

*На правах рукописи*

**ЛОПАТИН Михаил Валерьевич**

**ФРАНКО-ФЛАМАНДСКИЕ МЕССЫ XV ВЕКА:  
НА РУБЕЖЕ ЭПОХ.  
ЭВОЛЮЦИЯ МНОГОГОЛОСНОГО ПИСЬМА**

*Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство*

*Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*

**Москва – 2011**

Работа выполнена на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского  
**Дубравская Татьяна Наумовна**

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения Латвийской музыкальной академии им. Я. Витола  
**Пелецис Георг Элиевич**

кандидат искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыковедения Российской академии музыки им. Гнесиных  
**Шинкарева Майя Изъяславовна**

Ведущая организация:

**Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова**

Защита состоится 12 мая 2011 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Автореферат разослан \_\_\_ апреля 2011 года.

Ученый секретарь диссертационного Совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Ю.В. Москва**

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** Научное и практическое освоение музыкальной культуры Средневековья и Ренессанса в последние десятилетия переживает подлинный подъем. Об особом исследовательском интересе свидетельствуют многие факты – это, прежде всего, обилие современной научной литературы, в которой изучается круг разных проблем – исторический контекст эпох, творчество отдельных крупных мастеров, а также свод теоретических трактатов и рукописных первоисточников того времени. О том же свидетельствует и большое количество проводимых за рубежом научных и научно-практических конференций, в том числе специально посвященных тому или иному композитору (так, в 1971 году прошла конференция в память о 450-летней годовщине со дня смерти Жоскена Дебре, в 1974 году сходным образом отмечалось 500-летие со дня смерти Гийома Дюфай, а в 1997 году – 500-летие со дня смерти Йоханнеса Окегема). Результатом этих встреч в каждом случае являлась значительная конкретизация представлений о жизненном и творческом пути того или иного мастера, открытие новых черт его облика, уточнение контекста времени. К настоящему времени силами многих ученых оказался во многом прояснен ландшафт музыкальной культуры эпох Средневековья и Ренессанса, столь далеких от нас хронологически, но не по своему духу.

В практическом плане прямым следствием такого исследовательского интереса стало открытие и издание огромного корпуса неизвестных прежде сочинений, принадлежащих как мастерам первой величины, так и их более скромным современникам. Это вылилось в ряд крупномасштабных издательских проектов – стоит назвать хотя бы начатые относительно недавно переиздания полного собрания сочинений Йоханнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена Дебре; отдельного упоминания заслуживает фундаментальная серия изданий старинной музыки под общим названием “*Corpus mensurabilis musicae*”, включающая уже более ста (!) выпусков, многие из которых вышли в нескольких томах. Появление новых качественных изданий открыло новые возможности не только для исследователей старинной музыки, но и для исполнителей (впрочем, фигура исполнителя и исследователя за рубежом, как известно, нередко совмещается в одном лице) – появилось огромное количество новых коллективов, специализирующихся на исполнении музыки Средневековья и Ренессанса, значительно вырос исполнительский уровень. Постепенно стал открываться особый звуковой мир старинной музыки.

Пожалуй, наиболее примечательным фактом сближения современной и средневековой музыкальных культур стал, однако, не столько исследовательский и исполнительский подъем, сколько особый *композиторский* интерес к старинной музыке, проявленный именно в XX веке – достаточно вспомнить имена Антона Веберна, Игоря Стравинского, Луиджи Ноно, Дьердя Лигети, Софии Губайдуллиной, Владимира Мартынова и других композиторов, не только интересовавшихся, но зачастую специально изучавших музыкальное

наследие Средневековья и Ренессанса. Этот интерес, конечно, был бы невозможен без отмеченной исследовательской и исполнительской деятельности, в результате которой старинная музыка стала многократно более доступной для восприятия. С другой стороны, он был бы невозможен без ощущения ее *актуальности* и близости современному мышлению. Музыка Средневековья и Ренессанса, как оказалось, таила в себе множество до сих пор неостребованных идей и решений, которые оказались неожиданно близки современным проблемам композиции.

Все три отмеченных выше процесса освоения старинной музыки – подъем исследовательской деятельности и исполнительской практики, а также композиторский интерес – в целом свидетельствуют об особом отношении современной мысли к старому, *неклассическому* типу культуры, к нетрадиционным стратегиям мышления; интерес, ощутимый не только в музыкальной культуре, но и в других областях знания. Хронологически отдаленные от нас эпохи Средневековья и Ренессанса в результате действия кажущейся причудливой нелинейной логики исторического развития стали сейчас в чем-то ближе и понятнее, чем времена недавно минувшего прошлого.

***Разработанность темы.*** Стратегия изучения профессиональной музыкальной культуры XV–XVI веков значительно отличается в отечественной и зарубежной науке. За рубежом акцент исследований заметно смещен в сторону изучения архивных материалов и воссоздания в максимально детализированном виде исторического контекста музыкальной культуры. Изучение собственно музыкального материала, самой *материи* в настоящее время нередко остается в тени исторических штудий. Тем не менее, ряд теоретических аспектов освещен достаточно полно – например, проблема первоисточника и его функционирования в многоголосной ткани (Э. Спаркс), вопросы ладовой организации многоголосия (Б. Майер, З. Хермелинк и др.), теория контрапункта (К. Йепессен, Д. де ла Мотт, Т. Даниэль и др.).

Отечественные исследования, напротив, в большей мере ориентированы на теоретическое изучение материала. В работах В.В. Протопопова, Ю.К. Евдокимовой, Н.А. Симаковой, Т.Н. Дубравской, И.К. Кузнецова, Н.И. Тарасевича, Г.Э. Пелециса, Ю.Н. Холопова, С.Н. Лебедева, Г.И. Лыжова и других ученых разрабатывались не только названные выше проблемы, но также вопросы формообразования, мелоса и многоголосного письма.

Несмотря на изученность темы в целом, проблема многоголосного письма – в которую включается определение сложившихся устойчивых типов письма, особенностей их внутренней структуры, норм мелодического и ритмического взаимоотношения голосов, а также рассмотрение синтаксической основы музыкальной речи и направлений развития многоголосной ткани в целом – еще не получила исчерпывающего теоретического освещения (хотя отдельные аспекты этой проблемы уже затрагивались в зарубежной и, особенно, отечественной научной литературе – упомянем, прежде всего, труды Ю.К. Евдокимовой, на которые во многом опирался автор данной работы).

**Научная новизна работы** заключается, прежде всего, в значительной детализации представлений о развитии многоголосия в XV веке, а точнее – в промежутке от ранних месс Дюфаи (1430-е годы) до зрелых месс Окегема (1470-е годы и далее, вплоть до конца XV века), причем впервые *отдельно* друг от друга рассматривается развитие двух-, трех- и четырехголосного письма. Новым для отечественного музыкознания является также рассмотрение некоторых частей месс, принадлежащих перу континентальных предшественников Дюфаи – в частности, Ришару де Локевиллю. Кроме того, в работе впервые специально рассматриваются некоторые целостные концепции западного музыкознания (например, система идей Эдварда Ловинского), а также делается попытка разоблачить ряд «историографических мифов», давно преодоленных за рубежом, но все еще сохраняющих свое значение на отечественной почве (прежде всего, это идея «нидерландских школ»).

Основным **предметом исследования** является многоголосное письмо месс Гийома Дюфаи и Йоханнеса Окегема – его внутренняя структура и логика взаимоотношения голосов, а также общая направленность его исторической эволюции в связи с общей проблемой «рубежа эпох».

Выбор данного предмета исследования неслучаен. Именно многоголосное письмо оказалось в XV веке, пожалуй, самым мобильным композиционным элементом, предельно чутко реагировавшим на малейшие интенции композитора. Мобильность фактуры проявлялась в двух аспектах – во-первых, в богатых возможностях ее внутренней структуры, подчас оказывающейся чрезвычайно многослойной и подробной; во-вторых, в общей эволюции техники письма. Только погрузившись в этот удивительный, таинственный мир, изобилующий изысканными деталями (как тут не вспомнить многочисленные готические соборы и картины старых фламандских мастеров?), можно отчетливо ощутить течение композиторской мысли и логику ее общей эволюции – процессы, почти незаметные на «поверхности». Письмо франко-фламандских музыкантов XV века ни в коей мере не сводимо к какому-либо единообразному, устоявшемуся «стилю» (например, к т.н. «строгому стилю») – напротив, в каждом конкретном случае оно представляет собой сложный клубок, в котором переплетены разные традиции, разные тенденции и композиционные идеи. Фактура – «конфигурация музыкального звучания» (Е.В. Назайкинский) – стала в это время тем пространством, которое сфокусировало в себе основной творческий потенциал эпохи и отдельных мастеров; пространством, впитавшим самые глубокие композиционные идеи времени.

**Материал исследования.** Из обширного наследия Окегема непосредственно для показа были отобраны семь месс – трехголосные мессы “Sine nomine” и “Quinti toni”, а также четырехголосные – “L’homme armé”, “Au travail suis”, “De plus en plus”, “Mi-Mi” и “Prolationum”. Циклические мессы Дюфаи представлены в полном объеме – это три его ранние трехголосные мессы (“Resvelliés vous”, “Sancti Jacobi”, “Sancti Antonii de Padua”) и четыре поздние четырехголосные (“Se la face ay pale”, “Ecce ancilla Domini”, “L’homme armé” и “Ave regina

caelorum”)). Необходимым контекстом, позволяющим с большей уверенностью судить о новациях того или другого автора, служат отдельные части месс предшественника и возможного учителя Дюфай – Р. де Локевиля, а также некоторые дошедшие до нас полные мессы XIV века (прежде всего, это месса Г. де Машо и анонимная «Турнейская месса»). Помимо музыкального материала, в работе привлекаются также произведения живописи, архитектуры, литературы того времени. Наконец, в качестве материала оказалась задействована и научная литература XIX–XX веков о музыкальной культуре эпох Средневековья и Ренессанса, критическое осмысление которой составляет отдельный пласт исследования.

