

Людмила Ивановна Сундукова

milasundukova@gmail.com

Аспирантка кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского
(научный руководитель — д. иск., проф.
Н. И. Тарасевич).

Lyudmila I. Sundukova

milasundukova@gmail.com

Graduate student at the Music Theory
Department of the Moscow State
Tchaikovsky Conservatory (Director — Dr.
Habil., Prof. N. I. Tarasevich)

К вопросу о заимствованиях светских первоисточников в литургической музыке Ренессанса: культурологический аспект

Аннотация

Предметом статьи является примечательный феномен музыки эпохи Ренессанса — использование в качестве тематической основы церковного произведения первоисточников светского происхождения. С целью понять глубинную связь между светским *cantus prius factus* и созданным на его основе литургическим сочинением, некоторые первоисточники подвергаются анализу с точки зрения претворения в них мариологической, христорологической или иной тематики. Обнаружены прежде неизвестные интертекстуальные связи, проливающие свет на специфику композиционного процесса в эпоху Ренессанса.

Ключевые слова

Возрождение, *cantus prius factus*, мариология, интертекстуальность, Жоскен Дебре, Гийом Дюфай, *L'homme armé*

On a cultural context of secular borrowings in a liturgical music of Renaissance

Abstract

The subject of the article is a remarkable phenomenon of Renaissance music — the use of secular sources in liturgical music. In order to understand the deep connection between the secular *cantus prius factus* and the liturgical composition created on its basis, some secular pieces are analyzed from the point of view of translating Mariological, Christological or other themes into them. Previously unknown intertextual connections were discovered, shedding light on the specifics of the compositional process in the Renaissance.

Keywords

Renaissance, *cantus prius factus*, Mariology, intertextuality, Josquin des Prez, Guillaume Dufay, *L'homme armé*

Сочинение на *cantus prius factus*¹ — важнейшая особенность средневековой и ренессансной музыкальной культуры. Первично созданный напев играет в авторском сочинении весомую роль. На его основе формируется *soggetto*² сочинения, нередко им же продиктованы те или иные «технические» параметры — лад, ритмический рисунок голоса, а также фактурные особенности, если речь идет о заимствовании многоголосного первоисточника. Он же определяет смысловую сферу сочинения, а также его место в литургической (паралитургической) практике. Последняя порой «считывается» буквально, в особенности если речь идет о заимствовании григорианского хорала. В иных случаях понимание смыслового контекста затрудняется. Перед исследователем встает важнейший вопрос: какое место в богослужбной практике занимает сочинение (к примеру, месса), что цитирует мелодию светской шансон с текстом любовного, а подчас и скабрёзного содержания?

Заимствование в многоголосных литургических и паралитургических жанрах первоисточников светского происхождения — магистральная тенденция в музыке Возрождения начиная со второй половины XV века. Одним из первых сочинений такого рода может считаться ныне утраченная месса «*Mon sieur pleure*» Ле Ружа³, созданная около 1450 года⁴. В ее основе одноименное рондо П. Фонтэна, повествующее о влюбленном юноше, чье сердце страдает от немилости любимой дамы. Медиевисты ([1]; [9]; [10]; [13]) нередко задаются вопросом о роли подобных сочинений в культуре Ренессанса, о возможности сочетать музыку литургическую (в особенности мессу), цель которой приуготовить прихожанина к божественному откровению, и светские песни, в большинстве своем воспевающие любовь порой с ярко выраженным эротическим контекстом. К примеру, П. Вагнер, посвятивший свой масштабный труд жанру мессы, предполагает, что сочинения, заимствующие светские первоисточники, вследствие отсутствия в них оригинальных текстов песен приобретали нейтральный характер [26, 64].

Нередко цитирование мелодий любовных шансон провоцировало музыкантов связывать композиции со свадебным обрядом. Историческое обоснование такого рода связей — задача не сложная. Свадьбы знатных особ происходили в Европе повсеместно. К «свадебным» в разное время относили мессы «*Ayo visto lo mappamundi*» Й. Корнаго⁵ [12, 17–18], «*Nunca fué pena mayor*» П. де Ла Рю и Ф. Пеньялосы⁶ [21, 167], «*Se la face au pale*» Г. Дюфаи⁷ ([17]; [18]). В настоящее время, однако, эти данные переосмысливаются. В большинстве своем аргументация основывается на несоответствии текстов первоисточников столь торжественному событию: тематика несчастной любви, неустанных страданий и разочарований едва ли может считаться уместной на свадьбе. В этой связи предпочтительнее говорить об амбивалентности образов, проступающих в шансон. Претворяясь в многоголосных литургических и паралитургических сочинениях, любовная образная сфера *cantus prius factus* плавно «модулировала» в тематику, связанную с Девой Марией.

