстейбла на Брэд-стрит также фигурировал под альтернативным названием «Белый бык» (The White Bull in the parish of All Hallows, Bread Street).

⁶³ «Missa pro itinerantibus de Sanctis tribus Regibus Colonie»: London, British Library, Additional 25588 (GB-Lbl 25588).

⁶⁴ Pfaff R. W. The Liturgy in Medieval England: A History. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 421. Именно эта надпись послужила основанием считать Уэллса духовником Данстейбла, наряду с леди Уич.

⁶⁵ Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History. P. 107.

⁶⁶ Альбан (Албан, Албаний, Олбан; также Альбан Британский или Албан Веруламский; лат. Albanus, англ. Alban; ок. 209–305) — первый святой мученик Британских островов. Названный мотет подробно анализируется в подразделе 4.2.2 диссертации.

- во второй эпитафии (приписываемой Джону Уитхэмстеду) можно усмотреть отсылку к евангельским словам Христа о Предтече; возможно, таким образом автор эпитафии хотел провести параллель между высокой репутацией Данстейбла как «человека без пятен» и святостью Крестителя:

1) *Эпитафия Данстейблу*

Здесь знаток музыки, второй Михаил, и новый Птоломей,
И младший Атлант, поддерживающий [своей] мощью небеса,
Почит под прахом; лучшего не было мужа,
Рожденного женщиной; ибо позора порока не имел,
А в добродетелях всеми дарами один обладал он.
Ради этого, по искреннему желанию и горячей молитве,
Да чтится вовеки слава Иоанна
Данстейбла; в мире да почит он, и да будет так вовеки⁶⁷.

2) *Евангелие от Матфея (Мф 11:11)*

Истинно говорю вам: из рожденных женами не восставал больший Иоанна
Крестителя.

3) *Евангелие от Луки (Лк 7:28)*

Ибо говорю вам: из рожденных женами нет ни одного пророка больше Иоанна
Крестителя.

- предполагаемый автор второй эпитафии, Джон Уитхэмстед⁶⁸, был настоятелем монастыря Святого Альбана в Хартфордшире в 1420–1440 и 1452–1465 годах;
- возможно, Уитхэмстед обращался к Данстейблу за астрологическим прогнозом по поводу своего аббатства⁶⁹;
- Джон Бедфордский посещал монастырь Святого Альбана в 1426 году; исполнение мотета Данстейбла было бы весьма уместно, и Уитхэмстед, вероятно, выступил редактором текста мотета⁷⁰.

⁶⁷ Цит. по: *Bent M. Dunstaple* [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], *John*. P. 711–717. Перевод с латинского П. Епифанова; разрядка моя. — *А. Т.*

⁶⁸ Джон Уитхэмстед (*John Whethamstede / Wheathampstead*, ок. 1392–1465) — английский ученый-гуманист, историк и богослов, монах-бенедиктинец.

⁶⁹ *Carey H. M. Judicial Astrology in Theory and Practice in Later Medieval Europe // Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*. 2010. No. 41. P. 96–97.

⁷⁰ *Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History*. P. 90.

Обсуждаемые Колтон факты биографии Джона Данстейбла, эсквайра не противоречат истории «малодокументированного» композитора, за исключением общепринятой даты смерти. И хотя нет неопровержимых доказательств того, что эсквайр из Стипл Морден был музыкантом, похороненным в церкви Святого Стефана в Уолбруке, Колтон склонна отождествлять эти две фигуры. По ее словам, «давно пора усомниться в дате, якобы находившейся на надгробии. Тем же, кто не признает это отождествление убедительным, придется вычеркнуть из биографии композитора практически все общепризнанные сведения, оставив нас в недоумении относительно человека, чья слава распространилась через Ламанш, но о ком во всём прочем не осталось почти никаких архивных свидетельств, кроме манускриптов с его музыкой [переписанной копиистами. — *A. T.*]»⁷¹.

Итак, собранные Колтон биографические данные представляют человека, который смог утвердиться в торговых и дворянских кругах Англии XV века и пользовался покровительством влиятельных особ. Композиция не могла быть его единственным занятием и источником его доходов; книги, которыми он владел, демонстрируют его компетентность в самых различных вопросах. «К моменту своей смерти в 1459 году Джон Данстейбл стал почти легендой; неудивительно, что его продолжают представлять как фигуру, подобную Моисею, который вывел английских композиторов из пустыни анонимности, поборника самой небесной музыки»⁷².

Примечательно не только отсутствие «надежных» дат рождения и смерти Данстейбла. Неоднозначно и определение музыкально-исторической эпохи, к которой относится его творчество. Это определение зависит от критериев, с какими исследователь подходит к «измерению» фигуры Данстейбла: главенствующих жанров, гармонического стиля, нотации и т. д. В одних исследованиях Данстейбл показан как представитель Позднего

⁷¹ Ibid. P. 108.

⁷² Ibid. P. 108–109.

Средневековья, в других — как деятель Раннего Ренессанса⁷³; при изучении мотетного творчества композитора второе представляется более убедительным.

С музыкальным наследием Данстейбла также связано множество вопросов, касающихся общего количества произведений, их хронологии, жанрового определения и атрибуции.

1.2. Сохранность музыкальных сочинений Данстейбла

Судьба автографов сочинений Данстейбла неизвестна. Произведения композитора сохранились лишь в копиях в составе сборных манускриптов — частично британских, но преимущественно континентальных, находящихся в библиотеках Италии и Германии.

Основные рукописи таковы.

1) Манускрипты Tr 87 (I-TRbc MS 1374 [87], или Trent 87), **Tr 90** (I-TRbc MS 1377 [90], также Trent 90), **Tr 92** (I-TRbc MS 1379 [92], он же Trent 92), **Tr 93** (I-TRcap MS BL [Trent 93])⁷⁴ — четыре из семи Трентских кодексов, составляющих крупнейшую европейскую коллекцию музыкальных рукописей XV века. Копировались примерно в 1435–1470 годах. Долгие годы кодексы Tr 87, 90 и 92 хранились в Трентском соборе; после их открытия были переданы для изучения в Вену и возвращены по окончании Первой мировой войны в Тренто, Замок Буонконсильо. В 1920 году дополнены вновь найденным манускриптом Tr 93, который с тех пор находится в трентском Епархиальном музее. Названные рукописи содержат музыку итальянских, французских и английских композиторов: части месс, магнификаты, гимны, мотеты, духовные и светские песни на латинском, немецком, французском и

⁷³ Например, Л. Люттекен, Л. Перкинс, Н. А. Симакова, Ю. К. Евдокимова и многие другие относят творчество Данстейбла к Раннему Возрождению, тогда как Д. Шрок и Л. Колтон рассматривают его как принадлежащее Средневековью. К слову, такая неопределенность присуща и оценке места Дюфай.

⁷⁴ Факсимильное издание всех Трентских кодексов: Codex Tridentinus, 87–93: facsimile edition: in 7 vols. Rome: Bibliopola, 1969–1970. Издания в «современной» нотации — в составе DTÖ (Denkmäler der Tonkunst in Österreich), см. сноску 92 настоящей работы.

итальянском языке. По количеству сочинений Данстейбла (41) эти манускрипты занимают первое место.

2) Манускрипт ModB (он же Modena B, или I-MOe MS α.X.1.11, или Lat. 471) — рукопись, ведущая свое происхождение из придворной капеллы семьи д'Эсте в Ферраре с середины XV века; ныне хранится в Библиотеке Эсте в Модене. Над манускриптом работали как минимум пять переписчиков, объединивших в единый свод 135 пьес 16 авторов. Не имеет в своем составе месс; содержит большей частью мотеты и гимны. По числу произведений Данстейбла (32) немногим уступает Трентским кодексам.

3) Манускрипт Ao (Aosta Manuscript, или I-AO Cod. 15, или AostaS D19)⁷⁵ — рукопись из Библиотеки семинарии в Аосте, Италия (из библиотечного собрания бывшего монастыря Сен-Жакем). Над ней в разное время трудились несколько переписчиков: она копировалась в Болонье, окрестностях Базеля и Страсбурга, Инсбруке. В манускрипте нотировано около 200 композиций, принадлежащих 28 авторам; более половины занимают части месс, около четверти — мотеты. Начальные листы кодекса включают фрагмент «Книжечки о мензуральном пении», приписываемой И. де Мурису. Музыка Данстейбла в данной рукописи представлена 24 сочинениями.

4) Манускрипт BL (или I-Vc Q15, или Liceo Musicale 37)⁷⁶ — крупная антология полифонической музыки XV века, хранящаяся в Международном музее и музыкальной библиотеке Болоньи. Более 320 вокальных композиций скопированы рукой одного неизвестного переписчика в 1420–1425 в Падуе (первая часть рукописи, в основном части месс) и 1430–1435 годах в Виченце (вторая и третья части, включающие мотеты и песни). Манускрипт включает

⁷⁵ См. <https://www.diamm.ac.uk/sources/112/#/> (дата обращения: 18.08.2023). Анализируется в диссертациях М. Кобин и Д. Б. Баррон: *Cobin M. W. The Aosta Manuscript: A Central Source of Early Fifteenth-Century Sacred Polyphony*; *Barron D. B. Continental Scribes and the Reception of Fifteenth-Century English Mass Music: A Case Study of the Aosta Manuscript*: Ph. D. diss. Indiana University, 2017.

⁷⁶ Оцифрованная версия: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/> (дата обращения: 18.08.2023). Факсимильное издание с полным кодикологическим исследованием: *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript: Introductory Study and Facsimile Edition* by M. Bent: in 2 vols. Lucca: LIM Editrice, 2009. Исследованию мотетов из BL посвящена диссертация Б. Кокса: *Cox B. W. The Motets of MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q15: in 2 parts*: Ph. D. diss. North Texas State University, 1977.

работы более чем 50 композиторов: коренных итальянцев, работавших в Италии французских и бургундских музыкантов, а также англичан (впервые представленных так широко в континентальном собрании).

5) Манускрипт ВU (или I-Vu MS 2216)⁷⁷ — кодекс, хранящийся в Библиотеке университета Болоньи. Создавался в окрестностях Венеции и Брешии около 1440–1450 гг. Включает 106 сочинений, принадлежащих 23 композиторам (в основном части ординария мессы, мотеты и светские итальянские и французские песни).

Среди других рукописей, также содержащих сочинения Данстейбла (но в меньшем количестве), следует упомянуть:

6) Манускрипт MuEm (также D-Mbs Clm. 14274, или Mus. 3232a)⁷⁸ — рукопись немецкого происхождения, издавна хранившаяся в бенедиктинском аббатстве Святого Эммерама (Регенсбург) и переданная в начале XIX века в Баварскую государственную библиотеку. Над составлением манускрипта в течение нескольких десятилетий работали не менее 16 писцов, скопировавших около 320 вокальных сочинений 38 авторов. Большую часть репертуара составляют фрагменты месс, мотеты и гимны.

7) Манускрипт MuL (D-Mbs Mus. MS 3224, или MunBS 3224)⁷⁹ — остатки музыкальной рукописи, извлеченные из переплета напечатанной в конце XV века венецианской инкунабулы. Работа копииста из северной Италии; впоследствии оказалась в Баварской библиотеке. От большого хорового сборника осталось лишь 16 композиций, принадлежавших 9 авторам.

⁷⁷ Оцифрованная копия: <https://www.diamm.ac.uk/sources/119/#/> (дата обращения: 18.08.2023). Факсимильное издание: *Il codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna / facsimile édition di F. A. Gallo*. Bologna: Forni, 1968–1970. (Monumenta lyrica medii aevi italica 3: Mensurabilia).

⁷⁸ На сайте Münchener Digitalisierungs Zentrum: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00001643?page=,1> (дата обращения: 18.08.2023).

⁷⁹ Оцифрованная версия: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045881?page=,1> (дата обращения: 18.08.2023).

8) Манускрипт ОН (Old Hall Manuscript, или GB-Lbl Add. MS 57950)⁸⁰ — важнейший источник по английской духовной музыке Средневековья и Раннего Возрождения. Создавался в Англии в начале XV века; первый слой был написан рукой одного мастера, более поздний второй — несколькими переписчиками (возможно, композиторами, копировавшими свою музыку). Один из немногих кодексов, уцелевших при роспуске монастырей в XVI столетии. До перемещения в Британскую библиотеку хранился в Колледже Святого Эдмунда в Олд-Холл-Грин (зале, давшем название манускрипту). Как никакая иная, эта рукопись позволяет составить представление об окружении Данстейбла — его старших современниках. Среди 147 композиций шестую часть занимают мотеты, остальное — части месс.

9) Манускрипт Pemb (GB-Crs MS 314)⁸¹ — фрагменты почти полностью утраченного кодекса английского происхождения, появившегося в 1420–1430-х годах. На восьми листах представлены (в том числе фрагментарно) сочинения Данстейбла и анонимные композиции его соотечественников. Место хранения — Пемброк-Колледж, Кембридж.

10) Манускрипт OS (GB-Ob MS. Arch. Selden. B. 26) — рукопись английского происхождения из архива Бодлианской библиотеки, Оксфорд. Пять не связанных между собой разделов кодекса были объединены в целое в середине XVII столетия. Наиболее известен раздел, который содержит около тридцати английских кэрол XV века и назван «Книгой кэрол Селдена» по имени одного из обладателей⁸².

11) Манускрипт GB-Lbl Add. MS 54324⁸³ — три листа, извлеченные из переплета иллюстрированной Стоуртонской псалтыри, датируемой 1440–1450 годами. Приобретены Британским музеем на аукционе в 1967 году при

⁸⁰ Копия на DIAMM: <https://www.diamm.ac.uk/sources/210/#/> (дата обращения: 29.03.2024). Издание в современной нотации: The Old Hall Manuscript: in 3 vols., in 4 pts. / transcrib. and ed. by A. Hughes and M. Bent. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1969–1973. (Corpus mensurabilis musicae 46). Палеографическому изучению манускрипта посвящена диссертация М. Бент (*Bent M. The Old Hall Manuscript: A Paleographical Study*).

⁸¹ Оцифровано и доступно на DIAMM: <https://www.diamm.ac.uk/sources/311/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

⁸² Джон Селден (John Selden, 1584–1654) — английский юрист, общественный деятель и антиквар.

⁸³ Оцифрован: <https://www.diamm.ac.uk/sources/405/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

распродаже имущества одного из последних владельцев, Х. Драйтона. Включает 8 композиций (Кирие, Глории и мотеты).

Перечисленные рукописные источники, однако, не являются легким материалом для изучения, и одна из причин — спорная атрибуция многих сочинений.

1.3. Проблемы атрибуции музыки Данстейбла

Большинство композиций, которые принято причислять к наследию Данстейбла, дошло до наших дней в виде копий в нескольких источниках. В ряде случаев кодексы согласуются между собой относительно авторства той или иной пьесы, однако нередко они дают противоречащие сведения. Сочинения, приписываемые в одних собраниях Данстейблу, в других манускриптах являются анонимными, имеют надпись «Anglicanus» или «de Anglia» либо ссылки на иных музыкантов. Так, в качестве вероятных авторов некоторых композиций указываются современники Данстейбла — Леонель Пауэр (Leonel Power), Форест (Forest), Джон Бедингэм (John Bedyngham), Гийом Дюфаи и Жиль Беншуа⁸⁴.

Примером может послужить мотет *Beata Dei Genitrix*, который обнаруживается в пяти источниках: BL (ff. 311v–312), Ao (ff. 167v–168), MuEm (ff. 7v–8v), ModB (ff. 133v–134) и Tr 90 (ff. 335v–337). Трентский кодекс репрезентирует данный мотет как анонимный; моденская рукопись и кодекс Санкт-Эммерам имеют надписи «Dunstaple» и «Dunstable» соответственно. В Болонском манускрипте тот же мотет приписан Беншуа («Vinchois»), равно как и в манускрипте Аосты, где, однако, аналогичная пометка («Vynchois») приходится на край листа и частично обрезана. Цветные иллюстрации 7–9 в Приложении 2 настоящей работы демонстрируют описанные разночтения.

Стилистический анализ, который в подобных ситуациях мог бы прийти на помощь, также не дает надежного основания для атрибуции. Причина

⁸⁴ Подробнее о них см. в разделе 1.5 настоящей работы.

этого кроется в близости стилей некоторых авторов — в частности, Данстейбла и его соотечественника Пауэра⁸⁵. Любопытно сопоставление Полных собраний сочинений этих композиторов⁸⁶: редакторы обоих изданий включили в них максимальное количество произведений, хотя бы в одном источнике атрибутируемых «их» музыкантам. В обоих случаях дан подробный критический комментарий, аргументирующий включение той или иной композиции; при этом в ПСС Данстейбла самые «ненадежно-данстейбловы» произведения выведены в отдельную секцию, тогда как в гораздо более компактном собрании работ Пауэра все пьесы даны подряд (независимо от однозначности или спорности авторства). Очевидно, скудность творческих, биографических и прочих данных располагает к тому, чтобы кропотливо собрать всё возможное и не упустить ни одного сочинения, принадлежащего (даже потенциально) изучаемому композитору.

1.4. Полное собрание сочинений Данстейбла. Объем и жанры

При всей важности обращения к манускриптам, изучение по ним творчества Данстейбла затруднительно. Критическое же издание в современной транскрипции позволяет охватить всё наследие, рассеянное по разным источникам, и делает его более доступным для исполнения и анализа.

Американский музыковед Манфред Фриц Букофцер проделал огромную источниковедческую работу, подготовив издание однотомного Полного собрания сочинений Данстейбла в своей редакции к 500-летию кончины композитора (1953). Второе издание ПСС вышло в 1970 в редакции Маргарет Бент, Иана Бента и Брайана Трауэлла⁸⁷; в нем был добавлен найденный редакторами мотет (*Descendi in ortum meum*) и внесены уточнения в нотный текст и комментарии.

⁸⁵ См. Bukofzer M. F. John Dunstable: A Quincentenary Report. P. 36.

⁸⁶ Leonel Power: Complete Works. Vol. 1. Motets / ed. by Charles Hamm. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1969. (CMM 50); John Dunstable: Complete works / ed. by M. F. Bukofzer. London: Stainer & Bell, 1953. (Musica Britannica 8).

⁸⁷ John Dunstable: Complete works. 2nd, rev. ed. / prepar. by M. Bent, I. Bent, B. Trowell. London: Stainer & Bell, 1970. (Musica Britannica 8).

Полное собрание сочинений в указанном переиздании включает 73 композиции. В нем представлены следующие жанровые области:

- **Ординарий мессы:** один полный цикл (*Rex seculorum*); парные части, возможно, некогда принадлежавшие одному циклу и в ряде случаев объединенные общностью первоисточника и / или принципом изоритмии (*Gloria – Credo, Sanctus – Agnus Dei, Credo – Sanctus*); отдельные части.
- **Мотеты:** изоритмические и вне изоритмии;
- **Магнификаты и гимн:** единичные примеры;
- **Светские произведения:** баллада и рондо (также малочисленные).

В целом творчество Данстейбла можно охарактеризовать как вокальное многоголосие преимущественно духовного наклонения. Месса и мотет, количественно преобладающие, традиционно рассматриваются как ведущие жанровые направления.

Названное число композиций (73) очень условно, поскольку в отношении трети произведений авторство Данстейбла подвергается сомнению. К примеру, Букофцер включил в издание мессу *Rex seculorum*, поскольку счел манускрипт Ао более надежным источником, нежели Tr 92, где она приписывается Пауэру. В то же время редактор опустил знаменитую мессу *Caput*, которая одно время причислялась к работам Дюфаи, но впоследствии была признана произведением английского происхождения (не исключено, что ее автором был Данстейбл)⁸⁸. Кроме того, в ПСС не вошло несколько композиций, также относимых исследователями к наследию Данстейбла: например, кэрл *I pray you all* из рукописи OS (уже напечатанная в другом томе «Musica Britannica») или утерянный Магнификат из Итонской хоровой книги (GB-WRec MS 178), известный лишь по оглавлению манускрипта. Учитывая давность выхода Полного собрания,

⁸⁸ Bent M. Dunstaple [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John. P. 712.

целесообразно ориентироваться на регулярно обновляемые интернет-статьи — в частности, на публикации «Grove Music Online»⁸⁹ или «MGG Online»⁹⁰.

Вопрос хронологии произведений исследователями практически не ставится. Самая общая датировка сочинений возможна лишь по косвенным признакам — по времени появления манускриптов с копиями сочинений Данстейбла либо по летописным свидетельствам об исполнении этих сочинений (как в случае с мотетами *Veni Sancte Spiritus / Veni Sancte Spiritus et infunde / Veni Creator Spiritus / Mentis tuorum* и *Preco prehemincie*). Однако и датировка самих рукописей настолько приблизительна, что «точные даты для отдельных произведений неуловимы»⁹¹.

Собрание сочинений дает наиболее полное представление о наследии Данстейбла. Кроме него, существует еще несколько изданий в современной (или «околосовременной») нотации, включающих музыку Данстейбла, но в меньшем объеме. Назовем некоторые из них.

- *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (сокращенно — DTÖ): Bdn. 14–15, 53, 61, 76⁹² — тома серии «Памятники музыкального искусства в Австрии», куда вошли пьесы различных композиторов из Трентских кодексов. Публикация была хронологически первой и вышла задолго до ПСС (в 1900–1933 годах). Была раскритикована Букофцером за

⁸⁹ Bent M. Dunstaple [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08331> (дата обращения: 01.09.2023).

⁹⁰ Lefferts P. M. Dunstaple, Dunstable, John, Johannes. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22574> (дата обращения: 25.08.2023).

⁹¹ Bent M. Dunstaple [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John // NGD. P. 713.

⁹² Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jahrhunderts. I. Auswahl / hrsg. von G. Adler, O. Koller. Wien: Artaria, 1900. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bdn. 14–15).

Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jhs. IV. Auswahl. 1. Reginald Liebert, Messe mit allen Gesängen des Ordinarium und Proprium; 2. Guillaume Dufay, Sieben geistliche und zwei weltliche Motetten; 3. Siebzehn marianische Antiphonen von Dunstaple und Anonymis; 4. Fünfundwanzig Hymnen von Dunstaple, Merques, Touront, H. Batre, Binchois und Anonymis / bearb. von R. von Ficker, A. Orel. Wien: Universal-Edition, 1920. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 53).

Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jhs. V. Auswahl. Messen und Messensätze von Anglicanus, Bartholomaeus de Bruollis, Bedingham, Benet, Binchois, Bodoil, Bourgeois, Ciconia, Dufay, Dunstable, Forest, Georgius a Brugis, Grossin, Hugo de Lantinis, Leonellus, Markham, Sorbi, Zachariuas de Teramo und Anonymis / bearb. von R. von Ficker. Wien: Universal-Edition, 1924. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 61).

Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jhs. VI. Auswahl. Geistliche u. weltliche Motetten von Alanus de Anglia, Batre, Brasart, Cristoforus de Monte, Dufay, Dunstable, Franchos, Forest, Ludbicus de Arimino, Merques, Verben, De Vitry u. Anonymis / bearb. von R. von Ficker. Wien: Universal-Edition, 1933. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 76).

ошибки в нотном тексте и критических комментариях, а также чрезмерно «ученую» и «эзотерическую», по его словам, нотацию, мало ориентированную на практическое применение издания⁹³.

Пример 1

Мотет Данстейбла *Beata Dei Genitrix* в издании ДТÖ⁹⁴

Этому изданию Букофцер противопоставляет подготовленное им Полное собрание сочинений как «практическое», то есть более удобное для исполнения и изучения.

Пример 2

Мотет Данстейбла *Beata Dei Genitrix* в ПСС⁹⁵

- Джон Данстэбл. *Инструментальные ансамбли* (1978)⁹⁶ — отечественное издание под редакцией В. И. Мартынова, включающее избранные мотеты и светские сочинения Данстейбла. Предполагает инструментальное исполнение вокальной музыки (тем не менее, подтекстованной).

⁹³ John Dunstable: Complete works. 1953. P. XV. Под «эзотеричностью» нотации Букофцер подразумевал, по видимому, старинные (оригинальные) ключи, отсутствие явного деления на такты и изложение крупными длительностями.

⁹⁴ Источник примера: ДТÖ. Bd. 76. P. 61.

⁹⁵ Источник примера: John Dunstable. Complete works. 1953. P. 108.

Здесь и далее в нотных примерах из критических изданий убраны квадратные скобки, проставленные редакторами. В ПСС Данстейбла, к примеру, сплошными скобками выделены лигатуры, пунктирными — участки колорации (красной нотации). Важные в издании (с текстологической точки зрения), в диссертации такие скобки представляются необязательными и к тому же отвлекающими от аналитической разметки.

⁹⁶ Джон Данстэбл. *Инструментальные ансамбли* / сост. и ред. В. Мартынов. М.: Музыка, 1978.

Мотет Данстейбла *Beata Dei Genitrix* в издании В. Мартынова⁹⁷

Помимо названных публикаций, существуют и иные, в которых произведения Данстейбла представлены единичными примерами⁹⁸.

В настоящей диссертации мы опираемся на собрание сочинений под редакцией Букофцера как самое критически выверенное и полное. Все нотные примеры заимствованы из первого издания (1953), доступного в РГБ.

В центре исследования находятся мотеты Данстейбла, занимающие почетное место в его наследии. Попытка вписать их в историю жанра невозможна без обращения к современникам и предшественникам композитора — как островным, так и континентальным.

1.5. Предшественники и современники Данстейбла — авторы мотетов

Имена композиторов Средневековья и Раннего Возрождения, работавших в области мотета, известны из различных источников: музыкальных рукописей, где имена авторов либо предваряют нотный текст, либо перечислены в оглавлении; различных документов — летописей, списков служащих церковных или придворных капелл и др.;

⁹⁷ Источник примера: Там же. С. 61.

⁹⁸ Включены в Список источников диссертации («Нотные печатные издания»).

В примерах, приводимых в настоящей работе, намеренно представлены расшифровки, которые демонстрируют разные подходы к транскрипции старинных нотных текстов. Превращение мензуральной нотации в современную ставит множество вопросов: как расставить «тактовые» черты, передать мензуры размерами, выбрать масштаб длительностей и форму нотных головок, заменить либо сохранить оригинальные ключи и т. д. Сосуществование разных традиций расшифровки свидетельствует о том, что однозначного ответа на вопрос о «правильности» какого-либо варианта нет. Если же привести все примеры к единому знаменателю, то эта интереснейшая проблема (достойная отдельного обсуждения) окажется снятой.

трактатов, в которых либо цитируются мотеты, либо имеются отсылки к ним с упоминанием авторов.

К мотету обращались не только прославленные авторы (Гильом де Машо, Филипп де Витри, Гийом Дюфай), но и множество малоизвестных композиторов. Чтобы обозначить контекст, в котором возникли мотеты Данстейбла, имеет смысл дать хотя бы самое общее представление об этих музыкантах.

1.5.1. Музыканты XIV столетия

А) Английские⁹⁹

О композиторах средневековой Англии известно крайне мало. Большая часть английской полифонии этого времени 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 собрания¹⁰⁰.

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, Cjec 5, Crc 228, Ctc, Cfm, Csc 65), Дарема (DRc 20), Кентербери (CAc 128/2), Оксфордского Нью-Колледжа (Omс 266/268, Опс 362) и Бодлианской библиотеки (Ob 7, Ob 25, Ob 60, Ob 72, Ob 81 и др.), Британской библиотеки (Lbm 1210, Lbm 24198, Lbm 28550, Lbm 40011B, Lbl 57950), Вестминстерского аббатства (Lwa 21258, Lwa 12185) и других архивов. В совокупности источники

⁹⁹ Материал данного подраздела частично отражен в статье автора: *Теплова А. С.* Три лика средневекового английского мотета. С. 420–445.

¹⁰⁰ Роспуск монастырей, предпринятый вторым монархом из династии Тюдоров, королем Генрихом VIII (1491–1547), сопровождался изъятием монастырского имущества в пользу королевского дома. См.: *Clark J. G.* The Dissolution of the Monasteries: A New History. New Haven: Yale University Press, 2021.

репрезентируют порядка 120 мотетов, из которых около сотни принадлежали собственно 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. Процесс «воскрешения» был настолько индивидуальным и сложным, что нередко воссоздание одного-двух мотетов становилось темой отдельной статьи. Многие публикации (например, Гордона Андерсона¹⁰¹, Ханса Тишлера¹⁰², Маргарет Бент¹⁰³, Кристофера Пейджа¹⁰⁴, Джареда Хартта¹⁰⁵, Ренаты Пьерагостини¹⁰⁶, Лизы Колтон¹⁰⁷) — 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

¹⁰¹ *Anderson G. A. New Sources of Medieval Music // Musicology Australia. 1982. Vol. 7. No. 8. P. 1–26.*

¹⁰² *Tischler H. Another English Motet of the 13th Century // Journal of the American Musicological Society. 1967. Vol. 20. No. 2. P. 274–279.*

¹⁰³ *Bent M. New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony // Journal of the American Musicological Society. 1968. Vol. 21. No. 2. P. 137–156; Bent M. Rota versatilis: Towards a Reconstruction // Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart / ed. by I. Bent. London: Stainer & Bell, 1981. P. 65–98; Bent M. The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // Essays on the History of English Music: Sources, Style, Performance, Historiography / ed. by E. Hornby and D. Maw. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2010. P. 83–96; Bent M., Howlett D. Subtiliter alternare: The Yoxford Motet “O amicus / Precursaris” // Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest H. Sanders / ed. by P. M. Lefferts and B. Seirup. New York: Columbia University, 1990. P. 43–84.*

¹⁰⁴ *Page C. An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images // Early Music. 1997. Vol. 25. No. 1. P. 7–32; Page C. Around the Performance of a 13th-century Motet // Early Music. 2000. Vol. 28. No. 3. P. 343–357.*

¹⁰⁵ *Hartt J. C. The Duet Motet in England: Genre, Tonal Coherence, Reconstruction // A Critical Companion to Medieval Motets / ed. by J. C. Hartt. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 261–285.*

¹⁰⁶ *Pieragostini R. Rediscovering Lost Evidence: Little-Known Fragments with English Polyphony in Bologna // Music & Letters. 2011. Vol. 92. No. 3. P. 343–376.*

¹⁰⁷ *Colton L. Languishing for Provenance: “Zelo tui languet” and the Search for Women’s Polyphony in England // Early Music. 2011. Vol. 39. No. 3. P. 315–325; 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; Colton L. Music, Text and Structure in 14th-century English Polyphony: The Case of “Ave miles celestis curie” // Early Music. 2017. Vol. 45. No. 1. P. 27–40.*

изданы Вустерские фрагменты в редакции Лютера Диттмера¹⁰⁸. Чрезвычайно важным событием начала 1980-х стала публикация в серии «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» (далее — PMFC), где мотеты английского происхождения сосредоточены в трех томах¹⁰⁹. Редакторами названных томов выступили Питер М. Леффертс, Эрнест Сандерс и Фрэнк Л. Харрисон — авторы диссертационных исследований и научных статей о средневековой английской полифонии¹¹⁰. Наконец, в 1981 году Харрисон и Роджер Уибберли выпустили 26 том серии «Early English Church Music», куда вошли факсимиле нескольких английских мотетов¹¹¹.

Параллельно стали появляться музыковедческие труды, авторы которых стремились охарактеризовать новый пласт английских мотетов как целое и включить его в общую историю жанра. В 1983 году Леффертс защитил диссертацию на тему «Мотет в Англии в четырнадцатом веке»¹¹². Эта работа представляет собой фундаментальное исследование, где не только дан исчерпывающий репертуарный перечень с указанием первоисточников,

¹⁰⁸ The Worcester Fragments: A Catalogue Raisonné and Transcription / ed. by L. A. Dittmer; foreword by D. A. Hughes. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1957. (Musicological Studies and Documents). Диттмеру принадлежит также ряд статей, посвященных датировке Вустерских фрагментов (*Dittmer L. A. Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente // Die Musikforschung. 1957. 10. Jahrg. H. 1. S. 9–39; Dittmer L. A. The Dating and the Notation of the Worcester Fragments // Musica Disciplina. 1957. Vol. 11. P. 5–11*).

¹⁰⁹ English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries / ed. by E. H. Sanders. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1979. (PMFC 14); Motets of English Provenance / ed. by F. Ll. Harrison, texts ed. and transl. by P. M. Lefferts. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1980. (PMFC 15); English Music for Mass and Offices (II) and Music for Other Ceremonies / ed. by E. H. Sanders, F. Ll. Harrison and P. M. Lefferts. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1986. (PMFC 17).

¹¹⁰ *Lefferts P. M. The Motet in England in the Fourteenth Century // Current Musicology. 1979. Vol. 28. P. 55–75; Lefferts P. M. Two English Motets on Simon de Montfort // Early Music History. 1981. Vol. 1. P. 203–225; Lefferts P. M. Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England // Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest H. Sanders / ed. by P. M. Lefferts and B. Seirup. New York: Columbia University, 1990. P. 247–282;*

Sanders E. H. Medieval English Polyphony and its Significance for the Continent: Ph. D. diss. Columbia University, 1963; Sanders E. H. Peripheral Polyphony of the 13th Century // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. 17. No. 3. P. 261–287; Sanders E. H. The Medieval Motet // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade / hrsg. von W. Arlt, E. Lichtenhahn und H. Oesch; unter Mitarbeit von M. Haas.. Bern: Francke Verlag, 1973. P. 497–573;

Harrison F. Ll. Ars Nova in England: A New Source // Musica Disciplina. 1967. Vol. 21. P. 67–85; Harrison F. Ll. English Church Music in the Fourteenth Century // The New Oxford History of Music: [in 10 vols.]. Vol. 3. Ars Nova and the Renaissance: 1300–1540 / ed. by D. A. Hughes and G. Abraham. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1960. P. 82–106; Harrison F. Ll. Music in Medieval Britain. London: Routledge and Paul, 1958; Harrison F. Ll. Rota and Rondellus in English Medieval Music // Proceedings of the Royal Musical Association. 1959–1960. 86th Sess. P. 98–107.

¹¹¹ Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony: A Selection of Facsimiles / ed. by F. Ll. Harrison., R. Wibberley. London: Stainer and Bell, 1981. (Early English Church Music 26).

¹¹² *Lefferts P. M. The Motet in England in the Fourteenth Century: Ph. D. diss. Columbia University, 1983.*

степени сохранности мотетов, их публикаций и упоминаний в литературе, 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»¹¹³ и «Handbuch der musikalischen Gattungen»¹¹⁴, также 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»¹¹⁵ вписала избранные мотеты в историко-религиозный контекст, связав их с культурами английских святых.

Отдельно следует упомянуть недавнюю коллективную монографию «Дорсетские ротулы: контекстуализация и реконструкция раннеанглийского мотета» (2021), созданную Бент, Харттом и Леффертсом¹¹⁶. 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 тем самым «контекстуализируют» их.

Таким образом, мы имеем возможность ознакомиться с музыкой раннеанглийских мотетов, но не владем информацией об их авторах в силу анонимности подавляющего большинства сочинений. Размышляя над причинами этой «безымянности», современные ученые предположили, что в средневековой Англии полифония имела прикладное значение. Р. Бауэрс сравнивал работу композитора, пишущего церковную музыку,

¹¹³ 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/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).

¹¹⁴ Handbuch der musikalischen Gattungen: [in 17 Bdn.]. Bd. 9. Messe und Motette / hrsg. von H. Leuchtmann, S. Mauser; unter Mitarbeit von Th. Hochradner [et al.]. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. S. 37–43.

¹¹⁵ Colton L. Music and Sanctity in England, c.1260 – c.1400.

¹¹⁶ Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. The Dorset Rotulus: Contextualizing and Reconstructing the Early English Motet. Woodbridge: Boydell Press, 2021. (Studies in Medieval and Renaissance Music 23).

с делом «приходских дам, расставляющих цветы в канун Рождества»¹¹⁷: и тот, и другие вносили свой вклад в служение Богу, однако плоды их трудов были недолговечными и потому (вероятно) имели ограниченную ценность. Деятельность музыкантов Бауэрс противопоставлял творчеству художников, архитекторов и поэтов, чьи произведения он относил к основным видам искусства из-за их «постоянства».

В литературной среде указание авторства вошло в традицию раньше, нежели в музыкальном творчестве. Мы гораздо больше знаем о Витри и Машо, чем об их английских современниках, поскольку французские композиторы были поэтами. Предположительно, авторы музыки раннеанглийских мотетов не являлись одновременно авторами текстов. Интересно, что на континенте в XIV веке уже встречаются портреты поэтов-музыкантов — например, Машо (в манускрипте F-Pnm Français 1584, или Machaut A), Ландини (в I-FI MS Mediceo Palatino 87, он же Codex Squarcialupi). Однако не сохранилось ни одного портрета английского композитора того времени, хотя групповые изображения безымянных певцов нередки. Примером последнего может послужить иллюстрации из Псалтири и часослова Говарда (GB-Lbl Arundel 83), Горлстонской псалтири (GB-Lbl Add. MS 49622) или Псалтири Генриха VI (GB-Lbl Cotton MS Domitian A XVII), приведенные на илл. 10–12 в Приложении 2 настоящей работы.

Есть основания полагать, что анонимные английские авторы XIV века принадлежали к церковным (прежде всего монашеским) кругам¹¹⁸. Подавляющее большинство дошедших до нас мотетов написано на латинские тексты духовной тематики и имело, по всей видимости, богослужebное назначение.

¹¹⁷ *Bowers R.* Obligation, Agency, and Laissez-faire: The Promotion of Polyphonic Composition for the Church in Fifteenth-Century England // *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts* / ed. by I. Fenlon. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1981. P. 13.

¹¹⁸ *Clark A.* The Fourteenth-Century Motet // *The Cambridge History of Medieval Music: in 2 vols. Vol. 1* / ed. by M. Everist and T. F. Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 1011.

Однако есть и исключения из этого «правила анонимности». Таковым является изоритмический мотет *Sub Arturo plebs vallata / Fons citharizancium / In omnem terram*¹¹⁹ англичанина *Джона Алейна*. Это редкий для английской музыки XIV века случай, когда мотет сохранился в полном виде и с непротиворечивой атрибуцией, а дополнительные источники позволили восстановить (хотя бы эскизно) обстоятельства жизни его автора.

Джон Алейн (John Aleyn, лат. Johannes Alanus) был, предположительно, капелланом Королевской капеллы при Эдуарде III в 1360–1373 годах. Считался авторитетным музыкантом; в 1363 году занимался исправлением певческих книг, хранившихся в Виндзорской капелле Святого Георгия, по подлинным образцам из Солсбери. Скончался 7 декабря 1373 года.

Авторство Джона Алейна удостоверяется не только рукописными источниками, где имя композитора предшествует нотированному *Sub Arturo*, но и текстом самого мотета. Алейн (по-видимому, одним из первых в Англии) использовал в этом изоритмическом сочинении такие приемы, как диминуирование и панизоритмия. Сознвая свою изобретательность, он 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 Кёльнским¹²⁰.

¹¹⁹ Мотет *Sub Arturo* обнаружен в трех источниках: BL (ff. 225v–226 и 324v), Кодексе Шантийи F-CH MS 564 (ff. 70v–71) и рукописи из Йоксфорда, Саффолк GB-Gr NA 30: 50/22/13.15 (f. II; триплум отсутствует).

Датировка мотета дискутируется в полувековом диапазоне — от 1358 года (по предположению Б. Трауэлла) до начала 1410-х годов (по версии М. Бент) (*Trowell B. A Fourteenth-Century Ceremonial Motet and Its Composer // Acta Musicologica. 1957. Vol. 29. Fasc. 2/3. P. 74; Bent M. The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent. P. 86–88; Bent M. “Sub arturo plebs / Fons citharizancium / In omnem terram” and its Musicians // The Motet in the Late Middle Ages. New York: Oxford University Press, 2023. P. 369–387*). Р. Бауэрс считает наиболее вероятным создание мотета в 1370-х (*Bowers R. Fixed Points in the Chronology of English Fourteenth-Century Polyphony // Music & Letters. 1990. Vol. 71. No. 3. P. 334–335*).

Мотет транскрибирован и опубликован в составе пятого тома серии PMFC: *Motets of French Provenance / ed. by F. Ll. Harrison; french texts ed. by E. Rutson; notes on the Latin texts by A. G. Rigg. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1968. P. 172–177*. (PMFC); данный том доступен в микрофильмированном виде в РГБ. Другое критическое издание — *The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, αM. 5, 24 (olim lat. 568) / ed. by U. Günther. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1965 [repr. 1998]. P. 49–52. (СММ 39)*.

Краткий анализ мотета представлен в статье автора: *Теплова А. С. Три лика средневекового английского мотета. С. 424–426*.

¹²⁰ Алейн восхваляет своих предшественников словами: «Эти люди — родоначальники на все времена, чьи потоки и сейчас орошают все королевства», а затем переходит к описанию своих заслуг, именуя себя, впрочем, «самым скромным и незначительным» (см. текст дуплума: *Motets of French Provenance. P. 172–177*). Как иронично замечает Бауэрс, «трудно найти в музыке этого периода параллель этой наглой

Б) Континентальные

Французский мотетный репертуар XIV века считается в некотором смысле «классическим» для этого времени. Во-первых, он сохраняет преемственность от мотета XIII века, известного по французским образцам. Во-вторых, он связан прежде всего с именами композиторов-поэтов — *Гильома де Машо* (ок. 1300–1377) и *Филиппа де Витри* (1291–1361), что важно в условиях преобладающей анонимности средневекового мотета. В-третьих, французские композиции более многочисленны, нежели мотеты периферийных регионов, и количественно преобладают в источниках XIV столетия.

Основными источниками являются «Роман о Фовеле» (F-Pnm Français 146)¹²¹, передающий репертуар до 1320 года, и рукописи середины века — Machaut A (F-Pnm Français 1584)¹²² и кодекс из Ивреи (I-IV MS 115)¹²³.

Если в средневековой Англии мотет культивировался главным образом в церковной среде, то французский мотет XIV века в значительной мере ассоциируется с придворными кругами. Церковные должности, которые занимали композиторы, могли быть лишь одной из наград за светскую службу феодалу¹²⁴. Мотеты французского происхождения менее ориентированы на литургический контекст; по словам Э. Кларк, они чаще

саморекламе композитора о собственном мастерстве» (*Bowers R. Fixed Points in the Chronology of English Fourteenth-Century Polyphony. P. 334*).

¹²¹ «Роман о Фовеле» (*Roman de Fauvel*) — сатирическая поэма, приписываемая Жерве де Бю (*Gervès du Bus*). Существует в двух версиях — краткой (1314 г.) и расширенной (1317–1318 г.). Расширенная версия включает различные вставки — художественные миниатюры, отрывки прозы и музыкальные сочинения. К последним относятся 34 мотета, большей частью анонимные, но частично атрибутируемые Ф. де Витри. Оцифрованный манускрипт F-Pnm Français 146 из Национальной библиотеки Франции, репрезентирующий вторую версию «Романа»: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f1.item> (дата обращения: 18.08.2023).

¹²² Machaut A — наиболее известный нотный манускрипт с сочинениями Машо, хранящийся в Национальной библиотеке Франции. В отличие от многих современных ему рукописей, «монографичен» и содержит музыку одного автора. Включает мессу, виреле, лэ, баллады, рондо и 23 мотета. Оцифрован: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/f1.item> (дата обращения: 20.08.2023).

¹²³ Кодекс из Ивреи (*Ivrea Codex*) — манускрипт из Библиотеки капитула в Иврее, Италия. Крупнейший источник французской музыки XIV столетия. Наряду с частями месс и светскими песнями (виреле, рондо) включает 37 мотетов, главным образом анонимных, но частью приписываемых Витри и Машо.

¹²⁴ Как известно, Витри сочетал службу при дворах французских королей (Карла IV, затем Филиппа VI и Иоанна II) с церковной должностью каноника в церквях Парижа, Бове и Клермоне, завершив жизнь в сане епископа. Машо некоторое время находился на придворной службе у короля Яна Люксембургского, став впоследствии каноником Реймского собора.

всего «прославляют или увещевают исторических личностей, комментируют текущие события или идеи или размышляют на тему любви»¹²⁵.

Мотетное наследие Витри и Машо издавна привлекало внимание ученых. Мотеты Витри в редакции Лео Шраде вошли в первый том серии РМФС¹²⁶. Мотеты Машо в современной нотации опубликованы в составе трех собраний сочинений этого автора — под редакцией Ф. Людвига¹²⁷, затем Л. Шраде¹²⁸ (втором и третьем томах РМФС) и, наконец, недавнем издании И. Пламли и Р. Б. Палмер¹²⁹. Творчеству этих композиторов посвящено большое количество работ, в том числе исследования Э. Уоти¹³⁰, М. Бент¹³¹, Э. Сандерса¹³², К. Браунли¹³³, Ж. Богарта¹³⁴, Дж. Монтефу¹³⁵, С. Фуллер¹³⁶,

¹²⁵ Clark A. The Fourteenth-Century Motet. P. 1006.

¹²⁶ The Roman de Fauvel; The Works of Philippe de Vitry; French Cycles of the Ordinarium Missae / ed. by L. Schrade. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1956. (PMFC 1).

¹²⁷ Guillaume de Machaut: Musikalische Werke: in 4 Bdn. Bd. 3. Motetten / hrsg. von F. Ludwig. Leipzig, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1926–1927 [nachgedruckt 1954].

¹²⁸ Guillaume de Machaut: Oeuvres complètes [Complete Works of Guillaume de Machaut: Part 1–2] / ed. by L. Schrade. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1956–1957 [reprinted 1977]. (PMFC 2–3).

¹²⁹ Guillaume de Machaut: The Complete Poetry & Music / general ed. R. B. Palmer and Y. Plumley. Vol. 9. The Motets / ed. by J. Boogaart; transl. by R. B. Palmer and J. Boogaart; art historical commentary by D. Leo. Kalamazoo: Western Michigan University; Medieval Institute Publications, 2018.

¹³⁰ Wathey A. The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance // Early Music History. 1993. Vol. 12. P. 119–150; Wathey A. The Motet Texts of Philippe de Vitry in German Humanist Manuscripts of the Fifteenth Century // Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts / ed. by J. Kmetz. New York: Cambridge University Press, 1994. P. 195–201; Wathey A. Myth and Mythography in the Motets of Philippe de Vitry // Musica e storia. 1998. VI/1. P. 81–106.

¹³¹ Bent M. Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet “Tribum que non abhoruit / Quoniam secta latronum / Merito hec patimur” and its Quotations // Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance / ed. by D. Pesce. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. P. 82–103; Bent M. Words and Music in Machaut’s Motet 9 // Early Music. 2003. Vol. 31. No. 3. P. 363–388; Bent M. Machaut’s Motet 10 and Its Interconnections // A Critical Companion to Medieval Motets / ed. by J. C. Hartt. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 301–319; Bent M. Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut’s Motet 15 // The Motet in the Late Middle Ages. New York: Oxford University Press, 2023. P. 197–208.

¹³² Sanders E. H. The Early Motets of Philippe de Vitry // Journal of the American Musicological Society. 1975. Vol. 28. No. 1. P. 24–45.

¹³³ Brownlee K. Machaut’s Motet 15 and the Roman de la rose: The Literary Context of “Amours qui a le pouoir / Faux Samblant m’a deceü / Vidi Dominum” // Early Music History. 1991. Vol. 10. P. 1–14; Brownlee K. Fire, Desire, Duration, Death: Machaut’s Motet 10 // Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned / ed. by S. Clark and E. E. Leach. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2005. P. 79–93.

¹³⁴ Boogaart J. Encompassing Past and Present: Quotations and their Function in Machaut’s Motets // Early Music History. 2001. Vol. 20. P. 1–86; Boogaart J. Love’s Unstable Balance. Part I. Analogy of Ideas in Text and Music of Machaut’s Motet 6. Part II. More Balance Problems and the Order of Machaut’s Motets // Muziek & Wetenschap. 1993. No. 3. P. 3–33; Boogaart J. “O series summe rata”. Die motetten van Guillaume de Machaut: De Ordening van het Corpus en de Samenhang van Tekst en Muziek: Ph. D. diss. Universiteit Utrecht, 2001; Boogaart J. A Prism of its Time: Social Functions of the Motet in Fourteenth-Century France // A Critical Companion to Medieval Motets / ed. by J. C. Hartt. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 155–174.

¹³⁵ Montefu J. L. The Latin Texted Motets of Guillaume de Machaut: Thesis... degree of Master of Music. University of San Diego, 2003.

¹³⁶ Fuller S. A Motet Conceived in Troubled Times: Machaut’s Motet 22 // A Critical Companion to Medieval Motets / ed. by J. C. Hartt. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 321–339.

А. Заярузной¹³⁷, М. Гирфановой¹³⁸, М. Сапонова¹³⁹ и многих других. Мотеты Витри и Машо рассматриваются в отечественной «Истории полифонии»¹⁴⁰, «Кембриджской истории средневековой музыки»¹⁴¹, «Справочнике по музыкальным жанрам» под ред. Х. Лёйтмана¹⁴² и других масштабных трудах. Эти сочинения — 23 мотета Машо и 14 мотетов, приписываемых Витри, — прочно вошли в историю жанра, и без них невозможно составить представление о мотете *Ars nova*.

Помимо композиций, однозначно (или спорно) атрибутируемых Витри и Машо, сохранилось некоторое количество анонимных мотетов, составивших пятый том РМФС («Мотеты французского происхождения»)¹⁴³.

В средневековой Италии мотет не был ведущим жанром, и до середины XIV столетия случаи появления таких сочинений были единичными. Тем не менее, стоит упомянуть двух итальянских авторов Треченто, обращавшихся к мотету: это *Маркетто да Падуя* (творч. 1305–1319) и *Якопо да Болонья* (творч. 1340–1360). Маркетто приписывается мотет *Ave Regina celorum / Mater innocencie / [Ite missa est]* с акростихом дуплума *MARCUM PADUANUM*; Якопо считается создателем мотета *Lux*

¹³⁷ Zayaruznaya A. “She Has a Wheel That Turns...”: Crossed and Contradictory Voices in Machaut’s Motets // *Early Music History*. 2009. Vol. 28. P. 185–240; Zayaruznaya A. Form and Idea in the Ars nova Motet: Ph. D. diss. Harvard University, 2010; Zayaruznaya A. Hockets as Compositional and Scribal Practice in the Ars nova Motet – A Letter from Lady Music // *Journal of Musicology*. 2013. Vol. 30. No. 4. P. 461–501; Zayaruznaya A. The Monstrous New Art: Divided Forms in the Late Medieval Motet. Cambridge: Cambridge University Press, 2015; Zayaruznaya A. Upper-Voice Structures and Compositional Process in the Ars nova Motet. New York: Routledge, 2018.

¹³⁸ Гирфанова М. Е. «Мусическое» в изоритмических мотетах Филиппа де Витри // От *Ars nova* к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков. Казань, 2008. С. 19–42. (Научные труды Казанской консерватории. Вып. 1); Гирфанова М. Е. От модуся-ритмоформулы к модуся-мензуре: модуся и его ритмика в мотетах Филиппа де Витри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 4–10; Гирфанова М. Е. Политическая тематика в мотетах Филиппа де Витри // Вестник Казанского гос. университета культуры и искусств. 2013. № 3. С. 145–151; Гирфанова М. Е. Мотеты Филиппа де Витри: проблемы авторства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 8–1 (34). С. 53–60; Гирфанова М. Е. Становление изоритмии в ранних мотетах Филиппа де Витри // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2. С. 65–80; Гирфанова М. Е. Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: дис. ... д-ра иск. Казань, 2015; Гирфанова М. Е. Изоритмический мотет эпохи *Ars Nova*: Принципы анализа: учебное пособие по курсу «Полифония». Казань: Казан. гос. консерватория, 2021.

¹³⁹ Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 7–47.

¹⁴⁰ Евдокимова Ю. К. История полифонии: [в 7 вып.]. Вып. 1. Многоголосие Средневековья: X–XIV века. М.: Музыка, 1983. С. 121–143.

¹⁴¹ Clark A. The Fourteenth-Century Motet. P. 1000–1019.

¹⁴² Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9. Messe und Motette. S. 29–36.

¹⁴³ Motets of French Provenance (PMFC 5).

purpurata radiis / Diligite iusticiam. Оба сочинения вошли в серию PMFC наряду с малочисленными анонимными мотетами того же времени¹⁴⁴. Тем более примечательно, что на рубеже XIV–XV веков положение жанра изменится, и в Италии будет создаваться большое количество мотетов — как коренными итальянцами, так и прибывшими сюда франко-фламандскими музыкантами (Чиконией, Дюфай и другими).

1.5.2. Современники Данстейбла

(конец XIV – первая половина XV века)

А) Английские

Английских музыкантов рубежа веков нередко именуют «кругом Данстейбла и Пауэра» или «поколением Олд-Холл»¹⁴⁵. Последнее происходит от названия манускрипта Old Hall (GB-Lbl Add. MS 57950), который, как уже отмечалось, служит главным источником английской музыки Раннего Возрождения. В данной рукописи представлены 26 мотетов различных авторов, имена которых — что важно после столетий анонимности — в большинстве случаев указаны при сочинениях. Помимо манускрипта Олд-Холл, английские мотеты этого периода обнаруживаются в континентальных источниках, включающих также сочинения Данстейбла (в упоминавшихся выше Трентских кодексах, Моденской рукописи, манускриптах из Болоньи и Аосты и др.).

- **Леонель Пауэр** (Leonel Power¹⁴⁶; р. ок. 1370–1385, ум. 1445) — одна из наиболее примечательных фигур в истории английского мотета. Время его

¹⁴⁴ Italian Sacred Music (Part 1) / ed. by K. von Fischer, F. A. Gallo. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1976. (PMFC 12); Italian Sacred Music (Part 2) et Ceremonial Music / ed. by K. von Fischer, F. A. Gallo. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1987. (PMFC 13).

¹⁴⁵ John Dunstable and His Time. URL: <http://www.hoasm.org/IIIC/IIICDunstableCircle.html> (дата обращения: 03.09.2023); Caldwell J. The Oxford History of English Music: in 2 vols. Vol. 1. From the Beginnings to c. 1715. Oxford: Clarendon Press, 1991. P. 108; Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2А. С. 70; Bent M. The Progeny of Old Hall: More Leaves from a Royal English Choirbook // Gordon Athol Anderson, 1929–1981: In memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen. Henryville: Institute of Mediaeval Music, 1984. S. 1–54. В NGD встречается также выражение «поколение Данстейбла, Фореста и Бенета»: Bradley C. A. [et al.]. Motet // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).

¹⁴⁶ В рукописях чаще значится только по имени; см. Bent M. Power, Leonel [Lionel, Lyonel, Leonellus, Leonelle; Polbero] // NGD. Vol. 20. P. 243–248.

рождения примерно отсчитывается от первого документального свидетельства 1418 года, когда Пауэр числился руководителем хоровой капеллы Томаса Ланкастерского¹⁴⁷. В 1423 году стал членом общины Кентерберийского собора, где в течение шести лет (до смерти в 1445) возглавлял капеллу. Предполагается, что Пауэр был мирянином, поскольку он упоминается в списках джентльменов и эсквайров из Кента¹⁴⁸.

Изданное Чарльзом Хэммом собрание сочинений Пауэра¹⁴⁹ содержит 26 мотетов, из которых восемь преподнесены в источниках как анонимные, а в отношении пяти авторство неоднозначно (оспаривается в пользу Данстейбла). Мотетам Пауэра уделено внимание в работах Ч. Хэмма¹⁵⁰, Б. Г. Смит¹⁵¹, Ш. Бурстина¹⁵², Б. Конрада¹⁵³.

- **Джон Бенет** (John Benet¹⁵⁴, ум. 1458), вероятно, служил музыкантом в Линкольнском соборе в 1437–1441 годах. Мог числиться членом Королевской гильдии клерков (1448–1449) и работать при больнице Святого Антония в Лондонском Сити. Известны три изоритмических мотета Бенета: *Gaude pia Magdalena / O certe precipuus*, *Telus purpurium / Splendida flamigero* и *Lux fulget ex Anglia / O pater pietatis*. Мотеты Бенета рассматриваются в публикациях Б. Трауэлла и Э. Уоти¹⁵⁵.

¹⁴⁷ Томас Ланкастер (Thomas of Lancaster; 1387–1421), герцог Кларенс — известный полководец времен Столетней войны, второй сын Генриха IV. Брат будущего короля Генриха V, а также Джона, герцога Бедфорда (покровителя Данстейбла) и Хамфри, герцога Глостера.

¹⁴⁸ Реконструкция «биографии» Пауэра: *Bowers R. Some Observations on the Life and Career of Lionel Power*. P. 103–127.

¹⁴⁹ *Leonel Power: Complete Works*. Планы по изданию месс Пауэра не были осуществлены.

¹⁵⁰ *Hamm Ch. The Motets of Lionel Power // Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk / ed. by H. Powers*. Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 127–136.

¹⁵¹ *Smith B. G. John Dunstable and Leonel Power: A Stylistic Comparison: Ph.D. diss. University of Sheffield, 1992.*

¹⁵² *Burstyn S. Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons // Acta Musicologica*. 1977. Vol. 49. Fasc. 2. P. 200–227.

¹⁵³ *Conrad B. D. An Encounter with Leonel Power: Creating Singable Sanctus from Renaissance Notation: Ph. D. diss. Claremont Graduate University, 2017.*

¹⁵⁴ Имя композитора имеет и иное написание; см. *Trowell B. Benet [Benett, Bennet, Benmet, Bonet, Bonnet, Jo. Benet Anglicus], John // NGD*. Vol. 3. P. 250.

¹⁵⁵ *Trowell B., Wathey A. John Benet's "Lux fulget ex Anglia – O pater pietatis – Salve Thoma": The Reconstruction of a Fragmentary Fifteenth-Century Motet in Honour of St Thomas Cantilupe // St. Thomas Cantilupe Bishop of Hereford: Essays in his Honour / ed. by M. Jancey. Hereford: [The Friends of Hereford Cathedral], 1982. P. 159–180; Trowell B. Some English Contemporaries of Dunstable // Proceedings of the Royal Musical Association. 1954–1955. 81th Sess. P. 77–92.*

- **Биттеринг** (Thomas? Byttering¹⁵⁶; творч. ок. 1410–1420) служил сначала каноником в замке Гастингса (1405–1408), а затем ректором в окрестностях Лондона (с 1414). Из пяти сохранившихся сочинений Биттеринга наиболее известен мотет *En Katerine solennia*, который мог быть приурочен к свадьбе короля Генриха V с Екатериной Валуа 2 июня 1420 года.
- **Даметт** (Thomas? Damett; р. ок. 1389–90, ум. ок. 1436–1437)¹⁵⁷, очевидно, был незаконнорожденным сыном джентльмена, но имел право на бенефиции. Учился Винчестерском колледже (возможно, пересекаясь со Стардженом) ориентировочно в 1402–1407 годах. Служил в соборе Святого Павла (с 1418 года; с 1428 до смерти — как каноник-резидент) и капелле Святого Георгия в Виндзоре (с 1431 года). Известны три мотета Даметта: *Salvatoris Mater pia / O Georgi / Benedictus qui ve-* (ассоциируемый с празднованиями Азенкурской победы), *Beata Dei genitrix* и *Salve porta paradisi*.
- **Николас Старджен** (Nicolas Sturgeon; ум. 1454)¹⁵⁸ в разное время служил каноником в замках Эксетера, Уэллса, Гастингса, Кёркби и Вестминстера. Исполнял обязанности регента в соборе Святого Павла (с 1442 года). Был членом королевской домашней капеллы (1413–1452); в течение десяти лет (1441–1451) занимал должности казначея и управляющего в Виндзоре. В 1442 году Тайный совет поручил ему отобрать шесть английских певцов для императорской капеллы Фридриха III. Имя Старджена также фигурирует в списках членов Гильдии приходских клерков (с 1449 до смерти), где он значится как основатель. Известен один мотет Старджена — *Salve Mater Domini / Salve templum gratie / -it in nomine Domini*, который мог сопровождать триумфальное возвращение Генриха V в Лондон после Азенкурского сражения.
- **Джон Кук** (John Cooke¹⁵⁹; р. ок. 1385, ум. ок. 1442) с большой долей вероятности был хористом Королевской капеллы до 1402–1403 года, после

¹⁵⁶ Другие варианты имени см. *Bent M. Byttering* [Bytteryng, Bityeryng, Bytering] // NGD. Vol. 4. P. 733–734.

¹⁵⁷ Статья о Даметте: *Bent M. Damett* [?Thomas] // NGD. Vol. 6. P. 872–873.

¹⁵⁸ Подробнее см. *Bent M. Sturgeon, N.* [?Nicholas] // NGD. Vol. 24. P. 630.

¹⁵⁹ Также «Cook»; см. *Bent M., Bowers R. Cooke* [Cook], J(ohn) // NGD. Vol. 6. P. 387–388.

чего был направлен на учебу в Кингс-Холл, Кембридж. В 1413 году вновь стал членом Королевской капеллы, но уже в качестве капеллана (джентльмена в священническом сане). Во время Азенкурского похода (1415) Кук находился в свите Генриха V. К середине 1419 года музыкант покинул капеллу и одновременно освободил должность каноника в коллегиальной церкви Гастингса (занимал в течение двух лет, с 1417). Мог продолжить свою карьеру в соборе Святого Павла в Лондоне как каноник и затем младший кардинал. Манускрипт Олд-Холл включает три мотета Кука — *Ave Regina celorum*, *Stella celi extirpavit* и *Alma proles regia / Christi miles / Ab inimicis nostris*. Последний, предположительно, был связан с торжествами по случаю победы при Азенкуре¹⁶⁰.

- **Форест** (John? Forest; творч. 1 пол. XV)¹⁶¹ — композитор, чья идентификация остается неопределенной из-за отсутствия в источниках его инициалов. Наиболее убедительным «кандидатом» является Джон Форест, родившийся около 1365–1370 годов и почивший в 1446. Названный Форест был архидьяконом Суррея (с 1415), деканом Уэллса (с 1425), каноником Линкольнского собора, а также в разное время имел пребенды в Дареме, Йорке, Личфилде, Саутвелле и Солсбери. Мог присутствовать на соборе в Констанце с епископом Личфилда (1414–1418). Мотеты *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina celorum*, *Tota pulchra es*, *Gaude martyr cum triumpho / Collaudemus venerantes* имеют в рукописях однозначные указания на Фореста, тогда как относительно пары других мотетов — *Qualis est dilectus* и *Ascendit Christus* — авторство не доказано (оспаривается в пользу Пламмера и Данстейбла). Один из мотетов Фореста анализируется в монографии Дж. Камминг¹⁶².

¹⁶⁰ Этот мотет подробно анализируется в подразделе 4.2.2 диссертации.

¹⁶¹ Статья о Форесте: Bent M. Forest // NGD. Vol. 9. P. 87–89.

¹⁶² Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 91–97.

- **Джон Бедингэм** (John Bedingham¹⁶³; ум. ок. 1459–1460), предположительно, получил университетское образование в оксфордском Нью-Колледже. Был членом лондонской гильдии приходских клерков к 1449 году. В 1458 году служил в капелле Святого Стефана в Вестминстере; был хористом при капелле Богоматери в Вестминстерском аббатстве (1453–1454). Бедингэм считается автором мотетов *Manus Dei, Salva Jesu* и *Vide Domine*.

Гарет Куртис и Эндрю Уоти в указателе «Английская литургическая музыка пятнадцатого века: список сохранившегося репертуара» предприняли попытку хронологической группировки сочинений того периода. По словам исследователей, «первая группа включает в себя произведения с начала пятнадцатого века до конца музыкальной карьеры Данстейбла. Во вторую группу входит музыка середины века, написанная последующим поколением композиторов, включая Фрая и Пламмера»¹⁶⁴. Завершая обзор «мотетных» английских авторов времен Данстейбла, следует сказать о последних двух музыкантах.

- **Уолтер Фрай** (Walter Frye¹⁶⁵, ум. до сер. 1475) — английский композитор, чья семья происходила, вероятно, из Восточной Англии. Возможно, был упоминаемым в документах «Уолтером кантором» (Walter cantor) — руководителем хора в Илийском соборе (Кембриджшир) в 1443–1466 годах. По-видимому, в 1456–1457 годах вступил в лондонскую Гильдию приходских клерков. Долгое время (примерно с конца 1450-х до 1472) состоял на службе у Анны Йоркской, герцогини Эксетер, сестры королей Эдуарда IV и Ричарда III. Мотеты Фрая опубликованы в составе ПСС композитора под редакцией Сильвии Кенни¹⁶⁶: *O florens rosa, Sospitati dedit, Trinitatis dies*, два мотета *Ave Regina celorum*, а также *Salve Virgo Mater*

¹⁶³ Иные варианты имени см. *Fallows D. Bedyngam* [Bedyngem, Bedingham, Bodigham, Bellingan, Benigun; perhaps also Boddenham, Bodenham, Bodneham and Bodnam], *Johannes // NGD. Vol. 3. P. 63–66.*

¹⁶⁴ *Curtis G., Wathey A. Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory // Royal Musical Association Research Chronicle. 1994. No. 27. P. 1.* Дж. Камминг, исследуя мотет XV столетия, тоже упоминает о смене поколений в середине века: *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 185.*

¹⁶⁵ Все варианты написания имени см. *Trowell B. Frye* [ffry, ffrye, Frey, Frie], *Walter // NGD. Vol. 9. P. 303–306.*

¹⁶⁶ *Walter Frye: Collected Works / ed. by S. W. Kenney. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1960. (СММ 19).* Том доступен в РГБ в виде микрофильма.

(авторство Фрая в отношении последнего не доказано). Эти сочинения отчасти освещены в статьях Дж. Кука¹⁶⁷, С. Кенни¹⁶⁸, Э. Киркмана¹⁶⁹, книге Д. Ротенберга¹⁷⁰.

- **Джон Пламмер** (John Plummer; р. ок. 1410, ум. ок. 1484) — один из младших современников Данстейбла. Находился на службе в Королевской капелле при Генрихе VI и Эдуарде IV. С 1442 года Пламмер числился в Виндзоре; в 1444–1455 получил должность наставника детей-хористов Королевской капеллы (Master of the Children of the Chapel Royal). К 1449 году вступил в лондонскую Гильдию приходских клерков. Пламмеру приписываются четыре мотета, изданные Б. Трауэллом¹⁷¹ (*Anna mater matris Christi*, *Descendi in ortum meum*, два *Tota pulchra es*), а также имеющие противоречивую атрибуцию мотеты *Ibo michi ad montem mire*, *O pulcherrima mulierum* и *Qualis est dilectus tuus* (Форест?). Среди музыковедов, писавших о мотетах Пламмера, — Э. Б. Скотт¹⁷², М. и И. Бент¹⁷³, Ш. Бурстин¹⁷⁴.

Разумеется, и в XV столетии многие английские мотеты оставались в манускриптах без указания автора. Каталог Ч. Хэмма, ориентированный лишь на континентальные источники, насчитывает 29 анонимных мотетов того времени¹⁷⁵.

Б) Континентальные

В XV столетии мотет развивался в творчестве множества композиторов из различных регионов. Основные источники — Tr 87–93, VL, BU, Ao, ModB,

¹⁶⁷ Cook J. The Style of Walter Frye and an Anonymous Mass in the Lucca Choirbook // Music & Letters. 2015. Vol. 96. No. 1. P. 1–27.

¹⁶⁸ Kenney S. W. Walter Frye and the “Contenance Angloise”. New Haven: Yale University Press, 1964.

¹⁶⁹ Kirkman A. The Style of Walter Frye and an Anonymous Mass in Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557 // Early Music History. 1992. Vol. 11. P. 191–221.

¹⁷⁰ Rothenberg D. J. The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music. New York: Oxford University Press, 2011. P. 123–158.

¹⁷¹ Four Motets by John Plummer / ed. by B. Trowell. Plainsong and Medieval Music Society; Banbury: Piers Press, 1968.

¹⁷² Scott A. B. “Ibo michi ad montem mirre?": A New Motet by Plummer? // Musical Quarterly. 1972. Vol. 58. No. 4. P. 543–556.

¹⁷³ Bent M., Bent I. Dufay, Dunstable, Plummer: A New Source // Journal of the American Musicological Society. 1969. Vol. 22. No. 3. P. 394–424.

¹⁷⁴ Burstyn S. Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons. P. 200–227.

¹⁷⁵ Hamm Ch. A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth-Century Continental Manuscripts // Musica Disciplina. 1968. Vol. 22. P. 73–76.

MuEm — наряду с уже рассмотренными выше английскими именами репрезентируют имена выходцев из исторических Нидерландов, Франции, Италии.

Прежде всего следует вспомнить франко-фламандских музыкантов Дюфаи и Беншуа, представителей так называемой Бургундской (первой нидерландской) школы.

- **Гийом Дюфаи** (Guillaume Du Fay; 1397–1474)¹⁷⁶ — одна из знаковых фигур в истории мотета. Его жизнь относительно хорошо документирована. Как известно, будущий композитор родился в окрестностях Брюсселя и ранние годы провел в школе при кафедральном соборе Камбре, обучаясь пению. Около 20 лет — с 1420 по 1439, с некоторыми перерывами — провел в Италии, находясь на службе при дворе Малатеста в Римини и Пезаро, у кардинала Луи д'Альмана в Болонье, в папской капелле в Риме и Флоренции, у герцогов Савойских. В 1439–1450 и в поздние годы (1458–1474) был каноником собора Камбре; в промежутке между этими периодами пытался снова обосноваться в Италии (в Турине и Савойе). Дюфаи считается автором порядка тридцати мотетов, среди которых — *Nuper rosarum flores / Terribilis est* (написанный к освящению флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре), *Vasilissa ergo gaude* (к свадьбе К. Малатеста), *Apostolo glorioso / Cum tua doctrina / Andreas Christi* (в честь архиепископа П. Малатесты) и другие. Мотеты Дюфаи доступны в нескольких изданиях; наиболее значимые — Полные собрания сочинений композитора, подготовленные Х. Бесселером (1966) и А. Э. Планчартом (2008–2011)¹⁷⁷. Обширная литература по мотетам Дюфаи включает работы

¹⁷⁶ Planchart A. E. Du Fay [Dufay; Du Fayt], Guillaume // NGD. Vol. 7. P. 647–664.

¹⁷⁷ Guillaume Du Fay: Opera Omnia [in 6 vols.]. Vol. 1. Motetti. Vol. 5. Compositiones Liturgicae Minores / ed. by H. Besseler. Rome: American Institute of Musicology, 1966. (CMM 1); Guillaume Du Fay. Opera Omnia. Part I. Cantilena and Paraphrase Motets. Part II. Isorhythmic Motets / ed. by A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2008–2011. URL: <https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia/> (дата обращения: 09.08.2023).

А. Э. Планчарта¹⁷⁸, Х. Бесселера¹⁷⁹, Л. Люттекена¹⁸⁰, Л. Холфорд-Стревенса¹⁸¹, Р. Носова¹⁸², В. Фурмана¹⁸³, К. Райта¹⁸⁴, Ч. Тёрнера¹⁸⁵, М. Фелпса¹⁸⁶, Э. Зазулия¹⁸⁷, У. Элдерса¹⁸⁸, М. Сандрески¹⁸⁹, Ч. Уоррена¹⁹⁰, С. Брауна¹⁹¹, Ю. К. Евдокимовой¹⁹² и многих других авторов.

- **Жиль Беншуа** (Binchois; ок. 1400–1460)¹⁹³ — видный франко-фламандский композитор, чье настоящее имя было, по-видимому, Жиль де Бинс, а «Беншуа» служило прозвищем (которым в рукописях отмечались его сочинения). В отличие от Дюфай, подолгу жившего в Италии, Беншуа не покидал Бургундии. Его деятельность была связана с родным Монсом, Лиллем, Суаньи и другими городами; расцвет пришелся на время службы при бургундском дворе с 1420-х годов (сначала только в качестве члена капеллы, позднее — на посту «почетного секретаря»). Не будучи

¹⁷⁸ *Planchart A. E.* Guillaume Du Fay: The Life and Works. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018; *Planchart A. E.* Four Motets of Guillaume Du Fay in Context // *Sleuthing the Muse: Studies in Honor of William F. Prizer* / ed. by K. Forney and J. Smith. New York: Pendragon, 2012. P. 13–30.

¹⁷⁹ *Besseler H.* Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik. 2., veränderte Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1974.

¹⁸⁰ *Lütteken L.* Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharacter an der Schwelle der Neuzeit // *Schriften zur Musikwissenschaft aus Muenster*. Bd. 4. Hamburg, Eisenach: K. D. Wagner, 1993.

¹⁸¹ *Holford-Strevens L.* Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets // *Early Music History*. 1997. Vol. 16. P. 97–165.

¹⁸² *Nosow R.* Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence // *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* / ed. by D. Pesce. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. P. 104–121.

¹⁸³ *Fuhrmann W.* Subjektivierung von Polyphonie: Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450 // *Musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, 1420–1450: Prozesse & Praktiken* / hrsg. von A. Rausch, B. R. Tammen. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2014. S. 171–225.

¹⁸⁴ *Wright C.* Dufay's "Nuper rosarum flores", King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin // *Journal of the American Musicological Society*. 1994. Vol. 47. P. 395–441; *Wright C.* Dufay's Motet "Balsamus et munda cera" and the Papal Ceremony of the Agnus Dei // *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and Performance: Essays Dedicated to Andrew Hughes* / ed. by J. Haines and R. Rosenfeld. Aldershot: Ashgate, 2004. P. 325–348.

¹⁸⁵ *Turner Ch.* Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385–1450 // *Music Analysis*. 1991. Vol. 10. P. 89–124; *Turner Ch.* Sub obscuritate ouadam ostendens: Latin Canon in the Early Renaissance Motet // *Early Music*. 2002. Vol. 30. No. 2. P. 165–187.

¹⁸⁶ *Phelps M.* The Pagan Virgin? Du Fay's "Salve flos", a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore // *Qui musicam in se habet: Studies in Honor of Alejandro Planchart* / ed. by A. Zayaruznaya, B. J. Blackburn and S. Boorman. Middleton: American Institute of Musicology, 2015. P. 503–518.

¹⁸⁷ *Zazulia E.* Out of Proportion: "Nuper rosarum flores" and the Danger of False Exceptionalism // *The Journal of Musicology*. 2019. Vol. 36. No. 2. P. 131–166.

¹⁸⁸ *Elders W.* Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay // *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1977. Deel 27. No. 2. P. 65–101.

¹⁸⁹ *Sandresky M. V.* The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay // *Journal of Music Theory*. 1981. Vol. 25. No. 2. P. 291–306.

¹⁹⁰ *Warren Ch. W.* Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet // *Musical Quarterly*. 1973. Vol. 59. P. 92–105.

¹⁹¹ *Brown S. E.* New Evidence of Isomelic Design in Dufay's Isorhythmic Motets // *Journal of the American Musicological Society*. 1957. Vol. 10. P. 7–13; *Brown S. E.* The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay. P. 248–349.

¹⁹² *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2А. С. 98–135.

¹⁹³ *Fallows D.* Binchois, Gilles de Bins // *NGD*. Vol. 3. P. 578–593.

священником, имел приносившие доход пребенды в церквях Брюгге, Суаньи и Касселе. В числе немногочисленных мотетов, с разной степенью убедительности атрибутируемых Беншуа, — «музыкантский» мотет *Nove cantum melodie / Tanti gaude germinis / ... enixa meritis*, перечисляющий имена девятнадцати певчих бургундской придворной капеллы. Среди авторов, писавших о мотетах Беншуа, — П. Хиггинс¹⁹⁴.

На территории исторических Нидерландов, помимо Дюфай и Беншуа, работали и другие их соотечественники, создававшие мотеты:

- **Йоханнес де Сарто** (Johannes de Sarto; творч. 1430–1440)¹⁹⁵ – франко-фламандский композитор, чья деятельность была, предположительно, связана с Льежем. Ему приписывается как минимум четыре мотета, в том числе сложный изоритмический *Romanorum rex inclite*.
- **Йоханнес Брассар** (Johannes Brassart; ок. 1400–1455)¹⁹⁶ принадлежал кругу бургундских музыкантов. Работал в Льеже, затем в Риме (в хоре с Дюфай и обоими де Лантенами), Базеле и снова Льеже. Четырнадцать мотетов (в том числе самый знаменитый из них — *O flos fragrans*) изданы в ПСС Брассара под редакцией Кита Микстера (СММ 35)¹⁹⁷. Изучению мотетов Брассара посвящены, в частности, работы К. Сосье¹⁹⁸, К. Микстера¹⁹⁹, Ч. Тёрнера²⁰⁰.

Если в эпоху Треченто итальянская мотетная традиция занимала более скромные позиции, нежели французская, то на рубеже XIV–XV

¹⁹⁴ Higgins P. Love and Death in the Fifteenth-Century Motet: A Reading of Busnoys's "Anima mea liquefacta est / Stirps Jesse" // *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* / ed. by D. Pesce. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. P. 142–168.

¹⁹⁵ Wright P. Sarto, Johannes de // *NGD*. Vol. 22. P. 303.

¹⁹⁶ Wright P. Brassart [Brassar, Brassaert, Brasart, Brassant], Johannes // *NGD*. Vol. 4. P. 251–252.

¹⁹⁷ Johannes Brassart: Opera Omnia: [in 2 vols.]. Vol. 2. Motetti / ed. by K. E. Mixter. Rome: American Institute of Musicology, 1967. (СММ 35).

¹⁹⁸ Saucier C. Acclaiming Advent and Adventus in Johannes Brassart's Motet for Frederick III // *Early Music History*. 2008. Vol. 27. P. 137–179; Saucier C. Johannes Brassart's Civic Motet: Voicing the Biblical Topography of Medieval Liège // *Acta Musicologica*. 2013. Vol. 85. Fasc. 1. P. 1–20; Saucier C. Johannes Brassart's "Summus secretarius" // *The Journal of Musicology*. 2017. Vol. 34. No. 2. P. 149–181.

¹⁹⁹ Mixter K. Johannes Brassart and His Works: Ph. D. diss. University of North Carolina, 1961; Mixter K. Isorhythmic Design in the Motets of Johannes Brassart // *Studies in Musicology: Essays in the History, Style, and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon* / ed. by J. W. Pruett; foreword by Ch. Seeger. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969. P. 179–189.

²⁰⁰ Turner Ch. Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385–1450. P. 89–124.

столетий ситуация изменилась. Большую роль в расцвете итальянского мотета сыграла «миграция» музыкантов, приехавших с севера Европы. «С начала XV века Италия стала настоящей провинцией франко-фламандской музыкальной культуры [разрядка моя. — А. Т.]. Постоянный поток певцов и композиторов шел на юг через Альпы, чтобы служить в капеллах, учрежденных при ведущих дворах и церквях таких важных центров, как Милан, Венеция, Флоренция, Феррара, Неаполь и Рим»²⁰¹. По этой причине во многих обзорах развития мотета в XV веке сочинения выходцев с севера (даже Дюфаи) рассматриваются в рубрике «Италия» — по основному месту работы, а не по месту рождения авторов²⁰².

- **Йоханнес Чикония** (Johannes Ciconia, ок. 1370 – сер. 1412)²⁰³ — франко-фламандский по месту рождения композитор, наиболее примечательная фигура в итальянской музыке рубежа веков. Ранние годы провел, по-видимому, в Льеже; мог обучаться музыке в Риме. В конце 1390-х годов находился при миланском герцоге Джан Галеаццо Висконти в Павии. С 1401 года до самой смерти служил музыкантом в Падуанском соборе; был ли рукоположен в священники, не доказано. Биографические данные о композиторе почерпнуты главным образом из текстов его мотетов. Двенадцать мотетов Чиконии вошли в 24-й том серии РМФС²⁰⁴. Среди работ по мотетам Чиконии — труды С. Брауна²⁰⁵, К. Буфф²⁰⁶, Дж. Олден²⁰⁷, Р. Носова²⁰⁸, М. Бент²⁰⁹, У. Элдерса²¹⁰, Д. Стевенса²¹¹ и других ученых.

²⁰¹ Bradley C. A. [et al.]. Motet // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).

²⁰² Cuthbert M. S. Trecento II: Sacred Music and Motets in Italy and the East from 1300 until the End of the Schism // The Cambridge History of Medieval Music: in 2 vols. Vol. 1 / ed. by M. Everist and T. F. Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 1100–1124.

²⁰³ Bacco G., J. Nádas, M. Bent, D. Fallows. Ciconia, Johannes // NGD. Vol. 5. P. 836–842.

²⁰⁴ The Works of Johannes Ciconia / ed. by M. Bent, A. Hallmark. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1985. (PMFC 24).

²⁰⁵ Brown S. E. The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay. P. 14–134.

²⁰⁶ Buff C. E. Ciconia's Equal-Cantus Motets and the Creation of Early Fifteenth-Century Style: Ph. D. diss. Princeton University, 2015.

²⁰⁷ Alden J. Text / Music Design in Ciconia's Ceremonial Motets // Johannes Ciconia: Musicien de la Transition / ed. by Ph. Vendrix. Turnhout: Brepols, 2003. P. 39–64.

²⁰⁸ Nosow R. The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy: Ph. D. diss. University of North Carolina, 1992.

²⁰⁹ Bent M. The Fourteenth-Century Italian Motet // L'Ars Nova italiana del Trecento. 1992. No. 6. P. 85–125; Bent M. Early Papal Motets // Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome / ed. by

Чикония — единственный «итальянский» автор конца XIV – начала XV веков, чье творчество освещается в отечественной «Истории полифонии»²¹².

- **Йоханнес де Лимбургия** (Johannes de Lymburgia / Johannes Vinandi; творч. 1431)²¹³ — франко-фламандский композитор, работавший в 1420–1430-х годах в Виченце и Падуе. По всей видимости, состоял на службе у венецианского политика и епископа Пьетро Эмилиани. Лимбургия считается автором более десятка мотетов (в том числе наиболее известного *Tu nephanda prodigi / Si inimicus meus / Emitat celum fulgura*), которые обсуждаются в работах Э. Льюиса²¹⁴, Дж. Этериджа²¹⁵, диссертациях Б. Кокса, Р. Носова, Дж. Камминг и др.
- **Хьюго де Лантен** (Hugo de Lantins; творч. 1420–1430)²¹⁶ — франко-фламандский по происхождению автор, активно работавший в Италии. Числился членом капеллы Малатеста в 1423 году и в тот период мог быть близок Дюфаи. Хьюго атрибутируется пять мотетов, изданием и анализом которых занимались, в частности, Ш. ван ден Боррен²¹⁷ и Дж. Олсен²¹⁸.
- **Арнольд де Лантен** (Arnold de Lantins; творч. ок. 1420–1432)²¹⁹ — франко-фламандский композитор, который работал в Италии в одно время с Дюфаи и Хьюго де Лантеном (степень родства с последним не установлена). Из двух мотетов Арнольда де Лантена наибольшую известность приобрел *Tota pulchra es*.

R. Sherr. Oxford: Clarendon Press, 1998. P. 25–39; *Bent M.* Ciconia, Prosdocimus, and the Workings of Musical Grammar as Exemplified in “O felix templum” and “O Padua” // *Johannes Ciconia, Musicien de la Transition* / ed. by Ph. Vendrix. Tournhout: Brepols, 2003. P. 65–106; *Bent M.* The Motets of Johannes Ciconia // *The Motet in the Late Middle Ages*. New York: Oxford University Press, 2023. P. 551–574.

²¹⁰ *Elders W.* Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay. P. 65–101.

²¹¹ *Stevens D.* Ceremonial Music in Medieval Venice // *The Musical Times*. 1978. Vol. 119. No. 1622. P. 321–327.

²¹² *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 1. С. 212–234.

²¹³ *Bent M.* Johannes de Lymburgia [Vinandi, Johannes] // *NGD*. Vol. 13. P. 142–143.

²¹⁴ *Lewis A.* Anti-semitism in an Early Fifteenth-Century Motet “Tu, nephanda” // *Plainsong and Medieval Music*. 1994. No. 3. P. 45–56.

²¹⁵ *Etheridge J. H.* The Works of Johannes de Lymburgia: Ph. D. diss. Indiana University, 1972.

²¹⁶ *Schoop H., Allsen J. M.* Lantins, de // *NGD*. Vol. 14. P. 255–256.

²¹⁷ *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*. 2nd ed., rev. / ed. by Ch. van den Borren. London: Plainsong and Mediaeval Music Society, 1932; *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XVe siècle)* / ed. by Ch. van den Borren. Brussels, 1950. (Flores musicales belgicae 1).

²¹⁸ *Four Late Isorhythmic Motets* / ed. by J. M. Allsen. Newton Abbott: Antico Edition, 1997; *Allsen J. M.* Intertextuality and Compositional Process in Two Cantilena-Motets by Hugo de Lantins. *The Journal of Musicology*. 1993. No. 11. P. 174–202; *Allsen J. M.* Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet 1400–1440.

²¹⁹ *Schoop H., Allsen J. M.* Lantins, de // *NGD*. Vol. 14. P. 254–255.

В числе коренных итальянцев, работавших на родине:

- **Маттео да Перуджа** (Matteo da Perugia, творч. 1400–1416)²²⁰ — итальянский композитор, родившийся, вероятно, в Перудже. Еще во время строительства Миланского собора был назначен руководителем капеллы и кантором; в обязанности Маттео также вменялось обучение музыке мальчиков в школе при соборе. Одно время находился на службе у Пьетро Филарго, будущего пизанского антипапы Александра V. Маттео да Перуджа считается автором по меньшей мере двух изоритмических мотетов — *Ave sancta mundi salus / Ave sancta mundi salus / Agnus Dei qui tollis* и *Laurea martirii / Conlaudanda est / Proba me Domine*, опубликованных в сериях РМФС и СММ²²¹.
- **Антонио Роман** (Antonius Romanus; творч. 1400–1432)²²² — итальянский музыкант, служивший кантором в Соборе Святого Марка в Венеции. Три его мотета (*Ducalis sedes / Stirps Mocenigo, Carminibus festos / O requies populi, Aurea flammigera*) были посвящены дожам; изданы Ф. Галло²²³ и затрагиваются в трудах Дж. Камминг²²⁴, Р. Носова и др.
- **Антонио да Чивидале** (Antonio da Cividale; творч. 1410–1421)²²⁵ был итальянцем, членом доминиканского ордена. Сохранилось шесть его мотетов, большинство из которых связаны с реалиями церковной жизни того времени (соборами, избранием нового магистра ордена, сменой папы Римского и др.). Мотеты Антонио входят в 5 том СММ 11²²⁶.
- **Христофоро де Монте** (Cristoforo de Monte; творч. 1406–1437) — итальянский композитор родом из Фельтре, служивший священником и кантором в соборах Беллуно и Удине. Текст мотета *Dominicus a dono* отчасти

²²⁰ Günther U., Stone A. Matteo da Perugia [Matheus de Perusio, de Perusiis, Perusinis] // NGD. Vol. 16. P. 136–138.