Основной *целью работы* являлось раскрытие структурных особенностей многоголосного письма крупнейших мастеров второй половины XV века – Дюфай и Окегема, а также выявление некоего вектора исторической эволюции письма. Для достижения данной цели были поставлены следующие *задачи*:

1. прояснить закономерности строения двух-, трех- и четырехголосного письма от ранних месс Дюфай до месс Окегема,
2. рассмотреть особенности строения внешнего рельефа фактуры (плотностного параметра) на примере поздних четырехголосных месс Дюфай и избранных четырехголосных месс Окегема,
3. продемонстрировать развитие многоголосного письма на базовом, синтаксическом, уровне.

Дополнительной задачей данной работы являлся показ развития неких ключевых идей, концептов, предложенных в более чем двухсотлетней истории изучения музыкальной культуры XV–XVI веков, выявление их актуальности или же неактуальности для современной науки.

В работе использована комплексная *методология*, включающая в себя разные подходы к материалу. Основу исследования составляет аналитическое изучение музыкального материала, подробность и сложность которого потребовали соответствующей подробности анализа, в рамках которого предполагалось следующее: 1) определение и описание разных типов письма, 2) анализ структуры многоголосия и соотношения функций голосов в каждом из этих типов, 3) рассмотрение мелодики отдельных голосов, 4) обнаружение закономерностей в чередовании разных типов письма, их композиционных функций в рамках целого, 5) рассмотрение плотностного параметра фактуры, логики смен двух-, трех- и четырехголосного письма (последние два аспекта позволяют делать выводы относительно особенностей построения «фактурной формы» (Ю.К. Евдокимова)), и, наконец, 6) целостный анализ фактуры в мессах Дюфай и Окегема, предполагающий выявление определенных стилизованных закономерностей, присущих тому или иному мастеру.

Помимо аналитического, в работе использованы также исторический и культурологический методы исследования – особенно в тех случаях, когда делается попытка перейти от музыкальной материи к неким общим закономерностям культуры.

**Теоретическая значимость работы** состоит в выработке аналитического подхода к многоголосию середины и конца XV века, во многом являвшемуся проблемным не только для отечественного, но и западного музыковедения (отсюда нередко встречающиеся, например, «негативные» описания фактуры Окегема). Основой этого аналитического подхода является выявление внутри многоголосной ткани неких фактурных «идиом», положенных в ее основу и являющихся предметом работы композитора (*пространственный аспект*). Выявление определенных закономерностей в чередовании этих фактурных типов дает представление о *временном* выстраивании композиции. Теоретически значимым представляется также описание феномена «скрытой имитационности», являющегося важным ключом к четырехголосной фактуре месс Окегема. Этот феномен описывается в отечественной научной литературе впервые.

**Практическая ценность работы** заключается в возможности использовать ее результаты в вузовских курсах полифонии, музыкальной формы, истории зарубежной музыки.

**Апробация работы** состоялась на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 15 октября 2010 года. Диссертация была рекомендована к защите. Отдельные положения диссертации были представлены на научных конференциях в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского («Танеев и его время» – май 2006 года, «История освещает путь современности» – октябрь 2008 года) и Российской академии музыки им. Гнесиных (конференция памяти Ю.К. Евдокимовой – декабрь 2009 года).

**Структура работы.** Основным пласт исследования составляют введение, четыре главы, заключение и список литературы. Кроме того, в работу дополнительно включены эссе, посвященные критическому рассмотрению отдельных трудов и концепций исследователей XIX–XX веков (Историографические эссе I–IV), а также специальные очерки культурно-исторического и теоретического плана, дополняющие аналитический материал (Интермедии I–II).

## Основное содержание работы

Сложная, многоуровневая структура работы, мыслившаяся как некий лабиринт с большим количеством ответвлений, «боковых троп», обосновывается во **Введении**, имеющем подзаголовок «*От структуры материала – к структуре исследования*».

Лабиринт работы – это отражение лабиринта исследуемой культуры, ландшафт которой только на первый взгляд может показаться ровным, лишенным резких изгибов и внутреннего динамизма. Это своеобразный «оптический обман» – за пять веков, отделяющих нас от традиций того времени, вся органическая жизнь эпохи, все ее внутренние процессы будто застыли, кристаллизовавшись в некий единый, общий образ, который и виден на расстоянии. Только приблизившись к эпохе вплотную, мы начинаем различать многоликость, сложность ее структуры, динамичность ее внутреннего развития. Мессы франко-фламандских мастеров XV века в полной мере обнаруживают все эти свойства, присущие культуре эпохи позднего Средневековья в целом.

Стержнем, центральной тропой этого лабиринта является аналитический материал, составляющий содержание всех глав – именно на его базе предполагается осмысление проблемы «рубежа эпох», вынесенной в заглавие исследования. Обычно на материале данной эпохи эта проблема рассматривается в связи с уточнением границ двух исторических периодов – Средневековья и Ренессанса; иными словами, делается попытка решить один из «вечных вопросов» музыковедения – когда началась эпоха Ренессанса в музыкальной культуре. В настоящей работе автор намерен рассмотреть рубеж эпох, прежде всего, сквозь призму фактурной эволюции, как рубеж определенных принципов композиционного мышления. Нами не ставилась задача определения конкретных границ этих эпох, или даже их точного обозначения – основной целью являлся скорее показ того движения, той эволюции многоголосного письма, которая привела к новой организации целого, к новому качеству музыкального пространства.

По этой центральной дороге, насквозь пронизывающей все исследование, мы и двинемся далее, временно оставив в стороне все его многочисленные «боковые» тропинки.

### **Глава первая. Эволюция двухголосной фактуры: «дуо» в мессах Дюфаи.**

Двухголосие, «дуо» – будь то отдельные разделы внутри крупных частей мессы или небольшие фрагменты внутри разделов – тип письма, отличающийся в мессах Дюфаи особой изощренностью, изобретательностью техники; именно в условиях минимума количества голосов максимально проявляет себя эстетика новой эпохи, требующей разнообразия, выдумки – эстетика “*varietas*”. «Дуо» месс Дюфаи – это удивительно изысканный мир, покоящийся на особых основаниях и имеющий свою неповторимую историческую эволюцию.

Сложность и изобретательность двухголосного письма Дюфаи особенно рельефна в сравнении с двухголосием в мессах, принадлежащих его предшест-



венникам, музыкантам XIV–первой половины XV века, в мессах которых этот тип фактуры еще не обособился от традиционного трех- и четырехголосия. Впрочем, заслуживает упоминания особая традиция письма “*a versi*”, основанная на чередовании двухголосных “*Duo*” и трехголосных “*Chorus*”. Эта традиция была распространена в обработках отдельных частей Ординария, принадлежащих некоторым итальянским (Йоханнес Чикониа, Антониус Захариас) и французским (Гийом Легран, Ришар де Локевиль и др.) мастерам. Тот же тип письма присутствует и в ранних мессах Дюфаи (обработки *Sanctus* – *Agnus Dei*, циклическая месса “*Sancti Jacobi*”), что лишний раз свидетельствует о том, сколь много идей Дюфаи впитал от своих непосредственных континентальных предшественников. И все же в континентальных мессах начала XV века двухголосные разделы по манере письма пока еще мало отличались от «туттийных» трехголосных. Иное мы видим в ранних циклических мессах Дюфаи.

В ранних мессах мастера, которые на данный момент признаны аутентичными (“*Resvelliés vous*”, “*Sancti Jacobi*” и “*Sancti Anthonii de Padua*”), представлены разные варианты подхода к фактуре – так, в наиболее архаично выстроенной мессе “*Resvelliés vous*” полностью доминирует трехголосное письмо, здесь не выписано *ни одного* «дуо»; месса “*Sancti Jacobi*” преимущественно построена на старой идее чередования двух- и трехголосных построений в духе письма “*a versi*”; наконец, в мессе “*Sancti Anthonii de Padua*” двухголосию уделяется наибольшее внимание – «дуо» появляются не только как самостоятельные разделы, контрастирующие «туттийным» трехголосным фрагментам, но также и *внутри* разделов.

Из особенностей строения «дуо» следует отметить, во-первых, дробность, «мозаичность» их формы – целое складывается из цепи интонационно слабо связанных между собой фрагментов, отделенных друг от друга ясными каденциями. Каждая каденция служит здесь неким «знаком» смены интонационного состава голосов и типа их соотношения. Та же формульность и «мозаичность» проявляется в мелодическом письме Дюфаи, корни которого лежат, по видимому, в формульном мелосе более раннего времени. Тот идеал мелодического письма, который расцветет в сочинениях следующих поколений музыкантов и в формализованном виде ляжет в основу представлений о мелодике т.н. «строгого стиля», не был характерен для композитора.