¹ Напев, положенный в основу музыкального произведения, заимствованный или «предварительно созданный».

² Термин *soggetto* использовался теоретиками эпохи Возрождения в качестве синонима понятия «музыкальная тема» [8].

³ Свидетельство о существовании мессы — трактат «*Proportionale musices*» И. Тинкториса [6, 501–502].

⁴ Шансон-месса Дюфаи («*L’homme armé*», «*Se la face au pale*» и другие) созданы после 1450-х годов.

⁵ Речь идет о свадьбе императора Фридриха III и Леоноры Португальской в 1452 году.

⁶ Обе мессы могли быть созданы по случаю свадьбы бургундского герцога Филиппа Красивого и Хуаны Безумной в 1496 году.

⁷ Месса, возможно, предназначалась для церемонии консуляции брака 27 октября 1452 года между будущим герцогом Амадеем IX Савойским и Иоландой Французской.

Один из истоков амбивалентности, по всей видимости, — аллегорическое толкование «Песни песней» Соломона, согласно которому жених уподобляется Иисусу, а невеста — Деве Марии. Такой герменевтический взгляд на канонический текст, способствующий одновременно и очеловечиванию Богородицы, и возвышению статуса плотской женщины, находит отражение в текстах позднего Средневековья (XIII–XIV века). Метафорические образы «Песни песней» проникают во все возрастающий корпус марианских секвенций, в которых нередко цитируются строки ветхозаветной Книги [14, 189]. Те же образы находим и в светской литературе. «Средь всех бутонов был один всего прекрасней. И я избрал его. Он освещен был лучезарным светом...» [4, 45] — так описана Роза в знаменитом «Романе о Розе». Строки содержат аллюзию на «Песнь песней», где возлюбленная сравнивается с дивными цветами (лилией, нарциссом; Песн. 2:1–2⁸) и сияющим солнцем (*electa ut sol*; Песн. 6:10). Примечательно, что выражения, которыми пользуются авторы в стихах, посвященных и Деве Марии, и милой даме, нередко совпадают.

В качестве примера обратимся к неизданному манускрипту fr. 2225 Национальной библиотеки Парижа [25]. Это — сборник стихов, озаглавленный «Louenges a Nostre Dame» («Хваления Деве Марии»). В числе прочих можно найти строки, славящие Богоматерь: «Et pour les biens dont vous estes tant plaine» [25, 19v] («И за ту благодать, которой Вы исполнены» [здесь и далее перевод мой — Л. С]), «Ma maîtresse tres exellente» [25, 25r] («Моя превосходная Госпожа»). Обе сентенции корреспондируют небезызвестным текстам любовных шансон «Ma maîtresse» Й. Окегема и «De tous biens plaine est ma maîtresse» Й. ван Гизегема, рисующим образ прекрасной дамы, госпожи (*maîtresse*), душа которой преисполнена благодати. Тенор песни Гизегема заимствует двухчастный мотет Л. Компера «*Omnium bonorum plena*». Латинский текст сочинения неканонический. Первая часть открывается фразой *Omnium bonorum plena* (фр. «De tous biens plaine», рус. «Благодати преисполненная»). Слово «*plena*» понимается автором стихов в контексте беседы Марии и Архангела Гавриила: «*Ave gratia plena*», что напоминает о событиях Благовещения (в частности, в тексте цитируется фраза Марии «*Ecce ancilla Domini*»).

В одном из французских пассионов XV века⁹ [22] — «*Passions de Sémur*» — Дева Мария передает свои чувства от пребывания у ног распятого Христа:

Voy qu'il le veullent mectre a mort
Dont je suis en grant desconffort
(цит. по: [22, 148]).

Я видела, как он желает умереть,
И потому была в великом унынии.

Quant je vous voy en ce tourmant,
Je me dois bien desconfforter
(цит. по: [22, 152]).

Когда я вижу вас в этих муках,
Я прихожу в уныние.

Повторяющийся мотив «*desconffort*»¹⁰ отсылает к шансон Ж. Беншуа «*Comme femme desconfortée*», пронизанной чувствами печали и сострадания к безутешной

⁸ Канонические тексты здесь и далее приводятся в синодальном переводе.