²²¹ Italian Sacred Music (Part 2) et Ceremonial Music. (PMFC 13); The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée condensé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, αM. 5, 24 (olim lat. 568). (СММ 39).

²²² Seay A., Fallows D. Antonius Romanus [Antonius de Roma] // NGD. Vol. 1. P. 767.

²²³ Antonii Romani Opera: in 2 vols. / ed. by F. A. Gallo. Bologna: University degli Studi di Bologna, 1965.

²²⁴ Cumming J. E. Music for the Doge in Early Renaissance Venice // Speculum. 1992. Vol. 76. P. 324–364.

²²⁵ Schoop H., Nosow R. Antonius de Civitate Austriae [Cividal, Civitato; Antonio da Cividale] // NGD. Vol. 1. P. 766–767.

²²⁶ Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 5. Collected Works of Antonius de Cividale, Bartholomeus de Bononia, Bartholomeus Brollo, Prepositus Brixiensis, and P. Rosso (P. Rubeus) / ed. by G. Reaney. Rome: American Institute of Musicology, 1975. (СММ 11).

автобиографичен и сообщает, что музыкант «учился пению в своих родных горах»²²⁷. Второй мотет, *Plaude decus mundi*, мог быть приурочен к началу правления дожа Франческо Фоскари. Оба мотета Христофоро де Монте воспроизведены (как и многие другие мотеты ВЛ) в приложении к диссертации Б. Кокса²²⁸; первый также приводится в книге Дж. Камминг²²⁹.

Не только франко-фламандские, но и французские (в основном парижские по происхождению) композиторы нередко путешествовали в поисках места службы в иные земли.

- **Ришар Локвиля** (Richard Loqueville; ?–1418)²³⁰ — французский музыкант, которого принято считать учителем Дюфаи в 1413–1414 годах в соборе Камбре. Два мотета Локвиля (*O flos in divo / Sacris pignoribus* и *O Regina clementissima*) помещены в СММ 11 (третий том)²³¹.
- **Этьен Гроссен** (Estienne Grossin; творч. 1418–1421)²³² — французский композитор, капеллан церкви Сен-Мерри в Париже и певчий собора Парижской Богоматери. *Imera dat hodierno* и *Mater dulcis, mater pia* — два мотета Гроссена; первый имел особую популярность, судя по частоте копирования в рукописях. Включены в третий том СММ 11 наряду с сочинениями Локвиля.
- **Йоханнес Цезарис** (Johannes Cesaris, творч. 1406–1417)²³³ — французский композитор, в 1406–1409 годах служивший при дворе Жана, герцога Беррийского, в Бурже. Возможно, был органистом собора Анже и получил небольшой орган от Иоланды Арагонской в 1417 году. Цезарису принадлежит четырехголосный панизоритмический мотет *A virtutis*

²²⁷ Bent M. Christoforus [Cristoforo] de Monte [de Feltro] // NGD. Vol. 5. P. 812–813.

²²⁸ Cox B. W. The Motets of MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q15. Part II. P. 208–222, 290–299.

²²⁹ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 74–75.

²³⁰ Reaney G. Loqueville, Richard // NGD. Vol. 15. P. 181.

²³¹ Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 3. Collected works of Richard Loqueville, Estienne Grossin, R. Libert, and Benoit / ed. by G. Reaney. Rome: American Institute of Musicology, 1966. (СММ 11).

²³² Wright C. Grossin [Grossim], Estienne // NGD. Vol. 10. P. 441–442.

²³³ Ward T. R. Cesaris, Johannes // NGD. Vol. 5. P. 392–393.

ignicio / Ergo beata nascio / Benedicta filia tua. Публикация мотетов Цезариса (как и рассматриваемых ниже Кармена и Таписье) — в издании СММ 11²³⁴.

- **Йоханнес Таписье** (Johannes Tapissier, р. ок. 1370, ум. до сер. 1410)²³⁵ — французский музыкант, чье настоящее имя было, по-видимому, Жан де Нуайе (Jean de Noyers). К 1391 году стал придворным композитором Филиппа II Смелого, герцога Бургундского. Сопровождал патрона в поездках в Милан, Авиньон, Фландрию. Занимался педагогической деятельностью и содержал в Париже школу пения (по свидетельствам 1406–1408 гг.). Четырехголосный изоритмический мотет *Eya dulcis adque vernans rosa / Vale placens peroratrix* — единственный в наследии Таписье; в тексте мотета отражена скорбь по церкви, разделенной Великой схизмой²³⁶.
- **Йоханнес Кармен** (Johannes Carmen, творч. 1400–1420) — француз по происхождению, служивший при бургундском дворе в одно время с Таписье. В одном из документов, фиксирующем вознаграждение Кармена за работу, музыкант назван «переписчиком и нотировщиком [notator] музыки»²³⁷. Некоторое время служил кантором церкви Сен-Жак-де-ла-Бушери в Париже. Перу Кармена принадлежат три четырехголосных изоритмических мотета; содержание мотета *Venite adoremus dominum / Salve sancta laments* (подобно упомянутому мотету Таписье) связано с событиями Великой западной схизмы.
- **Николя Гренон** (Nicolas Grenon; ок. 1375–1456) — французский автор. За свою долгую жизнь успел сменить несколько мест службы, побывав в Париже, Лане, Камбре (вместе с Дюфаи) и Риме. Четыре изоритмических

²³⁴ Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 1: Works of Baude Cordier, Johannis Cesaris, Johannis Carmen, Johannis Tapissier / ed. by G. Reaney. Rome: American Institute of Musicology, 1955. (СММ 11).

²³⁵ Wright C. Tapissier, Johannes [Jean de Noyers] // NGD. Vol. 25. P. 90–91.

²³⁶ Великая схизма (1378–1417) — время раскола католической церкви, когда одновременно действовали два (или даже три) папы: в Риме, Авиньоне и Пизе. Конец расколу был положен лишь Константинопольским собором (1414–1418) с избранием папы Римского Мартина V и его общецерковным признанием.

²³⁷ Wright C. Carmen, Johannes // NGD. Vol. 5. P. 156.

мотета Гренона опубликованы Гилбертом Рини в составе СММ 11 (седьмой том)²³⁸; еще один атрибутируется ему Крейгом Райтом²³⁹.

- **Жиль Велю** (Gilet Velut; нач. XV века)²⁴⁰ — французский композитор, младший викарий в соборе Камбре в 1409–1411 годах. В 1411 году последовал за принцессой Шарлоттой Бурбонской на Кипр в качестве капеллана. Сохранилось два мотета Велю — *Benedicta viscera / Ave Mater gratie / Ora pro nobis Deum alleluia* и *Summe summy / Summa summy* (опубликованы во втором томе СММ)²⁴¹.
- **Бельтрам Ферагут** (Beltrame Feragut; творч. 1415–1449)²⁴² — уроженец Франции, работавший преимущественно во Флоренции, Виченце и Милане. Седьмой том СММ 11 включает четыре мотета Ферагута, в том числе *Excelsa civitas Vincencia*, написанный ко вступлению Франческо Малипьеро в должность епископа Виченцы.

Таким образом, в «эпоху Данстейбла и Дюфай» жанр мотета имел широкую географию. Мотеты создавались в различных европейских регионах, и частые путешествия композиторов в поисках места службы способствовали обмену опытом. К наиболее плодовитым «мотетным» авторам следует отнести (помимо Данстейбла) Пауэра, Дюфай, Чиконию, Брассара и Лимбургю. Если для английского мотета традиционно было характерно духовное содержание и бытование в церковной среде, то сочинения выходцев из Италии, Франции, Бургундии могли иметь как духовную, так и светскую тематику.

²³⁸ Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 7. Collected Works of Nicolaus Grenon, Hubertus de Salinis, and Beltrame Feragut / ed. by G. Reaney. Rome: American Institute of Musicology, 1983. (СММ 11).

²³⁹ Wright C. Grenon, Nicolas // NGD. Vol. 10. P. 382.

²⁴⁰ Wright C. Velut, Gilet [Egidius] // NGD. Vol. 26. P. 383–384.

²⁴¹ Публикация: Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 2. Works of Franchois Lebertoul, Guillaume le Grant, Johannis le Grant, Guillermi Malbecque, Johannis Reson, Gilet Velut, and Others / ed. by G. Reaney. Rome: American Institute of Musicology, 1959. (СММ 11).

²⁴² Bent M. Feragut, Beltrame [Beltrandus de Vignone; Beltramus de Francia, Bertrandus Feraguti, Ferracuti, etc.] // NGD. Vol. 8. P. 675–676.

ГЛАВА II.

МОТЕТ ВРЕМЕН ДАНСТЕЙБЛА: КРИТЕРИИ ВИДОВ И ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

2.1. Определение «мотет» в аутентичных источниках²⁴³

Слово «мотет» встречается в позднесредневековых и ренессансных источниках трех типов: трактатах, архивных документах и музыкальных рукописях. Хотя ныне его смысл не сводим к точному значению, совокупность имеющихся свидетельств позволяет установить различие между мотетом и прочими жанрами и составить представление о мотетном репертуаре.

2.1.1. Трактаты

Одна из ранних характеристик мотета принадлежит *Иоанну де Грокейо*. В трактате «О музыке» (ок. 1300) он определил известный ему французский мотет XIII века как многоголосное политекстовое сочинение, весьма непростое для восприятия. «Мотеты не следует давать в пищу простому народу; он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; может, надо исполнять для ученых и для тех, кто ищет в искусстве изящества и тонкостей»²⁴⁴, — считал Грокейо. Взгляд на мотет как на разновидность «ученой» музыки, требующей мастерства от создателя и образованности от слушателя, на протяжении долгого времени оставался господствующим.

В трактатах XIV века слово «мотет» появляется при рассмотрении изоритмии — техники, которая как нельзя лучше соответствовала представлениям об «учености» мотета. Например, в приписываемой *Иоанну де Мурису* «Книжечке о мензуральном пении» (ок. 1340) обсуждались понятия колора и тальи, а также прием диминуции тенора²⁴⁵.

²⁴³ Материал данного раздела нашел отражение в публикации: *Теплова А. С.* «Между мессой и шансон»: о термине мотет в XV веке.

²⁴⁴ Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 245.

²⁴⁵ См. издание: *Johannis de Muris: Libellus cantus mensurabilis // Scriptorum de musica medii aevi: novam series a Gerbertina alteram. Vol. 3 / ed. E. de Coussemaker. Parisiis: A. Durand et Pedone-Lauriel, MDCCCLXIX [1869]. P. 46–58. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=2jpKAAAACAAJ&pg=GBS.PR16&hl=ru> (дата обращения: 25.01.2024). Вкратце о рассуждениях И. де Муриса относительно изоритмии в мотете: *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): автореф. дис. ... д-ра иск. М., 2004. С. 32–33.*

Трактаты начала XV века имели вид глоссариев к французским трактатам предыдущего столетия, поэтому слово «мотет» относилось в них только к изоритмическому мотету. Таковы были, к примеру, труды итальянцев *Просдочимо де Бельдоманди* («Изложение трактата о мензуральном пении учителя Иоанна де Муриса», ок. 1408) и *Уголино да Орвието* («Декларация музыкальной дисциплины», ок. 1430–1435)²⁴⁶. Оба музыканта стремились объяснить правила мензуральной нотации, истолковывая упомянутую «Книжечку о мензуральном пении», и упоминали слово «мотет» лишь в связи с тенорами изоритмических мотетов²⁴⁷. Видимо, идея изоритмии была столь притягательна, что прочие разновидности мотета долго оставались вне поля зрения ученых.

Лишь к концу XV столетия обнаруживаются новые трактовки, которые не ограничивают значение термина связью с изоритмией. Так, *Иоанн Тинкторис* в «Определителе музыкальных терминов»²⁴⁸ (1475) характеризует мотет как «кантус²⁴⁹ средней величины на текст любого характера, но чаще всего духовного»²⁵⁰. Данную дефиницию мотета следует соотнести с двумя другими — *песни* («кантилены») и *мессы*. По словам Тинкториса, кантилена — это «небольшое сочинение на текст любого содержания, но чаще любовного»²⁵¹. Месса же представляет собой «большое песнопение [произведение], в котором расппеваются тексты [слова] *Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus* и *Agnus*, а иногда и другие части [литургии]»²⁵². В этом контексте становится понятно, что мотет имел среднюю протяженность

²⁴⁶ Современные издания: *Prosdocimi de Beldemandis opera*. Vol. 1. *Expositiones tractatus praece cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris* / ed. F. A. Gallo. Bologna: Università degli Studi de Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali – Sez. Musicologia, 1966. (*Antiquae musicae italicae scriptores*. Vol. 3). URL: https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/PROEXP_TEXT.html (дата обращения: 19.07.2023); *Ugolinus Urbevetanis. Declaratio musicae disciplinae* / ed. by A. Seay. Rome: American Institute of Musicology, 1959–1962. (*Corpus Scriptorum de Musica* 7).

²⁴⁷ Подробнее о трактатах *Просдочимо* и *Уголино* см. в диссертации Р. Носова: *Nosow R. The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy*. P. 21–23.

²⁴⁸ Факсимильная копия: *Tinctoris J. Terminorum Musicae Diffinitorium*. [Treviso: Gerardus de Lisa, 1495]. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf (дата обращения: 12.10.2023).

²⁴⁹ «Кантус» в значении музыкального произведения.

²⁵⁰ Цит. по: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. С. 610.

²⁵¹ Там же. С. 590.

²⁵² Там же. С. 609.

(длиннее песни, но короче мессы), был предрасположен к использованию духовных текстов, но не ограничивался ими.

Приведенные данные корреспондируют с характеристикой Тинкториса в другом его труде, «Книге об искусстве контрапункта» (1477)²⁵³, где те же жанры сравниваются в аспекте их разнообразия: «Одна [и своя] мера разнообразия приличествует шансон, другая — мотету и третья — мессе. Итак, во всякой ресфакте должно быть разнообразие сообразно [ее] роду и протяженности (*pro qualitate et quantitate*), как показывают многочисленные сочинения, не только мои собственные, но также многих выдающихся композиторов нашего времени»²⁵⁴.

Как видно, Тинкторис отмечает промежуточное положение мотета в жанровой иерархии (между мессой и шансон), а также гибкость в нем текста и тематики. И всё же определения эти слишком общие. Как выразилась американская исследователь Джули Камминг, «расплывчатость словосочетания “текст любого содержания” наводит на мысль, что люди XV века тоже не слишком ясно представляли себе, что такое мотет»²⁵⁵.

Спустя тридцать лет классификация «музык» Тинкториса отозвалась в трактате итальянского писателя-гуманиста Паоло Кортези. Трактат «Три кардинальские книги»²⁵⁶ (1510) повествует о правильном поведении кардиналов, и мотет упоминается в главе «Как следует избегать страстей и

²⁵³ Среди изданий: *Tinctoris J. Terminorum Musicae Diffinitorium* (Dictionary of Musical Terms) / lat. and eng. edition, transl. and annot. by C. Parrish. London: Collier-Macmillan, 1963.

²⁵⁴ Цит. по: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. С. 459.

Под ресфактой (лат. *resfacta*, «вещь сделанная») Тинкторис понимает многоголосное сочинение, исполнению которого предшествует его письменная фиксация.

Л. Люттекен так комментирует процитированный выше пассаж: «Тинкторис использует в качестве критерия удачной композиции понятие *varietas*, идущее из школьной риторики, — к тому же, как он сам поясняет, критерий этот применим и к музыке истекших сорока лет. *Varietas* в нормативном своде правил занимает среднюю позицию между абсолютным, утомительным следованием норме (*satietas*, то есть «пресыщенность») и безоглядным, ведущим к бессмыслице уклонением от нормы (*obscuritas*, «темнота, неясность»); она представляет собой принцип узаконенного отклонения от нормы, который единственно и способен доставить удовольствие (*delectatio*)» (*Люттекен Л.* Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности / пер. с нем. Г. Потаповой. Boston: Academic Studies Press; СПб.: Библиороссика, 2023. С. 63).

²⁵⁵ *Cumming J. E.* The Motet in the Age of Du Fay. P. 42.

²⁵⁶ Факсимильная копия: *Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in Libros de Cardinalatu ad Iulium Secundum Pont. Max. Prooemium.* [San Gimignano]: Castro Cortesio Symeon Nicolai Nardi, 1510. URL: https://ia600701.us.archive.org/29/items/gri_33125008676336/gri_33125008676336.pdf (дата обращения: 14.01.2023).

использовать музыку после еды». Правда, Кортези увлекался словотворчеством и переименовал все жанры: месса стала «литаторией» (лат. *litatoria*), мотет — «преценторией» (*praesentoria*), а песня — «карминой» (*carmina*), но описание жанров узнаваемо. Кортези отмечает, что у «преценторий» (то есть мотетов) нет фиксированной литургической функции: их введение в мессу факультативно. Кроме того, это жанр, в котором композиторы могут проявлять свою индивидуальность, внося разнообразие (!)²⁵⁷.

2.1.2. Архивные документы

Второй тип источников — архивные документы. В основном это ссылки на утраченные мотетные книги (*libri motetorum*), а также сведения о церковных пожертвованиях²⁵⁸.

В ссылках на книги, к сожалению, не упоминаются конкретные сочинения в жанре мотета. И всё же они позволяют предположить, что термин «мотет» в первой половине XV столетия имел как общее, так и специфическое значение. В широком смысле он мог относиться к вокальной полифонии вообще; в узком понимании связывался с многоголосием, отличным от шансон и мессы.

Описания церковных пожертвований дают чуть больше информации. В ряде источников зафиксированы случаи заказов на исполнение мотетов, причем прописаны как размеры денежного дара, так и пожелания заказчиков. Кто-то просил пропеть мотеты в конце первой и второй вечерни в канун Крестовоздвижения; кто-то желал услышать мотет во время крестного хода в праздник Тела Христова. А король Филипп Добрый установил ежегодное исполнение «мессы с последующим мотетом» на

²⁵⁷ Ibid. Ff. LXXIIIv–LXXIII [73v–74].

О трактате Кортези можно прочесть в статье Н. Пирротты: *Pirrotta N. Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy // Journal of the American Musicological Society. 1966. No. 19. P. 127–161.*

²⁵⁸ Богатые сведения об архивных документах содержатся в книге Р. Штрома: *Strohm R. Music in Late Medieval Bruges. 2nd ed., rev. Oxford: Clarendon Press, 1990.* Поиском данных о мотете в архивах занимались также Б. Хааг, П. Хиггинс, М. Г. Мунтане, Д. Салокар и др.; найденную ими информацию обобщила Дж. Камминг (*Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 45–47.*)

Успение Богоматери²⁵⁹. Очевидно, мотеты своим многоголосием были призваны украсить вечерню или мессу, но могли звучать и вне богослужения — во время процессий или после службы. Единой литургической функции у мотетов не было.

2.1.3. Музыкальные рукописи

Музыкальные рукописи кажутся самым многообещающим типом источников, ведь в них заголовок «мотет», вероятно, будет соотнесен с определенными сочинениями. Но надежды оправдываются лишь отчасти. Во-первых, только два манускрипта XV столетия имеют на своих страницах пометку «мотет»: это уже упоминавшаяся в связи с Данстейблом ModB и Berlin 40021²⁶⁰. Во-вторых, сочинения, названные в этих рукописях мотетами, чрезвычайно разнородны. Это композиции английских, французских, бургундских авторов; диапазон текстов — от всевозможных антифонов до религиозных стихов и новых текстов по случаю. Некоторые мотеты имеют один текст, другие — два, иные — три; ряд сочинений написан для трех голосов, а какие-то — для четырех; одни мотеты используют изоритмию, другие — нет. Установить какой-либо определенный, сугубо «мотетный», композиционный тип невозможно — настолько разными оказываются мотеты.

Прочие рукописи, не имеющие на полях пометок «мотет», представляют собой (как и два упомянутых манускрипта) сборники разножанровой музыки. Первая коллекция, посвященная исключительно мотетам, появилась в 1502 году («Motetti A» Петруччи); до этого времени мотеты сочетались с другими жанрами. Например, роскошно оформленная нидерландская рукопись Lucca 238²⁶¹ включала циклы месс и мотетное

²⁵⁹ Strohm R. Music in Late Medieval Bruges. P. 46.

²⁶⁰ D-B MS Mus. 40021 — рукопись, обнаруженная Ф.-Ж. Фетисом в середине XIX века в Хальберштадте и ныне находящаяся в Берлинской государственной библиотеке. Датируется последней четвертью XV столетия.

²⁶¹ I-La MS 238 (Lucca Choirbook, или Strohm Codex) — манускрипт, хранящийся в Государственном архиве Лукки (Италия, Тоскана). Основной корпус песнопений был скопирован в Брюгге около 1460-х годов. Не позднее 1472 года рукопись была передана итальянским купцом Джованни Арнольфини, занимавшимся

дополнение. В этих собраниях, предназначенных для богатых часовен, мотеты стремились к высотам мессы (по масштабам и сложности) и, вероятно, звучали во время мессы. В противоположность им, немецкие «Книги песен» Шеделя и Глогау²⁶² включали мотеты наряду со светскими жанрами — французскими шансон и немецкими Lied. Эти мотеты не отличались особой сложностью и исполнялись, по-видимому, в домашнем кругу. Снова жанр мотета впечатляет своей пестротой и неоднородностью.

По совокупности свидетельств из различных источников XV века складывается следующее представление о мотете. Это жанр вокального многоголосия, занимавший промежуточное положение в жанровой иерархии. Мотеты имели широкий диапазон текстов, различную протяженность, а их функция не была закреплена. По-видимому, многообразие разновидностей мотета не позволяло конкретизировать смысл этого наименования; в XV веке оно было факультативным и создавало лишь общий настрой композиционного и содержательного характера.

2.2. Современная наука в поисках базовых характеристик мотета и адекватных терминов

Первая половина XV века была отмечена сосуществованием множества композиционных разновидностей мотета, порожденных экспериментами музыкантов в этой области. Лишь в середине столетия начался переход

торговлей в Брюгге, собору Лукки. В XVII столетии кодекс оказался разобран на фрагменты, часть из которых была использована в переплетном деле; в 1960-х годах Рейнхард Штром предпринял попытки восстановить пострадавший манускрипт. Электронная версия: <https://www.diamm.ac.uk/sources/196/#/> (дата обращения: 17.08.2023).

²⁶² D-Mbs Sgm. 810 (Schedelsches Liederbuch, Книга песен Шеделя) — манускрипт 1460–1470-х годов, получивший название по имени главного переписчика и первого владельца, Хартманна Шеделя. Хранится в архиве Баварской государственной библиотеки. Оцифрован: <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MUS-00000BSB00079055?lang=de> (дата обращения: 17.08.2023).

PL-Kj Berlin MS Mus. 40098 (Glogauer Liederbuch, Книга песен Глогау) — сборник песен, мотетов и инструментальной музыки, созданный около 1480 года и названный в честь города Глогау (совр. Глогув); хранится в Библиотеке Ягеллонского университета в Польше. Электронная копия: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP527352-PMLP208295-Glogauer_Liederbuch_Cantus.pdf (партия кантуса), https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP527720-PMLP208295-Glogauer_Liederbuch_Tenor.pdf (тенор), https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP527721-PMLP208295-Glogauer_Liederbuch_Contratenor.pdf (контратенор) (дата обращения: 17.08.2023).

к более единообразным решениям, приведший к утверждению нового (имитационного) мотетного стиля.

Как было показано выше, аутентичная теория не дает ответов на все вопросы, касающиеся строения и функции мотетов той эпохи. В современной науке предпринимаются попытки описать известные музыкальные образцы, исследовать (насколько возможно) историю их бытования и даже, систематизировав их, вписать в общую картину развития жанра. Последнее представляется чрезвычайно сложной проблемой в силу внутренней пестроты мотета XV столетия, а также порожденных этим «разноцветьем» терминологических сложностей.

2.2.1. Несистемное изобилие: смешение и наложение определений

Что такое мотет *с двойным дискантом* (double-discantus) и чем он отличается от *дискантового* (discanted), *равнодискантового* (equal discantus) или мотета в *дисканто-доминирующем* стиле (treble-dominated)? Имеет ли отношение *цветистый* (florid) мотетный стиль к технике cantus floridus? Что общего между *шансонным*, *кантиленным* и *песенным* мотетами и связаны ли они со светской песней? Что скрывается под ярлыками *тенорового* (tenor) и *мензурационного* (mensuration) мотетов? От чего свободен так называемый *свободный* (free) мотет?

Приведенная лексика представляет лишь малую часть терминологии, которая существует сегодня в науке о мотете XV века. Впечатляет не столько количество терминов, сколько произвольность толкования, которую обнаруживает большинство из них. Знакомство с этими наименованиями позволяет задуматься, имеют ли они право называться терминами в строгом смысле слова. Вызывает сомнение и то, что они могут коррелировать друг с другом и выступать в одном контексте.

2.2.2. Из опыта постижения терминологических разночтений: мотет декламационный? кантиленный? дискантовый? свободный?

Изоритмический мотет (при всех связанных с ним вопросах) можно считать достаточно изученной областью, в то время как мотеты *вне* изоритмии гораздо менее однозначны. Эта обширная группа жанровых типов даже не имеет обобщающего названия, в котором бы отсутствовало отрицание: часто такие сочинения характеризуются в целом как *не*изоритмические мотеты. Применительно к некоторым из них также применяются наименования «декламационные» (declamation), «кантиленные» (cantilena), «песенные» (song), «шансонные» (chanson) и «дискантовые» (discanted). Перечисленные определения частично перекрывают друг друга по смыслу, поскольку практически каждый ученый склонен трактовать их по-своему. Рассмотрим соотношение этих терминов в работах музыковедов, занимавшихся изучением мотета данного периода.

«*Декламационный мотет*» относится к наиболее употребительным наименованиям. Его главное качество — «декламационность» — истолковывается по-разному. Хотя во всех случаях речь идет о соотношении текста и музыки, возможные «речитативные ожидания» от термина оправдываются не вполне.

Первым вариантом трактовки является *неизоритмичность*, точнее, отсутствие тальи — периодически повторяемого ритмического ряда. Если в изоритмическом сочинении ритмика голоса, подчиненного изоритмии, скована заданной тальей и порой игнорирует текстовый ритм, то для декламационных мотетов характерно обратное. Эта позиция прослеживается в высказываниях двух отечественных исследователей — В. И. Мартынова и Б. В. Левика. В изданном Мартыновым сборнике мотеты оказались сгруппированы по принципу наличия или отсутствия изоритмии, а в предисловии «От составителя и редактора» пояснено: «В то же самое время Данстейбл разрабатывает другой тип мотета, называемый декламационным,

в котором ритмика произведения не диктуется изоритмическим периодом, но зависит от ритмики стиха»²⁶³.

Среди мотетов, отнесенных в названном издании к данной категории, находится мотет Святому Кресту *O crux gloriosa*. Распевность, мелизматика этой композиции может вызвать недоумение, если не учитывать смысл, вкладываемый Мартыновым в анализируемое слово.

Пример 4

Джон Данстейбл. Мотет *O crux gloriosa*. Начало²⁶⁴

Аналогичную характеристику декламационного мотета предлагает и Левик, автор статьи о Данстейбле в Музыкальной энциклопедии²⁶⁵.

Согласно второй версии прочтения термина, «декламационность» соответствует *верной просодии* в значении «омузыкаливания» текста с координацией между словесными и музыкальными акцентами. Об этом неоднократно рассуждали М. Букофцер и М. Бент при рассмотрении мотетов Данстейбла. Так, Бент охарактеризовала «декламационность» как «чистую презентацию текста» с «тщательной акцентировкой»²⁶⁶, а Букофцер — как «живейшую манеру воспроизведения речевого ритма» и «баланс между правильной словесной декламацией и музыкальным ритмом»²⁶⁷.

²⁶³ Джон Данстэбл. Инструментальные ансамбли. С. 5.

²⁶⁴ Источник примера: John Dunstable. Complete works. 1953. P. 131.

²⁶⁵ Левик Б. В. Данстейбл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. Стб. 146–147.

²⁶⁶ Bent M. Dunstable // NGD. P. 713.

²⁶⁷ Bukofzer M. F. John Dunstable and the Music of His Time. P. 26–27; Bukofzer M. F. John Dunstable: A Quincentenary Report. P. 47–48.

При оценке верности просодии снова возникает сравнение декламационных мотетов Данстейбла с его же изоритмическими (не в пользу последних)²⁶⁸, и в этом смысле первые два значения «декламационности» оказываются близки.

Другие же два варианта прочтения термина, упоминаемые обычно в паре, — это *силлабический тип словесного распева* («слог / нота») и *гоморитмическое изложение* («конкордовое» письмо). Такого мнения придерживается Н. А. Симакова (в учебном пособии «Вокальные жанры эпохи Возрождения»), а также представители американского музыковедения — Дж. Камминг («Мотет во времена Дюфаи»), Р. Тарускин (в «Оксфордской истории Западной музыки») и М. Букофцер. Для примера: «Из числа других мотетов этого автора [Данстейбла. — *A. T.*] особо выделим его декламационный мотет *Quam pulchra es* с силлабическим типом пения (при котором почти каждой ноте соответствует слог текста) и единым ритмическим пульсом для всех голосов»²⁶⁹. Или: «Декламационный мотет характеризуется главным образом силлабическим произнесением текста и гоморитмической фактурой (в ряде источников в некоторых сочинениях подтекстованы все три голоса)»²⁷⁰. В обеих цитатах при описании декламационного мотета имеется в виду мелодический стиль и ритмическое соотношение голосов, то есть новые стороны всё той же проблемы «текст / музыка».

Мотет Данстейбла *Quam pulchra es*, на который ссылается большинство исследователей, считается хрестоматийным примером «декламационности». Он действительно удовлетворяет всем обозначенным условиям, начиная от неизоритмичности и заканчивая силлабикой и «конкордовым» письмом:

²⁶⁸ «Что касается декламации слов, то композитор [Данстейбл. — *A. T.*] был довольно небрежен. Я помню спор между профессором Вулдриджем и профессором Ван ден Борреном насчет того, соответствует ли музыка Данстейбла словам или нет. Вулдридж не увидел никакой связи между текстом и музыкой, Ван ден Боррен утверждал противоположное. На самом деле оба писателя были правы, так как некоторые типы его сочинений действительно не учитывают слова, особенно изоритмические мотеты и композиции в свободном дискантовом стиле. Но обратное верно для декламационного мотета» (разрядка моя. — *A. T.*). Bukofzer M. F. John Dunstable and the Music of His Time. P. 30.

²⁶⁹ Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 64.

²⁷⁰ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 125–126.

Джон Данстейбл. Мотет *Quam pulchra es*. Начало²⁷¹

Quam pulchra es et quam deco- ra, ca- ris-si- ma in de- li - ci - is. Sta-

Quam pulchra es et quam deco- ra, ca- ris-si- ma in de- li - ci - is. Sta-

Quam pulchra es et quam deco- ra, ca- ris-si- ma in de- li - ci - is. Sta-

Синхронное произнесение текста в трех голосах и квазиаккордовая фактура выдерживаются на протяжении всего сочинения. Однако *Quam pulchra es* — уникальный образец, и в других подобных мотетах Данстейбла и его современников «декламационность» (в значении силлабики и гоморитмического склада) не всеохватна. Мотет *Tota pulchra es* Арнольда де Лантена открывается колоратурами верхнего голоса, которые затем подхватываются контратенором. По окончании же второй тексто-музыкальной строки первенство берет синхронное произнесение текста при минимуме распевов, вплоть до «мелкой» декламации семиминимами (восьмыми в транскрипции):

Арнольд де Лантен. Мотет *Tota pulchra es*²⁷²

а) первая тексто-музыкальная строка

To - - - ta pul - chra es,

To - - - ta pul - - - chra es,

б) пятая тексто-музыкальная строка

Jam e - nim hi - ems tran - si - it; im-ber a - bi - it, et re - ces - sit.

Jam e - nim hi - ems tran - si - it; im-ber a - bi - it, et re - ces - sit.

²⁷¹ Источник примера: John Dunstable. Complete works. 1953. P. 112.

²⁷² Пример набран по книге: Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 128.

Дж. Камминг рассматривает данный мотет как декламационный, несмотря на точечное использование в нем силлабического типа словесного распева.

Термин «*кантиленный мотет*» по частоте словоупотребления не уступает декламационному. Как правило, он подразумевает не какое-либо одно значение «кантиленности», а комплекс жанровых признаков. Первый из них, как и в случае с декламационным мотетом, — *неизоритмичность* (на этом пункте сходятся мнения всех исследователей). Однако означает ли отсутствие изоритмии исчезновение *заимствований* в целом? В ответе на этот вопрос уже нет такого единодушия.

Некоторые ученые полагают, что в кантиленном мотете *cantus prius factus* отсутствует. Питер Райт, ссылаясь на некоторые сочинения Дюфаи, Брассара и Сарто, определяет кантиленный мотет как «свободно задуманную композицию, обычно на марианский текст, которая не следует определенной формальной схеме и не зависит от заимствованного материала»²⁷³. М. Букофцер и изучавший наследие Дюфаи Планчарт также считали, что кантиленные мотеты свободны от использования первоисточников.

Другой точки зрения придерживается Н. А. Симакова. Она замечает, что кантиленные мотеты Данстейбла (в противоположность изоритмическим) «выполнены в иной манере — с распетым *s. pr. f.*, материал которого может находиться не только в теноре, но и в других голосах, особенно часто — в дисканте»²⁷⁴. Речь идет о специфическом методе работы с заимствованной мелодией, известном как *cantus floridus*, или колорирование. В примере 7б воспроизведен фрагмент рассматриваемого Н. А. Симаковой²⁷⁵ мотета *Alma Redemptoris Mater* Данстейбла, где в верхнем голосе звучит колорированный напев одноименного антифона (пример 7а). Очевидна большая свобода в распевании хорального «каркаса»,

²⁷³ Wright P. Johannes Brassart and Johannes de Sarto // *Plainsong and Medieval Music*. 1992. No. 1. P. 47.

²⁷⁴ Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 64.

²⁷⁵ Там же. С. 63–64; 238–239.

«расцветивании» его опорных тонов (которые отмечены знаками «+»). Более строго придерживаясь первоисточника в начале, в дальнейшем композитор отходит от него, лишь изредка включая в мелодию его интонации.

Пример 7

а) Антифон *Alma Redemptoris Mater* из Вустерского антифонария GB-WO F.160²⁷⁶



б) Джон Данстейбл. Мотет *Alma Redemptoris Mater*, начало²⁷⁷

Интересно, что этот же мотет отнесен В. И. Мартыновым к типу декламационных, и сравнение характеристик выявляет своеобразное «перечень» наименований.

Дж. Камминг считает, что заимствования (равно как и изоритмия) не являются главными критериями при классификации мотетов²⁷⁸. Исследователь предлагает разделять репертуар *по типу письма* (texture) на две группы — «мотеты в мотетном стиле» (motet-style motets) и «мотеты в кантиленном стиле» (cantilena-style motets). Любопытно, что мотеты

²⁷⁶ Пример набран по: Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 238.

²⁷⁷ Набор примера по: Там же. С. 238.

²⁷⁸ Работа Дж. Камминг подробнее освещается далее, в подразделе 2.4.3 настоящей диссертации.

в кантиленном стиле вбирают в себя категорию декламационных мотетов (!), что снова демонстрирует пересечение понятий.

В приведенной выше цитате из работы П. Райта уже промелькнуло упоминание текстов, посвященных Деве Марии. Действительно, *предпочтение духовных (преимущественно Богородичных) текстов* неоднократно отмечается в литературе как свойство кантиленного мотета. Дэвид Ротенберг в «Кембриджской истории музыки XV века» называет кантиленный мотет «музыкальным жанром, наиболее тесно связанным с почитанием Марии в начале пятнадцатого столетия»²⁷⁹. По А. Планчарту, «кантилены» Дюфаи являются «сочинениями на литургические или религиозные тексты»²⁸⁰, а тексты кантиленных мотетов Данстейбла, по словам М. Букофцера, «в основном адресованы Деве Марии, чей культ начертан на всей истории английской музыки XV века»²⁸¹.

Кроме того, исследователи акцентируют тяготение кантиленных мотетов к *однотекстовости*. В манускриптах, как правило, подтекстовывался только верхний голос, а партии тенора и контратенора имели лишь инципиты, соответствующие тексту верхнего. На иллюстрации 13 (см. Приложение 2) показано, как был записан мотет Данстейбла *Beata Mater* в MuEm. Первым нотирован кантус (с полным текстом), затем тенор и последним — контратенор (оба с инципитами всех трех строк: *Bea[-ta]*, *Gloriosa* и *Intercede*). По-видимому, нижние голоса либо распевали тот же текст, либо исполнялись инструментально.

Следующая черта кантиленного мотета (которая кажется самой естественной и ожидаемой) — *развитость мелодики* и, в частности, *мелизматический стиль*. «Именно в кантиленном мотете наиболее убедительно проявился лирический талант Данстейбла к тонкому сплетению

²⁷⁹ *Rothenberg D. J. Marian Devotion in the Fifteenth Century // The Cambridge History of Fifteenth-Century Music / ed. by A. M. Busse Berger and J. Rodin. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 532.*

²⁸⁰ *Planchart A. E. Guillaume Du Fay: The Life and Works. P. 392.*

²⁸¹ *Bukofzer M. F. John Dunstable: A Quincentenary Report. P. 47.* См. также раздел «Интермедия 2. Образ Девы Марии в литургической музыке эпохи Возрождения» в диссертации Л. И. Сундуковой: *Сундукова Л. И. Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю: дис. ... канд. иск. М., 2022. С. 44–54.*

мелизмов и мягко нарастающих и спадающих линий. Это искусство переплетающихся линий сначала не имело преемника на континенте; только позже оно было подхвачено и усовершенствовано Окегемом и его кругом», — считает М. Букофцер²⁸². О «мелодической развитости всех голосов» при ведущей роли верхнего пишет и Н. А. Симакова в связи с кантиленными мотетами Дюфай.

Последний обсуждаемый учеными признак кантиленного мотета связан с формой, которая членится на секции посредством *смены мензур и изменения количества голосов*, а также *каденций*. Дж. Камминг, рассматривая жанр «английской кантилены» (одну из разновидностей «мотетов в кантиленном стиле»), констатирует: «Почти все сочинения делятся на две или более секции с помощью двойной тактовой черты, смены мензуры, изменения фактуры или (обычно) посредством некоторой комбинации этих способов. Все, кроме трех, включают дуэты дисканта с одним из нижних голосов; нормативное расположение дуэта — в середине произведения. Некоторые дуэты маркированы как “*unus*”: подразумевается, что они исполняются солистами. <...> Мензуральная практика этих произведений также характерна для английской музыки <...>. Все, кроме двух, имеют хотя бы одно изменение мензуры, и все, за исключением трех, начинаются в *perfect tempus* (трехдольном метре). Чуть более половины начинаются в *perfect tempus* и сменяются каким-либо *imperfect tempus*»²⁸³. К «английским кантиленам» исследователь относит некоторые мотеты Пауэра, Фореста, Пламмера, Фрая, Данстейбла и анонимных авторов²⁸⁴.

Кантиленный мотет, как может показаться на первый взгляд, служит антонимом по отношению к декламационному. Однако противопоставление происходит, когда под данными терминами понимается мелодический стиль (мелизматический / силлабический). В других же случаях эти понятия либо

²⁸² Bukofzer M. F. John Dunstable: A Quincentenary Report. P. 47.

²⁸³ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 88.

²⁸⁴ Названия сочинений в жанре «английской кантилены» даны в Указателе произведений: Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 384–399.

не сопоставляются, либо обнаруживают точки соприкосновения (через неизоритмичность, отсутствие заимствований, одноклассовость) и даже используются как синонимы (Р. Тарускиным). Не случайно *Quam pulchra* Данстейбла нередко характеризуется и как декламационный, и как кантиленный.

Характеристики мотета как «*песенного*» и «*шансонного*» используются как аналоги более употребительного обозначения «кантиленный мотет» в каком-либо из перечисленных выше значений. Л. Люттекен пишет, что песенные мотеты (song motets) «как правило, трехголосны, следуют образцу светского репертуара и лишены какого-либо особого акцента на теноре», а также однозначно связаны с литургическим контекстом²⁸⁵. Х. Бесселер, редактор полного собрания сочинений Дюфай, дифференцирует «Motettensatz» и «Liedsatz», то есть «мотетные» и «песенные» композиции; к первым относятся изоритмические сочинения, ко вторым — не имеющие изоритмии²⁸⁶. В статье о мотете в NGD упоминаются английские мотеты «в шансонном стиле» (chanson format), в которых были нередки изменения мензуры и количества голосов на грани секций. Такие мотеты обычно не предполагали заимствований; при наличии же хорального первоисточника тот помещался в верхнем голосе и орнаментировался «на манер светской шансон»²⁸⁷.

Синонимом кантиленного может выступать также обозначение «*свободный мотет*» (free motet), как в диссертации Сэмюэла Брауна²⁸⁸. В контексте данной работы термин недвусмыслен и подразумевает «свободу» от изоритмии, при которой форма составляется из различных по мензуре и плотности ткани секций. Но без этого контекста термин

²⁸⁵ Lütteken L. The Fifteenth-Century Motet. P. 709–710.

²⁸⁶ Bessler H. Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik. S. 29, 135–136.

²⁸⁷ Bradley C. A. [et al.]. Motet // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).

²⁸⁸ Brown S. E. The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay. P. 189.

представляется неоднозначным (мотет, свободный от изоритмического принципа? или заимствований в целом?).

Наименование «*дискантовые мотеты*» (discanted), «дисканто-доминирующие» (treble dominated), мотеты «в дискантовом стиле» (discant style) тоже обычно используются в значениях, близких кантиленному мотету. Так, в книге Н. А. Симаковой между этими двумя наименованиями стоит знак равенства: уже упоминавшийся мотет Данстейбла *Alma Redemptoris Mater* отнесен к группе «дискантовых (кантиленных) мотетов»²⁸⁹, которым свойственны смены мензур и плотности ткани, а также подтекстовка лишь верхнего голоса, в некоторых случаях мелизматически распевающего хорал.

Согласно справочнику «Хоровой репертуар» Денниса Шрока, мотеты Дюфай в дискантовом стиле преимущественно трехголосны и написаны «в манере Данстейбла, с гомофонной фактурой в стиле, называемом фобурдоном: два нижних голоса повторяют рельеф верхнего голоса, который часто является парафразой хоральной мелодии. В результате возникает эффект параллельного движения аккордов»²⁹⁰. К таким мотетам Д. Шрок относит *Jesu corona virginum, Vos, qui secuti* и трехголосный *Ave Regina celorum*. «Простой дискантовый, или фобурдонный» стиль [simple discant or fauxbourdon style] возникает также в описании мотетов и Магнификатов Беншуа²⁹¹. Таким образом, дискантовый мотет примыкает по смыслу к декламационному в его самой распространенной трактовке.

По статье о мотете из NGD, мотеты в дискантовом стиле сочетают в себе признаки как «кантиленности», так и «декламационности». С одной стороны, дискантовый стиль подразумевает трехголосную гомофонную ткань по типу фобурдона, консонантную на всём протяжении, и скромный диапазон голосов (как в декламационных мотетах в их наиболее популярном

²⁸⁹ Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 64.

²⁹⁰ Shrock D. Choral Repertoire. New York: Oxford University Press, 2009. P. 23.

²⁹¹ Ibid. P. 24.

значении). С другой, этот стиль связан «с культом Девы Марии»²⁹² и может использовать колорированную версию хорала в среднем или верхнем голосах, как мотеты кантиленного типа. Среди примеров здесь названы несколько английских сочинений, в том числе *Ave Regina celorum* Пауэра, где в среднем голосе звучит сарумская²⁹³ версия одноименного антифона (тоны хорала отмечены звездочками).

Пример 8

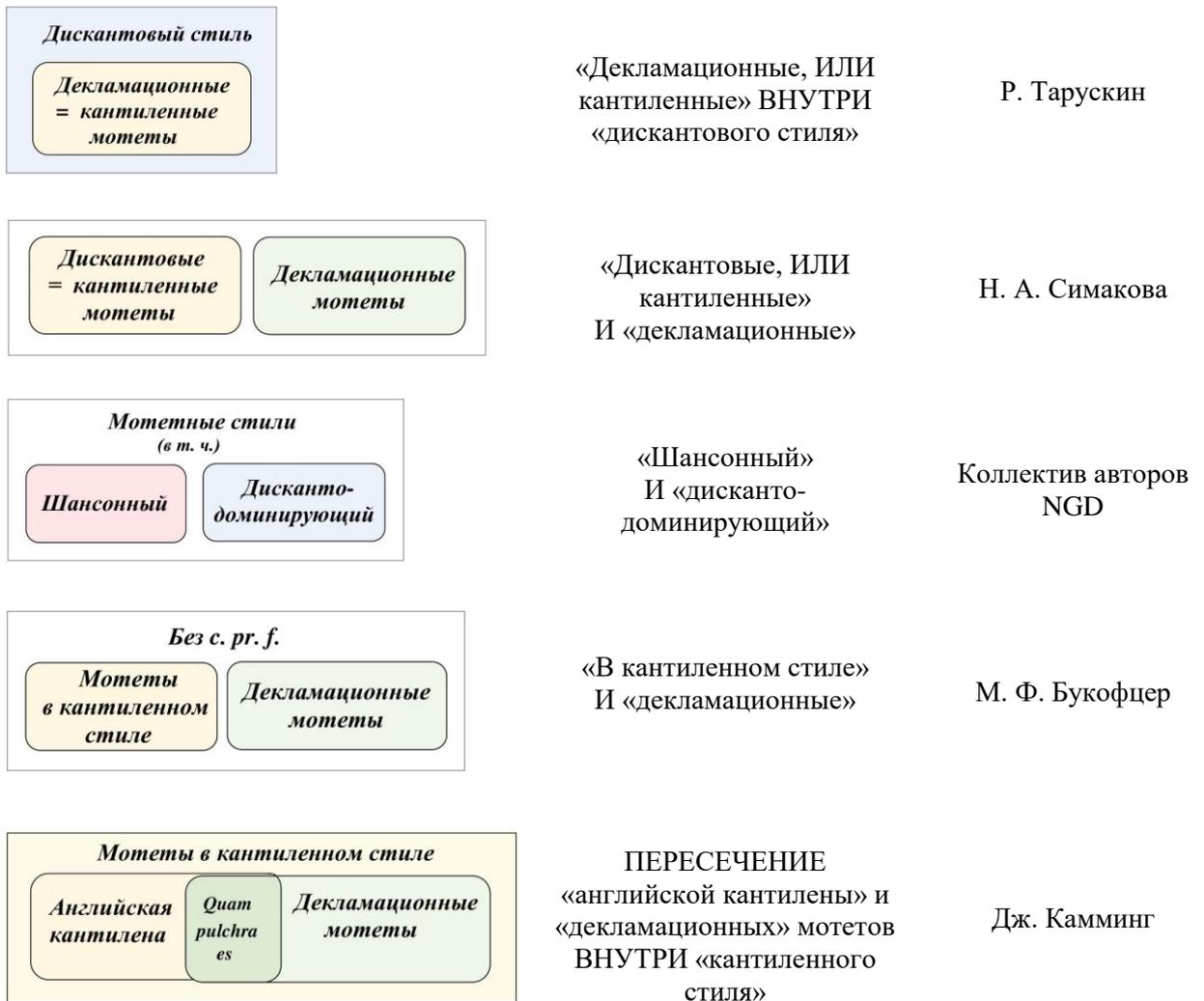
Леонель Пауэр. Мотет *Ave Regina celorum*, начало²⁹⁴

Если сравнить словоупотребление у авторов, пользующихся одновременно несколькими наименованиями, то получится любопытная картина. На схеме 1 соотношение слов «декламационный», «кантиленный», «дискантовый», «шансонный» передано пересечением и включением множеств:

²⁹² Bradley C. A. [et al.]. Motet // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).

²⁹³ Сарумский распев (Sarum, от искаженного латинского Sarisburia, или Salisbury) — хоральная традиция, связанная с богослужебной практикой Солсберийского собора. Подробнее в разделе 3.2 диссертации.

²⁹⁴ Источник примера: Bradley C. A. [et al.]. Motet // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).



Как показал приведенный обзор, мотеты первой половины XV века вне изоритмии терминологически наименее упорядочены в современном музыкознании. Наряду с определением через отрицание («неизоритмические») используется целый ряд наименований, которые могут считаться терминами лишь отчасти. Множественность интерпретаций каждого из них определена различием критериев, с которыми подходит тот или иной исследователь к рассмотрению мотета. В настоящее время не существует общепринятой нормы употребления этих субжанровых наименований, и вопрос терминологии остается дискуссионным.

2.3. Три главных аспекта феномена мотета

Итак, мотет представляет собой сложное явление, которое характеризуется — исторически и в современной науке — с самых разных позиций. Чтобы преодолеть терминологическую и сущностную «чересполосицу» в критериях и подходах к систематике мотета как чрезвычайно многообразного феномена, выделим его главные аспекты, к которым сводятся основные бытующие характеристики. Таковых, поистине фундаментальных, всего три:

1. *Жанровое назначение* («для чего сделано»);
2. *Письмо* («как сделано»);
3. *Композиция в целом* («что сделано»), или *форма* в широком смысле слова.

Жанровая функция предполагает условия создания и вероятного бытования мотета, которые могут предопределяться тематикой текста, заимствованным материалом (имеющим свою «историю»), заказом и другими реалиями. Письмо охватывает строение музыкальной ткани во всём её многообразии, от количества голосов и их взаимодействия в конкретных высотно-временных условиях до фактурной иерархии. Композиция, вбирая в себя особенности письма, фокусируется на характере и методах членения формы, системе её внутренней повторности и принципах объединения целого.

Обозначенные аспекты мотетного феномена тесно взаимосвязаны и плавно перетекают один в другой, обнаруживая свое доминирующее действие в том числе в зависимости от масштабного уровня. Так, ритмическая повторность, выраженная в малых величинах («попевок», условно говоря), влияет на характер мелодики, которая первостепенна для облика музыкальной ткани. Но она же на уровне более крупных композиционных единиц (например, масштаба повторяемого в условиях изоритмии ритмического ряда, тальи) становится фактором формы. Словесный текст мотета расценивается как параметр

функционального назначения, если речь идет о его содержании; однако тип словесного распева действует уже как показатель письма, а текстовая структура непосредственно влияет на форму. Гармония в равной степени корреспондирует как с письмом (определяя во многом линейный облик голосов и их координацию по вертикали), так и с целостной композицией (регулируя развертывание лада в форме и ее каденции).

Остановимся подробнее на каждом из указанных аспектов мотета и сформулируем основные критерии, чтобы далее (в следующих главах диссертации) приложить их к творчеству Данстейбла. Начнем, однако, не с жанрового показателя — логически наиболее общего, но малопроясненного ввиду большой исторической дистанции, отделяющей нас от времени создания мотетов. Начнем с объективно присущего мотету звукового облика, который воспринимается непосредственно и обобщается категорией письма.

2.4. Критерии письма

Показатели, относящиеся к письму, многообразны. Назовем и кратко охарактеризуем основные из них.

2.4.1. Число и характер голосов, их соотношение в высотном, ритмическом, мелодико-тематическом плане

- **Количество голосов.** В первой половине XV века мотеты создавались преимущественно для трех и четырех голосов. Увеличение числа голосов встречалось редко и могло быть связано с какими-либо внешними предпосылками²⁹⁵.
- **Диапазоны голосов.** Этот критерий вбирает несколько сторон: и диапазон каждого голоса в отдельности, и диапазон мотета в целом, и пересечения партий (тождество диапазонов или частичное их совпадение). Здесь возникает множество вариантов. На одном полюсе окажутся сочинения со скромным объемом голосов, каждый из которых занимает свою нишу

²⁹⁵ Как в мотете Дюфаи *Ecclesiae militantis*, который рассматривается в подразделе 2.7.2 диссертации.

(верхний обычно остается самым высоким, средний — средним, нижний занимает самую низкую позицию). На другом полюсе будут мотеты, где два голоса (например, верхних) имеют общий широкий диапазон, высотно отстраняясь от третьего (и, при наличии, четвертого).

- **Характер мелодического движения.** Во времена Данстейбла существовали различия между голосами мотета по мелодическому стилю. Как правило, верхние партии имели плавное голосоведение с ограниченным числом скачков. В теноровом голосе также и преобладало поступенное движение, хотя он был свободнее в выборе интервалики. Контратенор был наиболее раскованным: в нем нередко присутствовали широкие скачки (в том числе на диссонирующие интервалы), допускалось несколько скачков подряд в одном направлении.
- **Тип ритмического движения голосов (горизонтальное измерение).** Предпочтение кратких или долгих длительностей влияет на ритмический облик голоса. В некоторых мотетах все партии имеют единый «темп» (то есть используют общий для всех «арсенал» длительностей); в других каждый голос — или пара голосов — имеет свою «скорость». В последнем случае, как правило, верхние голоса ритмически активнее по сравнению с нижними²⁹⁶.
- **Ритмическая координация голосов (вертикальное измерение).** Различие в относительной «скорости» (по предыдущему критерию) располагает к восприятию ткани как полифонической. При едином типе ритмического движения голоса могут координироваться по-разному. Если все партии синхронизированы по вертикали и имеют идентичные ритмические рисунки единовременно, то возникает полная гоморитмия; если голоса

²⁹⁶ Для мотета первой половины XV столетия (взятого изолированно от мотета других времен) не актуально обсуждение еще одной стороны, касающейся ритмики. Однако при рассмотрении эволюции жанра на это следует обратить внимание. Речь идет об историческом типе ритмики — *модусной* (мотет XIII века), *мензуральной* (мотет XIV–XVI веков), *тактовой* (барочные и классицистские образцы мотета). Появление мензуральной системы, позволявшей сочинять ритм, а не комбинировать стопные ритмоформулы-модусы, заметно повлияло на изменение облика мотета в позднее Средневековье.

тяготеют к ритмической независимости (при общем «словаре» длительностей), то ткань будет восприниматься скорее как многослойная.

- **Гармоническая координация голосов.** Этот критерий позволяет оценить, насколько консонантны или диссонантны вертикальные «срезы» в середине построений, как сочетаются голоса в каденциях (все ли участвуют? какие интервальные комбинации образуют?). Для некоторых видов мотета гармонический критерий — например, наличие параллельного голосоведения в терцово-секстовой интервалике — становится одним из приоритетных.
- **Обмен тематическим материалом.** Некоторые голоса мотета могут тематически сближаться, передавая друг другу отдельные мелодические фразы или более крупные построения. Такой обмен материалом обычно имеет полифонические корни и выражается в методе гласообмена (о чём будет сказано ниже) или имитациях²⁹⁷.
- **Количество текстов.** Политекстовость — одна из приметных черт средневекового мотета — нашла свое продолжение и в мотете XV столетия. По-прежнему создаются мотеты на два, три (и, реже, более) текста. Однако наряду с многотекстовыми мотетами возникают и сочинения на единые для всех партий слова, что оказывает влияние на фактуру и ее восприятие.
- **Количество подтекстованных голосов.** Голоса мотета обычно различаются по объему выписанного текста. Верхние голоса в манускриптах чаще снабжаются полными текстами; для тенора и контратенора тщательная подтекстовка редка²⁹⁸.
- **Тип словесного распева** (по количеству звуков на слог). Силлабический, невматический и мелизматический типы словесного распева в равной

²⁹⁷ В мотете Раннего Возрождения имитации встречаются далеко не у всех авторов; в мотете Высокого Возрождения имитационная техника выйдет на первый план. Гласообмен характерен для более раннего периода — одного из видов английского средневекового мотета (см. подраздел 2.7.3 диссертации).

²⁹⁸ «Недоподтекстованность» голосов создает проблемы (или предоставляет дополнительные возможности?) для современных исполнителей. Должны ли певцы вокализировать или распевать тексты других голосов? Следует ли им найти по инципитам «недописанные» тексты и их озвучить? Заменить ли певцов на инструменталистов? Как показывает современная практика, решения могут быть самыми разными.

степени возможны в мотете первой половины XV столетия. Эти типы могут сочетаться в одном произведении — по вертикали (если голоса различаются по степени распевности) или горизонтали (если происходит смена типа на протяжении сочинения, что повышает ранг этого параметра до композиционного). Возможно и иное решение, при котором один тип соединения слова и музыки распространяется на все голоса.

- **Исполнительский состав.** Общеизвестно, что мотеты XV века задумывались для вокального состава (мужского или смешанного, с участием мальчиков). Не исключено, что при желании мотет мог быть исполнен инструментально, причем такая «оркестровка» становилась заботой исполнителей, а не композиторов. Некоторые современные исследователи полагают, что «произвола» в выборе музыкантов-инструменталистов не было, и существовали некие нормы исполнения мотета (как и любой нотированной музыки)²⁹⁹.

2.4.2. Общая диспозиция голосов и их иерархия

Учет всех перечисленных критериев позволяет оценить, насколько однородна или иерархически дифференцирована ткань мотета. Выделяются ли какие-то голоса (за счет каких свойств)? Группируются ли они по определенному принципу, приводя к расслоению фактуры? Можно ли обнаружить среди голосов ведущие и второстепенные?

Комбинации признаков дают самые различные варианты. С одной стороны, среди раннеренессансных мотетов встречаются те, что наследуют средневековому иерархическому пониманию соотношения голосов: нижний голос (или пара голосов) противопоставляется верхним в высотном,

²⁹⁹ Так, Л. Люттекен пишет: «Эта нотация [времен Ренессанса. — А. Т.] ничего не сообщает об участии певцов и инструментов, нет в ней и дополнительных обозначений, уточняющих форму исполнения. То есть в явном виде указаний на подобные контексты в нотных записях не встречается. Это, однако, не означает, будто в те времена царил полный произвол. Скорее складывается впечатление, что исполнение предопределялось целым комплексом имплицитных норм. В разных регионах такие нормы существенно различались, и тем не менее современники не считали нужным всё это записывать» (Люттекен Л. Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности. С. 204).

ритмическом и мелодико-тематическом плане. Обособляться может не пара, а лишь один голос (например, занимающий самую высокую позицию: он может быть более мелизматичным, мелодически гибким, ритмически «скорым» и имеющим пространный текст). С другой стороны, в музыке Раннего Возрождения есть множество примеров однородной ткани, где голоса относительно выровнены по всем названным критериям.

То, «как сделан» мотет, непосредственно связано с тем, «для чего» он создан. Существует даже специальное исследование, где изучение аспекта письма выводит на собственно жанровые позиции, то есть функциональное назначение. Речь идет о капитальном труде *Джули Камминг «Мотет во времена Дюфаи»*, на котором следует задержаться основательнее.

2.4.3. Выделение субжанров на основе преобразования письма (по Дж. Камминг)³⁰⁰

Исследуя мотеты XV века, Джули Камминг высоко оценивает роль письма (texture). Именно письмо оказывается у нее главным критерием при анализе обширного мотетного репертуара.

Рассуждая о мотете времен Дюфаи, Камминг широко применяет категорию *субжанра*. В английском языке subgenre означает «жанр, который является частью более крупного жанра»³⁰¹. Этот термин используется прежде всего в литературоведении, а также в неакадемических музыкальных направлениях (джазе, поп- и рок-музыке)³⁰². Поскольку раннеренессансный мотет существовал во множестве своих модификаций, термин «субжанр»

³⁰⁰ Материал этого подраздела нашел отражение в публикации: *Теплова А. С.* В поисках жанровых границ мотета (по следам монографии Джули Камминг).

³⁰¹ The Dictionary by Merriam-Webster: Definition of “Subgenre”. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/subgenre> (дата обращения: 25.08.2023).

³⁰² Камминг выделяет работу Аластера Фаулера «Виды литературы: введение в теорию жанров и модусов» (*Fowler A. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes.* Cambridge: Harvard University Press, 1982), находя ее созвучной собственным размышлениям. Что касается применения термина «субжанр» в контексте неакадемической музыки, то в качестве примеров можно привести статьи К. МакЛеода или Дж. МакКауна-Грина (*McLeod K. Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities // Journal of Popular Music Studies.* 2001. Vol. 13. Iss. 1. P. 59–75; *McKeown-Green J. What Is Music? Is There a Definitive Answer? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 2014. Vol. 72. No. 4. P. 393–403).

оказался актуальным для характеристики его структуры, как будет показано ниже.

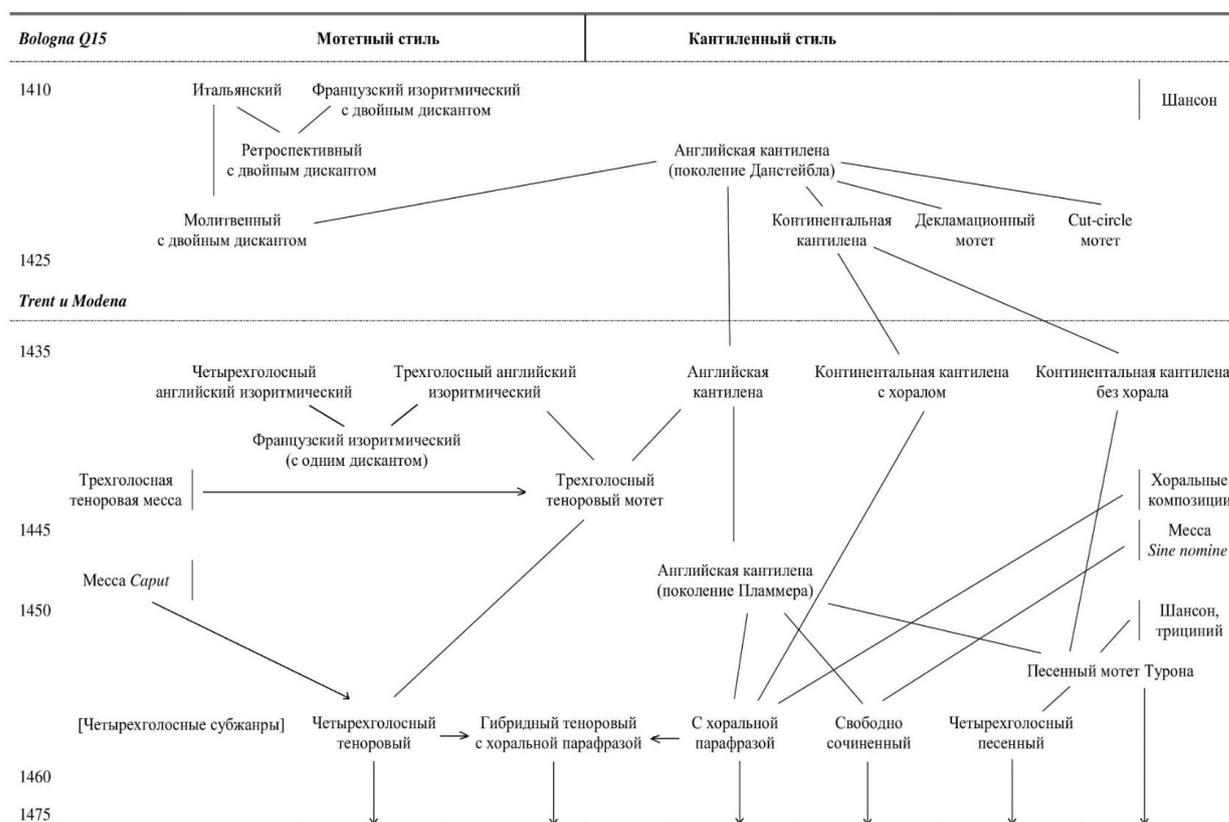
Камминг графически представляет историю мотета в виде «Карты субжанров мотета и родственных жанров, показывающей их взаимосвязи». Как уже отмечалось, исследователь разделяет весь мотетный репертуар по стилю на мотетный и кантиленный. Мотеты в мотетном стиле (*motet-style motets*)³⁰³ имеют два близких по диапазону высоких голоса, располагающихся над медленно движущимся тенором или парой тенор-контратенор. В мотетах в кантиленном стиле (*cantilena-style motets*) ткань организована иначе — над тенором и контратенором располагается только один верхний голос. В дальнейших разветвлениях систематики представлены различные субжанры, показанные на схеме 2 (см. следующую страницу диссертации).

Чтобы прояснить особенности субжанров, Камминг поочередно рассматривает последние в небольших очерках, сопровождая объяснения примерами. По мысли автора, каждому субжанру свойственна своя комбинация признаков, позволяющая его идентифицировать. В качестве таковых фигурируют жанровые черты трех видов: музыкальные (приоритетные), текстовые и возникающие в результате взаимодействия текста и музыки.

«Карта» примечательна и тем, что в ней не просто перечислены субжанры, а демонстрируется эволюция мотета в первой половине XV века на примере избранных манускриптов. Ее верхнюю часть занимают субжанры рукописи VL; затем располагаются жанровые разновидности, представленные в более поздних собраниях — Tr 87–93 и ModB. Камминг пытается отразить преемственность между мотетами относительно раннего болонского манускрипта и типами мотетов в кодексах Трента и Модены. При этом история каждого субжанра определяется не только его «предками и потомками» (*antecedents / descendants*), но и влиянием на него других жанров — шансон и мессы (обособленных на схеме вертикальными чертами).

³⁰³ Сохраним авторскую «тавтологию», по-своему оправданную.

«Карта субжанров мотета и родственных жанров, показывающая их взаимосвязи»

Дж. Камминг³⁰⁴

Мысль об эволюции мотета на протяжении полувека занимает в исследовании центральное место. Не случайно книга открывается размышлениями о параллелях между развитием мотета и теорией естественного отбора, и эта же аналогия возвращается в заключении работы. Камминг напрямую сравнивает мотетную «карту» с эволюционным деревом Дарвина: «Мотет — это организм; жанр — это вид; субжанр — это разнообразие. Природная среда эквивалентна культурной среде. Новые мотеты “генерируются” из более ранних таким образом, что гарантируют как сходство, так и разнообразие. Мотеты различаются, подобно организмам: нет двух одинаковых организмов, и каждая новая композиция отличается от своих предшественников. Новые мотеты, которые благосклонно воспринимаются культурной средой — исполнителями, покровителями,

³⁰⁴ На основе иллюстрации: *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 303.*

зрителями, — выживают и размножаются; те, что не процветают и плохо воспринимаются, не копируются в репертуарные рукописи и не имитируются другими композиторами»³⁰⁵.

Эта дарвинистская параллель подкрепляется примером — живым и увлекательным описанием «похождений» французского политекстового мотета XIII века. Если Дарвин изучал фауну Галапагосских островов (в частности, изменения формы клюва у зябликов), то Камминг избирает более близкий читателю пример — голубя, который одомашнивается человеком для разных целей. «Голуби-мотеты» в ее примере «разводятся» заинтересованными «селекционерами» разных стран, в ходе чего возникают новые «породы» (местные разновидности жанра):

«Итак, давайте представим себе наш мотет как разновидность голубя, выращиваемого голубеводами (композиторами и исполнителями) и используемого любителями голубей (другими музыкантами, покровителями, зрителями). Впервые он появился как отдельный вид во Франции в начале XIII века и там процветал: селекционеры приложили некоторые усилия для развития различных сортов, и был постоянный спрос со стороны любителей»³⁰⁶. Затем «голуби-мотеты» начинают мигрировать: «Гости с других островов приплыли во Францию, полюбили голубей и привезли некоторых домой, в Англию и Италию. Климатические условия и местная флора во Франции, Англии и Италии были несколько иными; любители использовали голубей по-разному и ценили различные особенности хорошего голубя, поэтому селекционеры выбирали желаемые качества»³⁰⁷. Миграция «птиц» не была простым перемещением, и они вынуждены были приспособливаться к новым обстоятельствам: «На каждом острове разрешалось размножаться только голубям с соответствующими качествами, и только те из них, которые процветали в естественной среде обитания, преуспевали. Некоторое время контакты между Францией, Англией и

³⁰⁵ *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 18.*

³⁰⁶ *Ibid. P. 21.*

³⁰⁷ *Ibid. P. 21.*

Италией были весьма ограниченными; постепенно разновидности голубей на трех островах стали отличаться друг от друга, чему способствовали селекционные усилия французов, англичан и итальянцев»³⁰⁸.

Представив читателю аналогию, Камминг продолжает повествование, называя уже мотет его именем: «Во Франции многие черты исконного мотета сохранились и в XIV веке. Предзаданный, ритмически оформленный теноровый голос остался, но замедлялся, в то время как триплум и мотет (всё еще со своими текстами) ускорялись. Мотеты также стали больше и сложнее с добавлением контратенора и развитием изоритма»³⁰⁹. Со временем французский мотет заметно эволюционирует: «Франкоязычные мотеты постепенно вымирали, так как появился новый франкоязычный вид — шансон, которая заняла экологическую нишу, ранее занимаемую франкоязычным мотетом; новый, более крупный латиноязычный мотет начал жить своей собственной жизнью»³¹⁰. Этот новый изысканный тип обязан своим возникновением настоящим «гурманам»: «Любителям мотетов — обучавшимся в университете на клириков и соборным священнослужителям, которые восхищались мотетами и обсуждали их на частных собраниях, — нравился ученый, едкий вкус. Мотеты, которыми они наслаждались, характеризовались сложными изоритмическими схемами и латинскими текстами, часто наполненными сардоническими комментариями в адрес правительства и общества»³¹¹.

Далее Камминг показывает, как развивались национальные разновидности мотета в других странах: «Английские мотеты приобрели много отличительных черт в первой половине XIV века. Французские мотеты были непопулярны в Англии, в то время как латинские мотеты, особенно со священной тематикой, процветали. (Любители мотетов на каждом острове говорили на латыни, но французские мотеты высоко ценились лишь

³⁰⁸ Ibid. P. 21.

³⁰⁹ Ibid. P. 21.

³¹⁰ Ibid. P. 21.

³¹¹ Ibid. P. 21–22.

во Франции)»³¹². На Британских островах латиноязычный мотет не только приобрел новые особенности строения, но и стал исполняться в другом контексте: «В то время как ритмическая многослойность французского мотета сохранялась, использование *cantus firmus* не было сущностной чертой английских мотетов. Ценителями мотетов, по-видимому, были монахи, которые предпочитали молитвенный аромат и разводили свои мотеты (как и большую часть другой полифонии) для церковных нужд: английские мотеты обычно имели многоцелевые священные тексты, без каких-либо политических или социальных аллюзий»³¹³. Хотя во второй половине XIV столетия «импорт» французских изоритмических мотетов потеснил новую английскую разновидность, некоторые скрещивания всё же продолжались.

В Италии мотет занимал более скромное место: «Мотеты (или любой другой вид письменной полифонии), по-видимому, не культивировались в Италии в XIII веке, а климатические условия были таковы, что осталось мало ископаемых остатков итальянских мотетов XIV века»³¹⁴. Тем не менее, это развитие было индивидуально, о чём можно судить по дошедшим образцам: «...итальянские мотеты (как и английские) не имели предзаданных *cantus firmi*, но сохранили медленный тенор и более быстрые верхние голоса мотета XIII века. Изоритм не развивался, но некоторые мотеты характеризовались повторением ритмов всех голосов для второй половины произведения»³¹⁵. В противовес «язвительным» французским и молитвенным английским, итальянские мотеты имели иные тексты и места обитания: «Тексты обычно были хвалебными, о дожах, князьях, епископах или святых. Итальянцы разводили свои мотеты для использования при дворе или в церкви, обычно в контексте какой-нибудь гражданской церемонии»³¹⁶.

При помощи этой «голубиной» аналогии Камминг в буквальном смысле «оживляет» историю мотета в XIV веке, находя параллели между

³¹² Ibid. P. 22.

³¹³ Ibid. P. 22.

³¹⁴ Ibid. P. 22.

³¹⁵ Ibid. P. 22.

³¹⁶ Ibid. P. 22.

развитием музыкального жанра и эволюционными процессами в живом мире. Подобный подход уже давно был освоен в литературоведении. Камминг сама указывает в качестве прообраза на работу Дэвида Фишелова «Метаморфозы жанра: Роль аналогий в жанровой теории» (1993)³¹⁷. По словам Фишелова, дарвинистские параллели особенно уместны для объяснения «сложного процесса появления новых жанров на литературной сцене и упадка старых»³¹⁸. Эта мысль оказалась созвучной собственным размышлениям Камминг о развитии мотета в XV веке.

Но и в сфере музыкальных жанров Камминг не была первой в поисках биоаналогий: еще в начале XX века начали появляться исследования, где разделение музыки на жанры ассоциировалось с классификацией в естествознании. Среди таких работ — «Музыка в свете дарвинистской теории» Освальда Коллера (1901)³¹⁹ и «Биологические основы эволюции музыки» Ивана Крыжановского (1928)³²⁰. Некоторые ученые даже предлагали заимствовать для теории музыкальных жанров естественнонаучную терминологию — «класс», «отряд», «семейство», «род», «вид», «индивид» и прочее (отчасти используемую в музыкальной теории, но не слишком последовательно и систематично). С этой позиции интересны работы Гвидо Адлера («Метод истории музыки», 1919³²¹) и, десятилетиями позднее, Хайнриха Хусмана («Введение в музыкознание», 1958³²²).

Таким образом, вклад Камминг в жанровую теорию заключается не в открытии самой идеи эволюционных проекций на музыкальную историю, а в перенесении этой идеи на жанр мотета.

³¹⁷ *Fishelov D.* *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory.* University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993.

³¹⁸ *Fishelov D.* *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory.* P. 19.

³¹⁹ *Koller O.* *Die Musik im Lichte der Darwinistischen Theorie // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 7 (1900) / hrsg. von E. Vogel.* Leipzig: C. F. Peters, 1901. S. 35–50. URL: https://archive.org/details/jahrbuch-der-musikbibliothek-peters_1900_7/mode/2up (дата обращения: 05.10.2023).

³²⁰ *Kryzhanovsky I. I.* *The Biological Bases of the Evolution of Music / transl. from the author's unpublished manuscript by S. W. Pring.* London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1928. (Oxford Musical Essays). URL: <https://archive.org/details/biologicalbaseso00kryz> (дата обращения: 17.07.2023).

³²¹ *Adler G.* *Methode der Musikgeschichte.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. URL: <https://archive.org/details/methodedermusikg00adle/mode/2up> (дата обращения: 15.07.2023).

³²² *Husmann H.* *Einführung in die Musikwissenschaft.* Heidelberg: Quelle & Meyer, 1958.

Границы жанра — еще одна важная проблема, обсуждаемая в данной книге³²³. Камминг характеризует два основных подхода к определению *категории*: традиционный, или научно-аналитический (восходящий к Аристотелю), и новый («естественный»). В традиционном понимании категория характеризуется строго заданным комплексом свойств и имеет однозначные смысловые границы. «Классическая категория подобна коробке: она имеет четкую границу, поэтому объекты лежат либо внутри, либо снаружи, и нет возможности для градации внутри коробки. Признаки являются бинарными: сущность либо обладает признаками, либо нет»³²⁴. К такому типу категорий относятся, к примеру, химические элементы или четные и нечетные числа. Однако для мотета и его субжанров такой принцип непригоден ввиду огромного разнообразия «частных случаев», не поддающихся механическому разделению на группы. Здесь, по точному замечанию Камминг, приходит на помощь иной подход к категории, который опирается не на список обязательных признаков, а на представление о семейном сходстве явлений³²⁵. Иными словами, мотетные субжанры не имеют в себе признаков, общих абсолютно для всех сочинений-представителей. Жанровые черты, являющиеся основой для разграничения субжанров (музыкальные, текстовые и тексто-музыкальные), могут не соблюдаться в точности в каждом отдельно взятом музыкальном примере. Однако между мотетами одной группы есть семейное сходство, подобно тому как между членами семьи заметна общность через особенности телосложения, черты лица, цвет глаз, походку или темперамент. Эту параллель Камминг называет семейной метафорой и приводит

³²³ Камминг отмечает, что на теорию литературных жанров повлияли достижения когнитивной психологии и лингвистики. В частности, она ссылается на работы Людвиг Витгенштейна (*Wittgenstein L. Philosophical Investigations / transl. by G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1953*) и Элинор Рош (*Rosch E. Cognitive Representations of Semantic Categories // Journal of Experimental Psychology. 1975. Vol. 104. P. 192–233; Rosch E., Mervis C. Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories // Cognitive Psychology. 1975. No. 7. P. 573–605*).

³²⁴ *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 9.*

³²⁵ Называя этот подход «естественным», Камминг имеет в виду, что именно таким путем мозг производит первичную классификацию незнакомых явлений (поиском ответа на вопрос «на что это похоже?»).

примеры ее использования в исследованиях по лингвистике и литературоведению.

В связи с нечеткими границами возникает еще одна, «клубная» метафора. Образное сравнение заимствовано из работы Мари-Лор Райан «Интродукция: почему, что и как в жанровой систематике» (1981)³²⁶. Жанр уподобляется клубу, устанавливающему некие условия для членства. Поначалу в порядке исключения в этот клуб допускаются «квазичлены» — те, кто отвечает лишь некоторым требованиям либо не вписывается ни в один другой клуб. Со временем же, если «квазичленов» становится слишком много, условия приема могут быть изменены; при этом «старожилы» (поступившие в клуб на прежних основаниях) остаются, даже если уже не удовлетворяют новым правилам приема.

Эту наглядную аналогию Камминг комментирует так: «Некоторые аспекты трансформации мотета XV века можно описать именно в таких терминах: английские кантилены (например, трехголосные английские антифоны в мотетной секции ModB) впервые были приняты в качестве “квазичленов” в клуб “мотет”; по мере того как участников становилось всё больше и больше, они превратились в полноправных членов, а некоторые их характеристики (единственный верхний голос, использование одного молитвенного текста) стали особенностями жанра в целом»³²⁷.

Раскрывая суть приводимых аналогий, Камминг пытается объяснить следствия слушательских и композиторских представлений о жанре. Пример моделирования действия этих представлений представлен в аналитическом очерке настоящей главы (подраздел 2.7.2).

Итак, исследование Камминг выводит от письма к собственно жанровым позициям (хотя последние освещаются лишь в общем плане). Обратимся теперь собственно к предназначению мотета.

³²⁶ Ryan M.-L. Introduction: On the Why, What, and How of Generic Taxonomy // *Poetics*. 1981. Vol. 10. No. 2–3. P. 109–126.

³²⁷ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 11.

2.5. Критерии внутрижанровой функциональной дифференциации

Каково было предназначение мотетов Данстейбла и его окружения? В те времена музыкальные сочинения (и мотеты в частности) не были автономны, но имели тесную связь с поводом и целью их создания. «Все мотеты XV века возникли как церемониальные явления и не могут быть легко отделены от ритуалов, частью которых они являлись»³²⁸, — справедливо считает Роберт Носов. Временная дистанция, отделяющая современного исследователя от XV столетия, затрудняет поиск ответов на вопрос, в каком контексте исполнялся тот или иной мотет. В этом непростом поиске возможны два пути.

Первый метод (назовем его историческим) подразумевает обращение к летописным свидетельствам и архивным документам, которые могут пролить свет на бытование мотетов. Второй (аналитический) предполагает рассмотрение конкретной композиции, которая «сама расскажет о себе» через определенные свойства.

2.5.1. Исторический подход к определению предназначения мотета

В письменных источниках XV столетия крайне редко встречаются указания на конкретные сочинения, которые исполнялись по какому-либо поводу. Летописцы того времени «не считали достаточно важным подробно описывать музыку на мероприятиях государственного значения или на представительных церковных церемониях. Они редко упоминают исполнение мотетов, проявляя больше интереса к действующим лицам и количеству всадников, которых они привели с собой»³²⁹. Если автор хроники останавливался на музыкальной составляющей какого-либо события, то он чаще обращал внимание на исполнительский состав, роль музыки в контексте и создаваемое ею впечатление, нежели на имена и названия.

³²⁸ *Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. P. 2.*

³²⁹ *Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. P. 1–2.*

Свидетельство об исполнении двух мотетов Данстейбла 21 сентября 1416 года, данное в «Деяниях Генриха V», — один из немногих примеров, когда имеется отсылка к определенным мотетам. Историк так начинает пространное описание музыки, звучавшей по случаю успешного подписания Кентерберийского договора: «И тогда король, вспомнив [ветхозаветные. — *A. T.*] истории патриархов, судей, царей и пророков о том, что богоизбранный народ [израильский. — *A. T.*] славословил Всевышнего всякий раз, когда ему сопутствовала благодать или победа, решил показать пример восхваления Бога и прославления Его чудес, которые Тот совершил»³³⁰.

Перечислив молитвословия, прозвучавшие во время мессы и процессии, летописец называет шесть торжественных мотетов, исполненных после комплетория: «Первый — к Троице, антифон “*Libera nos*” со стихом “*Benedicamus Patrem*” и орацией “*Omnipotens*”. *Второй — ко Святому Духу; антифон “Veni Sancte Spiritus” со стихом “Emitte” и орацией “Deus qui corda”*. Третий — ко святому Эдварду; антифон “*Ave Sancte Rex Edwarde inter cæli lilia*” со стихом “*Ora pro nobis*” и орацией “*Deus qui beatum regem Edwardum*”. *Четвертый — святому Иоанну Крестителю; антифон “Inter natos”, стих “Fuit homo”, орация “Perpetuis nos”*. Пятый — святому Георгию; антифон “*Hic est verè martyr*”, со стихом “*Ora pro nobis*”, орация “*Deus qui nos beati*”. Шестой — святой [Деве] Марии <...>; стих “*Ave Maria*”, орация “*In omni tribulatione*”»³³¹ (курсив мой. — *A. T.*).

Примечательно, что имя Данстейбла в хронике не упомянуто: по-видимому, эти сочинения были хорошо известны и не требовали комментария.

Иной пример являет собой история «премьеры» мотета *Nuper rosarum flores* Дюфаи. Принято считать, что этот мотет был сочинен к освящению флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Как известно из

³³⁰ Цит. по: Henrici Quinti, Angliae Regis, Gesta, cum Chronicâ Neustriæ, Gallicè, ab Anno MCCCCXIV. ad MCCCCXXII, ad Fidem Codicum Manuscriptorum Recensuit, Chronic am Traduxit, Notisque Illustravit Benjamin Williams, S.A.S. Londini: Sumptibus Societatis, MDCCCL [1850]. P. 91. URL: <https://archive.org/details/henriciquintian02willgoog/mode/2up> (дата обращения 10.02.2024).

³³¹ Ibid. P. 91. Курсивом выделены упоминания мотетов Данстейбла.

итальянских хроник, 25 марта 1436 года, в день Благовещения, состоялось праздничное богослужение, которое возглавил папа Евгений IV. Среди очевидцев, оставивших воспоминания об этом грандиозном событии, лишь один — Джаноццо Манетти³³² — описал музыкальное сопровождение. Свидетель упомянул, что впереди процессии, шествовавшей от базилики Санта-Мария-Новелла к новому собору, были инструменталисты — лютнисты, трубачи и пифары («pifferi», то есть игроки на шалмеях). Также Манетти отметил необыкновенное по красоте пение, не назвав (!) при этом ни мотет Дюфай, на какое-либо иное вокальное сочинение.

Тем не менее, в музыковедческой литературе уже около полувека не просто обсуждается причастность мотета *Nuper rosarum flores* к событиям того знаменательного дня, а проводятся параллели между архитектурными особенностями Санта-Мария-дель-Фьоре и композиционными чертами мотета. В изоритмических пропорциях мотета (6:4:2:3) некоторым ученым видится параллель с размерами нового флорентийского собора³³³. Толчком же к поиску таких аналогий стал текст мотета, где упоминается «народ Флоренции», притекающий с молитвой к Деве, а главное — Евгений, «наместник Иисуса Христа и преемник Петра», который «счел за благо освятить сей величественный храм своими руками и святою водою»³³⁴.

³³² Джаноццо Манетти (итал. Gianozzo Manetti; 1396–1459) — флорентийский гуманист, оратор и политический деятель времен Возрождения. Имеется в виду его речь «Oratio de Secularibus et Pontificalibus Pompis in Consecratione Basilicae Florentinae» (1436). Полное издание с переводом на английский и комментариями: Building the Kingdom: Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice / ed. by C. H. Smith and J. F. O'Connor. Turnhout: Brepols, 2006. P. 302–327.

³³³ Предположение о параллелях между строением мотета и пропорциями купола Брунеллески впервые было высказано Чарльзом Уорреном (Warren C. W. Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet). Крейг Райт возразил против этой теории, увидев подсчеты Уоррена неточными, и выдвинул иную гипотезу — о связи с масштабами храмом Соломона, описанным в Библии: «Храм, который построил царь Соломон Господу, длиною был в шестьдесят локтей, шириною в двадцать и вышиною в тридцать локтей, и притвор пред храмом в двадцать локтей длины, соответственно ширине храма, и в десять локтей ширины пред храмом» (3 Цар 6:2–3) (Wright C. Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin). Марвин Трахтенберг вернулся к идее «мотет — Флорентийский собор», но принял во внимание не один лишь купол, а весь архитектурный ансамбль, включая нефы храма, колокольню и баптистерий (Trachtenberg M. Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence // Renaissance Quarterly. 2001. Vol. 54. P. 740–775). Об этих разногласиях см. Zazulia E. Out of Proportion: "Nuper rosarum flores" and the Danger of False Exceptionalism.

