

На правах рукописи

СУНДУКОВА Людмила Ивановна

**МЕТОДЫ РАБОТЫ С ПЕРВОИСТОЧНИКОМ
В МЕССАХ ПЬЕРА ДЕ ЛА РЮ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2022

Работа выполнена в **ФГБОУ ВО**

«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент,
Тарасевич Николай Иванович

Официальные оппоненты: **Панкина Елена Валериевна**, доктор
искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского», проректор по
учебной и воспитательной работе,
профессор кафедры истории музыки

Гирфанова Марина Евгеньевна, доктор
искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова», профессор кафедры
теории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства
имени В. С. Попова»

Защита состоится 8 сентября 2022 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская
государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, г.
Москва, ул. Большая Никитская, д. 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте

http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=177593

Автореферат разослан « ___ » _____ 2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Эпоха Ренессанса, подарившая миру целую плеяду великих художников, мыслителей, писателей и музыкантов, бесспорно признана одной из интереснейших в истории человечества. Заявив о себе как о времени интеллектуального и художественного расцвета, она оказала значительное влияние на развитие европейской культуры. Человеческий гений в этот период предстает во всей полноте: Коперник обосновывает гелиоцентрическую систему мира, Томас Мор разрабатывает теорию «идеального» человеческого устройства, а Леонардо да Винчи озаряет художественный небосклон выдающимися полотнами и остроумными изобретениями. Общим для всех видов искусства того времени становятся гуманистические идеалы¹, прославление гармоничной личности человека — венца творения природы. В литературе эти тенденции наиболее ярко проявились в творчестве Джованни Боккаччо, Франческо Петрарки и Франсуа Рабле. В изобразительном искусстве примером могут служить работы упомянутого Леонардо да Винчи, уделявшего много времени изучению анатомии человека ради реалистичности своих картин.

Территория современных Нидерландов, Бельгии и северной Франции (называемых историческими Нидерландами — Pays-Bas) дала миру немало великих композиторов. Многие из них покидали родные земли ради более высокооплачиваемой работы, которую могли предложить Италия, Германия и Южная Франция. Благодаря этому фламандская культура распространилась по всей Европе и дала плодотворные ростки в будущее.

Представления о музыке Ренессанса связаны, в первую очередь, с творчеством мастеров франко-фламандской школы, в чьих произведениях сложнейшая полифоническая техника органично уживалась с яркостью и

¹ Гуманизм в данном случае понимается как «направление светской мысли, связанное с изучением античных памятников философии и искусства». См.: *Баткин Л. М., Межуев В. М. Гуманизм // Большая российская энциклопедия. В 35 т. Том 8. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. С. 149.*

богатством художественного мира. Крупнейшим ее представителем на протяжении нескольких десятилетий (начиная с 1470-х годов), вне сомнения, был Жоскен Дебре. Слава его была столь велика, что затмила собой достижения многих композиторов-современников (как старших, так и младших), возможно, не уступавших ему в таланте. В их числе — Антуан Бюнуа, Александр Агрикола, Гаспар ван Веербеке, Хенрик Изак, Пьер де Ла Рю, Луазе Компер, Антуан Брюмель, Жан Мутон и другие, чья музыка во многом определила облик музыкального искусства Ренессанса.

Творчество далеко не всех из перечисленных композиторов сегодня изучено. Многие сочинения еще не опубликованы, некоторые старинные манускрипты — музыкальные памятники прошлого — и по сей день не представлены общественности. В полной мере не осмыслено и музыкальное наследие нидерландского композитора Пьера де Ла Рю.

А между тем музыка Ла Рю получила немало восторженных откликов у современников и последователей. Мартин Лютер не переставал восхищаться его творениями², наравне с сочинениями Жоскена. Композиторский дар Ла Рю высоко оценивал и выдающийся теоретик Глареан: «С кем мы можем сравнить Пьера де Ла Рю, удивительного композитора?»³. Труды Ла Рю рассматриваются в трактатах Царлино⁴ (1517–1590) и Пьетро Аарона⁵ (1489–1545). Читая хвалебные слова мастеров Ренессанса, становится очевидно, что творческое наследие Ла Рю требует детального изучения.

Масштабные труды в изучении теоретических аспектов музыки Ренессанса были созданы преимущественно в конце XX века. В частности, отечественные исследователи⁶ проделали немалый путь к созданию

² Luthers Tischreden in der Mathesischen Sammlung. / Hrsg. Ernst Kroker. Leipzig: Verlag von B. G. Teubner, 1903. S. 153.

³ Glarean H. Dodecachordon. / Ed. and trans. by C. A. Miller. Rome: American institute of musicology, 1965. P. 130.

⁴ Zarlino G. The Art of Counterpoint. — Le Institutione Harmoniche, 1558. Part III / Trans. Guy A. Marco and Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1968. P. 58. Перевод мой. — *Л. С.*

⁵ Aaron P. Toscanello in Music. / Trans. by P. Bergquist. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1970. P. 19.