⁹ До наших дней дошли несколько текстов французских пассионов — литургических мистерий XV века. К их числу, помимо «*Passions de Sémur*», относятся «*Passions de Mercadé*», «*Passions de Greban*», «*Passions de Michel*», «*Passions d'Auvergne*». Один из первых трудов, посвященных французским пассионам, — их критическое издание, предпринятое Э. Роем в начале XX века [22].

¹⁰ Старофранцузское слово *desconffort* (уныние, подавленность, скорбь) является весьма сдержанным выражением чувств, испытываемых взвешивающей на умирающего Сына Матерью. Оно, вероятно, коррелирует с раннехристианскими представлениями о поведении Марии у Креста, представленных толкователями Евангельских преданий. В Священном Писании не говорится, что Мария плакала у ног Христа, что позволяло философам рассуждать о стойкости духа Девы. Например, Амвросий Медиоланский пишет, что сдержанность Марии обусловлена ее знанием об искупительном характере смерти Христа:

женщине (*femme desconfortée*), страдающей смерти денно и ночью (*desire la mort main et soir*). Тенор песни цитируется в мотете «Stabat Mater» Жоскена Дебре, а литургический текст заимствован из одноименной секвенции Якопоне да Тоди. Секвенция передает глубокое сочувствие страданиям Марии, видевшей смерть Сына на Кресте. Выбор любовной песни в качестве источника мотета, на первый взгляд обескураживающий, в контексте вышеупомянутых коннотаций вполне обоснован.

Мотеты Компера и Жоскена — прямое свидетельство легкости, с какой любовная поэзия переходят из ранга мирского в ранг божественный. Однако не все светские шансон могут трактоваться в ключе мариологической тематики. Анна Робертсон [20] высказывает любопытное предположение о предназначении мессы «*Se la face au pale*» Г. Дюфай. Вопреки А. Планшару, связавшему сочинение с церемонией консумации брака между Амадеем IX Савойским и Иоландой Французской, А. Робертсон обращает внимание на противоречие, осознанное и самим Планшаром, утверждавшим, что шансон «*Se la face au pale*» имеет «не очень жизнерадостный текст» [18, 55]. А. Робертсон, в свою очередь, приводит доводы в пользу того, что текст шансон насыщен аллегорическими связями с образом Христа, ведь «бледное лицо» отсылает к образу обескровленного Иисуса, страдающего на Кресте. Поводом же для сочинения, по мнению исследователя, являлось прибытие к Савойскому двору в 1453 году Туринской плащаницы, запечатлевшей на себе лик Христа.

Еще один пример амбивалентности образов — мотет Жоскена «*Victimae paschali laudes*», заимствующий текст одноименной пасхальной секвенции. Первая его часть соответствует трем начальным стихам песнопения, прославляющим великую жертву, принесенную Иисусом. Здесь же цитируется супериус рондо Окегема «*D'ung aultre amer*», чей текст связан с преданностью и верностью прекрасной даме. Претворяясь сквозь призму «*Victimae paschali laudes*», строки «*D'ung aultre amer*» меняют окраску и символизируют теперь преданность Иисусу:

*D'ung aultre amer mon cueur s'abesseroit,
Il ne fault pas penser que je l'estrangle,
Ne que pour rien de ce propos me change.
Car mon honneur en appetisseroit.
Je l'aime tant que jamais ne seroit
Possible a moi d'en consentir l'echange.* [15]

Другая любовь унизила бы мое сердце
Не смею и помыслить, что отвернусь
Или изменю своему обету,
Ибо станет ничтожной моя честь.
Я так люблю, что никогда бы не посмел
Согласиться на измену.

Вторая часть мотета посвящена образу Девы Марии. Раздел открывается четвертым стихом секвенции: «Скажи нам, Мария, что ты видела в пути»? Обращение к Богородице знаменуется сменой *cantus prius factus*: им избирается супериус шансон «*De tous biens plaine*» Й. ван Гизегема. Сменившаяся тематика приводит к образованию любопытных интертекстуальных связей, а первоисточник органично встраивается в иной контекст, обретает новые смысловые линии.

Однако не все светские шансон посвящены любовной тематике. Яркий тому пример — песня «*L'homme armé*». Тема «Вооруженного человека», точнее — герменевтические изыскания вокруг образа, многочисленные обработки шансон в многоголосии — занимают многих ученых ([2], [3], [7], [16]; [19]; [23]; [24]; [30]). Около 50 месс, заимствующих популярную мелодию, насыщенные всевозможными кунштюками, образуют своего рода «мегавариационный цикл», предлагая негласное соревнование между музыкантами в мастерстве. Текст шансон, в свою очередь, настолько «изоморфный», что допускает всевозможные толкования.