Второй особенностью ранних «дуо» является наличие определенной *эволюции* письма, проявляющейся в ходе развертывания двухголосного построения – эволюции, в которой осуществляется постепенный переход от начального неимитационного типа письма к имитационному в завершающих построениях. Процесс постепенного интонационного сближения голосов начинается, как правило, в *серединных* разделах «дуо», венцом же этого композиционного процесса является небольшая имитация или канон в заключительном разделе.

Следующая особенность строения связана с особой выстроенностью ритмической динамики «дуо», с наличием постепенного ритмического ускорения,

направленному к заключительному разделу. Такое ускорение можно наблюдать как на *макроуровне*, в пределах всего «дуо», так и на *микроуровне*, внутри отдельных построений. Впрочем, следует отметить, что этот принцип выдерживается Дюфай далеко не всегда, он заметен только в отдельных образцах. В многоголосном письме следующего поколения музыкантов, особенно Йоханнеса Окегема, принцип ритмического ускорения будет реализован более очевидным образом.

В *поздних четырехголосных мессах* Дюфай (“Se la face au pale”, “L’homme armé”, “Ecce ancilla Domini” и “Ave regina coelorum”) в области двухголосного письма совершается мощный прорыв как в количественном, так и в качественном отношении. Тем не менее, преемственность между двухголосным письмом раннего и позднего периодов творчества Дюфай кажется вполне доказуемой – она проявляется, прежде всего, в особенностях строения «дуо», которое, при всех многочисленных нововведениях поздних месс, на глубинном уровне остается тем же.

Большое количество двухголосных разделов в каждой из четырех поздних месс потребовало значительной реорганизации, упорядочения связей как между отдельными «дуо», так и внутри каждого из них; кроме того, само *использование* двухголосия стало более системным и предсказуемым – отдельные строки или слова канонического текста мессы стали обрабатываться строго двухголосно (или с преобладанием двухголосия). Это относится, например, к *серединным построениям* частей Kyrie (“Christe eleison”), Gloria (начиная со слов “Qui tollis”), Sanctus (“Pleni sunt coeli” и “Benedictus”) и Agnus Dei (“Agnus Dei II”), а также к *начальным построениям* всех частей.

Специфика двухголосного письма поздних месс Дюфай объясняется, прежде всего, *обильным использованием имитационной и канонической техники* – здесь встречаются разнообразные имитации и каноны во все возможные интервалы вверх и вниз, с любым расстоянием вступления голосов, с применением мелодического варьирования в респосте и с точным повтором, и т.д. Имитационная техника перестает быть функционально значимой, как это было в «дуо» ранних месс – имитации могут появляться в любых разделах композиции, включая начальные; и все же та структура «дуо», которая была достигнута в мессах раннего периода, не разрушается Дюфай, но реорганизуется и усложняется.

Особенностью структуры поздних «дуо» является *динамизация временного параметра имитации* – чередование имитационных построений и канонов основано на принципе постепенного сближения голосов, кульминацией которого, как правило, становится появление имитации “ad minimam” в заключительном разделе.

Кроме того, для Дюфай важной становится идея *варьирования пространственного соотношения голосов* в имитационных структурах: характерной особенностью поздних «дуо» является постоянная миграция функций пропосты

и респосты из голоса в голос, смена очередности вступления голосов в имитации.

Особая организация пространственного и временного параметров многочисленных имитаций и канонов поздних «дуо» позволило Дюфаи добиться объединения разрозненных разделов в некий единый сквозной процесс, имеющий свою логику развертывания. Однако этим дело не ограничивается – в поздних мессах для Дюфаи оказывается важным также выстроить некие связующие нити *между* многочисленными «дуо», что является, конечно, выходом на новый уровень связности материала по сравнению с ранними мессами.

Прежде всего, обращает на себя внимание *интонационное тождество начальных, инициальных оборотов* «дуо». Такие обороты, обладающие особым мелодическим рельефом и характерным ритмом, связывают не только разные «дуо» внутри одной мессы, но даже «дуо» разных месс, что позволяет говорить об определенной доле независимости мелодического материала «дуо» от ведущего – тенорового – голоса. Помимо общности инициальных оборотов, разные «дуо» могут быть связаны также единством *серединых и заключительных (каденционных) оборотов* (такая связь особенно характерна для «дуо» мессы “Ave regina coelorum”).

Наконец, между разными двухголосными построениями подчас устанавливаются и вовсе необычные, уникальные в своем роде связи. Так, два фрагмента из Credo мессы “Ecce ancilla Domini” (на словах “Et in unum Dominum” и “qui ex Patre”) объединяются не только интонационно, но и фактурно – из одного «дуо» в другое переносится целое построение в форме канона, при этом параметры канона при переносе меняются. Другой пример *фактурного* сходства разных двухголосных построений обнаруживается в мессе “Ave regina coelorum” при сравнении заключительных фрагментов частей Gloria, Credo и Sanctus. Здесь общим является принцип «антифонного» строения разделов, основанного на переключках разных пар голосов.

В мессах Дюфаи роль и структура двухголосных фрагментов претерпевает значительнейшую эволюцию – от скромных «дуо» ранних месс до сложных, пропитанных разнообразнейшей имитационной техникой и смелыми композиционными решениями «дуо» поздних месс; от единых построений вступительного или связующего характера – до многосоставных композиций, имеющих не меньшее значение в развертывании целого, нежели «полная», четырехголосная фактура; наконец, от постоянного мелодического обновления – к сложной, разветвленной системе связей между разными «дуо». Эта эволюция имела важнейшее значение – в большей или меньшей степени ее «следы» выявляются и при рассмотрении иных типов фактуры, однако, пожалуй, именно здесь рождение нового типа мышления обозначилось наиболее ярко.

## Глава вторая. Эволюция трехголосной фактуры: мессы Дюфаи и Окегема.

Ранние трехголосные мессы Дюфаи (“Resvelliés vous”, “Sancti Jacobi”, “Sancti Anthonii de Padua”, а также обработки отдельных частей Ординария) являются уже *поздним* преломлением богатой традиции трехголосного письма, корни которой уходят в анонимные циклы XIV века – Турнейскую, Барселонскую и Тулузскую мессы. За время существования этой традиции было выработано несколько устойчивых типов письма, которые вместе составляли некий канон фактурного построения целого. Следы старой традиции отчетливо проявляются в ранних мессах Дюфаи, в которых можно отметить следующие типы письма:

1. *моноритмический контрапункт* – а) с параллельным движением голосов, б) со свободным голосоведением, в) с использованием фермат (“cantus coronatus”);
2. *контрапункт «песенного» типа* (иначе – «кантиленное многоголосие»);
3. *имитационный контрапункт.*

Моноритмический контрапункт с параллельным движением голосов имел большое значение в мессах первой половины XV века: подобный «фобурдонный» тип письма являлся, как правило, *знаком завершения* некоего целостного фрагмента. Данная идея сохраняется и в поздних мессах Дюфаи – за трехголосным моноритмическим контрапунктом останется функция завершения цепочки двухголосных построений.

В обработках отдельных частей Ординария, принадлежащих континентальным мастерам начала XV века, а также в ранних мессах Дюфаи, применение моноритмического контрапункта с параллельным движением голосов было связано, главным образом, с областью *каденций*. Впрочем, уже у Дюфаи становится заметным достаточно далекий от базовой модели письма, которая нередко усложняется богатой орнаментикой верхнего голоса; тем не менее, контуры этой модели еще вполне ясны.

В трехголосных мессах Окегема (“Sine nomine” и “Quinti toni”) моноритмический контрапункт отступает на второй план – основой построения трехголосной фактуры становится имитационный контрапункт в различных его вариантах. Фрагменты с использованием параллельного движения голосов еще встречаются, но они значительно сокращены по протяженности – по существу, они стали одной из своеобразных кратких типовых «формул» каденционного построения.

Моноритмический контрапункт со свободным голосоведением, несмотря на кажущуюся поначалу близость «фобурдонному» типу письма, значительно отличается от последнего как в отношении норм голосоведения, так и в отношении композиционной функции. Подобное письмо часто использовалось

в циклических мессах XIV века, в отдельных частях оно могло иметь доминирующее значение (см. части Gloria и Credo из Мессы Г. де Машо, Kyrie из «Турнейской мессы»). К рубежу XIV–XV веков моноритмическое письмо теряет свое значение, уступая место иным типам организации фактуры (в частности, контрапункту «песенного» типа). В ранних мессах Дюфаи следы моноритмического контрапункта обнаруживаются лишь в *начальных построениях* отдельных частей или разделов (прежде всего, при обработке начальных синтагм текста в частях Gloria и Credo), ко времени Окегема и эти последние следы исчезают.

Нормы голосоведения и сочетания голосов в данном типе письма все это время практически не эволюционировали. Если линия верхнего голоса имеет, как правило, плавный и отчетливый контур, то мелодика двух нижних голосов содержит самые неожиданные скачки, постоянные перекрещивания. Неровность, «неправильность» мелодики нижних голосов, однако, сглаживается строгой чистотой вертикали. Видимая искривленность мелодической линии объясняется тем, что она вбирает в себя элементы разных «этажей» фактуры, представляя собой *нелинейное* образование.