⁶ Выделим, в частности, следующие труды: *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982. 253 с.; *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. Вып. 2а. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.; *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в

методологии исследования музыки Ренессанса, а также становлению терминологического аппарата. На основе имеющихся в распоряжении материалов были сформированы представления о важнейших аспектах добарочных композиций: тематизме, ладогармонической структуре, формообразовании, особенностях контрапунктического письма, а также методах работы с заимствованным материалом. Пополненные в дальнейшем сведения о старинной практике, попавшие в широкий доступ манускрипты, предпринятые за рубежом критические издания сочинений композиторов Возрождения привнесли новые знания о музыке того времени, изменили современное представление о ней. И, как следствие, — необходимость пересмотра и корректировки сложившихся воззрений о композиционных процессах ренессансных мастеров. Осмысления требует и практически не разработанная к настоящему времени проблема взаимосвязи стилистики первоисточника и его преломления в многоголосной композиции. Данными обстоятельствами и обуславливается **актуальность работы**.

В связи со **степенью научной разработанности проблемы**, отметим, что, несмотря на неоднократное обращение к фигуре Ла Рю, особенности композиционных техник, специфика работы с первоисточниками, своеобразие формообразования, ладогармоническая сторона его сочинений решены лишь частично. Акцент в работах, а это в основном зарубежные исследования, смещен в сторону архивистики, палеографии, источниковедения — максимально точном воссоздании этапов жизни Пьера де Ла Рю, истории создания тех или иных произведений, их рецепции. К настоящему времени изданы две монографии, посвященные жизни и творчеству композитора: «Пьер де Ла Рю (ок. 1460–1518): био-библиографическое исследование» Й. Робинса⁷ и «Пьер де Ла Рю и

музыке эпохи Ренессанса: дисс. ... кандидата искусствоведения. М.: 1994. 306 с.; *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика: в 2 ч. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Изд. Дом «Композитор», 2009, 527 с.

⁷ *Robijns J.* Pierre de la Rue (1460–1518): een bio-bibliographische studie. Bruxelles: Palais des Académies, 1954. 258 s.

музыкальная жизнь Габсбургско-Бургундской придворной капеллы» Х. Мекони⁸.

Оба труда, все же, в большей степени касаются историографических вопросов. Некоторые музыкально-теоретические аспекты сочинений Ла Рю освещены Дж. Крайдером в его диссертации⁹, посвященной анализу пяти- и шестиголосных месс композитора. В работе специально освещаются техника письма, принципы формообразования, мелодика и ритмика. По сути, это исследование является одним из весомых в изучении стиля композитора. Отметим, однако, что согласиться с высказываемыми Дж. Крайдером тезисами не всегда удастся, некоторые из них оспариваются нами в аналитических разделах работы.

Мессы Ла Рю демонстрируют широкую палитру методов работы с первоисточниками. Это различные проявления *cantus firmus* и *cantus floridus*, парафразы и пародии; и все они зачастую взаимодействуют друг с другом. Наиболее разработанными являются вопросы функционирования техники *cantus firmus*¹⁰. Освещаются также различные случаи пародирования — взаимодействие первоисточника и сочинения-пародии, преломление заимствованного многоголосного материала в новой композиции, проблемы классификации различных видов пародии, ее периодизация, а также взаимодействие техник, к примеру, *cantus firmus* и пародии¹¹. В наименьшей степени изучена техника парафразирования¹². В работах отечественных

⁸ *Meconi H.* Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003. 393 p.

⁹ *Kreider J. E.* The masses for five and six voices by Pierre de la Rue: Ph. D. diss. Indiana university, 1974.

¹⁰ К примеру: *Sparks E. H.* Cantus firmus in mass and motet 1420–1520. California: University of California Press, 1963. 504 p.; *Тарасевич Н. И.* Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дисс. ... канд. иск.

¹¹ Назовем некоторые из них: *Евдокимова Ю. К.* История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 6–31; *Симакова Н. А.* Многоголосная *chanson* и формы ее претворения в музыке XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 32–52; *Кузнецов И. К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти / Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М.: Московская консерватория, 2002. С. 145–154.

¹² К примеру: *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним; *Godt I.* Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool // Music Theory Spectrum. 1980. Vol. 2. P. 110–118; *Boyd G. R.* The Development of Paraphrase Technique in the Fifteenth Century // Indiana Theory Review. 1988. Vol. 9. №. 1. P. 23–62.

авторов анализируется также проблема взаимодействия *cantus firmus* и сквозного имитационного письма¹³.

Объектом исследования в диссертации являются методы работы с первоисточниками в эпоху Ренессанса, **предметом исследования** — их реализация в мессах Пьера де Ла Рю, а также (с целью более глубокого понимания проблемы) в сочинениях современников композитора.

В качестве **материала** исследования представлены:

— мессы Ла Рю, изданные в «*Corpus mensurabilis musicae*»¹⁴; в работу принимались сочинения, чей первоисточник (или хотя бы один, если таковых несколько) идентифицирован, или же такие, где при невозможности определения с. р. f., прочитывается сам факт его присутствия; таким образом были отобраны двадцать шесть месс: «Alleluia», «Ista est speciosa», «De sancto Antonio», «Pascale», «De sancta cruce», «Ave Maria», «T'andernaken», «Puer natus est», «Conceptio tua», «Assumpta est Maria», «L'homme armé I», «L'homme armé II», «Cum jucunditate», «Sancta Dei genitrix», «Sub tuum praesidium», «Inviolata», «De beata Virgine», «Pro defunctis», «De feria», «Nunca fué pena mayor», «Tous les regrets», «Incessament», «Ave sanctissima Maria», «Almana», «De sancto Job», «De septem doloribus»;

— сочинения композиторов XV–XVI веков, представителей франко-фламандской, итальянской и немецкой школ, созданных в других жанрах;

— манускрипты, сохранившие духовные и светские сочинения Ла Рю¹⁵, а также нотированные рукописи литургических обиходных книг¹⁶;

¹³ К примеру: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина; *Тарасевич Н. И.* Людвиг Зенфль. «Maria zart»: к проблеме взаимодействия техник композиции // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 5 (С). С. 80–94.

