

**Анна Сергеевна Теплова**

[ann\\_teplova@mail.ru](mailto:ann_teplova@mail.ru)

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (руководитель научной работы — доктор иск., проф. Т. С. Кюрегян), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУ ДО «Детская школа искусств г.о. Краснознаменск Московской области»

**Anna S. Teplova**

[ann\\_teplova@mail.ru](mailto:ann_teplova@mail.ru)

Graduate student of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Director — Dr. Habil., Prof. T. S. Kyuregyan), musical teacher of theoretical disciplines at the Children's School of Arts, Krasnoznamensk, Moscow region

### **В поисках жанровых границ мотета (по следам монографии Джули Камминг)**

#### **Аннотация**

Проблема жанровой атрибуции крайне остра для мотета времен Дюфаи. В монографии Дж. Камминг «метод аналогий», разработанный в литературоведении, перенесен на музыкальную почву. Установленные ею аналитические позиции практически показаны автором статьи в мотете Дюфаи в сравнении с музыкой других композиторов.

#### **Ключевые слова**

мотет XV века, раннеренессансный мотет, жанровая эволюция, биологические аналогии, семейная метафора, Джули Камминг, Дюфаи

### **In Search of Genre Boundaries of the Motet (Following the Monograph by Julie E. Cumming)**

#### **Annotation**

The problem of genre attribution is extremely acute for the Du Fay motet. In J. Cumming's monograph the “method of analogies” developed in literary studies is transferred to musical soil. The analytical positions established by her are practically shown by the author of the article in the Du Fay motet in comparison with the music of other composers.

#### **Keywords**

15th century motet, early Renaissance motet, genre evolution, biological analogies, family metaphor, Julie E. Cumming, Du Fay

«Мы все оказываемся новичками, когда речь заходит о мотете пятнадцатого века»  
(Джули Камминг, «Мотет во времена Дюфаи» [13, 15])<sup>1</sup>

На протяжении многих столетий проблема *жанра* остается одной из важнейших областей музыкальной теории. Осмысление «родов» и «видов» музыки, начало которому было положено еще в Античности, продолжалось в эпоху Средневековья и Возрождения (И. де Грокейо, И. Тинкторисом, Дж. Царлино, Т. Морли) и особенно в Новое время (М. Преториусом, И. Маттезоном) и Новейшее (К. Дальхаузом, Г. Майером, В. Виорой, Е. Назайкинским и другими). В начале третьего десятилетия XXI века очевидно, что интерес к вопросам жанра не ослабевает, и жанровая теория пополняется новыми работами и демонстрирует новые подходы к осмыслению этой категории.

Жанр *мотета*, чрезвычайно изменчивый и многоликий, как нельзя лучше иллюстрирует открытость теории к постоянному обновлению. Некоторые эволюционные этапы в многовековой истории мотета сразу оказались в центре внимания исследователей, другие же долго оставались в тени. К последним можно отнести этап развития жанра, относящийся к первой половине XV века — так называемой «эпохе Данстейбла и Дюфаи». Этот сравнительно небольшой временной промежуток стал своего рода переходной стадией в развитии мотета от позднесредневекового изоритмического к ренессансному имитационному. Именно этому периоду посвящена англоязычная монография Джули Камминг «Мотет во времена Дюфаи» (1-я публикация 1999) [13]<sup>2</sup>.

Значимость этого капитального труда определяется по меньшей мере тремя причинами. Во-первых, Камминг впервые представила многообразие мотетов первой половины XV столетия *в виде системы*, обобщив известные жанровые разновидности и определив их взаимосвязи. Во-вторых, исследование основано на *обширном материале*: изучено мотетное наследие не только общепризнанных мастеров (Дюфаи, Данстейбла, Чиконии, Беншуа), но и менее известных авторов. В-третьих, Камминг обратилась к методу «*междисциплинарных аналогий*», который помог уловить логику трансформации жанра. Всё это открывает новые перспективы в освоении этого важного этапа эволюции.

Рассуждая о мотете XV века, Камминг широко применяет категорию *субжанра*. В английском языке *subgenre* означает «жанр, который является частью более крупного жанра» [28]. Этот термин используется прежде всего в литературоведении, а также в неакадемических музыкальных направлениях (джазе, поп- и рок-музыке)<sup>3</sup>. Поскольку раннеренессансный мотет существовал во множестве своих модификаций, термин «субжанр» оказался актуальным для характеристики его структуры, как будет показано ниже.

Камминг графически представляет историю мотета в виде «Карты субжанров мотета и родственных жанров, показывающей их взаимосвязи» (Схема 1). Прежде всего, исследователь разделяет весь мотетный репертуар по стилю на *мотетный* и *кантиленный*, избирая в качестве критерия *принцип письма* [texture]. Мотеты в мотетном стиле [motet-style motets]<sup>4</sup> имеют два близких по диапазону высоких голоса, располагающихся над медленно движущимся тенором или парой тенор-контратенор. В мотетах в

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод автора статьи, если не оговорено иное.

<sup>2</sup> Джули Камминг (Julie E. Cumming) — американский музыковед, специалист в области средневековой и ренессансной полифонии, профессор Университета Макгилла (Монреаль, Квебек) с 1992 года, автор диссертации [12]. Подробнее о научной деятельности Дж. Камминг: [18].