Моноритмический контрапункт с использованием фермат (“cantus coronatus”), использовавшийся еще со времен Ars Nova, нередко встречается в композициях XV века. В большинстве случаев применение подобного типа письма имело отчетливо *символический* характер – “cantus coronatus” был призван сфокусировать внимание на определенном слове, ключевом образе. Символическое значение этого типа фактуры подчеркивается даже графически – фермата (корона – “corona”) увенчивает тот образ, на котором сделан акцент, сообщает ему величие, царственность. В мессах XIV–XV веков “cantus coronatus” использовался при обращении к двум центральным фигурам Нового Завета – Иисусу и Деве Марии. Их символическая «коронация» напоминает соответствующую иконографическую традицию, существовавшую в то время в живописи (см., например, картину «Мадонна канцлера Ролена» Яна Ван Эйка).

Истоки этой традиции видны в Мессе Машо (здесь еще не используются ферматы, но иконографический тип уже сформирован), далее она прослеживается в обработках отдельных частей Ординария начала XV века (например, у Р. де Локевиля) и в ранних мессах Дюфаи (“Resvelliés vous”, “Sancti Jacobi”). Более того, сходный иконографический тип можно проследить вплоть до месс Окегема (“Au travail suis”).

С точки зрения построения данного типа фактуры обращает на себя внимание отсутствие какой бы то ни было эволюции *норм голосоведения*, характеризующихся преимущественно плавным движением верхнего голоса (в четырехголосной фактуре – двух верхних голосов) и постоянными перекрещиваниями в нижней паре голосов.

Иной смысл имело использование “cantus coronatus” в рамках *заключительного раздела* той или иной части (как правило, при обработке строки “Amen” в частях Gloria или Credo) – в этом случае применение моноритмиче-

ского контрапункта имело, по-видимому, сугубо композиционный, а не символический, смысл. Подобные «аккордовые» окончания по своей идее можно сравнить с гомофонными концовками тех же частей в некоторых мессах Нового времени.

В целом можно отметить, что нормы моноритмического письма (в любых его разновидностях) мало эволюционировали в XV веке: и композиционная логика применения такого типа фактуры, и внутреннее ее устройство в мессах второй половины XV века и в мессах XIV–начала XV века отличаются незначительно. Удельная доля подобного письма, однако, постепенно сокращалась: если в мессе XIV века фактура отличалась предельной стабильностью, то в мессах XV века главенствующим становится принцип фактурной *вариабельности*, в рамках которой моноритмическое письмо постепенно теряло то значение, которое оно имело прежде.

Исторические корни контрапункта «песенного» типа (или «кантиленного многоголосия») – особого типа трехголосной фактуры, предполагающего наличие богато орнаментированного верхнего голоса и двух более спокойных в ритмическом отношении нижних голосов, обеспечивающих гармонический фундамент целого – обнаруживаются в светских композициях эпохи Ars Nova (например, в трехголосных балладах и рондо Г. де Машо). К началу XV века этот тип письма становится определяющим для построения трехголосной фактуры в таких частях Ординария мессы, как Gloria и Credo (см. отдельные части мессы в обработке Р. де Локевиля, Н. Гренона, Г. Дюфаи).

Основные особенности такого типа фактуры (помимо упомянутой разницы в ритмической организации голосов), следующие: 1) плавность и мягкость линии верхнего голоса при подчеркнуто изломанном характере движения в двух нижних голосах, 2) стабильность тесситурного положения верхнего голоса при постоянных перекрещиваниях в двух нижних. Характер голосоведения в контрапункте «песенного» типа, как видно, сближается с нормами моноритмического контрапункта (со свободным голосоведением), отличаясь от него большей развитостью верхнего голоса.

В многотекстовых частях ранних циклических месс Дюфаи контрапункту «песенного» типа все еще отводится решающая роль; вместе с тем, количество используемых фактурных решений здесь значительно возрастает. Кроме того, изменения начинают затрагивать «песенный» тип *изнутри*. В частности, постепенно ясная демаркационная линия, проходящая между верхним и парой нижних голосов, начинает стираться в результате *интонационного* сближения голосов, подчас дорастающего до кратких имитаций.

Имитационный контрапункт имел особое значение в трехголосных мессах Дюфаи и Окегема. Уже в ранних мессах Дюфаи его роль становится очень весомой – количество имитаций и канонов, пронизывающих фактуру его месс, впечатляет. Достижением Дюфаи является закрепление за имитационным письмом определенных *композиционных функций*, дифференциация его внутреннего строения в зависимости от местоположения внутри целого. Дюфаи

использовал несколько *моделей* имитационного письма – одну для инициальных оборотов части (как правило, в начале Kyrie), иную при обработке отдельных строк текста в частях Gloria и Credo, наконец, наиболее специфическую – в заключительных построениях части или раздела. В каждом случае им демонстрировалась совершенно особая техника, требующая отдельного рассмотрения.

Основные особенности имитационного контрапункта в рамках инициальных оборотов объясняются тем фактом, что во всех ранних мессах Дюфаи голоса вступают одновременно. Отсюда логически вытекают два возможных варианта возникновения имитации: либо она выполняется в самом начале в технике, близкой пропорциональному канону, либо она инкрустируется позднее, в ходе развертывания материала. Подобные имитации у Дюфаи всегда очень непродолжительны.

Имитационный контрапункт при обработке отдельных строк текста возникает в ином контексте – здесь он инкрустируется в преимущественно «кантиленное» многоголосие частей Gloria и Credo. Отличительными качествами подобного имитационного письма являются: 1) точность воспроизведения материала пропосты в респосте, 2) соблюдение единого расстояния вступления между голосами (как правило, это один такт в современной нотации), 3) предпочтение унисонных или, реже, унисонно-квинтовых имитаций. Эта «эхообразная» модель письма нередко встречается в композициях предшественников Дюфаи, причем нередко вне жанра мессы.

В трехголосных мессах Окегема также можно найти много примеров сходного построения имитационного письма. В некоторых случаях описанная выше имитационная техника воспроизводится почти дословно – это особенно характерно для фактуры мессы “Sine nomine”. Однако прежней композиционной значимости такие фрагменты уже не имеют, поскольку они возникают в контексте преимущественно имитационного типа письма (а не «кантиленного» многоголосия, как у Дюфаи).

Имитационный контрапункт в завершающих построениях отличается особой изощренностью техники. Из поразительного сходства многих образцов выкристаллизовывается некая система единых норм письма. Прежде всего, обращает на себя внимание *сегментность*, «*формульность*» мелодики голосов, отсутствие цельной мелодической линии – по своему строению мелодика Дюфаи сближается со старым «формульным» письмом эпох Ars Nova и Ars antiqua. Строение имитационных фрагментов также обнаруживает дробность – как правило, построение делится на несколько небольших разделов, в каждом из которых происходит значительное изменение основных параметров имитации и ее мелодического материала.

Основной особенностью имитационной техники является строгость *ритмического* и свобода мелодического имитирования – Дюфаи значительно больше заботится о ритмическом, нежели о мелодическом единообразии всех голосов. Именно ритм дает каркас имитационной структуры, мелодика же подстраивается, «подлаживается» с ориентиром на возникающую вертикаль.

Вследствие этого из одного и того же материала может выводиться целый комплекс разных попевок, «формул». Техника, демонстрируемая Дюфай, является своеобразным предвестием будущей *мотивной комбинаторики* – здесь можно найти перестановки звуков, изменение интервалики внутри попевки, использование приемов инверсии, ракохода и ракоходной инверсии и т.д.

При сравнении разных заключительных имитационных построений мессы “Resvelliés vous” обнаруживается, что такая комбинаторная техника продолжает действовать и на расстоянии – из одной имитации в другую нередко переносится мелодический материал и даже целые имитационные ячейки. Так, заключительные фрагменты частей Kyrie и Gloria, а также окончания первого раздела Gloria и раздела “Osanna” построены на базе одного материала, представленного в каждом случае в новой комбинации. Это позволяет говорить о комбинаторике как о свободной игре мелодических формул и их конфигураций на расстоянии, в пределах всего цикла мессы.

Специфическое имитационное письмо, основанное на комбинаторной игре краткими мелодико-ритмическими формулами, еще встречается в четырехголосных мессах Окегема, причем его композиционная функция остается прежней: такое письмо используется, как правило, в заключительном фрагменте части. В ряде случаев Окегем не только приближается к технике Дюфай, но и использует сходный мелодический материал – см. окончание первого раздела Agnus Dei (тт. 16–31) из мессы “Au travail suis”, окончание Credo (тт. 247–262) из мессы “Mi-Mi”. Подобная имитационная техника в мессах Окегема все же редкость. В заключительных фрагментах частей и отдельных разделов мастер явно предпочитал использовать скорее *полимелодическое*, нежели имитационное, письмо. Тем не менее, эти редкие примеры использования старой имитационной техники важны – они являются теми немногими знаками, которые связывают мессы Окегема с континентальными мессами первой половины XV века.

Трехголосная фактура ранних месс Дюфай отличается, как видно, особой композиционной выстроенностью. По-видимому, именно Дюфай был одним из первых континентальных мастеров, сумевших не только обогатить фактуру, но и упорядочить это богатство. Это становится заметным по сравнению с мессами XIV–начала XV века, фактура которых отличалась, с одной стороны, стабильностью в рамках той или иной части, с другой – некоторой «эклектичностью» в пределах всей мессы. В ранних мессах Дюфай, несмотря на всю их новизну в области многоголосного письма, еще порой ощущается старый принцип составного строения мессы, в них еще можно увидеть предпочтение традиционного типа фактуры для той или иной части. Тем не менее, на почве традиционного письма в ряде случаев прорастает новая, качественно иная логика построения фактуры, единая для всех частей мессы.