¹⁴ Pierre de La Rue Opera Omnia / Ed. by Nigel St. John Davison, J. Evan Kreider and T. Herman Keahey. In 11 vols. Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, 1989–1998.

¹⁵ Манускрипты оцифрованы и выложены в открытый доступ на сайте The Digital Image Archive of Medieval Music (DIAMM), функционирующем на базе Оксфордского университета при поддержке Фонда имени Эндрю Уильяма Меллона (Andrew W. Mellon Foundation) (URL: <https://www.diamm.ac.uk/>). Некоторые манускрипты имеются на официальном сайте Ватиканской апостольской библиотеки (URL: <https://www.vaticanlibrary.va>), в онлайн-архивах Королевской библиотеки Брюсселя (URL: <https://www.kbr.be/en/>), а также библиотеки Йенского университета (URL: https://collections.thulb.uni-jena.de/templates/master/template_collections/index.xml).

¹⁶ Манускрипты оцифрованы и выложены в открытый доступ на сайте Cantus Index: online catalogue for mass and office chants (URL: <http://cantusindex.org>), функционирующем на базе университетов Ватерлоо,

— текстовые манускрипты литургического и светского происхождения;

— музыкально-теоретические трактаты XV–XVI веков.

Цель работы — выявить как индивидуальные (насколько это возможно в контексте эпохи), так и типические черты письма Ла Рю на *cantus prius factus*, определить степень влияния первоисточника на стилистику сочинения — тематизм, ладогармонический, структурный, а также смысловой аспекты. Попутно идет о речь шла о необходимости пересмотра сложившегося применительно к эпохе Ренессанса категориального аппарата с учетом характерных особенностей музыки второй половины XV — начала XVI веков.

Достижение поставленной цели осуществляется путем решения ряда **задач**:

1) проанализировать мессы Пьера де Ла Рю, а также сочинения его современников с точки зрения работы с заимствованным материалом;

2) исследовать практику обращения композиторов к первоисточникам различного генезиса; определить интертекстуальные связи, возникающие между *cantus prius factus* и *resfacta*, а также выявить наличие или отсутствие связей между происхождением заимствованного материала и методом его претворения в авторской композиции;

3) изучить труды отечественных и зарубежных исследователей, в которых освещается техника работы с *cantus prius factus*;

4) сопоставить сложившиеся в современном музыкознании представления о композиционных техниках с музыкальной практикой второй половины XV — начала XVI веков, а также с воззрениями музыкантов эпохи Возрождения на композиционный процесс;

5) скорректировать терминологическую базу с поправкой на особенности музыкального искусства второй половины XV — начала

XVI веков, исследовать проблему взаимодействия различных методов работы с первоисточником.

Научная новизна работы заключается, прежде всего, в том, что впервые как в отечественном, так и зарубежном музыкознании предпринята попытка теоретического осмысления творческого наследия Пьера де Ла Рю с точки зрения работы композитора с заимствованным материалом. В центре внимания находятся мессы, поскольку именно месса в эпоху Ренессанса становится генеральным жанром эпохи¹⁷ и позволяет рассмотреть все богатство композиционных техник. Новым является также стремление осознать роль сочинений Ла Рю в музыкальной практике Возрождения. В первую очередь речь идет об общности и различиях между композиционными процессами в сочинениях Ла Рю и его современников. Во вторую очередь — о литургическом назначении месс композитора. Применительно к творениям Ла Рю усматривается готовность установить то смысловое значение, которое заимствованный первоисточник привносит в рожденное на его основе произведение. Помимо этого, с учетом особенностей музыкального искусства второй половины XV — начала XVI веков, пересмотрено представление о техниках работы с *cantus prius factus*: скорректированы терминология, типология пародии, парафразы и *c. f.*-остинато. Новым, по сути, является и стремление теоретически обосновать феномен взаимодействия композиционных техник работы с заимствованным напевом.

Теоретическая значимость работы состоит в выработке методологии анализа сочинений второй половины XV — начала XVI веков в условиях сосуществования различных методов работы с первоисточником. Именно эта особенность зачастую не позволяет прямолинейно классифицировать технику композиции с точки зрения работы с *cantus prius factus*.

¹⁷ В частности, такого мнения придерживается Н. Симакова. См.: *Симакова Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. С. 14.

Практическая ценность работы заключается в возможности использовать ее результаты в специальных курсах полифонии, музыкальной формы, а также истории зарубежной музыки.