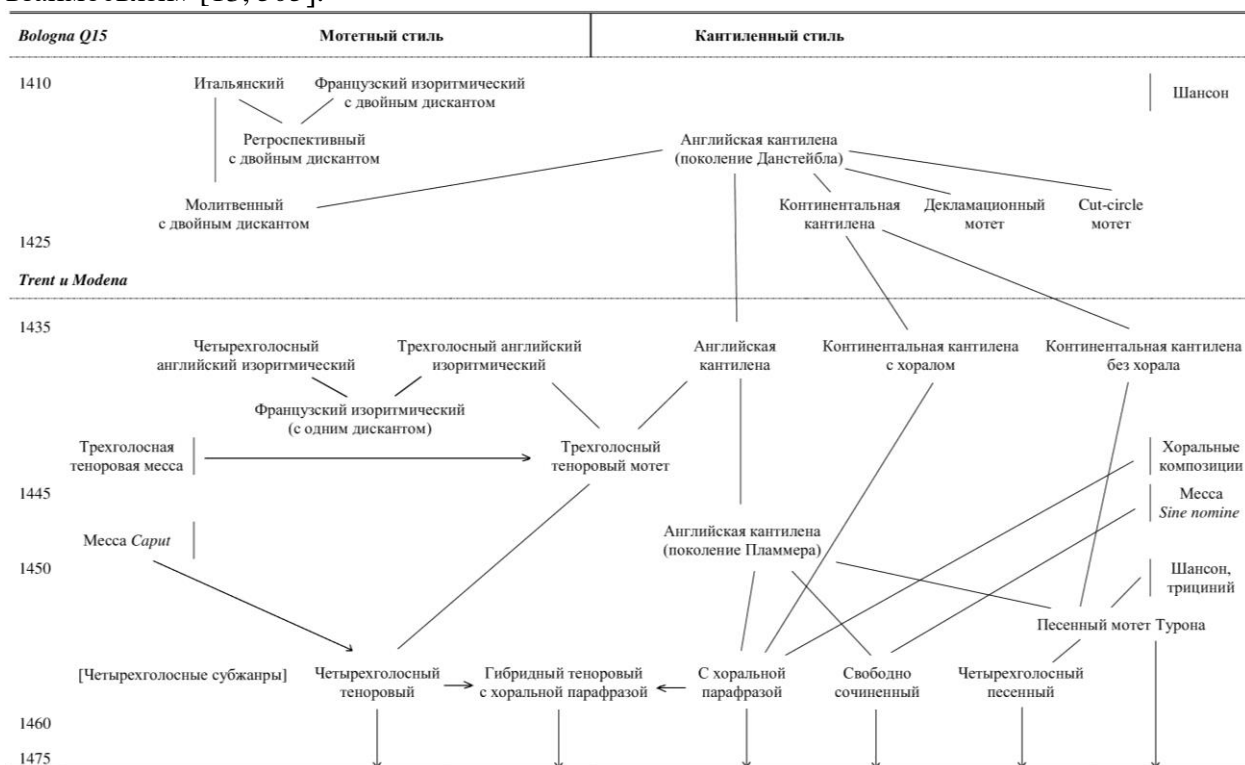
<sup>3</sup> Камминг выделяет работу Аластера Фаулера «Виды литературы: введение в теорию жанров и модусов» [15], находя ее созвучной собственным размышлениям. Что касается применения термина «субжанр» в контексте неакадемической музыки, то в качестве примеров можно привести статьи «Жанры, субжанры, суб-субжанры и так далее: музыкальная и социальная дифференциация в объединениях электронной / танцевальной музыки» Кембрю МакЛеода [22] или «Что такое музыка? Есть ли окончательный ответ?» Джонатана МакКауна-Грина [21].

<sup>4</sup> Сохраним авторскую «тавтологию», по-своему оправданную.

кантиленном стиле [cantilena-style motets] ткань организована иначе — над тенором и контратенором располагается только один верхний голос.

В дальнейших разветвлениях схемы представлены различные субжанры. Так, в мотетном стиле постепенно обособляются *итальянский* мотет, *французский изоритмический* мотет, мотет с двойным дискантом [double-discantus] (в частности, *ретроспективный* и *молитвенный* [devotional]), *английский изоритмический* и четырехголосный *теноровый* мотеты. В кантиленном стиле выделяются *английская кантилена*, новые гибридные субжанры (*континентальная кантилена*, *декламационный* и *cut-circle*<sup>5</sup> мотеты), мотет с *хоральной парафразой*, свободно сочиненный мотет и некоторые другие разновидности. Ряд субжанров (как трехголосный теноровый или гибридный теноровый с хоральной парафразой) располагается на перекрестье двух стилей.

Схема 1. «Карта субжанров мотета и родственных жанров, показывающая их взаимосвязи» [13, 303].



Чтобы прояснить особенности названных субжанров, Камминг поочередно рассматривает последние в небольших очерках, сопровождая объяснения примерами. По мысли автора, каждому субжанру свойственна своя комбинация признаков, позволяющая его идентифицировать. В качестве таковых фигурируют жанровые черты трех видов: музыкальные (приоритетные), текстовые и возникающие в результате взаимодействия текста и музыки. *Музыкальные* черты определяются такими параметрами, как характер изложения (на который влияют диапазоны и количество голосов, характер мелодики, координация ритма — гомо- и гетероритмичность, координация фраз, паузирование голосов, тип контрапункта), а также протяженность, количество секций, мензуры, характер крупномасштабной ритмической организации, наличие заимствованного напева (cantus prius factus). *Текстовые* черты выявляют такие параметры, как новизна текста

<sup>5</sup> Cut-circle motet — тип мотета XV века, в котором использовалась мензура *tempus perfectum diminutum*. Предложенный Дж. Камминг термин происходит от названия мензурального знака  $\Phi$  (англ. cut-circle — «разрезанный круг»). Возможный русский эквивалент английского термина — «кругорассеченный» мотет.