³³⁴ Вторая строфа текста верхних голосов: «Hodie vicarius Iesu Christe et Petrus successor, Eugenius, hoc idem amplissimum sacris templum minibus sanctis liquoribus consecrare dignatus est».

Таким образом, свидетельство из уст Манетти не фиксирует исполнение конкретной композиции: в нем есть только примерная характеристика музыки, без прямого указания на мотет Дюфай. Недостающие доказательства выводятся учеными из свойств самого мотета, то есть содержания текста. Однако на этом вопросы не заканчиваются, поскольку доподлинно не известно, в какой момент торжества звучало это сочинение (на первой мессе в новом соборе? или вне богослужения, на светской церемонии после освящения?)³³⁵.

Данный пример убеждает в том, что даже при наличии источников, написанных рукой очевидцев, воссоздать контекст исполнения мотета и определить его функцию можно лишь гипотетически. Отталкиваясь от документов, ученые неизбежно обращаются к самой композиции, то есть сочетают исторический метод с аналитическим. Итоговое представление о назначении мотета складывается большей частью из догадок и обоснованных предположений.

Наиболее впечатляющий опыт такого рода представляет книга Роберта Носова *«Церемониальные смыслы в мотете XV века»*. Исследователь избирает четыре музыкальных центра, которые имели своеобразные культурные традиции. Таковыми становятся двор английского короля Генриха V, соборы Венеции, Брюгге и Камбре. Для реконструкции ритуалов привлекаются самые разнообразные источники: хроники («Деяния Генриха V», «Жизнь и деяния Генриха V, английского короля», «Рифмованная книга о Генрихе V»³³⁶), многочисленные финансовые документы, литургические

³³⁵ Сабина Жак предполагает, что мотет мог быть исполнен как при освящении алтаря, так и после Кредо либо Пресуществления (Žak S. Die Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte // Die Musikforschung. 1987. 40. Jahrg. H. 1. S. 29–30). Элизабет Аптон считает, что мотет прозвучал вне стен собора, на светской части празднества (Upton E. Music and Performance in the Later Middle Ages. New York: Palgrave Macmillan, 2013. P. 143–158). Роберт Носов склоняется к мнению последней (Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. P. 233).

³³⁶ «Gesta Henrici Quinti»; «Vita et Gesta Henrici Quinti, Anglorum regis»; «Liber metricus de Henrico Quinto». Все три хроники приписываются с разной степенью достоверности Томасу Элмхему.

книги («Римский понтификал», «Церемониал епископов», «Книга священства»³³⁷) и другие³³⁸.

Ритуалы каждого центра соотносятся Носовым с определенным мотетным репертуаром. Так, ежедневные богослужения в Виндзорской капелле и английские празднества по случаю победы в битве при Азенкуре ученый связывает с мотетами Данстейбла, Фореста, Кука и Даметта. Религиозные церемониалы Венеции — приемы трех епископов Падуи, Пасхальные процессии в Кафедральном соборе Виченцы и процессии в праздник Благовещения в Тревизо — Носов ассоциирует с мотетами Чиконии, Лимбургии и Пьетро Россо. Мотеты Луккской хоровой книги вписаны в религиозную жизнь Брюгге (праздник святых Косьмы и Дамиана, фламандскую службу *lof* в честь Богородицы и др.). Наконец, при характеристике богослужбной практики собора Нотр-Дам-де-Грас в Камбре в центре внимания находятся мотеты Дюфай.

Исторический метод — отправная точка в работе Носова — постоянно требует обращения к анализу избранных композиций (и чаще всего — к рассмотрению их текстов). Не претендуя на непреложную истину, исследователь предполагает, какие сочинения могли быть вписаны в реконструируемые им религиозные и светские ритуалы. В результате складывается весьма познавательная картина: «Наше восприятие и понимание этих великолепных звуковых отголосков прошлого [мотетов. — *A. T.*] может обогатиться только благодаря более глубокому знанию об их реальном использовании — у крестильной купели, на улицах города или у главного алтаря собора. Тогда мы сможем задавать вопросы, которые нас больше всего волнуют, и размышлять над возможными ответами на них»³³⁹.

³³⁷ «Pontificale Romanum» (1485); «Caeremoniale Episcoporum» (1600); «Liber sacerdotialis nuperrime ex libris Sancte Romane ecclesiae» (1523).

³³⁸ В том числе документальные свидетельства, собранные Рейнхардом Штромом и Барбарой Хар: *Strohm R. Music in Late Medieval Bruges; Hagg B. Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy at Cambrai Cathedral in the Fifteenth Century // International Musicological Society, Study Group Cantus Planus: Papers Read at the Fourth Meeting. Pécs, Hungary, 3–8 September 1990 / ed. by L. Dobszay and A. Papp. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1992.*

³³⁹ *Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. P. 6.*

Перейдем теперь к критериям мотета, которые могут поведать о его функциональном назначении, когда исторические справки отсутствуют или малоинформативны.

2.5.2. Аналитический подход: *cantus prius factus* и текст как функциональные критерии мотета

Среди основных показателей, имеющих значение при аналитическом подходе, выделим следующие.

- **Использование *cantus prius factus***³⁴⁰. «Напев, прежде созданный» может стать косвенным указанием на жанровое предназначение мотета. Так, композиции на основе известных мелодий могли занять в богослужении место, на котором ранее звучал процитированный хорал³⁴¹. Даже если с. рг. f. не указывает точно на позицию или время исполнения мотета, то он может пролить свет на смысл события, к которому приурочено сочинение.
- **Содержание текстов.** Словесные тексты, как правило, дают больше информации о предназначении мотета. Священные и светские тексты — самое общее разделение, которое можно произвести среди мотетных текстов XV века. По обращениям к небесным заступникам, упоминаниям исторических лиц или событий, характерным литературным приемам определяется тематика и, соответственно, круг возможностей для исполнения мотетов. На священные тексты, преобладавшие в то время, писались мотеты в честь Богородицы, Господа, ангелов и святых; их исполнение могло быть приурочено к мессе, официю, процессиям вне

³⁴⁰ Любопытно, что Дж. Камминг считает критерий заимствования менее важным, нежели критерии письма, которые становятся опорными в ее систематике мотета: «Если композитор хочет, чтобы вы знали, что он использует хорал, он находит способы сообщить вам об этом. Если хорошо образованный музыковед двадцатого века не может сказать, есть ли с. рг. f., сверившись со стандартными справками, то, скорее всего, большая часть аудитории пятнадцатого века тоже не могла бы сказать. И если он [заимствованный материал. — А. Т.] не узнаваем, то не является главным элементом жанровой идентификации (хотя он и может иметь символическое или музыкальное значение для тех, кто знает)» (*Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 35*).

³⁴¹ Существует точка зрения, по которой такое замещение хорала мотетом возможно, если многоголосное сочинение по протяженности примерно соответствует длине своего прототипа; если мотет более масштабен, то он, вероятно, исполнялся вне этой службы.

богослужения, различным требам. Мотеты со светскими текстами зачастую адресовались правителям и видным церковным иерархам; они могли звучать на торжественных церемониях и празднествах.

Тексты некоторых мотетов сообщают не только то, к кому они обращены, но и кто выступил в роли заказчика или композитора.

- **Заемствование текста.** В начале XV столетия мотеты нередко имели новые тексты, написанные близко ко времени сочинения³⁴². К концу века ситуация постепенно изменилась: композиторы обычно выбирали уже бытовавшие тексты и перекладывали их на музыку. Такой прежде созданный текст имел свою историю и связи с контекстом; зная их, можно строить предположения относительно места и времени исполнения новых мотетов.

Рассмотрим теперь показатели, имеющие отношение к общей композиции мотета.

2.6. Композиционные критерии

Аспект композиции сосредотачивает в себе методы членения формы, систему ее внутренней повторности и принципы объединения целого. Среди основных критериев такого рода выделяются следующие.

- **Протяженность.** Этот показатель (один из ответов на вопрос «Что сделано?») в XV столетии варьируется: известны как масштабные, так и компактные сочинения. Длина мотета нередко находится в прямой зависимости от его сложности: как правило, протяженные композиции устроены более замысловато, нежели краткие.

³⁴² В подавляющем большинстве случаев *авторы* текстов средневековых и ренессансных мотетов анонимны. Л. Люттекен объясняет этот факт особым статусом этих текстов: «Как правило, тексты латинских мотетов являют собой лирический жанр особого рода, существующий исключительно *с музыкой и в музыке*. <...> К подобным текстам не применялось понятие авторства, столь важное для музыкальной композиции. Вообще здесь крайне редко принималась во внимание “сдвоенность” музыкального и словесного творчества» (Люттекен Л. Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности. С. 214).

Люттекен называет известное исключение — мотет *Argi vices Poliphemus / Com Pilemon rebus paucis* (Ao, ff. 4v–7), в тексте которого поименованы оба творца: «Сие произвел Вильгельм, написавший стихи, вместе с Николаусом, который их спел, дабы произведение обрело законченность» («Nec Guilhermus dictans fauit / Nicolao qui cantavit / ut sit opus consummatum»); цит. по: Там же. С. 214).

- **Сложность композиции.** Статус «ученой» музыки в некоторых мотетах поддерживается через усложнение письма: увеличение количества голосов и одновременно пропеваемых текстов, сочетание по вертикали разнородных ритмических рисунков, использование контрапунктических приемов (в том числе канонов), хроматизацию гармонии и так далее. Сложность с сугубо композиционной точки зрения может выражаться в «полифоничности» параметров, отвечающих за членение каждого голоса, и в рассогласовании границ формы по голосам.
- **Изменения плотности ткани.** В некоторых субжанрах фактура остается единой на протяжении всего мотета. В иных плотность ткани меняется: например, в трехголосном сочинении один из голосов может временно паузировать, оставляя петь два других. «Включения» и «выключения» партий меняют рельеф мотета и создают предпосылки для деления его на секции.
- **Мензуры и их смены.** В протяженных композициях нередки переходы от перфектного времени к имперфектному и наоборот (на различных мензуральных уровнях). Смены мензур выступают маркерами, располагающими к слышанию секций формы. Для ряда субжанров мотета (и даже «региональных стилей» — как у Данстейбла и его окружения) характерны излюбленные сочетания мензур.
- **Изоритмическая организация.** Изоритмия, унаследованная раннеренессансным мотетом от предыдущей эпохи, остается важным формообразующим фактором. Повторения колора и тальи имеют свой ритм (ритм высшего порядка)³⁴³. С изоритмической структурой теноров, как правило, считаются и прочие голоса, которые порой отвечают на нее панизоритмией.

³⁴³ Выражения «изоритмический период» и «изопериодика», которые имеют хождение в отечественной науке (в частности, встречаются у Ю. К. Евдокимовой: *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 1. С. 124–125, 131–143), в настоящей диссертации намеренно избегаются. Причина тому — стремление миновать коннотации с позднейшими значениями термина «период».

- **Каденционный план.** Данный критерий связан с раскрытием лада на протяжении мотета через систему каденций. Выделяются ли приоритетные высоты, на которых совершаются гармонические остановки? Как соотносятся гармонии, открывающие мотет, с его окончанием? Присутствует ли «память» о значимых для монодического лада функциями финалиса и реперкуссы (особенно при наличии первоисточника)?
- **Строение текста.** Деление текста на строфы и строки, количество и соизмеримость этих единиц, наличие рифм и текстовых рефренов — неотъемлемая часть анализа любого мотета, само жанровое наименование которого обязывает помнить о слове.
- **Соотношение текстовых и музыкальных границ.** Насколько музыка следует за текстом в своей структуре? Этот вопрос решается в мотетах рассматриваемого периода по-разному. Одни мотеты являют собой очевидные примеры формы, где тексто-музыкальные строки и строфы обнаруживают непротиворечивое единство. В других сочинениях текстовые границы рассинхронизированы с музыкальными цезурами — гармоническими (каденциями), ритмическими (мензурными или изоритмическими), фактурными (обусловленными изменениями в количестве голосов).
- **Количество секций.** Любой из перечисленных выше критериев может выступать в качестве «разграничителя» секций. Если отсутствуют смены мензур, плотности ткани, ритмически долгие («глубокие») каденции, а текст краток, то мотет будет восприниматься как односекционный. В противоположных случаях будет слышно членение формы на несколько секций; чем большее число параметров согласуется в своих границах, тем отчетливей станет это членение.

Остановимся теперь на вопросе соотношения трех аспектов мотета и их взаимодействии.

2.7. От функции и повода — к письму и композиции

2.7.1. Взаимосвязь аспектов феномена мотета

Критерии письма, функционального назначения и композиции тесно связаны между собой. Из трех аспектов мотета письмо, пожалуй, «считывается» (воспринимается при знакомстве с сочинением) в первую очередь. Композиционный уровень открывается при более детальном рассмотрении избранного сочинения. Функция мотета представляется самой загадочной стороной, хотя содержание текста и наличие известного первоисточника могут дать некоторые подсказки в этом направлении.

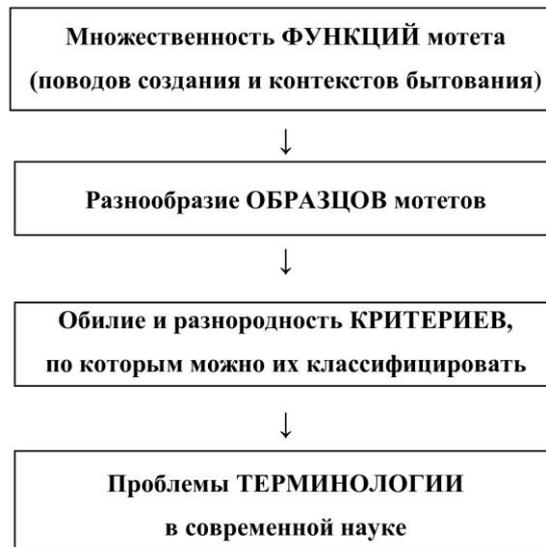
Несмотря на то, что перед современным исследователем функциональное назначение мотета вырисовывается наименее четко, для создателей мотетов именно этот аспект, по-видимому, был первостепенным (инициирующим всё остальное). Л. Люттекен так комментирует богатство субжанров мотета в обсуждаемый период: «“Функция” мотета во многом определяется обстоятельствами его использования: институтом, поводом, условиями исполнения, ритуальным контекстом и композиционными нормами. <...> Эти факторы представляют собой так называемый “комплекс ожиданий” от той или иной конкретной работы. Множественность композиционных решений мотета в XV веке изначально была ориентирована на этот комплекс ожиданий и явилась результатом как преднамеренной адаптации к “рыночным” условиям, так и возрастающей степени индивидуализации. <...> Именно эта функциональная многозначность — по сути, показатель перехода к современному веку, — представляет собой определяющую характеристику мотета. В этом отношении мотет отличается от шансон и мессы, функции которых были гораздо более узко определены»³⁴⁴ (разрядка моя. — *A. T.*).

Продолжая мысль Люттекена, можно выстроить следующую причинно-следственную цепочку. Она связывает воедино и разнообразие

³⁴⁴ *Lütteken L. The Fifteenth-Century Motet. P. 703.*

конкретных композиционных решений, и пестроту субжанров мотета, и терминологическую «разногласицу» в их отношении (см. схему 3).

Схема 3



Два следующих аналитических очерка дополняют рассуждения о трех аспектах мотетного феномена. Первый репрезентирует (и музыкально конкретизирует) попытку Дж. Камминг смоделировать представления композитора и слушателя XV столетия о жанре. На примере одного из мотетов Дюфай показан путь автора от предполагаемой функции к поиску адекватного субжанра и затем индивидуального — с точки зрения письма и композиции — решения.

Во втором очерке критерии, выведенные в данной главе, проецируются на репертуар более раннего периода — английского Средневековья. На примере двух анонимных мотетов показаны два отличных друг от друга субжанра, определяемых по принципу письма; попутно представлен опыт шлифовки субжанровых наименований.

2.7.2. Из опыта применения идей Дж. Камминг: мотет Дюфай *Ecclesiae militantis* в свете «метафорического» подхода

«Эволюционная», «семейная» и «клубная» метафоры, приводимые Дж. Камминг (2.4.3), дают возможность объяснить следствия слушательских и композиторских представлений о жанре. Автор отваживается

реконструировать размышления Дюфаи при сочинении мотета *Ecclesiae militantis*. Как соблюсти «условия членства в клубе» и в то же время создать нечто оригинальное? Как в условиях категории с нечеткими границами рождаются своеобразные мотеты, сохраняющие при этом принадлежность мотетным «корням»? В представлении Камминг, логика событий могла быть такой:

«Дюфаи садится сочинять пьесу. Он начал бы с нескольких параметров в уме: случай или текст, или момент в церковной службе, или определенная группа исполнителей. Когда он работал над *Ecclesiae militantis*, его, вероятно, попросили написать особенно грандиозную пьесу в честь Евгения IV, которую должна была исполнить папская капелла в определенный день. При таких обстоятельствах Дюфаи думал бы о грандиозных сочинениях *по случаю*, которые он слышал (и сочинял сам); большинство из них принадлежало к субжанру мотета, ныне известного как изоритмический мотет»³⁴⁵.

Иначе говоря, Дюфаи отталкивается от повода, инициировавшего сочинение мотета, и от предполагаемого состава исполнителей. Выбрав подобающий случаю субжанр, он рассуждает о том, как сочетать почтение традиции с некоторой новизной. При этом, предполагает Камминг, композитор руководствуется не фиксированными (где и кем?) признаками изоритмического мотета, а опирается на собственные представления о жанре, сложившиеся при знакомстве с чужими сочинениями:

«В данном случае Дюфаи намеревался выразить притязания Евгения на традицию папской власти. Поэтому он хотел написать большое, еще более грандиозное сочинение, чем когда-либо прежде; он также желал сочинить музыку, которая отсылала бы к своим жанровым традициям. Работая над произведением, ретроспективно обращенным к собственной истории, Дюфаи предположил, что Евгений был связан с историей и традициями папства. В *Ecclesiae militantis* Дюфаи сделал это, взяв традиционные черты

³⁴⁵ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 14.

изоритмического мотета, такие как политекстовость и изоритм, и преувеличив их: произведение имеет три разных текста вместо двух, два тенора вместо одного, пять голосов вместо четырех, плюс исключительно сложную ритмическую организацию. Таким образом, это не типичный изоритмический мотет: на самом деле он чрезвычайно необычен. Но он явно связан с изоритмическим мотетом — все его черты можно понимать как родственные традиционной модели (или происходящие от нее)»³⁴⁶.

Попробуем музыкально конкретизировать данную мысль, чтобы идеи Камминг (не снабженные в книге аналитическими иллюстрациями) стали более рельефными.

Итак, мотет *Ecclesiae militantis* связан с именем папы Евгения IV (1383–1447), бывшего предстоятелем Римско-католической Церкви с 1431 года до конца своей жизни. Латинский поэтический текст мотета включает биографические факты (происхождение, смену имени при избрании на папский престол, деятельность во время Базельского и Ферраро-Флорентийского соборов), а также восхваляет понтифика, снискавшего славу твердого церковного правителя и человека высокой духовной жизни:

Текст мотета *Ecclesiae militantis* Гийома Дюфай³⁴⁷

Триплум, фрагмент:

Roma, sedes triumphantis
Patri sursum sidera
Tamen cleri resonantis
Laudem pontifici dantis
Promat voce libera!

Рим — престол Церкви воинствующей,
Прославляющей Отца, Который превыше небес,
И вторящего ей клира,
Который воздает хвалу понтифику, —
Возвышает свободный голос!

Gabrielem quem vocavit,
Dum paternum crimen lavit,
Baptismatis sumptio,
Eugenium revocavit,
“Bonum genus” quod notavit,
Pontificis lectio.

Того, кого принятие Крещения,
Омывая первородный грех,
Нарекло Гавриилом,
Избрание в понтифика
Переименовало в Евгения,
Что означает «хороший род».

³⁴⁶ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 15.

³⁴⁷ Перевод с латыни Д. Н. Диденко.

Мотетус, фрагмент:

Eja te, pulcherrime,
Querimus, tenerrime,
Moram longi temporis
Ducimur asperrime,
Nescio quo, ferrime,
Ad fulmentum corporis.

Так, прекраснейший,
мы оплакиваем тебя,
милостивейшего!
Долгое время влекут нас
Весьма сурово и жестоко
К служению плоти.

Una tibi trinitas
Vera Deus unitas
det coeli fulgorem,
Quem linea bonitas,
Argentea casitas
Sectavit in morem.
Amen.

Единая Троица,
Истинная Единица — Бог —
Да дарует небесное сияние тебе,
Кого в жизни сопровождали
Чистейшая доброта
и серебряная непорочность.
Аминь.

Контратенор:

Bella canunt gentes, querimur,
pater optime, tempus:
Expedit multos, si cupis, una dies.
Nummus et hora fluunt magnumque
iter orbis agendum
Nec suus in toto noscitur orbe Deus.
Amen.

Народы воспевают войны,
а мы, блаженнейший отец, оплакиваем время:
один день, если пожелаешь, избавит многих.
Деньги и время уходят, и широкий путь этого
мира неизбежен.
И во всем мире Бога не признают своим.
Аминь.

Величие и значимость фигуры Евгения IV, переданные текстом, действительно находят отражение в музыке мотета. Рассмотрим названные Камминг основные параметры и критерии изоритмического мотета, сопоставив *Ecclesiae militantis* с примерами из наследия предшественников и современников Дюфаи, а также его собственными сочинениями в этом жанре.

1. *Письмо.* Во французском изоритмическом мотете XIV века утвердилась парная группировка голосов в четырехголосии: два верхних голоса (триплум и мотетус) противопоставлялись паре нижних голосов (контратенору и тенору). Обособлению верхнего и нижнего пластов способствовали как диапазоны, так и ярусность ритмики (различие в используемых мензурах и длительностях). Эти черты видим в изоритмическом мотете Филиппа де Витри *Rex quies metrorum* (1330), где

ритмически подвижные триплум и мотетус, расположенные на одном высотном уровне, контрастируют контратенору и тенору, оформленным крупными длительностями и находящимся в более низком диапазоне.

Пример 9

Филипп де Витри. Мотет *Rex quem metrorum*. Начало³⁴⁸

Такой принцип письма применялся и позднее, в изоритмических мотетах первой половины XV века. Примером может послужить мотет *Ave Maria* Йоханнеса Брассара (ок. 1420), в котором единство голосов внутри каждого пласта на письме выражается через одинаковые ключи.

Пример 10

Йоханнес Брассар. Мотет *Ave Maria*.

С момента установления полного четырехголосия³⁴⁹

Описывая мотетный репертуар XV столетия, Камминг обозначает композиции с такой организацией ткани как «мотеты с двойным дискантом», то есть мотеты с двумя верхними голосами в одном диапазоне.

В *Ecclesiae militantis* Дюфаи вводит еще один нижний голос — второй тенор, сохраняя при этом разделение фактуры на два пласта:

³⁴⁸ Источник примера: Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. С. 340.

³⁴⁹ Источник примера: Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jahrhunderts. (DTÖ. Bdn.14–15). S. 96.

Гийом Дюфай. Мотет *Ecclesiae militantis*.С момента установления пятиголосия³⁵⁰

48

Ga - bri - e - lem quem vo - ca - vit, Dum pa - ter - num cri - men la - vit, _____

Nam tor - pens in - er - ti - a Lon - ga quae - rens o - ti - a _____

Bel - la ca - nunt gen - tes, quae - ri - mur, pa - ter op - ti - me, tem -

Gabriel

Ecce nomen domini
I, I

Хотя контратенор ритмически более подвижен по сравнению с теноровыми голосами, отсутствие в его партии миним (соответствующих в данной транскрипции восьмым) обособляет его от верхнего пласта, где эти длительности встречаются в изобилии.

2. *Тексты.* Политекстовость была характерным признаком изоритмического мотета со времени его зарождения. В изоритмических мотетах XIV века обычно подтекстовывалась верхняя пара голосов, тогда как нижние голоса не имели текста и, вероятно, исполнялись инструментально. В этом можно убедиться, вернувшись к приведенному выше примеру из Витри.

В *Ecclesiae militantis* Дюфай снабжает текстом не только триплум и мотетус, но и контратенор (пример выше). Примечательно, что структура и содержание текста в последнем иная, нежели в верхних голосах: вместо непрерывного обновления строф, повествующих о жизни и добродетелях Евгения IV (как в триплуме и мотетусе), в контратеноре троекратно проводится единственная строфа, более обобщенная по смыслу. Таким

³⁵⁰ Guillaume Du Fay: Opera Omnia. Part II / ed. by A. E. Planchart. P. 68. Полный нотный текст мотета приведен в Приложении 1 диссертации.

образом, примыкая к верхнему пласту как еще один подтекстованный голос, контратенор в то же время несколько обособляется названным путем.

Увеличение количества текстов в этом сочинении особенно заметно на фоне других мотетов того времени. На протяжении первой половины XV века в жанре мотета совершался переход от многотекстовой композиции к однотекстовой, что происходило вместе с изменением качества многоголосия³⁵¹. В творчестве самого Дюфай политекстовые мотеты выглядят уже скорее исключением: не только среди новых неизоритмических субжанров, но и в ряду изоритмических мотетов всё чаще встречаются сочинения на один текст (как *Balsamus et munda cera* или *Vasilissa ergo gaude*).

3. *Наличие начального раздела, предваряющего вступление голоса с первоисточником.* Эта особенность формы не оговаривается Камминг, однако должна быть учтена при обсуждении мотетной традиции и ее обновления в *Ecclesiae militantis*. Изоритмические мотеты Витри и Машо нередко начинались разделом, подготавливавшим появление заимствованного первоисточника в изоритмическом оформлении. Такие разделы исполнялись дуэтом голосов или даже сольно, а при вступлении тенора устанавливалось полное многоголосие. Можно вспомнить мотет Машо *Inviolata genitrix*, имеющий развернутый двухголосный раздел в начале формы (фрагмент приведен в примере 12).

Пример 12

Гильом де Машо. Мотет *Inviolata genitrix*. Начало³⁵²

³⁵¹ Эти изменения рассматриваются не только Дж. Камминг, но и Ю. Евдокимовой: *Евдокимова Ю. К. История полифонии*. Вып. 1. С. 231.

³⁵² Источник примера: Guillaume de Machaut: *Oeuvres complètes*. (PMFC 3). P. 26.

Ю. К. Евдокимова именует такие разделы *вступлением*³⁵³, хотя корректность этого термина с его «функциональной» (в композиционном плане) нагрузкой может показаться дискуссионной в контексте средневековой музыки.

Дюфай следует этой традиции в своих ранних изоритмических мотетах (до начала 1430-х годов) и предваряет появление носителя хорала неизоритмическими разделами. В мотете *Ecclesiae militantis* (1431)³⁵⁴ также сохраняется данный принцип: сочинение открывается дуэтом верхних голосов протяженностью в целую строфу (около пятой части всей композиции). Однако, в отличие от приведенного выше примера из Машо, голоса вступают имитационно.

Пример 13

Гийом Дюфай. Мотет *Ecclesiae militantis*. Начальное двухголосие³⁵⁵

The image shows a musical score for the beginning of the motet 'Ecclesiae militantis' by Guillaume Du Fay. It features a two-part setting in G major, 3/4 time. The first voice (Soprano) begins with a long note on 'Ec-cle-si-ae' and the second voice (Alto) enters with a long note on 'San-cto'. The lyrics are: 'Ec - cle - si - ae mi - li - tan - tis, Ro - ma se - des tri - um - phan - tis San - cto - rum ar - bi - tri - o'.

Имитационность (нередко каноническая) отличает начальные разделы у Дюфай от подобных в изоритмических мотетах Витри и Машо. Таким образом, посредством полифонических приемов обновляется уже известная композиционная идея.

4. *Изоритмическая основа.* Последняя характеристика мотета («исключительно сложная ритмическая организация»), лишь упомянутая

³⁵³ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. С. 136.

³⁵⁴ Точное время создания мотета не установлено. В литературе наиболее часто указывается 1431 год. Камминг склоняется к датировке *Ecclesiae militantis* между 1431 и 1433 годами: вероятно, Дюфай сочинял мотет не к самой коронации (которая отстояла от конклава всего на неделю), а к одной из годовщин этой церемонии.

³⁵⁵ Guillaume Du Fay: Opera Omnia. Part II / ed. A. E. Planchart. P. 67.

у Камминг, требует особых пояснений. Изоритмический принцип применен Дюфай в трех нижних голосах. В первом теноре представлен фрагмент антифона *Gabriel Angelus* второй вечерни в праздник Благовещения, второй тенор основан на начальной строке антифона *Esse nomen* из субботней вечерни накануне первого воскресения Адвента (пример 14). Первоисточник для контратенора нам отыскать не удалось; возможно, этот голос был сочинен Дюфай свободно, на что намекает прихотливость мелодического рисунка.

Пример 14

Хоральные заимствования для теноровых голосов *Ecclesiae militantis*³⁵⁶

a)

At Magn. Ant. 7. d
G
Abri-el Ange-lus * locútus est Ma- ri-ae dí-
cens : Ave grá-ti- a pléna : Dóminus té-cum : benedícta
tu in mu-li- é-ribus. P. T. Alle-lú- ia. E u o u a e.

b)

At Magn. Ant. 1. f
G
Cce nómen Dómi-ni * vé- nit de longín-
quo, et clá-ri-tas é- jus réplet ór-bem terrá- rum.
E u o u a e. Cant. Magnificat. i. f. p. 207.

В каждом изоритмическом голосе границы колора и тальи совпадают (1 color : 1 talea). При этом величина повторяемого ряда в теноровых голосах одинакова, тогда как контратенор имеет более продолжительный колор-талью. Шестикратному проведению color-talea в тенорах соответствуют три проведения в контратеноре. Этот случай «расхождения» в границах по голосам — единственный среди мотетов Дюфай³⁵⁷.

Изоритмическая часть мотета состоит из шести секций, разграниченных по color-talea теноров. Обновление звуковысотноритмического ряда при повторениях происходит благодаря *варьированию мензур*. В контратеноре (как и в верхних голосах) используются лишь минорные пролации при перфектном и имперфектном темпуре и диминуции. В нижней паре голосов мензура меняется с началом каждой секции.

³⁵⁶ Источники примеров: *The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English*. Tournai, New York: Desclée Company, 1961. P. 1408, 317.

³⁵⁷ Об изоритмических пропорциях у Дюфай : *Brown S. E. The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay*. P. 277.

Гийом Дюфай. Мотет *Ecclesiae militantis*. Мензуры в теноровых голосах по секциям

I	II	III	IV	V	VI
С	ϕ	С	ϕ	О	Φ
Modus perf. L = 3 B (●)	Mod. perf. L = 3 B (♩)	Modus perf. L = 3B (●)	Mod. perf. L = 3B (♩)	Modus perf. L = 3B (●)	Mod. perf. L = 3B (♩)
Tempus imperf. B = 2 SB (♩)	Temp. perf. B = 2 SB (♩)	Tempus imperf. B = 2 SB (♩)	Temp. imperf. B = 2 SB (♩)	Tempus perf. B = 3 SB (♩)	Temp. perf. B = 3 SB (♩)
Prolatio maj. SB = 3 M (♩)	Prol. maj. SB = 3 M (♩)	Prolatio min. SB = 2 M (♩)	Prol. min. SB = 2 M (♩)	Prolatio min. SB = 2 M (♩)	Prol. min. SB = 2 M (♩)

Секции группируются попарно, поскольку четные являются «ускоренными» версиями нечетных (знак *dupla* — вертикальная черта, говорит о пропорциональном уменьшении длительностей вдвое). Ниже на примере первого тенора показаны ритмические варианты, которые возникают при смене мензур.

Пример 15

Гийом Дюфай. Мотет *Ecclesiae militantis*.

Ритмоварианты проведений колоратальи в первом теноре

Вследствие соотношения 1 color : 1 talea в мотете отсутствует комбинационная игра, которая возникает при более сложных пропорциях, когда ритмическое и мелодическое остинато не совпадают. Эта характерная

для изоритмии рассогласованность высоты и ритма уступает место не менее изысканной игре мензур, меняющей облик секций формы.

Таким образом, на примере *Ecclesiae militantis* можно наблюдать рождение своеобразного мотета, «удовлетворяющего условиям членства в клубе» и одновременно размывающего нечеткие границы этой категории. Реконструируя творческую логику Дюфай, Камминг помогает «увидеть» процесс сочинения глазами музыканта XV века.

2.7.3. Аналитическая демонстрация разных видов мотета по письму: гласообменный мотет и мотет на *cantus medius*³⁵⁸

Средневековый английский мотет принадлежит к периферийным жанровым ответвлениям и до сих пор недостаточно изучен. Как было сказано выше, лишь с 1909 года стали находить плохо сохранившиеся рукописные источники и по их фрагментам восстанавливать мотеты; лишь 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*. Последние две версии раннеанглийского мотета следует рассмотреть подробнее.

В обоих видах центральными («опознавательными») критериями являются критерии письма, отвечающие на вопрос «Как сделано?». Рассмотрим на конкретных образцах, к каким результатам («Что сделано?») может привести претворение различных принципов.

Гласообменный мотет

Данный вид мотета основывается на технике, имеющей каноническую природу³⁵⁹. Суть ее хорошо передает русский вариант термина —

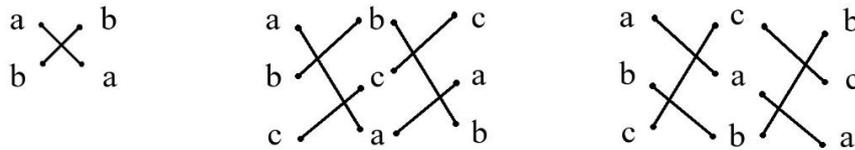
³⁵⁸ Материал данного подраздела нашел отражение в статье автора: *Теплова А. С.* Три лика средневекового английского мотета.

³⁵⁹ Помимо островного мотета, обсуждаемая техника наблюдается также в близком мотету жанре — многоголосном кондукте XIII века. Подробнее об этом: *Токарев И. А.* Латинская литургическая песня XII–XIII веков: выпускная квалификационная работа / науч. рук. С. Н. Лебедев; МГК имени П. И. Чайковского. М., 2020. С. 141–144.

гласообмен, предложенный Ю. Н. Холоповым в статье о каноне³⁶⁰ как перевод немецкого *Stimmtausch* (употребляется у Ю. К. Евдокимовой³⁶¹). В процессе гласообмена материал каждого голоса исходного соединения последовательно перемещается в другие голоса, с тем чтобы побывать во всех них.

Пример 16

Схемы гласообмена для двух- и трехголосия



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 Одингтоном³⁶². Он так объяснял трехголосный гласообмен: «Если то, что один спел, все по очереди повторяют <...>, такое пение называется *рондель*, то есть колесообразное, или круговое»³⁶³. 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*³⁶⁴. 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*)³⁶⁵.

³⁶⁰ Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 127–157. URL: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (дата обращения: 02.09.2023).

³⁶¹ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2А. С. 36–41.

³⁶² В трактате «Сумма теории музыки» (*Summa de speculatione musicae*; между 1298 и 1316 годами).

³⁶³ Цит. по: Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. URL: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (дата обращения: 02.09.2023).

³⁶⁴ Harrison F. Ll. Rota and Rondellus in English Medieval Music. P. 98–107.

³⁶⁵ Lefferts P. M. The Motet in England in the Fourteenth Century. P. 53–56.

Действительно, термин «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: *rondellus* как латинский эквивалент французского *rondeau*³⁶⁶. Во-вторых, одингтоновский «рондель» подразумевал участие в обмене 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 году³⁶⁷ 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*³⁶⁸.

Немалое количество сохранившихся образцов свидетельствует о широком распространении мотетов с гласообменом; они «будоражили

³⁶⁶ Подробнее об истории термина см. *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. [Freiburg i. Br., 1972]. 7 S.*

³⁶⁷ *Ludwig F. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. 1904. 5. Jahrg. H. 2. S. 177–224.*

³⁶⁸ 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 (*Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка. 1985. С. 70; Пескин А. Б. Гласообмен как форма взаимодействия голосов и пластов фактуры (на материале белорусской музыки второй половины XX века) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Ч. 1 / гл. ред. Т. Г. Барановская. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2015. С. 242–247).*

воображение композиторов Англии»³⁶⁹, 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*³⁷⁰ в соответствии с границами в верхних голосах.

Допустима вариантность по следующим показателям.

1. *Заимствования 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 однотекстового (!) мотета³⁷¹.

4. *Функциональное соотношение голосов*: группировка по принципу «верхние против нижних» (2+2 или 2+1) благодаря гласообмену в паре (парах) голосов³⁷². 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.

³⁶⁹ Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. The Dorset Rotulus. P. 57.

³⁷⁰ Так — в англоязычной литературе (*sections*), что кажется приемлемым; у Ю. К. Евдокимовой — «рондель-блоки», малооправданные с упразднением термина «рондель-мотет».

³⁷¹ Четырехголосный мотет *Margareta pascens oves* из Дорсетских ротул (*Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. The Dorset Rotulus: Contextualizing and Reconstructing the Early English Motet. P. 107–173*). Текстом снабжен лишь один из верхних голосов, в то время как остальные не имеют даже инципитов.

³⁷² Не исключено, что авторы монографии о Дорсетских ротулах именуют верхние партии гласообменных мотетов «*Cantus I*» и «*Cantus II*» (вместо обычных «дуплум / мотетус» и «триплум»), чтобы подчеркнуть их родство через гласообмен.

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 **анонимном мотете** *Ascendenti sonet geminacio / Viri Galilei* к празднику Вознесения Господня³⁷³.

Этот четырехголосный мотет имеет, согласно современному изданию³⁷⁴, 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 всё не столь однозначно.

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

Viri Galilei, quid admiramini aspicientes in celum?
 Quemadmodum vidistis eum ascendentem in celum, ita veniet.
 Мужи Галилейские, чему дивитесь вы, взирая на небо?
 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

³⁷³ Фрагмент одного из свитков-ротул, на котором нотирован мотет, представлен на цветной иллюстрации 14 Приложения 2 диссертации.

³⁷⁴ Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. The Dorset Rotulus. P. 340–342.

Вознесения (с той или иной формой «ascend-»: «ascendenti», «ascendens» или «ascendentem»), выделенные ниже курсивом).

Текст мотета *Ascendenti sonet geminacio*

I	Viri Galilei, quid vos admiramini? <i>Ascendenti sonet geminacio</i> tubarum resonantium 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 propheticam litteram.	Мужи Галилейские, чему вы дивитесь? Вознесшись, сидя одесную Отца, 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 восходящим, 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 кантусу, вступающему тремя лонгами (три такта в транскрипции) позже. Затем всё 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). Указанная логика вступления голосов с текстом далее сохраняется.

Аноним. Мотет *Ascendenti sonet geminatio*. Первая и вторая строфы³⁷⁵

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

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

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

Ascendenti

Ascendenti

II.

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

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

[En hic ascendens Dominus]

[En hic ascendens Dominus]

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

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

[En hic ascendens Dominus]

[En hic ascendens Dominus]

³⁷⁵ Приводится по: *Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. The Dorset Rotulus*. P. 340), но с «раскрытием» знаков репризы. Как и в оригинальном примере из книги, перечеркивание штиля означает плику, квадратные скобки передают распевы слогов. Полный нотный текст мотета приведен в Приложении 1 диссертации.

Таким образом, строки одного исходного текста распределяются по голосам так, что мотет уподобляется друктекстовому. 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 общих 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 Аллилудей. В музыкальном отношении строфы (подобно тексту) воспринимаются как последовательность вариантов. Этому способствуют, в первую очередь, их одинаковая величина — по восемь лонг (или тактов в транскрипции)³⁷⁶. Кроме того, все строфы имеют почти одинаковые окончания, которые в примере выше выделены рамками³⁷⁷. 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.

Общая схема мотета *Ascendenti* представлена на схеме 5.

³⁷⁶ Авторы книги именуют их «восьмилонговыми периодами» (8 L period; Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. *The Dorset Rotulus*. P. 60–61 etc.), что не вполне ясно по смыслу: в каком значении используется здесь данный термин?

³⁷⁷ 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 <...>» (Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. *The Dorset Rotulus*. P. 73).

Строфа	I	II	III	IV	V	VI	
Инициум	Ascendenti	En hic ascendens Dominus	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
<i>Cantus I</i>	a × b	c × d	e × f	g × h	i × j	k × l	(m)
<i>Cantus II</i>	b × a	d × c	f × e	h × g	j × i	l × k	(n)
<i>Tenor I</i>	1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	6 6	(7)
<i>Tenor II</i>	I I	II II	III III	IV IV	V V	VI VI	(VII)

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.

Мотет на cantus medius

Для данной версии раннеанглийского мотета характерна совершенно иная диспозиция голосов и 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.

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

³⁷⁸ Одинаковыми буквами (в кантусах), арабскими (в теноре I) или римскими (в теноре II) цифрами отмечен одинаковый тексто-музыкальный материал.

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 анонимный мотет *Civitas nusquam conditur / Cibis esurientum / Cives celestis curie***³⁷⁹.

Мотет посвящен Эдуарду Исповеднику — одному из наиболее почитаемых королевской семьей святых³⁸⁰. 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 мощей³⁸¹. Автор мотетного текста не стремился изложить житие Эдуарда; он описал благочестие подвижника через евангельские метафоры светильника, града на вершине горы и возвращенных сторицей талантов.

³⁷⁹ Дальнейший анализ опирается на транскрипцию Харрисона для PMFC, приводимую Колтон в ее диссертации: *Colton L. Music and Sanctity in England*, с. 1260 – с. 1400. P. 152–154. Полный нотный текст мотета приведен в Приложении 1 настоящей работы.

³⁸⁰ 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 в 1269 году новую усыпальницу, а также назвавшим одного из своих сыновей в честь этого святого.

³⁸¹ *Colton L. Music and Sanctity in England*, с. 1260 – с. 1400. P. 146.

Верхний голос:

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

Sicque patent rutilant
 Edwardi nec latitant
 vite mores et dogmata quamplurima.
 Plebi carenti lumine vere
 salutis prebuit lucem sapiencie
 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

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.

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,

³⁸² Разбивка текста на строки приводится по: *Lefferts P. M. The Motet in England in the Fourteenth Century. P. 855.* Перевод с латинского Д. Н. Диденко.

precibus cuius perducamur
ad eorum consorcium
quo nanebunt in perpetuum.

Его молитвами да придем и мы
К его собратьям
Туда, где они будут пребывать вечно.

Средний голос:

Cibus esurientum, salus languentum,
solamen dolentum.

Пропитание голодных, спасение немощных,
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 скромнен по диапазону (секста против септимы и ноны в крайних голосах). «Дуэтные» голоса (как их иногда называют в литературе) свободно сочинены автором мотета, в то время как средний голос, вероятно, заимствован³⁸³.

Пример 18

Аноним. Мотет *Civitas nusquam conditur*. Начало³⁸⁴

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 -

³⁸³ 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 (*Colton L. Music and Sanctity in England*, с. 1260 – с. 1400. P. 149).

³⁸⁴ Пример набран по: *Colton L. Music and Sanctity in England*, с. 1260 – с. 1400. P. 152.

5
8
5
8
5
8

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
10
8
10
8
10
8

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).

При отсутствии аутентичных данных современное музыковедение 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»³⁸⁵, 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*»³⁸⁶.

³⁸⁵ *Lefferts P. M. The Motet in England in the Fourteenth Century. P. 130–139.*

³⁸⁶ Предложение именовать средний голос тенором, нижний — контратенором, а верхний — дуплумом (или мотетусом либо кантусом), высказанное в ходе обсуждения данного текста, 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 *s. pr. f.*). Так, свободно сочиненные нижние голоса трехголосных гласообменных мотетов нередко надписывались в манускриптах как «*tenor de...*» или «*res de...*», причем эти фразы были равнозначными и «указывали на то, что тенор был негригорианским» (!) (*Lefferts P. M. The Motet in England in the Fourteenth Century. P. 7*). Примечательно, что в Словаре музыкальных терминов под ред. Х. Эггебрехта этимология «тенора» рассматривается на уровне *версий*: «Современное (Средневековью. — *A. T.*) обоснование именования носителя первоисточника тенором до нас не дошло. Тем не менее, можно предположить, что самый низкий голос назывался тенором, поскольку он “держал” *s. f.* (то есть *s. pr. f.* — *A. T.*). Возможно также, что термин “тенор” в полифонии обозначает не “держание” *s. f.*, а “удержание” всей ткани — в понимании, которое было засвидетельствовано с конца XIII века. Тенор, как самый низкий голос, “держит” выстроенную над ним фактуру» (*Hoffmann-Axthelm D. Tenor // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner VI: Si–Z / hrsg. von H. N. Eggebrecht und A. Riethmüller, Schriftleitung M. Bandur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. [Basel, 1973]. P 3*).

Вернемся, однако, к мотету *Civitas*. Его *santus medius* членится на пять сегментов, ритмически почти идентичных. Длина каждого равна десяти лонгам, сгруппированным преимущественно как 3 L (+ 1 L-пауза) + 5 L (+ 1 L-пауза). Последний, пятый сегмент совпадает с первым не только ритмически, но и мелодически³⁸⁷.

Пример 19

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.

Относительно наименования «контратенор» для нижнего голоса мотета на *santus 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 *santus medius*. В изоритмическом мотете контратенор обычно был: (1) неподтекстованным, (2) близким тенору по диапазону, ритмике и структуре (см.: *A Critical Companion to Medieval Motets* / ed. by J. C. Hartt. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. P. 373; *Гирфанова М. Е.* Изоритмический мотет эпохи *Ars Nova*: Принципы анализа. С. 52; *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 1. С. 122–123). Нижний же голос мотета на *santus medius* 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.

³⁸⁷ Колтон описывает этот голос как «изоритмический», по-видимому, имея в виду ритмическое подобие его участков. Сами ритмически сходные фрагменты она называет «*talea*» и «*pattern*» (*Colton L.* *Music and Sanctity in England, c. 1260 – c. 1400.* P. 149–150). Использование этих терминов, отягощенных позднейшими смыслами, применительно к данному (неизоритмическому) мотету представляется дискуссионным.

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.

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, где цитируется начальный мелодический сегмент, сколько в результате возвращения крайних голосов к начальным звуковым комплексам («гармониям»).

Наряду с изоритмическим, мотеты 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.

ГЛАВА III.

МОТЕТЫ ДАНСТЕЙБЛА В АСПЕКТАХ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ И ПИСЬМА

Сохранилось около 30 мотетов Данстейбла (33, согласно второму изданию ПСС). В это число входят как произведения, однозначно приписываемые Данстейблу, так и сочинения со спорной атрибуцией. В издании Букофцера мотеты рассредоточены по четырем разделам: «II. Изоритмические мотеты» (12 композиций), «III. Многоголосные обработки хоралов для оффиция»³⁸⁸ (3), «IV. Мотеты на различные богослужебные случаи» (14), «VI. Композиции со спорным авторством» (4).

Расположение мотетов по рубрикам наглядно иллюстрирует множественность подходов к мотету, о которых шла речь выше. Выделяя в особую группу изоритмические мотеты, составитель руководствуется показателем формы; распределяя остальные сочинения по разделам «для оффиция» и «на различные богослужебные случаи», он отталкивается от литургической функции мотетов. Симптоматично и то, что в группе многоголосных обработок хоралов три мотета соседствуют с Магнификатом и гимном *Ave maris stella*: метод работы с первоисточником позволяет объединить «дальних родственников» мотетного жанра с собственно мотетами. Наконец, неоднозначное авторство побуждает отнести некоторые мотеты в особую группу (в которой они недвусмысленно отделены от частей мессы).

В данной главе мотеты Данстейбла последовательно рассматриваются в ракурсах литургической функции и принципов письма (методов работы с первоисточником, диспозиции голосов, гармонии).

³⁸⁸ Буквально — «Polyphonic Settings of Plainsongs for the Office».

3.1. Литургическое предназначение мотетов

Исторический подход к определению функции мотетов Данстейбла малоинформативен, поскольку, как уже неоднократно отмечалось выше, сведений о прижизненном их исполнении практически не сохранилось. Поэтому вопрос о функционировании этих композиций решается исследователями только на основе свойств самих сочинений, главным образом — по богослужебной функции известных текстов и заимствованных хоралов³⁸⁹.

Все мотеты написаны на латинские духовные тексты. Лишь у двух мотетов текст ведет происхождение от Священного Писания (Песни песней)³⁹⁰; прочие же не являются библейскими.

Изоритмические композиции обычно имеют три текста (реже — четыре). Изоритмический мотет *Nesciens Mater* фигурирует в собрании сочинений как «textless» (бестекстовый) по причине отсутствия в рукописи подтекстовки голосов. Для неизоритмических мотетов характерна однотекстовость.

По содержанию текстов различаются мотеты, посвященные Богоматери (количественно преобладают), Святому Духу, Кресту и святым: мученику Альбану, архангелу Михаилу, святому Герману, Иоанну Крестителю, праведной Анне и великомученице Екатерине.

Среди мотетов выделяются антифоны (наиболее многочисленная группа) и секвенции; они могли исполняться на службах оффиция (как рядового, так и праздничного), а также во время процессий вне богослужения.

Ниже представлена таблица, обобщающая перечисленные характеристики.

³⁸⁹ См. John Dunstable: Complete works. 1953. P. 166–194 (Critical Commentary); *Bent M. Dunstable* [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John. P. 715–716 («Works»).

³⁹⁰ *Quam pulchra es* (Песн 7:5–8, 12–13), *Descendi in ortum meum* (Песн 6:11, 7:1). Нумерация глав и стихов — по русскому Синодальному переводу.

Характеристика мотетов Джона Данстейбла:
количество голосов, текстов и литургическое предназначение³⁹¹

Название	Кол-во голосов	Кол-во текстов	Посвящение и / или предполагаемая функция
Albanus roseo rutilat / Quoque ferendus eras / Albanus Domini laudans	3	3	Мученику Альбану Британскому (первоисточник – антифон оффиция)
Ave Regina celorum, ave decus / Ave Mater expers paris / Ave mundi spes Maria	3	3	Богоматери (первоисточник – секвенция)
Christe, sanctorum decus / Tibi Christe splendor Patris / Tibi Christe	3	3	Архангелу Михаилу (первоисточник – гимн)
Dies dignus decorari / Demon dolens dum domatur / Iste confessor	3	3	Святому Герману (первоисточник – гимн)
Gaude felix Anna / Gaude mater matris Christe / Anna parens	3	3	Праведной Анне, матери Богородицы (первоисточник – респонсорий оффиция)
Specialis Virgo / Specialis Virgo / Salve parens	3	3	Успению Божией Матери (первоисточник – секвенция)
Veni Sancte Spiritus / Consolator optime / Sancti Spiritus assit	3	3	Святому Духу в день Пятидесятницы (первоисточник – гимн)
Veni Sancte Spiritus / Veni Sancte Spiritus et infunde / Veni Creator Spiritus / Mentis tuorum	4	4	Святому Духу в праздник Пятидесятницы (первоисточники – гимн и секвенция)
Gaude Virgo salutata / Gaude Virgo singularis / Virgo mater comprobaris / Ave gemma	4	4	Богоматери (первоисточник – секвенция)
Preco preheminecie / Precursor premittitur / [без текста] / Inter natos mulierum	4	3	Рождеству Иоанна Крестителя (первоисточник – антифон)

³⁹¹ На основании сведений, представленных в ПСС Данстейбла (1953) и статье М. Бент в NGD (*Bent M. Dunstable* [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John. P. 711–717).

Salve scema sanctitatis / Salve salus servulorum / Cantant celi agmina / [без текста]	4	3	Великомученице Екатерине Александрийской (первоисточник – респонсорий)
[Nesciens Mater] («бестекстовый»)	3	–	[Богоматери?]
Alma Redemptoris Mater	3	1	Марианский антифон для вечерни и процессий
Alma Redemptoris Mater*³⁹²	3	1	Марианский антифон для вечерни и процессий
Ascendit Christus*	3	1	Антифон Успению Божией Матери
Ave Regina celorum, ave domina	3	1	Марианский антифон
Beata Dei Genitrix	3	1	Марианский антифон для лауд, вечерни, процессий
Beata Mater	3	1	Марианский антифон Рождеству Богородицы и для других случаев
Crux fidelis	3	1	Антифон в субботу после Троицы, исполняемый перед Святым Крестом
Gaude virgo Katherina	3	1	Секвенция великомученице Екатерине
Gloria sanctorum	3	1	Секвенция Деве Марии
O crux gloriosa	3	1	Процессионный антифон в субботу после Троицы, исполняемый перед Святым Крестом
Quam pulchra es	3	1	Процессионный антифон Богоматери
Regina celi	3	1	Марианский антифон
Salve Mater Salvatoris*	3	1	Секвенция Богоматери
Salve Regina Mater mire	3	1	Марианский антифон
Salve Regina Mater misericordie*	3	1	Богоматери
Salve Regina misericordie	3	1	Марианский антифон
Sancta Dei Genitrix	3	1	Для официия в День всех святых

³⁹² Помеченные звездочками нотеты отнесены Букофцером в раздел «Композиции со спорным авторством».

Sancta Maria, non est tibi similis	3	1	Процессионный респонсорий и антифон Богоматери
Sancta Maria, succurre miseris	3	1	Марианский антифон на Magnificat
Speciosa facta es	3	1	Процессионный антифон Богоматери
Sub tuam protectionem	3	1	Марианский антифон для вечерни на Зачатие и Рождество Богородицы
Descendi in ortum meum	4	1	Марианский антифон

3.2. Островной *cantus prius factus*

3.2.1. В поисках заимствований

Около половины мотетов Данстейбла представляют собой композиции на основе *cantus prius factus*. Главную работу по определению первоисточников в мотетах Данстейбла проделал М. Букофцер при подготовке Полного собрания сочинений.

Для всех изоритмических мотетов первоисточники определены достаточно точно (они приводятся Букофцером в главе VII «Хоралы, а также Изоритмические тенора в оригинальной нотации»; пояснения даны в разделе «Критический комментарий»). В неизоритмических же мотетах заимствования менее изучены, что объясняется двумя причинами: значимостью региональной хоральной традиции и специфическим методом работы с первоисточником.

3.2.2. Хорал сарумской традиции

В средневековой Англии существовала особая хоральная ветвь — *сарумский распев* (Sarum, от искаженного латинского Sarisburia, или Salisbury). Он был связан с богослужебной практикой Солсберийского собора, обладавшей значительным влиянием на Британских островах³⁹³. Основные манускрипты, отражающие монодию сарумской традиции,

³⁹³ Особенности богослужений сарумского чина детально рассматриваются в монографии историка Ричарда Пфаффа: Pfaff R. W. The Liturgy in Medieval England: A History.

датируются XIII–XIV веками: антифонарии Кембриджа (GB-Cu Mm.ii.9³⁹⁴) и Вустера (GB-WO F.160³⁹⁵), градуалы из Британской (GB-Lbl 12194) и Бодлианской (GB-Ob MS Rawl. liturg. d.3³⁹⁶) библиотек, бревиарий GB-Cfm MS 48.

Нередко сарумский хорал довольно близок распевам континентальной Европы. Так, очевидно мелодическое родство двух версий антифона *Alma Redemptoris Mater* — из австрийского кодекса A-KN 1018³⁹⁷ и британского манускрипта GB-WO F.160:

Пример 20

Антифон *Alma Redemptoris Mater*

а) A-KN 1018 (Австрия)³⁹⁸



б) GB-WO F.160 (Англия)³⁹⁹



Однако зачастую островные варианты песнопений были далеки от континентальных образцов, что, вероятно, и затрудняло поиск конкретных первоисточников. Иллюстрацией может послужить антифон *Cruх fidelis*. В примере 21 продемонстрированы три напева. Первые два содержатся

³⁹⁴ GB-Cu Mm.ii.9 — сарумский антифонарий, датируемый второй четвертью XIII века и, вероятно, связанный с августинским аббатством Сент-Джайлс в Борнуэлле, Кембриджшир. Хранится в Университетской библиотеке Кембриджа.

³⁹⁵ GB-WO F.160 — масштабный кодекс XIII века из Вустера, включающий в себя антифонарий, псалтирь, тонарий, кириал, сборник гимнов, молитвенник для процессий. Содержит редкие службы англосаксонским святым: Катберту (Cuthbert), Дунстану (Dunstan), Освальду (Oswald) и Вульфстану (Wulfstan).

³⁹⁶ GB-Ob MS Rawl. liturg. d.3 — сарумский градуал из Бодлианской библиотеки, датируемый концом XIII века. Электронная копия: <https://www.diamm.ac.uk/sources/541/#/> (дата обращения: 01.07.2023).

³⁹⁷ A-KN 1018 — антифонарий XIV века из библиотеки августинского аббатства в Клостернойбурге, Австрия. Оцифрованная версия рукописи: <https://manuscripta.at/diglit/AT5000-1018/0001> (дата обращения: 01.07.2023).

³⁹⁸ Пример приводится по источнику: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/293460> (дата обращения: 01.07.2023).

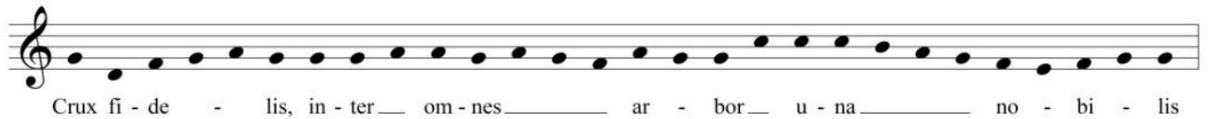
³⁹⁹ Пример набран по: Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 238.

в континентальных источниках — манускрипте A-Wn 1799**⁴⁰⁰ (а) и рукописи F-Pn Lat. 12044 (б)⁴⁰¹. Третий же образец (в) заимствован из Вустерского антифонария. Континентальные мелодии, обладающие несомненным сходством, в данном случае обнаруживают мало общего с английским напевом.

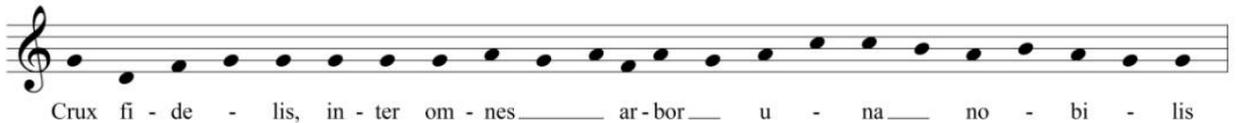
Пример 21

Антифон *Cruх fidelis*

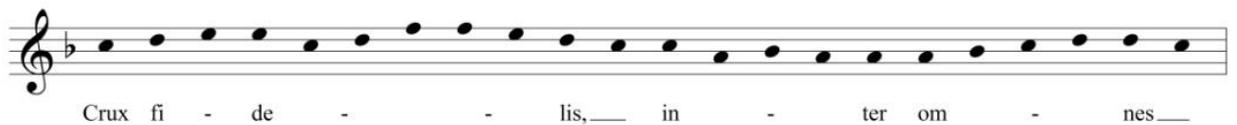
а) A-Wn 1799** (Австрия)⁴⁰²



б) F-Pn lat. 12044 (Франция)⁴⁰³



в) GB-WO F.160 (Англия)⁴⁰⁴



Очевидно, что в мотете *Cruх fidelis* Данстейбл использует в среднем голосе именно островной напев антифона.

Пример 22

Джон Данстейбл. Мотет *Cruх fidelis*⁴⁰⁵

Musical score for John Dunstable's motet 'Cruх fidelis'. It features three staves: a vocal line (Soprano) and two lute lines. The vocal line starts with a whole note G4 and moves stepwise up to a high G5. The lute lines provide harmonic accompaniment. The lyrics are: Cruх fi - de - lis, in - ter om - nes.

⁴⁰⁰ A-Wn 1799** — цистерцианский антифонарий XIII века из Австрийской национальной библиотеки в Вене. Оцифрован: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2980646&order=1&view=SINGLE (дата обращения: 01.07.2023).

⁴⁰¹ F-Pn Lat. 12044 — антифонарий начала XII века, ведущий свое происхождение из монастыря Сен-Морде-Фоссе. Хранится в Национальной библиотеке Франции. Электронная копия: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f1.item> (дата обращения: 01.07.2023).

⁴⁰² Пример приводится по источнику: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/546330> (дата обращения: 10.07.2023).

⁴⁰³ Пример по источнику: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/402681> (дата обращения: 10.07.2023).

⁴⁰⁴ Пример приводится по: *Vukofzer M. F. John Dunstable and the Music of His Time. P. 25.*

⁴⁰⁵ Источник примера: *John Dunstable: Complete works. 1953. P. 103.*



3.2.3. Методы работы с первоисточником

Методам обработки заимствованного материала издавна уделялось значительное внимание со стороны отечественных исследователей полифонии; среди них — В. В. Протопопов, Т. Н. Дубравская, Н. И. Тарасевич, Ю. К. Евдокимова, Н. А. Симакова и другие. Двум последним авторам принадлежит специальная монография, посвященная вопросам из этой сферы. И хотя основным материалом для большинства ученых была музыка Высокого Ренессанса, в отечественной теории создана научная база, на которую можно опереться в изучении более ранних пластов.

Для сочинений Данстейбла актуальны следующие два подхода к заимствованному напеву.

А) *Строгое изложение* крупными длительностями в партии тенора. Характерно для изоритмических мотетов Данстейбла.

Б) *Колорирование*, то есть свободное распевание хоральной основы (как правило, в верхнем голосе). Обнаруживается по меньшей мере в четырех неизоритмических мотетах Данстейбла: *Regina celi*, *Cruх fidelis*, *Ave Regina celorum*, *Alma Redemptoris Mater*. Не исключено, что в некоторых других мотетах также имеются заимствования, скрытые за свободой мелодической фигурации.

3.2.4. Колорирование первоисточника в мотетах Пауэра, Данстейбла и Дюфай

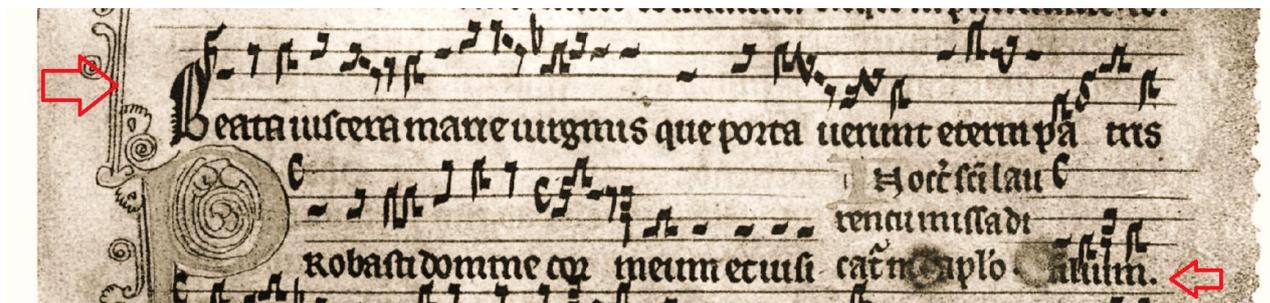
В данном очерке рассматриваются три мотета, которые иллюстрируют различные варианты колорирования *cantus prius factus*. Первый из них, **мотет Пауэра *Beata viscera***, — это довольно краткая трехголосная композиция.

В ней заимствованный напев, проводимый в верхнем голосе, подвергается минимальной орнаментации.

Первоисточник мотета обнаруживается в Сарумском градуале XIII века (в манускрипте GB-Lbl Add. 12194 из Британской библиотеки). В этой книге песнопение *Beata viscera* отнесено к жанру коммунио: предполагается, что оно звучало во время причащения в праздник Успения Богородицы.

Пример 23

Коммунио *Beata viscera* в Сарумском градуале⁴⁰⁶



Со временем *Beata viscera* стало исполняться также в день Рождества Богородицы, Посещения Марии (встречи Девы Марии и праведной Елизаветы) и другие праздники. В LU коммунио включен в общую службу Божьей Матери.

Текст хорала содержит отсылку к Евангельским строкам, повествующим о проповеди Христа: «Когда же Он говорил это, одна женщина, возвысив голос из народа, сказала Ему: блаженно чрево, носившее Тебя, и сосцы, Тебя питавшие! А Он сказал: блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его» (Лк 11:27–28).

Текст коммунио *Beata viscera*

Beata viscera Mariae virginis	Блаженно чрево Девы Марии,
Quae portaverunt aeterni Patris Filium.	Носившее Сына предвечного Отца.

⁴⁰⁶ Пример заимствован из факсимильного издания: *Graduale Sarisburiense: A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century, with a Dissertation and Analytical Index Illustrating its Development from the Gregorian Antiphonale Missarum* / ed. by W. H. Frere. London: Plainsong & Medieval Music Society, 1894. (reproduced Farnborough: Gregg Press, 1966). P. 195. URL: https://archive.org/details/ldpd_10276822_000/page/n333/mode/2up (дата обращения: 29.11.2023). Коммунио *Beata viscera* помещено на верхней строке примера, и лишь последнее слово, «Filius», переходит на следующую (отмечено направленной влево стрелкой в конце строки).

Лаконичный первоисточник включает две строки и распевается в характерном для жанра коммунии невматическом стиле. Песнопение звучит во II тоне, финалис *d* которого расположен в нижней части амбитуса *c-c'*.

Пример 24

Коммунио *Beata viscera* по LU⁴⁰⁷

Comm. 1.
В E-á-ta visce- ra * Ma-rí-ae Vír- gi-nis, quae por-ta- vé- runt ae-tér- ni Pá- tris Fí-li- um.

На основе этого напева Пауэром сочинен трехголосный одноклассовый мотет. В рукописи Ао мотет нотирован по голосам (верхний – нижний – средний); все голоса, кроме тенора, полностью подтекстованы⁴⁰⁸.

Колорированный первоисточник излагается в верхнем голосе (кантуса) со слов «*Mariae virginis*». Сольный же запев «*Beata viscera*» — неритмизованный, в духе *cantus planus* — отдан среднему голосу. Редактор издания мотетов Пауэра Ч. Хэмм подчеркнул разницу в ритмическом оформлении инициа и его продолжения средствами нотации (квадратной и современной)⁴⁰⁹.

Пример 25

Леонель Пауэр. Мотет *Beata viscera*. Начало⁴¹⁰

Be - a - ta vis - ce - ra

Ma - ri - ae vir - gi -

Ma - ri - ae vir - gi -

⁴⁰⁷ Приводится по изданию: *The Liber Usualis*. 1961. P. 1268. Заключительная Аллилуйя, нотированная в этом издании, в мотете Пауэра не используется и потому опущена.

⁴⁰⁸ Факсимиле мотета приведено на цветной иллюстрации 15 в Приложении 2. Тенор имеет инципит «*Mariae*» и, по-видимому, распевает тот же текст.

⁴⁰⁹ *Leonel Power: Complete Works*. P. 6.

⁴¹⁰ Пример набран по изданию: *Ibid.* P. 6. Снят «вступительный такт», дублирующий следующий за ним первый, но в мензуральной нотации (с оригинальными ключами). Квадратные нотные знаки в сольном иницие заменены на округлые нотные головки.

Полный нотный текст мотета представлен в Приложении 1 диссертации.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The lyrics are: "nis quae por - ta - ve -". The score illustrates the adaptation of a choral setting from a source text, showing how the original melody is preserved in pitch and range while being rhythmically and melodically reworked for the choir.

При распевании хорала в кантуса сохраняется лад исходной мелодии, ее диапазон и последовательность высот, которые становятся опорными тонами авторской мелодии. В чём же заключаются изменения?

1) Первоисточник ритмизуется в системе мензуральной ритмики с использованием преимущественно семибревисов и миним. Помимо ритмически ровного движения применяется синкопирование в различных вариантах. В рукописи отсутствует знак мензуры, восстановленный редактором — *tempus imperfectum, prolatio minor (C)*, который при расшифровке передан размером $\frac{2}{4}$.

2) Между тонами хорала местами делаются вставки, а некоторые звуки пропускаются либо заменяются другими. В примере 26 с. *pr. f.* сопоставлен с мелодией кантуса. В первой строке примера кантус наиболее точно следует за первоисточником, сохраняя все его тоны в неприкосновенности и вводя вкрапления в виде одного-двух звуков (c^2-h^1 между повторяемым a^1 , опевание реперкусы $a^1-b^1-g^1-a^1$, нижний вспомогательный к ней). Во второй строке примера хорал орнаментируется несколько свободнее, и слово «portaverunt» распето более пространно, нежели в первоисточнике. Так, секундовый ход a^1-g^1 (на слог «-ta-») заполняется вставкой в объеме кварты с плавным спуском и последующим скачком, а в поступенном ходе $d^1-e^1-f^1-e^1$ (на «-ve-») звуки e заменяются на те же квартовые подъемы. В третьей же строке примера, напротив, скачок вниз на квинту a^1-d^1 снимается, и его место занимает плавное нисхождение к f^1 , следующему за пропущенными c^1 и d^1 высотами первоисточника.

Ma - ri - ae vir - gi - nis quae por -
 Ma - ri - ae vir - gi - nis quae por -

ta - ve - runt
 ta - ve - runt

ae - ter - ni Pa -
 ae - ter - ni Pa -

tris Fi - li - um.
 tris Fi - li - um.

Несмотря на эти изменения, исходная модель в целом прослушивается, поскольку большинство высот хорала (46 из 54) сохранено, а вставки, как правило, невелики и рассредоточены.

3) Колорирование приводит к увеличению продолжительности распевов: кантус становится более мелизматичным, нежели первоисточник.

⁴¹¹ Каждая «система», имеющая пунктирную «акколаду» слева, объединяет строку первоисточника и его интерпретацию в кантусе мотета. Совпадающие высоты синхронизированы по вертикали. Синими рамками обведены тоны хорала, отсутствующие в кантусе. Зелеными скобками выделены вставки между сохраненными высотами (последние отмечены крестиками). Первоисточник набран по изданию: *The Liber Usualis*. 1961. P. 1268; кантус приводится по транскрипции Хэмма: *Leonel Power: Complete Works*. P. 6.

4) Хорал при обработке членится дополнительными клаузулами. Первоисточник имел четыре теноровые клаузулы⁴¹² — по одной в конце каждой из тексто-музыкальных строк, а также на границе полустрок:

Пример 27

Клаузулы в первоисточнике мотета Пауэра *Beata viscera*⁴¹³

Comm. 1.
B E-á-ta vísce- ra * Ma-rí-ae Vír- gi-nis, quae por-ta- vé- runt ae-tér- ni Pá- tris Fí-li- um.
d a d d

В мелодии кантуса клаузул больше, поскольку во второй ее половине появляются новые остановки — в словах «*aeterni*» и «*Filium*». Обе они располагаются на третьей ступени от финалиса (*f*) и тем самым расширяют круг каденционных высот. Первая же клаузула («*viscera*») остается за пределами кантуса.

Пример 28

Клаузулы в кантусе мотета Пауэра *Beata viscera*⁴¹⁴

(↓)
 Ma - ri - ae vir - gi - nis quae por - ta -
d a
 ve - runt ae - ter -
d
 ni Pa - tris Fi - li - um.
f f d

В отличие от бывших в хорале, все клаузулы кантуса — дискантовые, с восходящим (а не нисходящим) секундовым ходом при разрешении и синкопированным ритмическим оформлением. Не исключено, что появление

⁴¹² Теноровые клаузулы — с нисходящим секундовым ходом. Об именовании клаузул в средневековых и ренессансных ладах см.: *Холопов Ю. Н.* Каденция // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. Стб. 629–633.

⁴¹³ Приводится по изданию: *The Liber Usualis*. 1961. P. 1268. Направленные вниз стрелки обозначают клаузулы, латинские буквы курсивом — их высоты.

⁴¹⁴ Условные обозначения аналогичны тем, что были в предыдущем примере. Различие в цветах шрифта (*d* — красный, *a* — голубой, *f* — зеленый) призвано сделать различие в высотах более наглядным.

дополнительных клаузул продиктовано увеличением длины мотета по сравнению с первоисточником и — как следствие — необходимостью для певцов брать дыхание.

5) Изменяется подтекстовка, а именно — соответствие определенных слогов конкретным высотам. Текст остается прежним, но слова произносятся со сдвигом относительно их положения в с. pr. f., что показано в примере выше⁴¹⁵.

В мотете Данстейбла *Regina celi letare* первоисточник тоже размещен в верхнем голосе, однако орнаментирован в гораздо большей степени, нежели в рассмотренном мотете Пауэра.

Заемствованный напев *Regina celi* имеет литургическое происхождение: это один из четырех марианских антифонов, звучавших в конце комплетория. Множество близких друг другу вариантов *Regina celi* встречается как в британских манускриптах, так и в рукописях, ведущих происхождение из материковой Европы. Различия касались бытования этого антифона: если в Римском обряде его исполнение было ограничено периодом от Пасхи до Троицы⁴¹⁶, то в Сарумской богослужебной традиции он мог петься в течение всего года⁴¹⁷.

Букофцер приводит первоисточник по Сарумскому процессионалу из Британской библиотеки (GB-Lbl Harley 2942, f. 4v). Песнопение звучит в мелизматическом стиле, характерном для всех четырех марианских

⁴¹⁵ «Рассинхронизированные» слоги подчеркнуты красным и соединены тонкими пунктирными линиями. Возможно, это расхождение — следствие «тесной» записи мотета в рукописи: нотные знаки расположены близко друг к другу, и подписанные внизу слова (не разделенные на слоги) соотносятся с ними только приблизительно. Так, к примеру, в манускрипте в партии кантуса слово «Filius» записано сразу и полностью, тогда как в транскрипции Хэмма слог «-us» появляется на предпоследнем звуке распева (вставке *cis*¹), а не на опорном *e*¹, как в первоисточнике. По-видимому, итоговая подтекстовка для издания остается на усмотрение редактора.

В связи с «вольностями» подтекстовки в ренессансных манускриптах вспоминается высказывание Л. Люттекена: «Характер записывания слов под нотами мог сильно различаться. По-видимому, качество записи полностью зависело от степени заинтересованности того, кто составлял ту или иную рукопись» (Люттекен Л. Музыка Ренессанса: Одна культурная практика в мечтах и в реальности. С. 200).

⁴¹⁶ Кюреган Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 15, 73.

⁴¹⁷ Наумова Н. И. Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV – первая половина XVI века): дис. ... канд. иск. Казань, 2019. С. 74.

антифонов. Оно включает четыре строки, каждая из которых завершается аллилуйей. Особенно распеты слова «letare», «portare» и последнее «alleluia».

Пример 29

Антифон *Regina celi* из рукописи GB-Lbl Harley 2942⁴¹⁸

Re-gi-na ce-li le-ta - re, al-le - lu - ia: qui-a quem - me - ru - i - sti
por - ta - re, al - le - lu - ia.
Re-sur-re-xit - si-cut di-xit, al - le - lu - ia. O - ra pro no - bis De - um, al -
- le - lu - ia.

Текст антифона *Regina celi*

Regina, caeli, laetare, alleluia.	Царица Небесная, радуйся! Аллилуйя.
Quia quem meruisti portare, alleluia.	Ибо Тот, Кого Ты удостоилась носить во чреве, – Аллилуйя, –
Resurrexit sicut dixit, alleluia.	Воскрес по предсказанию Своему. Аллилуйя.
Ora pro nobis Deum, alleluia.	Моли Бога о нас! Аллилуйя.

Антифон лег в основу трехголосного одноклассового мотета Данстейбла. Мотет дошел до наших дней в четырех источниках итальянского происхождения: VL, Ao, FM и D-Mbs Mus. MS 3224. Во всех них голоса записаны в порядке «кантус – тенор – контратенор» (два последних голоса везде поименованы). В Болонском манускрипте голоса нотированы последовательно от начала до конца (за исключением тенора), в остальных мотет разделен на две части (граница пролегает на словах «Resurrexit»)⁴¹⁹.

Как и в *Beata viscera* Пауэра, иниций «Regina celi» исполняется одногласно в манере *cantus planus*. И иниций, и его колорированное продолжение расположены здесь в верхнем голосе.

⁴¹⁸ Приводится по изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 160. Пример дополнен номерами строк.

⁴¹⁹ См. иллюстрации 16–18 в Приложении 2.

Джон Данстейбл. Мотет *Regina celi*. Начало⁴²⁰

Все четыре строки хорала проводятся полностью и расппеваются очень свободно. Орнаментированная мелодия содержит многочисленные пространственные вставки; тоны хорала оплетаются новыми звуками, которых гораздо больше, нежели самих опорных тонов. Последование нескольких высот первоисточника подряд в мелодии кантуса — скорее, исключение, чем правило. В примере 31 приведена первая строка с. рг. f. в сопоставлении с ее обработкой в кантусе. Как видно, диапазон кантуса (равный дециме c^1-e^2) расширен по сравнению с амбитусом V тона, в который укладывался монодический антифон (секста f^1-d^2). Высоты первоисточника, за редким исключением, рассредоточены.

Джон Данстейбл. Мотет *Regina celi*.Первая строка хорала и ее колорирование в кантусе⁴²¹

⁴²⁰ Приводится по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 101 (тт. 1–17).

⁴²¹ Каждая «система», имеющая пунктирную «акколаду» слева, объединяет строку первоисточника и его интерпретацию в верхнем голосе мотета. Совпадающие высоты синхронизированы по вертикали и соединены вертикальными пунктирными линиями. В кантусе, приводимом по упомянутой транскрипции Букофцера, сняты оригинальные ключи *do*.

The image shows a musical score for a motet. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef). The vocal line has lyrics: 're al -'. The lute line has lyrics: 're al - le -'. The middle system has a vocal line (treble clef) and a lute line (treble clef). The vocal line has lyrics: 'le - lu - ia.'. The lute line has lyrics: 'lu - ya.'. There are various performance markings: red 'f' (forte), green 'g' (grace), blue 'b' (basso), and red 'f' (forte). There are also red 'x' marks and blue arrows pointing to specific notes. Measure numbers 10, 15, 20, and 25 are indicated.

В отличие от кантуса в *Beata viscera*, верхний голос мотета *Regina celi* представляет собой не просто скромную ритмизацию первоисточника с минимальными украшениями. Напротив, здесь имеет место чрезвычайно свободный «пересказ» хорала, при котором звуки последнего «инкрустируются» в изысканную авторскую мелодию.

Мелизматика, которая была присуща первоисточнику, вследствие колорирования становится еще более обширной. От ритмической плавности с. р. f. не остается и тени: кантус изобилует различными синкопами, ритмами с точкой и паузами. Диапазон длительностей простирается от лонг (используемых ограниченно, в каденциях) до семиминим.

В середине мотета, при переходе к обработке третьей строки первоисточника, происходит метрическая смена: после необозначенной, но подразумеваемой мензуры \circ (*tempus perfectum, prolatio minor*) возникает знак ϕ (*tempus imperfectum, prolatio minor, proportio dupla*)⁴²². В этом состоит еще одно отличие мотета Данстейбла от рассмотренного сочинения Пауэра. В компактном мотете *Beata viscera* не было места подобным сменам, тогда как масштабы *Regina celi* располагают к показу новых возможностей обработки хорала.

⁴²² Видимо, это членение мотета пополам послужило для ряда переписчиков основанием записать сочинение «по частям».

Каждая строка антифона имеет пару клаузул, обрамляющих возглас «alleluia». Кантус же членится дополнительными клаузулами, что естественно при столь протяженной мелодии. Так, к примеру, первая строка первоисточника кадансирует дважды, оба раза на финалисе f^1 . В кантусае возникают остановки также на f^1 , g^1 и b^1 , причем все три клаузулы — внутрислоговые, а две из них приходятся на не-хоральные по происхождению высоты (см. вышеприведенный пример⁴²³).

Самые протяженные ультимы каденций (переданные лонгами), как правило, являются строчными. Однако третья из четырех таких «лонговых» каденций обособляет не обработку третьей строки от четвертой, а последнюю «alleluia». Конец же парафразы на третью строку первоисточника обозначен «рядовой» (с точки зрения ритмики) каденцией. Таким образом, мотет демонстрирует творческий подход к форме при обработке первоисточника: сохраняя разграничение на строки (и расположение цезур перед «alleluia»), композитор по-своему их группирует и расставляет акценты.

В отличие от рассмотренных выше примеров, мотет *Anima mea liquefacta est* Дюфай репрезентирует один и тот же первоисточник во всех голосах. Прием колорирования реализован в верхних голосах через обособленные вставки в хорал; он сочетается со строгим, ритмически размеренным изложением того же напева в нижнем голосе⁴²⁴.

Первоисточником мотета избран Богородичный антифон, парафразирующий текст из Песни песней Соломона (Песн 3:1–5)⁴²⁵.

⁴²³ Направленными вниз стрелками обозначены клаузулы, латинскими буквами курсивом — их высоты. Различия в цвете шрифта призваны сделать более наглядной разницу каденционных высот.

⁴²⁴ Названный мотет кратко характеризуется в статье Дж. Бойда «Развитие техники парафразы в пятнадцатом веке» и диссертации Л. И. Сундуковой в разделе «Техника парафразы и ее сочетание с cantus firmus» (Boyd G. R. The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century // Indiana Theory Review. 1988. Vol. 9. No. 1. P. 36–40; Сундукова Л. И. Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю. С. 99–100).

⁴²⁵ Библейский оригинал в Синодальном переводе: «¹ На ложе моем ночью искала я того, которого любит душа моя, искала его и не нашла его. ² Встану же я, пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, которого любит душа моя; искала я его и не нашла его. ³ Встретили меня стражи, обходящие город: “не видали ли вы того, которого любит душа моя?” ⁴ Но едва я отошла от них, как нашла того, которого любит

Текст антифона *Anima mea liquefacta est*

Anima mea liquefacta est,
 ut dilectus locutus est.
 Quaesivi et non inveni illum;
 vocavi et non respondit mihi.
 Invenērunt me custodes civitatis,
 percusserunt me et vulneraverunt me.
 Tulerunt pallium meum custodes murorum.
 Filiae Hierusalem, nuntiate dilecto
 Quia amore langueo.

Моя душа растаяла,
 когда он заговорил.
 Я искала его и не нашла;
 я звала и не получила ответа.
 Обходящие город стражи нашли меня,
 они ударили и ранили меня.
 Стражи стен отняли у меня одежду.
 Дщери Иерусалима, возвестите возлюбленному,
 Что я изнемогаю от любви.

Антифон *Anima mea liquefacta est* исполнялся либо в праздник Успения Богоматери, либо в день Ее Рождества. В современной практике он используется редко и уже не включается в переиздания богослужебных книг. По-видимому, последнее издание, где он фигурирует, — Солемский процессионал 1893 года, на который ссылается Х. Бесселер⁴²⁶. В средневековых же рукописях из Франции, Англии, Германии, Нидерландов антифон встречается по меньшей мере 67 раз, и варианты напева в них довольно близки⁴²⁷.

Пример 32

Антифон *Anima mea liquefacta est* в Солемском процессионале (1893)

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9

Añ. 7.
A - nima me - a lique - facta est, ut di - le - ctus lo - cu - tus est; qua - si - vi, & non invé - ni illum;
 vo - cá - vi, & non respóndit mi - hi. Inve - né - runt me custódes ci - vi - tá - tis : percussé - runt me, & vulne - ra - vé - runt me,
 tu - lé - runt pá - li - um me - um custó - des mu - ró - rum: fi - li - æ Je - rú - sa - lem, nunti - á - te di - lécto qui - a amó - re lán - gue - o.

душа моя, ухватилась за него, и не отпустила его, доколе не привела его в дом матери моей и во внутренние комнаты родительницы моей.⁵ Заклинаю вас, дщери Иерусалимские, сернами или полевыми ланями: не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно).

⁴²⁶ Processionale monasticum ad usum congregationis gallicae Ordinis Sancti Benedicti. Solesmes: Abbaye de Saint-Pierre, 1893. P. 275–276. URL:

https://books.google.nl/books?id=_h46AQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 24.11.2023). В примере 32 антифон дополнен номерами строк.

⁴²⁷ По сведениям в базе данных «Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources»: <https://cantus.uwaterloo.ca> (дата обращения: 21.11.2023). Два схожих варианта антифона имеются, к примеру, в манускриптах A-Wn 1799** и NL-Uu 406 (приведены на ил. 19–20 в Приложении 2 диссертации).

Антифон становится первоисточником трехголосного одноклассового мотета Дюфай. В манускриптах (в частности, в Oх 213 и BL⁴²⁸) подтекстованы все голоса; нижний поименован как Tenor, два других не имеют обозначений. В критических изданиях Бесселера и Планчарта верхние голоса названы Cantus I и Cantus II.

Первоисточник последовательно интерпретируется в каждом голосе: используются все девять строк, от первой до последней.

Тенор придерживается заимствованного материала наиболее строго; отступления от антифонной мелодии минимальны (не более двух «заменных» или дублированных звуков подряд, возникающих нечасто). Диапазон тенора в точности соответствует амбитусу VII тона, в который вписан *cantus prius factus* (от субфиналиса *f* до верхнего *g*). Вслед за источником, этот голос выдержан в силлабической манере и имеет скромные распевы. Ритмизован тенор сочетанием лонг, бревисов и семибревисов.

Верхние голоса мелодически близки нижнему: они обрисовывают тот же амбитус (лишь октавой выше)⁴²⁹ и звучат преимущественно в тех же ритмических единицах. Однако, в отличие от тенора, в кантусах имеются вставки различной протяженности. Как правило, эти отступления располагаются между распетыми строками хорала, хотя некоторые оказываются и внутри строки.

Мотет открывается соло первого кантуса с парфразой на первую строку первоисточника. Эта строка имитируется в приму вторым кантусом, в то время как первый голос сопровождает его свободно сочиненным контрапунктом — мелизматической вставкой, которая распевает заключение строки («est») и отсутствует в *c. pr. f.*

⁴²⁸ Факсимиле приведены на цветных иллюстрациях 21–22 Приложения 2. Oх 213 — сокращение от GB-Ob MS. Canon. Misc. 213 (манускрипт, составленный в начале XV века из ранее существовавших отдельных брошюр и фрагментов; копия на DIAMM: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/>, дата обращения: 24.11.2023).