Методология исследования основана на комплексном подходе, сочетающем источниковедческий, исторический, культурологический, аналитический и компаративный методы. Аналитический метод применялся, прежде всего, при анализе сочинений Ла Рю и его современников. Исторический и культурологический методы задействовались в целях понимания места композиций в культурно-историческом процессе эпохи. Источниковедческий метод был в ходу при работе с сохранившимися манускриптами, а компаративный представлен в тех случаях, когда внимание уделялось вопросам работы с первоисточником Ла Рю в сравнении с его современниками.

Положения, выносимые на защиту:

— в отличие от образцов высокого Возрождения, на основании которых во многом и были сформированы сложившиеся представления о ренессансных методах работы с первоисточником, в композициях XV века многие техники находятся на этапе своего формирования; парафраза не обрела тесную связь с техникой сквозного имитационного письма; *cantus floridus* не исчезает из музыкальной практики, *cantus firmus* нередко колорируется;

— в музыкальных композициях второй половины XV — начала XVI веков сосуществуют различные методы работы с первоисточником; *cantus firmus* часто сочетается с *cantus floridus*, пародия и парафраза — с техникой *cantus firmus*;

— взаимодействие техник осуществляется на двух уровнях — монохронном и диахронном; подобные сочетания характерны как для Ла Рю, так и для его современников;

— для напевов литургического происхождения показательнее более свободное цитирование, для первоисточников светских — более строгое (данное явление рассматривается на примере месс Ла Рю);

— принцип остинато занимает большое место в композиционном процессе Ла Рю: *ostinato* существенно и при формировании *soggetto* в техниках *cantus firmus* и *cantus floridus*, и непосредственно при обращении к приему *soggetto ostinato*;

— пародия в творчестве Ла Рю не достигла стадии типизации и может реализоваться не только в «чистом» виде, но и во взаимосвязи с с. f.-письмом.

Степень достоверности и апробация результатов работы.

Достоверность результатов определяется достаточной репрезентативностью источниковедческой базы и опорой в их (источников) изучении на комплекс методов и подходов, сложившихся как в отечественном, так и зарубежном музыкознании. Также достоверность подтверждается экспериментальными данными, полученными в процессе собственных исследований. Работа подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (29. 04. 2022). Результаты исследования частично представлены в докладах на Всероссийской научной конференции «Техника музыкальной композиции»¹⁸ и Международной научно-практической конференции «Ad memoriam: памяти профессора Московской консерватории Татьяны Наумовны Дубравской (5 лет со дня смерти)»¹⁹. По теме исследования подготовлены и опубликованы пять статей,

¹⁸ Всероссийская научная конференция «Техника музыкальной композиции» I. «Свое» и «чужое» Российская академия музыки имени Гнесиных, 20–21 апреля 2017 года, тема доклада: Загадки мотета Жоскена «*Ut Phoebe radiis*».

¹⁹ Международная научно-практическая конференция «Ad memoriam: памяти профессора Московской консерватории Татьяны Наумовны Дубравской (5 лет со дня смерти)», Московская консерватория, 9–11 ноября 2016 года, тема доклада: «Орден Золотого руна: музыка и церемониал».

в том числе четыре в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура работы. Диссертация состоит из четырех глав, Введения и Заключения. Первая глава — «Пьер де Ла Рю. Певец и композитор» — посвящена биографическим сведениям о Пьере де Ла Рю, в частности, освещаются подробности его службы в Габсбургско-бургундской придворной капелле, во времена правления Максимилиана I Габсбурга, Филиппа Красивого, Маргариты Австрийской и Карла V. Во второй главе — «*Cantus prius factus — resfacta*: к проблеме происхождения первоисточника, его влияния на композицию» — исследуется проблема контекстуального влияния первоисточника на новое произведение. В случае заимствования литургического *s. gr. f.* речь идет об установлении места мессы в церковном годовом круге. При заимствовании светского первоисточника — о подчас не вполне очевидных интертекстуальных связях. Третья глава диссертационного исследования — «Методы работы с одноголосным первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю» — посвящена сложившимся в музыковедении представлениям о различных методах работы с одноголосным первоисточником — *cantus firmus*, *cantus floridus*, парафраза, *soggetto ostinato*. На основе анализа сочинений XV — начала XVI веков скорректирована имеющаяся терминология. Также разработана типология месс, в которых заимствуются несколько первоисточников. Подобным образом построена и IV глава — «Письмо на многоголосный первоисточник: техника пародии». В ней, помимо анализа месс Ла Рю, уточнена имеющаяся на сегодняшний день периодизация и типология пародии. В каждой главе имеются «Интермедии» — эссе, посвященные историческим, культурологическим и теоретическим вопросам, и способствующие более детальному раскрытию темы диссертации.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность выбранной темы исследования, обозначена научная новизна и практическая значимость работы, сформулированы цели и задачи, дан обзор источников.

В **главе I** — «Пьер де Ла Рю. Певец и композитор» — представлены имеющиеся на сегодняшний день биографические сведения о жизни композитора в контексте исторической эпохи.

Раздел 1.1 содержит обоснования, связанные со временем и местом рождения композитора. В разделе 1.2 уделяется внимание самым ранним сведениям о жизни Ла Рю. Все они основаны на отождествлении Пьера де Ла Рю и Петера вандер Стратена. Разделы 1.3–1.6 раскрывают подробности службы Ла Рю у Габсбургов — императоров Священной Римской империи и их наместников в Нидерландах (Максимилиана I, Филиппа Красивого, Маргариты Австрийской и Карла V). В разделе 1.7 имеются сведения о годах (1516–1518), когда Ла Рю получает пенсию и переезжает в Кортрейк, где и проведет последние годы жизни.