«Благоговейными очами взирала Она на раны Сына, чрез которого, как Она знала, должно было совершиться искупление всех» [5, 172]. Вероятно, автор пассионов стремился передать тот же дух.

А. Планшар [19] видит в «L’homme armé» авторский продукт, вышедший из-под пера Г. Дюфай. Поводом послужила трехголосное политекстовое рондо «Il sera par¹¹ vous — L’homme armé»¹² — первое, донесшее до наших дней знаменитую мелодию сочинение. «Il sera par vous» содержит обращение к Симону Бретонскому¹³ (*Vive Symonet le Breton!*), а также упоминание о битве с турками (*le Turcq s’est enbatu*). Последнее — отсылка к готовившемуся Орденом Золотого руна крестовому походу против турок, захвативших Константинополь в 1453 году. Исследователь обращает внимание на то, что два текста прекрасно корреспондируют друг с другом: Симону Бретонскому обещана победа над турками, которую тот одержит, вооружившись веточкой сельдерея (*Et de crocq de ache abatu*). Планшар не только отождествляет Дюфай с автором этого сочинения, но и трактует мелодию «L’homme armé» в качестве музыкального символа Ордена Золотого руна:

L’homme armé doibt on doubter.
On a fait partout crier
Que chacun se doibt armer
D’un haubregon de fer.
L’homme armé doibt on doubter.

Il sera par vous conbatu
Le doubté Turcq, Maistre Symon,
Certainement ce sera mon,
Et de crocq de ache abatu.
Son orgueil tenons a batu
S’il chiet en voz mains, le felon.

Il sera par vous conbatu
Le doubté Turcq, Maistre Symon.
En peu d’heure l’arés batu
Au plaisir Dieu, puis dira on:
Vive Symonet le Breton!
Que sur le Turcq s’est enbatu!
(цит. по: [19, 315–316])

Остерегайся вооруженного человека!
Повсюду кричат,
Что всякий должен облачиться
В железную кольчугу.
Остерегайся вооруженного человека!

Он будет вами сражен,
Страшный турок, [вами] Мейстер Симон,
О, вне всяких сомнений!
Сражен веточкой сельдерея.
Его высокомерие будет поражено
Если он, злодей, попадет в ваши руки.

Он будет вами сражен,
Страшный турок, [вами] Мейстер Симон.
Скоро вы победите его
К Божьей радости, и тогда мы скажем:
Да здравствует Симон Бретонский!
Тот, кто сразился с турками!

Вероятно, композиторы, служившие при Бургундском дворе или связанные тем или иным образом с деятельностью Ордена, заимствовали мелодии шансон именно в этой связи. Однако едва ли это применимо ко всем мессам с данным названием. Например, весьма убедительные аргументы приводит Ш. Галлагер [11, 59–114] относительно мессы Й. Региса «Dum sacrum mysterium / L’homme armé», сочиненной по случаю основания собора в Камбре. В ней «вооруженный человек» предстает в облике архангела Михаила¹⁴.

¹¹ Нередко можно встретить написание названия шансон с предлогом «roug». Различие между «rag» и «roug» хоть и весьма тонкое, но есть. Современные исследователи, изучающие оригинальный манускрипт, содержащий рондо, склоняются к варианту написания с предлогом «rag».

¹² Нередко в качестве автора шансон упоминается Р. Мортон. Происхождение этой идентификации — в предположении Др. Пламенака, изучавшего манускрипт, сохранивший сочинение [16, 376–383]. Автор посчитал, что имеющаяся там надпись «Borton» — ошибочный вариант написания «Morton». Однако сложно представить, что переписчик мог ошибиться в двух совершенно непохожих буквах. Вероятнее всего, под «Borton» имеется в виду «Breton» — Симон Бретонский.

¹³ Симон Бретонский (Symone le Breton) — капеллан и певец, служивший при Бургундском дворе с 1431 по 1464 годы.

¹⁴ Связь «вооруженного человека» с образом Архангела Михаила в мессе Региса раскрывается также в статье М. Лопатина [3].