⁴²⁹ Лишь дважды — в тт. 46 и 57 транскрипции Бесселера — первый кантус спускается ниже *f* на ступень и две ступени соответственно.

Последним вступает тенор, проводя ту же первую строку антифона октавой ниже и в ином ритмическом оформлении. В момент вступления тенора первый кантус завершает мелизм и вводит вторую строку первоисточника, которую — после небольшой распевной вставки — подхватывает второй кантус.

Затем в первом кантуса вторая строка непосредственно сменяется третьей, а во втором голосе в этой смене снова участвует непродолжительный мелизм. В примере 33 наглядно показано, как излагается парафразированный первоисточник в начале мотета.

Пример 33

Гийом Дюфаи. Мотет *Anima mea liquefacta est*. Начало⁴³⁰

Такой принцип сохраняется и далее: тенор распевает строки последовательно и строго, а расположенные над ним кантусы временами включают мелизматические отступления, которые приходятся на последние слоги строк. Исключением становится седьмая строка — «Tulerunt pallium meum custodes muros». В обоих кантусах протяженный мелизм попадает на [me]-*um*, однако этот слог находится в середине строки, а не в ее конце.

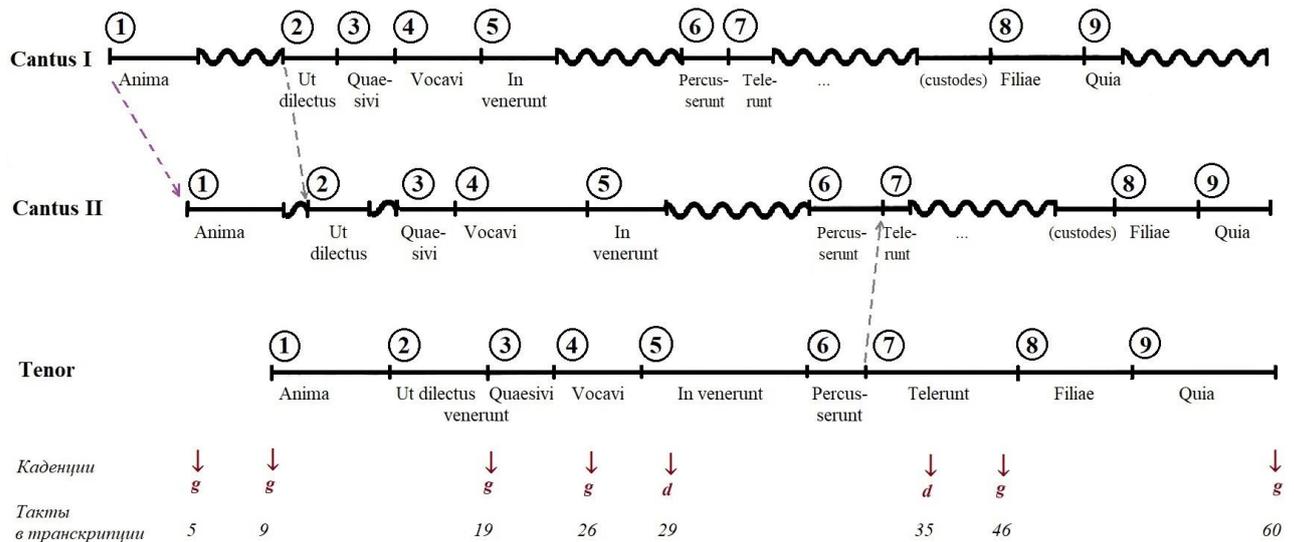
⁴³⁰ Пример набран по изданию: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 5. P. 113. Крестики над нотными знаками, которыми редактор обозначил опорные тоны хорала, сохранены. Арабскими цифрами в кружках переданы номера строк первоисточника (для сопоставления с предыдущим примером). Скобками выделены авторские мелизматические вставки, расположенные между строками колорированного хорала.

Гийом Дюфай. Мотет *Anima mea liquefacta est* (тт. 32–43)⁴³¹

Приведенная ниже схема 6 иллюстрирует расположение строк обработанного первоисточника в мотете по голосам.

Схема 6

Распределение строк первоисточника в мотете *Anima mea liquefacta est* Гийома Дюфай⁴³²



⁴³¹ Набор примера по изданию: Ibid. P. 114. Условные обозначения — как в предыдущем примере.

⁴³² Строки пронумерованы обведенными в кружок цифрами прямого полужирного начертания и снабжены начальными словами текста. Прямые горизонтальные линии соответствуют строго проводимым фрагментам хора, волнистые — мелизматическим отступлениям от него. Направленные вертикально короткие стрелки отмечают каденции; расположенные под ними латинские буквы — высоты каденций. Цифры курсивного начертания в нижнем ряду обозначают номера тактов по транскрипции Бесселера. Пунктирными стрелками показаны имитации (направление — от пропосты к респосте).

Ощущается ли на слух, что мотет — однотекстовый, и все голоса излагают «одну тему» (то есть основываются на одном источнике)? Думается, восприятие этих параметров зависит от того, сколько голосов звучит одновременно и на какой дистанции друг от друга находятся пропеваемые ими строки.

В начале мотета монотекстововость и «однотемность» очевидна: паузы тенора позволяют запомнить и удержать в памяти пропосту, а после — услышать тождество отвечающей ей респосты. Далее впечатление меняется, поскольку рассинхронизация строк по голосам дает разновременное произнесение слов и затрудняет улавливание звуковысотного сходства (которое уже не поддерживается ритмическим подобием, бывшим в начальной имитации). Мотет начинает звучать почти как политекстовый (!). Но в последней трети сочинения слышимость единого для всех голосов текста отчасти восстанавливается. Когда тенор наконец «догоняет» кантусы (и даже «опережает» одного из них), в парах голосов периодически возникают параллелизмы фраз. Так, начала шестой и затем седьмой строк в теноре откликаются во втором кантусе, причем второй раз — даже наподобие кратчайшей имитации (см. предыдущий нотный пример).

Все рассмотренные в данном очерке мотеты — трехголосные и однотекстовые. Они опираются на монодические первоисточники богослужебного происхождения — Богородичные антифоны или коммунио. В двух из них *cantus prius factus* интерпретируется в верхнем голосе (*Beata viscera* и *Regina celi*), в третьем — во всех трех голосах (*Anima mea*).

Мотеты демонстрируют различную степень колорирования исходного напева. В мотете Пауэра в авторской мелодии легко считывается ее первооснова, поскольку вставки между тонами хора незначительны, относительно кратки и рассредоточены. В мотете Данстейбла ситуация противоположная: в производной мелодии орнаментация настолько сильна, что рассредоточены уже тоны первоисточника, который обнаруживается

лишь благодаря известности последнего. Мотет Дюфаи показывает сочетание двух различных приемов обработки *cantus prius factus*: в кантусах хорал колорится, в теноре — проводится строго и ритмически выделенно. При этом в верхних голосах новые участки (по большей части, пространные) четко обособлены от мелодических фрагментов, следующих за хоралом.

Интересно, что первоисточники иллюстрируют три различных типа словесного распева: *Anima mea* — силлабический, *Beata viscera* — невматический, *Regina celi* — мелизматический. Степень свободы при колорировании первоисточника соотносима с тем мелодическим стилем, который был присущ хоралу. Наиболее распевный антифон *Regina celi* обработан в самой свободной манере; сдержанные по стилю антифон *Anima mea* и коммунью *Beata viscera* интерпретируются строже (добавочные звуки либо ограничены количественно, либо вынесены за пределы строк хорала).

Остановимся теперь подробнее на вопросе, требующем отдельного рассмотрения, а именно — на диспозиции голосов в мотетах Данстейбла.

3.3. Диспозиция голосов

3.3.1. Варианты диспозиции в двух-, трех- и четырехголосии

3.3.1.1. Двухголосие

Как было показано в таблице 1, все атрибутированные мотеты Данстейбла написаны для трех либо четырех голосов. Однако большинство этих сочинений содержит участки различной длины, где фактура сводится к двухголосию⁴³³.

Обычно обязательный участник дуэта — верхний голос, который сочетается со средним или нижним⁴³⁴. В изоритмических композициях парой становится только средний, в неизоритмических — любой из расположенных

⁴³³ Исключения — мотеты *Quam pulchra es, Regina celi letare, Sancta Dei Genitrix* и «бестекстовый» *Nesciens Mater*.

⁴³⁴ Исключения — непродолжительные дуэты среднего и нижнего голосов в мотетах *Beata Dei Genitrix* (John Dunstable: Complete works. 1953. P. 109, тт. 77–84), *Salve Regina misericordie* (Ibid. P. 110, тт. 58–62), *Sancta Maria, non est tibi similis* (Ibid. P. 121, тт. 16–19).

под кантусом. Даже если верхний голос основан на колорированном хорале (что повышает «статус» этого голоса), любое двухголосие создает впечатление паритета двух линий. Оба голоса подвижны, мелодически гибки и благозвучны в своем сочетании; их тексты преподносятся с примерно равной скоростью. Хотя голоса могут сходиться в унисон и даже перекрещиваться, закрепленность высотных позиций для них более характерна.

В изоритмических и неизоритмических мотетах внешний облик дуэтов довольно схож. Двухголосие в этих группах сочинений различается лишь по словесному признаку: в первом случае оно разнотекстовое, во втором — однотекстовое⁴³⁵. Количество текстов, несомненно, влияет на степень слияния голосов. Но в любом случае двухголосие в мотетах Данстейбла — это ансамбль двух равноправных линий.

Для сравнения приведем фрагменты мотетов *Dies dingus decorari*, *Gloria sanctorum* и *Crux fidelis*. Начальное двухголосие в изоритмическом мотете *Dies dingus* располагается над паузами теноровой тальи. Образующие его голоса исходят из унисона, перекрещиваются в кратком гласообмене и затем расходятся — каждый на свою позицию, изредка соприкасаясь. Оба оперируют одними и теми же длительностями (хотя ритмические рисунки не совпадают). Ни в одном из голосов нет первоисточника. При этом одновременно звучат два самостоятельных текста, объединенных темой почитания святого Германа. В верхнем голосе пропеваются слова «*Dies dignus decorari solemnis recolitur*» («День, достойный украситься торжественным воспоминанием»), в то время как в контрапунктирующем ему среднем преподносится иной текст — «*Demon dolens dum domatur*» («Страждет демон побеждаемый»).

⁴³⁵ Двухголосные участки различаются и по протяженности, однако это вопрос формы, а не письма. Здесь лишь заметим, что в сочинениях вне изоритмии двухголосие, как правило, продолжительно и обособляется в отдельную секцию формы, тогда как в изоритмических мотетах оно более кратко («заполняет время» пауз в теноровых тальях).

Джон Данстейбл. Мотет *Dies dingus decorari*. Начальное двухголосие⁴³⁶

Gloria sanctorum, напротив, — однотекстовый мотет вне изоритмии. В открывающем его центральную секцию двухголосии распевается единый текст: «Sordes voluptatis, estus pravitatis dilue, Maria» («Скверну страстей, лукавство пороков очисти, Мария»). По-видимому, оба голоса сочинены без опоры на хоральный напев⁴³⁷. Голоса ритмически неконтрастны; как и в предыдущем примере, они берут начало в прима d^1-d^1 и затем двигаются противоположно, параллельно или косвенно друг другу, порой приходя к унисонам.

Джон Данстейбл. Мотет *Gloria sanctorum*. Начало второй секции⁴³⁸

Если бы не различие принципов подтекстовки, определить происхождение сравниваемых дуэтов было бы непросто.

В однотекстовом мотете *Cruх fidelis* центральная секция также отведена дуэту. В нем участвует другая пара — верхний голос с нижним;

⁴³⁶ Приводится по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 67 (тт. 1–9). Участок краткого гласообмена показан пунктиром красного и голубого цвета; унисоны в начале и после расхождения голосов обведены зелеными рамками.

⁴³⁷ Букофцер сообщает, что мелодия секвенции *Gloria sanctorum*, найденная им в Дублинском тропарии GB-Cu Add. 710 (Dublin Troper), f. 124, в мотете не использована.

⁴³⁸ Приводится по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 111 (тт. 54–61). Зелеными рамками обведены унисоны, оранжевой скобкой показан момент перекрещивания голосов.

в обоих голосах звучит обращение к Честному Кресту — «Dulce lignum» («Сладкое Древо») ⁴³⁹. Две партии, сплетенные в согласном контрапункте, мелодически и ритмически равнозначны. В верхней части своего диапазона тенор соприкасается и даже перекрещивается с кантусом. По «внешним» признакам этого двухголосия трудно заподозрить, что в кантусе колорируется хорал, то есть один из голосов несет бóльшую смысловую нагрузку.

Пример 37

Джон Данстейбл. Мотет *Cruх fidelis*. Начало второй секции ⁴⁴⁰

3.3.1.2. Трехголосие

Письмо для трех голосов в мотетах Данстейбла наиболее разнообразно. Представим четыре варианта диспозиции в трехголосии — от наиболее функционально однородной фактуры к очевидно разделенной на пласты.

a) Однородное гоморитмическое трехголосие подразумевает равенство всех голосов. Три партии синхронизируются по вертикали с позиций и ритма, и слова: единый для всех голосов текст подается отчетливо и согласованно («декламируется»). Как отмечалось в подразделе

⁴³⁹ В манускриптах тенор, не имеющий пространного текста в трехголосных секциях, здесь (в двухголосии) тщательно подтекстован.

⁴⁴⁰ Пример по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 104 (тт. 72–87). Добавленные условные обозначения: зеленые рамки — унисоны, оранжевая скобка — перекрещивание голосов, крестики — тоны хорала, колорированного в верхнем голосе.

Букофцер приводит первоисточник по Сарумскому процессионалу GB-Lbl Harley 2942, ff. 81v–82 (John Dunstable: Complete works. 1953. P. 161). В трехголосных крайних секциях мотета носителем с. pr. f. является средний голос (как было показано в примере 22, подраздел 3.2.3 диссертации). В серединной двухголосной секции средний голос паузирует, и первоисточник (транспонированный здесь на кварту вверх) мигрирует в кантус.

2.2.2 при обсуждении современной терминологии в мотетах вне изоритмии, самый выдающийся образец такого рода — мотет *Quam pulchra es*. Эта композиция являет собой редкий пример полной подтекстовки всех без исключения голосов. Однородное моноритмическое трехголосие выдержано от начала до конца, что также выделяет данный мотет среди прочих, где такое письмо возникает эпизодически и не становится довлеющим.

К примеру, в мотете *Sancta Dei Genitrix* обсуждаемый вид фактуры встречается лишь дважды — в конце третьей и последней тексто-музыкальных строк.

Пример 38

Джон Данстейбл. Мотет *Sancta Dei Genitrix*⁴⁴¹

а) каденция третьей строки

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий каденцию третьей строки. Показаны три голоса (верхний, средний и нижний регистры) с лирическими надписями: *- tis, flos mi - se - ri - cor - di - e.* Музыкальная запись включает ноты, паузы и акценты, завершающиеся каденцией.

б) каденция последней строки (перед «Amen»)

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий каденцию последней строки. Показаны три голоса с лирическими надписями: *in se - des be - a - ta.* Музыкальная запись включает ноты, паузы и акценты, завершающиеся каденцией перед «Amen».

В *Sancta Dei Genitrix*, как и в *Quam pulchra es*, все три голоса свободны от заимствования музыкального первомаериала⁴⁴². Однако идея равенства может реализоваться и в условиях работы с первоисточником, как показывает сочинение Данстейбла в другом жанре — *Magnificat secundi toni*. Магнификат представляет собой композицию на основе мелодии второго псалмового тона, которая колоризируется в верхнем голосе. В трехголосных секциях Магнификата⁴⁴³ преобладает «конкордовое» письмо с синхронизацией всех голосов по вертикали. Особая смысловая роль

⁴⁴¹ Пример набран по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 119, 121.

⁴⁴² В комментарии М. Букофцера данных о музыкальных заимствованиях нет.

⁴⁴³ Форма Магнификата складывается из двенадцати тексто-музыкальных строк со строгим чередованием трех- и двухголосия, а также двукратной сменой мензуры. Подробнее об этом: Тимина [Теплова] А. С. Гармония английского контрапункта: «Магнификат» Дж. Данстейбла: курсовая работа по гармонии / науч. рук. М. И. Катунян; МГК имени П. И. Чайковского. М., 2016.

верхнего голоса, держащего распетый с. рг. f., фактурными средствами не проакцентирована.

Пример 39

Джон Данстейбл. Магнификат второго тона⁴⁴⁴

а) первая строфа (тт. 1–6)

б) окончание второй строфы (тт. 33–43)

б) *Однородное трехголосие с различным ритмическим рисунком в голосах* встречается в мотетах Данстейбла очень часто. В науке оно нередко фигурирует под наименованием *английский дискант*⁴⁴⁵. Его подосновой является всё то же моноритмическое движение всех голосов («нота против ноты»), однако каждый голос распевает эту основу, то есть отклоняется от нее, ритмически и высотно декорируя свою линию.

Зачастую многоголосие базируется на хорале, который размещен в среднем или верхнем голосе и (обычно минимально) орнаментирован. Свободные от заимствования голоса движутся параллельно или противоположно носителю с. рг. f., образуя к нему консонантные

⁴⁴⁴ Приводится по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 95, 96. Примеры дополнены крестиками, которыми отмечены вплетенные в мелодию кантуса тоны первоисточника.

⁴⁴⁵ Именно этот склад породил выражение «дискантовый мотет» (в одном из его значений), что обсуждалось в подразделе 2.2.2 настоящей работы.

контрапункты. Ткань такого рода может выстраиваться и без первоисточника, чему есть множество примеров как у Данстейбла, так и у его современников, особенно английских⁴⁴⁶.

Однородности этого трехголосия способствует и то, что оно основано на едином тексте. В манускриптах количество полностью подтекстованных голосов различно. Традиционно целиком подтекстовывается верхний голос, реже — верхний и средний. Не снабженные пространным текстом партии имеют инципиты, всегда совпадающие с начальными словами кантуса.

Этот склад можно проиллюстрировать трехголосными секциями мотета *Gaude virgo Katherina*, сочиненного без опоры на мелодио-первоисточник. Наиболее отчетливо синхронная подоснова прослеживается в пятой строфе мотета. Каждый из голосов по-своему распевает дискантовую основу, которая вполне считывается слухом благодаря частым совпадениям ритмических рисунков по голосам. Полностью подтекстован только кантус («*Gaude archa coronata et in Sina venerata olei stillamine*» — «Радуйся, сосуде увенчанный и на Синае почитаемый, миро источающий»). Средний и нижний голоса, которым в манускрипте даны лишь первые слова («*Gaude archa coronata*»), с легкостью могут быть подтекстованы до конца строфы ровно под кантусом: в фактуре этому нет препятствий.

Пример 40

Джон Данстейбл. Мотет *Gaude virgo Katherina*. Пятая строфа⁴⁴⁷

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The Soprano part has lyrics: "Gau - de ar - cha co - ro - na - ta et in Si - na ve - ne - ra -". The Alto and Tenor parts have the lyrics: "Gaude archa coronata". The score includes measure numbers 76 and 80.

⁴⁴⁶ Описание «английского дисканта» опирается на работы Ю. К. Евдокимовой и Б. Смита (*Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 2А. С. 17–23; Smith B. G. John Dunstable and Leonel Power: A Stylistic Comparison. P. 36–37*).

Среди примеров трехголосия такого рода в мотетах англичан — рассмотренный в подразделе 3.2.4 мотет *Beata viscera* Пауэра, а также его же *Ave Regina celorum*, фрагмент которого приводился в подразделе 2.2.2.

⁴⁴⁷ Приводится по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 130 (тт. 73–83).

Рассмотренный в подразделе 3.2.4 мотет *Regina celi letare* — тоже образец однородного трехголосия с различным ритмическим рисунком в голосах. В примере 41 приведен фрагмент мотета со слов «Quia quem meruisti», открывающих вторую текстовую строку. Все голоса ритмически схожи и объединены общим текстом. Линия кантуса, проводящего колорированный хорал, более изысканна, нежели остальные голоса; однако контрастной ее назвать трудно.

Пример 41

Джон Данстейбл. Мотет *Regina celi* (тт. 26–44 транскрипции)⁴⁴⁸

The image shows a musical score for three voices: Cantus (top), Tenor (middle), and Bass (bottom). The lyrics are: "Quia quem meruisti por". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are small 'x' marks above certain notes in the Cantus part, and measure numbers 30, 35, and 40 are indicated.

Дискантовая канва в этом примере настолько распета всеми голосами (особенно кантусом), что порой еле просвечивает за их переплетениями. Тонкая работа контрапунктиста вызывает ассоциации с витиеватыми инициалами богослужебных книг или с искусной резьбой по камню, украшающей готические соборы Англии⁴⁴⁹.

Заключительная Аллилуйя в *Regina celi* демонстрирует этот тип письма в условиях «чрезвычайной» мелизматичности. Наблюдается интереснейшее сочетание: с одной стороны, «свободолюбивый» мелизматический тип словесного распева, с другой — подразумеваемая простая дискантовая

⁴⁴⁸ Приводится по источнику: Ibid. P. 101. Пример дополнен крестиками, отмечающими тоны первоисточника в мелодии верхнего голоса.

⁴⁴⁹ См., к примеру, инициал из Золотой мюнхенской псалтыри, имеющей английское происхождение, а также верные своды в Глостерском соборе (ил. 23–24 в Приложении 2).

основа, способная (как оказывается) обходиться почти без текста, то есть одними мелизмами.

Пример 42

Джон Данстейбл. Мотет *Regina celi letare*. Заключительная Аллилуйя⁴⁵⁰

Приведенные примеры дают представление о том, насколько разнообразно письмо, определяемое как «английский дискант». Оно может выстраиваться как на основе заимствованного первоисточника, так и без него; голоса могут распевать гоморитмический прообраз довольно скромно или обращаться с ним более свободно; мелодический стиль мотета также допускает варианты. Хотя в некоторых сочинениях слышна — что вполне объяснимо — преемственность от однородного строго гоморитмического склада, всё же английский дискант в мотете представляется первым шагом в сторону самостоятельности голосов. То, что верхний голос нередко демонстрирует бóльшую инициативу в распевании «конкордового» остова, скажется на его дальнейшем выделении в следующем типе трехголосия.

в) Трехголосие с обособлением верхнего голоса — не самое распространенное у Данстейбла, но примечательное как один из вариантов сложения фактуры. Средний и нижний голоса, ритмически и мелодически сдержанные, составляют фон, поверх которого разворачивается кантус —

⁴⁵⁰ Приводится по: Ibid. P. 103 (тт. 115–134). Пример дополнен крестиками над тонами с. рг. f. в партии кантуса.

самый гибкий и украшенный распевами голос. Иногда авторитет кантуса укрепляется тем, что он проводит колорированный первоисточник.

Начало мотета *Beata Dei Genitrix* — один из примеров трехголосного письма с акцентом на верхнем голосе. Все голоса, по-видимому, свободны от хоральных заимствований⁴⁵¹. Нижний и средний голоса записаны в одном ключе; их диапазоны совпадают, и две партии свободно перекрещиваются. Кантус занимает другую высотную нишу и имеет иной мелодический облик. В противовес паре расположенных под ним голосов, которые поют размеренно, кантус полон «завитков» минимумами и семиминимумами.

Пример 43

Джон Данстейбл. Мотет *Beata Dei Genitrix*. Начало⁴⁵²

Несмотря на большую выразительность кантуса и предрасположенность фактуры к расслоению, текст в мотете всё еще один (!). При желании исполнители партий нижнего и среднего голосов могут «раскрыть» данные им инципиты («*Beata Dei Genitrix*» — «Благословенная Богоматерь») и пропеть полный текст, подписанный в манускриптах лишь под нотами кантуса. Общий текст объединяет все голоса мотета, отчасти выравнивая их, хотя иерархия уже намечается.

Трехголосные секции мотетов *O crux gloriosa* и *Crux fidelis* (в приведенных ранее примерах 4 и 22) также иллюстрируют трехголосие, где верхний голос обособляется благодаря своим мелодическим свойствам и диапазону. В *Crux fidelis* это обособление тем интереснее, что носителем с. pr. f., как уже отмечалось, является не верхний, а средний голос. Однако

⁴⁵¹ М. Букофцер не сообщает о наличии первоисточника.

⁴⁵² Приводится по: Ibid. P. 108 (тт. 1–13). Оранжевым цветом показан участок перекрещивания среднего и нижнего голосов, зеленым — их одинаковые ключи.

последний — в отличие от более распевного кантуса — не выделен в ткани и действует заодно с тенором, близким ему по ритму.

Пример 44

Джон Данстейбл. Мотет *Cruх fidelis*. Третья секция⁴⁵³

В этом примере единый текст («Assis nobis custodia» — «Защити нас») снова скрепляет фактуру, не позволяя ей окончательно расслоиться.

Если дискантовое письмо производно от строгого гоморитмического, то трехголосие с обособлением кантуса, в свою очередь, происходит от дискантового: это еще один шаг к иерархическому построению ткани.

2) *Иерархически дифференцированное* трехголосие с акцентом на *теноре* характерно прежде всего для изоритмических мотетов Данстейбла и его окружения.

Главенство тенора обусловлено его ролью носителя *s. pr. f.* и поддержано ритмически статичным оформлением. Он — смысловой фундамент всей ткани. Его текст — самый краткий и емкий: заимствованный вместе с хоральной мелодией, он, как правило, определяет содержание текстов остальных голосов.

Верхний голос (триплум) максимально контрастен тенору: он подвижен, мелодически пластичен и снабжен собственным пространственным текстом.

Третий голос (дуплум / мотетус) занимает промежуточную позицию. С одной стороны, по количеству текста и интенсивности подтекстовки он приближается к триплуму. С другой стороны, дуплум нередко

⁴⁵³ Пример по: Ibid. P. 105 (тт. 107–114). Добавленные условные обозначения: зеленая скобка — одинаковые ключи, крестики — тоны хора в среднем голосе.

перекрещивается с тенором, становясь самым низким голосом и беря нижние звуки конкордов. Ритмика и мелодика дуплума также «промежуточные»: как правило, он движется скорее тенора, но чуть сдержаннее триплума, по мелодической плавности тоже уступая последнему.

Среди образцов такого расслоения ткани — изоритмический мотет *Gaude felix Anna*. В примере 45 представлен фрагмент первой секции мотета, следующий за начальным дуэтом триплума и дуплума.

Каждый из трех голосов самостоятелен с точки зрения текста. Вступающий после пауз тенор пропевает «*Anna parens*» — первые слова стиха из респонсория в честь праведной Анны, ставшего первоисточником мотета⁴⁵⁴. Дуплум продолжает начатую в дуэте строфу: «*Gaude mater matris Christi, que per aurem applausisti Dei Patris nuncio*» («Радуйся, мать Матери Христа, возрадовавшаяся возвещению Бога Отца»). Триплум также развивает свою первую мысль: «*Gaude felix Anna, que concepisti prolem, que erat paritura mundi Salvatorem*» («Радуйся, плодоносная Анна, зачавшая Дитя, через которое явился Спаситель мира»).

Пример 45

Джон Данстейбл. Мотет *Gaude felix Anna*.

Первая секция (с момента установления трехголосия)⁴⁵⁵

Хорал в партии тенора ритмизован лонгами и бревисами. Дуплум оперирует длительностями на порядок более краткими — бревисами, семибревисами и минимами. В триплуме минимы используются чаще, чем

⁴⁵⁴ Респонсорий *Matronarum hec matrona*, входивший в состав I ноктурна оффиция в честь праведной Анны и бытовавший в сарумском обряде.

⁴⁵⁵ Пример по изданию: *Ibid.* P. 70 (тт. 10–19). Пунктирными рамками оранжевого цвета показаны перекрещивая голосов. Добавлены оригинальные ключи, в ПСС проставленные только при первой системе (перед начальным дуэтом).

в дуэте. Налицо ритмический контраст пластов — замедленного тенора и более подвижной пары двух других голосов.

Плавность линии тенора обусловлена его хоральным происхождением. В наиболее утонченной мелодии триплума преобладают поступенные и терцовые ходы, а все скачки (в примере выше — на кварту и сексту вверх) уравновешены движением в обратном направлении. Дуэтом оказывается самым «беспокойным» голосом: он допускает большее число скачков, и некоторые из них (например, на септиму в тт. 17–18) заполняются не сразу.

Оригинальные ключи в рукописи ModB, по которой известен данный мотет, показывают различие диапазонов голосов. Триплум записан в ключе С на третьей линейке, дуэт — в С на пятой, тенор — в F на четвертой.

Октавный амбитус первоисточника дал октавный объем тенора ($A-a$)⁴⁵⁶. Дуэт охватывает ундециму $A-d^1$, триплум — дециму $f-a^1$. Хотя диапазоны тенора и триплума частично перекрываются, эти голоса ни разу не соприкасаются друг с другом. Того же нельзя сказать о дуэте: он способен пересекаться и с триплумом, и с тенором (особенно часто). В этих перекрещиваниях наиболее явно проступает роль дуэта как «соединительной ткани» между двумя крайними голосами.

Таким образом, выстраивается иерархически дифференцированное трехголосие: базису в виде тенора — носителя *s. pr. f.* — противопоставляется свободная от музыкальных заимствований пара голосов. Неоднородности фактуры способствует и политекстовость (три словесных ряда одновременно), и различие голосов в мелодико-ритмическом плане, и соотношение их по высоте.

Примечательно, что в последней секции мотета, где длительности тенора уменьшаются втрое по сравнению с первоначальными значениями, расслоение ткани сохраняется. Ритмический контраст голосов несколько сглаживается, временами даже напоминая английский дискант. И всё же тенор выделяется на фоне двух других партий: его ритмический рисунок

⁴⁵⁶ Здесь даны диапазоны голосов на протяжении всего мотета, а не только в приведенном фрагменте.

сдержан, строг и лишен «декора» из синкоп и ритмов с точкой, какой есть в триплуме и дуплуме. В отличие от дискантовой ткани в мотетах вне изоритмии, где встречалось колорирование с. рг. f., здесь ведущий голос подает первоисточник целенаправленно и плотно, не рассредоточивая его тоны. Сохраняется и трехтекстовость, которая содействует индивидуализации голосов и препятствует их сближению, характерному для мотетов на один текст.

Пример 46

Джон Данстейбл. Мотет *Gaude felix Anna*.

Третья секция, начало⁴⁵⁷

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 145 and ends at measure 160. The second system starts at measure 155 and ends at measure 160. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Иерархия в фактуре изоритмических мотетов Данстейбла ожидаема, поскольку она имеет корни еще в средневековом изоритмическом мотете. Тем более любопытными представляются образцы неоднородной ткани подобного рода в мотетах композитора вне изоритмии. К таковым относятся *Salve Regina Mater mire*, *Salve Regina misericordie* и *Salve Mater Salvatoris*. В них трехголосие с акцентом на теноре локализовано, возникает лишь на некоторых участках и не распространяется на весь мотет. Рассмотрим один из них.

⁴⁵⁷ Пример по изданию: Ibid. P. 73 (тт. 145–162).

Мотет *Salve Regina Mater mire* открывается дуэтом кантуса и контратенора. Трехголосие иерархического плана устанавливается в момент вступления тенора и выдерживается на протяжении всей первой секции мотета. Тенор движется заметно медленнее двух других голосов. Его размеренная поступь напоминает тенора изоритмических мотетов, однако принцип изоритмии в этом мотете не реализован. М. Букофцер предполагает, что в партии тенора изложен неизвестный ныне сарумский хорал *Salve Regina*⁴⁵⁸.

Пример 47

Джон Данстейбл. Мотет *Salve Regina Mater mire*.

Первая секция (с момента установления трехголосия)⁴⁵⁹

Контраст потенциального носителя с. р. f. и прочих голосов здесь в основном ритмический. Контрапунктирования нескольких

⁴⁵⁸ См. комментарий: Ibid. P. 182.

⁴⁵⁹ Пример по изданию: Ibid. P. 113–114 (тт. 13–48). Пунктирными рамками оранжевого цвета показаны перекрещивая голосов, синими скобками — участки речитации в верхнем и среднем голосах. Добавлены оригинальные ключи, в ПСС проставленные только при первой системе.

самостоятельных текстов, обычного для изоритмических мотетов, в этом сочинении нет. Верхний и средний голос подтекстованы полностью («*Salve Regina, Mater mire clementie*» — «Радуйся, Царица, кроткая Мать мира»); тенор имеет только надпись «*Salve*». Названный инципит не противоречит тексту двух других голосов, хотя тот вряд ли может быть полностью использован тенором⁴⁶⁰. Не исключено, что дополнительное средство контраста заключается в тембре (если тенор исполняется инструментально) или количестве текста (если тенор пропевает лишь его часть).

Родство верхнего и среднего голосов в *Salve Regina Mater mire* более явно, чем в паре «труппум – дуплум» трехголосных изоритмических мотетов Данстейбла. Этому благоприятствует частая ритмическая и текстовая синхронизация двух голосов, когда они речитируют на избранных высотах. «Декламационные», ритмически чеканные участки отдаляют эту пару от малословесного, выдержанного в крупных длительностях тенора.

Вместе с тем средний голос, подобно дуплуму изоритмических композиций, успевает «породниться» и с тенором. Снова сходство проявляется через близость диапазонов (при одинаковых ключах) и частые перекрещивания. Справедливости ради следует сказать, что с кантусом средний голос пересекается не реже, связывая — как и дуплум — два высотных края этого многоголосия.

Трехголосная ткань, которая преобладает в мотетах Данстейбла, демонстрирует многообразие диспозиционных решений. В четырехголосии диспозиция не столь разнопланова, но тоже представлена не единственным вариантом.

3.3.1.3. Четырехголосие

Решения в этой области включают как иерархически выстроенную ткань (основную разновидность), так и относительно однородную.

⁴⁶⁰ Количество слогов этого пространного текста значительно превышает число звуков тенора.

а) Иерархически дифференцированное четырехголосие предполагает *ведущую роль тенора* и расслоение фактуры на *два пласта*. Присутствует во всех изоритмических мотетах Данстейбла для четырех голосов: *Veni Sancte Spiritus, Gaude Virgo salutata, Preco preheminencie u Salve scema sanctitatis*.

Соотношение тенора и триплума аналогично тому, что наблюдается в трехголосных изоритмических композициях. Тенор имеет основополагающее значение и проводит первоисточник размеренно, в максимально крупных длительностях. Триплум занимает верхнюю позицию и контрастирует тенору, будучи мелодически оживленным и подтекстованным своим текстом.

Функции дуплума, который в трехголосии вынужден был «работать за двоих» (выполнять роль посредника между фактурными полюсами), теперь распределены между двумя партиями. Дуплум здесь — безусловная пара к триплуму, а контратенор группируется с тенором.

Верхняя пара голосов сосуществует в одном диапазоне; с нижними голосами дуплум больше не пересекается. По-прежнему дуплум имеет собственный пространственный текст, а по ритмической активности уже не уступает триплуму.

Контратенор — либо бестекстовый, либо малотекстовый голос. Он занимает тот же высотный ярус, что и тенор, и систематически переkreщивается с последним. По ритмике контратенор подобен тенору либо движется чуть скорее, однако его мензура всё равно крупнее мензур верхних голосов.

Ярусность ткани с разделением ее на два пласта — один из признаков «классического» средневекового изоритмического мотета. В этом смысле четырехголосные мотеты Данстейбла продолжают старинную континентальную традицию.

Иллюстрацией иерархического построения четырехголосия может стать мотет *Gaude Virgo salutata*. В примере 48 представлен фрагмент первой секции мотета, следующий за начальным дуэтом верхней пары.

Все четыре голоса имеют свои тексты, обращенные к Богородице. В верхней паре они наиболее протяженны и подаются достаточно скоро. В момент вступления нижней пары триплум продолжает пропевать строфу, начатую в дуэте: «*Gaude Virgo salutata angelico relatu, mox es gravida libera omni reatu*» («Радуйся, Дева, приветствуемая ангельской вестью; ныне плодоносящая, но свободная от всякого греха»). Текст дуплума открывается тем же славословием, но имеет иное продолжение: «*Gaude Virgo singularis, Mater nostri Salvatoris, radix vite popularis, germen novi floris*» («Радуйся, несравненная Дево, Мать нашего Спасителя, корень виноградной лозы, ветвь нового цветка»). Контратенор вступает позже со своим менее протяженным текстом, начинающимся словами: «*Virgo Mater comprobaris matrem partus indicat*» («Дева и Мать [воистину]: о материнстве свидетельствует рождение»). Наконец, тенор обстоятельно подает первоисточник — хоральную мелодию с текстом «*Ave gemma celi luminarium*» («Радуйся, жемчужина небесной славы») ⁴⁶¹.

Пример 48

Джон Данстейбл. Мотет *Gaude Virgo salutata*.

Первая секция (с момента установления четырехголосия) ⁴⁶²

⁴⁶¹ В этом мотете, как и в ряде других, полная подтекстовка тенора — дело рук редактора. Во многих манускриптах тенора английских мотетов имеют более длинные словесные цитаты, нежели обычные инципиты. По мнению Букофцера, это является основанием для подробной подтекстовки голоса, который, видимо, мыслился все-таки вокальным (а не инструментальным). Однако в данном случае в рукописи ModV вовсе отсутствует указание инципита (!). Редактор полагает, что в теноре проводится пятая строка секвенции *Ave mundi spes Maria*, начало которой было использовано Данстейблом в другом изоритмическом мотете — *Ave Regina celorum, ave decus*.

⁴⁶² Пример по изданию: Ibid. P. 74 (тт. 9–32). Пунктирными рамками оранжевого цвета показаны перекрещивая голосов, синими пунктирными линиями и пометкой «имит.» — простые имитации в верхней паре голосов. Цифры между звуками контратенора равны интервалам скачков. Добавлены оригинальные ключи и мензуры, в ПСС проставленные только при первой системе.

Верхний пласт многоголосия отличается от нижнего не только объемами текста, скоростью его преподнесения и наличием или отсутствием первоисточника. Неодинаковы и мелодические контуры голосов, и их диапазоны.

Триплум и дуплум тесно связаны между собой: они постоянно перекрещиваются, порой синхронизируясь по ритму, а иногда образуя краткие имитации в приму. Оба голоса плавны и преимущественно поступенны: для них обычна секундово-терцовая интервалика, а редкие скачки имеют заполнения. Диапазоны совпадают почти дословно ($g-c^2$ у дуплума, $a-c^2$ в триплуме), ключи одинаковы.

Тенор имеет наиболее скромный объем: все его высоты укладываются в кварту $g-c^1$. Он тоже движется поступенно, но его плавность — следствие хоральных истоков, а не свободного сочинения голоса. Мелодическая линия контратенора наиболее изломана. В приведенном примере большинство ходов контратенора — разнонаправленные скачки (квартовые, квинтовые, септимовые, октавные), которые, если и уравниваются, то лишь обратным скачком. Это объяснимо: при столь небольшом объеме тенора контратенору большую часть времени приходится брать на себя нижние звуки общего диапазона мотета. Потому диапазон его скачкообразной мелодии широк ($c-e^1$).

В мотете *Salve scema sanctitatis* тенор и контратенор сближаются в еще большей степени. Заимствованным напевом стало окончание респонсория в честь святой Екатерины на текст «cantant celi agmina laudes» («небесный

сонм поет хвалы») ⁴⁶³. Слог «-на» в первоисточнике получает огромный (27-звучный) мелизм, тогда как остальные слоги подаются силлабически. Поэтому достаточно протяженный тенор мотета воспринимается как малотекстовый: большую его часть занимает распев. Контратенор в ModB вовсе не снабжен текстом (отсутствует даже инципит). В этих условиях внутреннее родство тенорово-контратеноровой пары становится заметнее.

Пример 49

Джон Данстейбл. Мотет *Salve scema sanctitatis*.

Фрагмент первой секции ⁴⁶⁴

The image shows a musical score for a motet by John Dunstaple. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 75 and ends at measure 80. The second system starts at measure 85 and ends at measure 90. The score includes a tenor line (top staff in each system) and a contratenor line (middle staff in each system). The lyrics are written below the staves. The tenor line has a melisma on the syllable '-na' in the first system and continues in the second system. The contratenor line provides a harmonic accompaniment. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Lyrics for the first system (measures 75-80):
 Tenor: - ptis ro - tu - lis re - cu[s] - sa; plan - gens
 Contratenor: - ca - tur, mi - ro mul - sa mens mu - ni - tur ru -

Lyrics for the second system (measures 85-90):
 Tenor: plebs pre - ci - pi - ta - tur, ri -
 Contratenor: - ta re - ma - nens re - gi - ne, ma -

Тенор и контратенор чрезвычайно близки не только по регистру и малотекстовости (или «бессловесности»), но и по ритмике. В паре преобладает противоположное движение совершенными консонансами, а ритм участников этого двухголосия практически идентичен. При таком поведении контратенора, ставшего «басовой тенью» тенора–первоосновы, расслоение фактуры на два пласта очевидно ⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Респонсорий *Virgo flagellatur*, входивший в состав II ноктурна официина в честь великомученицы Екатерины Александрийской и бытовавший в сарумской богослужебной традиции.

⁴⁶⁴ Пример по изданию: Ibid. P. 83 (тт. 73–90). Добавлены оригинальные ключи, в ПСС проставленные только при первой системе. Фрагмент соответствует участку мелизма «-на» в теноре, занимающем нижний нотоносец системы.

⁴⁶⁵ Такой облик контратенора вполне традиционен: достаточно вспомнить «двухголосные тальи», образуемые тенором и контратенором во французском мотете XIV века.

б) Однородное четырехголосие с различным ритмическим рисунком в голосах наблюдается в *Descendi in ortum meum* — единственном четырехголосном мотете Данстейбла вне изоритмии.

Благодаря каким свойствам мотета ткань воспринимается как однородная?

Во-первых, *Descendi in ortum meum* — одноклассовая композиция. Все голоса основаны на библейском тексте из Песни песней: «Я сошла в ореховый сад посмотреть на зелень долины, поглядеть, распустилась ли виноградная лоза, расцвели ли гранатовые яблоки? “Оглянись, оглянись, Суламита! оглянись, оглянись, — и мы посмотрим на тебя”» (Песн 6:11, 7:1)⁴⁶⁶. Одни и те же слоги могут произноситься голосами одновременно, с небольшим «отставанием» или «опережением» одного голоса другим. Однако в целом текст подается всеми участниками многоголосия равномерно, без сильного рассогласования.

Во-вторых, в мотете нет группировки голосов по ритмическому признаку. В рукописных источниках (дошедших до наших дней в «аварийном» состоянии) знаки мензур проставлены не у всех голосов⁴⁶⁷. По-видимому, предполагалось звучание всех партий в единой мензуре — в *tempus perfectum*, *prolatio minor* (O)⁴⁶⁸. Самый низкий голос, тенор, двигается несколько сдержаннее остальных, но не обособляется в отдельный ритмический ярус.

В-третьих, вопрос заимствований в мотете неоднозначен. Предположительно, в кантате мотета проводится антифон *Descendi*, который исполнялся в праздники Успения, Рождества Богородицы и Посещения Марии. При этом мнения насчет объема и характера цитирования хорала

⁴⁶⁶ В Синодальном переводе. Латинский текст мотета: «*Descendi in ortum meum, ut viderem poma convallium, et inspicerem si florisset vinea, et germinassent mala punica. Revertere, revertere, Sulamitis, ut intueamur te.*»

⁴⁶⁷ Фрагменты GB-Lbl Add. 54324 (f. 3) и GB-MA PRC 50/5 (f. v), на сопоставлении которых выстраивались реконструкции. В одном источнике сохранились два средних голоса, в другом — два крайних. Факсимиле на DIAMM: <https://www.diamm.ac.uk/sources/405/#/>; <https://www.diamm.ac.uk/sources/3235/#/> (дата обращения: 27.03.2024).

⁴⁶⁸ Дж. Камминг выставляет этот знак для всех четырех голосов в квадратных скобках (т. е. как потенциально верный). *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 232.*

разнятся. Дж. Камминг считает, что краткий фрагмент антифона предстает лишь в начале («на протяжении нескольких тактов»), далее же мотет «сочинен свободно»⁴⁶⁹. М. Бент видит в качестве цитаты «первые шесть нот» кантуса и предполагает, что далее начинается колорирование («свободное парафразирование») хорала. При этом исследователя настораживает то, что диапазон верхнего голоса оказывается уже амбитуса первоисточника⁴⁷⁰. Более того: можно заметить, что малая цитата, которая узнается в начальных звуках кантуса, не является чем-то необычным для мелодики Данстейбла. Во многих его мотетах линии верхних голосов содержат аналогичный подъем в пределах квинты с ее «мажорным» заполнением и захватыванием сексты. Гипотетически *Descendi in ortum meum* мог задумываться как мотет, вовсе свободный от заимствований. В таком случае (а также в случае краткости цитаты и свободного продолжения) ни один из голосов не наделяется особой ролью носителя *c. pr. f.*: все голоса равны.

Пример 50

Джон Данстейбл. Мотет *Descendi in ortum meum*.

Начало⁴⁷¹

Кроме того, в мотете нет группировки голосов по диапазонам. Каждый голос имеет свой ключ (G на второй линейке, C на второй, четвертой и пятой); каждый занимает свою высотную позицию и не перекрещивается (!)

⁴⁶⁹ *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 236.*

⁴⁷⁰ В партии верхнего голоса отсутствует g^2 , который есть во всех версиях этого антифона (см. варианты в базе данных: «Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant – Inventories of Chant Sources»: <https://cantus.uwaterloo.ca>; дата обращения: 27.03.2024).

⁴⁷¹ Пример по транскрипции Сабины Кассола (Sabine Cassola), тт. 1–7. URL: [https://www.cpd1.org/wiki/index.php/Descendi_in_ortum_meum_\(John_Dunstable\)](https://www.cpd1.org/wiki/index.php/Descendi_in_ortum_meum_(John_Dunstable)) (дата обращения: 28.03.2024). Пример дополнен оригинальными ключами.

с другими. Исключения — пересечения контратенора и тенора — крайне редки. Таким образом, разделение ткани на пласты по регистровому признаку отсутствует.

Наконец, равноправие голосов подтверждается тем, что любой из них может участвовать в дуэте. Двухголосие в этом мотете звучит не реже, чем собственно четырехголосие, и представляет практически все возможные комбинации голосов⁴⁷². Напомним, что в других мотетах Данстейбла, как правило, обязательным участником дуэта был верхний голос; в этом сочинении такого ограничения нет.

Четырехголосие занимает чуть менее половины общей длины мотета. В примере 41 дан фрагмент мотета на словах «in ortum meum»: именно здесь впервые складывается полное четырехголосие.

Пример 41

Джон Данстейбл. Мотет *Descendi in ortum meum*.

С момента установления четырехголосия⁴⁷³

The image shows a musical score for a motet by John Dunstable. It consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The lyrics are written below each staff. The lyrics are: 'di in ortum meum, ut'. The music is written in a mensural style with various note values and rests. The lyrics are: 'di in ortum meum, ut'.

Ритмического тождества голосов в данном примере нет, однако контраста линий, явного обособления и группировки по какому-либо признаку (регистровому, мелодическому, по критерию с. рг. f. и мензуры) — тоже.

⁴⁷² Снова исключение — тенорово-контратеновая пара, которая не «солирует» вместе. Тем не менее, и тенор, и контратенор участвуют в дуэтах с другими голосами.

⁴⁷³ Пример по транскрипции: [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Descendi_in_ortum_meum_\(John_Dunstable\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Descendi_in_ortum_meum_(John_Dunstable)) (дата обращения: 28.03.2024). Тт. 21–28.

В мотетах Данстейбла, как правило, различные варианты диспозиции могут сочетаться в рамках одного сочинения. Речь идет не только о переходах от трех- или четырехголосного письма к двухголосию, обычных для мотетов того времени. В трехголосном мотете (особенно вне изоритмии) нередки плавные переходы от строгой гоморитмии к дискантовому складу (с ведущим верхним голосом), которому свойственно более свободное обращение с гоморитмичным «остовом»; от явно функционально однородной ткани — к многоголосию с обособлением одного из голосов. Соотношение разных по диспозиции секций влияет на восприятие композиционного рельефа⁴⁷⁴.

3.3.2. Проблема именованя голосов

Разнообразие диспозиционных решений в мотете первой половины XV века не могло не отразиться на именовании голосов мотета. Проблема заключается в том, что в рукописях далеко не всегда имеются названия партий, и в современной науке ведутся поиски адекватных обозначений. Иллюстрацией таких поисков может послужить терминология, которая складывается применительно к трехголосию в мотетах Данстейбла и его современников.

1) Изоритмические мотеты

Изоритмические мотеты, по давно сложившемуся обычаю, нотированы в рукописях по голосам. Сперва полностью записан верхний, затем средний и нижний (два последних — в любом порядке). Из трех голосов лишь нижний озаглавлен как «Tenor», тогда как партии двух других не имеют специальных пометок.

Перенесение в изоритмический мотет XV века именованый, закрепившихся за голосами изоритмического мотета предшествующей эпохи, вполне естественно. Самый высокий голос над тенором называется триплумом, другой — мотетусом, или дуплумом.

⁴⁷⁴ Это положение пояснено далее в главе 4 на примерах из музыки Данстейбла и его современников.

Однако в критических нотных изданиях и научных трудах XX столетия встречается обозначение среднего голоса не только как *мотетуса* (или дуплума), но и как *контратенора*. Так, в публикации манускрипта Олд-Холл средние голоса трех изоритмических мотетов (*Salve Mater* Старджена, *En Katerine solennia* Биттеринга и *Alma proles* Кука) снабжены пометкой «Countertenor»⁴⁷⁵. В диссертации Олсена, посвященной изоритмическому мотету 1400–1440 годов, при характеристике трех названных сочинений (равно как и Данстейбловых мотетов) по отношению к среднему голосу применяется лишь термин «motetus»⁴⁷⁶. Бент в исследовании манускрипта Олд-Холл пользуется выражениями «upper parts» («верхние голоса» — о триплуме и мотетусе вместе) и «middle part» («средний голос» — о мотетусе)⁴⁷⁷.

Почему появляется ремарка *контратенор* и насколько обоснованно ее применение к среднему голосу? По-видимому, причина такого «ярлыка» кроется в диапазоне этого голоса и его линии.

а) В английских изоритмических мотетах дуплум обычно перекрывает диапазон тенора, нередко перекрещиваясь с ним и занимая самую низкую позицию в конкордах, как было показано в подразделе 3.3.1. Дополним уже приведенные образцы примерами двух мотетов — *Albanus roseo rutilat* Данстейбла и *Alma proles* Кука⁴⁷⁸.

В примере 52 приведены диапазоны голосов в названных мотетах. В обоих случаях мотетус наиболее широк по объему и полностью охватывает все звуки тенора, в то же время пересекаясь с триплумом. Если принимать во внимание лишь верхние границы диапазонов, то мотетус занимает (надлежащее ему) срединное положение — он поднимается до g^1 (или a^1), что выше максимального для тенора f^1 (или d^1) и ниже вершины d^2

⁴⁷⁵ The Old Hall Manuscript. (CMM 46). Vol. 2. P. 114, 119; Vol. 1. P. 415.

⁴⁷⁶ Allsen J. M. Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440. P. 452, 534–535.

⁴⁷⁷ Bent M. The Old Hall manuscript: A Paleographical Study. P. 297, 304, 306, etc.

⁴⁷⁸ Оба мотета подробно рассматриваются далее в главе 4.

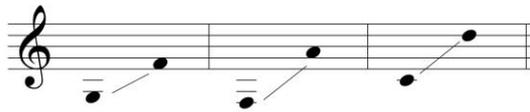
в триплуме. Если же рассматривать самые низкие звуки каждого голоса, то наиболее низким оказывается не тенор, а мотетус.

Пример 52

Диапазоны голосов в мотетах

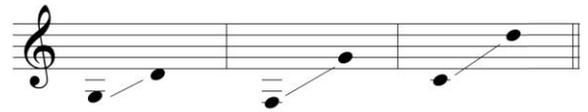
а) *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла

Тенор Мотетус Триплум



б) *Alma proles* Джона Кука

Тенор Мотетус Триплум



б) Мотетус английского изоритмического мотета — голос, чья линия особенно насыщена скачками. Это заметно в сравнении и с тенором (чья плавность обычно идет от первоисточника), и с триплумом (хотя мелодический облик последнего, как нам представляется, зависит от «авторского стиля» — насколько это возможно в начале XV столетия — и бывает различным).

В верхнем голосе мотета *Albanus roseo rutilat* преобладает поступенное движение, а скачки на широкие интервалы — от кварты до октавы — располагаются лишь между мелодическими фразами и часто разделены паузами. Для находящегося под ним среднего голоса ходы на септиму и октаву (и тем более на кварту и квинту) обычны даже посреди распеваемого слова.

Пример 53

Мелодическая линия среднего голоса в мотете *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла (конец третьей тальи, тт. 76–88 в транскрипции⁴⁷⁹)



В мотете Кука мелодия верхнего голоса более скачкообразна, нежели у Данстейбла (и, к слову, не столь изысканна ритмически). И всё же мотетус превосходит триплум по степени изломанности. В примере 54 показано, как

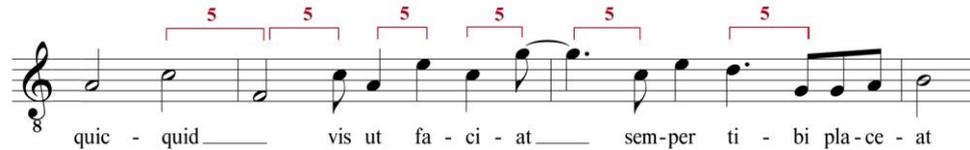
⁴⁷⁹ Пример набран по изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 59.

в пределах всего трех лонг (трех тактов в транскрипции) средний голос успевает совершить шесть квинтовых скачков.

Пример 54

Мелодическая линия среднего голоса в мотете *Alma proles* Джона Кука

(четвертая талья, тт. 49–51 в транскрипции⁴⁸⁰)



Означает ли присутствие этих черт в среднем голосе то, что его следует именовать контратенором?

С одной стороны, еще во французском мотете XIV века контратенор был близок тенору по диапазону и мог располагаться ниже него. Кроме того, к XV столетию именно за контратенором закрепилась репутация наиболее свободного в плане интервалики голоса⁴⁸¹. С другой стороны, по всем остальным параметрам средний голос соответствует «требованиям к душлуму» и действует заодно с верхним. Он полностью подтекстован (что для контратенора редкость), ритмически активен и носит явно не добавочный характер (в отличие от контратеноров, которые были призваны дополнять многоголосие и иногда были факультативны для исполнения).

В свете этих соображений именование среднего голоса *мотетусом* представляется более предпочтительным: ведь коренного переосмысления функции голоса (по сравнению с традиционным ее пониманием) здесь нет.

⁴⁸⁰ Пример набран по изданию: The Old Hall Manuscript. (CMM 46). Vol. 2. P. 116.

⁴⁸¹ Об этом Дж. Камминг пишет так: «На протяжении большей части XV века различные голосовые функции часто ассоциировались с совершенно разными стилями мелодии. Верхние голоса были мелодичными, с относительно сдержанным использованием скачков и преимущественно поступенными мелодиями. Теноровые голоса были несколько свободнее, но двигались в основном плавно. Самыми свободными из всех были контратенора, с большими скачками на диссонансирующие интервалы (курсив мой. — А. Т.), ходами в объеме дуодецимы на протяжении двух-трех долей и так далее. Кроме того, у них, как правило, был самый широкий диапазон. Для исполнения партий тенора и контратенора требовались разные навыки, даже когда они находились в одном диапазоне: певцы были известны как “тенориста” и “контратенориста”, и если того или другого не хватало, пьеса не могла быть исполнена. Отсутствие мелодического этикета в контратеноре — одна из наиболее характерных черт музыки начала пятнадцатого века». Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 30.

2) Мотеты вне изоритмии

Неизоритмические мотеты нотировались двумя способами. Запись по голосам была обычна в континентальных манускриптах: первым традиционно фиксировался верхний голос, затем — в любом порядке — средний и нижний. Так нотированы все мотеты Данстейбла вне изоритмии.

Партитурная запись практиковалась в источниках английского происхождения; такими случаями изобилует, в частности, манускрипт Олд-Холл. В формате партитуры в ОН нотирован, к примеру, *Salve porta paradisi* Дамета и *Beata progenies* Пауэра (ил. 25–26 в Приложении 2)⁴⁸².

Судя по упомянутому манускрипту, записанные в партитуре мотеты не имели обозначений голосов. В нотированных же по голосам сочинениях две партии — тенор и контратенор — нередко снабжались соответствующими пометками («Tenor» / «Countratenor»; последнее иногда сокращалось).

В музыковедческих трудах XX–XXI веков аутентичные именованья среднего и нижнего голосов сохраняются. Применительно к верхнему используются самые различные обозначения: *кантус* (cantus), *дискант* (discantus), *супериус* (superius) и, по аналогии с изоритмическим мотетом, *триплум* (triplum).

В отсутствие «подсказок» со стороны источников любой из этих терминов имеет право на существование, поскольку заимствован из старинной теории и практики. В настоящей диссертации отдано предпочтение *кантусу* — не столь многозначному, как дискант, не вызывающему ассоциации с изоритмией, подобно триплуму, и не принадлежащему более поздней практике, как *супериус*⁴⁸³.

⁴⁸² В этих мотетах преобладает трехголосное письмо в манере «английского дисканта». По-видимому, именно наличие дискантовой основы побудило переписчиков синхронизировать все партии по вертикали и подтекстовать их единожды — подписать общие для всех слова под тенором. В изоритмическом мотете с его политекстовостью и ярусностью ритмики столь «прогрессивный» способ нотации был бы, вероятно, неудобен.

⁴⁸³ Предположительно, *superius* вошел в обиход с распространением нотопечатания, потребовавшего указывать названия голосов на изданиях хоровых книг. См. *Jander O. Superius* // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27122> (дата обращения: 29.03.2024).

Диспозиция голосов напрямую связана с формой композиции, о чём пойдет речь в главе IV. Но прежде рассмотрим еще одно важнейшее основание — гармонию.

3.4. *La contenance angloise* и гармония

3.4.1. Английское музыкальное влияние на континенте: предпосылки

Во второй четверти XV века английская музыка обладала большим авторитетом для европейских стран. Тесным связям между Англией и континентом способствовали политические и церковные предпосылки. Среди политических — победа Генриха V в битве при Азенкуре и установление английского контроля над большей частью Франции. К религиозным причинам относятся частые созывы церковных соборов — в Констанце (1414–1418), Базеле (1431–1449) и Ферраре–Флоренции (1438–1439), привлекавшие епископов и их музыкантов из различных регионов. Путешествия композиторов и певцов способствовали активному обмену опытом и репертуаром⁴⁸⁴.

Для континентальных музыкантов английская музыка была источником новизны и обладала притягательностью, о чём свидетельствуют отзывы современников и статистические данные. Последнее очевидно на примере мотетного жанра: в 1430–1450 годах английская музыка доминировала как по количеству скопированной музыки, найденной в континентальных манускриптах, так и по числу вероятных подражаний⁴⁸⁵.

3.4.2. «*La contenance angloise*»: интерпретация понятия

Понятие *la contenance angloise* (фр. «английская манера») занимает видное место в музыковедческих дискуссиях, касающихся музыки времен

⁴⁸⁴ См., к примеру, примерное описание репертуара и характеристику исполнителей, связанных с Констанцским собором: *Stroh R. The Rise of European Music, 1380–1500. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 106–118.*

⁴⁸⁵ См. *Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 288; 290–291; Bradley C. A. [et al.]. Motet // Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).*

Данстейбла и Дюфаи. Его источник — аллегорическая поэма «Защитник дам» бургундского поэта *Мартена ле Франа* (ок. 1440)⁴⁸⁶. Будучи сторонником Франции в Столетней войне, Ле Фран намеревался убедить своего покровителя, герцога Филиппа Доброго, разорвать с Англией все связи и одержать над противником победу. В противном случае поэт прочил скорый конец света, а в числе «апокалиптических» предзнаменований называл «роковое совершенствование музыки», которое было обьяно «проклятым англичанам»⁴⁸⁷.

В начале XV столетия, по словам Ле Франа, Париж в наибольшей степени восторгался тремя композиторами — Карменом, Цезарисом и Таписье. Однако затем их совершенно затмило новое поколение франко-фламандских композиторов, прежде всего Дюфаи и Беншуа, которые «восприняли *английскую манеру* и последовали Данстейблу, что сделало их песни удивительно приятными, утонченными и привлекательными»⁴⁸⁸.

В музыковедении XX–XXI веков неоднократно предпринимались попытки интерпретации строк ле Франа с позиций музыкальной стилистики. Термин *la contenance angloise* был осмыслен как полнота трезвучной гармонии и «мягкое» обращение с диссонансом (Р. Тарускин⁴⁸⁹, Э. Киркман⁴⁹⁰ и др.), мелодическая грация (Т. Бразерс⁴⁹¹), особые типы письма и субжанры (Дж. Камминг). Некоторые исследователи — Т. Думитреску⁴⁹², Ф. Кэй⁴⁹³, Г. Куртис⁴⁹⁴, Р. Вегман⁴⁹⁵, Д. Фэллоуз⁴⁹⁶ —

⁴⁸⁶ Martin le Franc. Le Champion des Dames (BnF, Français 12476). Факсимильная копия: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525033083/f1.item> (дата обращения: 05.07.2023).

⁴⁸⁷ Цит. по: Taruskin R. Oxford History of Western Music: in 6 vols. Vol. 1. The Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 422.

⁴⁸⁸ Ibid. P. 422.

⁴⁸⁹ Ibid. P. 423.

⁴⁹⁰ Kirkman A. Some Early Fifteenth-Century Fauxbourdons by Dufay and His Contemporaries: A Study in Liturgically-Motivated Musical Styles // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 1990. No. 40. P. 3–35.

⁴⁹¹ Brothers T. Contenance Angloise and Accidentals in some Motets by Du Fay. P. 21–51.

⁴⁹² Dumitrescu T. The Early Tudor Court and International Musical Relations. Aldershot: Ashgate, 2007. P. 226.

⁴⁹³ Kaye Ph. R. The “Contenance Angloise” in Perspective: A Study of Consonance and Dissonance in Continental Music c. 1380–1440. P. 1.

⁴⁹⁴ Curtis G. Stylistic layers in the English Mass Repertory c. 1400–1450 // Proceedings of the Royal Musical Association. 1982–1983. No. 109. P. 24.

⁴⁹⁵ 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. 208.

указывали на неоднозначность понятия «английскости» и ставили под сомнение идею заметной смены стиля в 1430-е годы. Л. Колтон⁴⁹⁷ предложила альтернативное прочтение термина — не как стилистического понятия, а как «ангельской репутации» англичан, опираясь на игру слов *angel / Angle*.

На данный момент наибольшее распространение получила интерпретация «английской манеры» как изысканного гармонического языка, то есть владения искусством консонансов и диссонансов. Вне зависимости от степени влияния на современников, это искусство было присуще Данстейблу и в его мотетах.

3.4.3. «Английская манера» в мотетах Данстейбла

В многоголосии Средневековья вертикаль была результирующим образованием: она имела полифоническое происхождение и понималась как сумма интервалов между голосами. Такое представление о созвучиях сохранялось и в музыке Раннего Возрождения, образцами которой служат мотеты Данстейбла. Новым по сравнению со Средневековьем стало качество вертикалей, то есть конкордов⁴⁹⁸. Это новое качество заключается в сильнейшей опоре на *несовершенные консонансы*.

⁴⁹⁶ *Fallows D. Dufay*. London: J. M. Dent, 1982. P. 246; *Fallows D. The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century*. P. 194.

⁴⁹⁷ По предположению Колтон, представители нового поколения франко-фламандских музыкантов «переняли нечто от лика ангелов / англоу и последовали за Данстейблом; вот почему дивная услада наполняет их песнь радостью и делает ее примечательной» (*Colton L. Angel Song: Medieval English Music in History*. P. 133–148. Разрядка моя. — *A. T.*).

⁴⁹⁸ Конкорд (от лат. *concordatio* — «согласие») — термин, предложенный Ю. Н. Холоповым в противовес «аккорду» для обозначения вертикалей в старомодальной гармонии. Разработан в трудах Ю. Н. Холопова и С. Н. Лебедева (*Холопов Ю. Н. Гармонический анализ: в 3 ч. Ч. 1. Гармония старых стилей / предисл. авт. М.: Музыка, 1996. С. 14; Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для спец. курсов консерваторий: [в 2 ч.]. Ч. 2. М.: Композитор, 2003. С. 11; Лебедев С. Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: дис. ... канд. иск. М., 1987*).

Непригодность термина «аккорд» для анализа репертуара тех времен объясняется тем, что представление об аккорде как акустическом монолите, обладающем функциональностью, произошло значительно позже. Так, к примеру, Карл Дальхауз в «Исследованиях о происхождении гармонической тональности» описывает новое представление о вертикали в тональной музыке, отталкиваясь от старинного толкования природы этих вертикалей: «Но в теории тональной гармонии <...> аккорды понимаются не как результаты — то есть комбинации тонов и интервалов, — а как непосредственно данные единства» (цит. по: *Dahlhaus C. Studies on the Origin of Harmonic Tonality / transl. by R. O. Gjerdingen. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 67*).

1. По-прежнему наиболее подходящими для заключений созвучиями остаются совершенные консонансы, обычно выраженные у Данстейбла октавами или квинтоктами. Именно они, как правило, выступают в роли каденционных ультим. Начала мотетов и их секций также обозначаются совершенными интервальными сочетаниями.

Однако в середине построения всё большее значение приобретают терции и сексты, а также конкорды на их основе.

Ниже на примере трехголосия показаны интервальные сочетания, которые наиболее часто возникают в мотетах Данстейбла на условно «сильном» времени (в начале «тактов», границы которых определяются мензурами верхних голосов). Лидирующие позиции — после квинтоктавы — занимают *терцсекста*, *терцквинта*, *квинтдецима*, *терцоктава* и *октаводецима*. Иные комбинации имперфектных консонансов с совершенными уступают им по частоте употребления.

Пример 55

Наиболее употребительные конкорды-консонансы в мотетах Данстейбла
(по частоте использования)⁴⁹⁹

8 6 5 10 8 10 12 8 12 3 3 6 5 10 8
5 3 3 5 3 8 8 1 5 1 3 1 1 6 6

В примере 56 показана строка, открывающая вторую секцию мотета *Salve Regina misericordie* (№ 46). Особенности диспозиции — отсутствие ритмического контраста в трехголосии и равная относительная скорость голосов — позволяют расслышать каждую вертикаль. Как можно убедиться, из 28 созвучий в этой строке консонантными оказываются 25. Из них

⁴⁹⁹ Вертикальная пунктирная линия отделяет самые распространенные структуры от тех, что встречаются несколько реже. Красным подчеркнуты интервальные сочетания, образованные двумя совершенными консонансами; голубым — вертикали из двух несовершенных консонансов. Двойная зеленая черта находится под конкордами из совершенного консонанса в паре с имперфектным. Несовершенные консонансы, которые в этом примере даны в одном варианте (большими), с той же долей вероятности могут быть малыми. Упрощение сделано с целью показать лишь принципы сложения интервальных структур. Для удобства все конкорды записаны от одного звука (*f*).

большинство образовано сочетаниями перфектного консонанса с имперфектным: в основном это терцквинты, секстоктавы, терцоктавы, октаводецимы. Около четверти от общего числа занимают комбинации двух несовершенных консонансов — терцсексты и секстдецимы. Несколько конкордов образованы парами совершенных консонансов (квинтоктавы и другие).

Пример 56

Джон Данстейбл. Мотет *Salve Regina misericordie* (тт. 74–81)⁵⁰⁰

Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris
Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris
Et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris

10 12 5 3 5 8 6 10-6 8 5 6 6 10 12 10 8 6 5 7-6 7-6 8
8 8 3 1 3 5 3 4-3 5 3 3 3 6 3 8 3 1 3 5-3 5-3 5

Опираясь на консонансы, Данстейбл искусно сочетает различные типы голосоведения — параллельного, противоположного и косвенного.

2. В гармонии мотетов Данстейбла диссонирующие интервалы, как правило, имеют правильное (по меркам даже строгого стиля) приготовление и разрешение. Кварты и септимы, которые возникают в зоне каденций, рассматриваются как задержания к консонансам (терции и сексте).

Двухголосная вторая секция мотета *Alma Redemptoris Mater* завершается каденцией на *g* (пример 57а). Пенульtima выражена секстой $a-f^1$, которая разрешается в октаву (теноровая клаузула в нижнем голосе и дискантовая — в верхнем⁵⁰¹). «Вводный тон» f^1 в кантуса снабжен акциденцией, обостряющей тяготение. Антепенультимой является септима $a-g^1$, верхний звук которой приготовлен в предшествующем созвучии — октаве $g-g^1$.

⁵⁰⁰ Пример по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 116. Красные, голубые и зеленые подчеркивания обозначают то же, что и в предыдущем примере. Пунктирной скобкой выделены диссонансы.

⁵⁰¹ Для теноровой клаузулы характерен ход голоса на секунду вниз, для дискантовой — на секунду вверх.

Гармоническое напряжение, которое создает септима, спадает постепенно: диссонанс (7) переходит в несовершенный консонанс (6), а тот, в свою очередь, в совершенный консонанс—устой (8).

Пример 57

Приготовление задержаний в мотетах Джона Данстейбла⁵⁰²

а) Мотет *Alma Redemptoris Mater* (№ 40)

8 7-6 8
А П У

б) Мотет *Beata Dei Genitrix*

6 7-6 8
3 4-3 5
А П У

Окончание второй секции мотета *Beata Dei Genitrix* иллюстрирует приготовление кварты и септимы в условиях трехголосия (пример 57б). Пенульtima—терцсекста ($d-f-h$) предваряется квартсептимой ($d-g-c^1$), два диссонирующих звука которой приготовлены консонансом — терцсекстой $es-g-c^1$. Дискантовая клаузула верхнего голоса (с ходом на секунду верх) продублирована средним.

3. Свободные диссонансы используются ограниченно. Они встречаются, к примеру, в каденциях, где пенульtima нередко снабжается камбиатой. Однако на относительно «сильном» времени неприготовленные диссонансы избегаются.

В каденции первой секции мотета *Salve Regina Mater mire* (№ 45) диссонирующая квартсептима разрешается поэтапно (пример 58а). Сначала кварта в контратеноре ($e-a$) переходит в терцию ($e-g$), снимая первое задержание. Затем задержанная в кантусе септима ($e-d^1$) переводится в сексту ($e-cis^1$). За мгновение до разрешения терцсекста, «освобожденная» от двойного задержания, подхватывает в среднем голосе вспомогательный fis , покидаемый при переходе в квинтоктаву (ход контратенора $g-fis-a$).

⁵⁰² Пример по: Ibid. P. 107 (тт. 85–86), 109 (тт. 100–101). Условные обозначения: «У» — ульtima каденции, «П» — пенульtima, «А» — антепенульtima; звездочка и «з.» — задержание.

Камбиата на мгновение образует с тенором секунду, однако располагается этот диссонанс на «слабейшем» времени.

Пример 58

Свободные диссонансы в мотетах Джона Данстейбла⁵⁰³

а) Мотет *Salve Regina Mater mire* (№ 45)

6 7 - 6 5
3 4-3 (2) 8
А П У

б) Мотет *Sancta Maria, succure miseris* (№ 49)

8 7 - 6 (5) 8
5 4 - 3 (2) 5
А П У

в) Мотет *Beata Mater*

(7)-6
1

В заключительной каденции мотета *Sancta Maria, succure miseris* пеньюльtima $g-h-e^1$ снабжена двойной камбиатой, дающей параллельные кварты в контратеноре и кантусе. В каденции проскальзывает еще один «неаккордовый» звук — вспомогательный к вершине антепеньюльтимы-квартсептими (ход $f^1-e^1-f^1$). Формально не создавая диссонанса к основанию, этот вспомогательный расцветивает «стандартизированную» каденционную схему (пример 58б).

Среди примеров свободных диссонансов — неприготовленная, но разрешенная септима $f-e^1$ при последней каденции мотета *Beata Mater* (пример 58в). Появление ее на относительно «сильном» времени объяснимо с позиций голосоведения: кантус продолжает начатое ранее поступенное нисхождение — от вершины квинтдецимы $c-g-g^1$ к верхнему звуку примсексты $f-f-d^1$.

4. Стремление к гармонической полноте и благозвучию диктует направление отдельных линий, особенно контратенора / дуллума — результирующего голоса, имеющего наибольшее количество скачков.

⁵⁰³ Пример по: Ibid. P. 114 (тт. 58–59), 123 (тт. 86–87), 110 (тт. 71–73). Условные обозначения (помимо оговоренных в предыдущей сноске): звездочка и «к.» — камбиата; звездочка и «в.» — вспомогательный.

В примере из мотета *Christe Sanctorum decus* линия тенора направляется первоисточником. Триплум подстраивает к ней консонантный контрапункт с секстами, октавами и квинтами по вертикали. Дуплум (видимо, сочиняемый последним) обязан сочетаться с обоими голосами. Он выполняет функцию «дуэтного» голоса, ритмически совпадая с триплумом («*milites*», «*precipue*») или намереваясь вступить имитационно («[sed]»). Кроме того, дуплум заполняет пустоту нижнего регистра, которая образуется при подъеме тенора к c^1-d^1 , заботясь одновременно о «сердцевине» конкордов.

В паре «триплум–дуплум» преобладают децимы, сексты и терции; в паре «тенор – дуплум» — квинты и терции. Результатом становятся квинтдецимы, терцоктавы, терцсекста и терцквинта, то есть благозвучные сочетания с несовершенными консонансами. Ради гармонической полноты (!) дуплум совершает секстовый скачок ($g-es^1$), добавляя терцию к октаве, а затем и квинте остовных голосов.

Пример 59

Джон Данстейбл. Мотет *Christe Sanctorum decus* (тт. 46–52)⁵⁰⁴

а) тенор и триплум

б) тенор и дуплум

в) триплум и дуплум

⁵⁰⁴ Примеры по: Ibid. P. 65. Здесь и в следующем примере красными скобками выделены мелодические скачки в дуплуме.

г) все голоса вместе

Схожая ситуация — в примере из мотета *Dies dingus decorari*. Мелодическая линия дуплума включает не только ходы по терциям («curatus vias vadit»), но и скачки на кварту и септиму (!). Последние объясняются всё той же двойственной ролью дуплума и желанием заполнить пустующие ниши, которые образуются в разных частях конкордов. Первый скачок ($g-c^1$) дает полную терцквинту вместо терции, второй ($a-e$) — терцдециму против октавы, третий ($d-c^1$) — терцквинту вместо квинты. Дуплум оказывается попеременно на вершине, в середине и в основании созвучия. Диссонанс в мелодии (септима по горизонтали) становится предпочтительнее «плохой» (неполной) вертикали.

Пример 60

Джон Данстейбл. Мотет *Dies dingus decorari* (тт. 95–102)⁵⁰⁵

Наряду с понятием *la contenance angloise* в литературе используется термин *панконсонантный стиль*, введенный М. Букофцером для характеристики гармонии Данстейбла⁵⁰⁶. Панконсонантность подразумевает все обозначенные выше гармонические особенности: использование совершенных консонансов как основного «строительного материала» для вертикалей; приготовление и разрешение диссонансов в каденциях;

⁵⁰⁵ Примеры по: Ibid. P. 69. Зеленым обведены конкорды, ради полноты которых дуплум совершает скачки.

⁵⁰⁶ Bukofzer M. F. John Dunstable: A Quincentenary Report. P. 43–44.

ограниченное применение свободных диссонансов; предпочтение полнозвучия «в ущерб» плавности среднего голоса.

Видимо, обаяние нового стиля было очень велико: неслучайно Тинкторис назвал сочинения Данстейбла «столь сладостными», что его следовало бы считать «достойнейшим не только людей и героев, но даже бессмертных богов»⁵⁰⁷.

В зарубежных трудах, касающихся гармонии Данстейбла, предметом обсуждения становится не только качество вертикалей в его сочинениях, но и так называемая «тональность». Под этим определением обычно понимается:

а) соответствие начальных конкордов заключительным в пределах композиции или ее секции (степень «тональной завершенности»);

б) каденционный план с преобладанием каденций на финалисе (его «тоникализация»);

в) кварто-квинтовое соотношение соседних конкордов («автентические» или «плагальные» гармонические обороты).

Признавая в гармонии Данстейбла *модальную* основу, зарубежные авторы описывают некоторые гармонические особенности через «тональную» терминологию.

Так, о «мажорной тональности» («major-mode» tonality) как характерном проявлении *la contenance angloise* пишет Р. Тарускин⁵⁰⁸. По-видимому, имеется в виду преобладание ионийского, лидийского и миксолидийского ладов (что справедливо для музыки Данстейбла и его английского окружения).

Э. Ловинский, рассуждая о «тональной организации» (tonal organization) на базе диатонических ладов, выводит ее определение как «совокупности каденций, в разной степени связанных с тоникой и

⁵⁰⁷ Цит. по: *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. С. 325–326.

⁵⁰⁸ *Taruskin R.* Oxford History of Western Music. Vol. 1. P. 423.

разделяющих целое произведение на различные секции»⁵⁰⁹. Мотет Данстейбла *Quam pulchra* становится первым в череде рассматриваемых ренессансных сочинений.

Р. Стахура разделяет мотеты Данстейбла на две примерно равные группы — композиции с «закрытой» и «открытой тональностью» (closed / open tonality), сравнивая начальные и заключительные конкорды в каждом сочинении. Кроме того, в главе о «тональности» кратко характеризуется «звукорядная основа» (scale basis), а именно — модальные лады по частоте их применения. Наконец, Стахура иллюстрирует «ростки» функциональной тональности, приводя начальные строки мотетов *Gaude virgo Katherina* и *O crux gloriosa*. При этом автор пользуется позднейшими терминами, описывая последовательности созвучий как движение «от длежащей начальной тоники к доминанте или субдоминанте»⁵¹⁰.

Таким образом, посредством «тональной» лексики объясняется и развертывание лада в форме (крупный композиционный план), и логика последований отдельных конкордов (связи на местном уровне).

Насколько правомерен поиск «тональности» в мотетах Данстейбла и удобен ли этот термин (и однокоренные к нему слова)?

Здесь представляется полезным обратиться к опыту Ю. Н. Холопова, исследовавшего, в частности, ладовые вопросы в гармонии XVI столетия⁵¹¹. По мысли ученого, гармония Палестрины репрезентирует доклассическую *модальную тональность*, где есть лад и его высота, но нет сквозного тяготения к центру-тонике. Подобно тому, как в формуле «C-dur» содержится два слагаемых («C» — тональность, «dur» — мажорный лад), так и в обозначении «d^{dor}» присутствует указание на лад (дорийский) и высотное положение его устоя (то есть тональность, *d*). Однако искать в музыке

⁵⁰⁹ Lowinsky E. E. *Tonality and Atonality Sixteenth-Century Music* / foreword by I. Stravinsky. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1961. P. 15 (глава II «От Данстейбла до Жоскена и Палестрины»).

⁵¹⁰ *Stahura R. E. A Stylistic Study of the Works of John Dunstable*. P. 120–121.

⁵¹¹ *Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская и др. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 54–69.*

Палестрины *функциональность* в позднейшем смысле не стоит: эта тональность имеет «рыхлую» природу, и однозначные тяготения проявляются лишь в каденциях.

Эти рассуждения могут быть спроецированы и на раннеренессансную гармонию, какую представляют мотеты Данстейбла. При этом «тонализмы» (предчувствия тональных тяготений) в ней выражены иначе, нежели у Палестрины. Басовые типы каденций с кварто-квинтовыми ходами нижнего голоса у Данстейбла крайне редки, поэтому менее располагают к восприятию их как «автентических» или «плагальных» оборотов.

К примеру, все 29 мотетов *Canticum canticorum* Палестрины завершаются конкордами, включающими терцию или дециму от баса («полными трезвучиями»); во всех композициях этим ультимам предшествуют конкорды аналогичной структуры, которые разрешаются с квинтовым или квартовым скачком нижнего голоса. Из 34 данстейбловых мотетов ни один (!) не имеет такого окончания: все финальные каденции — теноровые⁵¹², все ультимы — строго квинтоктавные. Потому тональность в мотетах Данстейбла воспринимается как более архаичная и «рыхлая».

Пример 61

Заключительные каденции в мотетах Палестрины и Данстейбла⁵¹³

а) Дж. Палестрина.

Мотет *Vineam meam non custodivi* (№ 4)

б) Дж. Палестрина.

Мотет *Fasciculus myrrhae* (№ 7)

⁵¹² Единственное исключение — четырехголосный *Veni Sancte Spiritus* с нисходящим квинтовым скачком нижнего голоса в финальной каденции. Однако и здесь интервальный состав двух последних вертикалей архаичен (примотерцсекста с проходящей септимой — квинтоктавадуодецима).

⁵¹³ Источники примеров: Pierluigi da Palestrina's Werke: in 33 Bdn. Bd. 4. Fünfstimmige Motetten / hrsg. von F. Espagne. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874 (S. 13, 22); John Dunstable. Complete works. 1953 (P. 64, 107). Нумерация мотетов в скобках — по указанным изданиям. Каждый пример сопровождается схемой каденции, где для наглядности все голоса сведены на два нотоносца.

в) Дж. Данстейбл.

Мотет *Ave Regina celorum, ave decus* (№ 24)

д) Дж. Данстейбл.

Мотет *Alma Redemptoris Mater* (№ 40)

Применение к таким оборотам терминологии и функциональных знаков классической гармонии представляется неуместным. На помощь могут прийти лишь «компромиссные» выражения, предложенные С. Н. Лебедевым для пенультимы и ультимы каденций в раннеренессансных сочинениях, — «модальная доминанта» и «модальная тоника»⁵¹⁴.

Таким образом, гармония мотетов Данстейбла являет модальную тональность, однако искать тональную функциональность в ней не стоит.

⁵¹⁴ См. Лебедев С. Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1987. С. 17.

ГЛАВА IV.

ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ МОТЕТОВ ДАНСТЕЙБЛА

4.1. Современная наука — о форме в мотетах Данстейбла

Наличие первоисточника и метод работы с ним подсказывают раздельное рассмотрение изоритмических и неизоритмических мотетов. Изложенный строго и ритмически выделенный хорал становится объектом конструктивного значения, определяя пропорции формы, тогда как колорированный первоматериал не имеет явной структурной функции и менее значителен для формообразования.

Как правило, в теоретических работах изоритмические и неизоритмические мотеты Данстейбла рассматриваются отдельно друг от друга, причем первые более изучены. *М. Олсен*⁵¹⁵ подробно исследует только изоритмические мотеты Данстейбла и его современников. *Ю. К. Евдокимова*⁵¹⁶ посвящает анализу изоритмических мотетов и месс на с. f. целый очерк («Принципы построения музыкальной формы»), в то время как неизоритмическим формам отведен один абзац. *Н. А. Симакова*⁵¹⁷ в кратком обзоре раннеренессансных мотетов выделяет три изоритмических сочинения Данстейбла (*Gaude Virgo salutata* и оба мотета *Veni Sancte Spiritus*); при характеристике кантиленного мотета (в том числе с позиций формы) упоминается всего один пример — *Alma Redemptoris Mater*. *М. Бент*⁵¹⁸ уделяет внимание форме лишь при разговоре об изоритмических мотетах. *С. Браун*⁵¹⁹ также противопоставляет две группы мотетов, что отражено в структуре работы — выделении самостоятельных параграфов о форме («XVI. Form in the isorhythmic motet» / «XVII. Form in the non-isorhythmic motet»). В противоположность развернутому первому, второй из названных разделов отличается компактностью: здесь обозначены три

⁵¹⁵ *Allsen J. M.* Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440. P. 129–186.

⁵¹⁶ *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2А. С. 77–98.

⁵¹⁷ *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. С. 63–64.

⁵¹⁸ *Bent M.* Dunstable. 1981. P. 39–71.

⁵¹⁹ *Brown S. E.* The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay. P. 172–193.

способа членения неизоритмической формы (каденции / смены мензуры / фактурные смены) и мелодические подобиия инициальных или каденционных участков в секциях некоторых мотетов (своеобразные «рифмы» в форме).

Существуют и другие подходы к анализу форм мотетов. Р. Стахура⁵²⁰ не склонен обособлять изоритмические мотеты от неизоритмических композиций: он рассматривает наследие в целом, свободно выбирая примеры (в том числе из месс и светских композиций). В его работе предлагается деление форм на «несекционные» и «секционные» (Non-sectional / Sectional); последние, в свою очередь, дифференцируются на формы с «мелодическим», «ритмическим», «текстовым» и «фактурным базисом».

Б. Трауэлл⁵²¹ исходит из предположения о «математических интересах» Данстейбла и исследует пропорции как в изоритмических, так и в неизоритмических формах. Величина секций измеряется в бревисах, а разграничение секций происходит в основном по параметру мензуры.

Приведенный обзор позволяет выявить вопросы, получившие, на наш взгляд, недостаточное освещение.

а) *Связь музыки с текстом.* Так, С. Браун затрагивает этот вопрос только в самых общих чертах, говоря о большем «внимании» неизоритмических мотетов к текстовым границам⁵²². Многообещающий «текстовый базис» Р. Стахуры относится лишь к балладе, рондо, Магнификату, гимну *Ave maris stella* и только трем неизоритмическим мотетам (*Regina celi, Beata Mater, Gaude virgo Katherina*), причем форма мотетов остается без подробных разъяснений⁵²³.

