

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор (научный сотрудник НЦНМ МГК)
А. Н. Романычева, редактор английских
текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. *иск.*, доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор *иск.*, профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор *иск.*, профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2025

Содержание

Статьи

Людмила Сундукова
О типологии поликантусных месс эпохи
Возрождения на рубеже XV–XVI веков **8**

Марина Подгузова
Сочинения для арфы Альберта Цабеля:
о месте композиции в творчестве
виртуоза-исполнителя **28**

Анастасия Семова
Песня в сонатном цикле:
медленные части Первой и Второй сонат
для фортепиано Р. Шумана **44**

Светлана Войткевич
В диалоге с Достоевским:
о смысловых параллелях оперы
Д. Д. Шостаковича «Нос»
и романа Ф. М. Достоевского
«Братья Карамазовы» **64**

Елена Битерякова
К биографии
Натальи Ивановны Жемчужиной **78**

Владимир Кошелев
«Гусли Глинки»: из истории изучения
музейного предмета **96**

Документы

Ирина Теплова
Письма из Рима (1911): С. М. Ляпунов —
Е. П. Ляпуновой **130**

Сведения об авторах **149**

Информация для авторов **152**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary,
Editor (*Research Fellow, Kliment Kvitka Folk
Music Center at the Tchaikovsky Moscow State
Conservatory*)
Anastasiia Romanycheva, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific
Journals in which major scientific results of theses for
academic degrees of doctor and candidate of sciences should
be published (recommended by the Higher Attestation
Commission of the Ministry of Science and Higher
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2025

Contents

Articles

Lyudmila Sundukova
On the Classification of Multiple
Cantus Firmi-Masses of the Renaissance
at the Turn of the 15th–16th Centuries **8**

Marina Podguzova
Works for Harp by Albert Zabel:
On the Place of Composition
in the Work of a Virtuoso Performer **28**

Anastasiya Semova
Song in the Sonata Cycle:
Slow Movements of R. Schumann's Piano
Sonatas No. 1 and No. 2 **44**

Svetlana Voitkevich
In Dialogue with Dostoevsky:
on the Semantic Parallels of the Opera
“The Nose” by D. Shostakovich
and the Novel “The Brothers Karamazov”
by F. Dostoevsky **64**

Elena Biteriakova
To the Biography of Natalia Ivanovna
Zhemchuzhina **78**

Vladimir Koshelev
“Glinka's Gusli”: From the History
of the Study of a Museum Object **96**

Documents

Irina Teplova
Letters from Rome (1911): Sergei M. Lyapunov — Evgenia P. Lyapunova **130**

Contributors to this issue **149**

Directions to contributors **152**

Научная статья

УДК 781.8

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.001

О типологии поликантусных месс эпохи Возрождения на рубеже XV–XVI вв.

Людмила Ивановна Сундукова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия

milasundukova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Аннотация. В исследовании представлена попытка типологизации обширного корпуса месс, созданных на рубеже XV–XVI вв., содержащих заимствования из нескольких первоисточников. Данная практика, получившая широкое распространение в указанное время, весьма разнородна. Выделяются три типа подобного рода сочинений: первый, где цитируются соответствующие напевы григорианских монодических месс, второй, где такая соотнесенность отсутствует, а также смешанный. Материалом исследования стали будничные мессы (“*Missa de feria*”) итальянских и франко-фламандских композиторов, “*Missa de Sancto Donatiano*” Я. Обрехта, “*Missa dominicalis I*” Л. Зенфля. На их примере показаны специфические методы работы с первоисточниками при их консеквативном или симультанном введении, анализируются гармонический, ладовый и фактурный аспекты звуковысотной организации. Как итог, определяются общие для каждого типа поликантусных месс принципы. В композициях первого типа выявляется тематическая и ладовая разобшенность. В них своеобразное единство характерно для традиции в целом: мессы с одинаковыми названиями (“*Missa de feria*”, “*Missa de Beata Virgine*” и прочие) нередко имеют как общие первоисточники, так и, соответственно, ладовые центры. Во втором и смешанном типах, напротив, композиционная работа направлена на создание и тематической, и ладовой общности цикла.