Большинство из приведенных выше образцов — мотеты. Именно этот жанр позволяет пролить свет на связи, возникающие благодаря заимствованию музыкального материала. Соотношение текстов мотета и его первоисточника дает куда больше возможностей для герменевтических поисков, нежели в мессе: ординарный текст неизменен и затрудняет практику коннотации. Помощь могут оказать шансон-мотеты, цитирующие те же первоисточники, что и шансон-мессы. В этой связи позволительно предположить, что мессы «Comme femme desconfortée» Х. Изака и «De tous biens plaine» Ф. Гафури предназначались для сопровождения вотивных Богородичных богослужений, а Жоскен, вероятно, создавал «Missa D'ung aultre amer» для пасхальных событий.

Несмотря на широкое распространение на рубеже XV–XVI веков заимствований светских напевов в литургическую музыку, сама эта практика уже с конца XV века начинает подвергаться критике. Немецкий теоретик Конрад фон Заберн одним из первых выступил против сложившегося обычая (трактат «De modo bene cantandi», 1474): «...и никакую мелодию, не переданную нам благочестивыми Святыми Отцами, а введенную служителями дьявола, как будет сказано ниже, не должно петь в божественной хвале; ибо такие мелодии должны быть полностью отвергнуты божественным служением. И все же, увы, они ежедневно используются в большинстве церквей. Позвольте в качестве примера, сказать: некоторые ученые мужи, желая угодить неизвестным мне людям, и, несомненно, тем самым служа дьяволу, взяли да и ввели какие-то светские песни в самые важные среди божественных хвалений напевы, например в ангельский гимн Gloria in excelsis, в Никейский символ и в Sanctus, и в Agnus Dei. И как могли приспособили к ним мирские мелодии, отвергнув песнопения благочестивых Святых Отцов. Эти светские мелодии, когда поются в служении мессы, оскорбляют не только преданных христиан, но, насколько я знаю, и юношей, которые больше думают о танцах, нежели о Царствии Небесном...»¹⁵.

В 1517 году в соборе города Камбре прошла кампания по изъятию мессы «Comment pleut avoir joye» (автор неизвестен) из музыкальных литургических книг прихода [28]. Однако окончательное угасание традиции секуляризации связано с деятельностью Тридентского Собора. Богослужебные реформы, принятые в период его действия, подобный обычай фактически запретили [27, 85–90].

Использование первоисточников светского происхождения в многоголосной литургической и паралитургической музыке — интереснейший феномен, достойный самостоятельного исследования. Многие загадки композиционных процессов Средневековья и Ренессанса по сей день не раскрыты, а поиски в этом направлении занимают умы и сердца ученых в их извечном стремлении постичь тайны ушедшего искусства.

¹⁵ «...ut nulla melodia, quae a devotis sanctis patribus nobis non est tradita, sed a diaboli ministris introducta, ut infra dicitur, inter divinae laudis carmina umquam cantetur; huiusmodi enim melodiae adulterinae penitus sunt reiiciendae a divino officio. Et tamen heu in plerisque ecclesiis quasi cotidie sunt in usu. Exemplariter loquar, ut intelligar: Nonnulli scolarium rectores placere nescio cui cupientes, sed haud dubium diabolo per hoc servientes, etiamsi nescii, quorundam mundialium carminum melodias sumpserunt et illas super his, quae de potioribus sunt inter divinae laudis carmina, hoc est super hymnum angelicum Gloria in excelsis et super Symbolum Nicaenum ac super Sanctus et Agnus Dei, ut poterant, aptarunt haec sub eisdem mundialibus melodiis cantando dimissis devotis sanctorum patrum melodiis nobis praescriptis. Quae mundialium carminum melodiae dum cantantur in officio missae, non solum plurimos christifideles, ut sciens scio, scandalisant, sed etiam multos praesertim juvenes vel carnales homines plus de domo choreae quam de regno caelorum cogitare...» [29, 280–282].