б) *Соотнесение каденций с формой.* Р. Стахура детально описывает типы кадансов — с точки зрения состава вертикалей, ритмической позиции и, что важно, местоположения («финальные» / «секционные» / «фразовые» и «декоративного типа»)⁵²⁴. Однако он не ссылается на конкретные примеры,

⁵²⁰ *Stahura R. E. A Stylistic Study of the Works of John Dunstable. P. 221–246.*

⁵²¹ *Trowell B. Proportion in the Music of Dunstable. P. 100–141.*

⁵²² *Brown S. E. The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay. P. 156–157.*

⁵²³ *Stahura R. E. A Stylistic Study of the Works of John Dunstable. P. 237–239.*

⁵²⁴ *Ibid. P. 161–191.*

а приводит статистику употребления кадансов различного вида — в процентах от общего количества каденций во всех сочинениях Данстейбла. Кроме того, этому посвящена самостоятельная глава («VII. Cadences»), не связанная с главой о форме.

В последующих разделах диссертации предпринята попытка восполнить обнаруженные пробелы и дать более полное представление о композиции мотетов Данстейбла (особенно вне изоритмии).

4.2. Изоритмические мотеты

Двенадцать изоритмических мотетов Данстейбла составляют цельную группу, объединенную сходством композиционных решений. Обозначим особенности этих мотетов с тем, чтобы далее обратиться к конкретным примерам.

4.2.1. Общие положения

4.2.1.1. Пропорции

Для большинства мотетов характерно сложение целого из трех секций: колор проводится в теноре трижды, с последовательным изменением мензур и пропорциями секций 3:2:1 или 6:4:3. При повторении звуковысотного ряда сохраняется его соотношение с ритмическим — 2 talea : 1 color либо 3 talea : 1 color.

Исключениями являются три изоритмических мотета с индивидуальным строением: *Specialis virgo* (две тальи с двукратным проведением каждой, обрамленные вступлением и заключением; без диминуирования, с пропорциями секций 1:1:1:1), трехголосный *Veni Sancte Spiritus* (2 talea : 1 color, соотношение частей 3:3:2; преобразования колора при повторениях — обращением / ракоходом в верхнеквинтовой транспозиции), бестекстовый мотет *Nesciens Mater* (1 color : 1 talea; четырехкратное проведение с поступенным изменением высоты — от *d* до *g*).

4.2.1.2. Панизоритмия

В большинстве мотетов принцип изоритмии распространяется на все голоса; исключения — *Specialis virgo* и *Nesciens Mater*. В отличие от изоритмически строгого тенора, прочие голоса допускают варьирование и мелодического, и ритмического рядов (*Gaude virgo, Albanus roseo rutilat* и др.). Протяженность талий в верхних голосах может как совпадать с тальей тенора, так и не совпадать с ней. Хотя по формообразующему значению ритмические ряды кантуса и контратенора уступают теноровым (ведущим), их присутствие придает форме многоплановость.

4.2.1.3. Текстовые и музыкальные границы

Как правило, завершения секций (определяемые по колору тенора) корреспондируют с окончаниями текстовых строк и строф. Границы же теноровых талий, расположенные внутри секции, нередко разбивают не только фразы, но и отдельные многосложные слова (*Christe sanctorum, Gaude felix Anna* и мн. др.).

Названные особенности можно увидеть в мотете Данстейбла *Albanus roseo rutilat*, подробно анализируемом в следующем очерке. С этим сочинением затем сопоставляются два изоритмических мотета других авторов — Джона Кука и Йоханнеса Чиконии.

4.2.2. Английский изоритм: *Albanus roseo rutilat* Данстейбла и *Alma proles* Кука

«Трудно отделаться от впечатления, что Данстейбл культивировал этот жанр с большим энтузиазмом, чем большинство современников—англичан»⁵²⁵, — пишет М. Бент об английском изоритмическом мотете Раннего Возрождения. Действительно: как показано в обзоре первой главы диссертации, Леонель Пауэр не оставил мотетов в изоритмической технике, а в творчестве других соотечественников-современников Данстейбла данный

⁵²⁵ Bent M. Dunstaple. 1981. P. 70.

вид мотета представлен единичными примерами. Тем не менее, даже эти немногочисленные произведения позволяют представить контекст, в котором возникли и существовали изоритмические композиции Данстейбла. Более того, в зарубежной науке существуют понятия английского стиля изоритмического мотета (у М. Олсена⁵²⁶) или отдельного островного субжанра (у Дж. Камминг⁵²⁷).

В свете этого познавательно сравнить один из изоритмических мотетов Данстейбла с сочинением Джона Кука.

Мотет Данстейбла *Albanus roseo rutilat / Quoque ferendus eras / Albanus Domini laudans* имеет посвящение первомученику Альбану — британскому святому, пострадавшему во времена гонений на христиан в III веке, когда территория Англии находилась под властью Рима⁵²⁸. По преданию, Альбан был римским воином, который узнал о Едином Боге от преследуемого гонителями священника. Укрыв священнослужителя и обменявшись с ним одеждами, Альбан предстал перед мучителями и исповедал веру во Христа. За отказ принести жертву языческим богам Альбана приговорили к пыткам и обезглавили. На месте его кончины в окрестностях древнего поселения Веруламиум была воздвигнута церковь, а в VIII веке возникло аббатство Сент-Олбанс⁵²⁹.

Три текста мотета, как всегда у Данстейбла, латиноязычны. Слова полностью подтекстованных мотетуса и триплума, а также снабженного инципитом тенора объединены темой мученичества Альбана. Строка при теноре «*Albanus Domini laudans mirabile nomen*» («Альбан восхваляет дивное Имя Господне») определяет содержание и двух других текстов. Триплум восхваляет обогрившегося кровью мученика и завершается молитвенным

⁵²⁶ *Allsen J. M.* Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440.

⁵²⁷ *Cumming J. E.* The Motet in the Age of Du Fay.

⁵²⁸ Мотет Данстейбла — не единственное английское полифоническое сочинение памяти св. Альбана: известны также мотеты *Tellus purpurium* Бенета, мотет *O Maria Deo grata* и месса *Albanus* Роберта Ферфакса.

⁵²⁹ С вхождением Альбана Британского в месяцеслов Русской Православной Церкви (журнал Священного Синода № 14 от 9 марта 2017 года) началось общецерковное почитание святого. Сцены из жития мученика Альбана (по манускрипту IE TCD MS 177), а также репродукция его иконы представлены в Приложении 2, ил. 27–30.

обращением к нему. В мотетусе описываются страдания и кончина святого и посылаются проклятия его мучителям.

Текст мотета *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла⁵³⁰

Триплум:

Albanus roseo rutilat semper astra decore,
cujus purpureo rubet Anglia cincta cruore,
hancque color rubens variat candore genarum
et splendor vincens dat luce nitere rosarum,
qua specie décor ecclesie ignatus habetur
et vario sub misterio res clausa tenetur,
qui tacite menti magis est quam multa loquenti
in requie pura per Christum vota figura.
Citius estatis nimium ver temperat estum
in populi veniam Albani solvere festum.
Sic igitur tanti Patris jam festa colamus,
omnibus ut magnis meritis ejus non careamus,
Martir amande Dei, nos respice te venerantes,
et miserorum miserere tibi nos conjubilantes.

Альбан звезды в багряное красит всегда,
Его пурпурной кровью увенчанная, рдеет Англия,
И этот багрянец пестрит румянцем щек,
И победное великолепие сияет розами.
В таком виде содержится неведомое украшение Церкви,
И оно скрыто под иной тайной,
Которая есть образ, желанный более для ума молчаливого
В чистом покое Христовом, чем много говорящего.
Как только весна охладит чрезмерный зной лета,
Я пойду с народом на праздник Альбана.
Ибо так мы чтим праздники великого Отца,
Чтобы не лишиться нам всех Его великих добродетелей.
О мученик возлюбленный Господень, призри на нас, тебя почитающих,
И помилуй нас, несчастных, тебя воспевающих!

Мотетус:

Quoque ferendus eras, properas concedere mortem:
occupat oppositi fluvium plebs maxima pontem,
martirii metuendo moras tunc poplice flexo
incumbis precibus; plebs transit et amne reflexo;
Denique cum rapidus tibi gurgite cesserat amnis,
mox oritur fons ante pedes in monte perennis,
lector et huic gladium jaciens dum talia cernit,
qui delictus erat te cedere, tangere spernit
tantum cervicem, caput amputat ense lanista;
sed non insutat qua misera luce cari ista.
Spiritus astra petit, caro sub tellure locatur,
teque exire terens tibi miles associatur.

Когда тебя мучили, ты спешил принять смерть:
Толпа народа перекрыла мост через реку,
И тогда, страшась промедления мученичества,
Ты склонился в молитве; народ прошел, и река обратилась вспять.
Затем, когда быстрая река перед тобой расступилась,
Тотчас из камней под ногами забил неиссякаемый источник.
Видя это, отбрасывает меч тот, кто
должен был тебя казнить, и отказывается прикасаться к тебе,
тогда главу отсекает другой палач,
но он больше не видит этого тленного света.
Дух устремляется к звездам, плоть в землю полагается
И к тебе присоединяется воин, твой исход видевший⁵³¹.

Тенор:

Albanus Domini laudans mirabile nomen.

Альбан восхваляет дивное Имя Господне.

Первоисточником, традиционно размещенным в теноре, служит пятая строка антифона святому Альбану из оффиция в его честь.

⁵³⁰ Перевод с латинского Д. Н. Диденко.

⁵³¹ Здесь можно напомнить о страшном чуде, сопровождавшем усекновение главы Альбана: первый палач уверовал во Христа и тоже был казнен, а у сменившего его второго при исполнении приказа глаза выпали из глазниц (см. ил. 29 Приложения 2).

Тенор мотета *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла⁵³²

Колор тенора содержит 24 высоты, теноровая талья включает 8 длительностей (и 2 паузы). Таким образом, одному звуковысотному ряду соответствует три ритмических (пропорция 1 color : 3 talea).

Колор в мотете проходит трижды. Последовательная смена мензур дает три ритмоварианта его проведений. При сохранении имперфектных соотношений лонги и бревиса (уровня *modus*) происходит переключение с *tempus perfectum*, *prolatio minor* на *tempus imperfectum*, *prolatio minor* и затем возвращение к *tempus perfectum*, *prolatio minor*, но уже в уменьшении длительностей вдвое по сравнению с первым вариантом.

В результате на трехкратное звучание колора приходится девять проведений тальи. Пример 63 иллюстрирует соотношения звуковысотного и ритмического рядов в теноре анализируемого мотета.

Джон Данстейбл. Мотет *Albanus roseo rutilat*. Строение тенора⁵³³

⁵³² Источник примера: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 162.

⁵³³ Арабскими цифрами переданы порядковые номера проведений колора и тальи.

Форма складывается из трех секций, определяемых по колору тенора. Вследствие двукратной смены мензуры, отмечающей начало секций, протяженность их неодинакова и выражается пропорцией 6:4:3. Это один из двух вариантов, наиболее характерных для изоритмических мотетов Данстейбла.

Схема 7

Пропорции секций в мотете *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла

Секции	Color 1, Talea 1–3	Color 2, Talea 4–6	Color 3, Talea 7–9
Мензура	2×○	♠	○
Величина бревиса	○. →	○. →	○.
Пропорции секций	6	: 4	: 3

Примечательно, что мотет *Albanus roseo rutilat*, подобно большинству мотетов Данстейбла и его английских современников, не имеет словесного канона, который бы определял прочтение тенора (в частности, необходимость его повторения в новых мензурах)⁵³⁴. Знак :|||: в конце нотной строки лишь подсказывает, что тенор прозвучит не единожды. По словам М. Олсена, отсутствие в источниках словесных канонов-правил мотетов «наводит на мысль, что из-за относительной стандартизации формы в этих [английских изоритмических. — А. Т.] мотетах обычная реализация тенора была понятна большинству певцов»⁵³⁵. По-видимому, исполнители не нуждались в дополнительных предписаниях для верного прочтения тенора, поскольку круг устоявшихся пропорций не был широк.

Не только нижний, но и два других голоса имеют повторяемые ритмические ряды. Границы талий триплума и мотетуса совпадают с таковыми для тенора, однако есть существенные отличия. Во-первых,

⁵³⁴ Исключение — четырехголосный мотет *Veni Sancte Spiritus / Veni Creator Spiritus*, который имеет следующую «инструкцию»: «Et dicitur primo directe, secundo subverte lineam, tertio revertte remittendo terciam partem et capies dyarenthe si vis habere tenorem Sancti Spiritus» («и поется в первый раз прямо; во второй — обращенно, в третий — в возвратном движении, опуская третью часть [то есть 9 J], и берешь квинтой [квинтой ниже], если хочешь иметь тенор Sancte Spiritus»; перевод Н. А. Симаковой: *Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля: история, теория, практика: [в 2 кн.]. Кн. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Композитор, 2002. С. 217).*

⁵³⁵ *Allsen J. M. Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440. P. 151.*

ритмические рисунки для каждого из голосов обновляются в каждой секции, то есть не едины на протяжении мотета. Во-вторых, тальи верхних голосов гораздо разнообразнее, нежели теноровые (ограниченные чередованием лонг, бревисов и пауз), включают большее число длительностей и допускают варьирование при повторении.

В примере 64 приведены начала всех трех проведений первых талий мотетуса и триплума, находящихся в рамках первой секции: очевидны и большая ритмическая гибкость голосов, и вариантность отдельных их участков (некоторые отмечены пунктиром).

Пример 64

Джон Данстейбл. Мотет *Albanus roseo rutilat*.

Начальные фрагменты трех проведений талий I секции⁵³⁶

Поскольку во всех голосах присутствуют повторяемые ряды (в верхних — только ритмические, в нижнем — и ритмический, и высотный), данный мотет панизоритмичен. Общая схема соотношения рядов такова:

⁵³⁶ Римскими цифрами обозначены номера талий триплума и мотетуса, соответствующие номеру секции (I); арабскими — порядковые номера проведений этих талий. Каждому голосу соответствует свой цвет шрифта. Полный нотный текст мотета по ПСС приведен в Приложении 1 диссертации.

Панизоритмическая структура в мотете *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла⁵³⁷

Секция	I			II			III		
Триплум	I Talea-1	I Talea-2	I Talea-3	II Talea-1	II Talea-2	II Talea-3	III Talea-1	III Talea-2	III Talea-3
Мотетус	I Talea-1	I Talea-2	I Talea-3	II Talea-1	II Talea-2	II Talea-3	III Talea-1	III Talea-2	III Talea-3
Тенор	Talea-1	Talea-2	Talea-3	Talea-4	Talea-5	Talea-6	Talea-7	Talea-8	Talea-9
	Color-1			Color-2			Color-3		

В триплуме и мотетусе нет повторяемых высотных рядов, аналогичных теноровым. Однако временами в каждом из них возникают участки мелодического подобия: отдельные фрагменты внутри секций, находящиеся на расстоянии и приуроченные к началам талей, обнаруживают сходство. Иллюстрацией такой изомелии могут послужить показанные в примере выше фрагменты первой секции — такты 1–7 и 33–39 в транскрипции. Возвращение теноровой мелодии к начальному тону c^1 (с началом второго проведения тали) позволяет и надстроить прежнюю гармонию, и даже воспроизвести — с небольшими вариантами — ранее звучавшие фрагменты триплума и мотетуса. Следующие за c теноровые ходы (d^1-e^1 при первом звучании тали, $g-c^1$ при втором), которые могли бы составить вместе благозвучный контрапункт, также дают возможность сохранить мелодии верхних голосов. В противоположность этому, в момент начала третьего проведения тали мелодия тенора не обнаруживает совпадений и «потенциально хорошего» (консонантного) контрапункта с началом колора, и точного по высоте изомелического участка здесь нет. Вместо этого звучит частично транспонированный и видоизмененный вариант мелодической фразы триплума, в то время как в мотетусе мелодический контур сильно обновлен.

⁵³⁷ Значения римских / арабских цифр и выделений цветом таковы же, как и в вышеприведенном примере. Размеры ячеек не передают масштабные соотношения секций, а только демонстрируют соответствия границ рядов.

Пример изомелии в мотете *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла

Тенор:
в начале
Talea-1

в начале
Talea-2

Интервал
по вертикали

1 5 3

Изомелия
в верхних голосах

Триплум:
в начале
I Talea-1

в начале
I Talea-2

Мотетус:
в начале
I Talea-1

в начале
I Talea-2

НО:

Тенор:
в начале
Talea-1

в начале
Talea-2

Интервал
по вертикали

2 2 тритон

Отсутствие изомелии
в верхних голосах

Триплум:
в начале
I Talea-1

в начале
I Talea-3

Мотетус:
в начале
I Talea-1

в начале
I Talea-3

Анализ структуры тенора и обнаружение панизоритмии, казалось бы, демонстрируют расчерченность формы мотета — наличие в ней очевидных трех секций со сходным строением. «Зрительный» анализ по критическому нотному изданию (где видны и смены мензур, и двойные тактовые черты на границах секций) поддерживает это впечатление. Однако слышны ли эти

границы? Как воспринимаются различные композиционные параметры на слух и какую роль играют они в подчеркивании рельефа формы?

Повторность в теноре вряд ли могут быть расслышана, поскольку этому препятствует и протяженность колора (24 высоты), и величина длительностей тальи, и отвлекающее «мельтешение» верхних голосов. Кроме того, в рамках одной секции повторения тальи приходится на разные высоты, что не помогает осознанию ритмического тождества.

Восприятие панизоритмии в целом представляется более реальным. Возможно, корреспондирующие друг с другом начала повторяемых талий (особенно поддержанные моментами изомелии) улавливаются, а то, что каждая из трех крупных секций вводит свои тальи для триплума и мотетуса, способствует их разграничению. То же справедливо и для смен мензур с переключением перфектности / имперфектности.

Тексты верхних голосов, напротив, нисколько не способствуют подчеркиванию изоритмических границ. При прочтении текстов слышна регулярность: оба они написаны гекзаметром, все строки которого имеют женские окончания и группируются попарно. Но границы колора и тем более талий словно не замечают этого. Лишь дважды окончание колора совпадает с концом текстовой строки и предложения — в завершении первого проведения тенорового колора на словах «...Christum vota figura» триплума, а также в момент окончания мотета. Однако в других случаях граница колора приходится поперек текстовой строки, как в мотетусе при переходе от первого проведения колора ко второму и как в обоих голосах в начале третьей секции. Что касается талий, то для них обычным становится рассечение отдельных слов (!). В приведенных ниже текстах показана, с одной стороны, разбивка их на строки, с другой — наложение изоритмических границ.

Соотношение изоритмических и текстовых границ
в мотете Джона Данстейбла *Albanus roseo rutilat*⁵³⁸

Триплум:

Albanus roseo rutilat semper astra decore,
cujus purpureo rubet Anglia cincta cruore,
hancque color rubens variat candore **gena//rum**
et splendor vincens dat luce nitere rosarum,
qua specie décor ecclesie ignatus habetur
et vario sub misterio res clausa **tene//tur**,
qui tacite menti magis est quam multa loquenti
in requie pura per Christum vota **figura. ///**

Citius estatis nimium ver temperat estum
in populi veniam Albani **solve//re** festum.
Sic igitur tanti Patris jam **fe//sta** colamus,

omnibus ut **magnis ///** meritis ejus non careamus,
Martir **aman//de** Dei, nos respice te venerantes,
et miserorum **misere//re** tibi nos conjubilantes. ///

Мотетус:

Quoque ferendus eras, properas concedere mortem:
occupat oppositi fluvium plebs **maxima //** pontem,
martirii metuendo moras tunc poplice flexo
incumbis precibus; plebs transit et amne **reflexo; //**
Denique cum rapidus tibi gurgite cesserat amnis,
mox **oritur ///** fons ante pedes in monte perennis,
lector et huic gladium **jaci//ens** dum talia cernit,
qui delictus erat te cedere, tangere **sper//nit**

tantum cervicem, caput amputat **ense ///** lanista;
sed non insutat qua misera luce cari ista.

Spiritus astra **pe//tit**, caro sub tellure locatur,
teque exire terens **ti//bi** miles associatur. ///

Упомянутый переход к последней секции мотета особенно примечателен. С точки зрения изоритмической структуры здесь проходит явная черта (завершается второе проведение колора, шестое — талий всех голосов; в верхних голосах обновляются ритмические ряды; меняется мензура). Но ни в триплуме, ни в мотетусе мысль не окончена, и текстовые строки продолжают, переходя в третью секцию.

Пример 66

Джон Данстейбл. Мотет *Albanus roseo rutilat*.Граница между второй и третьей секциями⁵³⁹

⁵³⁸ Заливкой переданы границы секций по колору тенора, двойной косой чертой голубого цвета — окончания проведений колора, парными красными чертами — концы проведений талий. Полу жирным начертанием выделены слова, приходящиеся на границы ритмического ряда.

⁵³⁹ Пунктиром показаны границы текстовых строк (сиреневым цветом — триплума, розовым — мотетуса).

В расположении каденций видна определенная закономерность. Этим специфически музыкальным (и вполне воспринимаемым на слух) способом подчеркивается изоритмическая структура мотета.

1) Каждая из трех крупных секций завершается трехголосной каденцией на *c* (финалисе миксолидийского *C*, в котором звучит первоисточник). Ультима — всегда строго квинтоктава $c^1-g^1-c^2$ — приходится на последний звук колора и последнюю длительность третьей, шестой и девятой талей тенора.

2) Внутри крупных секций возникают иные каденции:

- они появляются не только на границе талей, но и их сегментов (отделенных друг от друга паузами);
- пенульtima каденции приходится на окончание предыдущей тали, тогда как ультима — уже на начало следующей;
- каденции готовятся как двухголосные, однако в ультиме подключается паузировавший до этого момента тенор;
- высота каденций меняется: преобладает *g* (как ладовая реперкусса), однако в роли временных опор выступают также *c*, *a*, *d*, *f*;
- заключительными конкордами, как правило, становятся квинтоктавы, но иногда их заменяют терцквинты, терцоктавы, квинтдуодецимы.

Общий план расположения каденций показан на схеме 9.

Схема 9

Расположение каденций в мотете *Albanus roseo rutilat* Джона Данстейбла⁵⁴⁰

Section	Color	I	II	III
1	Blue	A* ₅ ⁸	C ₃ ⁸	C ₃ ⁸
2	Green	G* ₅ ⁸	G* ₅ ⁸	G* ₅ ⁸
3	Green	G* ₅ ⁸	G* ₅ ⁸	G* ₅ ⁸
4	Blue	D ₁ ⁸	G* ₅ ⁸	D ₁ ⁸
5	Red	C ₅ ⁸	C ₅ ⁸	C ₅ ⁸

⁵⁴⁰ Буквами обозначены высотные положения каденций. Звездочка у буквы свидетельствует, что основание конкорда находится в мотетусе. Дробью передана интервальная структура вертикали. Прямоугольные рамки показывают, на какие участки тенорового колора приходятся каденции. Римские цифры соответствуют номерам секций, определяемым по колору. Квадратные скобки над нотососцем, вертикальные черты на нем и знаки цезуры обозначают границы талей.

Как видно, план расположения каденций соотносится с изоритмической структурой; даже (вероятно) не слыша регулярности в повторении ритмических и мелодических рисунков, мы воспринимаем границы между ними за счет гармоническо-ритмических средств, какими являются каденции. При этом варьирование высоты каденций и структуры заключительных созвучий («конфигураций» ультим) не дает этой регулярности стать монотонной и предсказуемой.

Таким образом, в мотете *Albanus roseo rutilat* есть несколько уровней, на которых проявляется регулярность, и каждый из них имеет разную степень слышимости и роль в форме. Теноровые колор и талья, структура которых навряд ли легко считывается на слух, тем не менее, диктуют границы формы. Под эти границы подстраивается как ритмическая и отчасти мелодическая организация верхних голосов (что дает в результате панизоритмию и изомелию), так и гармонический план с градацией весомости каденций. Регулярность же в строении текстов триплума и мотетуса более сложна для восприятия, поскольку далеко не всегда корреспондирует с музыкальными цезурами.

В рассмотренном изоритмическом мотете отсутствует некротное соотношение колора и тальи, какое было в мотетах Машо. Однако это сочинение, демонстрирующее композиционную искусственность — через политекстовость, панизоритмию, изомелию, прогрессию мензурных смен, — также продолжает традицию написания музыки «не для простого народа» (вспомним слова Грокейо).

Подобный подход к построению мотета можно увидеть в изоритмических композициях и других англичан.

Мотет Джона Кука *Alma proles regia / Christi miles / Ab inimicis nostris* — один из таких примеров. В чём здесь выражается сходство?

1. *Alma proles* Кука отражает традиционную для английского мотета духовную тематику. Мотет имеет двойное посвящение — Богородице и великомученику Георгию Победоносцу, пострадавшему в начале IV века при

римском императоре Диоклетиане. Особое почитание святого в Англии ведет историю со времен крестовых походов и Столетней войны: Георгий был избран покровителем Ордена Подвязки, учрежденного в 1348 году Эдуардом III; георгиевский крест (красный на белом фоне) стал изображаться на знаменах английской армии⁵⁴¹, а имя мученика-воина нередко использовалось как боевой клич⁵⁴². Поскольку мотет Кука, предположительно, был связан с военным успехом англичан при Азенкуре⁵⁴³, то посвящение сочинения Георгию Победоносцу могло быть знаком благодарности.

2. Мотет трехголосен и написан на латинские тексты: по обычаю, два верхних подтекстованы полностью, тенору отдана одна строка. Текст триплума — богородичный, тогда как мотетус сочетает обращение и ко святому Георгию, и к Божией Матери. В обоих случаях идет моление о защите: страны — от врагов, а душ людей — от искушений и греха. Общая для всех текстов тема задается тенором («Защити нас от врагов наших, Христе»).

Текст мотета *Alma proles* Джона Кука⁵⁴⁴

Триплум:

Alma proles regia celi imperatrix
Omni plena gracia mundi dominatrix
Que misericordie fontem genuisti
Ac tocius graciae rivum peperisti.

Благое потомство, Царица Небесная,
Всего мира Благодатная Владычица,
Ты открыла источник своего милосердия
И благодати реку источила!

Venam fontis aperi mater pietatis
Ut qui sumus miseri mersi in peccatis

Открой нам, о Мать, источник благоговения,
Чтобы мы, несчастные, тонущие в грехах,

⁵⁴¹ См. иллюстрации 31–32 в Приложении 2.

⁵⁴² Об этом свидетельствовал, к примеру, нидерландский историк Жан Фруассар в своих «Хрониках» (Jean Froissart, «Chroniques», XIV в.). Шекспир в пьесе «Генрих V» вложил в уста короля ставшие знаменитыми слова: «Бог за Гарри, Англию и святого Георгия!» (God for Harry, England, and Saint George): так (по крайней мере, литературный) Генрих напутствовал своих воинов перед Азенкурской битвой. См. *Shakespeare W. The Life of King Henry the Fifth / introd. and notes by K. Deighton. London: Macmillan and Co., 1896. P. 35.*

⁵⁴³ См. изображение битвы из французской хроники XV века на ил. 33 Приложения 2. Победоносное возвращение Генриха V в Лондон после Азенкура сопровождалось пышными празднествами, во время которых звучала музыка. Как уже было сказано в главе 1, мотеты Кука (*Alma proles*), Даметта (*Salvatoris Mater pia*) и Старджена (*Salve Mater Domini*) могли быть сочинены к этому знаменательному дню. Однако существует и другое предположение насчет возникновения и функции *Alma proles*: по Р. Носову, это сочинение могло быть частью еженедельного ритуала во времена Генриха V и его преемника, Генриха VI. Мотет мог исполняться во время воскресных процессий перед мессой в Королевской капелле (см. *Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. P. 14–15.*)

⁵⁴⁴ Перевод с латинского Д. Н. Диденко.

Consequamur veniam, et da prece pia:
Veram penitenciam dum sumus in via.

Quid agemus miseri opem si negabis?
Heu perimus perditum te dum elongabis.
Nescit tua pietas succursum negare
Illis quos humilitas cogit postulare.

O immensa bonitas matris salvatoris.
O magna securitas pii petitoris.
Nec vota petencium solet prevenire.
Atque penitencium luctus delinere.

Jhesu serva servulos tue pie matris
Quos a labe liberos in conspectu Patris
Dones frui gloria tante maestatis
Quo regnas in secula regno claritatis.

Мометус:

Christi miles inclite
Georgi sanctissime
qui es decus militum
celum nunc inhabitas
ubi tua sanctitas
choro fulget martirum.

Quicquid tu oraveris
impetrare poteris
propter tua meritum.
Regnum serves Anglie
que non ruat misere
nostra per demerita.

Matris tocus graciae
instes tu clemencie
ferat ut auxilium
terram suam protegat
regemque custodiat
ab incursu hostium.

Virgo decus virginum
regi sis refugium
quem serves ab hostibus:
Quicquid vis ut faciat

Достигли прощения, и дай через благочестивую молитву
Истинное покаяние, пока мы всё ещё в пути.

Что делать нам, несчастным, если ты не защитишь?
Увы, мы погибаем, когда ты удаляешься.
Но твоя милость не может отвергнуть тех,
Кто со смирением просит.

О великая благодать Матери Спасителя!
О великая защита благочестивого молитвенника!
Твоя воля опережает молитву
И вопль покаяния предначертывает.

Спаси, Иисус, рабов Твоей Благой Матери,
Освобожденных от гибели, и дай нам
Пребывать в созерцании величия Отца,
Где Ты царствуешь вечно во славе!

Воин Христов славный,
Георгий святейший,
украшение воинов,
Ты ныне обитаешь на небе,
где твоя святость
сияет в хоре мучеников.

Все, о чём ты молишься,
ты получаешь
за свою добродетель.
Спаси королевство Английское,
пусть оно не разрушится
по нашим грехам.

Предстательствуй перед Матерью
благодати, чтобы она послала
помощь милосердия,
покрыла землю свою
и защитила
от нападения врагов.

О Дева, украшение дев,
будь для короля прибежищем,
спаси его от врагов,
Чтобы он всегда поступал

semper tibi placeat
in ipsius actibus.

по твоей воле
и был угоден Тебе.

O columpne auree
pacem veram poscite
nostris in temporibus.
date seu victoriam
et post mortem gloriam
regnis in celestibus.

О голубица золотая,
истинный мир
испроси в наше время
Или дай победу
и после смерти славу
в Царствии Небесном.

Тенор:

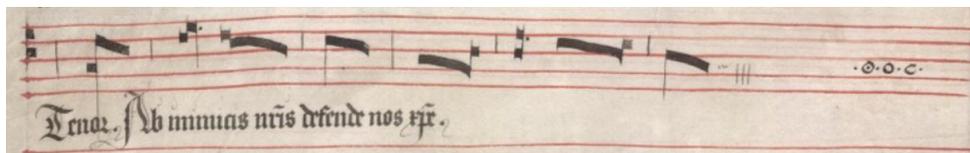
Ab inimicis nostris defende nos Christe.

Защити нас от врагов наших, Христе.

3. Мотет представляет собой композицию на *cantus prius factus*. Источником заимствования стала литания *Ab inimicis nostris* из Сарумского процессионала GB-Lbl Harley 2942 (f. 71)⁵⁴⁵; по обыкновению, первоисточник размещен в нижнем голосе и изложен исключительно лонгами и бревисами, разделенными паузами.

Пример 67

Тенор мотета *Alma proles* Джона Кука⁵⁴⁶



4. Теноровый колор включает 20 высот, в талью входит 10 длительностей (и 3 паузы). Одному проведению звуковысотного ряда соответствуют два проведения ритмического, то есть их соотношение

⁵⁴⁵ Существует две точки зрения на бытование этого первоисточника. Согласно первой версии, *Ab inimicis nostris* относится к числу *рогационных* литаний. Рогациями (Rogationtide, Rogation days; от лат. rogare — «просить») называются день 25 апреля и три дня перед праздником Вознесения, которые в Западном христианстве отмечаются сугубым молением (и, в древности, постом). Во время рогаций прихожане во главе со священником обходили границы своего прихода и призывали Божию защиту. Поскольку рогации приходились на весеннее время, то они нередко включали молитвы об урожае; в военное время, по-видимому, они наполнялись особыми молитвословиями о мире и даровании победы. О происхождении литании *Ab inimicis nostris* из рогаций во время войны писали М. Букофцер, М. Бент и Э. Хьюз.

Вторая версия предложена недавно Р. Носовым на основе сведений из источника «Liber regie capelle» (1448–1449). По ней, хорал *Ab inimicis nostris* также служил антифоном во время богослужебных процессов в Королевской капелле. Песнопение входило в обиходный репертуар капеллы, и его еженедельное исполнение по средам и пятницам не было ограничено военно-политическими поводами. См. *Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*. P. 8–9.

⁵⁴⁶ Источник примера: <https://www.diamm.ac.uk/sources/210/#/images> (дата обращения: 05.11.2023). Полное факсимиле данного мотета приведено на ил. 34 Приложения 2.

кратно. Пропорция 1 color : 2 talea, равно как и 1 color : 3 talea, характерна для английских изоритмических мотетов времен Данстейбла⁵⁴⁷.

Пример 68

Джон Кук. Мотет *Alma proles*. Строение тенора⁵⁴⁸

5. Колор проходит в теноре трижды, с каждым разом ритмически обновляясь благодаря смене мензур. Уровень *modus* остается стабильно имперфектным (1 L = 2 В); на уровнях *tempus* и *prolatio* происходят изменения: от *tempus perfectum*, *prolatio major* (⊙) к *tempus perfectum*, *prolatio minor* (○), затем к *tempus imperfectum*, *prolatio minor* (С). Троекратное звучание колора в последовательно изменяющихся мензурах — характерная черта английского изоритмического мотета. В случае *Alma proles* знаки мензур проставлены в конце нотированного тенора⁵⁴⁹; иногда — как в *Albanus roseo rutilat* — они опускаются (как сами собой разумеющиеся?).

6. В соответствии с количеством проведений колора, форма складывается из трех секций, величина которых выражается пропорцией

⁵⁴⁷ Среди примеров соотношения 1 color : 2 talea — *En Katherine solennia* Биттеринга, *Salve Mater Domini* Старджена, *Ave regina celorum*, *Christe sanctorum decus*, *Dies dignus decorari*, *Gaude felix Anna*, *Preco preheminentie*, *Salve scema sanctitatis* и оба *Veni Sancte Spiritus* Данстейбла.

⁵⁴⁸ Арабскими цифрами переданы порядковые номера проведений колора и тальи. Две расположенные друг над другом точки увеличивают исходную длительность в 2,25 раза; на примере лонги в первой-второй тальях: ○ : = (○.) = (○ × 1,5) × 1,5 = ○ × 2,25.

⁵⁴⁹ Мелкие значки между второй и третьей линейками нотосоца в примере 67.

9:6:4. Хотя конкретное числовое выражение не совпадает с вариантами, предпочитаемыми Данстейблом, идея пропорционального уменьшения масштабов остается.

Схема 10

Пропорции секций в мотете *Alma proles* Джона Кука

<i>Секции</i>	Color 1, Talea 1–2	Color 2, Talea 3–4	Color 3, Talea 5–6
<i>Мензура тенора</i>	2×O	2×O	2×C
<i>Величина бревиса</i>		→ 	→ 
<i>Пропорции секций</i>	9	:	6
		:	4

7. Мотет панизоритмичен, поскольку мотетус и триплум также имеют свои повторяемые ритмические ряды, которые обновляются при переходе к новой секции. Границы этих рядов совпадают с таковыми для тенора, как было и в мотете в честь святого Альбана. Однако есть и различия. Во-первых, в мотете Кука ритмическая повторность не поддерживается элементами мелодического подобия (изомелии). Во-вторых, верхние голоса во второй и третьей секциях звучат в иной мензуре, нежели тенор. Так, средняя секция предполагает имперфектность темпусов и пролаций (C при теноровом O), последняя — имперфектные темпусы и малые пролации (C при C тенора). Редакторы издания манускрипта Олд-Холл сняли все обозначения мензур и сгруппировали длительности мотетуса и триплума в одной с тенором мензуре (для упрощения нотации и удобства чтения). Однако при обращении к рукописи становится очевидной «полиметрия» в организации голосов⁵⁵⁰. В примере 69 показан фрагмент мотета (а) по изданию Э. Хьюза и М. Бент и (б) в альтернативном варианте, демонстрирующем изначальную идею автора мотета.

⁵⁵⁰ См. иллюстрацию 34 Приложения 2. Первоначальная мензура, действующая до смены, не выставлена. На пятом и седьмом нотоносцах партии триплума, а также четвертом и шестом нотных станах мотетуса помещены мелкие значки C и C (между третьей–четвертой линейками).

Начало средней секции мотета *Alma proles* Джона Кукаа) в точности по изданию *Corpus mensurabilis musicae*⁵⁵¹

[2○] Nes - cit tu - a pi - e - tas suc - cur - sum ne - ga - re il - lis
 [2○] ter - ram su - am pro - te - gat re - gem - que cu - sto - di - at
 [2○]

б) в варианте с иной группировкой в верхних голосах⁵⁵²

[C] Nes - cit tu - a pi - e - tas suc - cur - sum ne - ga - re il - lis
 [C] ter - ram su - am pro - te - gat re - gem - que cu - sto - di - at
 [2○]

Нельзя сказать с уверенностью, слышали ли современники Данстейбла и Кука противоречие мензур. Однако то, что композитор прибегнул к этому приему (хотя мог записать все голоса в одних и тех же мензурах, синхронно), может свидетельствовать о поисках «изысков» и нацеленности на искусственную аудиторию.

8. Каденции, с одной стороны, призваны подчеркнуть изоритмическую структуру мотета. Разграничивая проведения талий, они даже не дают эффекта наложения (какой был в *Albanus roseo rutilat*): ультима всегда «успекает отзвучать» до вступления новой тали. Интересно другое: внутри секций достаточно много дополнительных каденций, и частота их появления неравномерна. Порой голоса мотета готовы кадансировать чуть ли не на каждом звуке тенора (!). Пример — рубеж второй и третьей секции: теноровый ход *h-a-g* гармонизован каденциями на *g* (финалисе

⁵⁵¹ Пример набран по изданию: *The Old Hall Manuscript*. (СММ 46). Vol. 2. P. 116. Дополнено знаками мензур в квадратных скобках. Полный нотный текст мотета см. в Приложении 1 диссертации.

⁵⁵² Предлагается нами на основе примера а).

миксолидийского G; терцоктава в роли ультимы), затем *a* (ультима — примоктава) и — как в дополнение — остановкой на *g* (квинтдецима). При этом в начале третьей секции, при вступлении тенора через одну лонгу-паузу (один его такт в современной нотации), снова звучит каденция на *g* (примоктава). Остановка на *g*, которой завершается вторая секция, не выделяется по своей весомости среди окружающих ее каденций — ни высотно, ни структурно («более совершенным» заключительным конкордом), ни заметно ритмически. При прослушивании мы скорее ощутим границу формы не по этим каденциям, а по переключению мензуры.

Пример 70

Каденции на границе между II и III секциями мотета *Alma proles* Джона Кука⁵⁵³

9. Автора мотета нельзя упрекнуть в игнорировании текстовых границ. В *Alma proles* ни стыки проведений колора / талий, ни каденции (за редким исключением) не рассекают слов и тем более строк. Как правило, окончание проведения колора соответствует и завершению мысли в тексте — совпадает с концом предложения (и строки).

Но тексты триплума и мотетуса распределены в форме неравномерно, что ожидаемо по причине не только некратности количества строф (5) числу секций (3), но и разномасштабности последних. Строфическое строение текстов не поддержано музыкальными средствами, поэтому текстовая регулярность снова — как и в мотете мученику Альбану — для формообразования вторична.

⁵⁵³ Пример набран по источнику: The Old Hall Manuscript. (CMM 46). Vol. 2. P. 117. Знаки мензур в квадратных скобках добавлены мной. — А.Т.

Триплум:

Alma proles regia celi imperatrix
 Omni plena gracia mundi dominatrix
 Que misericordie fontem genuisti
 Ac tocius graciae rivum peperisti.

Venam fontis aperi mater pietatis //
 Ut qui sumus miseri mersi in peccatis
 Consequamur veniam, et da prece pia:
 Veram penitenciam dum sumus in via.

Quid agemus miseri opem si negabis?
 Heu perimus perditum te dum elongabis. ///

Nescit tua pietas succursum negare.
 Illis quos humilitas cogit postulare. //

O immensa bonitas matris salvatoris.
 O magna securitas pii petitoris.
 Hec vota petencium solet prevenire.
 Atque penitencium luctus delinere. ///

Jhesu serva servulos tue pie matris
 Quos a labe liberos in conspectu Patris //
 Dones frui gloria tante maestatis
 Quo regnas in secula regno claritatis. ///

Мометус:

Christi miles inclite
 Georgi sanctissime
 qui es decus militum
 celum nunc inhabitas
 ubi tua sanctitas
 choro fulget martirum.

Quicquid tu oraveris
 impetrare poteris
 propter tua meritum. //
 Regnum serves Anglie
 que non ruat misere
 nostra per demerita.

Matris tocius graciae
 instes tu clemencie
 ferat ut auxilium ///

terram suam protegat
 regemque custodiat
 ab incursu hostium.

Virgo decus virginum //
 regi sis refugium
 quem serves ab hostibus:
 Quicquid vis ut faciat
 semper tibi placeat
 in ipsius actibus. ///

O columpne auree
 pacem veram poscite
 nostris in temporibus.
 date // seu victoriam
 et post mortem gloriam
 regnis in celestibus. ///

⁵⁵⁴ Как и в случае мотета *Albanus roseo rutilat*, заливкой переданы границы формы по колору тенора, двойной косой чертой голубого цвета — окончания проведений колора, парными красными чертами — концы проведений талий. Полужирным начертанием выделены слова, приходящиеся на границы ритмического ряда.

Переходя от примеров английского изоритмического мотета к мотету итальянскому, напомним, что в Италии этот жанр распространился гораздо позже, чем во Франции и Англии. Первой знаковой фигурой в истории раннеитальянского мотета является Йоханнес Чикония. Изоритмические мотеты этого автора демонстрируют своеобразный подход к композиции, несхожий с английским. Рассмотрим *Doctorum principem / Melodia suavissima* — один из четырех мотетов Чиконии в изоритмической технике.

4.2.3. Итальянская версия изоритмического мотета в *Doctorum principem* Чиконии

Мотет *Doctorum principem* посвящен итальянскому церковно-политическому деятелю Франческо Забарелле (1360–1417). Забарелла имел степень доктора гражданского и канонического права⁵⁵⁵, преподавал в университетах Болоньи, Флоренции и Падуи. Будучи юристом и одновременно служителем Римско-католической церкви, неоднократно выполнял дипломатические поручения светских и церковных властей. Забарелла стал одним из инициаторов созыва Констанцкого собора⁵⁵⁶, председательствовал на его заседаниях и участвовал в разработке документов. Главным сочинением Забареллы считается трактат «*De schismatibus*»⁵⁵⁷, в котором предлагались пути преодоления Великой схизмы; известно также немало юридических сочинений этого автора⁵⁵⁸.

Франческо Забарелла, находясь в 1398–1410 годах на должности архипресвитера Падуанского кафедрального собора, должен был близко знать Чиконию. Предполагают, что именно он нанял нового музыканта и предоставил ему первый бенефиций, а впоследствии помог дополнительным

⁵⁵⁵ Лат. *iuris utriusque doctor* — «доктор обеих степеней».

⁵⁵⁶ Изображение основных событий Констанцкого собора см. на иллюстрациях 35–38 Приложения 2.

⁵⁵⁷ Полное название — «*De schismatibus auctoritate imperatoris tollendis seu De schismate pontificum tractatus*» («Трактат о схизматиках, которых надлежит устранить властью императора, или О схизме пап»). Составлен из четырех трактатов, написанных Забареллой в 1402–1408 годах.

⁵⁵⁸ По свидетельству современников, без знания работ Забареллы невозможно было получить ученую степень в области канонического права — настолько был значителен его вклад в эту область. В одном из документов 1407 года Забарелла был назван «самым знаменитым доктором обоих законов в мире» (цит. по: *Cumming J. E. Concord out of Discord: Occasional Motets of the Early Quattrocento: Ph. D. diss. University of California at Berkeley, 1987. P. 219*).

вознаграждением. *Doctorum principem* — один из двух мотетов Чиконии, сочинение которых, по-видимому, стало данью уважения влиятельному покровителю⁵⁵⁹.

В манускрипте VL мотет репрезентирован как четырехголосный⁵⁶⁰. На одном листе нотированы триплум и тенор, на другом — мотетус и контратенор. Подтекстованы только два верхних голоса; их тексты, соизмеримые по объему, включают по три четырехстрочных строфы. Обращенные к Зарабелле похвалы сочетаются с призывами к музыкантам, дабы они прославили «учителя, украшение и свет Падуи»:

Текст мотета *Doctorum principem* Йоханнеса Чиконии⁵⁶¹

Триплум:

Doctorum principem super ethera
revocant virtutum digna merita
ergo vive voci detur opera,
promat mentis fervor, intus concita.

Первый из учителей, выше небес
Прославлены подвиги твоих добродетелей,
Пусть же звучит живой голос,
Являя пыл, горящий в уме.

O Francisce Zabarelle, gloria,
doctor, honos et lumen Patavorum,
vive felix de tanta victoria,
pro te virescit fama Patavorum.

О Франческо Забарелла, слава,
Учитель, украшение и свет Падуи,
Живи счастливо с такой победой,
Благодаря тебе растет слава Падуи.

O Francisce Zabarelle, pabula
Parasti pastoribus armentorum,
quibus pascani oves: grata secula
te pro munere revocant laborum. Amen.

О Франческо Забарелла, ты приготовил
Пищу для пастухов, пасущих стада.
Овцы, ими пасомые, благодатных лет
Тебе желают в награду за труды. Аминь.

Дуплум:

Melodia suavissima cantemus,
tangat voces melliflue sidera,
concordie carmen liram sonemus,
resonet per chorus pulsa cithara.

Воспоем сладчайшие мелодии,
Пусть звезды коснутся медоточивых голосов,
Сыграем на лире песнь согласия,
Пусть перекликается с хором кифара.

⁵⁵⁹ Второй мотет — *Ut te per omnes / Ingens alumnus Padue* — имеет также посвящение Франциску Ассизскому и, как и *Doctorum principem*, изоритмичен. Оба мотета принято датировать концом 1400-х годов, поскольку в 1410 году Забарелла покинул Падую, получив Флорентийскую кафедру. Камминг предполагает, что мотет *Doctorum principem* был «прощальным» сочинением Чиконии, приуроченным к отъезду Забареллы во Флоренцию (Ibid. P. 232).

⁵⁶⁰ Факсимиле соответствующих листов рукописи представлено на ил. 39 Приложения 2. Однако М. Бент и Э. Холлмарк, редакторы ПСС Чиконии, сочли контратенор необязательным голосом (в издании отмечен как «optional») и нотирован более мелко).

⁵⁶¹ Перевод с латинского Д. Н. Диденко.

O Francisce Zabarelle, protector,
imo verus pater rei publice,
illos ad se vocat rerum conditor,
qui fortune miserentur lubrice.

О Франческо Забарелла, защитник,
А вернее – истинный отец Республики,
Тех к Себе призывает Творец всех вещей,
Кто презирает быстротечное богатство.

O Francisce Zabarelle, causas
specularis omnium creatorum:
tuas posterī resonebunt musas
per omnia secula seculorum. Amen.

О Франческо Забарелла,
Потомки будут воспевать твои произведения:
Зеркало всех творцов
Во веки веков. Аминь.

В *Doctorum principem* отсутствует заимствованный первоисточник (!). Эта композиционная черта нехарактерна для изоритмического мотета, в котором традиционно применялось письмо на *c. pr. f.* Отказ от цитирования первоисточника сказался на мелодическом облике тенора и связанного с ним контратенора: в этих свободно сочиненных голосах преобладают кварттовые и квинтовые ходы, призванные послужить гармоническим задачам.

Исполнение тенора определено словесным канонem: «Tenor ... et dicitur imperfecto majoris 2° perfecto minori semper ultima semibrevis alteratur 3° imperfect minoris» («И поется [первый раз] в имперфектном темпuse, большой пролации; второй раз — в перфектном темпuse, малой пролации, [причем] последний бревис всегда альтерирован; третий раз — в имперфектном темпuse, малой пролации») ⁵⁶². Кроме того, после ключа столбцом записаны соответствующие описанию знаки (сверху вниз: C, O, C). Таким образом, предполагается трехкратное воспроизведение записанной мелодии с изменением мензуры.

Примечательно, что тенор нотирован не только лонгами и бревисами, но и семибревисами — довольно «скорыми» для изоритмических теноров длительностями. Контратенор, согласно предписанию, прочитывается по тому же принципу («поется как тенор»).

⁵⁶² На месте многоточия в рукописи стоят слова, по-разному читаемые, переводимые и интерпретируемые исследователями. Камминг прочитывает их как «vir mitis» («kind man», то есть «добрый муж») и считает их еще одной хвалебной характеристикой Забареллы (*Cumming J. E. Concord out of Discord: Occasional Motets of the Early Quattrocento. P. 237*). М. Бент и Э. Холлмарк также склоняются к прочтению «vir mitis», но пишут о трудности перевода этого словосочетания (*The Works of Johannes Ciconia. (PMFC 24). P. 89, 207*). Ч. Тёрнер транскрибирует его как «vie artis» и тоже отмечает неясность значения (*Turner Ch. Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385–1450. P. 120*).

Тенор мотета *Doctorum principem* Йоханнеса Чиконии⁵⁶³

Колор и талья мотета соотносятся друг с другом в пропорции 1 color : 1 talea, то есть их границы совпадают. Количество высот в повторяемом звуковысотном ряду (37) равно числу длительностей в ритмическом. Если длинный колор для изоритмического мотета нередок, то столь протяженная талья для него менее типична.

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*. Строеие тенора⁵⁶⁴

Строеие тенора определяет и строеие мотета в целом. Форма членится на три секции, границы между которыми пролегают по границам проведений тенорового колора-тальи. Их масштабное соотношение выражается формулой 3:3:2, как показано на схеме 11.

⁵⁶³ Источник примера: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/images> (дата обращения: 18.08.2023).

⁵⁶⁴ Пример набран по изданию: *The Works of Johannes Ciconia*. P. 89–93. Полный нотный текст мотета дан в Приложении 1 диссертации.

Пропорции секций в мотете *Doctorum principem* Йоханнеса Чиконии

Секции	Color 1, Talea 1	Color 2, Talea 2	Color 3, Talea 3
<i>Мензура тенора</i>	С	О	С
<i>Величина бревиса</i>	 →	 →	
<i>Пропорции секций</i>	3	:	3
		:	2

Три секции имеют сходное строение. Прежде всего, в каждой распевается по одной строфе обоих текстов, то есть слово распределено в форме равномерно. Одинаковые начала второй и третьей строф в мотетусе и триплуме («О Франческо Забарелла») подчеркивают подобие секций.

Кроме того, выделенные крупными длительностями (лонгами) каденции расположены на одних и тех же участках тенора, и гармоническое наполнение их сходно. Каждая секция начинается от финалиса лидийского лада (*f*) и проходит круг с двумя остановками на *g*, затем на *a* (или *f*), *d* и снова *g*, замыкаясь возвращением к *f*. Внутривокальные каденции членят секцию на пять неравновеликих построений, которые различаются между собой по фактурному и текстовому признакам.

В начале всех секций текст отсутствует, а голоса вокализируют на гласную⁵⁶⁵ и движутся почти гоморитмично. Благодаря повторению кратких мелодико-ритмических оборотов создается непродолжительное остинато. Тенор и контратенор в этот момент «раскачиваются» на квинте *f-c*¹.

Пример 73

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*. Секция I, начало⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Так в издании Бент–Холлмарк и исполнении «Orlando Consort» (запись 1999). В рукописи распевание гласной («O!») не зафиксировано.

⁵⁶⁶ Пример набран по изданию: *The Works of Johannes Ciconia*. P. 89 (тт. 1–7).

Далее над паузирующей нижней парой голосов появляется имитация: пропосте в триплуме отвечает в приму респоста мотетуса. Оба голоса вводят первые строки своих текстов.

Пример 74

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*.

Секция I, первая текстовая строка⁵⁶⁷

Doc-to-rum prin-ci-pem su-per e-the-ra

Me-lo-di-a su-a vis-si-ma can-te-mus,

G¹⁰₅₃

Следующее построение перекликается с начальным: на этот раз непродолжительное остинато провоцируется повторяемыми секундовыми ходами *g-f* тенора. В верхней паре звучат вторые текстовые строки и начала третьих.

Пример 75

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*.

Секция I, вторая строка и начало третьей⁵⁶⁸

re-vo-cant vir-tu-tum di-gna me-ri-ta er-go

tan-gat vo-ces mel-li-flu-e si-de-ra, con-cor-di-e

A¹⁰₅₃

Затем (подобно первой текстовой строке) звучит имитация в триплуме и мотетуса, соответствующая окончанию третьих строк текстов. В это время нижние голоса паузируют. Под конец четвертых — заключительных — строк два верхних голоса соединяются в моноритмическом контрапункте.

⁵⁶⁷ Ibid. (тт. 8–14).

⁵⁶⁸ Ibid. P. 90 (тт. 15–21).

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*.Секция I, третья-четвертая строки⁵⁶⁹

vi - ve vo - ci de - tur o - pe - ra, pro - mat men -
 car - men li - ram so - ne - mus, re - so - net
 tis fer - vor, in - tus con - ci - ta.
 per cho - rus pul - sa - ci - tha - ra.

D $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Окончание секции, как и ее начало, — бестекстовое. Ему присуща пестрота фактурных форм: гокетные эпизоды сменяются имитационными или гоморитмическими; их последовательность и сочетания неодинаковы в трех секциях мотета.

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*.Окончание секции I и начало секции II⁵⁷⁰

tis fer - vor, in - tus con - ci - ta.
 per cho - rus pul - sa - ci - tha - ra.

D $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

⁵⁶⁹ Ibid. (тт. 22–33).

⁵⁷⁰ Ibid. P. 90–91 (тт. 34–44).

Чередование таких построений (с некоторыми изменениями в деталях) выдерживается на протяжении всей формы.

Схема 12

Йоханнес Чикония. Мотет *Doctorum principem*. Схема формы⁵⁷¹

Бревисы тенора	1–7	8–14	15–21	22–23		34–44*	
Текстовые строки	–	первая	вторая-третья**		четвертая	–	
I секция Є	«остинато» – гоморитм. $F_{5/8}^{12}$ $G_{3/5}^{10}$	прост. имит. $G_{3/5}^{10}$	«остинато» – гоморитм. $A_{3/5}^{10}$	прост. имит.	гоморитм. $D_{3/5}^{5-3}$	«канон. секв.»	прост. имит. $G_{5/8}^8$
II секция O	«остинато» $F_{5/8}^{12}$ $G_{3/5}^{10}$	прост. имит. $G_{3/5}^{10}$	«остинато» – гокет $A_{3/5}^8$	прост. имит.	«бесконеч. канон» [D]	«остинато» – гокет [G]	
III секция C	«остинато» $F_{5/10}^8$ $G_{3/5}^{10}$	гоморитм. $G_{3/5}^8$	«остинато» $F_{3/10}^6$	прост. имит. (M-Tr)	гоморитм. $D_{3/1-3}^{8-5}$	«остинато»	гокет $F_{5/8}^{12}$

В мотете *Doctorum principem* текстовые и музыкальные границы не перечат друг другу. Изоритмический (включая смены мензур), гармонический (каденционный) и фактурный планы соответствуют делению текстов на строфы и строки.

Любопытно, что в этом мотете, вопреки обыкновению, собственно политекстовости (в смысле контрапунктирования текстов двух и более

⁵⁷¹ Арабскими цифрами переданы бревисы — или, в современной транскрипции, такты — тенора. Одна звездочка справа от последнего диапазона напоминает о его увеличении при последнем (третьем) проведении колора-галли на 4 бревиса для каденции на *f*. Две звездочки в графе «Текстовые строки» говорят о небольшом сдвиге границ второй–третьей строк во второй секции по сравнению с написанным. В основных ячейках, показывающих наполнение каждой секции, отмечен преобладающий фактурный тип или полифонический прием, а также высота и структура каденционной ультимы. В квадратные скобки взяты высоты, «проскальзывающие» на месте ожидаемых каденций, но не оформленные ритмической остановкой. Начальный конкорд мотета, не являющийся каденционным, показан курсивом. Буквы «M-Tr» в третьей секции свидетельствуют, что пропоста звучит у мотетуса (M), респоста — у триплума (Tr); в прочих построениях, основанных на простой имитации, пометок нет: везде первым вступает триплум.

голосов) немного. Лишь треть сочинения занята одновременным звучанием двух текстов. Большую часть мотета занимают бестекстовые и имитационные участки; в последних пропоста берет паузы в момент вступления респосты, и потому все слова в обоих голосах прослушиваются.

Введение в изоритмический мотет имитаций — примечательное событие. Для мотета Высокого Возрождения имитационность будет естественной и напрямую свяжется с так называемой мотетной формой. У Чиконии нет такой концентрации этого приема, какая станет характерной для сквозного имитационного письма, однако использование имитаций в его мотетах — явно не случайное и эпизодическое (в отличие от Данстейбла⁵⁷²). Благодаря этим переключкам верхние голоса, и без того схожие по мелодическому и ритмическому облику, подтекстованности и диапазону, ещё больше сближаются.

Сравним рассмотренный мотет Чиконии с образцами современного ему английского изоритмического мотета, принадлежащими Данстейблу и Куку. В чём проявляется *сходство*?

1. Все три мотета — вокальная трех-четырёхголосная полифония;
2. Им свойственна политекстовость;
3. Тексты написаны исключительно на латыни⁵⁷³;
4. Ткань расслаивается на два пласта — паре верхних голосов противопоставлен нижний голос (или нижняя пара в случае четырёхголосия);
5. Тенор подчиняется изоритмическому принципу; при повторении колор претерпевает переритмизацию со сменой мензур;
6. Форма складывается из трех секций в соответствии с границами колора. Последняя секция уступает предшествующим по масштабу.

⁵⁷² Мелодически неточные «микроимитации» присутствуют, к примеру, в местах изомелического сходства в третьей секции мотета *Albanus roseo rutilat*, тт. 139–140, 155–156 и 171–172 в транскрипции Букофцера (John Dunstable: Complete works. 1953. P. 61).

⁵⁷³ Прочие мотеты Чиконии (как изоритмические, так и вне изоритмии) также латинские. В других жанрах Чикония использует тексты на иных языках: в баллатах и мадригалах — на итальянском, в виреле — на французском.

Все перечисленные признаки вполне традиционны для изоритмического мотета и в равной степени характерны как для мотета Чиконии, так и для композиций англичан. В чём же состоит *отличие*?

1. Мотет Чиконии посвящен не Богородице или особо почитаемым святым (какими были для англичан мученики Альбан и Георгий), а современнику композитора — католическому священнослужителю и церковно-политическому деятелю.

2. Мотет Чиконии не имеет заимствованного первоисточника (!). Для английского мотета Средневековья в целом отсутствие *santus prius factus* не было новостью (вспомним гласообменные мотеты на *pes*), но для изоритмической разновидности жанра отказ от заимствования — важный шаг. По замечанию Ю. К. Евдокимовой, в этом смысле Чикония «опирается на традиции итальянского Треченто, для которых работа с *santus prius factus* была нетипична»⁵⁷⁴.

3. Тенор мотета Чиконии содержит очень длинную талью, которая соотносится с колором в пропорции $1:1$ ⁵⁷⁵. В рассмотренных же английских мотетах (вслед за французскими XIV века) тальи более кратки; на каждое проведение звуковысотного ряда приходится два (у Кука) или три (у Данстейбла) проведения ритмического.

4. Текстовые, гармонические, фактурные, изоритмические границы в мотете Чиконии демонстрируют бóльшую согласованность, нежели мотеты Данстейбла и Кука. Каждая из трех секций включает по одной строфе текстов триплума и мотетуса, тогда как в мотете Кука разбивались строфы, а в сочинении Данстейбла — даже строки (и слова, если речь идет о тальях).

5. Количество одновременно пропеваемых текстов в мотете Чиконии меняется на протяжении секции. В английских образцах «плотность политекстовости» верхних голосов остается примерно

⁵⁷⁴ Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. С. 232.

⁵⁷⁵ Три других изоритмических мотета Чиконии имеют всего одно проведение колора при наличии огромной повторяемой тальи.

одинаковой, поскольку в них нет бестекстовых (предполагающих вокализ?) и столь выраженных имитационных фрагментов.

6. Чикония не использует в данном мотете панизоритмию⁵⁷⁶. Подобие целостного облика всех трех секций достигается благодаря единообразному последованию различных по изложению строк.

7. Триплум и дуплум в мотете Чиконии становятся еще более родственными друг другу благодаря имитациям и равенству диапазонов (c^1-d^2). Полное мелодико-ритмическое единодушие между собой показывают и бестекстовые тенор с контратенором, занимающие общий для них двоих диапазон ($f-g^1$). Мотетус не оставляет возможности для споров относительно своей принадлежности к той или иной паре голосов, как в английских примерах (с попытками счесть его «контратенором»).

8. Вместе с тем, ритмическое различие между пластами мотета у Чиконии начинает нивелироваться. Об этом говорят одинаковые мензуры и единство «тактовых» делений во всех голосах, а также используемые композитором ритмические единицы. В мотетах Данстейбла и Кука, следующих традиции XIV века, меры в голосах не совпадают, и «мелкие» семибрависы для тенора всё еще не актуальны.

Композиционное своеобразие изоритмических мотетов Чиконии привлекло внимание ученых, что отразилось на терминологии, применяемой к этим сочинениям. С. Браун и Ю. К. Евдокимова именуют эти мотеты *изоритмическими*, оговаривая отличия от французской традиции XIV века⁵⁷⁷. М. Олсен пишет об *итальяно-французском стиле изоритмического мотета*, то есть добавляет «территориальное» уточнение⁵⁷⁸. Дж. Камминг в своей систематике относит их к *итальянскому субжанру* (среди «мотетов в мотетном стиле») и не упоминает в названии изоритм⁵⁷⁹. Э. Сандерс называет мотеты, аналогичные *Doctorum principet*, *мензурационными без*

⁵⁷⁶ В других изоритмических мотетах Чиконии этот принцип применяется.

⁵⁷⁷ Brown S. E. The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay. P. 14–134; Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып. 1. С. 212–235.

⁵⁷⁸ Allsen J. M. Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440. P. 124, 443.

⁵⁷⁹ Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 71–82.

изоритмии (!)⁵⁸⁰, имея в виду простоту пропорции 1 color : 1 talea и смены мензур. Наконец, Р. Носов видит в мотетах Чиконии истоки *равнодискантовых* мотетов⁵⁸¹, которые развивались последователями Чиконии в Италии — Антонио Романом, Хьюго де Лантенном, Христофором де Монте, Антонио да Чивидале и другими; этот термин призван передать новую степень родства двух верхних голосов — двух «дискантов».

Справедлив ли отказ мотетам Чиконии в изоритмичности на основании «чрезмерной» простоты теноровых пропорций? Ответ неоднозначен; ведь в сравнении с современными им английскими мотетами и более ранними французскими, эти сочинения действительно имеют менее «мудреную» структуру. Вместе с тем, с эволюционной точки зрения итальянские мотеты в духе *Doctorum principem* — это еще одна ступень в развитии изоритмической идеи: ступень, на которой вместе с упрощением теноровых пропорций происходит (пока еще робкое) приближение к имитационному письму и равенству голосов. По этой причине имеет смысл сохранить слово *изоритмия* в наименовании этого композиционного типа, дополняя его либо определением *итальянский*, либо именем Чиконии.

4.3. Мотеты вне изоритмии

Как было показано в предыдущем разделе, изоритмия в мотете — сильнейшее формообразующее средство. При всей «полифоничности» параметров, имеющих свои собственные планы (в частности, текста и гармонии), изоритмическая структура остается определяющей для формы мотета.

В отсутствие изоритмии вступают в силу иные средства. Прежде всего, встает вопрос о наличии первоисточника и, при утвердительном ответе, методе работы с ним. Насколько заимствованный материал регулирует членение композиции на секции (и регулирует ли)? Следующий вопрос

⁵⁸⁰ Sanders E. H. The Medieval Motet. P. 565–567.

⁵⁸¹ Nosow R. The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy. P. 40–52.

касается диспозиции голосов, которая оказывает существенно влияние на форму. Далее предметом внимания становятся тексты: их количество, строение и распределение по голосам. Кроме того, следует рассмотреть гармонический план сочинения и понять, где (относительно строк текста) находятся каденции, каковы их высоты и логика расположения. Наконец, присутствуют ли смены мензур, которые могут иметь свой порядок и усложнять рельеф формы?

Прежде чем перейти к анализу избранных мотетов Данстейбла (в сравнении с мотетами Дюфаи), сформулируем основные положения относительно композиции неизоритмических мотетов Данстейбла в целом.

4.3.1. Общие положения

4.3.1.1. Способы членения формы

Мотеты Данстейбла вне изоритмии демонстрируют множество композиционных решений и отсутствие единой модели построения. Однако средства членения формы остаются общими:

а) каденции на различных масштабных уровнях (строфные / строчные / внутрискладовые / внутри слова);

б) смены мензуры: чередование секций, идущих в имперфектном или перфектном времени;

в) изменения количества голосов: противопоставление двух-, трех- и (в виде исключения — в мотете *Descendi*) четырехголосия.

В изоритмических мотетах важнейшие каденции, завершающие секции, могли располагаться поперек текстовых строк верхних голосов. В неизоритмических сочинениях такого «невнимания» музыки к структуре текста нет: секционные каденции совпадают с окончанием либо строк, либо целых строф. Секционные каденции выделяются среди остальных ритмической долготой заключительных созвучий, которые нередко выражены лонгами. В манускриптах после таких каденций обычно находятся

длинные вертикальные линии, пересекающие нотоносец (одиночные или двойные)⁵⁸². В ПСС в этих местах, как правило, ставится двойная черта.

Только четыре мотета не имеют смен мензуры: это *Descendi in ortum meum*, *Speciosa facta es*, *Sancta Maria, non est tibi similis* и *Ascendit Christus*. В остальных присутствует хотя бы одно изменение мензуры. Для начала мотетов характерны *tempus perfectum*, *prolatio minor* (O) с последующим переключением на *tempus imperfectum*, *prolatio minor* (C); исключение — мотет *Sub tuam protectionem*, где знак C стоит в начале. В большинстве случаев обновление мензуры происходит вслед за весомой (секционной) каденцией.

Смена трехголосия на двухголосие может происходить между секциями или внутри них. Протяженные дуэты величиной с секцию (будем именовать их секционными) в рукописях имели иногда пометки «Duo». Краткие двухголосные построения (внутрисекционные дуэты) могут содержать всего одну строку и не влиять на членение формы в крупном плане.

4.3.1.2. Композиционные планы

В неизоритмических мотетах Данстейбла бывает от одной до пяти секций (в двух случаях — восемь). Наиболее часто встречается трехсекционная планировка (в девяти мотетах из двадцати двух). Нередко секции оказываются разновеликими.

На представленных ниже схемах показаны различные композиционные планы мотетов. При составлении схем критерии гармонического членения, мензур и числа голосов приняты как ведущие⁵⁸³.

⁵⁸² Кроме того, в партиях голосов, не снабженных полной подтекстовкой (тенора и / или контратенора), после секционных каденций и вертикальных черт нередко обновляется словесный инципит.

⁵⁸³ Римские цифры соответствуют номерам секций, арабские — количеству голосов. Полу жирная вертикальная черта разграничивает секции и проходит по ритмически наиболее весомым каденциям. Пунктирная черта означает, что кратковременная смена числа голосов происходит на «местном» уровне и не влияет на членение формы в крупном плане.

Комментарии в скобках и сносках даны в тех случаях, когда разделение по другим признакам неочевидно.

ОДНОСЕКЦИОННЫЕ МОТЕТЫ																						
Без смен мензуры; с одной секционной (заключительной) каденцией	<table border="1"> <tr><td colspan="3">I</td></tr> <tr><td>3</td><td>2</td><td>3</td></tr> <tr><td colspan="3">○</td></tr> </table>	I			3	2	3	○			<i>Speciosa facta es</i>											
	I																					
	3	2	3																			
○																						
<table border="1"> <tr><td colspan="5">I</td></tr> <tr><td>3</td><td>2</td><td>3</td><td>2</td><td>3</td></tr> <tr><td colspan="5">○</td></tr> </table>	I					3	2	3	2	3	○					<i>Sancta Maria, non est tibi similis</i> (№ 48) ⁵⁸⁴						
I																						
3	2	3	2	3																		
○																						
<table border="1"> <tr><td colspan="7">I</td></tr> <tr><td>2</td><td>3</td><td>2</td><td>3</td><td>2</td><td>3</td><td>2</td></tr> <tr><td colspan="7">○</td></tr> </table>	I							2	3	2	3	2	3	2	○							<i>Ascendit Christus</i> ^{*585}
I																						
2	3	2	3	2	3	2																
○																						

ДВУХСЕКЦИОННЫЕ МОТЕТЫ																												
Без смен мензуры, но с частыми изменениями числа голосов (приоритет секционных каденций) ⁵⁸⁶	<table border="1"> <tr><td colspan="4">I</td><td colspan="4">II</td></tr> <tr><td>2</td><td>3</td><td>2</td><td>4</td><td>2</td><td>4</td><td>4</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td></tr> <tr><td colspan="4">○</td><td colspan="4">○</td></tr> </table>	I				II				2	3	2	4	2	4	4	2	3	4	○				○				<i>Descendi in ortum meum</i>
I				II																								
2	3	2	4	2	4	4	2	3	4																			
○				○																								
С одной сменой мензуры, без изменения числа голосов:																												
а) Членение по секционным каденциям и смене мензуры	<table border="1"> <tr><td>I</td><td>II</td></tr> <tr><td>3</td><td>3</td></tr> <tr><td>○</td><td>с</td></tr> </table>	I	II	3	3	○	с	<i>Salve Mater Salvatoris</i> *																				
I	II																											
3	3																											
○	с																											
б) Членение по секционным каденциям и строению текста ⁵⁸⁷	<table border="1"> <tr><td>I</td><td>II</td></tr> <tr><td>3</td><td>3</td></tr> <tr><td>○</td><td>с</td></tr> </table>	I	II	3	3	○	с	<i>Quam pulchra es</i> ⁵⁸⁸																				
I	II																											
3	3																											
○	с																											
С двумя сменами мензуры (приоритет секционных каденций и строения текста)	<table border="1"> <tr><td colspan="3">I</td><td colspan="3">II</td></tr> <tr><td>3</td><td>2</td><td>3</td><td>3</td><td>2</td><td>3</td></tr> <tr><td colspan="3">○</td><td>с</td><td colspan="2">○</td></tr> </table>	I			II			3	2	3	3	2	3	○			с	○		<i>O crux gloriosa</i>								
I			II																									
3	2	3	3	2	3																							
○			с	○																								

⁵⁸⁴ Для мотетов со схожими названиями даны уточнения их номеров по ПСС (1953).

⁵⁸⁵ Звездочками помечены мотеты, отнесенные Букофцером в раздел «Композиции со спорным авторством».

Ascendit Christus — редкий случай окончания мотета двухголосием.

⁵⁸⁶ Второй по значимости — критерий текста. Первая секция основывается на одном стихе Песни песней, вторая — на другом (хотя начало последнего предвосхищается в конце первой секции). Аргументом за членение надвое служит и обновление инципитов («Revertere») в «малотекстовых» голосах, и вертикальные черты на нотеносцах.

⁵⁸⁷ Главный критерий — секционные каденции и строение текста. Мотет *Quam pulchra es* подробно анализируется в подразделе 4.3.3 диссертации.

⁵⁸⁸ Мотет *Quam pulchra es* подробно анализируется в подразделе 4.3.3 диссертации.

ТРЕХСЕКЦИОННЫЕ МОТЕТЫ												
С двумя сменами мензуры:	а) Почти без изменения числа голосов (с одним внутрисекционным дуэтом)	<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>3</td> <td>3 2 3</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>С</td> <td>○</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	3	3 2 3	3	○	С	○	<i>Beata Dei Genitrix</i>
		I	II	III								
		3	3 2 3	3								
	○	С	○									
	б) С изменением числа голосов	<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>2 3</td> <td>2 3</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>ϕ</td> <td>○</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	2 3	2 3	3	○	ϕ	○	<i>Gloria sanctorum</i>
		I	II	III								
2 3	2 3	3										
○	ϕ	○										
<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>2 3</td> <td>3</td> <td>2 3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>ϕ</td> <td>○</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	2 3	3	2 3	○	ϕ	○	<i>Salve Regina Mater mire</i> (№ 45)		
I	II	III										
2 3	3	2 3										
○	ϕ	○										
С одной сменой мензуры:	а) По схеме ○ ○ С: Без внутрисекционных дуэтов	<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>3</td> <td>2</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>ϕ</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	3	2	3	○	○	ϕ	<i>Beata Mater; Sancta Maria, succurre miseris</i> (№ 49)
		I	II	III								
		3	2	3								
	○	○	ϕ									
	С дуэтами в первой секции	<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>2 3</td> <td>2</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>ϕ</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	2 3	2	3	○	○	ϕ	<i>Alma Redemptoris Mater</i> (№ 40 ПСС)
		I	II	III								
2 3	2	3										
○	○	ϕ										
<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>3 2 3</td> <td>2</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>С</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	3 2 3	2	3	○	○	С	<i>Ave Regina celorum</i> ⁵⁹⁰		
I	II	III										
3 2 3	2	3										
○	○	С										
б) По схеме С С О: Без изменения числа голосов ⁵⁸⁹ (приоритет секционных каденций)		<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>3 2 3 2 3</td> <td>2</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>○</td> <td>○</td> <td>С</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	3 2 3 2 3	2	3	○	○	С	<i>Cruх fidelis</i>
		I	II	III								
		3 2 3 2 3	2	3								
○	○	С										
<table border="1"> <thead> <tr> <th>I</th> <th>II</th> <th>III</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>3</td> <td>3</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>С</td> <td>С</td> <td>○</td> </tr> </tbody> </table>	I	II	III	3	3	3	С	С	○	<i>Sub tuam protectionem</i>		
I	II	III										
3	3	3										
С	С	○										

⁵⁸⁹ Однако в манускрипте VL вторая секция обозначена как «Duo»: подразумевается дуэт кантуса и тенора. Редакторская пометка в ПСС — [Duo ad. lib. Contratenor tacet].

⁵⁹⁰ Мотет подробно рассматривается в подразделе 4.3.2 диссертации.

ЧЕТЫРЕХСЕКЦИОННЫЕ МОТЕТЫ					
С двумя сменами мензуры, без изменения числа голосов (ключевая роль каденций и строения текста)	I	II	III	IV	<i>Regina celi letare</i>
	3	3	3	3	
	○	○	☋	☋	
С тремя сменами мензуры: а) Без изменения числа голосов	I	II	III	IV	<i>Sancta Dei Genitrix</i>
	3	3	3	3	
	○	с	☋	○	
б) С изменениями числа голосов	I	II	III	IV	<i>Alma Redemptoris Mater*</i> (№ 60)
	3	2	3	2 3	
	○	☋	☋	○	

Схема 17

ПЯТИСЕКЦИОННЫЕ МОТЕТЫ						
С двумя сменами мензуры (ключевая роль каденций и изменения числа голосов)	I	II	III	IV	V	<i>Gaude Virgo Katherina</i>
	3	2	3	2	3	
	○	○	с	○	○	

Схема 18

ВОСЬМИСЕКЦИОННЫЕ МОТЕТЫ									
С четырьмя сменами мензуры (приоритет каденций, изменений числа голосов и строения текста) ⁵⁹¹	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	<i>Salve Regina Mater misericordie*</i> (№ 63)
	3	3	2	3	2	3	2	3	
	○	☋	○	○	☋	☋	○	○	
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	<i>Salve Regina misericordie</i> (№ 46)
	3 2 3 2 3	3	2	3	2	3	2	3	
	○	☋	○	○	☋	☋	○	○	

⁵⁹¹ Оба мотета написаны на тропированные тексты. Практически весь основной текст, *Salve Regina*, звучит в первой и второй секциях мотета. Последняя строка разбита на три сегмента («O clemens», «O pia», «O dulcis Maria») и становится основой четвертой, шестой и восьмой секций. Между ними вставляется по одной строфе другого текста — *Virgo Mater*. Строение «сводного» текста поддерживается изменениями числа голосов: все секции на слова *Salve Regina* трехголосны, на *Virgo Mater* — двухголосны.

4.3.1.3. Структура текста в соотношении с музыкальной структурой

По приведенным схемам видно, что некоторые мотеты обладают композиционным сходством. Однако даже точное совпадение схем свидетельствует лишь о внешнем подобии, тогда как с точки зрения текста (его величины, структуры, распределения в форме) строение каждого мотета индивидуально.

Пара трехсекционных мотетов *Beata Mater* и *Sancta Maria, succurre miseris* имеет общую композиционную идею — двукратное изменение диспозиции с одной мензурной сменой. При этом соотношение текстовых границ с музыкальными в них неодинаково. Мотет *Beata Mater* включает единственную строфу из трех строк, каждая из которых положена в основу одной из секций. Мотет *Sancta Maria, succurre miseris* содержит две четырехстрочные строфы: первая соответствует начальной секции формы, вторая же поделена между центральной и заключительной секциями. Если в первом случае текст распределяется по секциям равномерно, то во втором такого нет, и текстовые пропорции иные (2:1:1).

Тексты мотетов Данстейбла *Beata Mater* и *Sancta Maria, succurre miseris*

Beata Mater et innupta Virgo.	3-гол.	○	Sancta Maria, Succurre miseris, Juva pusillanimes, Refove flebiles.	3-гол.	○
Gloriosa Regina mundi.	2-гол.		Ora pro populo: Interveni pro clero.	2-гол.	
Intercede pro nobis ad Dominum.	3-гол.	С	Intercede pro devoto Femineo sexu.	3-гол.	С

Другой пример — подобие текстовой структуры при разнице в общей композиции. Мотет *Sancta Maria, non est tibi similis*, подобно мотету *Sancta Maria, succurre miseris*, охватывает две строфы из четырех строк. Но при омузыкаливании форма оказывается совсем другой. В противоположность трехсекционному *Sancta Maria, succurre miseris*, обе строфы объединяются в одну секцию. В этом мотете отсутствуют мензурные «переключения»,

а внутрисекционное двухголосие не обособливается дополнительными «долгими» каденциями.

Текст мотета Данстейбла *Sancta Maria, non est tibi similis*

Sancta Maria, Non est tibi similis Orta in mundo In mulieribus.	3-гол.	○
Florens ut rosa, Flagrans sicut lilium, Ora pronobis, Sancta Dei Genitrix.		

Таким образом, мотеты, схожие по критериям каденционного членения, смен мензур и числа голосов, обнаруживают различия по текстовому признаку — количеству строф, их величине и распределению в форме.

4.3.1.4. Местоположение каденций

Вопрос расположения каденций в форме заслуживает особого внимания. Секционные каденции (с которыми нередко совпадают границы перфектности / имперфектности и трех- / двухголосия) помогают крупному членению формы. Помимо этого, каденции действуют на меньшем масштабном уровне, обеспечивая членение внутри секций. Покажем это на примере мотета *Beata Mater*.

Как уже отмечалось, словесный текст мотета включает три строки:

Текст мотета Данстейбла *Beata Mater*

Beata Mater et innupta Virgo.
Gloriosa Regina mundi.
Intercede pro nobis ad Dominum.

Благословенная Матерь и целомудренная Дева,
Преславная Царица мира,
Заступись за нас пред Господом.

Наиболее весомые каденции — в данном случае строчные — приходятся на субфиналис *c* (первая) и финалис *d* (прочие). Внутрискрочные каденции, расширяющие круг высот (на *f* и *g* — помимо *c* и *d*), расположены после каждого (!) слова текста. Однако в условиях мелизматического

мелодического стиля ощущения дробности не возникает, так как эти обороты достаточно удалены друг от друга:

Пример 78

Джон Данстейбл. Мотет *Beata Mater*. Первая секция⁵⁹²

Особый же интерес представляют каденции внутри слогового распева: в первой строке на слове *Virgo*, во второй — на *mundi*. Можно предположить, что их появление в столь необычном месте вызвано необходимостью для певчих взять дыхание.

Проблема соотношения музыки и слова, всегда стоящая в музыкальных композициях с текстом, здесь решается неоднозначно. Если крупномасштабное членение ориентировано на текст, то в менее масштабном музыкальное влияние усиливается — вплоть до установления собственных, не зависящих от слова цезур.

Два следующих очерка содержат анализ мотетов Данстейбла в сравнении с мотетами Дюфаи. В первом очерке представлены сочинения на колорированный *s. pr. f.*; во втором — мотеты без заимствованного музыкального материала с различным подходом к тексту.

⁵⁹² Источник примера (без аналитических пометок): John Dunstable. Complete works. P. 110.

4.3.2. Два мотета на общий первоисточник: *Ave Regina celorum II* Дюфай и *Ave Regina celorum* Данстейбла

В настоящем очерке анализируются два сочинения, которые основаны на общем первоисточнике с некоторой вариантностью, обусловленной региональными традициями. Как в *Ave Regina celorum II* Дюфай⁵⁹³, так и в *Ave Regina celorum* Данстейбла колорированный *cantus prius factus* расположен в верхнем голосе. Схожи мотеты и по диспозиции — преобладанию однородного трехголосного письма с двухголосными вставками. Несмотря на общие основания, результат для композиции оказывается различным. Начнем с самого первоисточника.

Марианский антифон *Ave Regina celorum* в современной богослужебной практике входит в комплеторий и исполняется со дня Очищения Пресвятой Девы (2 февраля) до среды Страстной недели. В Средние века это песнопение имело более широкое применение и могло звучать как антифон на *Magnificat* в богородичные праздники вне этого периода⁵⁹⁴.

Текст антифона *Ave Regina celorum*⁵⁹⁵

*Ave Regina caelorum,
Ave, Domina angelorum,
Salve radix sancta
Ex qua mundo lux est orta.
Gaude, gloriosa
Super omnes speciosa.
Vale, valde decora,
Et pro nobis semper Christum exora.*

Радуйся, царица небесная.
Радуйся, владычица ангельская.
Здравствуй, исток святой,
От которого миру свет рожден.
Радуйся, преславная,
Ты всех прекраснее.
Прощай, блистающая,
И за нас всегда Христа моли!

⁵⁹³ Три мотета Дюфай с одинаковым текстовым инципитом *Ave Regina celorum* принято различать по номерам, проставляемым римскими цифрами. В данном случае имеется в виду трехголосный мотет, опубликованный под № 50 в пятом томе издания Бесселера: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. V. P. 121–123.

⁵⁹⁴ Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. A. E. Planchart. Part I. URL: <https://www.diamm.ac.uk/documents/153/05DuFay-Ave-regina-2.pdf> (дата обращения: 09.08.2023).

⁵⁹⁵ Перевод Р. Л. Поспеловой: Лебедев С. Н., Поспелова Р. Л. Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб: Композитор, 2000. С. 148. Существуют и другие версии текста, где иначе выглядят третья и пятая строки («Salve radix, salve porta», «Gaude, Virgo gloriosa» или «Ave, gloriosa»); см., к примеру, Солемакский антифонарий 1934 года: Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. abbatum congregationum confoederatarum ordinis sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum. Pariciis, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, MCMXXXIV [1934]. P. 175. URL: <https://archive.org/details/antiphonalemonas0000cath/page/174/mode/2up> (дата обращения: 10.05.2023). В средневековых нотированных манускриптах встречаются разные варианты текста.

Антифон *Ave Regina celorum* принадлежит VI тону. Рукописные источники репрезентируют два варианта — «оригинальный» (с финалисом *f*) и транспонированный (от *c*), причем последний, по-видимому, преобладал и впоследствии закрепился как основной⁵⁹⁶.

В примере 79 антифон *Ave Regina celorum* воспроизведен по «Liber Usualis». Данная версия, существовавшая в рамках римского обряда, стала основой для мотета Дюфай.

Пример 79

Антифон *Ave Regina celorum* по LU⁵⁹⁷

Ant. 6.

1 **A** - ve *Regina cae- ló- rum, 2 A- ve Dómi- na Ange- ló- rum:

3 Sál-ve rá-dix, sálve pó- rta, 4 Ex qua mún- do lux est ór- ta :

5 Gáude Vírgo glo-ri- ó- sa, 6 Su- per ó- mnes spe- ci- ó- sa :

7 Vá- le, o valde decóra, 8 Et pro nó- bis Chrí- stum* exó- ra.

Антифону присущ невматический стиль с умеренным количеством и протяженностью слоговых распевов. Восьмистрочная строфа имеет парную текстовую рифму по модели *aa bb cc dd*. Мелодическое же подобие строк дает другую структуру — *aa₁ bc b₁c₁ de* (отмечено в примере выше). Первые две строки, которые открываются возванием «Ave», объединяются и музыкально. Однако последующие четыре соотносятся между собой не по

⁵⁹⁶ Предположение о том, что транспонированная версия преобладала, основано на анализе источников в базе данных «Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant» (<https://cantusdatabase.org>; дата обращения: 04.08.2023). О том, что вариант от *c* закрепился как ведущий, свидетельствуют вышедшие в XX веке издания богослужбных певческих книг — в частности, Римский антифонарий 1912 года (*Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum. Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, MCMXIX [1912]. URL: https://archive.org/details/antiphonalesacro0000cath/page/n9/mode/2up; дата обращения: 10.05.2023), упомянутый в сноске выше Солемский антифонарий 1934 года (*Antiphonale monasticum pro diurnis horis*), а также *Liber Usualis* (1961).*

⁵⁹⁷ По изданию: *The Liber Usualis*. 1961. P. 274–275. Текст-музыкальные строки примера дополнены номерами и для удобства размещены без переноса. Латинские буквы передают музыкальную структуру хора.

парному, а по перекрестному принципу, в то время как две последние вносят обновление и несхожи ни между собой, ни с предыдущими строками.