(ранее существовавший либо вновь сочиненный), поэтическое или прозаическое строение, протяженность текста, его содержательный аспект, степень известности, полнота воспроизведения, имевшаяся прежде связь с музыкой (для заимствованных текстов), первоначальная функция и другие. Третью группу черт — *тексто-музыкальных* — формируют такие показатели, как число подтекстованных голосов, количество звуков на слог и структурные соответствия между текстом и музыкой.

«Карта» примечательна и тем, что в ней не просто перечислены субжанры, а демонстрируется *эволюция* мотета в первой половине XV века на примере избранных манускриптов. Ее верхнюю часть занимают субжанры рукописи Bologna Q15, датируемой 1410–1425 годами; затем располагаются жанровые разновидности, представленные в более поздних собраниях — Trent Codices и Modena X.1.11 (1435–1460). Камминг пытается отразить преемственность между мотетами относительно раннего болонского манускрипта и типами мотетов в кодексах Трента и Модены. При этом история каждого субжанра определяется не только его «предками и потомками» [antecedents / descendants]), но и влиянием на него других жанров — шансон и мессы (обособленных на схеме вертикальными чертами).

Мысль об эволюции мотета на протяжении полувека занимает в исследовании центральное место. Не случайно книга открывается размышлениями о параллелях между развитием мотета и *теорией естественного отбора*, и эта же аналогия возвращается в заключении работы. Камминг напрямую сравнивает мотетную «карту» с эволюционным деревом Дарвина: «Мотет — это организм; жанр — это вид; субжанр — это разнообразие. Природная среда эквивалентна культурной среде. Новые мотеты “генерируются” из более ранних таким образом, что гарантируют как сходство, так и разнообразие. Мотеты различаются, подобно организмам: нет двух одинаковых организмов, и каждая новая композиция отличается от своих предшественников. Новые мотеты, которые благосклонно воспринимаются культурной средой — исполнителями, покровителями, зрителями, — выживают и размножаются; те, что не процветают и плохо воспринимаются, не копируются в репертуарные рукописи и не имитируются другими композиторами» [13, 18].

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

«Итак, давайте представим себе наш мотет как разновидность голубя, выращиваемого голубеводами (композиторами и исполнителями) и используемого любителями голубей (другими музыкантами, покровителями, зрителями). Впервые он появился как отдельный вид во Франции в начале XIII века и там процветал: селекционеры приложили некоторые усилия для развития различных сортов, и был постоянный спрос со стороны любителей» [13, 21]. Затем «голуби-мотеты» начинают мигрировать: «Гости с других островов приплыли во Францию, полюбили голубей и привезли некоторых домой, в Англию и Италию. Климатические условия и местная флора во Франции, Англии и Италии были несколько иными; любители использовали голубей по-разному и ценили различные особенности хорошего голубя, поэтому селекционеры выбирали желаемые качества» [13, 21]. Миграция «птиц» не была простым перемещением, и они вынуждены были приспосабливаться к новым обстоятельствам: «На каждом острове разрешалось размножаться только голубям с соответствующими качествами, и только те из них, которые процветали в естественной среде обитания, преуспевали. Некоторое время контакты между Францией, Англией и Италией были весьма ограниченными; постепенно разновидности голубей на трех островах стали

отличаться друг от друга, чему способствовали селекционные усилия французов, англичан и итальянцев» [13, 21].

Представив читателю аналогию, Камминг продолжает повествование, называя уже мотет его именем: «Во Франции многие черты исконного мотета сохранились и в XIV веке. Предзаданный, ритмически оформленный теноровый голос остался, но замедлялся, в то время как триплум и мотет (все еще со своими текстами) ускорялись. Мотеты также стали больше и сложнее с добавлением контратенора и развитием изоритма» [13, 21]. Со временем французский мотет заметно эволюционирует: «Франкоязычные мотеты постепенно вымирали, так как появился новый франкоязычный вид — шансон, которая заняла экологическую нишу, ранее занимаемую франкоязычным мотетом; новый, более крупный латиноязычный мотет начал жить своей собственной жизнью» [13, 21]. Этот новый изысканный тип обязан своим возникновением настоящим «гурманам»: «Любителям мотетов — обучавшимся в университете на клириков и соборным священнослужителям, которые восхищались мотетами и обсуждали их на частных собраниях, — нравился ученый, едкий вкус. Мотеты, которыми они наслаждались, характеризовались сложными изоритмическими схемами и латинскими текстами, часто наполненными сардоническими комментариями в адрес правительства и общества» [13, 21–22].

Далее Камминг показывает, как развивались национальные разновидности мотета в других странах: «Английские мотеты приобрели много отличительных черт в первой половине XIV века. Французские мотеты были непопулярны в Англии, в то время как латинские мотеты, особенно со священной тематикой, процветали. (Любители мотетов на каждом острове говорили на латыни, но французские мотеты высоко ценились лишь во Франции)» [13, 22]. На Британских островах латиноязычный мотет не только приобрел новые особенности строения, но и стал исполняться в другом контексте: «В то время как ритмическая многослойность французского мотета сохранялась, использование *cantus firmus* не было сущностной чертой английских мотетов. Ценителями мотетов, по-видимому, были монахи, которые предпочитали молитвенный аромат и разводили свои мотеты (как и большую часть другой полифонии) для церковных нужд: английские мотеты обычно имели многоцелевые священные тексты, без каких-либо политических или социальных аллюзий» [13, 22]. Хотя во второй половине XIV столетия «импорт» французских изоритмических мотетов потеснил новую английскую разновидность, некоторые скрещивания все же продолжались.