В «Интермедии 1» — «Маргарита Австрийская и ее “Песенные альбомы”» — представлены сведения о жизни Маргариты Австрийской, сестры Филиппа Красивого. Маргарита занимала особое место в судьбе Ла Рю. Питая благосклонность к композитору, она способствовала признанию его сочинений. Многие шансон и мотеты Ла Рю сохранились в так называемых «Песенных альбомах Маргариты Австрийской»²⁰. Один из них — Ms. 228 — создан по заказу Маргариты, о чем свидетельствует иллюминация рукописи ее портретом. В Интермедии анализируется состав рукописи, в частности, тематика *regrets / regretz* (сожалений), инспирированная непростыми обстоятельствами жизни Маргариты. Особое

²⁰ Манускрипты Королевской библиотеки Брюсселя Mss. 228 URL: <https://uurl.kbr.be/1822514> (дата обращения: 09.04.22) и 11239 URL: <https://uurl.kbr.be/1814477> (дата обращения: 09.04.22).

внимание уделяется мотету Ла Рю «Ave sanctissima Maria»²¹, открывающему коллекцию.

В главе II — «Cantus prius factus — resfacta: к проблеме происхождения первоисточника и его влияния на композицию» — поднимается проблема влияния первоисточника на авторскую композицию. На основе материала с. pr. f. формируется *soggetto*²², нередко им же (первоисточником) продиктованы выбор лада, ритмический рисунок ведущего голоса, а также фактурные особенности, если речь идет о заимствовании многоголосного первоисточника. Он же ответственен за смысловую сферу произведения, а также определяет место сочинения в литургической практике. Порой это «считывается» буквально, в особенности, если речь идет о заимствовании григорианского хора. В иных случаях понимание смыслового контекста затрудняется. Как показывает музыкальная практика Ренессанса, немалое влияние на композиционный процесс оказывает и генезис (светский или литургический) с. pr. f. В музыке XV века, в особенности второй его половины, отчетливо проступает корреляция между статусом первоисточника и методом работы с ним в многоголосном сочинении.

Раздел 2.1 сконцентрирован на работе с первоисточником литургического происхождения. Как известно, ориентация искусства Возрождения на церковный первоисточник восходит к ранним этапам многоголосия. И хотя со временем тенденция внедрения светского материала в церковные жанры проявляется все отчетливее, григорианский хорал в качестве *cantus prius factus* не исчезает из художественной практики на протяжении всей эпохи²³. Избранные первоисточниками многоголосных

²¹ Он, впоследствии, станет первоисточником одноименной мессы композитора.

²² Термин *soggetto* использовался теоретиками эпохи Возрождения в качестве синонима понятия «музыкальная тема». См.: Тарасевич Н. И. Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие. М.: Московская консерватория, 1992. С. 79–99; Тарасевич Н. И. Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса. С. 380–384.

²³ Подобная мысль озвучена многими исследователями-медиевистами. См.: Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним; Евдокимова Ю. К. История

сочинений песнопения нередко позволяют судить о том, какую роль играли те или иные композиции в обряде богослужения, с какой целью создавались. Рассмотрены различные практики такого заимствования: сочинения, приуроченные к годовому церковному кругу, вотивные композиции, сочинения «на случай», заимствование, созданного на основе григорианского хорала, авторского *soggetto*. Также освещается вопрос влияния первоисточника литургического происхождения на методы работы с ним. Подчеркивается, что заимствование григорианского хорала обеспечивало композиторам определенную свободу при формировании *soggetto*. Нескованные заданной ритмико-метрической структурой *c. r. f.*, музыканты имели возможность как противопоставлять напев движению окружающих голосов за счет ритмического выделения, так и вуалировать его в недрах многоголосия.

Следующая далее «Интермедия 2» посвящена важнейшему явлению практики Ренессанса — почитанию Девы Марии. Данное обстоятельство оказало большое влияние и на творчество Ла Рю — весомая часть его месс (11) посвящены именно Богородице. Поднимаются проблемы сближения образов любви земной и божественной, что подтверждает как теологическая, так и литературная традиции позднего Средневековья. Обсуждается культ Девы Марии, что инспирирует создание посвященных Ей канонических текстов, а в музыке — особых многоголосных марианских жанров. Связь многоголосной композиции с Богородицей обеспечивалась подчас созданием особых текстов, а также личных приношений композиторов. Отдельно исследован вопрос претворения числовой символики в музыке, связанной с образом Девы.

В разделе 2.2 рассматривается феномен заимствования светских первоисточников в многоголосные композиции Ренессанса. В частности, семантика месс, основанных на материале любовных шансон. В помощь

здесь приходит франкоязычная лирика, посвященная Богородице. Выявленные связи показывают, что выражения, которыми пользовались авторы поэтических текстов, посвященных и Деве Марии, и милой даме нередко совпадают. В некоторых случаях, за счет обращения к светскому первоисточнику, проступает христологическая тематика, как в первой части мотета Жоскена «*Victimae paschali laudes*». В работе освещается контекстуальное влияние знаменитой шансон «*L’homme armé*». Поднимается также вопрос о взаимосвязи светского происхождения *c. pr. f* и метода работы с ним. Большинство обработок шансон стремятся к сохранению (хотя бы частичному) оригинального ритмического рисунка, нередко подвергаемого пропорциональному увеличению. Сохранность ритмики, в свою очередь, возможна благодаря отсутствию орнаментальных вставок в оригинальный напев.