Motet Ave Regina celorum II Дюфаи, основанный на этом антифоне, сохранился в трех рукописях: ModB, MuEm и Tr 88. Мотет нотирован по голосам; количество подтекстованных партий в манускриптах различается. Только в Моденском манускрипте полностью подтекстованы все три — кантус, контратенор и тенор; в рукописи из Санкт-Эммерам и Трентском кодексе пространный текст имеет лишь кантус, тогда как нижние голоса снабжены инципитами⁵⁹⁸.

Первоисточник размещается в партии кантуса. При этом напев транспонируется на квинту вверх по сравнению с закрепившимся в практике вариантом с финалисом *c*, то есть располагается на высоте *g*. Мелодия кантуса в этом «дважды транспонированном» ладу сохраняет октавный диапазон (теперь d^1-d^2) и местоположение главного устоя (в середине амбитуса).

Пример 80

Гийом Дюфаи. Мотет *Ave Regina celorum II*. Первая тексто-музыкальная строка⁵⁹⁹

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Contratenor, and Tenor. The Cantus part is written in a treble clef with a diamond symbol above the first note, indicating a specific rhythmic value. The lyrics are 'A - - ve, Re - - gi - - na'. The Contratenor and Tenor parts are also written in treble clefs and have the same lyrics. The score is in 3/4 time and features a variety of note values and rests.

⁵⁹⁸ В доступном в Сети оцифрованном манускрипте MuEm (ff. 77v–78) контратенор и тенор имеют по *три инципита*, соответствующих началу первой, пятой и восьмой строк. Именно с них начинаются новые секции, как будет показано далее. Факсимиле мотета по MuEm приведено на ил. 40 Приложения 2.

В данном очерке все нотные примеры даются по изданию Планчарта, поскольку в нем полностью подтекстованы все голоса. Публикация Бесселера имеет свои преимущества (более «легкую» ритмику с краткими длительностями и разметку тонов хора в мелодии кантуса), однако в ней подтекстован лишь верхний голос. Это различие редакций тем удивительнее, что оба издателя опирались на один и тот же манускрипт как ведущий (ModB). Мы склоняемся к мысли, что мотет действительно задумывался Дюфаи как исключительно вокальный (без инструментально исполняемых партий), и отдаем предпочтение транскрипции Планчарта. Для сравнения: Guillaume Du Fay: *Opera Omnia* / ed. by A. E. Planchart. Part I. URL: <https://www.diamm.ac.uk/documents/153/05DuFay-Ave-regina-2.pdf> (дата обращения: 09.08.2023); Guillaume Du Fay: *Opera Omnia* / ed. by H. Besseler. Vol. 5. P. 121–123.

Полный нотный текст мотета в редакции Планчарта представлен в Приложении 1 диссертации.

⁵⁹⁹ По изданию: Guillaume Du Fay: *Opera Omnia* / ed. by A. E. Planchart. Part I. URL: <https://www.diamm.ac.uk/documents/153/05DuFay-Ave-regina-2.pdf> (дата обращения: 09.08.2023).

В мотете повторность, свойственная музыкальной структуре хорала (aa₁ bc b₁c₁ de), поддержана лишь отчасти. Строки, которые были мелодически подобны в первоисточнике, в мотете по-разному распеваются — ритмизируются и расцвечиваются новыми звуками. Между такими парами строк слышно вариантное сходство, но далеко не тождество.

В примере 81 показано превращение третьей и пятой хоральных строк в соответствующие строки мотета. В монодическом антифоне эти строки были сходны: вслед за подъемом от финалиса к квинте лада (плавным в третьей строке и терцовым — в пятой) следовали поступенный обратный спуск и заключительный оборот с окончанием на финалисе (идентичные в обеих строках). В мотете вершина d^1 достигается не однократно, а трижды. Первый раз напев ритмизируется в мензуре tempus perfectum, prolatio minor (O), установившейся с начала мотета, но ко второму разу tempus становится имперфектным (C).

Пример 81

Гийом Дюфай. Мотет *Ave Regina celorum II*.

Колорирование третьей и пятой строк хорала в кантусе⁶⁰⁰

а) третья строка:

⁶⁰⁰ Каждая «система», имеющая пунктирную «акколаду» слева, объединяет строку первоисточника и его интерпретацию в кантусе мотета. Совпадающие высоты синхронизированы по вертикали и отмечены крестиками. Мелодическая вершина d^2 обведена красным. Первоисточник набран по изданию: The Liber Usualis. 1961. P. 274–275, но транспонирован на квинту вверх; кантус приводится в транскрипции Панчарта.

б) пятая строка:

В результате высотных и мензурных изменений различия между строками исходной мелодии становятся заметнее. Такое соотношение выглядит естественным, учитывая важность принципа *varietas* во времена Дюфаи; дословное совпадение подобных участков вряд ли было желанным.

2. Величина и частота появления вставок между тонами хора нерегулярны. Временами в партии кантуса высоты первоисточника следуют без промежуточных звуков, однако нередко тоны *s. gr. f.* отделяются друг от друга вставками различной протяженности.

Наглядным примером служат окончания четвертой и шестой строк мотета — на словах «*lux et orta*» и «*speciosa*». В хорале соответствующие строки образовывали пару, то есть мелодически совпадали друг с другом: обе оканчивались поступенным подъемом от финалиса к кварте от него и обратным нисхождением ($g^1-a^1-h^1-c^2-h^1-a^1-a^1-g^1$). В четвертой строке мотета первые пять звуков идут подряд, строго следуя за хоралом; зато между повторяющимся тоном a^1 возникает большой двадцатизвучный мелизм в октавном диапазоне, «не запрограммированный» источником. В шестой строке, парафразирующей всё тот же мелодический ход, вставки гораздо скромнее (по два-три звука), но расположены чаще.

Пример 82

Гийом Дюфаи. Мотет *Ave Regina celorum II*.

Колорирование окончаний четвертой и шестой строк⁶⁰¹

а) конец четвертой строки:

⁶⁰¹ Условные обозначения аналогичны тем, что были в предыдущем примере. Оранжевыми квадратными скобками над показаны авторские вставки в мелодии кантуса.

б) конец шестой строки:



3. Клаузулы и следующие за ними паузы приносят дополнительные цезуры, а также усиливают те, что уже были намечены в первоисточнике. Так, в первой и второй строках мотета клаузулы расположены:

- а) в конце строки (на финалисе g^1);
- б) после восклицания «Ave» (также на g^1);
- в) после второго слова — «celorum» или «Domina» (на реперкуссе h^1).

Если первые две присутствовали в хорале и при колорировании лишь проакцентированы типично каденционной синкопой, то последняя клаузула — новая. Членение мелодии подчеркивается посткаденционными паузами.

Пример 83

Гийом Дюфаи. Мотет *Ave Regina celorum II*.

Клаузулы первой и второй строк кантуса⁶⁰²

⁶⁰² Условные обозначения повторяют таковые в предыдущем примере. Направленные вниз стрелки обозначают клаузулы, латинские буквы курсивом — их высоты. Различие в цветах шрифта (g – зеленый, h – красный) призвано сделать различие в высотах более наглядным.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with a dotted line under the word 'an' and a 'x' above it. The bottom staff is a piano accompaniment with a 'x' above the first note and a 'num: g' in a green box below the last note. The lyrics 'an - - ge - - lo - - - - -' are written below the vocal line.

Руководит ли колорированный первоисточник формой многоголосного целого? Рассмотрим другие формообразующие средства, чтобы ответить на этот вопрос.

В мотете дважды происходят смены мензуры: одна идет после четвертой строки (O → C), другая — после седьмой (C → O). В результате строки группируются не попарно (как в рифмовке текста), а как 4+3+1. Величина первой и второй секций, считая в бревисах, почти одинакова (52 и 54)⁶⁰³, тогда как последняя секция, которой отведена всего одна строка, короче других почти втрое (занимает 16 бревисов). С нашей точки зрения, именно смены мензуры служат главным ориентиром при определении границ формы — в силу того, что они редки и (при должной гармонической поддержке) достаточно легко воспринимаются на слух.

В смене количества голосов есть своя логика. Большая часть мотета изложена трехголосно: таковы первая, вторая, пятая, седьмая и восьмая строки. В остальных в том или ином объеме присутствует двухголосие. Так, третья строка полностью отдана дуэту кантуса и контратенора. Следующая за ней четвертая открывается также двухголосием, но в другом составе — кантус с тенором; на словах «lux est orta» восстанавливается трехголосное изложение. В противоположность четвертой, шестая строка не начинается, а замыкается дуэтом тех же голосов («speciosa»). Наконец, перед седьмой строкой возникает совсем новое двухголосие: кантус — единственный раз на протяжении мотета — надолго умолкает, оставляя звучать тенорово-контратенововую пару⁶⁰⁴. Вместе с кантусом на этом участке исчезает и первоисточник.

⁶⁰³ В транскрипции Планчарта 1 бревис равен 1 такту.

⁶⁰⁴ В версии Бесселера последний дуэт (тенор + контратенор) представлен как бестектовый. В транскрипции Планчарта эти голоса снова расппевают только что отзвучавшую шестую текстовую строку.

Каденции в многоголосии высотно не выделяют какие-либо строки: все строчные каденции расположены на *g*. Однако внутри строк есть градация: если ульtima заключительной каденции имеет «мелодическое положение примы» (g^1), то во внутрискрочной возможна вершина h^1 или, в виде исключения, кадансирование на другой высоте («*Ex qua*» — на d^1). При этом ритмически строчные каденции различаются. Каденции четвертой, седьмой и восьмой строк выделяются продолжительностью заключительного конкорда, а именно — имеют лонгу-максиму во всех голосах. Ритмическая акцентировка именно этих каденций видится не случайной: она подтверждает наше предположение, что именно мензуры, направляющие временную организацию, являются одним из главных средств в формообразовании.

Итак, мотет *Ave Regina celorum II* представляет собой композицию на с. рг. f. Первоисточник направляет линию верхнего голоса и последовательно разворачивается от первой до заключительной своей строки. Строчные каденции, регулярно замыкающие строки, подчеркивают членение текста.

Однако не все свойства заимствованного песнопения реализованы в мотете. Парная рифма «текста, прежде созданного» не находит музыкальной поддержки; колорирование дает вариантность, но не идентичность многоголосных построений.

Членение по разным показателям — количеству голосов, каденциям, мензуре — совпадает не везде. Среди них более значимы для формы, по нашему представлению, два последних. Именно смены мензуры вместе с ритмической долготой каденций группируют строки мотета в три секции — отчасти поперек поэтической (рифменной) и мелодической структуры первоисточника. Подтекстовка мотета в рукописях MuEm и Tr 88 подтверждают правомерность нашего установления основных границ по критерию мензуры: инципиты тенора и контратенора расположены точно в начале первой, пятой и восьмой строк, то есть сразу после обновления мензуры.

Гийом Дюфаи. Мотет *Ave Regina celorum II*. Схема формы⁶⁰⁵

Номер секции	I				II				III
Длина в бревисах	52 В				54 В				16 В
Такты	1–52				53–105				106–122
Мензура	O				C				O
Строки текста	1. Ave Regina...	2. Ave, Domina...	3. Salve radix...	4. Ex qua mundo...	5. Gaude, gloriosa	6. Super omnes...	[Super omnes...]	7. Vale, valde...	8. Et pro nobis...
Текстовые рифмы	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>		<i>d</i>	<i>d</i>
Муз. структ. с. пр. ф.	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i> ₁	<i>c</i> ₁		<i>d</i>	<i>e</i>
Количество голосов	3	3	2 (без тенора)	2 (без контр.) → 3	3	3 → 2 (без контр.)	2 (без кантуса!)	3	3
Строчные каденции	↓G ₈ ⁵	↓G ₈ ⁵	↓G ₈₋₅ ⁸	↓G ₈ ⁵	↓G ₈ ⁵	↓G ₈ ⁵	↓G ₈	↓G ₈₋₅ ¹⁰	↓G ₈ ⁵

Обратимся теперь к «одноименному» мотету Данстейбла и аналитически сопоставим его с рассмотренным мотетом Дюфаи.

Motet Ave Regina celorum Данстейбла сохранился в трех итальянских рукописях: ModB, Tr 92 и FM. По традиции, он нотирован по голосам.

В этом сочинении Данстейбл опирался на сарумскую версию антифона, которая близка римской, избранной Дюфаи. Структурно и ладово эти напевы тождественны, но имеют некоторые отличия. В примере 84 сопоставлены первые четыре строки обоих вариантов первоисточника — островного (по Сарумскому процессионалу GB-Lbl Harley 2942) и континентального (цитировавшегося в примере 79 по LU в квадратной нотации). Две мелодии одинаковы по строению (видно подобие пары начальных строк и различие двух последующих), в них совпадают клаузулы и звуковысотный контур в целом; при этом в деталях — распевании отдельных слогов и подтекстовке — есть расхождения.

⁶⁰⁵ Нумерация тактов дана по транскрипции Планчарта.

В мотете Данстейбла (как и Дюфаи) напев транспонируется на квинту вверх и звучит от *g*.

Пример 84

Антифон *Ave Regina celorum* по GB-Lbl Harley 2942 и LU.

Первая – четвертая строки⁶⁰⁶

The musical score consists of four systems, each with two staves. The top staff is labeled 'Сарум.' and the bottom staff is labeled 'Рим.'. The lyrics are written below the staves. Orange dashed boxes highlight specific melodic segments in both parts across all stanzas.

a
 Сарум. A - - ve Re - gi - na ce - lo - rum,
 Рим. A - - ve Re - gi - na cae - lo - rum,

a₁
 Сарум. A - - ve, Do - mi - na an - ge - lo - - - rum,
 Рим. A - - ve, Do - mi - na an - ge - lo - rum,

b
 Сарум. Sal - - - ve ra - - dix san - cta
 Рим. Sal - - - ve ra - dix, sal - ve por - ta

c
 Сарум. Ex qua mun - do lux est or - ta:
 Рим. Ex qua mun - - - do lux est or - - - ta:

Подход к колорированию хора в мотете Данстейбла аналогичен тому, что был у Дюфаи:

- 1) первоисточник располагается в верхнем голосе;
- 2) инициий «Ave» не мензурирован и исполняется в манере *cantus planus*⁶⁰⁷;

⁶⁰⁶ Пример набран по изданиям: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 160; The Liber Usualis. 1961. P. 274–275. Серые пунктирные «акколады» слева объединяют сравниваемые строки с одинаковым порядковым номером. Латинские буквы передают музыкальную структуру хора. Мелодические участки, отличающиеся в сарумской и римской версиях, показаны пунктирными оранжевыми рамками.

⁶⁰⁷ В ModB над первым «Ave» стоит пометка «Chorus». Только в FM хоральный инициий предвосхищает запись партии кантуса. В двух других рукописях «Ave» дано перед партией контратенора (голоса, который не будет проводить с. рг. f.), причем в транспозиции от *d*.

3) величина и масштабы вставок в хорал на протяжении мотета варьируются: в одних строках (например, во второй) тоны *s. pr. f.* подаются плотно, в других (особенно в восьмой) сильно рассредоточены;

3) распевание первоисточника приводит к появлению дополнительных цезур (каденций) внутри строк.

Пример 85

Джон Данстейбл. Мотет *Ave Regina celorum*. Первая тексто-музыкальная строка⁶⁰⁸

С точки зрения диспозиции голосов мотеты Дюфаи и Данстейбла также обнаруживают сходство. В обоих сочинениях преобладает однородное трехголосие с различным ритмическим рисунком в голосах без акцента на какой-либо партии. Лишь присутствие колорированного первоисточника в кантусае дает этому голосу особый статус; мелодическими или ритмическими средствами тот не выделен. Как и у Дюфаи, в *Ave Regina* Данстейбла диспозиция несколько раз меняется: трехголосие временно уступает место неконтрастному двухголосию (тоже неимитационному).

Однако в диспозиции голосов есть и отличия. Первое — наименее значимое для формы — касается взаимного перекрещивания партий. Если кантус и контратенор в обоих мотетах практически не пересекаются⁶⁰⁹, то высотное соотношение тенора и контратенора различно. В мотете Данстейбла перекрещивание в этой паре минимально. У Дюфаи расположение контратенора ниже всех — норма: в первой, пятой и седьмой строках этот голос практически не поднимается выше тенора⁶¹⁰.

Букофцер приводит начальную интонацию по ModB, где она близка римской версии антифона, в то время как два других манускрипта обнаруживают сходство с сарумской.

⁶⁰⁸ По изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 99 (тт. 1–9). Пример дополнен крестиками, отмечающими тоны колорированного хораля. Полный нотный текст мотета — в Приложении 1 диссертации.

⁶⁰⁹ За исключением ряда мест, где кантус (вслед за транспонированным первоисточником) опускается до d^1 .

⁶¹⁰ Диапазоны голосов (кантус / контратенор / тенор): у Дюфаи — $d^1-d^2, f-a^1, e-a^1$; у Данстейбла — $c^1-d^2, g-a^1, d-e^1$.

Вторая особенность диспозиции уже имеет отношение к форме. Речь идет о степени ритмического рассогласования партий в многоголосии. Внутри строк обоих мотетов голоса, как правило, имеют разные ритмические рисунки, синхронизируясь при этом в каденционных ультивмах. Начала же строк в двух мотетах различны. В каждой новой строке *Ave Regina* Данстейбла все участвующие голоса вступают вместе. В *Ave Regina II* Дюфаи в большинстве случаев такого «единоначатия» нет: голоса вступают одновременно только в начале трех секций, в остальных строках подключаясь с небольшой разницей во времени.

Пример 86

Границы строк в мотетах *Ave Regina celorum* Данстейбла
и *Ave Regina celorum II* Дюфаи⁶¹¹

а) строки 2–3:

Данстейбл (тт. 15–18):

Дюфаи (тт. 23–26):

б) строки 3–4:

Данстейбл (тт. 26–29):

Дюфаи (тт. 36–39):

Наконец, третий аспект диспозиции (наиболее важный для формы) — это порядок, в каком сменяют друг друга трех- и двухголосные участки, а также масштабное соотношение последних. Как и Дюфаи, Данстейбл дважды вводит двухголосие, но делает это иначе.

Первое появление дуэта у английского автора приходится на вторую строку мотета — «*Ave Domina*». После временного возвращения

⁶¹¹ Нумерация тактов и примеры — по ПСС Букофцера (1953) и изданию Планчарта. Красными галочками обозначены границы строк.

к трехголосному письму происходит второе переключение на двухголосие, которое на этот раз занимает три строки — с пятой по седьмую (от «Gaude, Virgo» до «Vale, valde» включительно). Заключительная восьмая строка снова трехголосна.

У Дюфаи дуэты приходились на третью–четвертую и шестую строки, причем трехголосие проникало в каждый из них, то начиная строку или подхватывая ее с середины, то возникая в последний, каденционный момент. В сочинении Данстейбла дуэтные строки стабильны, без трехголосных отступлений.

Из четырех строк английского мотета две исполняются кантусом и тенором, а другие две — кантусом и контратенором. В отличие от франко-фламандского мастера, Данстейбл не рассматривает пару «тенор + контратенор» и не прерывает паузами ведение первоисточника в кантусае.

Три дуэтные строки (с пятой по седьмую) претендуют на выделение в самостоятельную секцию. Лишь три каденции в мотете — концы четвертой, седьмой и восьмой строк — отличаются особым весом, поскольку их ультимы выражены конкордами-лонгами⁶¹². Таким образом, три двухголосные строки, следующие друг за другом, обрамлены этими «лонговыми» цезурами. Вторая же строка («Ave Domina»), образующая малый дуэт и не выделенная такого рода каденциями, сливается с окружающими ее строками в одну (первую) секцию.

Единственная смена мензуры в мотете Данстейбла происходит перед восьмой строкой (O → C). Обновление мензуры подчеркивает границу, проводимую по фактурному и гармоническому признакам (изменению количества голосов и каденции с долгой ультимой).

В результате *Ave Regina* Данстейбла правомерно трактовать как трехсекционный мотет. Как и у Дюфаи, строки сгруппированы по формуле 4+3+1, однако пропорции секций в сравниваемых композициях различаются.

⁶¹² После каждой из них Букофцер ставит двойную тактовую черту как границу секции.

Последняя строка настолько распета, что образуемая ею секция сопоставима по масштабам с двумя другими. В *Ave Regina* Дюфай третья секция значительно уступала по своим размерам первой и второй (была короче их почти втрое).

Схема 20

Джон Данстейбл. Мотет *Ave Regina celorum*. Схема формы⁶¹³

Номер раздела	I				II			III
Длина в бревисах	44 В				38 В			57 В
Такты	1–43				44–80			81–108
Мензура	O				O			C
Строки текста	1. Ave Regina...	2. Ave, Domina...	3. Salve radix...	4. Ex qua mundo...	5. Gaude, gloriosa	6. Super omnes...	7. Vale, valde...	8. Et pro nobis...
Текстовые рифмы	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
Муз. структ. с. рг. f.	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i> ₁	<i>c</i> ₁	<i>d</i>	<i>e</i>
Количество голосов	3	2 (без контр.)	3	3	2 (без тен.)	2 (без тен.)	2 (без контр.)	3
Строчные каденции	↓G ₈ ⁵	↓G ₈	↓G ₈ ⁵	↓G ₈ ⁵	↓G ₈	↓G ₈	↓G ₈	↓G ₈ ⁵

В мотете Данстейбла музыкальная структура первоисточника не воспроизводится в многоголосном целом. Как и у Дюфай, подобие строк хора в мотете реализовано лишь отчасти. Все сходные строки (*a* / *a*₁, *b* / *b*₁, *c* / *c*₁) отличаются в каждой паре по числу голосов⁶¹⁴. Кроме того, музыкально идентичные строки первоисточника в мотете обрели высотно различные внутрискладовые каденции. Так, пятая строка мотета по отношению к третьей — это не только новый мелодический вариант *b*, но и его перегармонизация. Если третья имела дополнительную фригийскую каденцию на *h* в трехголосии, то пятая включает теноровую на *d* при двух голосах.

⁶¹³ Нумерация тактов дана по транскрипции Букофцера.

⁶¹⁴ В мотете Дюфай хотя бы первая пара (*aa*₁) была одина по диспозиции.

Джон Данстейбл. Мотет *Ave Regina celorum*. Третья и пятая строки⁶¹⁵

а) третья строка:

б) пятая строка:

Суммируем сказанное о сходстве и различии между двумя мотетами.

Сходство проявляется:

- в письме на общий первоисточник;
- в подходе к колорированию — свободном распевании хора⁶¹⁶;
- в типе диспозиции — однородном (однотекстовом и ритмически неконтрастном) неимитационном трехголосии, перемежаемом двухголосными вставками;
- в общем гармоническом плане с кадансированием всех строк на финалисе;
- в группировке строк по схеме 4+3+1 с разграничением трех секций весомыми каденциями с долгими ультимами.

⁶¹⁵ Примеры по изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 99 (тт. 17–27 и 44–52). Каденции показаны буквами и стрелками (↓): красным цветом — строчные, синим — внутрискладовые. Крестиками обозначены тоны хора в мелодии кантуса.

⁶¹⁶ В этом отношении две *Ave Regina* близки рассмотренному в подразделе 3.2.4 мотету *Regina celi* Данстейбла.

Различия заключаются в следующих деталях:

- в «единоначатии» всех строк у Данстейбла и предпочтении одновременного вступления голосов у Дюфаи;
- во введении Дюфаи «бескантусного» тенорово-контратенового дуэта — в противовес непрерывному следованию за *s. pr. f.* у Данстейбла;
- в неодинаковых планах расположения дуэтов и том, насколько стабильно двухголосие на протяжении всей строки;
- в главенстве временного (у Дюфаи) или фактурного *и* временного факторов как маркеров новой секции;
- в пропорциях трех секций.

Оценивая роль *cantus prius factus* в формообразовании двух *Ave Regina*, можно сопоставить их с рассмотренными выше изоритмическими композициями Данстейбла и Кука. В изоритмическом мотете первоисточник (в силу «замедленного» изложения) был труден для восприятия, однако имел фундаментальное значение для формы. Изменения мензуры, равно как и панизоритмия, подчеркивали структуру тенора — его членение по колору и талье. В мотетах же *Ave Regina celorum II* Дюфаи и *Ave Regina celorum* Данстейбла ситуация обратная. Парафразированный первоисточник расположен в верхнем голосе, он вполне охватывается слухом, но при этом не руководит формой. «Прислушиваясь» к заимствованному тексту, композиторы сугубо музыкальными приемами — фактурными, гармоническими, мензурными — группируют строки, не копируя тексто-музыкальную структуру хорала.

4.3.3. Вне хоральных заимствований: *Quam pulchra es* Данстейбла и *Flos florum* Дюфаи

В данном очерке рассматриваются два мотета, созданные без опоры на *cantus prius factus*. С точки зрения диспозиции мотеты противоположны друг другу. Первый из них, *Quam pulchra es* Данстейбла, — хрестоматийный пример однородного гоморитмического трехголосия. Второй, *Flos florum*

Дюфаи, — не менее известный образец трехголосия с акцентом на кантусе. Различия в диспозиции, равно как и в подходе к тексту, дают совершенно разные результаты в форме.

Мотет *Quam pulchra es* сочинен на текст, заимствованный из одноименного антифона, в котором парафразируются стихи Песни песней Соломона (Песн 7:5–8, 12–13).

Текст мотета *Quam pulchra es*

Quam pulchra es et quam decora carissima in deliciis.	Как ты прекрасна, как привлекательна, возлюбленная, твоею миловидностью!
Statura tua assimilata est palme, et ubera tua botris.	Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти.
Caput tuum ut Carmelus,	Голова твоя на тебе, как Кармил,
Collum tuum sicut turre eburnea.	Шея твоя — как столп из слоновой кости.
Veni, dilecte mi; egrediamur in agrum,	Приди, возлюбленный мой, выйдем в поле,
Et videamus si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica. Ibi dabo tibi ubera mea.	И посмотрим, зацвели ли фрукты, расцвели ли гранатовые яблоки. Там я окажу ласки мои тебе.
Alleluia.	Аллилуйя.

В тексте антифона стихи Священного Писания частично сокращены и перегруппированы. Первыми идут 7-й и 8-й, затем — начальные фрагменты 6-го и 5-го; после них следуют 12-й (без окончания) и 13-й (от середины)⁶¹⁷. Завершается текст добавлением Аллилуйи, которой нет в оригинале. Тем, что некоторые библейские стихи использованы не полностью, объясняется разница шести строк антифонного текста по длине.

⁶¹⁷ Нумерация стихов — по Синодальному переводу.

Библейский оригинал по Климентовой Вульгате (Clementine Vulgate; курсивом выделены опущенные в мотете части строк): «Collum tuum sicut turre eburnea; oculi tui sicut piscine in Hesebon quae sunt in porta filiae multitudinis. Nasus tuus sicut turre Libani, quae respicit contra Damascum. Caput tuum ut Carmelus, et comae capitis tui sicut purpura regis vincita canalibus. Quam pulchra es et quam decora, carissima, in deliciis! Statura tua assimilata est palmae, et ubera tua botris. <...> Veni, dilecte mi, egrediamur in agrum, commoremur in villis; Mane surgamus ad vineas: videamus si floruit vinea, si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica; ibi dabo tibi ubera mea». См. Canticum Cantorum Salomonis // Clementine Vulgate Project. URL: <https://vulsearch.sourceforge.net/html/Ct.html> (дата обращения: 22.02.2024).

То же — в Синодальном переводе: «⁵ Шея твоя — как столп из слоновой кости; глаза твои — озерки Есевонские, что у ворот Батраббима; нос твой — башня Ливанская, обращенная к Дамаску; ⁶ голова твоя на тебе, как Кармил, и волосы на голове твоей, как пурпур; царь увлечен твоими кудрями. ⁷ Как ты прекрасна, как привлекательна, возлюбленная, твоею миловидностью! ⁸ Этот стан твой похож на пальму, и груди твои на виноградные кисти. <...> ¹² Приди, возлюбленный мой, выйдем в поле, побудем в селах; ¹³ поутру пойдем в виноградники, посмотрим, распустилась ли виноградная лоза, раскрылись ли почки, расцвели ли гранатовые яблоки; там я окажу ласки мои тебе».

В таком виде текст существовал и в Англии, и на континенте. Он встречается, к примеру, в Сарумском процессионале 1882 года, основанном на изданиях XVI века⁶¹⁸. Согласно источникам, антифон звучал на богослужениях в честь Божией Матери.

Толкование этого текста как марианского ведет историю от прочтения Песни Песней святителем Амвросием Медиоланским⁶¹⁹. Согласно ему, два «главных героя» библейской книги (Жених и Невеста) — не буквально Соломон и его возлюбленная Суламифь, а Господь и Дева Мария. Текст понимается не как история любви между мужчиной и женщиной, а как полное образов иносказание. Подобно тому, как на высокой горе Кармил не бывает снега и вечно цветут зеленые сады, так и голова Пречистой не ведает духовного холода и цветет добродетелями. Слоновая кость олицетворяет чистоту и крепость Богородицы — оплота христиан. Призыв Невесты выйти в поле и посмотреть, не распустились ли цветы, сравнивается с тем, как Дева ожидала рождения Христа и исполнения пророчеств⁶²⁰.

Такое понимание Песни Песней закрепилось во многих молитвах. Мотет *Quam pulchra es* Данстейбла также считается богородичным; предполагается, что он исполнялся во время процессий.

Данстейблов мотет — типичный пример тексто-музыкальной формы. Музыка следует за текстом, чутко реагируя на его общую композицию, синтаксис и ключевые слова. Потому *Quam pulchra es* можно назвать прочтением библейского текста во всех отношениях (в том числе в буквальном смысле).

⁶¹⁸ Processionale ad usum insignis ac praeclarae ecclesiae Sarum. Leeds: M^cCorquodale & Co, MDCCCLXXXII [1882]. P. 131. URL: <https://archive.org/details/processionalead00churgoog/page/n162/mode/2up> (дата обращения: 21.03.2024).

⁶¹⁹ De institutione virginis et sanctae Mariae virginitate perpetua ad Eusebium. См. [Амвросий Медиоланский]. О воспитании девы и приснодевстве святой Марии к Евсевию // Творения св. Амвросия, епископа Медиоланского, по вопросу о девстве и браке в русском переводе / пер. с лат. А. Вознесенского, ред. проф. Л. Писарева. Казань: Казан. духовн. акад.; Типо-литография Императорского Ун.-та, 1901. С. 166–205.

⁶²⁰ См. Фаст Г., прот. Толкование на Песнь Песней Соломона. Красноярск: Енисейский благовест, 2000. С. 531–567.

Такое прочтение Песни Песней — не единственное из возможных. Протоиерей Геннадий Фаст обобщает долгую историю толкования этой загадочной Библейской книги. Среди множества пониманий — «буквальное», «ветхозаветное (историко-мистическое)», «духовно-аскетическое», «христологическое».

а) *Общая композиция.* Текст мотета двусоставен. Первая его часть — обращение Жениха к Невесте, в котором тот с чувством описывает ее красоту. Вторая — ответ Невесты, которая призывает возлюбленного выйти в поле, чтобы полюбоваться цветением, и обещает ласки. В соответствии с диалогичным строением текста выстраивается и форма мотета. Она складывается из двух равновеликих секций, разделенных паузой во всех голосах. Масштабы, измеренные в бревисах (В), таковы: 29 В (первая секция) + 1 В-пауза + 29 В (вторая секция).

Схема 21

Джон Данстейбл. Мотет *Quam pulchra es.* Схема формы ⁶²¹

Номер секции	I				[-]	II		
	1. Quam...	2. Statura...	3. Caput...	4. Collum...		5. Veni...	6. Et videamus...	Alleluia
Строки текста								
Длина в лонгах	9 В	9 В	4 В	7 В	1 В	8 В	16 В	5 В
	29 В					29 В		
Такты	1–9	9–18	18–22	23–29	30	31–38	39–54	54–58
Гармонич. план	C ... ↓C ₅ ⁸	C ... ↓C ₃ ⁵	C... ↓G ₃ ⁵	F ... ↓D ₅ ⁸		D ... ↓G ₅ ⁸	F ... ↓D ₅ ⁸	A ... ↓C ₅ ⁸

б) *Синтаксис.* Окончания всех шести строк мотетного текста, равно как и заключение-Аллилуйя, оформлены каденциями. В длинных текстовых строках потребовались дополнительные остановки, которые расположены на месте запятых и смысловых цезур.

Так, во второй строке внутрисклочная каденция отделяет первую («пальмовую») метафору от второй («виноградной»). В наиболее протяженной шестой строке остановки обособляют параллельные придаточные («si flores fructus parturiunt, si floruerunt mala punica»), а также отделяют предложение-обещание («Ibi dabo tibi ubera mea»).

Столь частое кадансирование не создает ощущения монотонии, чему есть две причины. Во-первых, каденции мотета приходятся на разные высоты. Первая и вторая строки, а также Аллилуйя оканчиваются на с —

⁶²¹ Нумерация тактов — по ПСС Данстейбла. Направленные вниз стрелки в строке «Гармонический план» обозначают строчные каденции; вслед за ними указаны созвучия, выступающие в роли ультим. Полный нотный текст мотета приведен в Приложении 1 настоящей работы.

главном устое транспонированного миксолидийского лада; третья и пятая строки замыкаются каденциями на *g* — квинте лада и одной из реперкусс; четвертая и шестая останавливаются на *d* — ступени над финалисом. В роли промежуточных (внутристрочных) опор выступают как все вышеназванные высоты, так и новая — *f* (кварта лада и вторая реперкусса). Во-вторых, варьируется ритмическое и гармоническое оформление, в том числе такие детали, как «неаккордовые» звуки — задержания и камбиаты.

В примере 88 приведена шестая строка мотета и последующая Аллилуйя. Как в строчных, так и во внутристрочных каденциях ультимой становится, как правило, квинтоктава, после которой кантус берет краткую паузу. Пенульtima выражена терцсекстой, находящейся ступенью выше ультимы⁶²². Дважды — на словах «parturierunt» и «tibi» — терцсексты даны в «чистом» виде. В двух других случаях они имеют задержание с характерной для него синкопой: либо в одном кантусе («videamus»), либо в кантусе и контратеноре («ubera mea»). В последней каденции мотета пенульtima снабжена камбиатой («Alleluia»). Антепенультимы по интервальному составу еще более разнообразны.

Весомость этих ритмо-гармонических остановок неодинакова. «Настоящими» каденциями могут быть признаны те, которыми замыкаются шестая строка и весь мотет, а также обособляется «et videamus», предшествующее перечислению благ. Прочие же, создающие неглубокие внутристрочные цезуры, можно считать «квазикаденционными» оборотами. Эти обороты имитируют свойство весомых каденций — разрешение терцсексты в квинтоктаву, но менее обстоятельны гармонически и ритмически (их ультимы не осложнены задержаниями и камбиатами с характерным синкопированием).

⁶²² Исключение — терцквинта на слове «ripisa», переходящая в терцию ступенью выше.

Джон Данстейбл. Мотет *Quam pulchra es*. Шестая строка и Аллилуйя⁶²³

et vi - de - a - mus si flo-res fru-ctus par - tu - ri(er)-unt, si flo-ru-e - runt
 et vi - de - a - mus si flo-res fru-ctus par - tu - ri(er)-unt, si flo-ru-e - runt ma-
 et vi - de - a - mus si flo-res fru-ctus par - tu - ri(er)-unt, si flo-ru-e - runt

7-6 3 ↓ F⁸/₅ 6 3 (↓ D⁸/₅)

ma - la Pu-ni - ca. I - bi da-bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.
 - la Pu-ni - ca. I - bi da-bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.
 ma - la Pu-ni - ca. I - bi da-bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.

5 3 (↓ A³/₃) 6 3 (↓ C⁸/₅) 7-6 4-3 ↓ D⁸/₅ 6-5 3 ↓ C⁸/₅

в) *Ключевые слова*. Бесспорно, в мотете преобладает силлабический тип словесного распева (столь впечатлившая слушателей XV века ритмически подвижная «декламация»). Однако некоторые важные по смыслу слова подчеркиваются посредством распевов или замедлений.

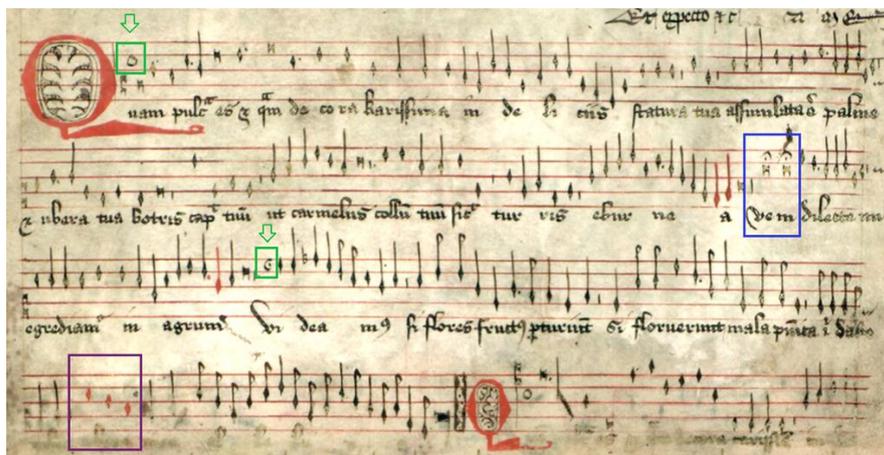
Переходом от силлабики к мелизму высвечены, к примеру, «delicis» («миловидность») и красочные сравнения из уст Жениха — «Carmelus» («Кармил»), «palme» («пальма»), «turris eburnean» («слоновая кость»). В речи Невесты распеты обращение «dilecte» («возлюбленный»), слова «agrum» («поле»), «videamus» («посмотрим») и «Alleluia». Особо свободным замедлением выделены два ключевых для высказывания Невесты слова — «Veni» (приди) и «ubera» («ласки»). Первое отмечено в рукописях бревисами под ферматами, второе — посредством красных чернил (см. пример 89).

К названным «риторическим» приемам (введению распевов и ритмического замедления) следует добавить еще один — не слышимый, а лишь видимый. Речь идет о мнимом ритмическом «ускорении», которое видно в рукописных источниках, но незаметно в транскрипции М. Букофцера.

⁶²³ Пример по: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 113 (тт. 39–58). Каденции отмечены красными буквами и стрелками (↓); квазикаденционные обороты — аналогично, но синим цветом и в скобках. Звездочки передают «неаккордовые» звуки к пенульtime: красные — задержания, оранжевая — камбиату.

Джон Данстейбл. Фрагменты мотета *Quam pulchra es*

а) партия
кантуса
в Remb (f. 7)⁶²⁴



б) фрагмент
партии
кантуса в BU
(f. 42v)⁶²⁵



В начале шестой строки мотета возникает новый знак мензуры (с вместо о), после которого используются длительности на порядок более мелкие по сравнению с теми, что были до сих пор. Редактор ПСС считает, что знак с здесь должен пониматься не прямо, как смена мензуры на *tempus imperfectum, prolatio major*, а как символ, подразумевающий увеличение ритмических единиц вдвое. Следовательно, переход на торопливую декламацию здесь только кажется: мелкие в записи длительности должны прочитываться в двукратном увеличении⁶²⁶. Тем не менее, визуальное это

⁶²⁴ Источник: <https://www.diamm.ac.uk/sources/311/#/> (дата обращения: 18.03.2024). См. также Приложение 2, ил. 41. Ферматы обведены синей рамкой, участок красных чернил — фиолетовой, знаки мензуры — зеленой.

⁶²⁵ Источник иллюстрации: <https://www.diamm.ac.uk/sources/119/#/> (дата обращения: 18.03.2024). Страницы полностью воспроизведены в Приложении 2 на ил. 42. «Внеметрическое» замедление (фиолетовая рамка) передано писцом «белыми» нотами, ферматы (синяя рамка) — группой точек, образующих круг.

⁶²⁶ В более раннем издании ДТÖ знак с прочитывается буквально: после него мотет нотирован вдвое скорее (в размере $\frac{3}{2}$ после бывшего до этого момента $\frac{3}{1}$). См.: ДТÖ. Vdn. 14–15, S. 190–191. Среди доступных в Сети

изменение в нотации воспринимается как некий рубеж, и его местоположение выбрано неслучайно: ведь он предваряет перечисления благ, обещаемых Невестой.

Итак, в *Quam pulchra es* текст направляет композицию как в целом, так и в деталях. Его диалогичное строение предопределяет двухсекционную планировку мотета. Строка за строкой текст омузыкаливается, причем соблюдаются все его цезуры.

Прочтение фрагмента Песни песней — это и внятное преподнесение слова через декламацию, и прояснение смысла произносимого посредством музыкальной «риторики». Диспозиция же ритмически неконтрастных голосов ассоциируется с пением «едиными устами и единым сердцем».

Мотет *Flos florum* Дюфаи был создан в 1420-х годах, во время пребывания композитора в Италии⁶²⁷. Стиль сочинения, позже названный музыковедами «цветистым» (*florid*), показался современникам Дюфаи настолько новым и привлекательным, что породил целую серию подражаний⁶²⁸.

Flos florum известен по четырем рукописям: VL, Oх 213, A-Wn Fragm. 661 Nan и ModB. Мотет одноклассовый; в первых двух манускриптах (доступных в Сети) все голоса подтекстованы полностью. Сначала записан кантус (не озаглавлен), затем — контратенор и тенор (имеют обозначения)⁶²⁹.

Мотет не основывается на заимствованном напеве. Однако его единственный текст можно по справедливости назвать «текстом, прежде

аудиозаписей мотета есть примеры как с ускорением во второй секции, так и без него. Запись с изменением темпа была сделана, в частности, ансамблем «Capilla Flamenca» (рук. Д. Снеллингс, 2003). Версию без такого изменения представили коллективы «Hilliard Ensemble» (рук. П. Хиллер, 1987) и «Les Voix Baroques» (рук. М. Уайт, 2007).

⁶²⁷ Бесселер называет *Flos florum* «кульминацией юношеского стиля Дюфаи» и датирует его 1425–1430 годами (Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 1. P. II). Носов считает более вероятной датой создания мотета 1420–1424 годы (Nosow R. Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. P. 92).

⁶²⁸ Среди мотетов, возникших (с большой долей вероятности) под влиянием *Flos florum*, — *O flos fragrans* Брассара, *Tota pulchra* и *O pulcherrima* А. де Лантена, *Ave verum corpus* Х. де Лантена, *Surge propera* и *Ave mater nostri* Лимбургии, *Ave mater* и *O quam mirabilis* Карто, *Excelsa civitas* Ферагута. Родственные примеры в творчестве самого Дюфаи — мотеты *O beate Sebastiane* и *Vergene bella*. Подробнее см. Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 108–119; Nosow R. The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy. P. 216–258.

⁶²⁹ Порядок нотации тенора и контратенора, а также формы мензуральной нотации («черная» и «белая») в Oх 213 и VL различны. Ср. факсимиле на ил. 43–44 Приложения 2.

созданным». Пять кратких строф *Flos florum* встречаются по меньшей мере в трех рукописных источниках XV века⁶³⁰. Стихи представляют собой образец нелитургической религиозной поэзии.

Текст мотета Гийома Дюфаи *Flos florum*

Flos florum,	Цветок из цветов,
Fons hortorum,	Источник садов,
Regina polorum,	Царица небес,
Spes veniae,	Надежда на прощение,
Lux laetitiae,	Свет радости,
Medicina dolorum,	Облегчение печалей,
Virga recens	Свежая ветвь
Et virgo decens,	И достойная Дева,
Forma bonorum:	Образец добродетели:
Parce reis	Пощади грешных
Et opem fer eis	И подай им награду
In pace piorum,	В мире праведных,
Pasce tuos,	Питай людей своих,
Succurre tuis,	Помогай людям своим,
Miserere tuorum.	Помилуй людей своих.

Третьи строки всех строф имеют единую рифму (окончание «-огум»); первые две строки каждой строфы объединены парной рифмой. Соизмеримые между собой, эти пять строф потенциально могли бы стать основой для такого же количества равновеликих секций мотета. Однако сугубо музыкальными средствами текст сгруппирован иначе.

Мотет звучит в единой мензуре. В рукописях знак мензуры отсутствует, однако, по предположению Камминг, им должен быть знак Φ (tempus perfectum diminutum)⁶³¹. Бесселер передает его при транскрипции размером $\frac{6}{8}$ ⁶³².

⁶³⁰ В немецких манускриптах: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, MS 2653, f. 70v; Erfurt –Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek, MS 12° 4, f. 159; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, MS 4781.

⁶³¹ Знак Φ дал название одному из выделяемых Камминг субжанров мотета — *cut-circle motet*, или *кругорассеченный мотет* (в нашей версии перевода). Исследователь относит *Flos florum* к данной разновидности. Мензура tempus perfectum diminutum обсуждается в теоретических трудах лишь с середины

Несмотря на общность текста и временной организации голосов, фактура мотета неоднородна. Главенствует *кантус*, который *чрезвычайно орнаментирован*. Для него характерны развернутые мелизматические пассажи, вплоть до 21 звука на слог («*hortorum*», «*dolorum*», «*eis*»); его ритмика, включающая группы с триолями, точками и паузами, прихотлива и изменчива. Диапазон длительностей простирается от преобладающих миним и семибрависов до редких лонг; диапазон высот — от *h* до *e*². Впечатляет легкость, с которой верхний голос за кратчайшее время может подняться до ноны (см. пример 90). Именно витиеватый кантус наиболее откликается на эпитеты, которыми пронизан текст с первой же строфы: «Цветок из цветов, Источник садов, Царица небес».

Пример 90

Гийом Дюфай. Мотет *Flos florum*. Распевы в партии кантуса⁶³³

а) тт. 17–20:



б) тт. 41–44:



Тенорово-контратеновая пара оттеняет кантус⁶³⁴. Она сдержанна по ритмике: лонги для нее — не исключение, а «ходовые» длительности наравне с семибрависами; минимы лишь дважды проскальзывают в контратеноре, то есть практически отсутствуют. Интервалика двух нижних голосов иная, нежели у верхнего, и поступенного движения в них гораздо меньше. Если

XV века. По словам Камминг, она представляет собой новый вид *tempus perfectum*, полученный при ренотации [renotation] C на один мензуральный уровень вверх (Cumming J. E. The Motet in the Age of Du Fay. P. 101). Преимущества новой мензуры в том, что расширяется диапазон длительностей (за счет семиминим), появляется больше возможностей для лигатур, устраняется необходимость применения красных чернил, а нотная запись приобретает более современный вид. Для сочинений с обширной фигурацией — а именно таковы «кругорассеченные» мотеты — всё перечисленное особенно актуально.

⁶³² В издании Планчарта мотет нотирован четверо «медленнее» (семибравис равен не восьмой, а половинной). См.: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by A. E. Planchart. Part I. URL: <https://www.diamm.ac.uk/documents/159/18DuFay-Flos.pdf> (дата обращения: 09.09.2023).

⁶³³ Пример по изданию: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 1. P. 6–7. Длина одного такта соответствует 1 L в оригинале. Полный нотный текст в редакции Бесселера представлен в Приложении 1.

⁶³⁴ Носов выражается категоричнее, отмечая «полярность между кантусом и относительно безликими тенором и контратенором» (Nosow R. The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy. P. 153).

для кантуса скачок на октаву возможен лишь через паузу на границе строк («veniae, / Lux»), а немногочисленные квартовые и квинтовые ходы заполняются обратным движением, то в теноре и контратеноре такие скачки возможны даже внутри одного слога («Spes» контратенора). Интересно, что по диапазону нижние голоса почти не уступают верхнему: контратенор имеет объем ундецимы $e-a^1$, тенор вписан в нону $e-f^1$. Но освоение этих диапазонов у кантуса — плавное, у пары нижних голосов — более интенсивное.

Различен и тип словесного распева. Тенор исключительно силлабичен, и в нем присутствует всего один минимальный «мелизм» (два звука на слог в слове «rigum»). Контратенор занимает промежуточную позицию с точки зрения мелизматик: преподнесение текста в манере «слог / нота» сочетается с двух-трехзвучными (реже — более долгими) распевами.

Пример 91

Гийом Дюфай. Мотет *Flos florum*. Первая строфа⁶³⁵

The musical score shows three staves: Contratenor (top), Tenor (middle), and Cantus (bottom). The lyrics are: "1. Flos florum, Fons hor - - - - - to - - - - - rum, Re - gi - na po - lo - rum, 2. Spes". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are also some annotations like "3", "5", and "10" above the staves, and dashed lines indicating specific melodic or rhythmic features.

Несмотря на разницу в относительной скорости голосов, подача текста в них близка к единовременной. Как правило, заключительные слоги строк произносятся всеми голосами вместе; нередко синхронность и на протяжении строки. Так, в приведенном выше примере временная разница во вступлении

⁶³⁵ Пример заимствован из издания: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 1. P. 6. «Отстающее» или «опережающее» вступление голосов (равно как и разновременное окончание третьей строки) показано пунктиром и подчеркиванием слогов.

голосов с новой текстовой строкой не превышает одной минимы (восьмой в транскрипции). Голоса вступают одновременно с первой строкой («Flos»), затем кантус немного опережает остальных («Fons»), после чего слегка отстает контратенор («Regina»). Окончания строк также согласованы, и лишь при третьем «-rum» контратенор задерживается, распевая предыдущий слог.

Разновременное произнесение текста явственно только во второй строфе, где расстояние во вступлении голосов порой увеличивается до 2,5 лонг (тактов; «Lux» в теноре и контратеноре). На другом полюсе находится последняя строфа, которая выделяется среди прочих строгой синхронизацией голосов по вертикали. В манускриптах голоса записаны лонгами, каждый их звук увенчан фермой⁶³⁶, а все слова отделены паузами. Переход от «живой» фактуры к отрешенно-замедленной гоморитмии сопровождается и гармоническими изменениями. Царившая до начала пятой строфы диатоника миксолидийского лада омрачается внезапными акциденциями (*es, as*). Новая гармония вкупе с фактурным сдвигом привлекает внимание к мольбе, заключенной в тексте. Здесь нет поэтических обращений к Деве, какие были в начале мотета; они уступают место молению, подчеркнутому эпифорой: «Питай людей своих, помогай людям своим, помилуй людей своих».

Пример 92

Гийом Дюфай. Мотет *Flos florum*. Пятая строфа⁶³⁷

5. Pas-ce tu - os, Suc - cu - re tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum!
 Pas-ce tu - os, Suc - cu - re tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum!
 Pas-ce tu - os, Suc - cu - re tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum!

⁶³⁶ Предположительно, во времена Дюфай ферматы в таких «аккордовых» последовательностях могли означать у к р а ш е н и е каждой вертикали при исполнении. Такой прием именовался *cantus coronatus* — от названия знака ферматы (*corona*). По словам Р. Штрома, «это похоже на то, как если бы название было написано заглавными буквами на картине или на величественном портале» (*Strohm R. The Rise of European Music, 1380–1500. P. 167–168*). Подробнее о «коронованном кантусе» в музыке Дюфай см. в статье Ч. Уоррена: *Warren C. W. Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay // Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6–7, 1974 / ed. A. W. Atlas. New York, 1976. P. 128–143*.

⁶³⁷ Пример заимствован из: *Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 1. P. 7*. Расшифровка ритмики этого фрагмента — дело субъективное, как показывает сопоставление изданий Бесселера и Планчарта. Первый редактор прибегает к переменному размеру с разновеликими паузами; второй выравнивает длину всех звуков и пауз (= 1 L). В рукописях нет нового знака мензуры в этом месте (впрочем, как и начального); впечатление метрической зыбкости достигается только сменой ритмических единиц.

Членение на строки единого для всех голосов текста становится еще рельефнее благодаря поддержке каденций. План их расположения довольно прост: каденции замыкают все строки и в основном придерживаются высот f , c и a — бывших финалиса и обеих реперкусс пятого тона⁶³⁸. При этом гармоническое наполнение каденций варьируется: это и наиболее распространенные в то время «каденции Ландини» (с разрешением терцсексты через камбиату в квинтоктаву), и псевдопараллельные терцквинты (где голоса перекрещиваются, избегая буквального параллелизма; тт. 3–4, 12–13), и другие варианты.

Несомненно, в мотете *Flos florum* текст играет важную роль в формообразовании. Достаточно слышны как монотекстовость, так и структура текста (по крайней мере, деление его на строки). Но для членения формы значим еще один, до сих пор не рассмотренный параметр, — тембр.

Пять тексто-музыкальных строф группируются как «2+2+1». Вслед за двумя начальными строфами, пропетыми на три голоса, наступает непродолжительное *бестекстовое двухголосие*: на шесть лонг (тактов) умолкает тенор. Аналогичный участок, только вдвое длиннее, есть и по прошествии следующих двух строф, — им отделена пятая строфа. Б. Кокс называет эти бестекстовые разделы «предположительно инструментальными интермедиями»⁶³⁹. В большинстве доступных аудиозаписей мотета они действительно исполняются инструментально; реже в этих местах звучит вокализ⁶⁴⁰. В итоге форма мотета складывается из трех вокальных секций, которые перемежаются двумя (возможно) инструментальными разделами.

Данные разделы отличаются от вокальных секций не только масштабами, количеством голосов, отсутствием текста и другим тембровым оформлением. Первая инструментальная «интермедия» имитационна: она открывается краткой имитацией в приму (кантус → контратенор; пример 93а), за которой следует ритмически незатейливый канон в верхнюю квинту

⁶³⁸ Исключения — остановки на g (созвучиях $g-d^1-g^1$ и $g-h-d^2$) в конце первых строк 3-й и 5-й строф.

⁶³⁹ Cox B. W. *The Motets of MS Bologna*, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q15. Part I. P. 167.

⁶⁴⁰ Записи с инструментальными интермедиями сделаны, к примеру, ансамблями «Vokalensemble Pro Musica» (рук. Й. Хемберг, 1974), «Pro Cantione Antiqua» (рук. Б. Тёрнер, 1994), «Cantica Symphonia» (Дж. Малетто, 2004). Одно редких исполнений с вокализом принадлежит хору Антиох-Колледжа в Йеллоу-Спрингс, Огайо (дир. Дж. Р. Ронсхайм, 1975).

(контратенор → кантус). В начале второй «интермедии» есть лишь намек на имитацию, быстро теряющуюся в контрапункте двух самостоятельных линий (пример 93б).

Пример 93

Гийом Дюфай. Мотет *Flos florum*. Бестекстовые разделы формы⁶⁴¹

а) тт. 21–26:

б) тт. 48–52 (начало):

Группировка строф «2+2+1», казалось бы, предполагает меньшую протяженность последней вокальной секции. В нотной записи она выглядит даже более компактной, нежели предшествующее ей бестекстовое двухголосие. На деле длина третьей вокальной секции, измеренная в лонгах, равна длине двух других. С учетом пауз, пятая строфа занимает 20 лонг — столько же, сколько первая и вторая, вместе взятые (третья с четвертой дают суммарно 21 L).

Схема 22

Гийом Дюфай. Мотет *Flos florum*. Схема формы⁶⁴²

Номер секции	I		II		III
Длина в лонгах	20 L	6 L	21 L	12 L	20 L
Такты	1–20	21–25	26–47	48–59	60–65
Строфы текста	1. <i>Flos florum...</i> 2. <i>Spes veniae...</i>	–	3. <i>Virga recens...</i> 4. <i>Parce reis...</i>	–	5. <i>Pasce tuos...</i>
Количество голосов	3	2 (без тенора)	3	2 (без тенора)	3
Тембры	Вокальные	Инстр.?	Вокальные	Инстр.?	Вокальные
Гармонический план	F ¹² ₈ ... ↓F ⁸ ₅	F ... ↓A ⁵ ₃	A ... ↓C ⁸ ₅	C ... ↓G ⁵ ₃	C ... ↓F ⁸ ₅

⁶⁴¹ Пример заимствован из: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 1. P. 6–7. Пунктирными стрелками обозначены имитации (направление — от пропосты к респосте).

⁶⁴² Нумерация тактов дана по транскрипции Бесселера. Направленные вниз стрелки в строке «Гармонический план» обозначают каденции; вслед за ними указаны созвучия, выступающие в роли ультим.

Итак, в мотете *Flos florum* отправной точкой является текст — парафразируя известный термин, *textus prius factus*. О внимании к слову свидетельствует и стремление к синхронному его произнесению, и зависимость фактуры от смысла («цветистое» изложение с акцентом на кантусе при описании достоинств Богородицы — и скупое квазихоральное письмо в момент мольбы). С точки зрения формы, значимость текста проявляется в построчном расположении каденций, то есть отделении строк друг от друга этими ритмо-гармоническими цезурами.

Однако для восприятия формы важны также и другие параметры, в частности — тембр и плотность ткани. Именно изменения в количестве звучащих голосов и включение инструментальных (или вокальных бестекстовых) «интермедий» позволяет услышать структуру мотета как трехсекционную. Хотя дважды строфы текста музыкально объединяются в пары, масштабы образовавшихся секций уравниваются, поскольку последняя строфа получает ритмическое «увеличение».

Flos florum Дюфаи, как и рассмотренный до него *Quam pulchra es* Данстейбла, свободен от изоритмии и музыкального заимствования. Хотя композиция обоих мотетов идет от текста, результаты различны.

У Данстейбла музыка следует за текстом, не позволяя себе каких-либо «излишеств», не предусмотренных смыслом произносимых слов. Мотет становится довольно строгим прочтением фрагмента Священного Писания — в том варианте, который уже успел закрепиться в богослужебной практике (с перегруппировкой и сокращением стихов).

В сочинении Дюфаи небиблейский по происхождению текст музыкально интерпретируется с большей свободой. В том, что кантус чрезвычайно орнаментирован, проявляется сугубо музыкальное начало. Диспозиционные переключения с трехголосия на двухголосие, тембровые смены с временным исчезновением (!) слова тоже свидетельствуют о «раскрепощении» музыки и любовании ее красотой.

Как видно из проделанных анализов, в мотетах даже относительно небольшого исторического периода (и уже этим ограниченных стилистически) обнаруживается такое разнообразие возможностей в конкретных решениях, что научно преодолеть это можно лишь в сочетании противоположных подходов к изучаемому объекту: с одной стороны, сведя это множество к самым широким фундаментальным основаниям, но с другой — выявляя все детали творческой реальности в отдельных историко-географических локациях, у отдельных авторов, их музыкально обживающих, в отдельных сочинениях избираемого героя — за которыми угадываются и другие сочинения, и другие лица, и другие страны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении многих столетий проблема жанра остается одной из важнейших областей музыкальной теории. Осмысление «родов» и «видов» музыки, начало которому было положено еще в Античности (Платон, Аристотель), продолжалось в эпоху Средневековья и Возрождения (И. де Грокейо, И. Тинкторис, Дж. Царлино, Т. Морли) и особенно в Новое время (М. Преториус, И. Маттезон) и Новейшее (К. Дальхауз, Г. Майер, В. Виора, Е. В. Назайкинский и др.). В начале третьего десятилетия XXI века очевидно, что интерес к вопросам жанра не ослабевает и музыкальная наука продолжает пополняться новыми работами.

Чрезвычайно изменчивый, жанр мотета как нельзя лучше иллюстрирует открытость теории к постоянному обновлению. Некоторые эволюционные этапы в многовековой истории мотета сразу оказались в центре внимания исследователей, другие же долго оставались в тени. К последним можно причислить этап развития жанра, относящийся к первой половине XV века — так называемой «эпохе Данстейбла и Дюфай». Этот сравнительно небольшой временной промежуток стал своего рода переходной стадией в развитии мотета от позднесредневекового изоритмического к ренессансному имитационному.

Мотеты Раннего Возрождения, как и мотеты любой другой эпохи, могут быть рассмотрены с трех главных позиций — жанрового предназначения, письма и общей композиции. По-видимому, для авторов мотетов первый аспект — предназначение — становился отправной точкой в работе над новым сочинением. Функций мотета (то есть поводов создания и условий бытования) было множество, что порождало разнообразие образцов этого жанра, зачастую несхожих по форме и письму.

Современная наука, оказавшись перед лицом такого изобилия, пробует описать, классифицировать и упорядочить данный репертуар. Это тем более актуально, что аутентичные источники XV века дают лишь самое общее представление о мотете. Ученые сталкиваются с множеством проблем, в том

числе терминологических — в отношении субжанровых определений (особенно в мотетах вне изоритмии), именованья голосов и многого другого. При близком рассмотрении оказывается, что разночтения в понимании общепринятых выражений порой существенны, а некоторые термины (и прежде всего заимствованные) нуждаются в шлифовке. Изучение мотетного репертуара неизбежно приводит к изучению *науки о мотете*.

Мотеты англичанина Джона Данстейбла в данной работе охарактеризованы в трех названных ракурсах — литургической функции, письма и целостной композиции.

Предназначение мотетов Данстейбла предстает самой загадочной стороной, поскольку исторических свидетельств об их исполнении практически не сохранилось. Выводы о том, к какому богослужению и празднику могли быть приурочены те или иные сочинения, делаются исследователями лишь на основании свойств этих сочинений (по содержанию текста и / или первоисточнику). Хотя исторический подход в определении функции мотета пока уступает аналитическому, не исключено, что со временем будут обнаружены новые факты (как это произошло недавно с биографией Данстейбла).

Гармония — параметр письма, которым издавна восхищались слушатели Данстейбловой музыки. Изысканный гармонический язык с сильнейшей опорой на несовершенные консонансы — такова наиболее распространенная трактовка выражения «*la contenance angloise*» («английская манера»). Мотеты Данстейбла служат наглядной иллюстрацией «английскости», понимаемой таким образом. Благозвучная и обновленная (по сравнению со Средневековьем), гармония мотетов Данстейбла еще наследует от прежней эпохи архаичную черту — применение перфектных конкордов в качестве каденционных ультим и начальных созвучий. Как и гармония времен Высокого Ренессанса, она репрезентирует «модальную тональность», где есть лад и его высота, но нет сквозного тяготения к центру-

тонике. «Тонализм» (предчувствий тональных тяготений) в ней заметно меньше, чем, к примеру, в мотетах Палестрины.

Диспозиция как важнейший фактор письма заслуживает особого внимания. Мотеты Данстейбла демонстрируют как функционально однородную, так и иерархически дифференцированную ткань, причем разные фактурные типы могут сочетаться в одной композиции и влиять на восприятие ее рельефа. Объединению голосов мотета способствует однотекстовость, согласованное произнесение слова, ритмическое и мелодическое сходство, близость диапазонов и другие признаки. Обособлению голоса (пары голосов) содействует политекстовость, разница в объеме текста и интенсивности его подачи, ритмические контрасты, различия в интервалике и степени распевности мелодики, разобщение диапазонов, наличие в каком-либо из голосов хоральных заимствований.

Присутствие первоисточника и метод работы с ним существенно влияют на композицию мотета. Не случайно изоритмические и неизоритмические мотеты рассматриваются, как правило, отдельно. В основанных на с. r. f. мотетах Данстейбл использует хоралы сарумской традиции, либо обрабатывая их в строгой манере (в изоритмических сочинениях), либо искусно колорируя исходный напев (в мотетах вне изоритмии).

Хорал, строго изложенный в теноре крупными длительностями, имеет конструктивное значение и определяет пропорции секций формы. Планировка изоритмических мотетов Данстейбла относительно стабильна. Целое складывается из трех секций, границы которых диктуются колором тенора; последовательное изменение мензур дает пропорции секций 3:2:1 или 6:4:3. Кратное соотношение звуковысотного ряда с ритмическим при повторении сохраняется (2 talea : 1 color либо 3 talea : 1 color). Если каденционный план и панизоритмия могут поддерживать деление формы по тенору, то текстовые границы остальных голосов, напротив, обычно рассогласованы.

Колорированный первома́териал не имеет явной структурной функции и менее значим для формообразования. Поэтому есть смысл в параллельном рассмотрении мотетов, использующих метод колорирования, и мотетов, написанных без опоры на заимствованный хорал. Те и другие имеют общие средства членения — каденции, метрические переключения и смены диспозиции голосов. В противоположность изоритмическим, эти мотеты проявляют бóльшую чуткость к структуре словесного текста (в редких случаях текст даже оказывается ведущим, как в *Quam pulchra es*). Композиционные планы неизоритмических мотетов весьма разнообразны — от компактных односекционных до пространных, состоящих из восьми секций.

Представление о месте мотетов Данстейбла в эволюции жанра будет неполным, если не учитывать историю мотета в других европейских странах. В диссертации представлена панорама авторов, обращавшихся к мотету в XIV столетии и в первой половине XV века, — английских, французских, франко-фламандских и итальянских. Анализ мотетов Данстейбла располагает как к ретроспективному рассмотрению мотетов его предшественников, так и к сопоставлению с сочинениями его современников — прежде всего, Г. Дюфаи, Дж. Кука, Л. Пауэра, Й. Чиконии. Раннеанглийский репертуар наиболее своеобразен и имеет меньше пересечений с мотетным наследием Данстейбла, нежели французский. В области изоритмического мотета самым близким оказывается Кук; рассмотренные примеры из музыки Дюфаи и Чиконии обнаруживают меньше сходства. Неизоритмические композиции Данстейбла находятся приблизительно в одном русле с сочинениями вне изоритмии Дюфаи и Пауэра.

Диссертация подтверждает, что мотет — чрезвычайно широкая жанровая область. Даже на сравнительно небольшом временном промежутке, каким является «эпоха Данстейбла и Дюфаи», этот жанр показывает удивительное богатство и разнообразие. Было бы поучительно продолжить размышления о жанровом ядре, позволяющем мотету оставаться самим

собой, и исследовать отдаленные перспективы жанра — в эпоху Позднего Возрождения, барокко и далее, по XX век включительно. Представление о трех аспектах феномена мотета, сформулированных в работе, может направить эти рассуждения.

Даже беглый обзор последующей истории дает основания предположить, что со временем термин «мотет» не стал более точным. Продолжая употребляться в жанровом значении, он был лишен каких-либо стабильных признаков, но оставлял свободу почти во всём: в выборе исполнительского состава, тематики, принципов работы со словом, формы, литургической или внелитургической функции. Мотеты О. Лассо, созданные на латинский текст преимущественно духовного содержания и предназначавшиеся для хорового исполнения на богослужениях либо светских церемониях, демонстрируют большое разнообразие форм — от сквозных имитационных до почти «гомофонных» (сочиненных в *contrapunctus simplex*). Мотеты Дж. Фрескобальди представляют собой композиции для одного-трех голосов в сопровождении *basso continuo*, используют латинские библейские тексты и опираются на контрастно-составной принцип формы. И. Брамс в своих ранних четырех-шестиголосных мотетах а *sarrella* обращается к немецкой духовной поэзии Ренессанса и Библии в лютеровском переводе, а в качестве формы избирает хоральную фугу, полифонические вариации на хоральную тему или циклическую (кантатную) композицию. А в «Симфоническом мотете» С. М. Слонимского, воскрешающем идею ренессансной мотетной формы (со *знаменной* цитатой), произносимого текста вовсе нет.

Профессиональное многоголосие, связанное со словом серьезного наклонения, — едва ли не всё, что проносят мотеты сквозь века, неустанно оттачивающие облик жанра по запросам очередного нового времени.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Обозначения нотированных манускриптов

<i>Ao</i>	Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, Cod. 15
<i>BL</i>	Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, MS Q15
<i>BU</i>	Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216
<i>FM</i>	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magl. XIX.112bis
<i>ModB</i>	Modena, Biblioteca Estense, MS α.X.1.11
<i>MuEm</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274
<i>MuL</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 3224
<i>OH</i>	London, British Library MS Add. 57950
<i>OS</i>	Oxford, Bodleian Library, MS Archivum Seldenianum B. 26
<i>Ox 213</i>	Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Misc. 213
<i>Pemb</i>	Cambridge, Pembroke College, MS Pembroke 314
<i>Tr 87, 90, 92</i>	Trent, Castello del Buonconsiglio, Museo Provinciale d'Arte, MSS 1374, 1377, 1379 (= MSS 87, 90, 92)
<i>Tr 93</i>	Trent, Biblioteca Capitolare/Museo Diocesano di Trento, MS BL (= MS 93)

Прочие сокращения

<i>B</i>	бревис
<i>c. f.</i>	cantus firmus
<i>c. pr. f.</i>	cantus prius factus
<i>CMM</i>	Corpus mensurabilis musicae
<i>DIAMM</i>	The Digital Image Archive of Medieval Music
<i>DTÖ</i>	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
<i>L</i>	лонга
<i>LU</i>	Liber Usualis (1961)
<i>NGD</i>	The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. (2001)
<i>PMFC</i>	Polyphonic Music of the Fourteenth Century
<i>ПСС</i>	Полное собрание сочинений
<i>РГБ</i>	Российская государственная библиотека

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. [Амвросий Медиоланский]. О воспитании девы и приснодевстве святой Марии к Евсевию // Творения св. Амвросия, епископа Медиоланского, по вопросу о девстве и браке в русском переводе / пер. с лат. А. Вознесенского, ред. проф. Л. Писарева. — Казань: Казанская духовная академия; Типо-литография Императорского Университета, 1901. — С. 166–205. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003695091?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 11.11.2023).
2. Абрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 3 (15). — С. 18–29.
3. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6 / сост. С. Зив. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 5–44.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — М.: Книга по Требованию, 2012. — 376 с.
5. Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С. Ренессансные песни. — М.: Композитор, 2007. — 423 с.
6. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с параллельными местами. — М.: Российское библейское общество, 1992. — 1377 с.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978. — 336 с.
8. Бочаров Ю. С. Данстейбл, Данстейпл Джон // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/1940679> (дата обращения: 10.09.2023).
9. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. — 232 с.

10. *Бочаров Ю. С.* К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // *Старинная музыка.* — 2021. — № 3 (93). — С. 1–8.

11. *Бочаров Ю. С.* На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // *Старинная музыка.* — 2018. — № 2 (80). — С. 11–20.

12. *Гаврилова Л. В.* История западноевропейской музыки: учебное пособие. Ч. 1: Античность. Средневековье. Возрождение. — Красноярск, 2011. — 268 с.

13. *Гервер Л. Л.* Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI – начала XVII века. — М.: Композитор, 2018. — 240 с.

14. *Гервер Л. Л.* О чем сообщает название ричеркара в конце XVI – начале XVII вв. // *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных.* — 2016. — № 2 (17). — С. 8–18.

15. *Гервер Л. Л.* Техника инверсии в полифонической теории и практике второй половины XVI–XVIII веков: слоги и звуки // *Журнал Общества теории музыки.* — 2018. — № 1 (21). — С. 1–31.

16. *Гирфанова М. Е.* Еще один изоритмический мотет в «Романе о Фовеле»? // *Музыкальная академия.* — 2024. — № 2. — С. 80–95.

17. *Гирфанова М. Е.* Изоритмический мотет эпохи Ars Nova: Принципы анализа: учебное пособие по курсу «Полифония». — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2021. — 80 с.

18. *Гирфанова М. Е.* К уточнению определения «изоритмический мотет» (на материале мотетов Филиппа де Витри) // *Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 г.): тезисы докладов / ред. Е. В. Порфирьева, В. В. Сепешвари / КГК им. Н. Г. Жиганова; МГК им. П. И. Чайковского.* — Казань, 2021. — С. 145–157.

19. *Гирфанова М. Е.* Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: дис. ... д-ра иск. — Казань, 2015. — 502 с.
20. *Гирфанова М. Е.* Мензуральная теория и практика XIV–XV вв.: дис. ... канд. иск. — М., 2000. — 298 с.
21. *Гирфанова М. Е.* Мотеты Филиппа де Витри: проблемы авторства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 8–1 (34). — С. 53–60.
22. *Гирфанова М. Е.* «Мусическое» в изоритмических мотетах Филиппа де Витри // От Ars nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков. — Казань, 2008. — С. 19–42. (Научные труды Казанской консерватории; вып. 1).
23. *Гирфанова М. Е.* От модуса-ритмоформулы к модусу-мензуре: модус и его ритмика в мотетах Филиппа де Витри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2013. — № 1 (27). — С. 4–10.
24. *Гирфанова М. Е.* Политическая тематика в мотетах Филиппа де Витри // Вестник Казанского гос. университета культуры и искусств. — 2013. — № 3. — С. 145–151.
25. *Гирфанова М. Е.* Рецепция кондукта школы Нотр-Дам в раннем французском ars nova: к 700-летию манускрипта F-Pn fr. 146 // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9. — Вып. 3. — С. 453–481.
26. *Гирфанова М. Е.* Становление изоритмии в ранних мотетах Филиппа де Витри // Журнал Общества теории музыки. — 2013. — № 2. — С. 65–80.
27. *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры: [в 2 т.]. Т. 1. С древнейших времен до конца XVI века. Ч. 2. — М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1941. — 569 с.
28. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь: около 50000 слов. Изд. 3-е., испр. — М.: Русский язык, 1986. — 843 с.

29. *Дегтярева Н. И.* Музыкальная культура западноевропейского Средневековья: учебное пособие. — СПб: Композитор · Санкт-Петербург, 2018. — 164 с.
30. *Дубравская Т. Н.* История полифонии: [в 7 вып.]. Вып. 2Б. Музыка эпохи Возрождения: XVI век. — М.: Музыка, 1996. — 413 с.
31. *Дубравская Т. Н.* Полифония: учебник для высшей школы. — М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. — 360 с.
32. *Дубравская Т. Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки: сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского / ред.-сост. Т. Н. Дубравская. — М.: МГК, 1992. — С. 65–87.
33. *Дьячкова Л. С.* Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. — 230 с.
34. *Евдокимов А. С.* Английский антем XVI – первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста: дис. ... канд. иск. — М., 2019. — 257 с.
35. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии: [в 7 вып.]. Вып. 1. Многоголосие Средневековья: X–XIV века. — М.: Музыка, 1983. — 456 с.
36. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии: [в 7 вып.]. Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. — М.: Музыка, 1989. — 414 с.
37. *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним. — М.: Музыка, 1982. — 253 с.
38. *Ефимова Н. И.* Модальность амвросианских гимнов // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2018. — № 2 (31). — С. 22–29.
39. *Ефимова Н. И.* Музыкально-теоретические проблемы западноевропейской монодии (по материалам трактатов раннего Средневековья): дис. ... канд. иск. — М., 1987. — 250 с.
40. *Ефимова Н. И.* Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья (григорианский хорал) // Формы музыкальных произведений. Изд. 4-е, испр. — СПб.: Лань, 2013. — С. 159–185.

41. *Ефимова Н. И.* О природе моодийной модальности средневековых латинских гимнов // Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum: сб. ст. / ред.-сост. А. Г. Коробова. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2015. — С. 328–341.
42. *Зенкин К. В.* Время как материал и идея музыки // Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. — М.: Памятники исторической мысли, 2015. — С. 226—238.
43. *Зенкин К. В.* О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. — 2020. — Т. 15. — № 1. — С. 22–35.
44. *Зенкин К. В.* Что является константой музыкального произведения? Нотный текст и интонация // Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. — М.: Памятники исторической мысли, 2015. — С. 104—111.
45. *Исхакова 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. — 2022. — Т. 13. — № 2. — С. 316–337.
46. *Казбекова Е. В.* Забарелла // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. 19. — М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2008. — С. 432–433.
47. *Калмыкова Е. В.* Образы войны в исторических представлениях англичан позднего Средневековья. — М.: Квадрига, 2010. — 664 с.
48. *Карман Е. В.* Англиканский антем XVI – первой половины XVII веков: композиционная типология и стилистика: дис. ... канд. иск. — Новосибирск, 2019. — 363 с.
49. *Катунян М. И.* Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения: сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. — М.: [б. и.], 1979. — С. 99–125.

50. *Катунян М. И.* «Тенор правит кантиленой»: К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки: сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского / ред.-сост. Т. Н. Дубравская. — М.: МГК, 1992. — С. 188–208.

51. *Кириллина Л. В.* Мотет // Католическая энциклопедия: в 5 т. / предс. ред.-изд. совета В. Л. Задворный. — Т. 3. — М.: Научная книга: Изд-во Францисканцев, 2007. — Стб. 626–627.

52. *Конькин Г. А.* Послание с континента: О мотетах Филиппа де Монте и Уильяма Бёрда // Музыкальная академия. — 2024. — № 2. — С. 96–105.

53. *Коробова А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: История и современность. — М.: Московская консерватория, 2007. — 173 с.

54. *Кофанова Е. С.* Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: Вопросы теории и практики: дис. ... канд. иск. — М., 2000. — 312 с.

55. *Кузнецов И. К.* О взаимодействии принципов гармонии и контрапункта в музыке Палестрины и Лассо // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская и др. — М.: МГК, 2002. — С. 70–85. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33).

56. *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская и др. — М.: МГК, 2002. — С. 145–153. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33).

57. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. — 260 с.

58. *Лебедев С. Н.* Кантус фирмус // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2042411> (дата обращения: 16.09.2023).

59. *Лебедев С. Н.* Мотет // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/c/motet-75f429> (дата обращения: 10.09.2023).

60. *Лебедев С. Н.* О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода: сб. тр. / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. — М., 1987. — С. 5–26. (Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92).

61. *Лебедев С. Н.* Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1987. — 26 с.

62. *Лебедев С. Н.* Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: статьи и воспоминания / ред.-сост. В. Н. Холопова. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. — С. 33–47.

63. *Лебедев С. Н., Поспелова Р. Л.* Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. — СПб: Композитор · Санкт-Петербург, 2000. — 256 с.

64. *Левик Б. В.* Данстейбл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гондольера – Корсов. — М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. — Стб. 146–147.

65. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник для студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов: [в 2 т.]. Т. 1. Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Музыка, 1982. — 696 с.

66. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: на примере мотета: дис. ... канд. иск. — М., 1981. — 278 с.

67. *Лопатин М. В.* Франко-фламандские мессы XV века: на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма: автореф. дис. ... канд. иск. — М., 2011. — 30 с.

68. *Лыжов Г. И.* Необычайные приключения каданса в четырехголосных мотетах Орландо ди Лассо // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. ст. по материалам междунар. конфер. 4–5 декабря 2014 года / СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Скифия-принт, 2019. — С. 25–39.

69. *Лыжов Г. И.* Спор К. Дальхауза и Б. Майера о старинных ладах // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: сб. ст. / редкол.: К. В. Зенкин, М. И. Катунян (отв. ред.), А. С. Соколов. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. — С. 293–306.

70. *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века: на примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо: дис. ... канд. иск. — М., 2003. — 200 с. + прил.

71. *Люттекен Л.* Музыка Ренессанса: Одна культурная практика в мечтах и реальности / пер. с нем. Г. Потаповой. — Boston: Academic Studies Press; СПб.: Библиороссика, 2023. — 324 с.

72. *Маклыгин А. Л.* О формообразовании в вокальной музыке эпохи Возрождения: метод. пособие. — Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 1990. — 36 с.

73. *Милка А. П.* Полифония: учебник для муз. вузов: в 2 ч. — СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2016. — 336+ 248 с.

74. *Москва Ю. В.* Проблемы жанровой классификации григорианского пения // Журнал Общества теории музыки. — 2024. — № 2. — С. 44–55.

75. *Москва Ю. В.* Францисканская традиция мессы: модальность григорианского хорала. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 495 с.

76. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М.: Музыка, 1966. — 574 с.

77. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е рус. изд., испр. и доп. — М.: Практика, 2006. — 1103 с.

78. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. — М.: Владос, 2003. — 249 с.

79. *Насонов Р. А.* Мотет // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — Т. 47. — М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2008. — С. 503–508.

80. *Наумова Н. И.* Английская духовная музыка эпохи ранних Тюдоров (конец XV – первая половина XVI века): дис. ... канд. иск. — Казань, 2019. — 248 с.

81. *Пелецис Г.* Роль раннего английского многоголосия в формировании полифонии строгого стиля // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: материалы Международной научной конференции. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. — С. 61–70.

82. *Пелецис Г. Э.* Формообразование в музыке И. Окегема и традиции нидерландской полифонической школы: дис. ... канд. иск. — М., 1979. — 181 с. + прил.

83. *Пескин А. Б.* Гласообмен как форма взаимодействия голосов и пластов фактуры (на материале белорусской музыки второй половины XX века) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Ч. 1 / гл. ред. Т. Г. Барановская. — Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2015. — С. 242–247.

84. *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов): автореф. дис. ... д-ра иск. — М., 2004. — 48 с.

85. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. — 711 с.

86. *Протопопов В. В.* История полифонии в ее важнейших явлениях: в 2 вып. Вып. 1. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. — М.: Музгиз, 1965. — 613 с.

87. *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня

смерти: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская и др. — М.: МГК, 2002. — С. 101–131. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33).

88. *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. — 1977. — № 3. — С. 102–108.

89. *Румянцева М. А.* Эволюция гармонической вертикали западноевропейского многоголосия XIII – начала XV веков: дис. ... канд. иск. — М., 2007. — 200 с.

90. *Рымко Г. А.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... канд. иск. — М., 2013. — 375 с.

91. *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. — М.: Классика-XXI, 2004. — 400 с.

92. *Сапонов М. А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. — М.: Музыка, 1978. — С. 7–47.

93. *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения: учебное пособие. — М.: Музыка, 1985. — 360 с.

94. *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля: история, теория, практика: [в 2 кн.]. Кн. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Композитор, 2002. — 528 с.

95. *Синельникова О. В.* Полифония западноевропейского Средневековья и Возрождения: учебное пособие. — Кемерово: Издательство КемГИК, 2019. — 240 с.

96. *Скробкова-Филатова М. С.* Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. — М.: Музыка. 1985. — 285 с.

97. *Смирнова Т. В.* Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков: автореф. дис. ... канд. иск. — Новосибирск, 2009. — 24 с.

98. *Соколов А. С.* Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме // Журнал Общества теории музыки. — 2016. — № 3. — С. 1–9.

99. *Сохор А. Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. ст. / сост. и авт. предисл. Л. Раппопорт. — М.: Музыка, 1971. — С. 292–309.
100. *Сундукова Л. И.* «Ложь» во имя красоты: *musica ficta* в композициях XIV века // Научный вестник Московской консерватории. — 2023. — Т. 14. — № 4. — С. 592–611.
101. *Сундукова Л. И.* Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю: дис. ... канд. иск. — М., 2022. — 285 с.
102. *Сундукова Л. И.* Техника инганно в остинатных формах раннего Возрождения // Музыкальная академия. — 2023. — № 2. — С. 92–107.
103. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* О взаимодействии техник работы с первоисточником: к методологии анализа музыки раннего Возрождения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. — 2022. — № 49 (4). — С. 54–64.
104. *Сухомлин И. Е.* Техника изоритмии: теория, история // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.): сб. тр. / отв. ред. Ю. К. Евдокимова. — М., 1983. — С. 59–82. (Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65).
105. *Тарасевич Н. И.* Людвиг Зенфль. «*Maria zart*»: к проблеме взаимодействия техник композиции // *Opera musicologica*. — 2020. — Т. 12. — № 5. — С. 80–94.
106. *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дис. ... канд. иск. — М., 1994. — 306 с.
107. *Тарасевич Н. И.* «Тема» как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие: сб. науч. тр. / отв. ред. В. В. Протопопов. — М.: МГК, 1992. — С. 79–100.
108. *Теплова А. С.* В поисках жанровых границ мотета (по следам монографии Джули Камминг) // Журнал Общества теории музыки. — 2021. — № 3 (35). — С. 31–45. URL: <https://journal-otmroo.ru/sites/journal->

otmroo.ru/files/2021_3_%2835%29_4_Teplova_Cumming_Du_Fay..pdf (дата обращения: 30.09.2024).

109. *Теплова А. С.* Кто Вы, Джон Данстейбл? К проблеме идентификации знаменитого музыканта // Музыкальная академия. — 2024. — № 1. — С. 92–103.

110. *Теплова А. С.* «Между мессой и шансон»: о термине мотет в XV веке // Музыка и время. — 2021. — № 12. — С. 16–20.

111. *Теплова А. С.* Три лика средневекового английского мотета // Научный вестник Московской консерватории. — 2023. — Т. 14. — № 3. С. 420–445.

112. *Тимина [Теплова] А. С.* Гармония английского контрапункта: «Магнификат» Дж. Данстейбла: курсовая работа по гармонии / науч. рук. М. И. Катунян; МГК имени П. И. Чайковского. — М., 2016. — 51 с.

113. *Токарев И. А.* Латинская литургическая песня XII–XIII веков: выпускная квалификационная работа / науч. рук. С. Н. Лебедев; МГК имени П. И. Чайковского. — М., 2020. — 216 с.

114. *Ушакова Н. В.* Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения: автореф. дис. ... канд. иск. — Новосибирск, 2013. — 25 с.

115. *Фаст Г., прот.* Толкование на Песнь Песней Соломона. — Красноярск: Енисейский благовест, 2000. — 757 с.

116. *Франтова Т. В.* Текст-музыкальная строка и ее роль в процессах темообразования в мотетах Палестрины // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 3 (36). — С. 48–55.

117. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / науч. ред. и подгот. текста к печати Т. Кюрегян и В. Ценовой. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.

118. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ: в 3 ч. Ч. 1. Гармония старых стилей / предисл. авт. — М.: Музыка, 1996. — 91 с.

119. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: учебник для спец. курсов консерваторий: в 2 ч. — М.: Композитор, 2003. — 472+624 с.
120. *Холопов Ю. Н.* Каденция // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2: Гондольера – Корсов. — М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. — Стб. 629–633.
121. *Холопов Ю. Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. — М.: Музыка, 1978. — С. 127–157. URL: <http://www.kholopov.ru/canon/canon.html> (дата обращения: 02.09.2023).
122. *Холопов Ю. Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская и др. — М.: МГК, 2002. — С. 54–69. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33). URL: <http://www.kholopov.ru/palestrina/palestrina.html> (дата обращения: 10.12.2023).
123. *Холопов Ю. Н.* Лекции для аспирантов: Мотетные формы / аудиозапись и расшифровка Е. О. Дмитриевой (Поповой). Рукопись. 2003. Личный архив Е. О. Дмитриевой.
124. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы научно-практической конференции / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. — М.: Престо, 1999. — С. 11–46.
125. *Холопов Ю. Н.* Три аспекта музыкальной формы // О принципах композиции старинной музыки: статьи, материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 301–304.
126. *Холопова В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Лань, 2002. — 368 с.
127. *Южак К. И.* О структуре изоритмического мотета XIV века // Теория, история, психология музыкального искусства: сб. ст. — Петрозаводск, 1990. — С. 46–59.

128. Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: в 2 кн. — СПб.: Тип. «Сударыня», 2006. — 391+287 с.
129. Янкус А. И., Дорохова Е. Стрoение многоголосия как объект анализа музыки строгого стиля // Теория полифонии и методика ее преподавания. Вып. 1: Общие принципы и нормы строгого письма: сб. ст. — Изд. СПбГПУ, 2011. — С. 246–258.
130. Adler G. Methode der Musikgeschichte. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. — 222 S. URL: <https://archive.org/details/methodedermusikg00adle/mode/2up> (дата обращения: 15.07.2023).
131. Aidan Hart Sacred Icons: Painter & Carver Sacred of Sacred Icons. URL: <https://aidanharticons.com> (дата обращения: 05.10.2023).
132. Alden J. Text / Music Design in Ciconia's Ceremonial Motets // Johannes Ciconia: Musicien de la Transition / ed. by Ph. Vendrix. — Turnhout: Brepols, 2003. — P. 39–64.
133. Allsen J. M. Intertextuality and Compositional Process in Two Cantilena-Motets by Hugo de Lantins // The Journal of Musicology. — 1993. — No. 11. — P. 174–202.
134. Allsen J. M. Style and Intertextuality in the Isorhythmic Motet, 1400–1440: Ph. D. diss. — University of Wisconsin-Madison, 1992. — 608 p.
135. Allsen J. M. Tenores ad Longum and Rhythmic Cues in the Early Fifteenth-Century Motet // Plainsong and Medieval Music. — 2003. — No. 1 (12). — P. 43–69.
136. Alwes Ch. L. A History of Western Choral Music. — Vol. 1. — Oxford: Oxford University Press, 2015. — 504 p.
137. Anderson G. A. New Sources of Medieval Music // Musicology Australia. — 1982. — Vol. 7. — No. 8. — P. 1–26.
138. Bacco G., J. Nádas, M. Bent, D. Fallows. Ciconia, Johannes // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 5. — P. 836–842.

139. *Baltzer R. A.* The Thirteenth-Century Motet // *The Cambridge History of Medieval Music*: in 2 vols. / ed. by M. Everist and T. F. Kelly. — Vol. 1. — Cambridge: Cambridge University Press, 2018. — P. 974–999.

140. *Barron D. B.* Continental Scribes and the Reception of Fifteenth-Century English Mass Music: A Case Study of the Aosta Manuscript: Ph. D. diss. — Indiana University, 2017. — 213 p.

141. *Beiche M.* Motet – motetus – mottetto – Motette // *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Ordner IV. M–O* / hrsg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Schriftleitung M. Bandur. — Stuttgart: Franz Steiner Verlag. [36. Auslieferung. Freiburg i. Br., Winter 2003/04]. — 23 S.

142. *Benham H.* “Salve Regina” (Power or Dunstable): A Simplified Version // *Music & Letters*. — 1978. — Vol. 59. — No. 1. — P. 28–32.

143. *Bent M.* A New Canonic Gloria and the Changing Profile of Dunstable // *Plainsong and Medieval Music*. — 1996. — No. 5. — P. 45–67.

144. *Bent M.* Byttering [Bytteryng, Biteryng, Bytering] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 4. — P. 733–734.

145. *Bent M.* Christoforus [Cristoforo] de Monte [de Feltro] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 5. — P. 812–813.

146. *Bent M.* Ciconia, Prosdocimus, and the Workings of Musical Grammar as Exemplified in “O felix templum” and “O Padua” // *Johannes Ciconia, Musicien de la Transition* / ed. by Ph. Vendrix. — Tournhout: Brepols, 2003. — P. 65–106.

147. *Bent M.* Damett [? Thomas] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 6. — P. 872–873.

148. *Bent M.* Deception, Exegesis and Sounding Number in Machaut’s Motet 15 // *The Motet in the Late Middle Ages*. — New York: Oxford University Press, 2023. — P. 197–208.

149. *Bent M. Dunstaple* [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08331> (дата обращения: 01.09.2023).
150. *Bent M. Dunstaple* [Dunstable, Dunstapell, Dumstable, Donstaple, etc.], John // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 7. — P. 711–717.
151. *Bent M. Dunstaple*. — London, New York: Oxford University Press, 1981. — 92 p. — (Oxford Studies of Composer 17).
152. *Bent M. Early Papal Motets // Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome* / ed. by R. Sherr. — Oxford: Clarendon Press, 1998. — P. 25–39.
153. *Bent M. Feragut, Beltrame* [Beltrandus de Vignone; Beltramus de Francia, Bertrandus Feraguti, Ferracuti, etc.] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 8. — P. 675–676.
154. *Bent M. Forest* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 9. — P. 87–89.
155. *Bent M. Johannes de Lymburgia* [Vinandi, Johannes] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 13. — P. 142–143.
156. *Bent M. Machaut's Motet 10 and Its Interconnections // A Critical Companion to Medieval Motets* / ed. by J. C. Hartt. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. — P. 301–319. — (Studies in Medieval and Renaissance Music).
157. *Bent M. New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony* // Journal of the American Musicological Society. — 1968. — Vol. 21. — No. 2. — P. 137–156.
158. *Bent M. Old Hall, the Agincourt Motets, and Dunstable* // The Motet in the Late Middle Ages. — New York: Oxford University Press, 2023. — P. 465–493.

159. *Bent M.* Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet “Tribum que non abhoruit / Quoniam secta latronum / Merito hec patimur” and its Quotations // *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* / ed. by D. Pesce. — Oxford; New York: Oxford University Press, 1997. — P. 82–103.

160. *Bent M.* Power, Leonel [Lionel, Lyonel, Leonellus, Leonelle; Polbero] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 20. — P. 243–248.

161. *Bent M.* Rota versatilis: Towards a Reconstruction // *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart* / ed. by I. Bent. — London: Stainer & Bell, 1981. — P. 65–98.

162. *Bent M.* “Sub arturo plebs / Fons citharizancium / In omnem terram” and its Musicians // *The Motet in the Late Middle Ages.* — New York: Oxford University Press, 2023. — P. 369–387.

163. *Bent M.* Sturgeon, N. [? Nicholas] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 24. — P. 630.

164. *Bent M.* The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent // *Essays on the History of English Music: Sources, Style, Performance, Historiography* / ed. by E. Hornby and D. Maw. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2010. — P. 83–96.

165. *Bent M.* The Fourteenth-Century Italian Motet // *L’Ars Nova Italiana del Trecento.* — 1992. — No. 6. — P. 85–125.

166. *Bent M.* The Late-Medieval Motet // *Companion to Medieval and Renaissance Music* / ed. by T. Knighton and D. Fallows. — London: Dent & Sons, 1992. — P. 114–119.

167. *Bent M.* The Motets of Johannes Ciconia // *The Motet in the Late Middle Ages.* — New York: Oxford University Press, 2023. — P. 551–574.

168. *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: Aldershot, 2004. — P. 91–127.

169. *Bent M.* The Old Hall Manuscript: A Paleographical Study: Ph. D. diss. — Cambridge University, 1969. — 329 p.

170. *Bent M.* The Progeny of Old Hall: More Leaves from a Royal English Choirbook // Gordon Athol Anderson, 1929–1981: In memoriam von seinen Studenten, Freunden und Kollegen. — Henryville: Institute of Mediaeval Music, 1984. — S. 1–54.

171. *Bent M.* Words and Music in Machaut's Motet 9 // Early Music. — 2003. — Vol. 31. — No. 3. — P. 363–388.

172. *Bent M., Bent I.* Dufay, Dunstaple, Plummer: A New Source // Journal of the American Musicological Society. — 1969. — Vol. 22. — No. 3. — P. 394–424.

173. *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).

174. *Bent M., Howlett D.* Subtiliter alternare: The Yoxford Motet "O amicus / Precursaris" // Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest H. Sanders / ed. by P. M. Lefferts and B. Seirup. — New York: Columbia University, 1990. — P. 43–84.

175. *Besseler H.* Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der altniederländischen Musik. 2., veränderte Aufl. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1974. — 292 S.

176. *Bloxam M. J.* Music and Ritual // The Cambridge History of Fifteenth-Century Music / ed. by A. M. Busse Berger and J. Rodin. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — P. 511–527.

177. *Boetticher W.* Geschichte der Motette. 2. Aufl. — Wilhlmshaven: Noetzel Verlag, 2000. — 198 S. — (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 139).

178. *Boogaart J.* "O series summe rata". Die motetten van Guillaume de Machaut: De Ordening van het Corpus en de Samenhang van Tekst en Muziek: Ph. D. diss. — Universiteit Utrecht, 2001. — 502 S.

179. *Boogaart J.* A Prism of its Time: Social Functions of the Motet in Fourteenth-Century France // *A Critical Companion to Medieval Motets* / ed. by J. C. Hartt. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. — P. 155–174. — (Studies in Medieval and Renaissance Music).

180. *Boogaart J.* Encompassing Past and Present: Quotations and Their Function in Machaut's Motets // *Early Music History*. — 2001. — Vol. 20. — P. 1–86.

181. *Boogaart J.* Love's Unstable Balance. Part I. Analogy of Ideas in Text and Music of Machaut's Motet 6. Part II. More Balance Problems and the Order of Machaut's Motets // *Muziek & Wetenschap*. — 1993. — Nr. 3. — S. 3–33.

182. *Bowers R.* English Church Polyphony: Singers and Sources from the 14th to the 17th Century. — Aldershot: Ashgate, 1999. — 366 p. — (Variorum collected studies series 633).

183. *Bowers R.* Fixed Points in the Chronology of English Fourteenth-Century Polyphony // *Music & Letters*. — 1990. — Vol. 71. — No. 3. — P. 313–335.

184. *Bowers R.* Obligation, Agency, and Laissez-faire: The Promotion of Polyphonic Composition for the Church in Fifteenth-Century England // *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts* / ed. by I. Fenlon. — Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1981. — P. 1–19.

185. *Bowers R.* Some Observations on the Life and Career of Lionel Power // *Proceedings of the Royal Musical Association*. — 1975–1976. — Vol. 102. — P. 103–127.

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

187. *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/9781561592630.013.900> (дата обращения: 10.06.2023).

188. *Brothers T.* Contenance Angloise and Accidentals in Some Motets by Du Fay // *Plainsong and Medieval Music*. — 1997. — No. 6. — P. 21–51.

189. *Brothers T.* Vestiges of the Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, ca. 1450–1475 // *Journal of the American Musicological Society*. — 1991. — Vol. 44. — No. 1. — P. 1–56.
190. *Brown S. E.* New Evidence of Isomelic Design in Dufay's Isorhythmic Motets // *Journal of the American Musicological Society*. — 1957. — Vol. 10. — P. 7–13.
191. *Brown S. E.* The Motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay: Ph. D. diss. — Indiana University, 1962. — 362 p.
192. *Brownlee K.* Fire, Desire, Duration, Death: Machaut's Motet 10 // *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned* / ed. by S. Clark and E. E. Leach. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2005. — P. 79–93.
193. *Brownlee K.* Machaut's Motet 15 and the Roman de la rose: The Literary Context of "Amours qui a le pouoir / Faux Samblant m'a deceü / Vidi Dominum" // *Early Music History*. — 1991. — Vol. 10. — P. 1–14.
194. *Buff C. E.* Ciconia's Equal-Cantus Motets and the Creation of Early Fifteenth-Century Style: Ph. D. diss. — Princeton University, 2015. — 329 p.
195. *Building the Kingdom: Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice* / ed. by C. H. Smith and J. F. O'Connor. — Turnhout: Brepols, 2006. — 518 p. — (Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance 20)
196. *Bukofzer M. F.* Dunstable // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: [in 17 Bdn.]. Bd. 3 / begr. von F. Blume*. — Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1954. — Sp. 949–957.
197. *Bukofzer M. F.* John Dunstable: A Quincentenary Report // *The Musical Quarterly*. — 1954. — Vol. 40. — No. 1. — P. 29–49.
198. *Bukofzer M. F.* John Dunstable and the Music of His Time // *Proceedings of the Musical Association*. — 65th Sess. — 1938–1939. — P. 19–43.
199. *Bukofzer M. F.* *Studies in Medieval & Renaissance Music*. — New York: W.W. Norton, 1950. — 324 p.

200. *Bukofzer M. F.* Über Leben und Werke von Dunstable // *Acta Musicologica*. — 1936. — Vol. 8. — Fasc. 3/4. — P. 102–119.
201. *Burstyn S.* Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons // *Acta Musicologica*. — 1977. — Vol. 49. — Fasc. 2. — P. 200–227.
202. *Büttner F.* Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten. — Tutzing: Hans Schneider, 1990. — 304 S. — (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 47).
203. *Caldwell J.* The Oxford History of English Music: in 2 vols. Vol. 1. From the Beginnings to c. 1715. — Oxford: Clarendon Press, 1991. — 691 p.
204. Canticum Canticorum Salomonis // Clementine Vulgate Project. URL: <https://web.archive.org/web/20230529132731/https://vulsearch.sourceforge.net/html/Ct.html> (дата обращения: 22.02.2024).
205. Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant — Inventories of Chant Sources. URL: <https://cantusdatabase.org> (дата обращения: 10.07.2023).
206. *Carey H. M.* Judicial Astrology in Theory and Practice in Later Medieval Europe // *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*. — 2010. — No. 41. — P. 90–98.
207. *Clark A.* The Fourteenth-Century Motet // *The Cambridge History of Medieval Music: in 2 vols. / ed. by M. Everist and T. F. Kelly*. — Vol. 1. — Cambridge: Cambridge University Press, 2018. — P. 1000–1019.
208. *Clark J. G.* The Dissolution of the Monasteries: A New History. — New Haven: Yale University Press, 2021. — 704 p.
209. *Clark S.* When Words Converge and Meanings Diverge: Counterexamples to Polytextuality in the Thirteenth-Century Motet // *A Critical Companion to Medieval Motets / ed. by J. C. Hartt*. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. — P. 205–224. — (Studies in Medieval and Renaissance Music).

210. *Cobin M. W.* The Aosta Manuscript: A Central Source of Early-Fifteenth-Century Sacred Polyphony: Ph. D. diss. — New York University, 1978. — 509 p.
211. *Colton L.* Angel Song: Medieval English Music in History. — London; New York: Routledge, 2017. — 192 p.
212. *Colton L.* Languishing for Provenance: “Zelo tui languero” and the Search for Women’s Polyphony in England // *Early Music*. — 2011. — Vol. 39. — No. 3. — P. 315–325.
213. *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.
214. *Colton L.* Music, Text and Structure in 14th-Century English Polyphony: The Case of “Ave miles celestis curie” // *Early Music*. — 2017. Vol. 45. — No. 1. — P. 27–40.
215. *Colton L.* Music and Sanctity in England, c. 1260 – c. 1400: Ph. D. diss. — University of York, 2003. — 462 p.
216. *Conrad B. D.* An Encounter with Leonel Power: Creating Singable Sanctus from Renaissance Notation: Ph. D. diss. — Claremont Graduate University, 2017. — 315 p.
217. *Cook J.* The Style of Walter Frye and an Anonymous Mass in the Lucca Choirbook // *Music & Letters*. — 2015. — Vol. 96. — No. 1. — P. 1–27.
218. *Corpus antiphonalium officii*: [in 6 vols.]. Vol. 3. *Invitatotia et antiphonae*. Editio critica / ed. R.-J. Hesbert. — Roma: Casa editrice Herder, 1968. — 551 p.
219. *Cox B. W.* The Motets of MS Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q15: in 2 parts: Ph. D. diss. — North Texas State University, 1977. — 334+738 p.
220. *Cumming J. E.* Concord out of Discord: Occasional Motets of the Early Quattrocento: Ph. D. diss. — University of California at Berkeley, 1987. — 413 p.

221. *Cumming J. E.* Music for the Doge in Early Renaissance Venice // *Speculum*. — 1992. — Vol. 76. — P. 324–364.
222. *Cumming J. E.* The Motet in the Age of Du Fay. — Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — 418 p.
223. *Curtis G.* Stylistic Layers in the English Mass Repertory c. 1400–1450 // *Proceedings of the Royal Musical Association*. — 1982–1983. — Vol. 109. — P. 23–38.
224. *Curtis G., Wathey A.* Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of the Surviving Repertory // *Royal Musical Association Research Chronicle*. — 1994. — No. 27. — P. 1–69 / rev. by J. Cook and P. Wright, 2017. URL: <https://www.diamm.ac.uk/documents/554/C-W.pdf> (дата обращения: 20.04.2023).
225. *Cuthbert M. S.* Trecento II: Sacred Music and Motets in Italy and the East from 1300 until the End of the Schism // *The Cambridge History of Medieval Music: in 2 vols.* / ed. by M. Everist and T. F. Kelly. — Vol. 1. — Cambridge: Cambridge University Press, 2018. — P. 1100–1124.
226. *Dahlhaus C.* Studies on the Origin of Harmonic Tonality / transl. by R. O. Gjerdingen. — Princeton: Princeton University Press, 1990. — 389 p.
227. *Dammann R.* Geschichte der Begriffsbestimmung Motette // *Archiv für Musikwissenschaft*. — 1959. — Nr. 16. — S. 337–377.
228. *Davey H.* History of English Music. — London: J. Curwen & Sons, [1895]. — 518 p. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP339823-SIBLEY1802.26734.db35-39087008697957text.pdf> (дата обращения: 05.08.2023).
229. *Dittmer L. A.* Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente // *Die Musikforschung*. — 1957. — 10. Jahrg. — H. 1. — S. 9–39.
230. *Dittmer L. A.* The Dating and the Notation of the Worcester Fragments // *Musica Disciplina*. — 1957. — Vol. 11. — P. 5–11.
231. *Dumitrescu T.* The Early Tudor Court and International Musical Relations. — Aldershot: Ashgate, 2007. — 348 p.

232. *Elders W.* Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. — 1977. — Deel 27. — No. 2. — P. 65–101.
233. *Erviti M. G.* The Motet as a Representation of Sociocultural Value circa 1500: Ph. D. diss. — University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997. — 478 p.
234. *Etheridge J. H.* The Works of Johannes de Lymburgia: Ph. D. diss. — Indiana University, 1972. — 570 p.
235. *Fallows D.* Bedyngham [Bedyngheham, Bedingham, Bodigham, Bellingan, Benigun; perhaps also Boddenham, Bodenham, Bodneham and Bodnam], Johannes // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 3. — P. 63–66.
236. *Fallows D.* Binchois, Gilles de Bins // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 3. — P. 578–593.
237. *Fallows D.* Dufay. — London: J. M. Dent, 1982. — 321 p. — (The Master Musicians).
238. *Fallows D.* Dunstable, Bedyngham and “O Rosa Bella” // The Journal of Musicology. — 1994. — Vol. 12. — No. 3. — P. 287–305.
239. *Fallows D.* The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century // Renaissance Studies. — 1987. — Vol. 1. — No. 2. — P. 189–208.
240. *Fishelov D.* Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory. — University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993. — 175 p.
241. *Flotzinger R.* Anlage und Herkunft des Trienter Codex 93 // Musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, 1420–1450: Prozesse & Praktiken / hrsg. von A. Rausch, B. R. Tammen. — Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2014. — S. 39–64.
242. *Fowler A.* Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. — Cambridge: Harvard University Press, 1982. — 369 p.

243. *Fuhrmann W.* Subjektivierung von Polyphonie: Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450 // *Musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, 1420–1450: Prozesse & Praktiken* / hrsg. von A. Rausch, B. R. Tammen. — Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2014. — S. 171–225.

244. *Fuller S.* A Motet Conceived in Troubled Times: Machaut's Motet 22 // *A Critical Companion to Medieval Motets* / ed. by J. C. Hartt. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. — P. 321–339. — (Studies in Medieval and Renaissance Music).

245. *Fuller T.* The History of the Worthies of England. — London: J. G., W. L. and W. G., MDCLXII [1662]. — 1008 p. URL: <https://archive.org/details/historyofworthie00full/mode/2up> (дата обращения: 10.09.2023).

246. *Gómez M. C.* Une Version a Cinq Voix du Motet “Apollinis Eclipsatur / Zodiacum Signis” dans le Manuscrit E-BCEN 853 // *Musica Disciplina*. — 1985. — Vol. 39. — P. 5–44.

247. *Greene R. L.* John Dunstable: A Quincentenary Supplement // *Musical Quarterly*. — 1954. — Vol. 40. — No. 3. — P. 360–363.

248. *Gregorian Chant Books for the Liturgy of The Roman Catholic Church*. URL: https://www.gregorianbooks.com/gregorian_books.html (дата обращения: 13.08.2023).

249. *Günther U., Stone A.* Matteo da Perugia [Matheus de Perusio, de Perusiis, Perusinis] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 16. — P. 136–138.

250. *Haggh B.* Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy at Cambrai Cathedral in the Fifteenth Century // *International Musicological Society, Study Group Cantus Planus: Papers Read at the Fourth Meeting. Pécs, Hungary, 3–8 September 1990* / ed. by L. Dobszay and A. Papp. — Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1992. — P. 549–569.

251. *Hamm Ch.* A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth-Century Continental Manuscripts // *Musica Disciplina*. — 1968. — Vol. 22. — P. 47–76.

252. *Hamm Ch.* The Motets of Lionel Power // *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk* / ed. by H. Powers. — Princeton: Princeton University Press, 1968. — P. 127–136.

253. *Handbuch der musikalischen Gattungen: [in 17 Bdn.]. Bd. 9. Messe und Motette* / hrsg. von H. Leuchtmann, S. Mauser; unter Mitarb. von Th. Hochradner [et al.]. — Laaber: Laaber-Verlag, 1998. — 400 S.

254. *Harrison F. Ll.* *Ars Nova in England: A New Source* // *Musica Disciplina*. — 1967. — Vol. 21. — P. 67–85.

255. *Harrison F. Ll.* *English Church Music in the Fourteenth Century* // *The New Oxford History of Music: [in 10 vols.] Vol. 3. Ars Nova and the Renaissance: 1300–1540* / ed. by D. A. Hughes and G. Abraham. — London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1960. — P. 82–106.

256. *Harrison F. Ll.* *Music in Medieval Britain*. — London: Routledge and Paul, 1958. — 491 p.

257. *Harrison F. Ll.* *Rota and Rondellus in English Medieval Music* // *Proceedings of the Royal Musical Association*. — 86th Sess — 1959–1960. — P. 98–107.

258. *Hartt J. C.* *The Duet Motet in England: Genre, Tonal Coherence, Reconstruction* // *A Critical Companion to Medieval Motets* / ed. by J. C. Hartt. — Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018. — P. 261–285. — (Studies in Medieval and Renaissance Music).

259. *Henrici Quinti, Angliae Regis, Gesta, cum Chronicâ Neustriae, Gallicè, ab Anno MCCCCXIV. ad MCCCCXXII, ad Fidem Codicum Manuscriptorum Recensuit, Chronicam Traduxit, Notisque Illustravit Benjamin Williams, S.A.S.* — Londini: Sumptibus Societatis, MDCCCL [1850]. — 298 p.
URL: <https://archive.org/details/henriciquintian02willgoog/mode/2up> (дата обращения 10.02.2024).

260. *Higgins P.* Love and Death in the Fifteenth-Century Motet: A Reading of Busnoys's "Anima mea liquefacta est / Stirps Jesse" // *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* / ed. by D. Pesce. — Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. — P. 142–168.

261. *Historical Dictionary of Late Medieval England, 1272–1485* / ed. by R. H. Fritze, W. B. Robison. — Westport: Greenwood Press, 2002. — 658 p.

262. *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 [Basel, 1973]. — 5 S.

263. *Holford-Strevens L.* Du Fay the Poet? Problems in the Texts of His Motets // *Early Music History*. — 1997. — Vol. 16. — P. 97–165.

264. *Howlett D. R.* A Possible Date for a Dunstable Motet // *Music Review*. — 1975. — Vol. 36. — P. 81–84.

265. *Huck O.* The Music of the Angels in Fourteenth- and Early Fifteenth-Century Music // *Musica Disciplina*. — 2003–2008. — Vol. 53. — P. 99–119.

266. *Hughes A.* Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to Their Organization and Terminology. — Toronto: Toronto University Press, 1982. — 470 p.

267. *Husmann H.* Einführung in die Musikwissenschaft. — Heidelberg: Quelle & Meyer, 1958. — 268 S.

268. *Jander O.* Superius // *Grove Music Online*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27122> (дата обращения: 29.03.2024).

269. *Johannis de Muris: Libellus cantus mensurabilis* // *Scriptorum de musica medii aevi: novam seriem a Gerbertina alteram. T. 3* / ed. E. de Coussemaker. — Parisiis: A. Durand et Pedone-Lauriel, MDCCCLXIX [1869]. — P. 46–58. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=2jpKAAAАсAAJ&pg=GBS.PP1&hl=ru> (дата обращения: 25.01.2024).

270. John Dunstaple (c. 1390–1453): A discography. URL: <http://www.medieval.org/emfaq/composers/dunstaple.html> (дата обращения: 07.08.2023).

271. John Dunstable and His Time. URL: <http://www.hoasm.org/III/IIICDunstableCircle.html> (дата обращения: 03.09.2023).

272. *Kaye Ph. R.* The “Contenance Angloise” in Perspective: A Study of Consonance and Dissonance in Continental Music c. 1380–1440. — New York, London: Garland, 1989. — 397 p.

273. *Kenney S. W.* Walter Frye and the “Contenance Angloise”. — New Haven: Yale University Press, 1964. — 227 p.

274. *Kirkman A.* Some Early Fifteenth-Century Fauxbourdons by Dufay and His Contemporaries: A Study in Liturgically-Motivated Musical Styles // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. — 1990. — No. 40. — P. 3–35.

275. *Kirkman A.* The Style of Walter Frye and an Anonymous Mass in Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557 // Early Music History. — 1992. — Vol. 11. — P. 191–221.

276. *Koller O.* Die Musik im Lichte der Darwinistischen Theorie // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 7 (1900) / hrsg. von E. Vogel. — Leipzig: C. F. Peters, 1901. — S. 35–50. URL: https://archive.org/details/jahrbuch-der-musikbibliothek-peters_1900_7/mode/2up (дата обращения: 05.10.2023).

277. *Kovarik E.* A Newly-Discovered Dunstable Fragment // Journal of the American Musicological Society. — 1968. — Vol. 21. — No. 121–133.

278. *Kryzhanovsky I. I.* The Biological Bases of the Evolution of Music / transl. from the author’s unpublished manuscript by S. W. Pring. — London: Humphrey Milford; Oxford University Press, 1928. — 57 p. (Oxford Musical Essays). URL: <https://archive.org/details/biologicalbaseso00kryz> (дата обращения: 17.07.2023).

279. *Lanzilotta P.* “Novae artis fons et origo”: John Dunstable nel 6° centenario della nascita // *Studi musicali*. — 1993. — Vol. XXII/2. — P. 279–295.

280. *Latenische Hymnen des Mittelalters. Bd. II. Marienhymnen* / hrsg. und erklärt F. J. Mone. — Freiburg im Breisgau: Herder, 1854. — 459 S. URL: <https://ia801308.us.archive.org/25/items/lateinischehymn02unkngoog/lateinischehymn02unkngoog.pdf> (дата обращения: 10.10.2023).

281. *Lederer V.* Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst: Ein Beitrag zur musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. — Leipzig: C. F. W. Siegel, 1906. — 429 S. URL: <https://archive.org/details/berheimatundursp01lede/mode/2up> (дата обращения: 03.02.2024).

282. *Lefferts P. M.* Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England // *Studies in Medieval Music: Festschrift for Ernest H. Sanders* / ed. by P. M. Lefferts and B. Seirup. — New York: Columbia University, 1990. — P. 247–282.

283. *Lefferts P. M.* Dunstaple, Dunstable, John, Johannes. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22574> (дата обращения: 25.08.2023).

284. *Lefferts P. M.* Dunstaple, Dunstable, John, Johannes // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausg.: [in 29 Bdn.]* / hrsg. von L. Finscher. — Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2001. — Personenteil 5. — Sp. 1606–1625.

285. *Lefferts P. M.* The Motet in England in the Fourteenth Century: Ph. D. diss. — Columbia University, 1983. — 980 p.

286. *Lefferts P. M.* The Motet in England in the Fourteenth Century // *Current Musicology*. — 1979. — Vol. 28. — P. 55–75.

287. *Lefferts P. M.* Two English Motets on Simon de Montfort // *Early Music History*. — 1981. — Vol. 1. — P. 203–225.

288. *Leichtentritt H.* Geschichte der Motette. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. — 453 S. URL: <https://archive.org/details/geschichtedermo01leicgoog/mode/2up> (дата обращения: 01.02.2023).

289. *Lewis A.* Anti-Semitism in an Early Fifteenth-Century Motet “Tu, nephanda” // *Plainsong and Medieval Music*. — 1994. — No. 3. — P. 45–56.
290. *Lowinsky E. E.* *Tonality and Atonality Sixteenth-Century Music* / foreword by I. Stravinsky. — Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1961. — 101 p.
291. *Ludwig F.* Die 50 Beispiele Coussemaker’s aus der Handschrift von Montpellier // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. — 1904. 5. Jahrg. — H. 2. — S. 177–224.
292. *Lütteken L.* Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharacter an der Schwelle der Neuzeit // *Schriften zur Musikwissenschaft aus Muenster*. Bd. 4. — Hamburg, Eisenach: K. D. Wagner, 1993. — 568 S.
293. *Lütteken L.* *Music of the Renaissance: Imagination and Reality of a Cultural Practice* / foreword by C. Reynolds, transl. by J. Steichen. — University of California Press, 2019. — 248 p.
294. *Lütteken L.* *The Fifteenth-Century Motet* / transl. by J. Steichen // *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* / ed. by A. M. Busse Berger and J. Rodin. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — P. 701–718.
295. *Maclean Ch.* The Dunstable Inscription in London // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. — 1910. — 11. Jahrg. — H. 2. — S. 232–249. URL: <https://www.jstor.org/stable/929313> (дата обращения: 05.05.2023).
296. *McGuire Ch. E., Plank S. E.* *Historical Dictionary of English Music: ca. 1400–1958*. — Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2011. — 341 p. — (Historical Dictionaries of Literature and the Arts).
297. *McKeown-Green J.* What Is Music? Is There a Definitive Answer? // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. — 2014. — Vol. 72. — No. 4. — P. 393–403.
298. *McLeod K.* Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities // *Journal of Popular Music Studies*. — 2001. — Vol. 13. — Iss. 1. — P. 59–75.

299. *Meech S. B.* Three Musical Treatises in English from a Fifteenth-Century Manuscript // *Speculum*. — 1935. — Vol. 10. — No. 3. — P. 235–269.
300. *Mixer K.* Johannes Brassart and His Works: Ph. D. diss. — University of North Carolina, 1961. — 347 p.
301. *Mixer K.* Isorhythmic Design in the Motets of Johannes Brassart // *Studies in Musicology: Essays in the History, Style, and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon* / ed. by J. W. Pruett; foreword by Ch. Seeger. — Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969. — P. 179–189. — (Studies in Musicology).
302. *Montefu J. L.* The Latin Texted Motets of Guillaume de Machaut. Thesis... degree of Master of Music. — University of San Diego, 2003. — 162 p.
303. *News V.* Early Fourteenth-Century Motets with Middle-Voice Tenor // *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts* / ed. by U. Günther, L. Finscher and J. Dean. — [S. l.]: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1996. — P. 31–52. — (Musicological Studies and Documents 49).
304. *Noble J.* John Dunstable (d. 1453): A Line of Approach and a Point of Departure // *The Musical Times*. — 1954. — Vol. 95. — No. 1334. — P. 185–187.
305. *Nosow R.* Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence // *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance* / ed. by D. Pesce. — Oxford, New York: Oxford University Press, 1997. — P. 104–121.
306. *Nosow R.* Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet. — New York: Cambridge University Press, 2012. — 292 p.
307. *Nosow R.* The Florid and Equal-Discantus Motet Styles of Fifteenth-Century Italy: Ph D. diss. — University of North Carolina, 1992. — 402 p.
308. *Page C.* An English Motet of the 14th Century in Performance: Two Contemporary Images // *Early Music*. — 1997. — Vol. 25. — No. 1. — P. 7–32.
309. *Page C.* Around the Performance of a 13th-Century Motet // *Early Music*. — 2000. — Vol. 28. — No. 3. — P. 343–357.

310. Pauli Cortesii Protonotarii Apostolici in Libros de Cardinalatu ad Iulium Secundum Pont. Max. Prooemium. — [San Gimignano]: Castro Cortesio Symeon Nicolai Nardi, 1510. — [225 p.]. URL: https://ia600701.us.archive.org/29/items/gri_33125008676336/gri_33125008676336.pdf (дата обращения: 14.01.2023).

311. *Perkins L. L.* Music in the Age of the Renaissance. — New York: W. W. Norton, 1999. — 1147 p.

312. *Pfaff R. W.* The Liturgy in Medieval England: A History. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — 593 p.

313. *Phelps M.* The Pagan Virgin? Du Fay's "Salve flos", a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore // *Qui musicam in se habet: Studies in Honor of Alejandro Planchart* / ed. by A. Zayaruznaya, B. J. Blackburn, and S. Boorman. — Middleton: American Institute of Musicology, 2015. — P. 503–518.

314. *Pia dictamina: Reimgebete und Leselieder des Mittelalters: Aus Handschriften und Wiegendrucken. Fünfte Folge* / hrsg. von G. M. Dreves. — Leipzig: O. R. Reisland, 1899. — 238 S. — (Analecta Hymnica Medii Aevi 32). URL: <https://ia601603.us.archive.org/25/items/piadictaminarei01blumgoog/piadictaminarei01blumgoog.pdf> (дата обращения: 09.09.2023).

315. *Pia dictamina: Reimgebete und Leselieder des Mittelalters: Aus Handschriften und Wiegendrucken. Vierte Folge* / hrsg. von C. Blume. Leipzig: O. R. Reisland, 1898. 218 S. — (Analecta Hymnica Medii Aevi 31). URL: <https://ia601603.us.archive.org/25/items/piadictaminarei01blumgoog/piadictaminarei01blumgoog.pdf> (дата обращения: 09.09.2023).

316. *Pieragostini R.* Rediscovering Lost Evidence: Little-Known Fragments with English Polyphony in Bologna // *Music & Letters*. — 2011. Vol. 92. — No. 3. — P. 343–376.

317. *Pirrota N.* Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy // *Journal of the American Musicological Society*. — 1966. — No. 19. — P. 127–161.

318. *Planchart A. E. Du Fay [Dufay; Du Fayt], Guillaume // Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08268> (дата обращения: 24.08.2023).*

319. *Planchart A. E. Du Fay [Dufay; Du Fayt], Guillaume // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed.: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 7. — P. 647–664.*

320. *Planchart A. E. Four Motets of Guillaume Du Fay in Context // Sleuthing the Muse: Studies in Honor of William F. Prizer / ed. by K. Forney and J. Smith. — New York: Pendragon, 2012. — P. 13–30.*

321. *Planchart A. E. Guillaume Du Fay: The Life and Works: in 2 vols. — Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2018. — 926 p.*

322. *Processionale ad usum insignis ac praeclarae ecclesiae Sarum. — Leeds: M'Corquodale & Co, MDCCCLXXXII [1882]. — 175 p. URL: <https://ia801305.us.archive.org/16/items/processionalead00churgoog/processionalead00churgoog.pdf> (дата обращения: 07.11.2023).*

323. *Prosdocimi de Beldemandis opera. Vol. 1. Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris / ed. F. A. Gallo. — Bologna: Università degli Studi de Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali – Sez. Musicologia, 1966). — 223 p. — (Antiquae musicae italicae scriptores. Vol. 3). URL: https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/PROEXP_TEXT.html (дата обращения: 19.07.2023).*

324. *Reaney G. Loqueville, Richard // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 15. — P. 181.*

325. *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. [Freiburg i. Br., 1972]. — 7 S.*

326. *Richental U. von.* Concilium zu Constanz. — Augsburg: Anton Sorg, 1483. — 250 f. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01000949201> (дата обращения: 06.11.2023).
327. *Rosch E.* Cognitive Representations of Semantic Categories // *Journal of Experimental Psychology.* — 1975. — Vol. 104. — P. 192–233.
328. *Rosch E., Mervis C.* Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories // *Cognitive Psychology.* — 1975. — No. 7. — P. 573–605.
329. *Rothenberg D. J.* Marian Devotion in the Fifteenth Century // *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* / ed. by A. M. Busse Berger and J. Rodin. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — P. 528–544.
330. *Rothenberg D. J.* The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music. — New York: Oxford University Press, 2011. — 288 p.
331. *Ryan M.-L.* Introduction: On the Why, What, and How of Generic Taxonomy // *Poetics.* — 1981. — Vol. 10. — No. 2–3. — P. 109–126.
332. *Salisbury M. C.* The Secular Liturgical Office in Late Medieval England. — Turnhout: Brepols, 2015. — 271 p. — (Medieval Church Studies 16).
333. *Sanders E. H.* Medieval English Polyphony and its Significance for the Continent: Ph. D. diss. — Columbia University, 1963. — 465 p.
334. *Sanders E. H.* Peripheral Polyphony of the 13th Century // *Journal of the American Musicological Society.* — 1964. — Vol. 17. — No. 3. — P. 261–287.
335. *Sanders E. H.* The Early Motets of Philippe de Vitry // *Journal of the American Musicological Society.* — 1975. — Vol. 28. — No. 1. — P. 24–45.
336. *Sanders E. H.* The Medieval Motet // *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade* / hrsg. von W. Arlt, E. Lichtenhahn und H. Oesch; unter Mitarbeit von M. Haas. — Bern: Francke Verlag, 1973. — S. 497–573.
337. *Sandon N.* Salisbury [‘Sarum’], Use of // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd ed.: in 29 vols. / ed. S. Sadie, J. Tyrrel. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 22. — P. 158–163.

338. *Sandresky M. V.* The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay // *Journal of Music Theory*. — 1981. — Vol. 25. — No. 2. — P. 291–306.

339. *Saucier C.* Acclaiming Advent and Adventus in Johannes Brassart's Motet for Frederick III // *Early Music History*. — 2008. — Vol. 27. — P. 137–179.

340. *Saucier C.* Johannes Brassart's "Summus secretarius" // *The Journal of Musicology*. — 2017. — Vol. 34. — No. 2. — P. 149–181.

341. *Saucier C.* Johannes Brassart's Civic Motet: Voicing the Biblical Topography of Medieval Liège // *Acta Musicologica*. — 2013. — Vol. 85. — Fasc. 1. — P. 1–20.

342. *Scott A. B.* "Ibo michi ad montem mirre?": A New Motet by Plummer? // *Musical Quarterly*. — 1972. — Vol. 58. — No. 4. — P. 543–556.

343. *Seay A., Fallows D.* Antonius Romanus [Antonius de Roma] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed.* — London: Macmillan, 2001. — Vol. 1. — P. 767.

344. *Shakespeare W.* The Life of King Henry the Fifth / introd. and notes by K. Deighton. — London: Macmillan and Co., 1896. — 306 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.21861/mode/2up> (дата обращения: 07.07.2023).

345. *Schoop H., Allsen J. M.* Lantins, de // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed.* — London: Macmillan, 2001. — Vol. 14. — P. 255–256.

346. *Schoop H., Nosow R.* Antonius de Civitate Austrie [Cividal, Civitato; Antonio da Cividale] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed.* — London: Macmillan, 2001. — Vol. 1. — P. 766–767.

347. *Shrock D.* Choral Repertoire. — New York: Oxford University Press, 2009. — 800 p.

348. *Smith B. G.* John Dunstable and Leonel Power: A Stylistic Comparison: Ph. D. diss. — University of Sheffield, 1992. — 217 p.

349. *Sparks E. H.* Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420–1520. — Berkeley: University of California Press, 1963. — 504 p.
350. *Spilsted G. R.* The Paleography and Musical Repertory of Codex Tridentinus 93: Ph. D. diss. — Harvard University, 1982. — 285 p.
351. *Stahura R. E.* A Stylistic Study of the Works of John Dunstable: Ph. D. diss. — Indiana University, 1969. — 255 p.
352. *Stell J., Wathey A.* New Light on the Biography of John Dunstable? // *Music & Letters*. — 1981. — Vol. 62. — No. 1. — P. 60–63.
353. *Stevens D.* Ceremonial Music in Medieval Venice // *The Musical Times*. — 1978. — Vol. 119. — No. 1622. — P. 321–327.
354. *Stow J.* The Survey of London, Containing the Original, Antiquitie, Encreafe and More Modern Eftate of the Faid Famous Citie <...>, Written in the Yeare 1598 by John Stow, citizen of London <...>. — London: George Purflowe, 1618. — 983 p. URL: <https://archive.org/details/b30338967/mode/2up> (дата обращения: 10.09.2023).
355. *Strohm R.* Music in Late Medieval Bruges. 2nd ed., rev. — Oxford: Clarendon Press, 1990. — 273 p.
356. *Strohm R.* Ritual – Repertoire – Geschichte: Identität und Zeitbewusstsein // *Musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, 1420–1450: Prozesse & Praktiken* / hrsg. von A. Rausch, B. R. Tammen. — Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2014. — S. 11–20. — (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 26).
357. *Strohm R.* The Rise of European Music, 1380–1500. — Cambridge: Cambridge University Press, 1993. — 720 p.
358. *Taruskin R.* Oxford History of Western Music: in 6 vols. Vol. 1. The Earliest Notations to the Sixteenth Century. — Oxford: Oxford University Press, 2005. — 834 p.
359. The Dictionary by Merriam-Webster: Definition of “Subgenre”. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/subgenre> (дата обращения: 25.08.2023).

360. The Motet around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment? / ed. by T. Schmidt-Beste. — Turnhout: Brepols, 2012. — 570 p.

361. *Thomson R. M.* John Dunstable and His Books // *The Musical Times*. 2009. — Vol. 150. — No. 1909. — P. 3–16.

362. *Tinctoris J.* Terminorum Musicae Diffinitorium (Dictionary of Musical Terms) / lat. and eng. edition, transl. and annot. by C. Parrish. — London: Collier-Macmillan, 1963. — 108 p.

363. *Tinctoris J.* Terminorum Musicae Diffinitorium. — Treviso: Gerardus de Lisa, — 1495. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf (дата обращения: 12.10.2023).

364. *Tischler H.* Another English Motet of the 13th Century // *Journal of the American Musicological Society*. — 1967. — Vol. 20. — No. 2. — P. 274–279.

365. *Trachtenberg M.* Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's "Nuper Rosarum Flores" and the Cathedral of Florence // *Renaissance Quarterly*. — 2001. — Vol. 54. — P. 740–775.

366. *Trowell B.* A Fourteenth-Century Ceremonial Motet and Its Composer // *Acta Musicologica*. — 1957. — Vol. 29. — Fasc. 2/3. — P. 65–75.

367. *Trowell B.* Benet [Benett, Bennet, Benmet, Bonet, Bonnet, Jo. Benet Anglicus], John // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 3. — P. 250.

368. *Trowell B.* Frye [ffry, ffrye, Frey, Frie], Walter // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 9. — P. 303–306.

369. *Trowell B.* Proportion in the Music of Dunstable // *Proceedings of the Royal Musical Association*. — 1979. — Vol. 105. — P. 100–141.

370. *Trowell B.* Some English Contemporaries of Dunstable // *Proceedings of the Royal Musical Association*. — 81th Sess. — 1954–1955. — P. 77–92.

371. *Trowell B., Wathey A.* John Benet's "Lux fulget ex Anglia – O pater pietatis – Salve Thoma": The Reconstruction of a Fragmentary Fifteenth-Century Motet in Honour of St Thomas Cantilupe // St. Thomas Cantilupe Bishop of Hereford: Essays in his Honour / ed. by M. Jancey. — Hereford: [The Friends of Hereford Cathedral], 1982. — P. 159–180.

372. *Turner Ch.* Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385–1450 // *Music Analysis*. — 1991. — Vol. 10. — P. 89–124.

373. *Turner Ch.* Sub obscuritate ouadam ostendens: Latin Canon in the Early Renaissance Motet // *Early Music*. — 2002. — Vol. 30. No. 2. P. 165–187.

374. Ugolinus Urbevetanis. Declaratio musicae disciplinae: [in 3 vol. facsim.] / ed. by A. Seay. — Rome: American Institute of Musicology, 1959–1962. — (Corpus Scriptorum de Musica 7).

375. *Upton E.* Music and Performance in the Later Middle Ages. — New York: Palgrave Macmillan, 2013. — 232 p.

376. *Ward T. R.* Cesaris, Johannes // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 5. — P. 392–393.

377. *Warren Ch. W.* Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet // *Musical Quarterly*. — 1973. — Vol. 59. — P. 92–105.

378. *Warren Ch. W.* Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay // *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, 1974* / ed. by A. W. Atlas. — New York, 1976. — P. 128–143.

379. *Wathey A.* Dunstable in France // *The Journal of Musicology*. — 1986. Vol. 12. — No. 3. — P. 1–36.

380. *Wathey A.* Myth and Mythography in the Motets of Philippe de Vitry // *Musica e storia*. — 1998. — Vol. VI/1. — P. 81–106.

381. *Wathey A.* The Marriage of Edward III and the Transmission of French Motets to England // *Journal of the American Musicological Society*. — 1992. — Vol. 45. — No. 1. — P. 1–29.

382. *Wathey A.* The Motet Texts of Philippe de Vitry in German Humanist Manuscripts of the Fifteenth Century // *Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts* / ed. by J. Kmetz. — New York: Cambridge University Press, 1994. — P. 195–201.

383. *Wathey A.* The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance // *Early Music History*. — 1993. — Vol. 12. — P. 119–150.

384. *Wathey A.* The Peace of 1360–1369 and Anglo-French Musical Relations // *Early Music History*. — 1990. — Vol. 9. — P. 129–174.

385. *Wegman R. C.* Johannes Tinctoris and the “New Art” // *Music & Letters*. — 2003. — Vol. 84. — No. 2. — P. 171–188.

386. *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.

387. Whittingham, Robert (d. 1452), of London and Pendley, Herts // *The History of Parliament: the House of Commons 1386–1421*. URL: <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/member/whittingham-robert-1452> (дата обращения: 19.06.2023).

388. *Williamson A.* Genre, Taxonomy and Repertory in Insular Polyphony of “The Long Thirteenth Century” (c. 1150–c. 1350): Ph. D. diss. — University of Southampton, 2016. — 344 p.

389. *Wittgenstein L.* *Philosophical Investigations* / transl. by G. E. M. Anscombe. — Oxford: Blackwell, 1953. — 250 p.

390. *Wright C.* Carmen, Johannes // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 5. — P. 156.

391. *Wright C.* Dufay’s “Nuper rosarum flores”, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin // *Journal of the American Musicological Society*. — 1994. — Vol. 47. — P. 395–441.

392. *Wright C.* Dufay’s Motet “Balsamus et munda cera” and the Papal Ceremony of the Agnus Dei // *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and*

Performance: Essays Dedicated to Andrew Hughes / ed. by J. Haines and R. Rosenfeld. — Aldershot: Ashgate, 2004. — P. 325–348.

393. *Wright C.* Grenon, Nicolas // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 10. — P. 382.

394. *Wright C.* Grossin [Grossim], Estienne // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 10. — P. 441–442.

395. *Wright C.* Tapissier, Johannes [Jean de Noyers] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 25. — P. 90–91.

396. *Wright C.* Velut, Gilet [Egidius] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 26. — P. 383–384.

397. *Wright P.* Binchois in England: Some Questions of Style, Influence, and Attribution in his Sacred Works // *Binchois Studies* / ed. by A. Kirkman and D. Slavin. — Oxford, New York: Oxford University Press, 2000. — P. 87–118.

398. *Wright P.* Brassart [Brassar, Brassart, Brasart, Brassant], Johannes // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 4. — P. 251–252.

399. *Wright P.* Johannes Brassart and Johannes de Sarto // *Plainsong and Medieval Music*. — 1992. — No. 1. — P. 41–61.

400. *Wright P.* A New Attribution to Dunstaple // *Music & Letters*. — 2019. — Vol. 100. — No. 2. — P. 196–232.

401. *Wright P.* Sarto, Johannes de // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. / ed. by S. Sadie, J. Tyrrel. 2nd ed. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 22. — P. 303.

402. *Wright P.* The Transmission of English Liturgical Music to Central Europe c. 1430 – c. 1445 // *Musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, 1420–*

1450: Prozesse & Praktiken / hrsg. von A. Rausch, B. R. Tammen. — Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2014. — S. 83–112.

403. *Žak S.* Die Quellenwert von Giannozzo Manettis Oratio über die Domweihe von Florenz 1436 für die Musikgeschichte // *Die Musikforschung*. 1987. — 40. Jahrg. — H. 1. — S. 2–32.

404. *Zayaruznaya A.* “She Has a Wheel That Turns...”: Crossed and Contradictory Voices in Machaut’s Motets // *Early Music History*. — 2009. — Vol. 28. — P. 185–240.

405. *Zayaruznaya A.* Form and Idea in the Ars nova Motet: Ph. D. diss. — Harvard University, 2010. — 413 p.

406. *Zayaruznaya A.* Hockets as Compositional and Scribal Practice in the ars nova Motet – A Letter from Lady Music // *Journal of Musicology*. — 2013. — Vol. 30. — No. 4. — P. 461–501.

407. *Zayaruznaya A.* The Monstrous New Art: Divided Forms in the Late Medieval Motet. — Cambridge: Cambridge University Press, 2015. — 301 p. — (Music in Context).

408. *Zayaruznaya A.* Upper-Voice Structures and Compositional Process in the Ars nova Motet. — New York: Routledge, 2018. — 174 p. — (RMA Monographs 32).

409. *Zazulia E.* Out of Proportion: “Nuper rosarum flores” and the Danger of False Exceptionalism // *The Journal of Musicology*. — 2019. — Vol. 36. — No. 2. — P. 131–166.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

I. Электронные копии манускриптов

A) Музыкальные рукописи

1. A-KN 1018 (Августинский антифонарий): Augustiner-Chorherrenstift-Bibliothek, Klosterneuburg, Österreich. URL: <https://manuscripta.at/diglit/AT5000-1018/0001> (дата обращения: 01.07.2023).

2. A-Wn 1799** (Цистерцианский антифонарий): Österreichische Nationalbibliothek – Handschriftensammlung, Wien, Österreich. URL: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2980646&order=1&view=SINGLE (дата обращения: 01.07.2023).

3. D-Mbs Cgm. 810 (Книга песен Шеделя): Bayerische Staatsbibliothek, München, Deutschland. URL: <https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-MUS-00000BSB00079055?lang=de> (дата обращения: 17.08.2023).

4. D-Mbs Clm. 14274 (Кодекс из Санкт-Эммерам): Bayerische Staatsbibliothek, München, Deutschland. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00001643?page=,1> (дата обращения: 18.08.2023).

5. D-Mbs Mus. MS 3224 (Часть манускрипта с многоголосной музыкой): Bayerische Staatsbibliothek, München, Deutschland. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045881?page=,1> (дата обращения: 18.08.2023).

6. F-CH MS 564 (Кодекс Шантийи): Musée Condé, Chantilly, France. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP267994-PMLP433686-codex_de_chantilly.pdf (дата обращения: 02.07.2023).

7. F-Pn Lat. 12044 (Антифонарий из Сен-Мор-де-Фоссе): Bibliothèque nationale de France, Paris, France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000531z/f1.item> (дата обращения: 01.07.2023).

8. F-Pnm Français 146 (Роман о Фовеле): Bibliothèque nationale de France, Paris, France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454675g/f1.item> (дата обращения: 18.08.2023).

9. F-Pnm Français 1584 (Machaut A): Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris, France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444> (дата обращения: 18.08.2023).

10. GB-Crc MS 314 (Фрагмент рукописи с многоголосной музыкой): Pembroke College, Cambridge, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/311/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

11. GB-Lbl Add. MS 54324 (Часть рукописи с многоголосной музыкой): British Library, London, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/405/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

12. GB-Lbl Add. MS 57950 (Манускрипт Олд-Холл): British Library, London, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/210/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

13. GB-MA PRC 50/5 (Фрагмент манускрипта с многоголосной музыкой): Kent History and Library Centre, Maidstone, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/3235/#/> (дата обращения: 27.03.2024).

14. GB-Ob MS. Canon. Misc. 213 (Составная рукопись с многоголосной музыкой): Bodleian Library, Oxford, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/> (дата обращения: 24.11.2023).

15. GB-Ob MS. Rawl. liturg. d. 3 (Сарумский градуал): Bodleian Library, Oxford, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/541/#/> (дата обращения: 01.07.2023).

16. GB-WO F.160 (Вустерский антифонарий и др.): Dean and Chapter Library, Worcester, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/941/#/> (дата обращения: 01.07.2023).

17. I-AO Cod. 15 (Манускрипт Аосты): Seminario Maggiore, Biblioteca, Aosta, Italy. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/112/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

18. I-Bc Q15 (Болонский манускрипт): Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, Bologna, Italy. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

19. I-Bu MS 2216 (Рукопись с многоголосной музыкой): Biblioteca Universitaria, Bologna, Italy. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/119/#/> (дата обращения: 18.08.2023).

20. I-Fl MS Mediceo Palatino 87 (Кодекс Скварчалупи): Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze (Florence), Italy. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP411443-PMLP666472-Squarcialupi_Codex.pdf (дата обращения: 18.08.2023).

21. I-La MS 238 (Луккская хоровая книга, или Кодекс Шторма): Archivio di Stato Lucca, Lucca, Italy. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/196/#/> (дата обращения: 17.08.2023).

22. NL-Uu 406 (Антифонарий): Universiteitsbibliotheek, Utrecht, Netherlands. URL: <https://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-327915&lan=en#page//12/91/91/129191904552668432945136115237987565303.jpg/mode/1up> (дата обращения: 24.11.2023).

23. PL-Kj Berlin MS Mus. 40098 (Книга песен Глогаяу): Biblioteka Jagiellonska, Kraków, Poland. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP527352-PMLP208295-Glogauer_Liederbuch_Cantus.pdf,
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP527720-PMLP208295-Glogauer_Liederbuch_Tenor.pdf,
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP527721-PMLP208295-Glogauer_Liederbuch_Contratenor.pdf (дата обращения: 17.08.2023).

Б) Богослужбные книги (ненотированные)

24. BSB-Hss Clm 835 (Золотая мюнхенская псалтирь): Bayerische Staatsbibliothek, München, Deutschland. URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00012920/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00102920&seite=1> (дата обращения: 10.12.2023).

25. GB-Bodley Auct. D. inf. 2. 11 (Часослов): Bodleian Libraries, Oxford, England. URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/322fec41-5285-4057-a37d->

cc2543d577eb/surfaces/707286da-ffd4-4af2-86a2-3bee4c5686f6/ (дата обращения: 05.11.2023).

26. GB-Lbl Add MS 18850 (Бедфордский часослов): British Library, London, England. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18850_fs001ar# (дата обращения: 20.08.2023)

27. GB-Lbl Arundel 83 (Псалтирь и часослов Говарда): British Library, London, England. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_83_f001r (дата обращения: 20.08.2023).

28. GB-Lbl Add. MS 49622 (Горлстонская псалтирь): British Library, London, England. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r (дата обращения: 20.08.2023).

29. GB-Lbl Cotton MS Domitian A XVII (Псалтирь Генриха VI): British Library, London, England. URL: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_domitian_a_xvii_fs001r# (дата обращения: 20.08.2023).

В) Иные рукописи

30. F-Pn Français 12476 (Мартен ле Фран. «Защитник дам»): Bibliothèque nationale de France, Paris, France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525033083/f1.item.zoom> (дата обращения: 05.07.2023).

31. F-Pn Français 5054 (Марциал Овернский. «Вигилии на смерть короля Карла VII»): Bibliothèque nationale de France, Paris, France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105380390/f1.item.zoom> (дата обращения: 05.11.2023).

32. IE TCD MS 177 (Матвей Парижский. «Житие святого Альбана»): Trinity College, Dublin, Ireland. URL: <https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/8p58pm63q> (дата обращения: 08.10.2023).

33. GB-Ce MS 70 (Книжечка Данстейбла с выписками по «судебной астрологии»). URL: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-EMMANUEL-COLLEGE-00070/5> (дата обращения: 20.02.2024).

34. GB-Lbl Royal 20 C VII (Хроники Франции или Сен-Дени): British Library, London, England. URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8466&CollID=16&NStart=200307>; <https://manuscriptminiatures.com/4163/8807> (дата обращения: 20.06.2023).

35. GB-Occc MS 118 (Копии трактатов Боэция «De institutione musica» и «De institutione arithmetica» с владельческой записью Данстейбла): Corpus Christi College, Oxford, England. URL: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2899/#/> (дата обращения: 20.08.2023).

II. Нотные печатные издания

A) Факсимильные

1. Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript: Introductory Study and Facsimile Edition by M. Bent: in 2 vols. — Lucca: LIM Editrice, 2009.

2. Codex Tridentius, 87–93: facsimile edition: in 7 volumi. — Rome: Bibliopola, 1969–1970.

3. Graduale Sarisburiense: A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century, with a Dissertation and Analytical Index Illustrating its Development from the Gregorian Antiphonale Missarum / ed. by W. H. Frere. — London: Plainsong & Medieval Music Society, 1894. (reproduced Farnborough: Gregg Press, 1966). URL: https://archive.org/details/ldpd_10276822_000/page/n333/mode/2up (дата обращения: 29.11.2023).

4. Il códice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna / facsimile édition di F. A. Gallo. — Bologna: Forni, 1968–1970. — (Monumenta lyrica medii aevi italica 3: Mensurabilia).

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

Б) В современной нотации

6. Джон Данстэбл. Инструментальные ансамбли / сост. и ред. В. Мартынов. — М.: Музыка, 1978.

7. Хоры композиторов Англии: для хора разных составов без сопровожд. Вып. 1 / сост. Б. Куликов. — М.: Музыка, 1979.

8. Ave Maria. Вып. 3. Хоровые произведения для хора раз. составов без сопровожд. и с инструм. сопровожд. / сост. и авт. предисл. Л. П. Абрамова. — М.: Музыка, 2000.

9. Antonii Romani Opera: in 2 vols. / ed. by F. A. Gallo. — Bologna: University degli Studi di Bologna, 1965.

10. Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 1. Works of Baude Cordier, Johannis Cesaris, Johannis Carmen, Johannis Tapissier / ed. by G. Reaney. — Rome: American Institute of Musicology, 1955. — (Corpus mensurabilis musicae 11).

11. Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 2. Works of Franchois Lebertoul, Guillaume le Grant, Johannis le Grant, Guillermi Malbecque, Johannis Reson, Gilet Velut, and Others / ed. by G. Reaney. — Rome: American Institute of Musicology, 1959. — (Corpus mensurabilis musicae 11).

12. Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 3. Collected works of Richard Loqueville, Estienne Grossin, R. Libert, and Benoit / ed. by G. Reaney. — Rome: American Institute of Musicology, 1966. — (Corpus mensurabilis musicae 11).

13. Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 5. Collected Works of Antonius de Cividale, Bartholomeus de Bononia, Bartholomeus Brollo, Prepositus Brixiensis, and P. Rosso (P. Rubeus) / ed. by G. Reaney. — Rome: American Institute of Musicology, 1975. — (Corpus mensurabilis musicae 11).

14. Early Fifteenth-Century Music: [in 7 vols.]. Vol. 7. Collected Works of Nicolaus Grenon, Hubertus de Salinis, and Beltrame Feragut / ed. by G. Reaney. — Rome: American Institute of Musicology, 1983. — (Corpus mensurabilis musicae 11).
15. English Music for Mass and Offices (II) and Music for Other Ceremonies / ed. by E. H. Sanders, F. Ll. Harrison, and P. M. Lefferts. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1986. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 17).
16. English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries / ed. by E. H. Sanders. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1979. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 14).
17. Four Late Isorhythmic Motets / ed. by J. M. Allsen. — Newton Abbott: Antico Edition, 1997.
18. Four Motets by John Plummer / ed. by B. Trowell. — Plainsong and Medieval Music Society; Banbury: Piers Press, 1968.
19. Guillaume de Machaut: Musikalische Werke: in 4 Bdn. Bd. 3. Motetten / hrsg. von F. Ludwig. — Leipzig, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1926–1927 [nachgedruckt 1954].
20. Guillaume de Machaut: Oeuvres complètes [Complete Works of Guillaume de Machaut. Part 1–2] / ed. by L. Schrade. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1956–1957 [reprinted 1977]. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 2–3).
21. Guillaume de Machaut: The Complete Poetry & Music / general ed. R. B. Palmer and Y. Plumley. Vol. 9. The Motets / ed. by J. Boogaart; transl. by R. B. Palmer and J. Boogaart; art historical commentary by D. Leo. — Kalamazoo: Western Michigan University; Medieval Institute Publications, 2018.
22. Guillaume Dufay: Opera Omnia: [in 6 vols.]. Vol. 1. Motetti / ed. by H. Bessler. — Rome: American Institute of Musicology, 1966. — (Corpus mensurabilis musicae 1).

23. Guillaume Dufay: Opera Omnia: [in 6 vols.]. Vol. 5. Compositiones Liturgicae Minores / ed. by H. Bessler. — Rome: American Institute of Musicology, 1966. — (Corpus mensurabilis musicae 1).

24. Guillaume Du Fay: Opera Omnia. Part I. Cantilena and Paraphrase Motets / ed. by A. E. Planchart. — Santa Barbara: Marisol Press, 2008. — URL: <https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia/> (дата обращения: 09.08.2023).

25. Guillaume Du Fay: Opera Omnia. Part II. Isorhythmic Motets / ed. by A. E. Planchart. — Santa Barbara: Marisol Press, 2011. — URL: <https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia/> (дата обращения: 09.08.2023).

26. Invitation to Medieval Music. Book 1. Music of the Earlier Fifteenth Century / transcr. and ed. by T. Dart. — London, Stainer & Bell, 1967.

27. Invitation to Medieval Music. Book 3 (i). Music of the Mid-Fifteenth Century / transcr. and ed. by T. Dart. — London, Stainer & Bell, 1967.

28. Italian Sacred Music (Part 2) et Ceremonial Music / ed. by K. von Fischer, F. A. Gallo. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1987. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 13).

29. Italian Sacred Music (Part 1) / ed. by K. von Fischer, F. A. Gallo. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1976. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 12).

30. Johannes Brassart: Opera Omnia: [in 2 vols.]. Vol. 2. Motetti / ed. by K. E. Mixter. — Rome: American Institute of Musicology, 1971. — (Corpus mensurabilis musicae 35).

31. John Dunstable: Complete works / ed. by M. F. Bukofzer. — London: Stainer & Bell, 1953. — (Musica Britannica 8).

32. John Dunstable: Complete works. 2nd, rev. ed. / prepar. by M. Bent, I. Bent, B. Trowell. — London: Stainer & Bell, 1970. — (Musica Britannica 8).

33. John Dunstable: *Descendi in ortum meum* / [transcribed by S. Cassola]. URL: [https://www.cpdل.org/wiki/index.php/Descendi_in_ortum_meum_\(John_Dunstable\)](https://www.cpdل.org/wiki/index.php/Descendi_in_ortum_meum_(John_Dunstable)) (дата обращения: 28.03.2024).
34. Leonel Power: *Complete Works. Vol. 1. Motets* / ed. by Ch. Hamm. — [S. l.]: American Institute of Musicology, 1969. — (Corpus mensurabilis musicae 50).
35. *Motets of English Provenance* / ed. by F. Ll. Harrison; texts ed. and transl. by P. M. Lefferts. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1980. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 15).
36. *Motets of French Provenance* / ed. by F. Ll. Harrison; french texts ed. by E. Rutson; notes on the Latin texts by A. G. Rigg. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1968. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 5).
37. *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XVe siècle)* / ed. by Ch. van den Borren. — Brussels, 1950. — (Flores musicales belgicae 1).
38. Pierluigi da Palestrina's Werke: in 33 Bdn. Bd. 4. Fünfstimmige Motetten / hrsg. von F. Espagne. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874.
39. *Polyphonia sacra: A Continental Miscellany of the Fifteenth Century. 2nd ed., rev.* / ed. by Ch. van den Borren. — London: Plainsong and Mediaeval Music Society, 1962.
40. *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jahrhunderts. I. Auswahl* / hrsg. von G. Adler, O. Koller. — Wien: Artaria, 1900. — (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bdn. 14–15).
41. *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jhs. IV. Auswahl. 1. Reginald Liebert, Messe mit allen Gesängen des Ordinarium und Proprium; 2. Guillaume Dufay, Sieben geistliche und zwei weltliche Motetten; 3. Siebzehn marianische Antiphonen von Dunstaple und Anonymis; 4. Fünfundwanzig Hymnen von Dunstaple, Merques, Touront, H. Battre, Binchois und Anonymis* / bearb. von R. von Ficker, A. Orel. — Wien: Universal-Edition, 1920. — (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 53).
42. *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jhs. V. Auswahl. Messen und Messensätze von Anglicanus, Bartholomaeus de*

Bruollis, Bedingham, Benet, Binchois, Bodoil, Bourgois, Ciconia, Dufay, Dunstable, Forest, Georgius a Brugis, Grossin, Hugo de Lantinis, Leonellus, Markham, Sorbi, Zachariuas de Teramo und Anonymis / bearb. von R. von Ficker. — Wien: Universal-Edition, 1924. — (Denkmäler der Tonkunst in Österreich: Bd. 61).

43. Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jhs. VI. Auswahl. Geistliche u. weltliche Motetten von Alanus de Anglia, Battre, Brasart, Cristoforus de Monte, Dufay, Dunstable, Franchos, Forest, Ludbicus de Arimino, Merques, Verben, De Vitry u. Anonymis / bearb. von R. von Ficker. — Wien: Universal-Edition, 1933. — (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 76).

44. The Motets of the Manuscripts Chantilly, Musée condé, 564 (olim 1047) and Modena, Biblioteca Estense, αM. 5, 24 (olim lat. 568) / ed. by U. Günther. — [S. l.]: American Institute of Musicology, 1965 (repr. 1998). — (Corpus mensurabilis musicae 39).

45. The Old Hall Manuscript: in 3 vols., in 4 pts. / transcrib. and ed. by A. Hughes and M. Bent. — [S. l.]: American Institute of Musicology, 1969–1973. — (Corpus mensurabilis musicae 46).

46. The Roman de Fauvel; The Works of Philippe de Vitry; French Cycles of the Ordinarium Missae / ed. by L. Schrade. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1956. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 1).

47. The Worcester Fragments: A Catalogue Raisonné and Transcription / ed. by L. A. Dittmer; foreword by D. A. Huges. — [S. l.]: American Institute of Musicology, 1957. — (Musicological Studies and Documents).

48. The Works of Johannes Ciconia / ed. by M. Bent, A. Hallmark. — Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, 1985. — (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 24).

49. Walter Frye: Collected Works / ed. by S. W. Kenney. — [S. l.]: American Institute of Musicology, 1960. — (Corpus Mensurabilis Musicae 19).

В) В квадратной нотации

50. The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English. — Tournai, New York: Desclée Company, 1961.

51. Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum. — Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, MCMXIX [1912]. URL: <https://archive.org/details/antiphonalesacro0000cath/page/n9/mode/2up> (дата обращения: 10.05.2023).

52. Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis a Pio Papa X. restitutum et editum et SS. D.N. Benedicti XV auctoritate recognitum et vulgatum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum. — Pariciis, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, MCMXLIX [1949].

53. Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. abbatum congregationum confoederatarum ordinis sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum. — Pariciis, Tornaci, Romae: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, MCMXXXIV [1934]. URL: <https://archive.org/details/antiphonalemonas0000cath/mode/2up> (дата обращения: 10.05.2023).

54. Processionale ad usum insignis ac praeclarae ecclesiae Sarum. — Leeds: M'Corquodale & Co, MDCCCLXXXII [1882]. URL: <https://archive.org/details/processionalead00churgoog/mode/2up> (дата обращения: 21.03.2024).

55. Processionale monasticum ad usum congregationis gallicae Ordinis Sancti Benedicti. — Solesmes: Abbaye de Saint-Pierre, 1893. URL: https://books.google.nl/books?id=_h46AQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=nl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 24.11.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Нотный текст избранных мотетов

1. Гийом Дюфай. *Ecclesiae militantis*⁶⁴³

Cantus 1

Cantus 2

Contratenor

Tenor 1

Tenor 2

13

25

Ec - cle - si - ae mi - li - tan - tis, Ro - ma se - des tri - um - phan -

San - cto - rum ar - bi - tri -

tis Pa - tri sur - sum si - de - ra Ta - men cle - ri re -

o Cle - ri - co - rum pro - pri - o Chor - do me - di - tan - ti; Ne - quam

so - nan - tis Lau - dem pon - ti - fi - ci dan - tis

ge - nus a - tri - o Re - ce - dat lu - di - bri - o Um - brae

⁶⁴³ Приводится по изданию: Guillaume Du Fay. Opera Omnia. Part II / ed. A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. URL: https://www.diamm.ac.uk/documents/173/07_Du_Fay_Ecclesiae_militantis.pdf (дата обращения: 19.02.2024).

37

Pro - mat vo - ce li - be - ra,
pe - tu - lan - ti.

48

Ga - bri - e - lem quem vo - ca - vit, Dum pa - ter - num cri - men la - vit,
Nam tor - pens in - er - ti - a Lon - ga quae - rens o - ti - a
Bel - la ca - nunt gen - tes, quae - ri - mur, pa - ter op - ti - me, tem -
Gabriel
Ecce nomen domini
I, I

60

Bap - tis - ma - tis sum - pti - o, Eu - ge - ni - um re - vo - ca - vit, Bo - num ge -
Ne - sci - vit Eu - ge - ni - um; Sed iu - ris pe - ri - ti - a
pus: Ex - pe - di - et mul - tos, si cu - - -

72

nus quod no - ta - vit, Pon - ti - fi - cis e - le - cti - o.
Cum to - ta iu - sti - ti - a
pis, u - na di - es. Num - - mus et ho -

84

Sunt e - ius in - ge - ni - um -
ra flu - unt ma - gnum - que i - ter or - bis a - gen -

96

Quod con - sul - ta con - ti - o, Qua nam san - cta ra - ri - o Sic de - li - be - ra -
Hinc est te - sti - mo - ni -
Dum nec su - - us
Gabriel
Ecce nomen Domini
I. 2

102

vit Ut so - la de - vo - ti - o Re - gnet in pa - la - ti - o, Quod -
um: Pa - cem quae - rit om - ni - um Ex - o - sus
in to - - - to no - - - sci - - -

108

de - us be - a - - vit.
pi - a - cu - li. Et tri - num dae - mo - ni - um Dae - mo - nis et ca -
tur or - - be de - - us.

114

ri - um Pom - pam vin - cit sae - - cu - - - li.

120

Cer - te de - us vo - lu - it Et in hoc com -
 Qui co - le ris po - pu - li Scu - tum, dic quod at - tu - li
 Bel - la ca - nunt gen - tes, quae - ri - mur, pa - ter op - ti - me, tem -
 Cabriel
 Ecce nomen Domini
 II, 1

132

pla - cu - it Ve - ne - to - rum pro - - li; Sed dae -
 Ti - bi, pa - - ter op - ti - me,
 pus: Ex - pe - di - et mul - tus, si cu - -

144

mon in - do - lu - it, Quod pec - ca - tum de - fu - it
 Sa - crum det, quod o - cu - li Tu -
 pis, u - na di - es. Num - - mus et ho -

156

Tan - tae re - - rum mo - li.
i in - star spe - cu - li Cer - nunt ni - ti - dis - si - me.
ra flu - unt ma - - gnum - que i - ter or - bis a - gen - -

168

Dul - cis pa - ter po - pu - li, Qui dul - co - rem po - cu - li, Cra - pu - lam per - hor - res,
E - ia te, pul - che - ri - me, Quaeri - mus, te - ner - ri - me, Mo - ram lon - gi tem - po - ris
dum Nec su - us in to - - to no - sci -
Gabriel

Ecce nomen Domini
II, 2

180

Po - ne len - to
Dul - ci - mur a - sper - ri -
tur or - - be de - - us.

186

con - su - - li Rem gre - gis pau - per - cu - li,
me, Ne - sci - o quo fer - ri - - me,

192

Ne - ne - - sci - us er - - - - -
 Ad ful - men - tum cor - po - ris.
 Bel - - la ca - - - nunt gen - - tes,
 Ecce nomen Domini
 III, 1

201

res. Pa - - ter hae - - - - -
 U - na ti - - bi tri - - - tas
 quae ri - mur, pa - - - ter op - - ti - me, tem -
 Gabriel

210

rens fi - - li - - o
 Ve - - ra de - us u - - - - - ni - -
 pus: Ex - - pe di - et

219

Spi - ri - tus con - fi - - ni - - - o Det - - - - -
 tas Det cae - li ful - - - go - - - - rem,
 mul - - - tos, si - - - cu - - - -

228

pre - - - ce sol - - lem - - - ni

Quem li - - ne - - a bo - - ni - -

pis, u - na di - es.

237

Gau - di - um Eu - ge - ni - o, Per - fe - - cto

tas, Ar - gen - te - a ca - sti - tas

Num - - - - - mus et ho - -

246

do - - mi - - ni - - o in vi - ta pe - ren -

Se - cta - vis in mo - - - -

ra flu - - - unt ma - - - gnum

253

- ni.

rem.

que i - - ter or - - bis a - gen - - -

255 ϕ

A - - - - -
A - - - - -
dum Nec sus in toto no sci -
Gabriel
Ecce nomen Domini
III, 2

267

men. _____
men. _____
tur or be De us. _____

279

A - - - - - men. _____
A - - - - - men. _____

2. Аноним. *Ascendenti sonet geminatio*⁶⁴⁴

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

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

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

Ascendenti

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]

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

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

[En hic ascendens Dominus]

[En hic ascendens Dominus]

⁶⁴⁴ Приводится по: *Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M.* The Dorset Rotulus: Contextualizing and Reconstructing the Early English Motet. P. 340–342, но с «раскрытием» знаков репризы.

III.

En_ hic a - scen - dens pas-si - o-nis vin-cu - lo nos la-vit a pro-tho-pa - ren-tum_ pi - a - cu - lo.

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

[En hic ascendens passionis]

En hic ascendens passionis

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

En_ hic a - scen - dens pas-si - o-nis vin-cu - lo nos la-vit a pro-tho-pa - ren-tum_ pi - a - cu - lo.

[En hic ascendens passionis]

En hic ascendens passionis

IV.

En hic a - scen dens hu - ma-no cum sig-na-cu - lo nos e-mit in cru-cis_ pa-ti - bu - lo.

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

En hic ascendens humano

En hic ascendens humano

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

En hic a - scen dens hu - ma-no cum sig-na-cu - lo nos e-mit in cru-cis_ pa-ti - bu - lo.

En hic ascendens humano

En hic ascendens humano

V.

En a - scendens ad pa-tris dex - te - ram se - dens ad im - ple - vit iam pro - phe - ti - cam lit - te - ram.

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

En ascendens ad patris

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

En a - scendens ad pa-tris dex - te - ram se - dens ad im - ple - vit iam pro - phe - ti - cam lit - te - ram.

En ascendens ad patris

VI.

Que - mad - mo - dum hunc vi - di - stis a - scen - den - tem i - ta veni - et. Al - le - lu - ia.

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

Quemadmodum

[Coda]

Vi - ri Ga - li - le - i, quid vos ad - mi - ra - mi - ni? [Di - vi - na po] - ten - ci - a.

Que - mad - mo - dum hunc vi - di - stis a - scen - den - tem i - ta veni - et. Al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia.

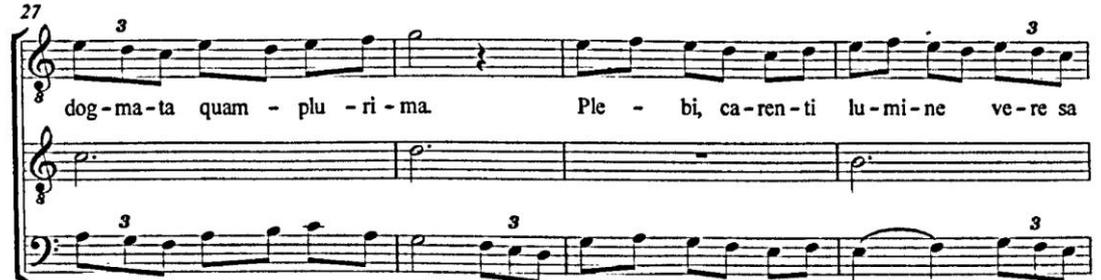
Quemadmodum

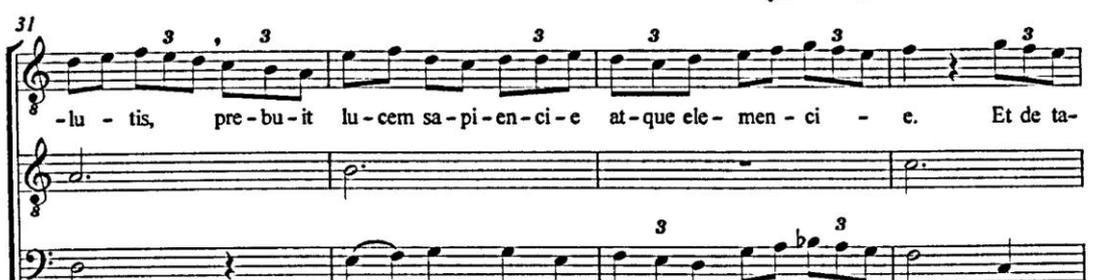
3. Аноним. *Civitas nusquam conditur*⁶⁴⁵

Ci-vi-tas nus-quam con-di-tur qae su - pra 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 ae - 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 - la - bro fi - gi - tur tri - bu - at ut lu - cem
 re - ce - ptu - ri cum san - ctis le - ti - ci - am qui - a
 ca - li - gi - no - so po - pu - lo Quo - ni - am qui ca - ret lu - mi - ne ne - scit
 con - so - nat et re - do - let me - li - us iun - ctu - ra bo - no -
 quo ten - dat i - ti - ne - re. an si va - dat u - ti - li - ter, aut si de - vi - et ne - qui - ter.
 rum me - ri - to. hie et in fu - tu - ro se - cu - lo.

⁶⁴⁵ Приводится по: *Colton L. Music and Sanctity in England, c. 1260 – c. 1400. P. 152–154.*

24  Sie - que pa - tent et ru - ti - lant Ed - war - di nec la - ti - tant vi - te - mo - res et
Dul - cis est a - du - na - ci - o, quam dul - ce

27  dog - ma - ta quam - plu - ri - ma. Ple - bi, ca - ren - ti lu - mi - ne ve - re sa
con - tu - ber - ni - um in sub - li - mi - pa - la - ci -

31  - lu - tis, pre - bu - it lu - cem sa - pi - en - ci - e at - que ele - men - ci - e. Et de ta -
- o co - ram re - ge ce - le - sti - um, u -

35  len - tis si - bi com - mis - sis a Do - mi - no, ve - lu - ti fa - mu - lus o - pti - mus
- bi Ed - war - dus ho - di - e sub - li - ma - tur ad

39  re - spon - det in cen - tu - plo. Et i - de - o si - bi - con - ce - di - tur glo - ri - a,
gau - di - um. Pre - ci - bus cu - ius per - du - ca - mur ad e - o

44  quo nun - quam de - fi - ci - et le - ti - ci - a per in - fi - ni - ta se - cu - la.
rum con - sor - ci - um quo ma - ne - bunt in per - pe - tu - um.

4. Леонель Пауэр. *Beata viscera*⁶⁴⁶

Be - a - ta vis - ce - ra

Ma - ri - ae vir - gi -

Ma - ri - ae vir -

(h)

- - - nis quae por - ta -

gi - nis quae por - ta - ve -

- - - ve - - - runt ae - ter -

- - - runt ae - ter -

- - - ni Pa -

ni Pa - tris Fi -

tris Fi - li - um.

li - um.

⁶⁴⁶ Набрано по изданию: Leonel Power: Complete Works. P. 6.

5. Джон Данстейбл. *Regina celi letare*⁶⁴⁷

Re-gi-na ce-li le-ta-re

Letare Le-ta-re

re-al-le-ya.

Qui-a quem me-ru-i

Quia Quia

sti-por-ta

⁶⁴⁷ Приводится по изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 101–103.

Musical score system 1, measures 56-60. The system consists of three staves. The top staff contains the vocal line with notes and rests. The middle and bottom staves contain the piano accompaniment. Measure numbers 56, 60, and 65 are indicated above the staff.

Musical score system 2, measures 65-70. The system consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "re, al - le". The middle and bottom staves contain the piano accompaniment. Measure numbers 65 and 70 are indicated above the staff. There are also some markings like "(Al)" and "le" below the piano part.

Musical score system 3, measures 75-80. The system consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "lu ya." and "ya.)". The middle and bottom staves contain the piano accompaniment. Measure numbers 75 and 80 are indicated above the staff.

Musical score system 4, measures 85-90. The system consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "Re - sur - re xit si - cut di". The middle and bottom staves contain the piano accompaniment. Measure numbers 85 and 90 are indicated above the staff. There are also markings like "(lam a - scen - dit)" and "Resurrexit" below the piano part.

Musical score system 5, measures 95-100. The system consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "xit, al - le lu". The middle and bottom staves contain the piano accompaniment. Measure number 95 is indicated above the staff.

Musical score system 6, measures 100-105. The system consists of three staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "ya. O - ra pro - no -". The middle and bottom staves contain the piano accompaniment. Measure numbers 100 and 105 are indicated above the staff.

110 bis de um. Al - le
Al - le
Al - le

120 126

130 lu - ya.
lu - ya.
lu - ya.

6. Гийом Дюфаи. *Anima mea liquefacta est*⁶⁴⁸

Cantus I
Cantus II
Tenor

5 *
A - ni - ma me - a li - que - fa - cta est,
A - ni - ma

10 * * * *
ut di - le - ctus lo - cu - tus
me - a li - que - fa - cta est, ut di - le -
A - ni - ma me - a

15 * * * *
est. Quae - si - vi et non in ve - ni il - lum, vo - ca - ri et non
le - ctus lo - cu - tus est. Quae - si - vi et non in - ve - ni il - lum,
li - que - fa - cta est, ut di - le - ctus

⁶⁴⁸ Приводится по: Guillaume Du Fay: Opera Omnia / ed. by H. Besseler. Vol. 5. P. 113–114. (CMM 1).

re - spon - dit mi - hi. In - ve - ne - runt me cu - sto - des ci - vi - ta -
 vo - ca - ri et non re - spon -
 lo - cu - tus est. Quae - si - vi et non in - ve - ni il - lum,
 tis,
 - dit mi - hi. In - ve - ne - runt me cu - sto - des ci - vi - ta - tis,
 vo - ca - vi et non respon - dit mi - hi. In - ve - ne
 30 percus - serunt me et vul - ne - ra - ve - runt me; tu - le - runt pal - li - um me - um
 runt me cu - sto - des ci - vi - ta -
 40 percus - serunt me et vul - ne - ra - ve - runt me; tu - le - runt
 tis, per - cus - serunt me et vul - ne - ra - verunt me; tu - le - runt pal - li - um me - um
 cu - sto - des mu - ro - rum Fi - li -
 pal - li - um me -
 cu - sto - des mu - ro - rum
 50 aae Hie - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - le - cto qui - a a - mo - re
 - - - - - um cu - sto - des mu - ro - rum.
 Fi - li - aae Hie - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - le -
 55 langue - o.
 Fi - li - aae Hie - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - le - cto qui - a a - mo - re lan - gue - o.
 60 cto qui - a a - mo - re lan - gue - o.

7. Джон Данстейбл. *Albanus roseo rutilat*⁶⁴⁹

Al - ba - nus ro - se - o ru - ti - lat sem - per
 Quo - que fe - ren - dus

a - stra de - co - re, cu - jus pur - pu - re - o ru - bet An - gli - a -
 ras, pro - pe - ras con - ce - de - re mor - ba

cin - cta cru - o - re, hanc - que
 - tem: oc - cu - pat op - nus

co - lor ru - bens va - ri - at can - do - re ge - na -
 po - si - ti flu - vi - um plebs ma - xi - ma

- rum et splen - dor vin - cens dat lu - ce ni -
 pon - tem, mar - ti - ri - i me - tu - en - mi

⁶⁴⁹ По изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 58–61.

45

-te - re ro - sa - rum, qua spe - ci - e de - cor ec - cle - si -
 - do mo - ras tunc po - pli - ce fle - xo
 - ni lau -

60 65

- e si - gna - tus ha - be - tur et va - ri -
 in - cum - bis pre -
 - dans

60

- o sub - mi - ste - ri - o res clau - sa te - ne -
 - ci - bus; plebs tran - sit et am - ne re - fle - xo;

65 70

- tur, qui ta - ci - te men - ti ma - gis est quam mul -
 Dè - ni - que cum ra - pi - dus
 I₃ mi - ra

75 80

- ta lo - quen - ti in re - qui - e pu - ra per Chri - stum vo -
 ti - bi gur - gi - te ces - se - rat am - nis,
 - bi - le

85

- ta fi - gu - ra.
 mox o - ri - tur
 no - men.

d. = d

90

Ci - li - us e - sta - tis ni - mi - um ver - tem - pe - rat

Fons an - te pe - des in mon - te per -

[C]

II₁

100

e - stum in po - pu - li - ve - ni - am Al - ba - ni sol - ve -

- en - nis, li - ctor et hu - ic gla - di - um ja - ci -

105

- re fe - stum. Sic i - gi - tur

- ens dum ta - li - a cer - nit, qui de -

II₂

115

tan - ti Pa - tris jam fe -

- li - ctus e - rat te ce - de - re, tan - ge - re sper -

125

- sta co - la - mus, om - ni - bus ut

- nit tan - tum cer - vi - cem, ca -

II₃

130

ma - gnis

- put am - pu - tat en - se

[Segue p. 61]

d=d.