В Италии мотет занимал более скромное место: «Мотеты (или любой другой вид письменной полифонии), по-видимому, не культивировались в Италии в XIII веке, а климатические условия были таковы, что осталось мало ископаемых остатков итальянских мотетов XIV века» [13, 22]. Тем не менее, это развитие было индивидуально, о чем можно судить по дошедшим образцам: «...итальянские мотеты (как и английские) не имели предзаданных *cantus firmi*, но сохранили медленный тенор и более быстрые верхние голоса мотета XIII века. Изоритм не развивался, но некоторые мотеты характеризовались повторением ритмов всех голосов для второй половины произведения» [13, 22]. В противовес «язвительным» французским и молитвенным английским, итальянские мотеты имели иные тексты и места обитания: «Тексты обычно были хвалебными, о дожах, князьях, епископах или святых. Итальянцы разводили свои мотеты для использования при дворе или в церкви, обычно в контексте какой-нибудь гражданской церемонии» [13, 22].

При помощи этой «голубиной» аналогии Камминг в буквальном смысле «оживляет» историю мотета в XIV веке, находя параллели между развитием музыкального жанра и эволюционными процессами в живом мире. Подобный подход уже давно был освоен в *литературоведении*. Камминг сама указывает в качестве прообраза на работу Дэвида Фишелова «Метаморфозы жанра: Роль аналогий в жанровой теории» (1993) [14]. По словам Фишелова, дарвинистские параллели особенно уместны для

объяснения «сложного процесса появления новых жанров на литературной сцене и упадка старых» [14, 19]. Эта мысль оказалась созвучной собственным размышлениям Камминг о развитии мотета в XV веке.

Но и в сфере *музыкальных жанров* Камминг не была первой в поисках биоаналогий: еще в начале XX века начали появляться исследования, где разделение музыки на жанры ассоциировалось с классификацией в естествознании. Среди таких работ — «Музыка в свете дарвинистской теории» Освальда Коллера (1901) [19] и «Биологические основы эволюции музыки» Ивана Крыжановского (1928) [20]. Некоторые ученые даже предлагали заимствовать для теории музыкальных жанров естественнонаучную терминологию — «класс», «отряд», «семейство», «род», «вид», «индивид» и прочее (отчасти используемую в музыкальной теории, но не слишком последовательно и систематично). С этой позиции интересны работы Гвидо Адлера («Метод истории музыки», 1919 [9]) и, десятилетиями позднее, Хайнриха Хуссмана («Введение в музыкознание», 1958 [17]).

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

Границы жанра — еще одна важная проблема, обсуждаемая в данной книге<sup>6</sup>. Камминг характеризует два основных подхода к определению *категории*: традиционный, или научно-аналитический (восходящий к Аристотелю), и новый («естественный»). В традиционном понимании категория характеризуется строго заданным комплексом свойств и имеет однозначные смысловые границы. «Классическая категория подобна коробке: она имеет четкую границу, поэтому объекты лежат либо внутри, либо снаружи, и нет возможности для градации внутри коробки. Признаки являются бинарными: сущность либо обладает признаками, либо нет» [13, 9]. К такому типу категорий относятся, к примеру, химические элементы или четные и нечетные числа. Однако для мотета и его субжанров такой принцип непригоден ввиду огромного разнообразия «частных случаев», не поддающихся механическому разделению на группы. Здесь, по точному замечанию Камминг, приходит на помощь иной подход к категории, который опирается не на список обязательных признаков, а на представление о *семейном сходстве* явлений<sup>7</sup>. Иными словами, мотетные субжанры не имеют в себе признаков, общих абсолютно для всех сочинений-представителей. Жанровые черты, являющиеся основой для разграничения субжанров (музыкальные, текстовые и тексто-музыкальные), могут не соблюдаться в точности в каждом отдельно взятом музыкальном примере. Однако между мотетами одной группы есть семейное сходство, подобно тому как между членами семьи заметна общность через особенности телосложения, черты лица, цвет глаз, походку или темперамент. Эту параллель Камминг называет *семейной метафорой* и приводит примеры ее использования в исследованиях по лингвистике и литературоведению.

В связи с нечеткими границами возникает еще одна, «клубная» *метафора*. Образное сравнение заимствовано из работы Мари-Лор Райан «Интродукция: почему, что и как в жанровой систематике» (1981) [26]. Жанр уподобляется клубу, устанавливающему некие условия для членства. Поначалу в порядке исключения в этот клуб допускаются «квази члены» — те, кто отвечает лишь некоторым требованиям либо не вписывается ни в один другой клуб. Со временем же, если «квази членов» становится слишком много,

---

<sup>6</sup> Камминг отмечает, что на теорию литературных жанров повлияли достижения когнитивной психологии и лингвистики. В частности, она ссылается на работы Людвиг Витгенштейна («Философские исследования» [31]) и Элиноор Рош («Когнитивные представления семантических категорий»; «Семейные сходства: исследования внутренней структуры категорий» [24], [25]) [13, 9–11].