В **Главе III** — «Методы работы с одноголосным первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю» — анализируются ренессансные техники работы с одноголосным первоисточником, а также особенности их претворения как в мессах Ла Рю, так и в искусстве второй половины XV — начала XVI веков. Раздел 3.1 посвящен техникам *cantus firmus* и *cantus floridus*. Более детально обсуждается вопрос неточного изложения первоисточника. В связи с колорированием предпринято обращение к ренессансным музыкальным трактатам. Как итог — утверждается самостоятельность техники колорирования — *cantus floridus*, именуемой также, вслед за аутентичной терминологией, *cantus figuratus*. Собственно колорирование как прием, вслед за западной традицией, дополнительно определяется нами как линейное парафразирование первоисточника.

На основе анализа композиций XV — начала XVI веков выявлены различные случаи колорирования. *C. pr. f.* может цитироваться достаточно точно, сохранять оригинальную последовательность звуков; также допускается незначительное орнаментирование, не осложняющее идентификацию напева. Техника *c. fl.* (*cantus figuratus*) видится претворением

линейного парафразирования первоисточника: облик заданного напева меняется за счет богатого и последовательного (не единичного) его насыщения авторскими вставками. Одновременное присутствие обоих принципов в музыкальной композиции — свидетельство смешения *c. f.* и *c. fl.*

В подразделе 3.1.1 композиционные техники рассмотрены на примере месс Пьера де Ла Рю. Из обширного корпуса его месс можно выделить пять, что демонстрируют *c. f.* и *c. fl.*-письмо без привлечения иных методов работы. Три мессы заимствуют литургические напевы: «*Ista est speciosa*», «*Missa de sancto Antonio*», и «*Puer natus est*», а две — мелодии светского происхождения: «*T'andernaken*» и «*Alleluia*». Различия в подходах к первоисточникам прорисовывается в творчестве Ла Рю весьма отчетливо.

Сравнение месс, заимствующих литургические *c. rg. f.* показало, что общей тенденцией является взаимодействие принципов *c. f.* и *c. fl.* Орнаментирование первоисточника нередко подчиняется общим законам, главный из которых — принцип варьированного остинато. Важными характеристиками письма на светский первоисточник становится обращение к строгому *c. f.*, а также изложение первоисточника посредством ритмической аугментации или диминуирования.

Раздел 3.2 обращен к технике парафразы, а также ее сочетанию с *cantus firmus*. В музыкальной практике XV — начала XVI веков парафразирование предстает на этапе, когда техника сквозного имитационного письма находится в процессе созревания. Сочинения обозначенного периода демонстрируют различные случаи парафразы. В частности, цитирование источника в технике канона, что обеспечивает выход *c. rg. f.* за пределы одноголосия. В мотете Г. Дюфай «*Anima mea liquefacta est*» первоисточник распределяется в многоголосной ткани как имитационно, так и нет. В последнем случае разные фрагменты *c. rg. f.* звучат симультанно, образуя двух- или трехголосие. Данное явление определено как неимитационное парафразирование.

Существует немало образцов в музыке второй половины XV века, когда *c. f.*-голос окружается цитированием заимствованного материала в других голосах. Это — свидетельство взаимодействия техник *c. f.* (или *c. fl.*) и парафразы. Нами выделено два уровня такого взаимодействия: монохронный, предполагающий объединение техник в одновременности, а также диахронный, предполагающий разведенное по времени сочетание техник.

Анализ месс Ла Рю, демонстрирующих парафразу представлен в подразделе 3.2.1. Рассмотрены те, что заимствуют первоисточники литургического происхождения: «Ave Maria», «Conceptio tua», «Assumpta est Maria», «De sancta cruce», «Sub tuum præsidium» и «Inviolata» и две мессы «L'homme armé», цитирующие мелодию знаменитой шансон. Особое внимание уделено мессе «L'homme armé II», поскольку авторство Ла Рю не доказано. Она анализируется с точки зрения типичных для композитора методов работы с первоисточником. Приведенные доводы свидетельствуют в пользу того, что мессу создал именно Ла Рю.

В «чистом» виде парафразирование не свойственно ни одному из сочинений композитора, типично взаимодействие парафразы и *c. f.* или *c. fl.* В двух мессах — «Sub tuum præsidium» и «Inviolata» — парафраза играет ведущую роль. Для месс, заимствующих первоисточники литургического происхождения, характерно более свободное изложение *c. pr. f.*, сочетание *c. f.*- и *c. fl.*-письма. В мессах «L'homme armé», несмотря на неточность цитирования шансон, орнаментирование представлено не столь активно, чтобы говорить о технике *c. fl.*

Раздел 3.3 посвящен разновидности *c. f.* — *soggetto ostinato*. Под последним термином понимается более или менее протяженная музыкальная тема (*soggetto*), многократно повторяющаяся, как правило, в одном голосе (но порой и в нескольких²⁴) на одной или разных высотах. Техника

²⁴ К известным нам разновидностям проведения *soggetto ostinato* одновременно в нескольких голосах отнесем: каноническое, либо проведение, распределенное между двумя голосами в духе мигрирующего *c. f.*,

воплощения — *cantus firmus*. Вслед за Н. Симаковой²⁵, выделены два типа структур, формирующихся при обращении к технике:

— оstinатная форма первого рода — *soggetto ostinato* является носителем тематического материала первоисточника — *s. f.*-голосом;

— оstinатная форма второго рода — *soggetto ostinato* контрапунктирует *s. f.*-голосу, излагающему фразы первоисточника последовательно; допускается как общность, так и различие первоисточников для последовательно изложенного напева и *soggetto ostinato*.