Эта логика построения заключается в принципе постепенного ритмического, а затем и мелодического сближения голосов, в движении от начальной



гетерогенной фактуры к заключительной гомогенной. В качестве *инициального*, а также *основного*, *базового* типа письма выступает, как правило, тот или иной традиционный тип контрапункта (например, моноритмический контрапункт или «кантиленный» тип письма), в который постепенно начинают вплетаться явления имитационного порядка. Нередко поначалу имитация затрагивает только лишь *ритмический параметр*, и только затем, в конце раздела, голоса сближаются и мелодически.

Особым *знаком заключения* становится у Дюфаи секвенционность, которая может проникать внутрь имитационной фактуры или же действовать самостоятельно, в рамках любого другого типа письма. Этот прием встречается также в трех- и четырехголосных мессах Окегема, особенно часто в мессе “*Quinti toni*”, в которой дается ряд весьма изощренных примеров его использования (см., например, окончание “*Benedictus*” и, особенно, окончание *Agnus Dei II* – пример совмещения секвенционности, имитационного письма и приема звуковой аддиции).

Имитационный контрапункт в трехголосных мессах Окегема заслуживает отдельного рассмотрения. Техника многоголосного письма в двух мессах мастера сильно отличается – в ранней мессе “*Sine nomine*” преобладает точная имитационность старого типа (в духе «эхообразных» построений Чикониа или ранних месс Дюфаи), в то время как фактура более поздней мессы “*Quinti toni*” представляет собой сложный комплекс разных типов письма, в котором имитационный контрапункт уже не занимает решающего положения.

Особенности имитационного письма мессы “*Sine nomine*” связаны, прежде всего, с архаичной диспозицией голосов, которые тесситурно не разделены и располагаются примерно в одном звуковом поле. Следствием такой переплетенности голосов является то, что основным интервалом имитирования в трех-, а также в двухголосных канонах становится унисон. Так, в первых трех частях мессы возникают три канонических построения, практически неотличимых друг от друга по своим характеристикам (амбитус голосов, конфигурация и параметры имитационной структуры), при этом используется разный материал – см. *Kyrie II*, тт.67–71; *Gloria*, тт.69–77 и *Credo*, тт.98–114. Общность параметров канона служит для общей композиции надежным скрепляющим средством, не менее сильным, нежели мелодические арки, обеспечиваемые, например, начальным «мотто», которое повторяется в начале каждой их частей.

В трехголосной мессе “*Quinti toni*” Окегем демонстрирует иную имитационную технику. Это, прежде всего, связано с иной диспозицией голосов – на этот раз они тесситурно разведены, поэтому в имитационных построениях начинают преобладать интервалы квинты и октавы. Собственно имитационная техника также меняется: на место архаичных «эхообразных» имитаций приходит более специфическая техника варьированной имитационности, при которой точно имитируется, как правило, лишь инициальный оборот, а затем голоса

расходятся, образуя полимелодический контрапункт с редкими вставками кратких имитаций.

Окегем прошел от ранней мессы “Sine nomine” до зрелой “Quinti toni” кажущийся парадоксальным путь: от развитой имитационной системы к многообразности, многоликости письма, с относительно небольшой ролью имитационности. Этот путь внешне кажется направленным в противоположную сторону от основных тенденций развития фактуры того времени, которое нередко стараются представить как движение к «сквозному имитационному письму». Творчество этого мастера, однако, невозможно вписать в рамки какой-либо схемы развития многоголосия – слишком многолико его наследие. Неудивительно, что и сам *образ* Окегема, сложившийся в современной историографии, поражает той же двусмысленностью и многоликостью представлений.

### **Глава третья. Четырехголосная фактура в мессах Дюфаи и Окегема.**

Центральным предметом рассмотрения в данной главе является общий рельеф многоголосия, параметр *плотности фактуры* – один из важнейших факторов композиционного развития в поздних циклических мессах Дюфаи. Игра разными «объемами» звучания становится в этих мессах основой строения фактурной формы.

В каждой части Дюфаи по-разному выстраивает крупный план формы. Так, для крайних частей мессы – *Kyrie* и *Agnus Dei* – характерна трехчастность с преобладающе четырехголосной фактурой в крайних разделах и обязательным ее разрежением в среднем. В среднем разделе композиции, как правило, действует своя логика фактурного развития, существо которой заключается в постепенном увеличении «объема» звучания – от начального двухголосия к трех-, иногда к четырехголосию. Таким образом, между средним и заключительным разделами возникает единая линия постепенного уплотнения фактуры от «дуо» к «тутти». Именно в средних разделах этих частей фактурный рельеф обогащается различными нюансами: почти всегда Дюфаи использует все или почти все возможные пары голосов в «дуо»; только после того, как комбинации внутри одного звукового «объема» оказываются исчерпанными, он переходит на следующий уровень. При этом трехголосная (иногда и четырехголосная) фактура в таких построениях имеет явную композиционную функцию заключения.

Пятичастная структура *Sanctus* организуется Дюфаи сходным образом, происходит лишь некоторое усложнение описанной выше трехчастной схемы: нечетные разделы части (на слова “Sanctus” и “Osanna” (дважды)) пишутся преимущественно в четырехголосной фактуре, в то время как для четных разделов (“Pleni sunt coeli” и “Benedictus”) характерно двух- или трехголосное звучание. При этом раздел “Benedictus” во всех мессах, кроме “Se la face au pale”, написан строго двухголосно, как отдельное «дуо», а раздел “Pleni sunt coeli” организуется, как правило, более свободно.

В частях Gloria и Credo общий фактурный рельеф несколько иной. Во всех четырех мессах плотностный рельеф композиции данных частей обладает качеством *периодичности*, повторности – целое выстраивается в виде ряда подобных фактурных блоков, количество которых может значительно варьироваться. Каждый из этих блоков строится по типичной для Дюфаи схеме, основанной на движении от начального двухголосия к заключительному «туттийному» звучанию. Эти блоки чаще всего включают в себя небольшое количество составляющих – от двух до четырех.

Фактурный рельеф всех частей, таким образом, объединяется идеей *симметрии* – Kyrie, Sanctus и Agnus Dei явно ориентированы на зеркальную симметрию, в то время как части Gloria и Credo строятся по принципу симметрии периодического типа.

Следующее поколение музыкантов – и, прежде всего, Окегем – пошли по иному пути, перенеся акцент с игры разных звуковых «объемов» на *внутреннее строение* многоголосия, на динамику его внутренней жизни. Эта богатая внутренняя жизнь, однако, не могла не оставить своего следа и на *внешнем устройстве* фактуры, на уровне ее плотностного параметра, пусть этот след порой не столь явственен и глубок.

В мессе “Mi-Mi”, в которой роль плотностного параметра может показаться незначительной (почти весь цикл построен на «туттийном» звучании), фактура при внимательном рассмотрении оказывается наполненной особым движением, *жизнью*. Например, в первом разделе Credo четырехголосие не раз оттеняется краткими трехголосными «вставками», в результате чего фактурный рельеф, несмотря на отсутствие явных контрастов, оказывается в целом довольно развитым. Фактура наполнена особым *дыханием*, ей несвойственна ясность архитектоники, симметрия форм – качества, типичные для фактуры поздних месс Дюфаи. Та же органическая жизнь наполняет и отдельно взятые «туттийные» построения – каждый голос имеет свою мелодико-синтаксическую структуру, несовпадающую с другими голосами. На микроуровне воспроизводится схема периодического дыхания, свойственного фактурной форме в целом, что обеспечивает многоголосию Окегема особую *переливчатость* звучания.

Сходные принципы построения фактуры действуют и в других мессах – например, в мессе “Prolationum”. Здесь Окегему удается добиться подлинного богатства фактурной жизни, несмотря на строгую каноническую организацию всей мессы; больше того, в ряде случаев он достигает этого не *вопреки*, а *благодаря* особенностям канонической техники. Это оказалось возможным в силу свободного соотношения мелодико-синтаксических построений пропост и рипост, а также соотношения двух пропост (и, соответственно, двух рипост). При строгой канонической организации Окегем добивается автономности каждой из четырех линий целого, что дает возможность не только использовать разные «объемы» звучания, но и чередовать разные комбинации голосов в двух- и трехголосной фактуре. Результатом является богато нюансированная ткань, играющая разными звуковыми красками.

В мессе “*De plus en plus*” открываются новые грани мастерства Окегема – здесь обращает на себя внимание не только виртуозная выстроенность фактурной формы, но и то, как средствами одной этой формы моделируется особый тесситурный рельеф музыкальной ткани. Так, в разделе “*Et incarnatus*” (Credo, тт. 85–122) можно отметить как плавность фактурного *diminuendo* (в виде движения от «тутти» к заключительному «дуо» нижней пары голосов), так и сглаженность, завуалированность всех *переходов* от одного сочетания голосов к последующему, всех граней фактурной формы, что в совокупности сообщает ей предельную естественность и органичность внутреннего движения, непрерывность *эволюции фактуры*. Продуманное использование разных сочетаний голосов, кроме того, формирует плавную волнообразную линию тесситурного развития, нижняя грань которого попадает на заключительное «дуо» раздела; эта линия прерывается вступлением двух верхних голосов в начале следующего раздела.