<sup>7</sup> Называя этот подход «естественным», Камминг имеет в виду, что именно таким путем мозг производит первичную классификацию незнакомых явлений (поиском ответа на вопрос «на что это похоже?»).

условия приема могут быть изменены; при этом «старожилы» (поступившие в клуб на прежних основаниях) остаются, даже если уже не удовлетворяют новым правилам приема.

Эту наглядную аналогию Камминг комментирует так: «Некоторые аспекты трансформации мотета XV века можно описать именно в таких терминах: английские кантилены (например, трехголосные английские антифоны в мотетной секции Modena X.1.11) впервые были приняты в качестве “квазичленов” в клуб “мотет”; по мере того как участников становилось все больше и больше, они превратились в полноправных членов, а некоторые их характеристики (единственный верхний голос, использование одного молитвенного текста) стали особенностями жанра в целом» [13, 11].

Раскрывая суть приводимых аналогий, Камминг пытается объяснить следствия слушательских и композиторских представлений о жанре. Моделируя действие этих представлений, она даже отважилась *реконструировать* размышления Дюфаи при сочинении мотета *Ecclesiae militantis*. Как соблюсти «условия членства в клубе» и в то же время создать нечто оригинальное? Как в условиях категории с нечеткими границами рождаются своеобразные мотеты, сохраняющие при этом принадлежность мотетным «корням»? В представлении Камминг, логика событий могла быть такой:

«Дюфаи садится сочинять пьесу. Он начал бы с нескольких параметров в уме: случай или текст, или момент в церковной службе, или определенная группа исполнителей. Когда он работал над *Ecclesiae militantis*, его, вероятно, попросили написать особенно грандиозную пьесу в честь Евгения IV, которую должна была исполнить папская капелла в определенный день. При таких обстоятельствах Дюфаи думал бы о грандиозных сочинениях *по случаю*, которые он слышал (и сочинял сам); большинство из них принадлежало к субжанру мотета, ныне известного как изоритмический мотет» [13, 14].

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

«В данном случае Дюфаи намеревался выразить притязания Евгения на традицию папской власти. Поэтому он хотел написать большое, еще более грандиозное сочинение, чем когда-либо прежде; он также желал сочинить музыку, которая отсылала бы к своим жанровым традициям. Работая над произведением, ретроспективно обращенным к собственной истории, Дюфаи предположил, что Евгений был связан с историей и традициями папства. В *Ecclesiae militantis* Дюфаи сделал это, взяв традиционные черты изоритмического мотета, такие как политекстовость и изоритм, и преувеличив их: произведение имеет три разных текста вместо двух, два тенора вместо одного, пять голосов вместо четырех, плюс исключительно сложную ритмическую организацию. Таким образом, это не типичный изоритмический мотет: на самом деле он чрезвычайно необычен. Но он явно связан с изоритмическим мотетом — все его черты можно понимать как родственные традиционной модели (или происходящие от нее)» [13, 15].

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

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

(Триплум, фрагмент)

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

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

(Мотетус, фрагмент)

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

Единая Троица,  
Истинная Единица — Бог —  
Да дарует небесное сияние тебе,  
Кого в жизни сопровождали  
Чистейшая доброта и серебряная  
непорочность. Аминь<sup>8</sup>.

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

1. Письмо. Во французском изоритмическом мотете XIV века утвердилась парная группировка голосов в четырехголосии: два верхних голоса (триплум и мотетус) противопоставлялись паре нижних голосов (контратенору и тенору). Обособлению верхнего и нижнего пластов способствовали как диапазоны, так и яркость ритмики (различие в используемых мензурах и длительностях). Эти черты видим в изоритмическом мотете Филиппа де Витри *Rex quem metrorum* (1330; Пример 1), где ритмически подвижные триплум и мотетус, расположенные в одной тесситуре, контрастируют контратенору и тенору, оформленным крупными длительностями и находящимся в более низком диапазоне.

Пример 1. Ф. де Витри. Мотет *Rex quem metrorum*. Начало [3, 340].

AI Rex regum

Такой принцип письма применялся и позднее, в изоритмических мотетах первой половины XV века. Примером может послужить мотет *Ave Maria* Йоханнеса Брассарта (ок. 1420; Пример 2), в котором единство голосов внутри каждого пласта на письме выражается через одинаковые ключи<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Triplum*: «Ecclesiae militantis, / Roma, sedes triumphantis / Patri sursum sidera / Tamen cleri resonantis / Laudem pontifici dantis / Promat voce libera! // Gabrieleum quem vocavit, / Dum paternum crimen lavit, / Baptismatis sumptio, / Eugenium revocavit, / “Bonum genus” quod notavit, / Pontificis lectio».

*Motetus*: «Eja te, pulcherrime, / Querimus, tenerrime, / Moram longi temporis / Ducimur asperrime, / Nescio quo, ferrime, / Ad fulmentum corporis. // Una tibi trinitas / Vera Deus unitas / det coeli fulgorem, / Quem linea bonitas, / Argentea casitas / Sectavit in morem / Amen». Перевод с латинского Д. Н. Диденко.

<sup>9</sup> В примерах намеренно представлены расшифровки, демонстрирующие разный подход к транскрипции старинных нотных текстов. Превращение мензуральной нотации в современную ставит множество вопросов: как расставить «тактовые» черты, передать мензуры размерами, выбрать масштаб



Пример 2. Й. Брассарт. Мотет *Ave Maria*. С момента установления полного четырехголосия [27, 96].