В качестве аналитического материала представлены сочинения XV–XVI веков, демонстрирующие различные способы реализации техники, в частности, *soggetto cavato*²⁶. Рассмотрены проблемы преломления парафразы в недрах оstinатных форм за счет многоголосного проведения *soggetto ostinato* (канонически, или голосами попеременно) или же в формах второго рода, в тех случаях, когда и последовательно изложенный напев, и тема-*passagio* имеют общий первоисточник.

Анализ двух месс-остинато Ла Рю дан в подразделе 3.3.1. Это — мессы «*Cum jucunditate*» и «*Sancta Dei genitrix*». Материал первоисточника проникает в голоса, окружающие ведущий. В них *soggetto* подвергается колорированию, что обеспечивает претворение черт парафразирования, а, следовательно, и процесс взаимодействия техник. Проведения *soggetto ostinato* в *s. f.*-партии, все же, стремятся к неизменности, варьирование осуществляется в большей степени за счет ритмики.

Раздел 3.4 посвящен вопросу заимствования одновременно нескольких первоисточников. Подобная практика — весьма распространенное явление эпохи Возрождения. В диссертации предложена типология поликантусных

а также многотемное *soggetto ostinato*, то есть с оstinатным повторением различных тем в нескольких голосах.

²⁵ Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. С. 396.

²⁶ Нередко это явление именуется сольмизационным *cantus firmus*. Вкратце принцип выведения темы можно описать следующим образом: гласные звуки слов преобразуются в тоны сольмизации, которые содержат те же гласные: $I=(M)I$, $U=U(t)$ и так далее.

месс. Выделены два типа циклов. К первому отнесены те, что заимствуют соответствующие частям многоголосной мессы части месс григорианских. Такого рода сочинения образуют особую традицию: «*Missa de beata Virgine*», «*Missa dominicalis*», а также будничные мессы («*Missa de feria*»), и Реквиемы, содержащие не только части ordinaria, но и проприя. Ко второму типу отнесем мессы, в которых заимствуются несколько *s. pr. f.* (светского или литургического происхождения), функционально не соответствующих частям многоголосного цикла.

Заимствование в многоголосный цикл нескольких первоисточников ставит перед автором ряд проблем. В первую очередь — тематического единства. В каждом отдельно взятом сочинении она решается по-разному. Однако важно не только тематическое единство, но и ладовое.

В подразделе 3.4.1 уделено внимание мессам «*Missa Pascale*», «*Missa de septem doloribus*», «*Missa de sancto Job*», «*Missa de beata Virgine*», «*Missa de feria*», «*Missa pro defunctis*» Ла Рю. Все они заимствуют несколько первоисточников. Мессы рассматриваются, согласно предложенной типологии. Отнесенные к первому типу мессы «*De beata Virgine*», «*De feria*» и «*Pro defunctis*» осмыслены также в рамках сложившейся традиций одноименных циклов. Во всех мессах второго типа первоисточники имеют литургическое происхождение. Исключение — месса «*De septem doloribus*», единственным идентифицированным первоисточником которой является фраза супериуса мотета Жоскена «*Ave Maria*» (а 4).

Для месс первого типа характерна разобщенность как тематическая, так и ладовая. Те, что отнесены ко второму типу, характеризуются бóльшим единством. Линеарное проведение *s. pr. f.* соответствует принципам, представленным в мессах композитора, основанным на литургических первоисточниках. Речь идет о сочетании *s. f.*- и *s. fl.*- письма. Характерен для всех месс и процесс взаимодействия техник парафразы и *s. f.* (*s. fl.*).

В заключительной **IV** главе — «Письмо на многоголосный первоисточник: техника пародии» — осмыслены проблемы пародии. Так, в

разделе 4.1 рассмотрены сложности терминологического порядка. Известно, что жанровое определение «*Missa parodia*» не являлось общеупотребительным в эпоху Ренессанса. Присущие термину нежелательные коннотации в виде комического, иронического аспектов подражания побудили многих исследователей XX–XXI веков на поиски более подходящей синтагмы. В разделе представлен критический обзор публикаций, посвященных данному вопросу. С целью более глубокого понимания проблемы привлечены тексты ренессансных трактатов.

В разделе 4.2 освещаются различные взгляды исследователей на вопросы периодизации и типологии техники пародии. Как показывает обращение к зарубежной и отечественной литературе, единого взгляда на обозначенные проблемы не складывается. Сопоставление разных точек зрения, а также обращение к образцам преимущественно второй половины XV века позволяет дополнить имеющуюся типологию пародии, а также уточнить характерные черты техники на различных временных этапах. Уделяется внимание и проблеме взаимодействия с. f. и пародии: по аналогии с парафразой выделены два уровня взаимодействия — монохронный и диахронный.