135

140

me - ri - tis e - jus non ca -

la - ni - sta; sed non in - sul - tat qua mi - se -

[O]

III₁

145

-re a - mus, Mar - tir a - man -

-ra lu - ce ca - ri i - sta. Spi - ri - tus a - stra. pe -

160

165

-de De - i, nos re - spi - ce te ve -

-tit, ca - ro sub tel - lu - re lo - ca - tur,

III₂

160

-ne ran - tes et mi - se - ro - rum mi - se - re -

te - que ex - i - re te - rens ti -

165

170

-re ti - bi nos con - ju -

-bi mi - les as - so - ci -

III₃

175

-bi - lan tes.

-a - tur.

8. Джон Кук. *Alma proles*⁶⁵⁰

Triplex

Countertenor

Tenor

Beat

Al - ma pro - les re - gi -

Chri - sti mi - les in - cli - te Ge - or -

Tenor Ab inimicis nostris defende nos Christe

a - ce - li im - pe - ra - trix om - ni ple -

gi san - etis - si - me qui es de - cus mi - li -

na gra - ci - a mun - di do - mi - na - trix que mi - se - ri - cor - di -

tum ce - lum nunc in - ha - bi - tas u - bi tu - a san - cti -

e fon - tem ge - nu - i - sti. ac to -

tas cho - ro ful - get

ci - us gra - ci - e ri - vum pe - pe - ri -

mar - ti - rum. Quic - quid tu o - ra - ve - ris

⁶⁵⁰ Ноты по изданию: The Old Hall Manuscript. Vol. 2. P. 114–117. (CMM 46).

15

sti; ve - nam fon - tis a - pe - ri ma - ter pi - e - ta -
im - pe - tra - re po - fe - ris pro - pter tu -

20

tis ut qui su - mus mi - se -
a me - ri - tum. Re - - gnum ser - ves An - gli -

a²

ri mer - si in pec - ca - tis con - se - qua - mur
e que non ru - at mi - se -

25

ve - ni - am. et da pre - ce pi - a ve - ram pe - ni - ten - ci -
re no - - stra per de - me - ri - ta. Ma - tris to - ci -

30

am dum su - mus in - vi - a. Quid a - ge - mus
us gra - ci - - e in - stes

mi - se - ri o - pem si ne - ga - bis? Heu, pe -
tu cle - men - - ci - e fe - rat ut

35

ri - mus per - di - ti te dum e - lon - ga - bis.

aux - - - i - li - - - um

Beat ♩

Ne - - - scit tu - a pi - e - tas suc - cur - sum ne - ga - re

ter - ram su - am pro - te - gat re - gem - que cu - sto - di -

Hb!

40

il - lis quos hu - mi - li - tas co - - - git

at ab in - cur - su ho - sti - um.

45

po - stu - la - - - re. O im - men - sa bo - ni - tas ma - tris

Vir - - - go de - - - cus vir - gi - num

sal - va - to - ris. o ma - gna se - cu - ri - tas pi - i pe - ti - to - ris.

re - gi sis re - - - fu - gi - um quem ser - ves ab ho - sti -

50

Hec vo - ta pe - ten - ci - um so - - - let

bus: quic - quid vis ut fa - ci - at sem - per ti - bi pla - ce -

pre - ve - ni - re at - que pe - ni - ten - ci - um lu - ctus de - li - ni - re.
at in i - psi - us a - cti - bus.

55 Je - su ser - va ser - vu - los tu - e
O co - lum - pne au - re - e pa - cem ve - ram

Ille!

60 pi - e ma - tris quos a - la - be li - be - ros in con -
po - sci - te no - stris in tem -

65 spe - ctu Pa - tris do - nes fru - i glo - ri - a tan -
po - ti - bus. da - te seu vi - cto - ri - am et post

c²

te ma - je - sta - tis quo re - gnas
mor - tem glo - ri - am re -

70 in se - cu - la re - gno cla - ri - ta - tis.
gnis in ce - le - sti - bus.

9. Йоханнес Чикония. *Doctorum principem*⁶⁵¹

I
[O]

II
[O]

Ct (optional)

Tenor vir mitis

Doc-to-rum prin-ci-pem su - per e - the - ra

Me-lo-di - a su - a - vis - si - ma can - te - mus,

re - vo - can vir - tu - tum di - gna me - ri - ta. Er - go vi - ve vo - ci de - tur o - pe -

tan - gant vo - ces mel - li - flu - e si - de - ra, con - cor - di - e

ra, pro - mat men - tis fer - vor, in - tus con - vi -

car - men li - ram so - ne - mus, re - so - net per cho - ros pul - sa ci - tha -

⁶⁵¹ Набор по изданию: The Works of Johannes Ciconia. P. 89–93. (PMFC 24).

ta.

ra.

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'ta.' and 'ra.' respectively. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and includes a repeat sign at the end of the system.

[O] O Fran-ci-sce Za-

[O]

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics '[O] O Fran-ci-sce Za-'. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature.

ba - rel - le, glo - ri - a do - ctor, ho - nos.

O Fran-ci-sce Za - ba - rel - le, pro - te - ctor, i -

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'ba - rel - le, glo - ri - a do - ctor, ho - nos.' and 'O Fran-ci-sce Za - ba - rel - le, pro - te - ctor, i -'. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature.

et lu - men Pa - ta - vo - rum, vi - ve fe - lix de tan - ta vic - to - ri - a;

-mo ve - rus pa - ter re - i - pu - bli - ce, il - los ad se vo -

vi.

pro te vi - re - scit fa - - ma Pa - ta - vo - rum

cat re - rum con - di - tor, qui for - tu - ne mi - se - ren - tur

lu - bri - ce.

$\frac{2}{4} \times 2(3)$ $\frac{2}{4} \times 2(3)$ $\frac{2}{4} \times 2(3)$ $\frac{2}{4} \times 2(3)$

Fran-ci - sce Za - ba - rel - le, pa - bu la. pa - ra - sti - pa - sto - ri - bus ar - men - to - rum, qui -
 Fran-ci - sce Za - ba - rel - le, ca - u - sas spe - cu - la - ris om - ni - um cre - a - to - rum; tu -

bus pa - scant o - ves: gra - ta se - cu - la te pro mu - ne -
 as po - ste - ri re - so - ne - bunt mu - sas per om - ni - a

re re - vo - cant la - bo - rum.
 se - cu - la se - cu - lo - rum..

10. Гийом Дюфай. *Ave Regina celorum II*⁶⁵²

Cantus

A - - ve, _____

Cantus

Re - - gi - - - - - na cae - - lo - -

Contratenor

Re - - gi - - - - - na cae - lo - -

Tenor

Re - - gi - - - - - na cae - - lo - -

7

rum, A - - -

rum, A - - - ve, -

rum, A - -

13

ve, Do - mi - - - - na

Di - mi - - - - na an -

ve, Do - mi - - - - na

19

an - - ge - - - - lo - - - - - rum:

ge - - lo - - - - - rum: Sal -

an - - ge - - - - lo - - - - - rum: _____

25

Sal - - - - - ve, ra - - dix _____

ve, ra - dix _____

⁶⁵² Приводится по: Guillaume Du Fay. Opera Omnia. Part I. Cantilena and Paraphrase Motets / ed. A. E. Planchart. URL: <https://www.diamm.ac.uk/documents/153/05DuFay-Ave-regina-2.pdf> (дата обращения: 09.08.2023).

35

san - - - - - cta, Ex qua

san - - - - - cta, Ex qua

Ex qua

41

mun - - - - - do lux est

lux est

mun - - - - - do lux est

47

or - - - - - ta:

or - - - - - ta:

or - - - - - ta:

53 ♪ [recte: C]

Gau - - - - - de glo - - -

Gau - - - - - de glo - - -

Gau - - - - - de glo - - -

59

ri - - - o - - - - - sa,

ri - - - o - - - - - sa,

ri - - - o - - - - - sa,

65

Su - - - - - per

Su - - - - - per

Su - - - - - per

71

om - - - - - nes spe - ci - -

om - - - - - nes

om - - - - - nes spe - -

77

o - - sa, Su - - - - -

ci - - - - - o - sa, Su - -

83

per om - - - - - nes spe - - - - - ci - o - - - - -

- per om - - - - - nes spe - - - - - ci - o - - - - -

89

Va - - - - -

sa, Va - - - - -

sa, Va - - - - -

95

le, Val le, val le, val

101

de de co ra. de de co ra. de de co ra.

106

Et pro no bis sem Et pro no bis sem Et pro no bis sem

112

per Chri per Chri per Chri

117

stum ex o ra. stum ex o ra. stum ex o ra.

11. Джон Данстейбл. *Ave Regina celorum*⁶⁵³

CHORUS

5
Re gi - na ce - lo - rum, a - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum. Sal - ve

10
- rum, a - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum. Sal - ve

15
- rum, a - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum. Sal - ve

20
ra - dix san - cta, ex qua

25
- ve ra - dix san - cta, ex qua

30
ra - dix san - cta, ex qua

35
mun - do lux est or -

40
mun - do lux est or -

45
ta. A (Gau - ve de) glo - ri -

50
ta. A (Gau - ve de) glo - ri -

55
- o - sa su - per o - mnes

60
- o - sa su - per o - mnes

⁶⁵³ По изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 99–100.

65 70

spe - ci - o - sa, va -
spe - ci - o - sa,
va -

Detailed description: This system contains measures 65 to 70. It features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). Measure 65 starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are 'spe - ci - o - sa, va -'.

75 80

-le, val - de de - co - ra.
-le, val - de de - co - ra.

Detailed description: This system contains measures 75 to 80. It features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). Measure 75 starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are '-le, val - de de - co - ra.'

d = d
C C C 85

Et pro - no
Et pro - no
Et pro - no

Detailed description: This system contains measures 85 to 90. It features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). Measure 85 starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are 'Et pro - no'.

90

- bis sem - per
- bis sem - per
- bis sem - per

Detailed description: This system contains measures 90 to 95. It features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). Measure 90 starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are '- bis sem - per'.

95 100

Chri -
Chri -
Chri -

Detailed description: This system contains measures 95 to 100. It features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). Measure 95 starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are 'Chri -'.

105

stum ex - o - ra.
stum ex - o - ra.
stum ex - o - ra.

Detailed description: This system contains measures 105 to 110. It features three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one sharp (F#). Measure 105 starts with a treble clef and a common time signature. The lyrics are 'stum ex - o - ra.'

12. Джон Данстейбл. *Quam pulchra es*⁶⁵⁴

Quam pul-cra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-ci-is. Sta-
 Quam pul-cra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-ci-is. Sta-
 Quam pul-cra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-ci-is. Sta-

10 -tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-me, et u-be-ra tu-a bo-tris.
 -tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-me, et u-be-ra tu-a bo-tris. Ca-put
 -tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-me, et u-be-ra tu-a bo-tris. Ca-

20 Ca-put tu-um ut Car-me-lus, col-lum tu-um si-cut tur-ris e-bur-
 tu-um ut Car-me-lus, col-lum tu-um si-cut tur-ris e-bur-
 -put tu-um ut Car-me-lus, col-lum tu-um si-cut tur-ris e-bur-

30 ne-a. Ve-ni, di-le-cte mi, e-gre-di-a-mur in-a-grum,
 ne-a. Ve-ni, di-le-cte mi, e-gre-di-a-mur in-a-grum,
 ne-a. Ve-ni, di-le-cte mi, e-gre-di-a-mur in-a-grum,

40 et vi-de-a-mus si flo-res fru-ctus par-tu-ri(er)-unt, si flo-ru-e-runt
 et vi-de-a-mus si flo-res fru-ctus par-tu-ri(er)-unt, si flo-ru-e-runt ma-
 et vi-de-a-mus si flo-res fru-ctus par-tu-ri(er)-unt, si flo-ru-e-runt

50 ma-la Pu-ni-ca. I-bi da-bo ti-bi u-be-ra me-a. Al-le-lu-ia.
 -la Pu-ni-ca. I-bi da-bo ti-bi u-be-ra me-a. Al-le-lu-ia.
 ma-la Pu-ni-ca. I-bi da-bo ti-bi u-be-ra me-a. Al-le-lu-ia.

⁶⁵⁴ По изданию: John Dunstable: Complete works. 1953. P. 112–113.

13. Гийом Дюфай. *Flos florum*⁶⁵⁵

1. Flos flo - - rum, Fons hor - - -

Contratenor 1. Flos flo - - rum, Fons

Tenor 1. Flos flo - - rum, Fons

5

rum, Re - gi - na po - lo - rum, 2. Spes

hor - to - - rum, Re - gi - na po - lo - - rum,

hor - to - - rum, Re - gi - na po - lo - rum, 2. Spes

15

ve - ni - æ, Lux læ - - ti - ti - æ, Me - di - ci -

2. Spes ve - ni - æ, Lux læ - ti - ti - æ,

ve - ni - æ, Lux læ - ti - - ti - æ,

20

na do - lo - - rum,

Me - di - ci - na do - - lo - - rum,

Me - di - ci - , na do - lo - rum,

25

3. Vir - - ga re - -

3. Vir - ga re - -

3. Vir - - ga re - -

⁶⁵⁵ Приводится по: Guillaume Du Fay: Opera Omnia. Vol. 1. P. 6-7. (CMM 1).

30

cens Et vir - go de - cens, For - ma bo -

cens Et vir - go de - cens, For - ma bo -

cens Et vir - go de - cens, For - ma bo -

40

no - rum: 4. Par - ce re - is Et o - pem

no - rum: 4. Par - ce re - is Et o - pem

no - rum: 4. Par - ce re - is Et

45

fer e - is In pa - ce pi - o - rum,

fer e - is In pa - ce pi - o - rum,

o - pem fer e - is In pa - ce pi - o - rum,

50

55

60

5. Pas-ce tu - os, Suc-cu - re tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum!

Pas-ce tu - os, Suc-cu - re tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum!

Pas-ce tu - os, Suc-cu - re tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum!

65

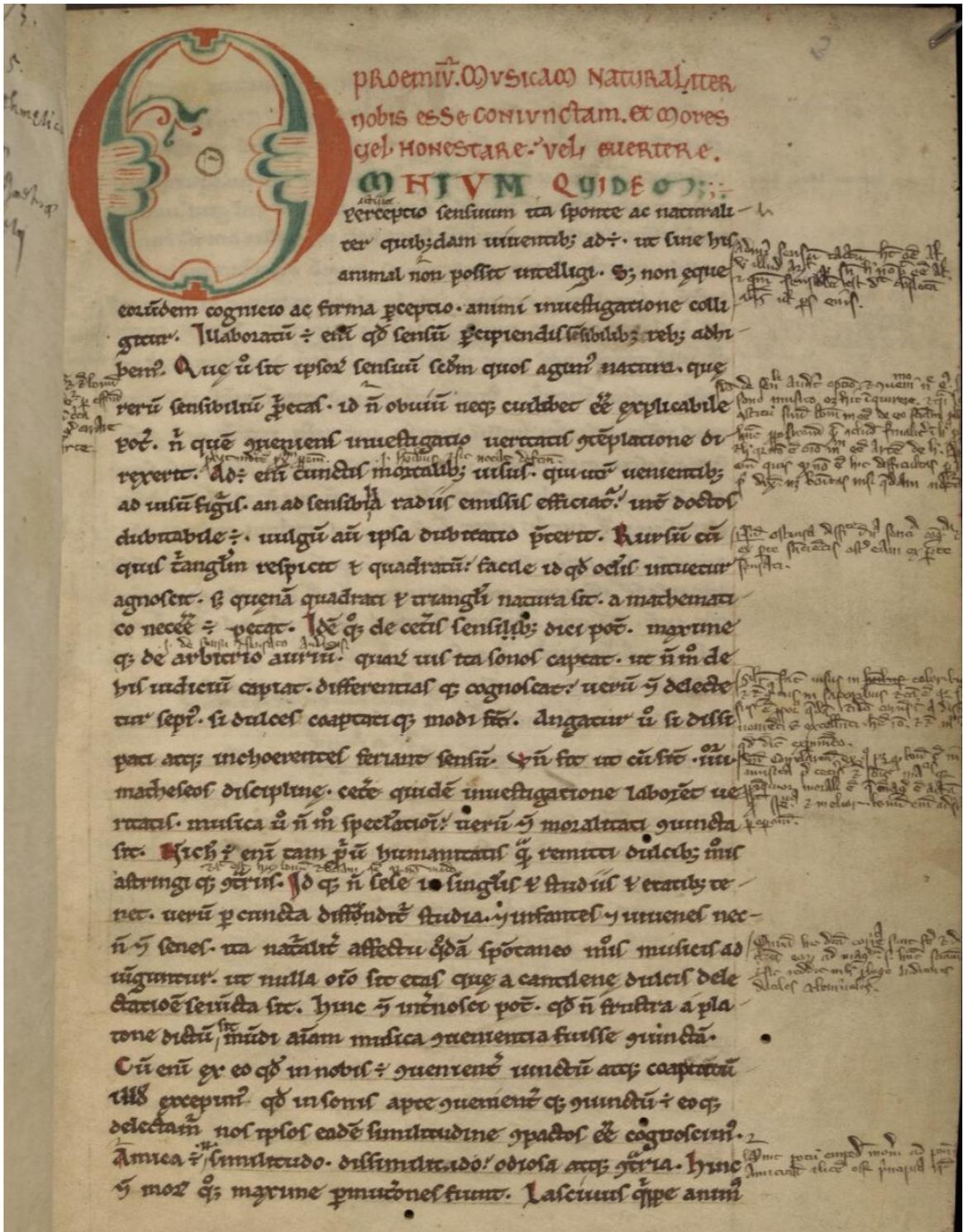
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Иллюстрации

Ил. 1. Начальная страница трактата Боэция «De institutione musica» (первой части манускрипта GB-Osse MS 118, f. 3).

Комментарии на полях сделаны рукой Данстейбла, владевшего рукописью.

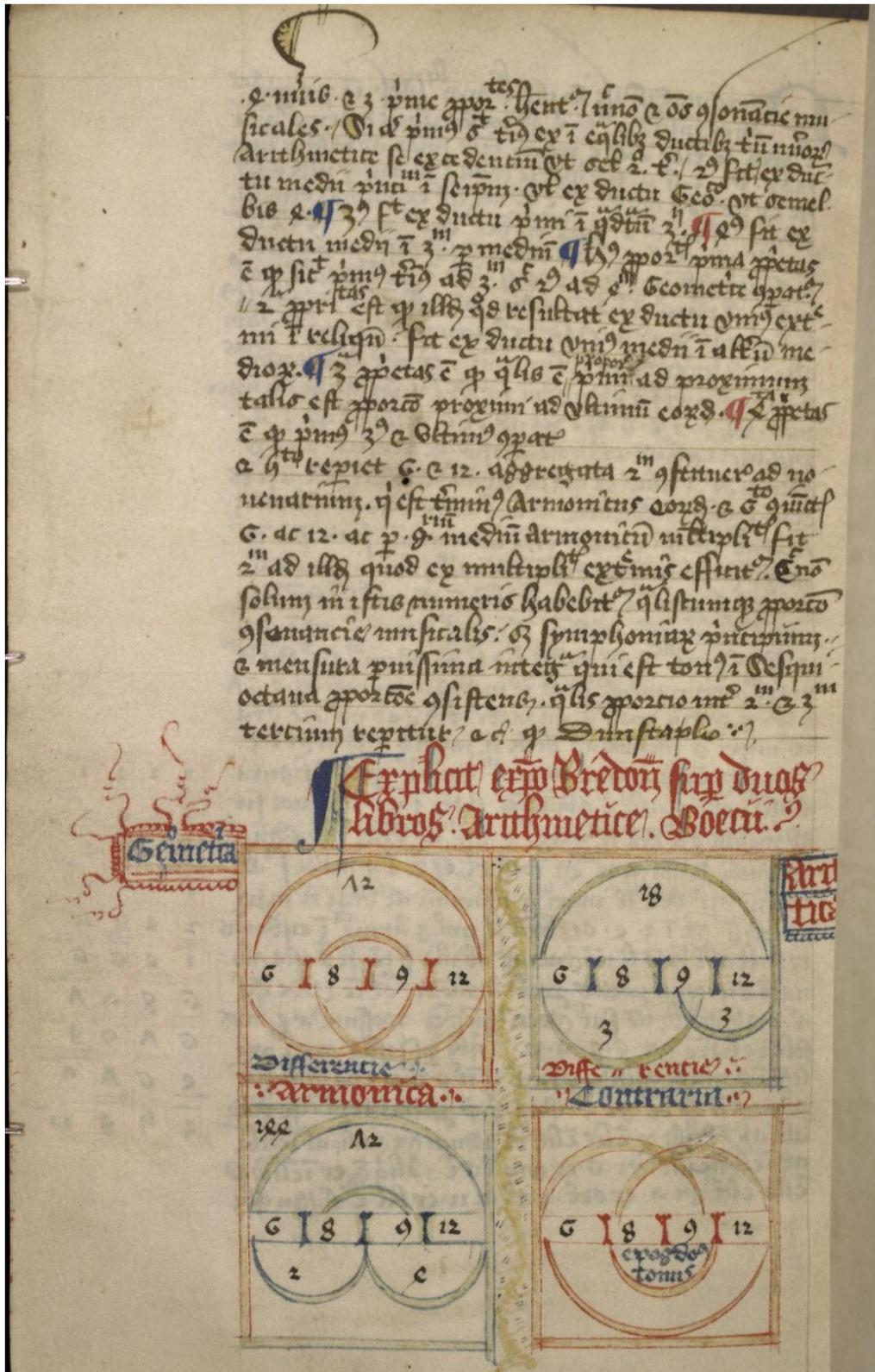
Источник: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2899/#/images> (дата обращения: 20.08.2023).



Ил. 2. Последняя страница трактата Боэция «De institutione arithmetica» (второй части манускрипта GB-Oссс MS 118, f. 113v).

Имя Данстейбла — переписчика и владельца рукописи — выведено темными чернилами над красным колофоном.

Источник: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2899/#/images> (дата обращения: 20.08.2023).



Ил. 3. Стертая подпись в манускрипте GB-Осс MS 118 (f. 1) — свидетельство его принадлежности Данстейблу.

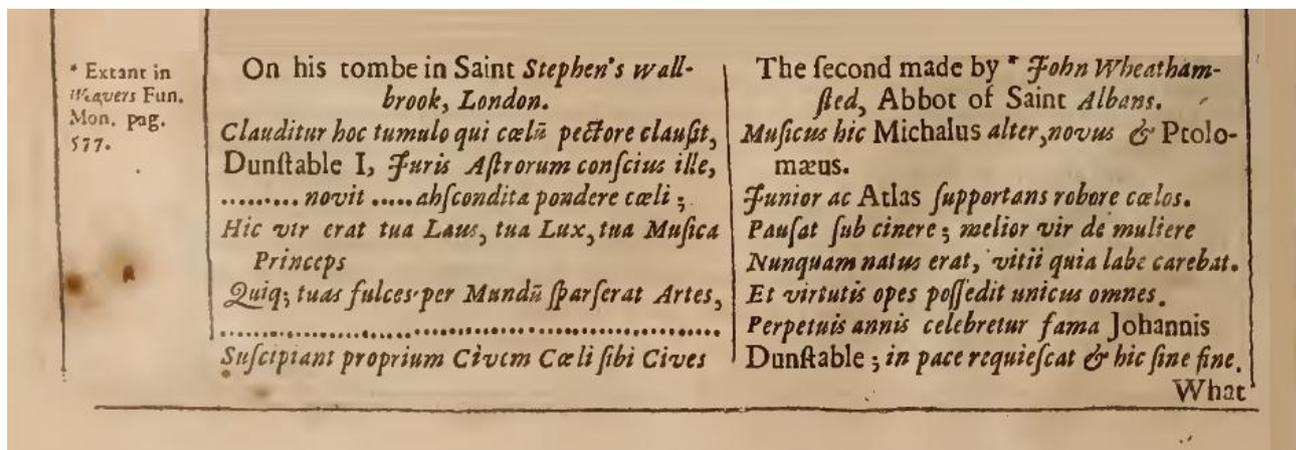
Источник иллюстрации: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2899/#/images> (дата обращения: 20.08.2023).



Ил. 4. Список двух эпитафий Данстейблу, приведенный Томасом Фуллером в «Истории достойных людей Англии» (1662).

В первой эпитафии на месте строки с датой стоит многоточие.

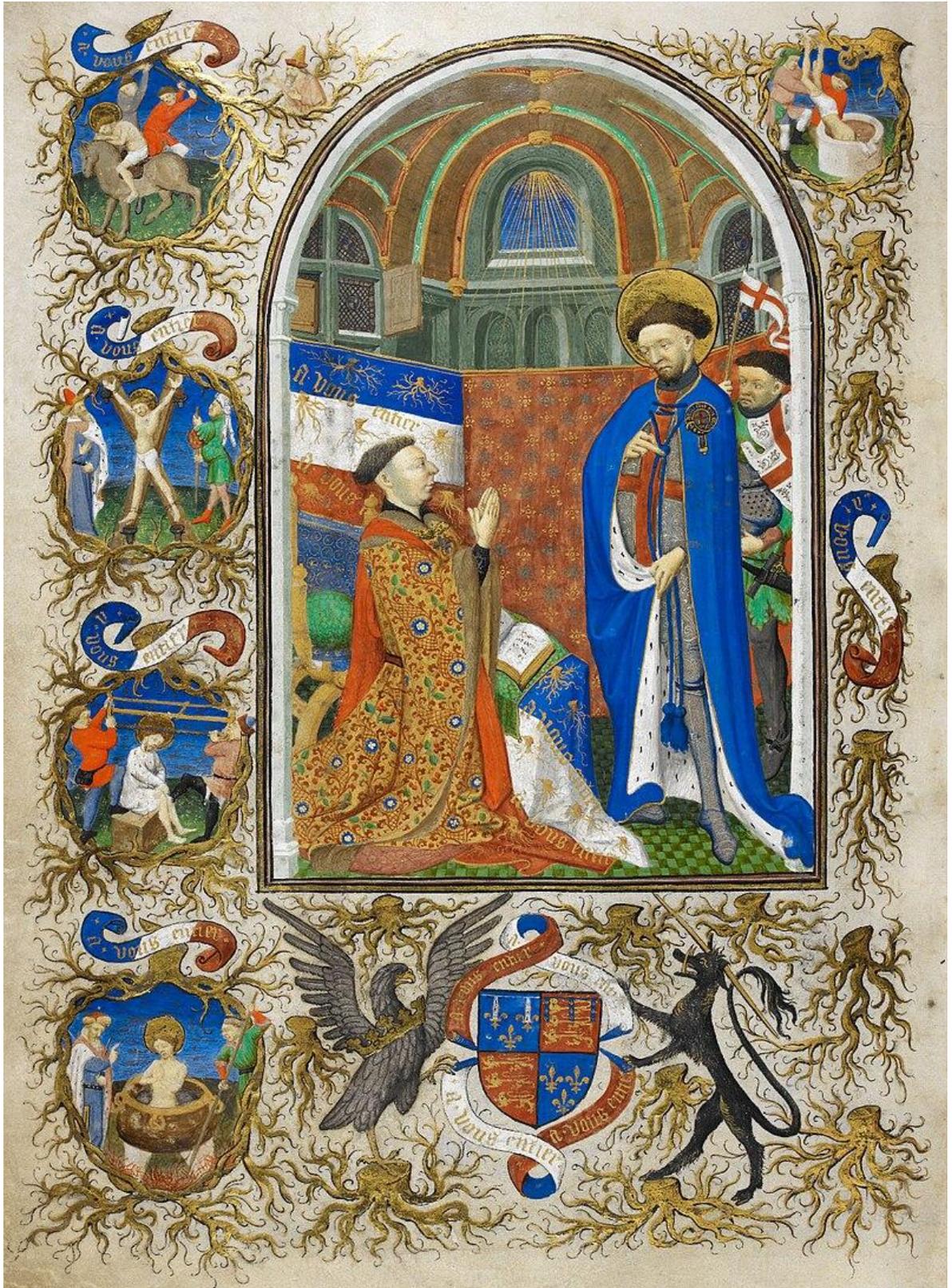
Источник: Fuller T. The History of the Worthies of England. London: J. G., W. L. and W. G., 1662. P. 116. URL: <https://archive.org/details/historyofworthie00full/mode/2up> (дата обращения: 10.09.2023).



Ил. 5. Джон Ланкастерский, герцог Бедфорд — влиятельный покровитель Данстейбла. Миниатюра из Бедфордского часослова (GB-Lbl Add MS 18850, f. 256v).

Джон изображен коленапреклоненным перед святым Георгием Победоносцем.

Источник: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18850_fs001ar# (дата обращения: 20.08.2023).



Ил. 6. Сент-Олбанский собор, современный вид.

Предположительно, место исполнения мотета Данстейбла «*Albanus roseo rutilat*» при посещении аббатства Джоном Ланкастерским в 1426 году.

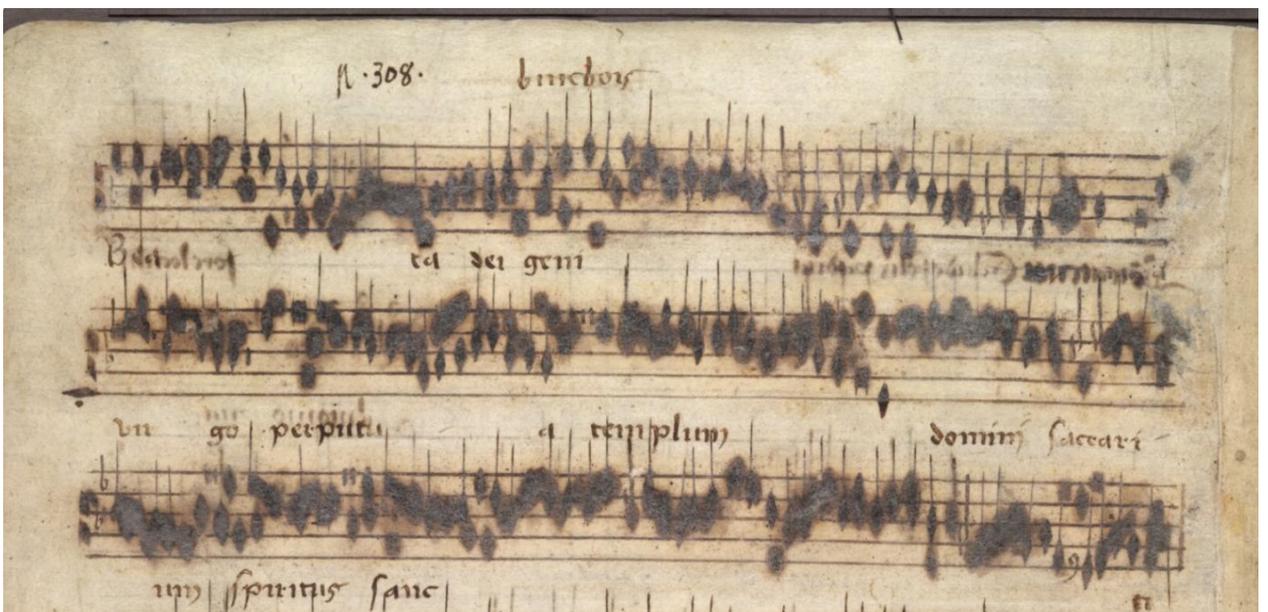
Источник иллюстрации: <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/iya-news-prod.inyourarea.co.uk/2021/07/JS240095884-1.jpg> (дата обращения: 02.08.2023).



Ил. 7. Мотет *Beata Dei Genitrix* в рукописи BL (f. 311v), фрагмент.

В верхней части листа надписано имя предполагаемого автора — «*Vinchois*» (Беншуа).

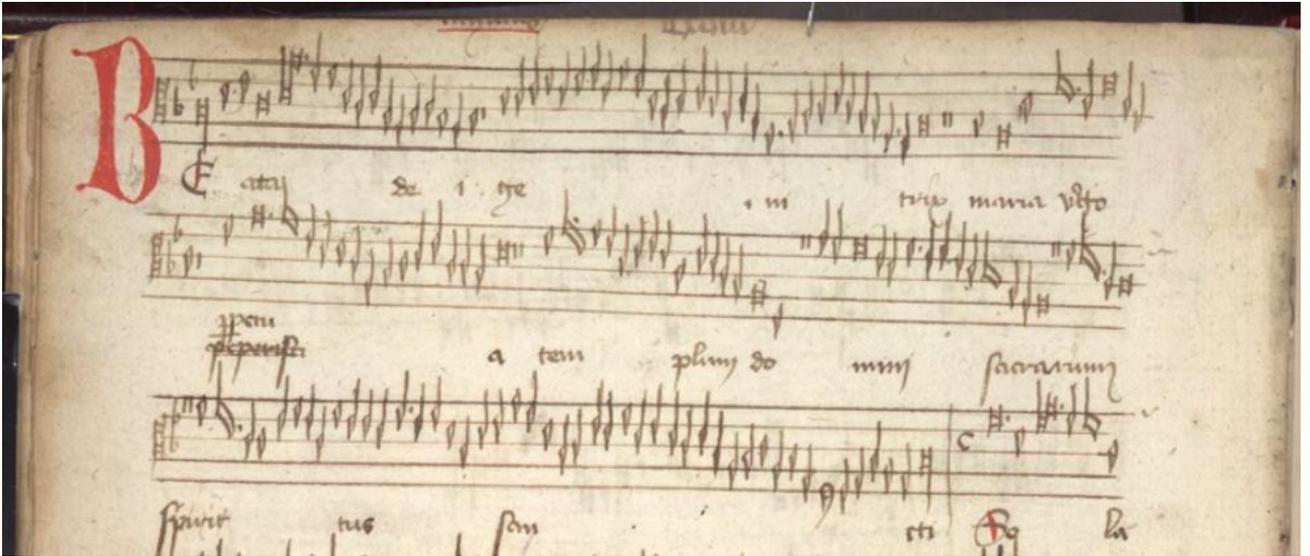
Источник: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/> (дата обращения: 18.08.2023).



Ил. 8. Мотет *Beata Dei Genitrix* в рукописи Ao (f. 167v), фрагмент.

Имя автора, «Vunchois» (Беншуа), написанное в верхней части листа, обрезано.

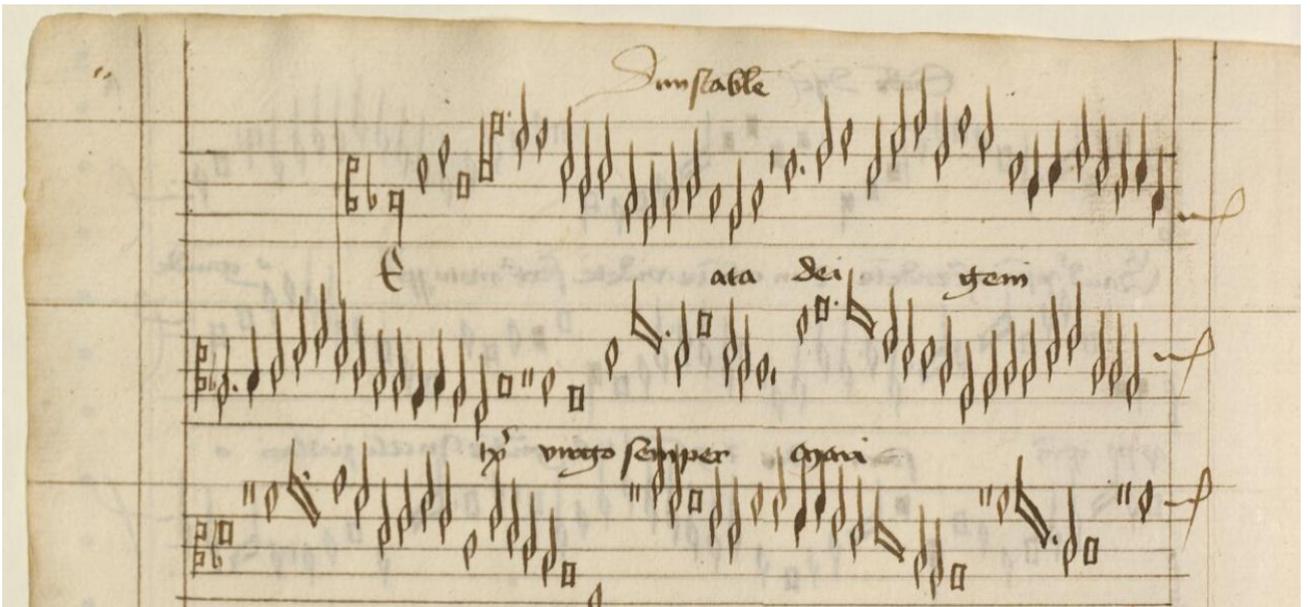
Источник иллюстрации: <https://www.diamm.ac.uk/sources/112/#/> (дата обращения: 18.08.2023).



Ил. 9. Мотет *Beata Dei Genitrix* в рукописи MuEm (ff. 7v–8), фрагмент.

Имя «Dunstable» (Данстейбл) начертано в верхней части страницы.

Источник: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00001643?page=18,19> (дата обращения: 18.08.2023).



Ил. 10. Миниатюра из Псалтири и часослова Говарда, ок. 1310–1320 (GB-Lbl Arundel 83, f. 63v).

Певцы исполняют анонимный мотет *Zelo tui lingueo*, нотированный на ротуле.

Источник: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_83_f001r (дата обращения: 20.08.2023).



Ил. 11. Миниатюра из Горлстонской псалтири, ок. 1310–1324 (GB-Lbl Add. MS 49622, f. 126).

В нижней части инициала — изображение певцов, исполняющих нотированное на ротуле многоголосное сочинение.

Источник: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49622_fs001r (дата обращения: 20.08.2023).



Ил. 12. Миниатюра из Псалтири Генриха VI, ок. 1405–1410 (GB-Lbl Cotton MS Domitian A XVII, f. 74v). Изображены поющие монахини.

Источник: https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_domitian_a_xvii_fs001r# (дата обращения: 20.08.2023).

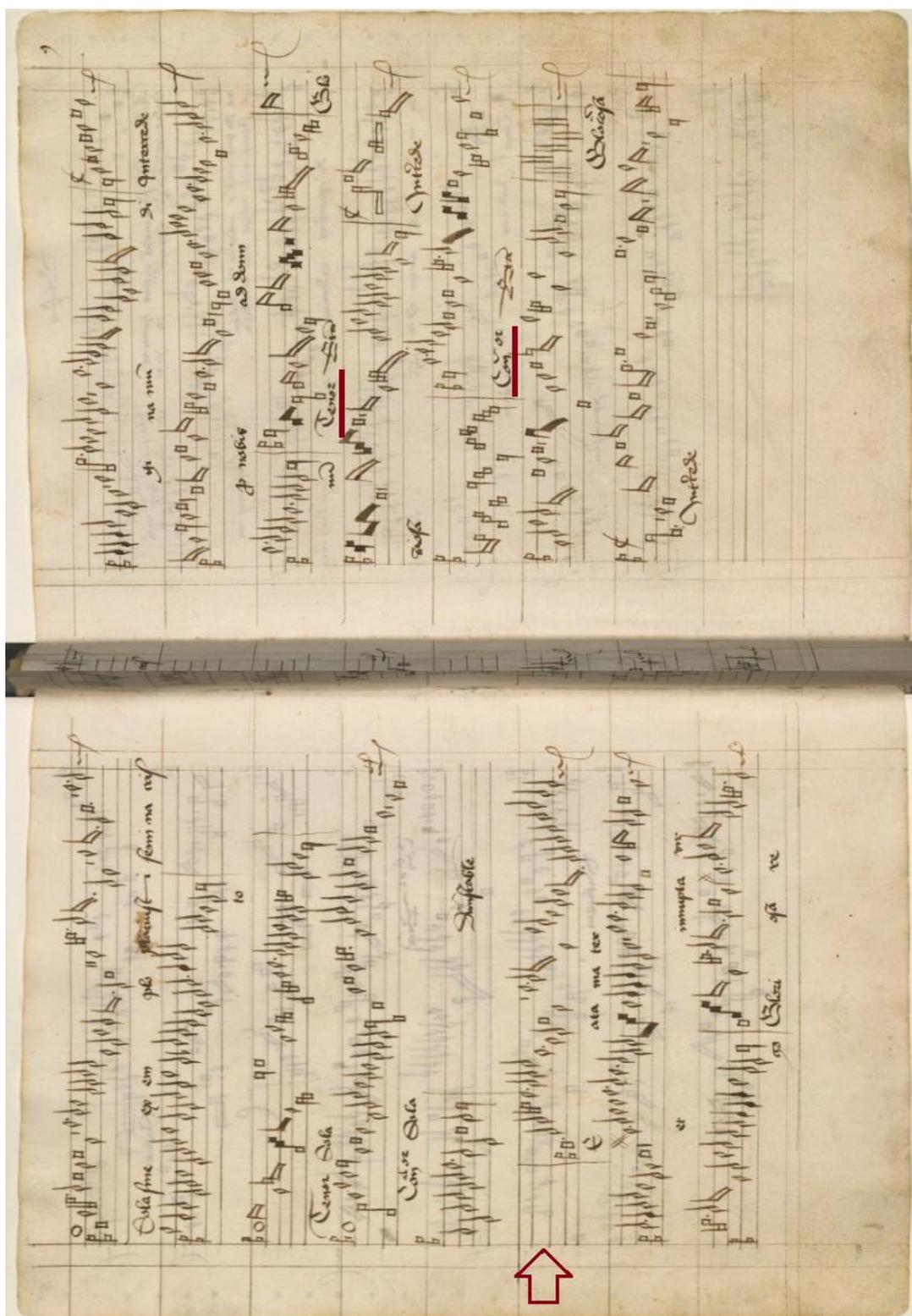


Ил. 13. Мотет *Beata Mater* в рукописи МуЕм (ff. 8v–9).

Нотированы кантус (полностью подтекстован), затем тенор и контратенор (с инципитами).

Место хранения — Баварская государственная библиотека в Мюнхене (Munich, Bayerische Staatsbibliothek).

Источник: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00001643?page=20,21> (дата обращения: 18.08.2023).



Ил. 14. Мотет *Ascendenti sonet geminacio / Viri Galilei* (на ротуле Dor, a^r), фрагмент.

Источник иллюстрации: *Bent M., Hartt J. C., Lefferts P. M. The Dorset Rotulus: Contextualizing and Reconstructing the Early English Motet. Woodbridge: The Boydell Press, 2021. P. 7.*



Ил. 15. Мотет *Beata viscera* Пауэра в манускрипте Ао (f. 10v).

Голоса нотированы в порядке «верхний – нижний – средний». Подтекстованы полностью первый и последний из них.

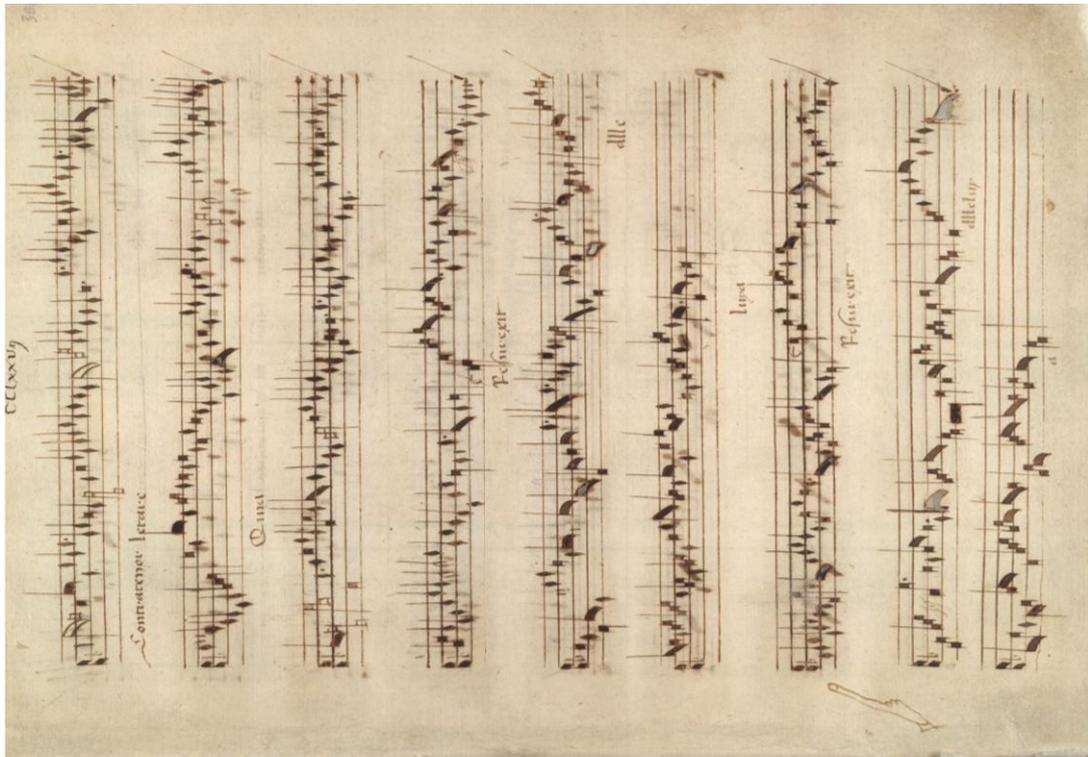
Источник иллюстрации: <https://www.diamm.ac.uk/sources/112/#/> (дата обращения: 29.11.2023).

The image shows a page from a manuscript with handwritten musical notation and Latin lyrics. The notation is arranged in three systems, each with three staves. The lyrics are written below the staves. The first system contains the lyrics: "Agnus Dei qui tollis", "misere", "re". The second system contains: "quod es", "in", "parvo", "filium". The third system contains: "Sanctus agnus", "Dei", "Beata viscera", "agni qui tollis", "misere", "re", "quod es", "in", "parvo", "filium". The manuscript is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century.

Ил. 16. Мотет *Regina caeli letare* Данстейбла в манускрипте BL (ff. 305v–306).

Порядок записи голосов: на первом листе — кантус (полностью) и первая часть тенора; на втором — контратенор (весь) и окончание тенора (на него длинным пальцем указывает нарисованная рука). Подтекстован пространным текстом лишь кантус.

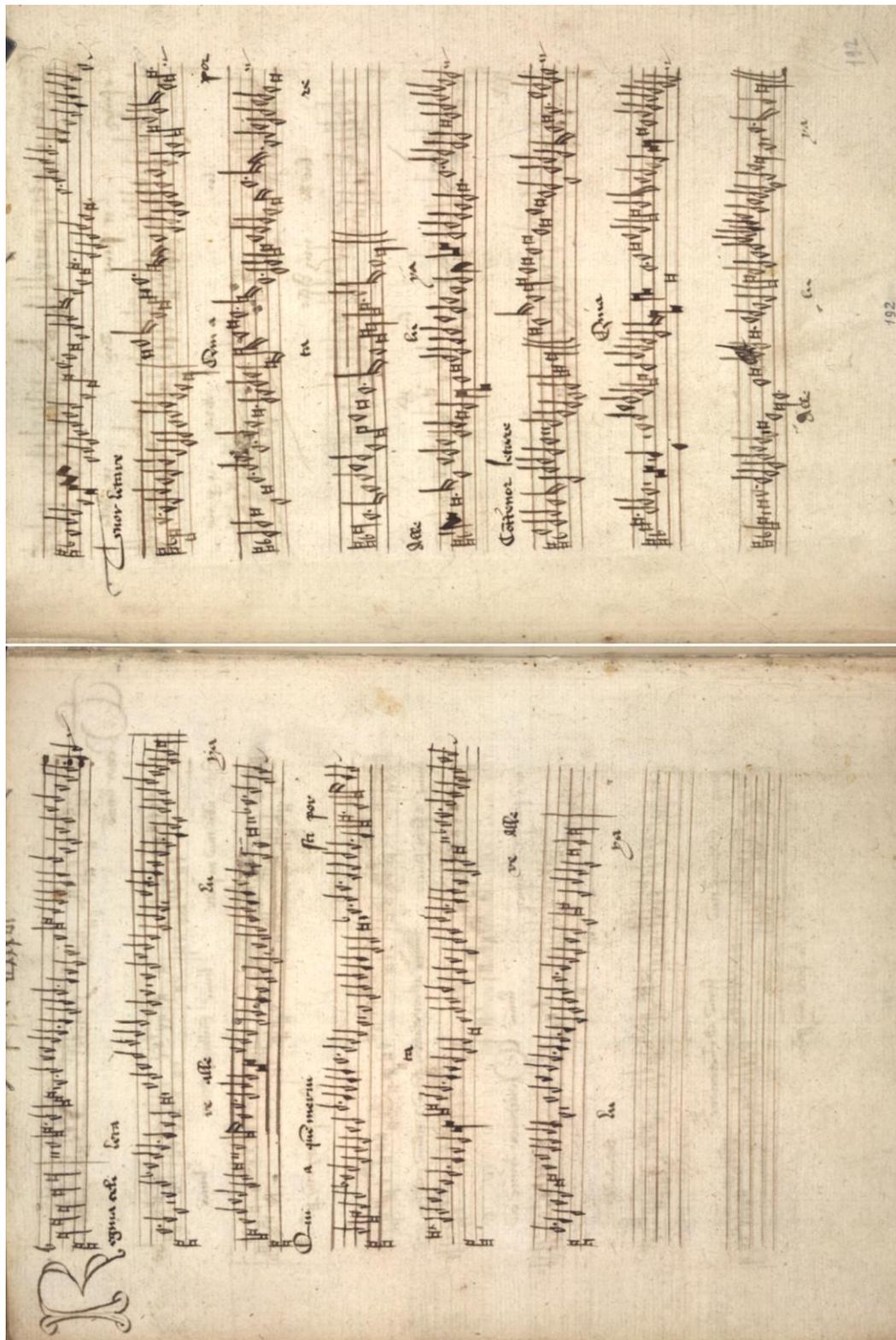
Источник иллюстрации: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/> (дата обращения: 18.08.2023).



Ил. 17–18. Мотет *Regina caeli letare* Данстейбла в манускрипте Ао (ff. 191v–193).

Первый разворот занимает одна половина мотета (от начала до второй «alleluia»), второй — другая (от слова «Resurrexit» до конца). На каждом развороте голоса нотированы в порядке «кантус – тенор – контратенор». Полная подтекстовка — только у кантуса.

Источник иллюстраций: <https://www.diamm.ac.uk/sources/112/#/> (дата обращения: 18.08.2023).



(продолжение)

103

Handwritten musical score on page 103, featuring six staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Annotations include "Cantata" written vertically on the first staff, "Duo" on the second staff, "Cantata" on the fifth staff, and "Duo" on the sixth staff. The page number "103" is written in the top left corner.

Handwritten musical score on page 193, featuring six staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Annotations include "Cantata" written vertically on the first staff, "Duo" on the second staff, "Cantata" on the fifth staff, and "Duo" on the sixth staff. The page number "193" is written in the top right corner.

Ил. 19. Антифон *Anima mea liquefacta est* в континентальной рукописи XIII века A-Wn 1799** (f. 154v).

Транскрипция Ш. Генри и З. Харрисона (Dalhousie University, Canada).

Источники:

http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_2980646&order=1&view=SINGLE#;

<https://cantus.uwaterloo.ca/chant/546064> (дата обращения: 24.11.2023).



A- ni- ma me- a li- que- fac- ta est ut di- lec- tus lo- cu- tus est que- si- vi
 et non in- ve- ni il- lum vo- ca- vi et non res- pon- dit mi- chi in- ve- ne- runt me
 cus- to- des ci- vi- ta- tis per- cus- se- runt me et vul- ne- ra- ve- runt me tu- le- runt pal- li- um
 me- um cus- to- des mu- ro- rum fi- li- e ie- ru- sa- lem nun- ci- a- te di- lec- to qui- a
 a- mo- re lan- gue- o

Ил. 20. Антифон *Anima mea liquefacta est* в континентальном Антифонари XIII века NL-Uu 406 (f. 161v). Место хранения — библиотека Утрехтского университета.

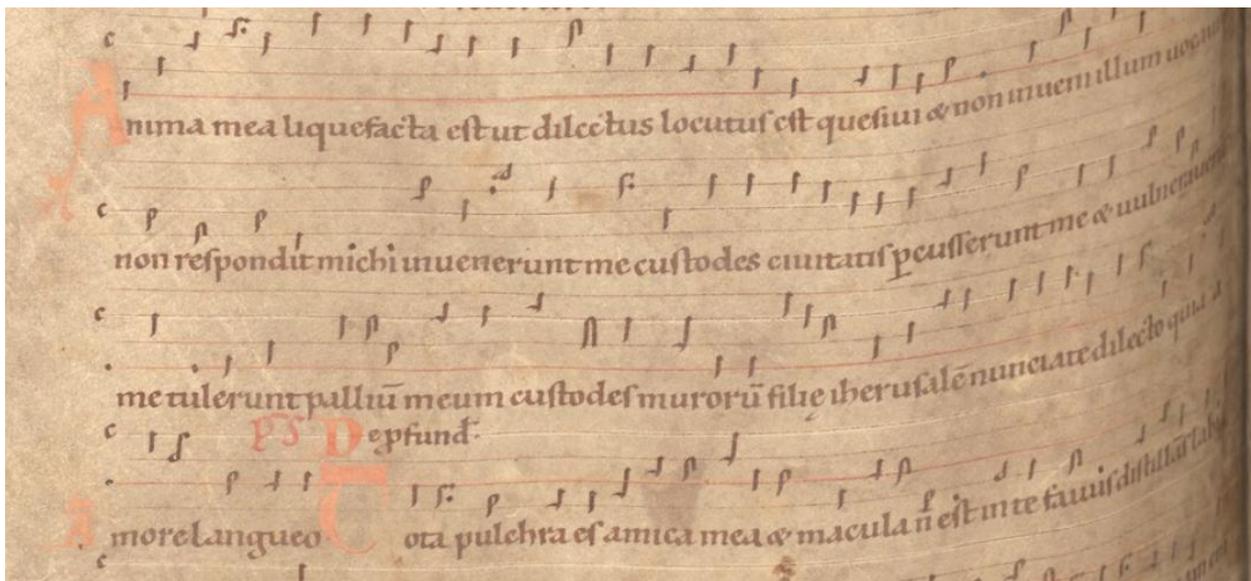
Транскрипция Ш. М. Данфли (Dalhousie University, Canada).

Источники:

[https://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-](https://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-327915&lan=en#page//12/91/91/129191904552668432945136115237987565303.jpg/mode/1up)

[327915&lan=en#page//12/91/91/129191904552668432945136115237987565303.jpg/mode/1up;](https://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-327915&lan=en#page//12/91/91/129191904552668432945136115237987565303.jpg/mode/1up)

<https://cantus.uwaterloo.ca/chant/496213> (дата обращения: 24.11.2023).



A- ni- ma me- a li- que- fac- ta est ut di- lec- tus lo- cu- tus est que- si- vi et

non in- ve- ni il- lum vo- ca- vi et non res- pon- dit mi- chi in- ve- ne- runt me

cus- to- des ci- vi- ta- tis per- cus- se- runt me et vul- ne- ra- ve- runt me tu- le- runt pal- li- um

me- um cus- to- des mu- ro- rum fi- li- ae i- he- ru- sa- nunci- a- te di- lec- to qui- a

a- mo- re lan- gu- e-

Ил. 21. Мотет *Anima mea liquefacta est* Дюфаи в рукописи Ох 213 (ff. 27v–28).

На первом из воспроизведенных листов записаны первый кантус и тенор, на втором (в верхней части листа) — второй кантус. Подтекстованы все голоса.

Источник иллюстрации: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/images> (дата обращения: 24.11.2023).

The image displays two pages of a medieval manuscript, folios 27 verso and 28, containing the motet "Anima mea liquefacta est" by Guillaume de Machaut. The notation is square neumes on four-line red staves. The Latin text is written in Gothic script below the staves.

Page 27 verso (left):

- Staff 1: *Anima mea liquefacta est*
- Staff 2: *ut dilectus carnis est quoniam et non timor*
- Staff 3: *illam deum et non respondit michi timoribus meis carnis carnis*
- Staff 4: *profertur me infortissimum me subter pulvis meus*
- Staff 5: *caritas mundi filie caritatis mundicie dilecto in*
- Staff 6: *amore linguo*
- Staff 7: *caritas mundi et sine caritas*
- Staff 8: *placitum caritas*
- Staff 9: *tenor. tenor*
- Staff 10: *contenor. tenor*

Page 28 (right):

- Staff 11: *Anima mea liquefacta est*
- Staff 12: *ut dilectus carnis est quoniam et non timor*
- Staff 13: *illam deum et non respondit michi timoribus meis carnis carnis*
- Staff 14: *profertur me infortissimum me subter pulvis meus*
- Staff 15: *caritas mundi filie caritatis mundicie dilecto in*
- Staff 16: *amore linguo*
- Staff 17: *caritas mundi et sine caritas*
- Staff 18: *placitum caritas*
- Staff 19: *tenor. tenor*
- Staff 20: *contenor. tenor*

Ил. 23. Инициал из Золотой мюнхенской псалтыри (Der Goldene Münchner Psalter, BSB Clm 835, f. 31). Имеет английское происхождение (Оксфорд, XIII век).

Источник иллюстрации:

<https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00012920/images/index.html?ip=193.174.98.30&id=00012920&seite=1> (дата обращения: 10.12.2023).



Ил. 24. Вверные своды Кафедрального собора св. Петра и Святой Неделимой Троицы в Глостере, Англия.

Источник иллюстрации: <https://ru.pinterest.com/pin/271623421262491131/> (дата обращения: 10.12.2023).



Ил. 25. Мотет *Salve porta paradisi* Даметта в манускрипте ОН (f. 40).

Пример партитурной записи мотета (занимает две «системы» в нижней части листа).
Текст подписан единожды, под тенором.

Источник факсимиле: <https://www.diamm.ac.uk/sources/210/#/> (дата обращения: 29.03.2024).

(40)

placuit domino ihu xpi to

placuit domino ihu xpi. Ora pro populo interueni

pro deo intercede pro de uoto firmes ser u. Alle luia. **S**anct

Salve porta paradisi qui porta as sunt ille si te ras hys lo la a m.

Et qui inter te fide li laudat mibi lan do ce li laus ad palauii Mater xpi J.

Ил. 26. Мотет *Beata progenies* Пауэра в манускрипте ОН (f. 38).

Мотет нотирован в партитуре и занимает нижнюю половину листа. Единый для трех голосов текст записан один раз.

Источник факсимиле: <https://www.diamm.ac.uk/sources/210/#/> (дата обращения: 29.03.2024).

(38)

tozem se aulo cum. Ip sum regem angelorum so la uirgola

talat ule ra de ce lo ple na. SA TA

proge ni es un de cristus na tus est. Quam glori o

sa est uir go quem ce li re gem ge ni it.

leond

Ил. 27–29. Сцены из жития святого Альбана, написанного Матвеем Парижским⁶⁵⁶ в XIII веке (манускрипт IE TCD MS 177).

На приведенных миниатюрах изображены обращение Альбана к Христовой вере (f. 31v), истязания (f. 35r), отсечение главы мечом (f. 38r).

Источник иллюстраций: <https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/8p58pm63q> (дата обращения: 08.10.2023).



⁶⁵⁶ Матвей Парижский (англ. Matthew Paris, лат. Mattheus Parisiensis; ок. 1200–1259) — член монашеской общины в Сент-Олбан, английский историк и агиограф.

Ил. 30.

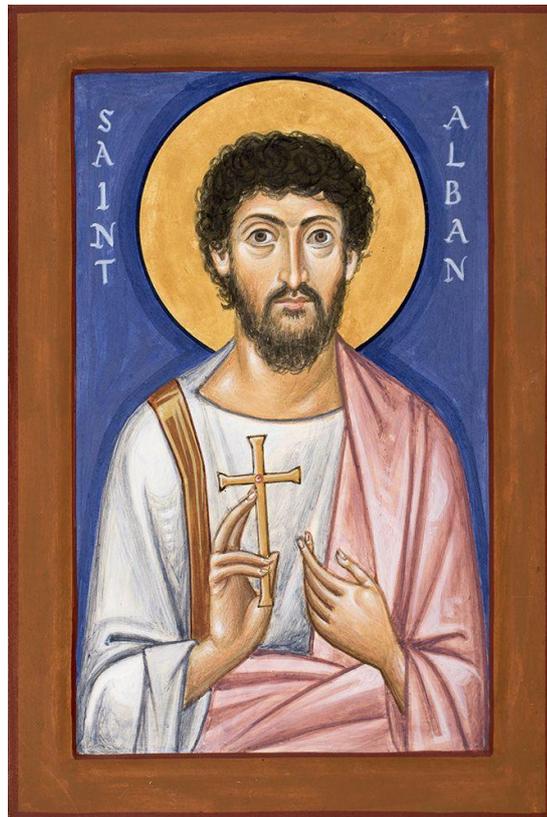
Первомученик Альбан Британский.

Иконописное изображение работы мастерской Эйдана Харта⁶⁵⁷.

Источник иллюстрации:

<https://aidanharticons.com/st-alban-protomartyr-of-britain-4/>

(дата обращения: 05.10.2023).

**Ил. 31.**

Английское войско времен

Столетней войны.

Миниатюра из рукописи

BL Royal 20 C VII (f. 186).

На древке в руках знаменосца —
флаг с георгиевским крестом.

Источник иллюстрации:

<https://manuscriptminiatures.com/4163/8805#image>

(дата обращения: 20.06.2023).

⁶⁵⁷ Эйдан Харт (Aidan Hart) — член Греческой православной церкви, живущий в Великобритании. По собственному определению, «литургический художник» (liturgical artist), специализирующийся на иконописи, мозаике, резьбе по камню и дереву, настенной росписи. Источником вдохновения считает византийскую, романскую и русскую церковные художественные традиции. Основатель мастерской, носящей его имя. Официальный сайт: <https://aidanharticons.com> (дата обращения: 05.10.2023).

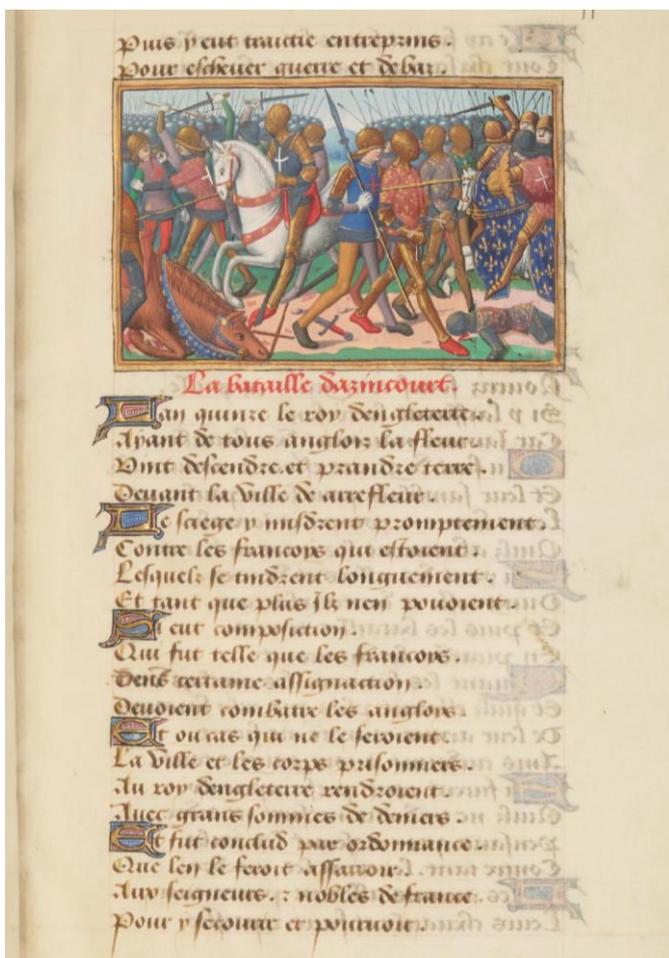
Ил. 32. Георгий Победоносец пронзает копьем дракона.

Миниатюра из Часослова Bodley Auct. D. inf. 2. 11 (f. 44v), созданного в 1440–1450-х годах во Франции для продажи в Англию.

На рыцарских доспехах святого — георгиевский крест.

Источник:

<https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/322fec41-5285-4057-a37d-cc2543d577eb/surfaces/d5957cf2-0a6c-433d-998f-da1d032d1096/> (дата обращения: 05.11.2023).



Ил. 33. Битва при Азенкуре.

Иллюстрация из французской хроники Столетней войны, записанной Марциалом Овернским⁶⁵⁸ (в составе манускрипта *Vigiles de Charles VII*, f. 11r).

Источник изображения:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105380390/f33.item.zoom> (дата обращения: 05.11.2023).

⁶⁵⁸ Марциал Овернский (фр. Martial d' Auvergne, лат. Martialis Arvernus) — французский хронист, писатель и поэт XV столетия.

Ил. 34. Мотет Кука *Alma proles* в манускрипте Олд-Холл (ff. 90v–91).

Первым нотирован триплум, вторым — тенор, последним — мотетус.

Источник изображений: <https://www.diamm.ac.uk/sources/210/#/images> (дата обращения: 05.11.2023).

(91)

epi miles inquit Georgi scripsit qui es deus militum. et in nate inbabitas ipse que scia
 tes. cholo singulorum. Quod in caenis. impetore petrus. pter sua merita. regni serues
 anglic que non uat misere nostra per demerita. affinis locus. graue. iustes tu claudu
 e feat ut aux lum. Deorum suam protegat. regemq; custodiat. ab usui hostium
 Quo deus uerum. qui sis ir fugium. que serues ab hostibus. quicquid us ut faciat
 semp tibi placet in ipius actibus. Adlumine aure. pacem uerum postulat. nos
 in tempore bus. Dat sui interuam. et post moxtem gloriau regis in celis
 ti bus

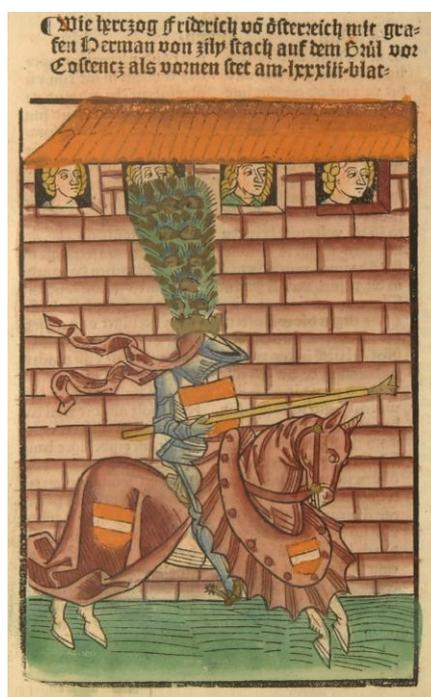
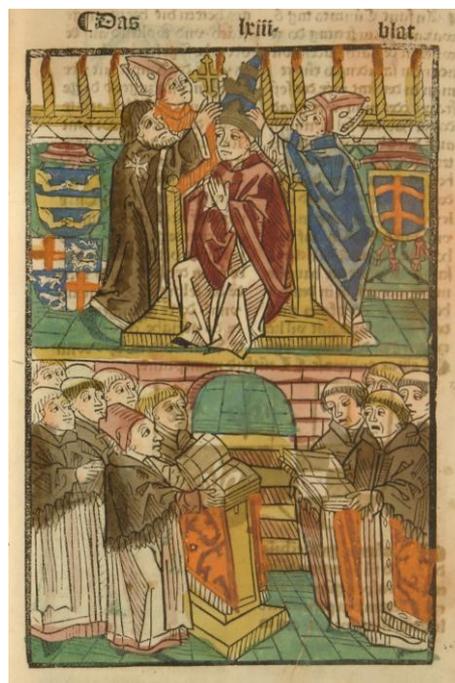
90v

Alma proles in gra celli uirga tu. omni plena gracia. in uidi diuine.
 que miser eadie fouit genuis. Et ac tota us grae quu ree nisi. Quia souus ap
 mater pietatis. Ut qui sum miser in peccatis. Quisquam ueniam. et la
 peccat pia: Dea puerum dum sumus in uia. Sed agemus miser opus si ne peccatis: Veni
 primus redit te diu elongabis. Ref at tua pietas iustum uera. res bus qd humilitate
 cogit psallat. O inuenta uirtus saluatore. O magna scietas pu peccatis. Per uo
 ta puerum soler peccatur. Non puerum lucas diuine. Hec si scia seculos tu e pi e ma
 tris. quos a late lucros in conspectu pa tris. Sednes seu gloria tantu maesta. tus. quod uo
 has in scula ergo cha ti tatis.
 Amen. In manus nris dende nos ip.

Ил. 35–38. Гравюры из первого печатного издания «Хроники Констанцкого собора» Ульриха фон Рихенталя⁶⁵⁹.

Изображены события собора: сожжение «ересиарха» Яна Гуса, избрание папы Мартина V, совершение мессы и рыцарский турнир.

Источник: <https://search.rsl.ru/ru/record/01000949201> (дата обращения: 06.11.2023).



⁶⁵⁹ Ульрих фон Рихенталь (нем. Ulrich von Richental) — немецкий хронист рубежа XIV–XV веков. «Хроника Констанцкого собора» (Concilium zu Constanz) была написана им около 1420 года на латыни; оригинал вскоре был утерян, однако сохранилось 16 манускриптов с переводом хроники на немецкий. Первое издание «Хроники», подготовленное аугсбургским первопечатником А. Зоргом в 1483 году и богато иллюстрированное, доступно в оцифрованном виде на сайте РГБ.

Ил. 40. Мотет Дюфай *Ave Regina celorum II* в манускрипте МуЕм (ff. 77v–78).

Порядок нотации голосов: кантус – тенор – контратенор.

Источник изображений: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00001643?page=158,159> (дата обращения: 05.08.2023).

15

Regina celorum
 uel que in caelis
 sedes inter sanctos
 angelos
 tu es quae
 mundum superas
 gloriosi omnes
 spiritus sancti
 et pro nobis semper
 censes bene

Cantus
 Tenor
 Contratenor
 Cantus
 Tenor
 Contratenor

Cantus
 Tenor
 Contratenor
 Cantus
 Tenor
 Contratenor

Et pro nobis semper

Ил. 41. Мотет Данстейбла *Quam pulchra es* в рукописи Ретм (f. 7).

Голоса записаны от верхнего к нижнему.

Источник изображений: <https://www.diamm.ac.uk/sources/311/#/> (дата обращения: 18.03.2024).

Et quare et
 uam pulc^{ra} es qui decora carissima in deus statua tua assimilata est palme
 et ubera tua botris caput tuum ut carmelus collum tuum sicut turris ebur ne a veni dilectum me
 egrediam in agrum Videamus si flores fuerint et primum si floruerint mala pumica ibi dabo

tibus statua tua assimilata est palme et ubera tua botris caput tuum ut carmelus collum tuum sicut
 turris ebur ne a veni dilectum me egrediam in agrum Videamus si flores
 fuerint et primum si floruerint mala pumica ibi dabo tibi ubera mea. Alle luia.

Quam pulchra es qui decora carissima in deus statua tua assimilata est palme et
 ubera tua botris caput tuum ut carmelus collum tuum sicut turris ebur ne a veni dilectum me
 egrediam in agrum Videamus si flores fuerint et primum si floruerint mala pumica ibi dabo tibi ubera mea

Alle luia

Ил. 42. Мотет Данстейбла *Quam pulchra es* в рукописи ВU (f. 42v–43).

Перым записан кантус, затем — тенор, последним — контратенор.

Источник: <https://www.diamm.ac.uk/sources/119/#/> (дата обращения: 18.03.2024).

42v

Quam pulchra es et quā decora carissimā in deliciis tuis habitura tua assimilata
 est palme et ulivā tua litoris caput tuū ut camellus collis tuū sicut
 turris burneā. Veni dulcē mi egrediamur in agris
 Et uice amā si flores fructus parturierūt si floruerint mala punicea ibi
 dabo tibi ubera mea.

43

Quam pulchra es et quā decora carissimā in deliciis tuis habitura tua assimilata
 est palme et ulivā tua litoris caput tuū ut caemelus collis tuū sicut turris
 burneā. Veni dulcē mi egrediamur in agris. Et uice amā
 si flores fructus parturierūt si floruerint mala punicea ibi dabo tibi ubera mea

Ил. 43. Мотет Дюфай *Flos florum* в манускрипте BL (ff. 267v–268).

Порядок нотации голосов: кантус – контратенор – тенор.

Источник изображений: <https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#/images> (дата обращения: 18.08.2023).

The image displays two pages of a medieval manuscript, folios 267v and 268, containing the motet *Flos florum* by Guillaume Dufay. The notation is arranged in three staves per page, corresponding to the voices: Cantus (top), Contratenor (middle), and Tenor (bottom). The text is written in Latin and includes a large decorated initial 'F'.

Page 267v (top image):

- Cantus:** *Flos florum fons oritur regina mater spes demum lux leticia*
- Contratenor:** *medietas dolerum*
- Tenor:** *virginis sceleris et virgo decens forma honorum pie et optem fer. e. is in pace pio vii*

Page 268 (bottom image):

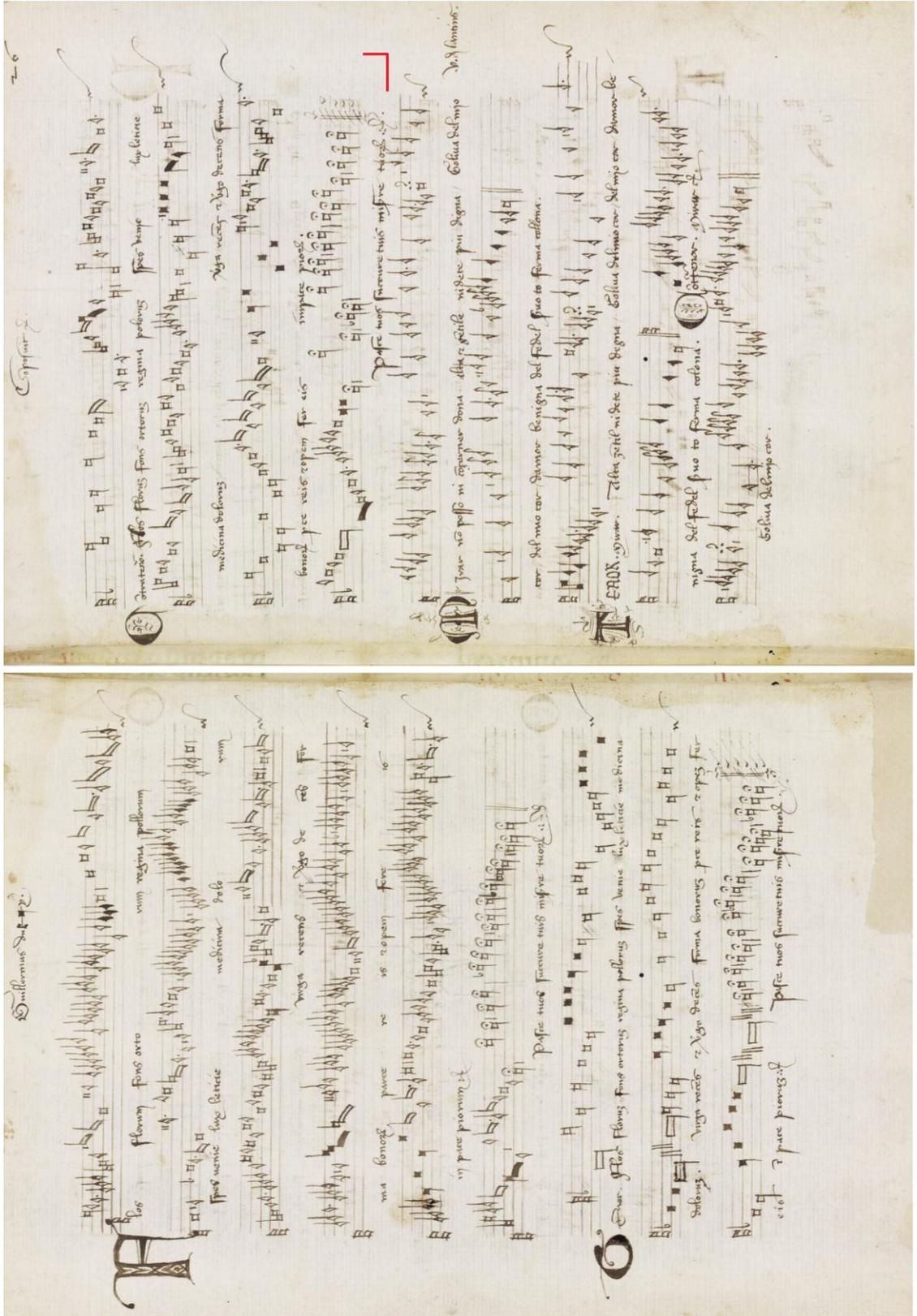
- Cantus:** *ro vii regina sole etiam*
- Contratenor:** *me demum lo*
- Tenor:** *augm sceleris et virgo decens forma honorum pie et re is et optem fer. e. is in pace pio vii*

The manuscript shows the continuation of the motet across these pages, with the text and music for each voice part clearly visible. The large initial 'F' is decorated with red and blue ink and features intricate penwork.

Ил. 44. Мотет Дюфай *Flos florum* в манускрипте Ох 213 (ff. 25v–26).

Порядок нотации голосов: кантус – тенор – контратенор.

Источник изображений: <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/> (дата обращения: 05.08.2023).



ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Мотеты Данстейбла в манускриптах⁶⁶⁰

<i>Инципит</i>	№ ⁶⁶¹	<i>Манускрипты</i>
Изоритмические мотеты		
Albanus roseo rutilat / Quoque ferendus eras / Albanus Domini laudans	23	<i>ModB</i> , ff. 88v–89
Ave Regina celorum, ave decus / Ave Mater expers paris / Ave mundi spes Maria	24	<i>ModB</i> , ff. 85v–86
Christe, sanctorum decus / Tibi Christe splendor Patris / Tibi Christe	25	<i>ModB</i> , ff. 95v–96
Dies dignus decorari / Demon dolens dum domatur / Iste confessor	26	<i>ModB</i> , ff. 92v–93
Gaude felix Anna / Gaude mater matris Christe / Anna parens	27	<i>ModB</i> , ff. 129v–131
Gaude Virgo salutata / Gaude Virgo singularis / Virgo mater comprobaris / Ave gemma	28	<i>ModB</i> , ff. 113v–114v
Preco prehemencie / Precursor premittitur / [без текста] / Inter natos mulierum	29	<i>ModB</i> , ff. 127v–129 <i>Tr 92</i> , ff. 184v–186
Salve scema sanctitatis / Salve salus servulorum / Cantant celi agmina / [без текста]	30	<i>ModB</i> , ff. 123v–125
Specialis Virgo / Specialis Virgo / Salve parens	31	<i>ModB</i> , f. 81 <i>Tr 92</i> , ff. 137v–138
Veni Sancte Spiritus / Veni Sancte Spiritus et infunde / Veni Creator Spiritus / Mentestuatorum (4-гол.)	32	<i>OH</i> , ff. 55v–56 <i>ModB</i> , ff. 106v–108 <i>Tr 92</i> , ff. 182v–184 <i>Ао</i> , ff. 274v–275, 276v–277 <i>MuL</i> , ff. 5–6
Veni Sancte Spiritus / Consolator optime / Sancti Spiritus assit (3-гол.)	33	<i>ModB</i> , ff. 131v–132 <i>Tr 92</i> , ff. 192v–193
[Nesciens Mater] («бестекстовый»)	34	British Museum, Add. 31922, ff. 36v–37

⁶⁶⁰ Помеченные звездочками мотеты отнесены Букофцдером в раздел «Композиции со спорным авторством».

⁶⁶¹ Нумерация по первому изданию ПСС Данстейбла: John Dunstable. Complete works. 1953.

Мотеты вне изоритмии		
Alma Redemptoris Mater	40	<i>BL</i> , ff. 7v–8 <i>Ao</i> , ff. 187v–188 <i>ModB</i> , ff. 134v–135 <i>Tr 93</i> , ff. 361v–363
Alma Redemptoris Mater*	60	<i>Ao</i> , ff. 212v–214 <i>Tr 92</i> , ff. 169v–171 <i>ModB</i> , ff. 100–101
Ascendit Christus*	61	<i>OH</i> , f. 57v <i>ModB</i> , ff. 96v–97
Ave Regina celorum, ave domina	37	<i>ModB</i> , ff. 102v–103 <i>Tr 92</i> , ff. 96v–97 <i>FM</i> , ff. 27v–29
Beata Dei Genitrix	41	<i>BL</i> , ff. 282v–283 <i>Ao</i> , ff. 167v–168 <i>ModB</i> , ff. 133v–134 <i>MuEm</i> , ff. 7v–8v <i>Tr 90</i> , ff. 335v–337
Beata Mater	42	<i>OS</i> , f. 6v <i>ModB</i> , f. 91 <i>Ao</i> , ff. 278v–279 <i>Tr 87</i> , ff. 145v–146v <i>MuEm</i> , ff. 8v–9
Crux fidelis	39	<i>ModB</i> , ff. 97v–98 <i>Tr 92</i> , ff. 139v–140v
Descendi in ortum meum	–	British Museum, Add. 54324, f. 3v Meidstone, Kent Country Record Office, PRC 49, f. 20v
Gaude virgo Katherina	52	<i>ModB</i> , ff. 84v–85
Gloria sanctorum	43	<i>ModB</i> , ff. 112v–113
O crux gloriosa	53	<i>ModB</i> , ff. 119v–120 <i>Tr 92</i> , ff. 168v–169
Regina celi letare	38	<i>BL</i> , ff. 276v–277 <i>Ao</i> , ff. 191v–193 <i>FM</i> , ff. 44v–47 <i>MuL</i> , ff. 7–8
Salve Mater Salvatoris*	62	<i>ModB</i> , ff. 116v–117 <i>Tr 92</i> , ff. 193v–195 <i>Tr 92</i> , ff. 215–215v

Salve Regina Mater mire	45	<i>ModB</i> , ff. 91v–92
Salve Regina Mater misericordie*	63	<i>ModB</i> , ff. 86v–88 <i>Ao</i> , ff. 203v–206 <i>Tr 92</i> , ff. 231v–233v <i>Tr 90</i> , ff. 366v–368
Salve Regina misericordie	46	<i>ModB</i> , ff. 82v–84 <i>Tr 87</i> , ff. 34v–36
Sancta Dei Genitrix	47	<i>ModB</i> , ff. 89v–90
Sancta Maria, non est tibi similis	48	<i>ModB</i> , f. 115 <i>Tr 92</i> , ff. 190v–191
Sancta Maria, succurre miseris	49	<i>Ao</i> , ff. 197v–198 <i>Tr 87</i> , ff. 128v–129 <i>Tr 90</i> , ff. 340v–341 <i>ModB</i> , f. 136v
Speciosa facta es	50	<i>ModB</i> , f. 100v <i>Tr 92</i> , ff. 180v–181
Sub tuam protectionem	51	<i>BL</i> , ff. 283v–284 <i>Ao</i> , ff. 217v–218v <i>ModB</i> , ff. 115v–116 <i>Tr 92</i> , ff. 108v–109
Quam pulchra es	44	<i>BL</i> , ff. 284v–285 <i>BU</i> , ff. 84–85 <i>Pemb</i> , f. 4 <i>MuEm</i> , ff. 63v–64 <i>Ao</i> , ff. 188v–189 <i>Tr 92</i> , ff. 110v–111

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Избранная дискография по мотетам Данстейбла⁶⁶²

1. *John Dunstable: Motets / Johannes Okeghem: 5 Chansons* // History of European Music: The Early Renaissance. Pro Musica Antiqua, dir. Safford Cape (1956, Archive Production – ARC 3052, Archive Production – 14069 APM) [Vinyl, LP, Mono].
2. *John Dunstable: Sacred & Secular Music* // Music of The Middle Ages, Vol. VIII. The Ambrosian Singers, dir. Denis Stevens (1961, Expériences Anonymes – EA 36) [Vinyl, LP, Mono].
3. *John Dunstable and His Contemporaries* // Music of The Early Renaissance. The Purcell Consort of Voices, Musica Reservata, dir. Grayston Burgess (1966, Turnabout – TV34058S, Turnabout – TV 34058S) [Vinyl, LP, Stereo].
4. *Josquin Des Pres & John Dunstable*. Purcell Consort of Voices, Elizabethan Consort of Viols, dir. Grayston Burgess (1971, Argo (2) – ZRG 681) [Vinyl, LP].
5. *Dufay & Dunstable: Motets*. Pro Cantione Antiqua, dir. Bruno Turner (1975, Archiv Produktion – 2533 291) [Vinyl, LP].
6. *Hildegard von Bingen: Lieder und Antiphonen / J. Dunstable: Motetten / G. Dufay: Magnificat Octavi Toni* // Geistliche Musik des Mittelalters Und der Renaissance. A. Reichert-Hailperin, K. Smith, W. Jochens und and. (1980, Not On Label – 66.22387) [Vinyl, LP].
7. *Dunstable: Motets / Motetten*. The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier (1984, His Master's Voice – 1C 067 1467031; Angel Records – S-38082) [Vinyl, LP, Album].
8. *John Dunstable: Musician to the Plantagenet*. Orlando Consort (1995, Metronome Recordings – MET CD 1009) [CD, Album].
9. *Klingende Kathedralen / Cathedral Sounds: John Dunstable* // René Clemencic Edition, Vol. 1. Clemencic Consort, dir. René Clemencic (1996, Arte Nova Classics – 74321 34055) [CD, Album].
10. *John Dunstable: Sweet Harmony (Masses and Motets)* // Early Music. Tonus Peregrinus (2005, Naxos – 8.557341) [CD].

⁶⁶² Наиболее полное представление дискографии: <http://www.medieval.org/emfaq/composers/dunstable.html> (дата обращения: 01.08.2023).