Et tu - a gra-ti-a sit me - - cum, Glo-ri - a mu-li - e - - rum,  
 In - cli-nas ad me, in - terce - de prome ad di - leo-tissimum fi - li - um tu - - um,  
 Do - - - - - mi - - - - -  
 Do - - - - - mi - - - - -

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

В *Ecclesiae militantis* Дюфаи вводит еще один нижний голос — второй тенор, сохраняя при этом разделение фактуры на два пласта (Пример 3):

Пример 3. Г. Дюфаи. Мотет *Ecclesiae militantis*. С момента установления пятиголосия [16, 68].

Ga - bri - e - lem quem vo - ca - vit, Dum pa - ter - num cri - men la - vit,  
 Nam tor - pens in - er - ti - a Lon - ga quae - rens o - ti - a  
 Bel - la ca - nunt gen - tes, quae - ri - mur, pa - ter op - ti - me, tem -  
 Gabriel  
 Ecce nomen domini  
 I, 1

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

2. *Тексты*. Политекстовость была характерным признаком изоритмического мотета со времени его зарождения. В изоритмических мотетах XIV века обычно подтекстовывалась верхняя пара голосов, тогда как нижние голоса не имели текста и, вероятно, исполнялись инструментально. В этом можно убедиться, вернувшись к приведенному выше примеру из Витри (Пример 1).

В *Ecclesiae militantis* Дюфаи снабжает текстом не только триплум и мотетус, но и контратенор (Пример 3). Примечательно, что структура и содержание текста в последнем иная, нежели в верхних голосах: вместо непрерывного обновления строф, повествующих

длительностей и форму нотных головок, заменить либо сохранить оригинальные ключи и т. д. Сосуществование разных традиций расшифровки свидетельствует о том, что однозначного ответа на вопрос о «правильности» какого-либо варианта нет. Если же привести все примеры к единому знаменателю, то эта интереснейшая проблема (достойная отдельного обсуждения) окажется снятой.

о жизни и добродетелях Евгения IV (как в триплуме и мотетусе), в контратеноре троекратно проводится единственная строфа, более обобщенная по смыслу («Народы воспевают войны, а мы, блаженнейший отец, оплакиваем время: один день, если пожелаешь, избавит многих. Деньги и время уходят, и широкий путь этого мира неизбежен. И во всем мире Бога не признают своим»<sup>10</sup>). Таким образом, примыкая к верхнему пласту как еще один подтекстованный голос, контратенор в то же время несколько обособляется названным путем.

Увеличение количества текстов в этом сочинении особенно заметно на фоне других мотетов того времени. На протяжении первой половины XV века в жанре мотета совершался переход от многотекстовой композиции к одготекстовой, что происходило вместе с изменением качества многоголосия<sup>11</sup>. В творчестве самого Дюфаи политекстовые мотеты выглядят уже скорее исключением: не только среди новых неизоритмических субжанров, но и в ряду изоритмических мотетов все чаще встречаются сочинения на один текст (как *Balsamus et munda cera* или *Vasilissa ergo gaude*).

3. *Наличие начального раздела, предваряющего вступление cantus firmus*. Эта особенность формы не оговаривается Камминг, однако должна быть учтена при обсуждении мотетной традиции и ее обновления в *Ecclesiae militantis*. Изоритмические мотеты Витри и Машо нередко начинались разделом, подготавливавшим появление заимствованного первоисточника в изоритмическом оформлении. Такие разделы исполнялись дуэтом голосов или даже сольно, тогда как момент включения *cantus firmus* обозначался установлением полного многоголосия. Можно вспомнить мотеты Машо *Inviolata genitrix* и *Veni Creator Spiritus*, имеющие развернутые двухголосные разделы в начале формы (фрагмент первого из них приведен ниже; Пример 4).

Пример 4. Г. де Машо. Мотет *Inviolata genitrix*. Начало [30, 26].

The image shows a musical score for the beginning of the motet 'Inviolata genitrix' by Guillaume de Machaut. The score is written in mensural notation on four staves. The top staff is the Cantus firmus (Cantus firmus), the second staff is the Contratenor (Contratenor. Introitus), and the third and fourth staves are the Tenor (Tenor. Introitus). The lyrics are: 'Fe - - - - - lix vir - - - - - In - - - - - vi - o - la - ta ge - ni -'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

<sup>10</sup> «Bella canunt gentes, querimur, pater optime, tempus: expediet multos, si cupis, una dies. Nummus et hora fluunt magnumque iter orbis agendum nec suus in toto noscitur orbe Deus. Amen». *Перевод с латинского Д. Н. Диденко.*

<sup>11</sup> Эти изменения рассматриваются не только Дж. Камминг, но и Ю. Евдокимовой: [3, 231].

Евдокимова именует такие разделы *вступлением* [3, 136], хотя корректность этого термина с его «функциональной» (в композиционном плане) нагрузкой может показаться дискуссионной в контексте средневековой музыки.

Дюфаи следует этой традиции в своих ранних изоритмических мотетах (до начала 1430-х годов) и предваряет появление *santus firmus* неизоритмическими разделами. В мотете *Ecclesiae militantis* (1431)<sup>12</sup> также сохраняется данный принцип: сочинение открывается дуэтом верхних голосов протяженностью в целую строфу (около пятой части всей композиции). Однако, в отличие от приведенного выше примера из Машо, голоса вступают имитационно (Пример 5).

Пример 5. Г. Дюфаи. Мотет *Ecclesiae militantis*. Начальное двухголосие [16, 67].