Раздел 4.3 посвящен технике пародии в мессах Ла Рю. Среди месс Ла Рю к классу пародии относятся только четыре — «*Incessament*», «*Ave sanctissima Maria*», «*Nunca fué pena major*» и «*Tous les regretz*». Две мессы-пародии в «чистом» виде — «*Incessament*» и «*Ave sanctissima Maria*» — анализируются в подразделе 4.3.1. Еще две мессы — «*Nunca fué pena major*» и «*Tous les regretz*» — не являются пародиями в «чистом» виде, поскольку испытывают на себе большее влияние техники с. f. Это побуждает рассматривать мессы с точки зрения взаимодействия композиционных техник. Их обзор представлен в подразделе 4.3.2.

Немногочисленные мессы-пародии П. де Ла Рю демонстрируют широкую палитру приемов работы с многоголосным первоисточником. Объединенные общей идеей совмещения пародии и с. f., мессы «*Nunca fué*

rena major» и «Tous les regretz» показывают различные грани взаимодействия техник. В то же время, циклы «Incessament» и «Ave sanctissima Maria», близкие друг к другу, благодаря обращению к канону, реализуют весьма разные сценарии как композиционной, так и прекомпозиционной работы. Для «Incessament» типично преобладание полифонического цитирования над мелодическим, линейным. В мессе «Ave sanctissima Maria» на прекомпозиционном уровне мотивная работа с *c. pr. f.* выходит на первый план; на уровне композиции характерно преобладание кратких мелодических цитат-аллюзий над цитированием многоголосных блоков.

Завершает главу еще одна «Интермедия», посвященная мессе «Almana». Здесь суммируются различные взгляды музыковедов на происхождение первоисточника мессы, а также предлагается собственная позиция.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В **Заключении** сформулированы основные выводы, полученные в ходе исследования:

1) устанавливается тесная связь между типом заимствованного первоисточника и композиционной техникой: светские напевы тяготеют к *cantus firmus*, церковные — к значительному орнаментированию (*c. fl.*);

2) техника парафразы в сочинениях Ла Рю представлена в различных видах; обращение к имитационному письму не всегда обеспечивает мотетную форму, что является свидетельством того, что в творчестве Ла Рю (и его современников) техника сквозного имитационного письма переживают стадию становления; куда реже встречается парафразирование средствами неимитационной фактуры;

3) типичен для Ла Рю и процесс взаимодействие парафразы с *c. f.* и *c. fl.*, причем на моно- и диахронном уровнях; диахронное взаимодействие основано на чередовании различных способов обработки *c. pr. f.* по

горизонтали, а монохромное (по вертикали) способствует подчинению тематизма одной композиционной идее;

4) для техники пародии нетипично наличие единой стратегии, каждая из четырех месс демонстрирует разный подход к технике письма, что обусловлено тем, что пародирование, равно как и парафразирование, в этот период только складывается;

5) композиционный процесс композитора в целом ориентирован на стиль эпохи:

а) обращение к неимитационному типу парафразирования, а также к мигрирующему *s. f.* роднит П. де Ла Рю с Г. Дюфай и Й. Окегемом;

б) отчетливо проступающее *s. f.*- письмо, пародирование без взаимодействия с *s. f.* — приметы более позднего времени, характерные для композиторов первой половины XVI века;

в) тенденция к совмещению *s. f.* и *s. fl.* при работе с первоисточниками литургического происхождения — признак стиля как предшественников (указанных выше Г. Дюфай и Й. Окегема), так и современников;

г) с современниками, в особенности представителями франко-фламандской школы (Ж. Дебре, А. Агрикола), Ла Рю роднит и принцип остинатной организации музыкальной ткани;

д) первоисточник играет весомую роль в композиционном процессе; помимо влияния на тематизм, лад, фактуру и прочее, *cantus prius factus* определяет характер функционирования сочинения в литургической (паралитургической) практике; он же, в некоторых случаях, обеспечивает важнейшие интертекстуальные связи.

В Приложении содержится Словарь терминов, обобщающий упоминаемые в диссертации методы работы с первоисточниками.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, включенных
в перечень ВАК РФ:**

1. *Сундукова Л. И.* Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559) // Научный вестник Московской консерватории. — 2017. — № 3 (30). — С. 66–77. — [0,63 п.л.].

2. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Музыкальная жизнь Габсбургско-Бургундской придворной капеллы (последняя четверть XV – начало XVI века) // Музыкальная академия. — 2015. — № 4. — С. 147–152. — [0,81 п.л.].

3. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Пьер де Ла Рю и его время // Старинная музыка. — 2015. — № 4 (70). — С. 9–17. — [0,83 п.л.].

4. *Сундукова Л. И.* К вопросу о заимствовании светских первоисточников в музыке Ренессанса: культурологический аспект // Журнал Общества теории музыки. — 2022. — №1. — С. 1–8. — [0,56 п.л.].

Прочие публикации:

5. *Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И.* Загадки мотета Жоскена «Ut Phoebi radiis» // Современные проблемы музыкознания. — 2017. — № 3. — С. 2–16. — [0,63 п.л.].