Литература

1. *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2011. 359 с.
2. *Лопатин М. В.* «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья // Старинная музыка. 2010. № 1–2 (47–48). С. 8–13.
3. *Лопатин М. В.* Символика «L'homme armé» // Старинная музыка. 2008. №№ 1–2 (39–40). С. 25–29.
4. *Лоррис Г. де, Мен Ж. де.* Роман о Розе Средневековая аллегорическая поэма / Пер. и комм. И. Б. Смирновой. М.: ГИС, 2007. 671 с.
5. *Медиоланский А.* О воспитании девы и приснодевстве святой Марии // Творения Св. Амвросия, епископа Медиоланского, по вопросу о девстве и браке / Пер. с лат. А. Вознесенский; под ред. проф. Л. Писарева. Казань: Казанская духовная академия [Типо-литография Императорского университета], 1901. [2], II, 267 с.
6. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. М.: Московская консерватория, 2009. 712 с.
7. *Симакова Н. А.* Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки : [К 70-летию В. В. Протопопова] : Сб. статей / [Сост. и авт. вступ. статьи Ю. К. Евдокимова и др.]. М.: Музыка, 1978. С. 17–53.
8. *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие : Сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; [Редкол.: В. В. Протопопов (отв. ред.) и др.]. М.: Московская консерватория, 1992. С. 79–99.
9. *Bloxam M. J.* A Cultural Context for the Chanson Mass // Early Musical Borrowing / Ed. by H. Mecony. New York, London: Routledge, 2004. P. 7–35.
10. *Brown H. M.* Music and Ritual at Charles the Bold's Court: The Function of Liturgical Music by Busnoys and His Contemporaries // Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music / Ed. by P. Higgins. Oxford: Clarendon, 1999. P. 53–70.
11. *Gallagher S.* Johannes Regis. Turnhout: Brespols Publishers, 2010. xi, 249 p. (Epitome musical).
12. *Gerber R. L.* Introduction // Sacred music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo provinciale d'arte, codex 1375 (olim 88). / Ed. and with intr. by R. L. Gerber. Chicago; London: University of Chicago Press, 2007. P. 1–38.
13. *Kolb P.* Structure and Context in Fifteenth-Century Bilingual Motets // Musica Disciplina. 2018. Vol. 61. P. 17–63.
14. *Matter E. A.* The voice of my beloved: the Song of Songs in western medieval Christianity. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. 228 p.
15. *Ockeghem J.* D'ung aultre amen (chanson) // Van Ockeghem tot Sweelinck: nederlandse muzielgeschiedenis in voorbeelden. Bd. I / Hrsg. von A. Smijers. Amsterdam: G. Alsbach, 1952. P. 12.
16. *Plamenac D.* Zur «L'homme armé»-Frage // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1929. Bd. 11. S. 376–83.
17. *Planchart A. E.* Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology // Studi musicali. 1981. Vol. 10. №. 1. P. 3–29;
18. *Planchart A. E.* Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions // Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6–7 / Ed. by A. Atlas. Brooklin, New York: Dept. of Music, School of Performing Arts, Brooklyn College of the City University of New York, 1974. P. 26–60.

19. *Planchart A. E.* The Origins and Early History of L'homme armé // *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20. № 3. P. 305–357.
20. *Robertson A. W.* The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's Missa Se la face ay pale // *Journal of Musicology*. 2010. Vol. 27. № 4. P. 377–434.
21. *Robijns J.* Pierre de la Rue: een bio-bibliographische studie. Bruxelles: Duculot, 1952. 258 p.
22. *Roy E.* Le mystère de la Passion en France du XIVE au XVIe siècle: étude sur les sources et le classement des mystères de la Passion. Dijon: Damidot, 1903. 504 p.
23. *Sargent J.* Morales, Josquin and the L'homme armé tradition // *Early Music History*. 2011. Vol. 30. P. 177–212.
24. *Taruskin R.* Antoine Busnoys and the «L'homme armé» Tradition // *Journal of the American Musicological Society*. 1986. Vol. 39. № 2. P. 255–293.
25. *Vérard A.* Louenges a Nostre Dame : [Manuscrit]. XVe siècle (vers 1505-1510). Paris // *Bibliothèque nationale de France Département des Manuscrits. Français № 2225*. [4], 36 f.
26. *Wagner P.* Geschichte der Messe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 548 S.
27. *Weber E.* Le Concile de Trente et la musique: de la Réforme à la Contre-Réforme. Paris: Honoré Champion, 1982. 329 p.
28. *Wright C.* Performance practices at the cathedral of Cambrai 1475-1550 // *The Musical Quarterly*. 1978. Vol. 64. № 3. P. 295–328.
29. *Zabern C. von.* De modo bene cantandi // *Die Musiktraktate Conrads von Zabern / Hrsg. von K. W. Grümpel*. Wiesbaden: Steiner, 1956. S. 260–282.
30. *Zazulia E.* Composing in Theory: Busnoys, Tinctoris, and the L'homme armé Tradition // *Journal of the American Musicological Society*. 2018. Vol. 71. № 1. P. 1–73.