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

4. *Изоритмическая основа.* Последняя характеристика мотета («исключительно сложная ритмическая организация»), лишь упомянутая у Камминг, требует особых пояснений. Изоритмический принцип применен Дюфаи в трех нижних голосах. В первом теноре представлен фрагмент антифона *Gabriel Angelus* второй вечерни в праздник Благовещения, второй тенор основан на начальной строке антифона *Ecce nomen* из субботней вечерни накануне первого воскресения Адвента (Пример 6). Первоисточник для контратенора нам отыскать не удалось; возможно, этот голос был сочинен Дюфаи свободно, на что намекает прихливость мелодического рисунка.

Пример 6. Хоральные заимствования для теноровых голосов *Ecclesiae militantis*: источники по *Liber Usualis* [29, 1408; 317].

<sup>12</sup> Точное время создания мотета не установлено. В литературе наиболее часто указывается 1431 год: [10, 11], [23], [4, 114]. Камминг склоняется к датировке *Ecclesiae militantis* между 1431 и 1433 годами [12, 340–345]: вероятно, Дюфаи сочинял мотет не к самой коронации (которая отстояла от конклава всего на неделю), а к одной из годовщин этой церемонии.

В каждом изоритмическом голосе границы колора и тальи совпадают (1 color : 1 talea). При этом величина повторяемого ряда в теноровых голосах одинакова, тогда как контратенор имеет более продолжительный колор-талью. Шестикратному проведению color-talea в тенорах соответствуют три проведения в контратеноре. Этот случай «расхождения» в границах по голосам — единственный среди мотетов Дюфаи<sup>13</sup>.

Изоритмическая часть мотета состоит из шести разделов, разграниченных по color-talea теноров. Обновление звуковысотно-ритмического ряда при повторениях происходит благодаря *варьированию мензур*. В контратеноре (как и в верхних голосах) используются лишь минорные проляции при совершенном и несовершенном темпе и диминуции. В нижней паре голосов мензуральный знак меняется с началом каждой секции (Таблица 1).

Таблица 1. Г. Дюфаи. Мотет *Ecclesiae militantis*. Мензуры в теноровых голосах по разделам (I–VI).

I	II	III	IV	V	VI
☉	☽	☉	☽	☉	☽
Modus perf. L = 3 B (☉)	Mod. perf. L = 3 B (☽)	Modus perf. L = 3B (☉)	Mod. perf. L = 3B (☽)	Modus perf. L = 3B (☉)	Mod. perf. L = 3B (☽)
Tempus imperf. B = 2 SB (☽)	Temp. perf. B = 2 SB (☽)	Tempus imperf. B = 2 SB (☽)	Temp. imperf. B = 2 SB (☽)	Tempus perf. B = 3 SB (☽)	Temp. perf. B = 3 SB (☽)
Prolatio maj. SB = 3 M (☽)	Prol. maj. SB = 3 M (☽)	Prolatio min. SB = 2 M (☽)	Prol. min. SB = 2 M (☽)	Prolatio min. SB = 2 M (☽)	Prol. min. SB = 2 M (☽)

Разделы группируются попарно, поскольку четные являются «ускоренными» версиями нечетных (знак *dupla* — вертикальная черта, говорит о пропорциональном уменьшении длительностей вдвое). Ниже на примере первого тенора показаны ритмические варианты, которые возникают при смене мензур (Пример 7).

Пример 7. Г. Дюфаи. Мотет *Ecclesiae militantis*. Ритмоварианты проведения колора-тальи в первом теноре.

<sup>13</sup> Изоритмические пропорции всех мотетов Дюфаи обсуждаются, в частности, в диссертации Сэмюэла Брауна «Мотеты Чиконии, Данстейбла и Дюфаи» [11, 277].

Вследствие соотношения 1 color : 1 talea в мотете отсутствует комбинационная игра, которая возникает при более сложных пропорциях, когда ритмическое и мелодическое остинато не совпадают. Эта характерная для изоритмии рассогласованность высоты и ритма уступает место не менее изысканной игре мензур, меняющей облик разделов формы.

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

\*\*\*

Музыкальный жанр, издавна находившийся в сфере интересов отечественной науки, получил в ней разностороннее освещение. Общие положения жанровой теории разрабатывали А. Н. Сохор [7], М. Г. Арановский [2], вопросы стиля и жанра рассматривались Е. В. Назайкинским [6], соотношение жанра и формы исследовал Ю. Н. Холопов [8]. А. Г. Коробова всесторонне анализировала теорию музыкальных жанров [5], тогда как А. А. Амрахова, сопоставив ее с определяющими общегуманитарными тенденциями в науке, установила, что «российское музыковедение предвосхитило многие постулаты когнитивного подхода к теории жанра» [1, 26]. Эти научные достижения важны, как важно и то, что в обсуждаемой монографии сделан следующий шаг.

Дж. Камминг сознательно обратилась к уже имеющемуся жанрово-расширительному опыту смежных гуманитарных дисциплин и перенесла его на музыкальную почву, в экстремальные условия переходного периода — от Средневековья к Ренессансу, применив к ускользающе-изменчивому жанру мотета с целью уловить его жизненно-важные показатели и логику перманентных подмен. Параллельно ей была проведена огромная историко-теоретическая работа по расширению фактологической базы и ее истолкованию.