Если Дюфай в определенном смысле довел до конца идею игры с разными «объемами» звучания, то Окегем продвинулся в ином отношении – он отказался от «блочности», составного характера строения фактуры, сделав акцент на текучести, непрерывности ее развития. Внешнее устройство четырехголосной фактуры Дюфай имеет четкую и даже почти статичную архитектонику, в то время как письмо Окегема даже внешне наполнено особой жизненностью, неустойчивостью. Внешняя организация многоголосия, однако, является лишь отражением его сложного *внутреннего мира*, проникнуть в который было задачей следующей главы работы.

#### **Глава четвертая. «Индивидуальные проекты» Окегема.**

Известно, что каждая из месс Окегема чрезвычайно своеобразна, индивидуальна, а их «сумма» практически не сводима к каким-либо общим определениям, общему «знаменателю». По существу, мессы Окегема – это некие авторские «индивидуальные проекты» (термин Ю.Н. Холопова), каждый из которых в своем роде неповторим.

Действительно, выбранные для более тщательного изучения мессы (“*L’homme armé*”, “*Au travail suis*”, “*De plus en plus*”, “*Mi-Mi*” и “*Prolationum*”) полностью соответствуют этой характеристике. При их сопоставлении обнаруживается отличие в самом подходе Окегема к созданию многоголосного целого, к его развертыванию: разнится как его внешнее оформление, что сказывается в значении параметра *плотности фактуры*, так и внутреннее содержание письма, роль и структура отдельных его типов. Стилистая пестрота выявляется и *внутри* каждой из месс – она отражается в многослойности письма Окегема, представляющего собой, при внимательном рассмотрении, синкретическое единство разных по технике и по своим историческим корням типов письма, которые могут комбинироваться как по «горизонтали» (поочередно сменяя друг друга), так и «вертикально» (объединяясь в сложный неразрывный комплекс). Яркий образец подобного рода – “*L’homme armé*”, одна из ранних месс мастера.

В этой мессе в целом доминирует достаточно традиционный тип письма, имеющий немало архаичных черт. Основной особенностью фактуры является *тесситурная близость всех голосов*, сжатых в относительно узком пространстве (ср. с трехголосием мессы “Sine nomine”). Доказательством тому служит выбор ключей: верхний голос мессы, супериус, записан в сопрановом ключе, два средних голоса – контратенор и тенор – в альтовом ключе, наконец, нижний – бассус – в теноровом. Следствием этой архаичной диспозиции голосов является специфическое *голосоведение*, характеризующиеся частым, почти постоянным переkreщиванием голосов, причем переkreщивание может возникать в любой паре голосов, иногда даже в двух несмежных голосах.

Это, в свою очередь, влияет на *мелодику голосов*, которая в ряде случаев имеет изломанный, неровный профиль (см. партии контратенора и бассуса). Письмо Окегема сравнимо здесь с фактурой ранних месс Дюфаи и его бургундских предшественников. Неудивительно, что при столь архаичном типе мелодики *вертикаль* в ряде случаев также обнаруживает некоторые «архаизмы». В частности, в мессе “L’homme armé” нередко можно отметить наличие акустического или же реального параллелизма всех голосов (в т.ч. параллелизма совершенных консонансов).

Еще одним следствием тесситурной близости голосов – общим для месс “Sine nomine” и “L’homme armé” – является наличие *унисонных имитаций* (как правило, трехголосных). В “L’homme armé” такие имитации обращают на себя особое внимание, поскольку письмо Окегема здесь преимущественно неимитационное, в отличие от мессы “Sine nomine”. Материал имитации обычно заимствуется из тенорового голоса.

В описанной выше многоголосной ткани в ряде случаев, однако, происходят прорывы нового письма, новых композиционных идей. Кристаллизация нового письма происходит в нескольких плоскостях. Во-первых, начинает меняться подход Окегема к выстраиванию *плотностного параметра фактуры*, фактурного рельефа композиции, появляется интерес к смене разных групп голосов, к чередованию разных плотностей звучания – см. части Gloria, Credo и, особенно, Agnus Dei III, большая часть которого построена на принципе чередования разных пар голосов. Во-вторых, подчас неожиданно изменяется структура многоголосной ткани, законы взаимосвязи голосов. Это становится особенно заметным в Agnus Dei II, который по своему письму приближается к фактуре поздних месс Дюфаи. Имитационное письмо Окегема, впервые выходящее здесь на первый план, почти не отличается от техники позднего Дюфаи.

Наиболее резкий стилевой сдвиг происходит в последнем разделе мессы – Agnus Dei III. Здесь качественно меняется не только фактурный облик и структура многоголосной ткани, но и *мелодика* трех верхних голосов (нижним голосом в результате транспозиции становится тенор). Мелодика заключительного раздела характеризуется подчеркнуто волнообразным и поступенным движением, а также системой правильно выстроенных (на разных уровнях)

мелодических кульминациях, нередко подчеркивающих *пропорцию золотого сечения*. Здесь чувствуется особый вкус к симметрии, к зеркальным отражениям – мелодическую линию верхних голосов можно метафорически сравнить с горной грядой, вершины которой вздымаются все выше и выше; эту линию подхватывает басовый голос – и все те «горы» верхних голосов, что возвышались ранее над неторопливо текущим тенором, теперь оказываются перевернутыми, словно бы отраженными вокруг его оси. Звуковой образ этого раздела предвосхищает композиции следующего поколения мастеров – Обрехта, Изаака, Жоскена Дебре.

Любопытно, что подобный прорыв произошел именно в заключительной части мессы, посвященной Агнцу Божьему – в той части, для которой и после Окегема будет характерен особый тип звучания, особый дух. В богатстве мелизматики, в удивительной плавности, мягкости мелодических очертаний голосов, в безграничности интонационного движения угадываются черты какой-то своеобразной иконографической системы, к которой обращались и композиторы последующих поколений.

Ранняя месса Окегема содержит весьма противоречивый материал, в чем-то напоминая старые «составные» мессы XIV века; эта месса, можно сказать, отличается некоторой неразборчивостью средств (что несколько не умаляет высокого качества этой музыки). Другие мессы мастера, однако, демонстрируют иную тенденцию, связанную, напротив, с крайне разборчивым и исчерпывающим применением тех или иных приемов, типов письма. Одной из таких месс является *“Au travail suis”*.

Прежде всего, необходимо отметить выстроенность ее фактурной формы, от которой Окегем отходит только в двух частях, Kyrie и Agnus Dei. Степень продуманности смен разных плотностей звучания достигает здесь предела. Несомненно, Окегем преемствует здесь идее плотностной варибельности, идущей от поздних месс Дюфаи.

Схема, по которой выстроена фактурная форма каждой из частей мессы, следующая: *duo – duo – ... – a 4; duo – duo – ... – a 4; etc.* Иначе говоря, форма дробится на несколько однотипных блоков, каждый из которых составлен из ряда «дуо» (от двух до шести), замыкающихся четырехголосным разделом. Количество блоков может быть разным: в Gloria их шесть, в Credo – восемь, в Sanctus – три, еще по одному блоку содержат разделы “Christe eleison” и “Agnus Dei II”. Таким образом, средствами параметра плотности фактуры выстраивается автономная композиция, границы которой не совпадают с каденционными остановками и синтаксисом текста мессы.

Опыт мессы “Au travail suis” – этого эксперимента с построением фактурной модели, систематизирующей течение многоголосной ткани – останется уникальным в творчестве Окегема и не получит явного отражения в других мессах. В мессе *“De plus en plus”* акцент явно переходит на внутреннюю структуру многоголосной ткани, в которой особое внимание обращает на себя специфическая *имитационная техника*.

Вопрос о значении и специфике имитационного письма Окегема породил у разных исследователей противоречивые суждения, его до сих пор нельзя считать окончательно решенным. Окегема признавали то создателем «сквозного имитационного письма» (Г. Риман), то, напротив, подчеркивали неимитационную основу его контрапункта (Г. Бесселер, М. Букофцер), то, наконец, вновь находили богатую имитационность, пронизывающую его письмо. Последний взгляд был выдвинут современными учеными (И. Годт, Ф. Фитч), которым удалось описать своеобразный феномен «скрытой имитационности» (на материале мессы “Mi–Mi”). Эта специфическая техника может быть показана и в других мессах, в том числе в “De plus en plus”.

Особенность имитационной техники Окегема проявляется, прежде всего, в завуалированности начала имитации, которое нередко скрывается в общем мелодическом потоке. Это достигается с помощью нескольких приемов – например, имитация помещается на *периферию* мелодической фразы (имитирование начинается по ходу развертывания материала); или же используется «ложное» *вступление* респосты, при котором внешняя наглядность имитационной структуры оказывается обманчивой, поскольку вступление респосты происходит с «неправильного» звука.

Разного рода приемы скрытия имитационной структуры используются Окегемом не только в начале имитации, но и внутри нее – эти приемы связаны с мелодико-ритмическими модификациями базового материала (акцент делается на мелодических преобразованиях). Так, стоит отметить прием *парафразирования*, связанный с колорированием или, реже, деколорированием основного мелодического материала респосты в респостах с помощью мелодических вставок или, напротив, «элизий», транспозиции материала, изменения интервального состава оборотов, наложения нескольких оборотов друг на друга и пр. Прием парафразирования может возникать при любой плотности фактуры – от «дуо» до «тутти» (см. Gloria, тт. 57–72, 93–118 и т.д.). Помимо парафразирования, в мессе “De plus en plus” используются и более специфические приемы *инверсионного* и *ракоходного преобразований* мелодического материала (см. Gloria, тт. 177–184, Credo, тт. 41–46, Agnus Dei I, тт. 27–30, Agnus Dei III, тт. 31–34 и т.д.).