Помимо признанных мастеров жанра, на страницах книги представлены гораздо менее известные творцы мотетов XV века: Йоханнес де Лимбургия, Этьен Гроссен, Николя Гренон, Йоханнес Брассарт, Арнольд де Лантен, Йоханнес де Сарто, Жан Пюллау, Джон Пламмер, Уолтер Фрай и многие другие<sup>14</sup>. Прекрасное знание архивных материалов позволило автору обогатить историческую картину разнообразными источниковедческими данными. Много лет посвятив изучению собственно композиции мотета, Камминг способна также к глубоким наблюдениям теоретического толка. На этом фоне с должным доверием воспринимаются и метафорические экскурсы, которые позволяют понять сложные внутрижанровые перекрещивания, иной раз подводящие к границе жанра, но все же не уводящие за его пределы.

Опираясь на надежный фактологический фундамент, автор стремится осмыслить развитие мотета в первой половине XV столетия и в заключение задается прямыми вопросами: «Почему?» («WHY?»). Почему умер изоритмический мотет, уступив место другим субжанрам? Почему английская музыка, обладавшая огромным влиянием во второй четверти века, затем утратила всеевропейскую популярность? Основательные и аргументированные, рассуждения Камминг устремлены к пониманию истории мотета и логики его эволюции.

---

<sup>14</sup> Johannes de Limburgia (1400–1431), Estienne Grossin (творч. 1418–1421), Nicolas Grenon (ок. 1375–1456), Johannes Brassart (ок. 1400–1455), Arnold de Lantins (творч. 1420-е – 1432), Johannes de Sarto (творч. 1430–1440), Johannes Puylois (ум. 1478), John Plummer (ок. 1410–ок. 1483), Walter Frye (ум. ок. 1474).

## Литература

1. *Амрахова А.А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. №3 (15). С. 18–29.
2. *Арановский М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей. Вып. 6 / Сост. С. Зив. М.: Советский композитор, 1987. С. 5–44.
3. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. [В 7-ми вып.] Вып. 1. Многоголосие Средневековья: X–XIV века. М.: Музыка, 1983. 456 с.
4. *Евдокимова Ю. К.* История полифонии. [В 7-ми вып.] Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.
5. *Коробова А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская консерватория, 2007. 173 с.
6. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. *Сохор А. Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сборник статей / Сост. и авт. предисл. Л. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
8. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / Науч. ред. и подгот. текста к печати Т. Кюрегян и В. Ценовой. М.: Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2006.
9. *Adler G.* Methode der Musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 222 S.
10. *Bessler H.* Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der altniederländischen Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1974. 292 S.
11. *Brown S. E.* The motets of Ciconia, Dunstable, and Dufay : Ph.D. diss / Indiana University. [Bloomington], 1962. 362 p.
12. *Cumming J. E.* Concord out of Discord: Occasional Motets of the Early Quattrocento : Ph.D. diss. / University of California at Berkeley. Berkeley, 1987. 413 p.
13. *Cumming J. E.* The Motet in the Age of Du Fay. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 418 p.
14. *Fishelov D.* Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory. University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1993. 175 p.
15. *Fowler A.* Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982. 369 p.
16. *Guillaume Du Fay.* Opera Omnia. Part II / Ed. by A. E. Planchart. Santa Barbara: Marisol Press, 2011. 165 p.
17. *Husmann H.* Einführung in die Musikwissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1958. 268 p.
18. *Julie E. Cumming: Curriculum vitae* // McGill University : [official site] / McGill University. URL: [https://www.mcgill.ca/music/files/music/cumming\\_cv\\_march\\_2018.pdf](https://www.mcgill.ca/music/files/music/cumming_cv_march_2018.pdf). (дата обращения: 23.02.2021).
19. *Koller O.* Die Musik im Lichte der Darwinistischen Theorie // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 7 (1900) / Hrsg. von E. Vogel. Leipzig: C. F. Peters, 1901. S. 35–50.
20. *Kryzhanovsky I.* The biological bases of the evolution of music / Transl. S. W. Pring. London: Oxford University Press, 1928. 57 p.
21. *McKeown-Green J.* What Is Music? Is There a Definitive Answer? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2014. Vol. 72. No. 4. P. 393–403.
22. *McLeod K.* Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities // Journal of Popular Music Studies. 2001. Vol. 13. Iss. 1. P. 59–75.

23. *Planchart A. E. Du Fay* [Dufay; Du Fayt], Guillaume // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second ed. Vol. 7 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008268?rsk=A7Ilzv>. (дата обращения: 24.02.2021).
24. *Rosch E. Cognitive Representations of Semantic Categories* // Journal of Experimental Psychology. 1975. General 104. P. 192–233.
25. *Rosch E., Mervis C. Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories* // Cognitive Psychology. 1975. No. 7. P. 573–605.
26. *Ryan M.-L. Introduction: On the Why, What, and How of Generic Taxonomy* // Poetics. 1981. Vol. 10. No. 2–3. P. 109–126.
27. *Sechs Trienter Codices. Geistliche und Weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl* // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. 7. Bd. 14–15. Hrsg. von G. Adler und O. Koller. Vienna: Artaria, 1900. Repr. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959. 294 p.
28. The dictionary by Merriam-Webster: Definition of “Subgenre”. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/subgenre>. (дата обращения: 25.02.2021).
29. *The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English*. Tournai; New York: Desclée Company, 1961. 2336 p.
30. *The works of Guillaume de Machaut. Part 2* // Polyphonic Music of Fourteenth Century. Vol. III / Ed. by L. Schrade. Monaco: Editions de l'Oiseau-Lyre, [1957]. 192 p.
31. *Wittgenstein L. Philosophical Investigations* / Trans. by G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 1953. viii, 250 p.