Специфика имитационной техники Окегема состоит, впрочем, не в самом факте использования тех или иных *отдельных* приемов, которые могут быть обнаружены, например, еще в континентальных сочинениях первой половины XV века, в английской традиции того же времени, а в *совмещении, комбинировании* нескольких приемов в каждом отдельно взятом фрагменте. С помощью такой техники достигается особая свобода и непринужденность развития материала.

Вопрос о генезисе «скрытой имитационности» остается открытым. В ряде случаев кажется, что в основе этой техники лежит идея мелодического развития, парафразирования, имитационная структура отступает на второй план. При создании такой фактуры Окегем едва ли опирался на прием имитации – скорее,

он «пропитывал» фактуру единой мелодической идеей, по-разному преподнесенной в разных голосах, в результате чего ее строение могло приближаться к имитационному (техника «симультанного варьирования», по Ю.К. Евдокимовой). В некоторых случаях, однако, имитационная структура очевидна, именно она выходит на первый план, оставляя позади идею мелодического варьирования. По-видимому, технику Окегема неправомерно связывать ни с давней традицией канонического письма, ни с гораздо более поздней техникой «сквозного имитационного письма» – ее следует рассматривать как особое явление в истории многоголосия, имеющее собственную историю.

Сложность фактуры Окегема состоит также в том, что он с легкостью меняет тип письма, вынуждая исследователя быть столь же гибким в подборе «ключей» к его фактуре. Описанная техника «скрыто-имитационного» письма – лишь один из возможных вариантов. Определить типы письма и попытаться постигнуть логику их чередования (т.е. понять движение *фактурной формы*) – цель последующих аналитических разделов, посвященных мессам “Mi-Mi” и “Prolationum”.

В мессе “*Mi-Mi*”, в противоположность рассмотренной выше мессе “*Au travail suis*”, основным композиционным фактором становится внутренняя организация многоголосия и логика чередования разных типов письма. Фактура мессы поразительно мобильна, динамична – различные типы многоголосия быстро сменяют друг друга. Окегем использует здесь все возможные типы письма в диапазоне от *моноритмического* до *имитационного*, но наибольшее значение, несомненно, имеет *полимелодический контрапункт* (его основной особенностью является автономность линий каждого из голосов, их ритмическая и синтаксическая комплементарность). Именно этот тип письма можно назвать своеобразным «центром», «точкой покоя», по обе стороны от которой возникает иное письмо: с одной стороны, моноритмическое, с более ясным и упорядоченным ритмическим соотношением голосов; с другой – имитационное, с более определенным их мелодическим взаимодействием. Как правило, полимелодический контрапункт выступает и в роли инициального типа письма, и в заключительных фрагментах; остальные типы письма, соответственно, располагаются внутри композиции. Фактурная форма строится, таким образом, наподобие *колебаний маятника*, отклоняющегося то в одну, то в другую стороны, но неизменно приходящего к своей «точке покоя» (см. строение частей Gloria и Credo).

Общность месс “*Mi-Mi*” и “*Au travail suis*” проявляется в наличии определенной модели фактурной формы – однако эта заданная модель определяет в первой из месс внутреннее строение фактуры и смену типов письма, а не плотностный параметр. В пределах заданной схемы, однако, Окегему удается добиться удивительного разнообразия фактурной жизни, развитие которой не останавливается ни на мгновение.

В панканонической мессе “*Prolationum*” отразились как фактурные эксперименты “*Au travail suis*”, так и полифоничность сочетания разных линий в



полимелодическом контрапункте мессы “Mi-Mi”. Каноническая система этой мессы прорастает, как это ни парадоксально, не столько на почве сложившейся традиции «загадочных канонов», сколько из неимитационного в своей основе контрапункта других его месс.

Как известно, в “Prolationum” имеется два основных вида канонов: первый – это двойные каноны с одновременным вступлением всех голосов («мензуральные»), с нестабильным расстоянием между голосами; второй тип канонов – это двойные каноны с большим расстоянием между парами пропост и респост («распределенные»).

В поисках аналогов двойным «распределенным» канонам стоит обратить внимание на мессу “Au travail suis”, изобилующую переключками разных пар голосов. В ряде случаев такие «антифонные» переключки строятся на едином материале – от «распределенных» канонов мессы “Prolationum” их отличает только длительность и точность имитирования (см. “Au travail suis”: Gloria, тт. 49–70; Credo, тт. 90–113).

Техника двойных «мензуральных» канонов более специфична, в чистом виде она используется Окегемом только в мессе “Prolationum”. Тем не менее, если ориентироваться не столько на сам принцип канонической организации, сколько на *метрические свойства* данной фактуры (автономность каждого голоса, асинхронность ритмического взаимодействия линий), то «мензуральные» каноны напомнят по своему звучанию полимелодический контрапункт мессы “Mi-Mi”. То, что этот тип письма может рассматриваться как основа фактуры “Prolationum”, наглядно подтверждает сравнение *заключительных построений* любой из частей или разделов обеих месс (ср. окончание первого раздела Gloria из мессы “Mi-Mi” и окончание Kyrie из мессы “Prolationum”).

Анализ письма мессы “Prolationum” демонстрирует, что система канонов не влияет на логику фактурного развития мессы – каноническая структура инкрустируется изнутри в традиционную многоголосную канву. Эта месса представляет собой, несомненно, новое по своей форме строение, которое было воздвигнуто, однако, на старом фундаменте. В этом заключается существенное отличие “Prolationum” от позднейших канонических месс Жоскена, Палестрины и др., которые выросли на почве «сквозного имитационного письма» и довели до логического конца этот принцип. Уникальность мессы “Prolationum” заключена в том гармоническом слиянии традиционного и нового, которое было достигнуто здесь великим мастером.

### ***Заключение I. От фактуры – к композиции.***

Эволюцию многоголосного письма от ранних месс Дюфаи до зрелых месс Окегема можно в самом общем плане попытаться определить как движение от фактуры к композиции. *Обретение композиции*, с ее риторической логикой временного развертывания, осуществлялось на разных уровнях – от синтаксической организации музыкальной речи до выстраивания отдельных частей и всего цикла мессы в целом.

В ранних мессах Дюфай, еще опирающихся на старый канон фактурного развертывания мессы, это движение проявляется в постепенной дифференциации типов письма по их композиционной функции, в формировании разных *типов изложения* материала – инициального, серединного, заключительного. Это происходит, однако, только в пределах отдельных частей мессы; цикл в целом еще имеет отчетливо «составной» характер строения. В поздних мессах Дюфай исчезает старая «разностильность» письма, фактура каждой из частей мессы унифицируется, что позволило сформировать единый цикл мессы, единую *большую композицию*.

Развитие композиции от поздних месс Дюфай до месс Окегема происходило на оси уточнения композиционного мышления. Окегем возвращается к идее разнообразия фактурных типов, однако делает это уже на сформированной композиционной базе – блестящим примером является месса “Mi-Mi”, в которой мастер добивается дифференцированного письма в рамках единой плотности ткани. Именно в мессах Окегема становится заметным движение в сторону индивидуальных композиционных решений; именно у него формируется новый эстетический идеал «мастерского сочинения», индивидуального шедевра, подхваченный следующими поколениями музыкантов.

Многоголосное письмо, кроме того, значительно эволюционировало в *синтаксическом отношении*. Музыкальный язык ранних месс Дюфай содержит немало архаических черт – это и опора на сформированные (по-видимому, в устной традиции) типы многоголосия, и явные «следы» комбинаторного мышления с игрой характерными ритмоформулами. Даже в поздних мессах мастера письмо еще обнаруживает старую «формульность» – это сказывается, прежде всего, в разделении музыкальной речи на относительно мелкие единицы с помощью большого количества каденций.

В мессах Окегема старый синтаксис коренным образом трансформируется благодаря формированию нового отношения к системе каденций. Дифференциация каденционных структур позволила Окегему связать мелкие построения в единое целое, выстроить крупные музыкальные «периоды» риторического типа, со сложной внутренней структурой. Таким образом, в фактуре его месс отразился динамичный и крайне неустойчивый процесс перехода от архаичного, «формульного» типа мышления к новому, риторическому; процесс, в ходе которого центр тяжести постепенно перемещается с фактурной вертикали на временную горизонталь. Эта эволюция, думается, отражает и более глубокое и поистине судьбоносное для истории профессиональной музыки явление – постепенное вступление музыкального искусства на территорию *письменной культуры* и отказ от обширнейшего фонда устной практики, от всевозможных готовых моделей – мелодических или фактурных. *Ни одну* из месс Окегема невозможно себе представить симпровизированной, спетой «на ходу», в них живо ощущается иное – ток кропотливого, подлинно мастерского труда.

Центральная для данной работы проблема фактуры – это та почва, на которой прорастают новые темы, «сюжеты» исследования, не всегда имеющие чисто аналитическую направленность. Эти отступления от основной тропы составляют особый пласт работы, состоящий из двух интермедий и четырех историографических эссе.

*Интермедия I («Духовные битвы эпохи Средневековья»)* посвящена истории Вооруженного человека (*L'homme armé*) – одного из самых популярных героев музыкальной культуры XV века. Эта история представлена в работе с трех разных ракурсов – рассматривается символическая интерпретация образа («Символика Вооруженного человека»), его «совместимость» с литургической практикой эпохи («*L'homme armé*» и литургическая практика эпохи Средневековья») и, наконец, проблема фактурной реализации «батальности» в музыке XV–XVI веков («Аллегория битвы в мессе Дюфай “*Se la face au pale*”»). Последний ракурс является тем «зерном», из которого произрос весь раздел, и именно он является важным связующим звеном между аналитическими главами работы и данным отступлением культурно-исторического плана.

Образ Вооруженного человека, перекочевавший из знаменитой песни в многочисленные мессы XV–XVI веков, оказывается своеобразной квинтэссенцией общей идеи *духовного вооружения*, имевшей особую актуальность в эпоху «турецкой угрозы» и обильного потока еретических движений – в эпоху, когда борьба за христианскую веру велась как на внешнем, так и на внутреннем фронтах.

*Интермедия II («Микрокосм музыки Окегема: структура каденций в мессе “Mi-Mi”)* посвящена проблеме фактурной реализации каденций в одной из самых сложных и загадочных месс мастера. «Фокусировка» этой интермедии противоположна предыдущей – от макропространства эпохи осуществляется переход к микрокосму музыки Окегема, не уступающему в изысканности и утонченности микромиру готической культуры его времени. Рассмотрение богатейшей системы каденций, кроме того, позволяет лучше понять ту новую синтаксическую структуру письма Окегема, которая отмечалась, в числе прочих, его современниками.

Интермедии позволили как углубить аналитическую линию исследования, так и расширить ее общую проблематику, поднявшись до рассмотрения вопросов общеэстетического и культурно-исторического плана. Помимо этого, особой областью изысканий автора стало исследование и осмысление накопившейся за XIX–XX века исследовательской литературы, посвященной проблемам профессиональной музыкальной культуры XV века и, прежде всего – творчеству Г. Дюфай и Й. Окегема.

В четырех историографических эссе, расположенных с учетом хронологического принципа (от исследований XIX–начала XX века к современным работам), автор не претендовал на сколько-либо полное воссоздание накопленной системы знаний о великих мастерах XV века, здесь скорее представлена «история заблуждений», нежели «история знаний» – заблуждений, историогра-

фических мифов, загадочных «идей-сфинксов», в большом количестве разбросанных на извилистом пути восприятия и интерпретации музыки той далекой эпохи. Раскрывающаяся перед читателем история, однако, весьма поучительна. Она позволяет увидеть истоки многих современных идей, а также по-новому взглянуть на современный багаж знаний, по-новому его оценить.

Так, в *Историографическом эссе I* поочередно рассматриваются: 1) гипотеза о существовании двух Дюфаи, предложенная в исследовании аббата Баини и подхваченная некоторыми другими учеными (Р. Кизеветтером, И. Фетисом, Ф. Арнольдом, Э. Науманом и др.); 2) идея разделения мастеров XV–начала XVI века на несколько «нидерландских школ» (ее родоначальниками можно считать Баини и Кизеветтера) – идея, долгое время сохранявшая свою актуальность, но в настоящее время явно устаревшая; 3) отдельные аспекты отечественной научной литературы XIX–начала XX века, перенявшей многие заблуждения западноевропейской исследовательской мысли.

*Историографическое эссе II («Три лика Окегема»)* посвящено изучению различных представлений о творческом облике мастера, сформированных исследователями разных поколений и культурно-исторических установок. Образ Окегема к настоящему моменту вмещает разноголосицу противоречивых идей – его объемность и полифоничность, думается, соответствуют той многоликости, которая видна и в его многоголосном письме. Наиболее цельными стали следующие три лика Окегема: виртуоз контрапункта, увлеченный техническими задачами в ущерб «выразительности» музыки (исследования XIX–начала XX века); мастер скрытой символики и числовых соответствий (60-е годы XX века, особенно диссертация М. Хенце) и, наконец, глубокий мистик, музыка которого претворяет иррационализм мистических течений его времени (концепция Г. Бесселера, подхваченная М. Букофцером и Э. Ловинским).

В парадоксальном образе мастера, который сложился к настоящему времени, ныне равно учитывается как рационализм, так и мистическая основа его музыки, Окегем предстает как «архи-рационалист; глубокий мистик» (Л. Бернштейн). Несмотря на труды исследователей, образ мастера до сих пор еще смутен – за его видимыми контурами, несомненно, до сих пор скрывается целый мир, полный неразгаданных тайн.

*Историографическое эссе III («Ренессанс Э. Ловинского»)*, посвященное системе взглядов выдающегося американского исследователя середины XX века, ученика Г. Бесселера, стоит особняком. Ловинский – фигура масштабная, яркая, и в то же время неоднозначная; это ученый, авторитет которого признавался медленно и неохотно, но ныне признан повсеместно. Его сложная научная система питалась из разных источников, обогащаясь разными традициями – с одной стороны, немецкой культурой мышления (В. Амброс, Г. Бесселер, Э. Панофский, К. Ясперс, В. Дильтей), с другой – некоторыми методами зарождающегося в то время американского музыковедения, с его позитивистскими установками и склонностью к чистому «эмпиризму». Это отчасти объясняет непростую судьбу научного наследия Ловинского в США – амери-

канским ученым могли в то время казаться чуждыми интердисциплинарный характер его исследований и определенный экспериментализм в постановке вопросов.

Ловинский, кроме того, продолжает оставаться «на обочине» отечественного музыкознания – его труды не переведены, его имя упоминается в научной литературе достаточно редко и только в связи с несколькими книгами. Между тем, Ловинский был эссеистом *par excellence*, и даже его известные книги представляли собой, по существу, доработанные и расширенные варианты статей. Ввести этот материал в современный отечественный научный обиход представляется очень важной задачей, поскольку он представляет собой не только (и не столько!) лишь историографический интерес, но также реальную и в полной мере актуальную научную ценность.

В *Историографическом эссе IV («Загадки месс “Caput”»)* рассматривается, вероятно, наиболее актуальная проблема современных исследований – проблема атрибуции сочинений. Пожалуй, не найдется ни одного крупного музыканта XV–начала XVI века, «список сочинений» которого не корректировался бы за последние 50 лет: этот процесс захватил Дюфаи, Бюнуа, Окегема, Обрехта, Жоскена и многих других мастеров. В этом отношении показательна история изучения месс “Caput”, особенно наиболее ранней из этих месс, долгое время приписывавшейся Дюфаи.

Данная месса таила в себе много вопросов: прежде всего, это *проблема определения первоисточника*, которую разрешил М. Букофцер около 1949 года (первоисточником оказалась заключительная мелизма антифона “Caput”); кроме того, *проблема авторства*, решенная усилиями нескольких исследователей (особенно стоит отметить А. Планчарта) к началу 1970-х годов. В настоящее время месса признана анонимным английским сочинением, что повлекло за собой ее выпадение из контекста творчества Дюфаи и, соответственно, переосмысление эволюции стиля данного мастера.

Наконец – еще одна, вроде бы незначительная, но весьма показательная для культуры того времени загадка. В одной из континентальных рукописей данной мессы первое вступление тенора было обозначено... “Caput drachonis”. Это таинственное обозначение могло бы восприниматься лишь как некий курьез, причуда переписчика, если бы не еще одно обстоятельство – в важнейшей рукописи XV века, содержащей почти все мессы Окегема (Chigi Codex), именно дракон появляется на миниатюре, украшающей начало его мессы “Caput”. Между двумя мессами обнаруживается некая странная символическая связь, значение которой пока не совсем ясно.

Дракон, столь неожиданно обнаруженный нами на страницах средневековых рукописей, а читателем – на страницах нашего исследования, стал центральным героем последнего раздела работы; образом, позволившим вернуться к обсуждению проблемы структуры и перейти от структуры исследования – к структуре мышления.

**Заключение II («От структуры исследования – к структуре мышления»)** – своеобразный выход из лабиринта работы, символом которого и является дракон. Этот зловещий образ, буквально заполонивший пространства средневековых рукописей и готических соборов (как реальных, так и вымышленных – см. роман Умберто Эко «Имя Розы»), истолковывается нами не только аллегорически – как символ Сатаны, «худшего из змей» – или декоративно, в духе традиции «гротесков»; он служит нам идеальной метафорой *самого лабиринта, его существа*. Дракон является не просто символом иного мироздания, но иной, лабиринтной (ризоморфной), структуры мышления, противостоящей порядку и линейности (недаром его образ был использован в книге «Что такое философия?», принадлежащей двум выдающимся мыслителям современности – Жилью Делезу и Феликсу Гваттари). Это некий образ, воплощающий в себе как типично средневековый, так и актуализированный сегодня тип мышления, «девизом» которого могут служить слова Делеза / Гваттари:

**«Создавайте ризому!».**

Публикации по теме исследования:

А) в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Лопатин М. Символика “L’homme armé” // Старинная музыка, №№1–2 (39–40), 2008. С. 25–29.
2. Лопатин М. Три лика Окегема (историографическое эссе) // Научный вестник Московской консерватории, №1, 2011. С. 78–89.
3. Лопатин М. “L’homme armé” и литургическая практика эпохи позднего Средневековья // Старинная музыка, №№1–2 (47–48), 2010. С. 8–13.

Б) Другие публикации:

4. Лопатин М. Микрокосм музыки Окегема: структура каденций в мессе “Mi-Mi” // История освещает путь современности. По материалам научной конференции памяти В.В. Протопопова [в печати].
5. Лопатин М. Ренессанс Э. Ловинского // Музыкальный мир, №3/44, 2010. С. 94–106.