Ключевые слова: поликантусная месса, первоисточник, *cantus firmus*, *остинато*, Якоб Обрехт, Людвиг Зенфль, будничная месса

Для цитирования: Сундукова Л. И. О типологии поликантусных месс эпохи Возрождения на рубеже XV–XVI вв. // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 1. С. 8–27.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.001>

© Сундукова Л. И., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.1.001

On the Classification of Multiple Cantus Firmi-Masses of the Renaissance at the Turn of the 15th–16th Centuries

Lyudmila I. Sundukova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

milasundukova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Abstract. The study is an attempt to classify a large corpus of masses created at the turn of the 15th and 16th centuries, borrowing from several primary sources. The practice that was widespread at that time is quite heterogeneous. Three types of such works are distinguished: the first, where the corresponding chants of Gregorian monodic masses are quoted, the second, where such a correlation is absent, and a mixed one. The material for the study was weekday masses (*Missa de feria*) by Italian and Franco-Flemish composers, J. Obrecht's *Missa de Sancto Donatiano*, and L. Senfl's *Missa dominicalis I*. Their example shows specific methods of working with primary sources during their consequential or simultaneous introduction, and the harmonic, modal and textural aspects of the pitch organisation are analysed. As a result, principles common to each type of multiple cantus firmi-masses are determined. Thematic and modal disunity is revealed in compositions of the first type. In them, a peculiar unity is characteristic of the tradition as a whole: masses with the same names (*Missa de feria*, *Missa de Beata Virgine* and others) often have both common primary sources and modes. In the second and mixed types, on the contrary, the compositional work is aimed at creating both thematic and modal community of the cycle.

Keywords: *multiple cantus firmi-mass, primary source, cantus firmus, ostinato, Jacob Obrecht, Ludwig Senfl, Missa de feria*

For citation: Sundukova, Lyudmila I. On the Classification of Multiple Cantus Firmi-Masses of the Renaissance at the Turn of the 15th–16th Centuries. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 1. P. 8–27. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.1.001>

© Lyudmila I. Sundukova, 2025

О типологии поликантусных месс эпохи Возрождения на рубеже XV–XVI вв.

Магистральная линия в формообразовании циклических композиций эпохи Возрождения, начиная со второй половины XV в., — стремление к единству. Это проявляется как с точки зрения тематизма (объединение частей единым первоисточником, а также многоголосным *motto*), так и с точки зрения лада (все чаще части и разделы циклов имеют единые или связанные друг с другом ладовые устои). Нередко модусное направление мессы или мотета диктуется самим заданным напевом. Однако в целом ряде многочастных сочинений указанного периода композиторы обращаются не к одному, а к нескольким первоисточникам одновременно. В настоящем исследовании данный феномен будет рассмотрен на примере жанра мессы, которую можно определить как *поликантусную*.

А. Атлас в эссе, посвященном мессе XVI–XVII вв., выделяет небольшой раздел *Non-cyclic mass types* (нециклические типы мессы), куда относит, в частности, реквиемы и различные *Missa de beata Virgine* [Atlas 2006, 104–105]. Основанием тому служит отсутствие единого для всех частей первоисточника. Название рубрики представляется весьма спорным. Едва ли можно отрицать цикличность композиции лишь на основании тематической разобщенности, поскольку даже в этом случае сохраняется фундаментальная целостность сочинения. Она присутствует хотя бы потому, что все разделы мессы, написанные *одним* человеком и собранные в рукописи или печатном издании воедино под общим заголовком, предназначались для исполнения в *одном* ритуальном процессе¹. Более того, противоречит заявленному названию и включение Атласом в раздел поликантусных месс, в которых, по мнению автора, тематическая общность частей все же достигается благодаря повторению материала первоисточника (одного или нескольких).

¹ Чего нельзя сказать, к примеру, о собранных воедино разрозненных многоголосных частей ординария, как в случае знаменитых месс из Тулузы, Турне и Барселоны, датируемых XIV в.

Попытка Атласа дать краткую характеристику всем поликантусным мессам (то, что в англоязычной терминологии обычно именуется *multiple cantus firmi mass*) не увенчалась успехом в силу того, что корпус таких композиций не только велик, но и крайне разнороден. Действительно, не существует единой модели для всех сочинений подобного рода. В некоторых идея цикличности чрезвычайно размыта, в иных — максимально сконцентрирована. Исследование Н. Джозефсона показывает, что в ряде случаев многочисленные заимствования связаны с реализацией определенной идеи, то есть с формированием концепции сочинения [Josephson 1991]. Единства нет и в том, какие первоисточники берутся для композиционной работы. Это могут быть как светские, так и литургические напевы, нередко — и то, и другое. В настоящей работе поставлена цель предложить универсальную типологию поликантусных месс, созданных на рубеже XV–XVI вв., и выявить общие для каждой разновидности стратегии композиционной работы с несколькими первоисточниками.

Мессы, заимствующие одновременно несколько *cantus prius facti*, можно разделить на три типа. В основу настоящей дифференциации легло наличие или отсутствие согласованности между обиходными функциями первоисточника и мессы, иначе говоря — заимствование (или его отсутствие) материала григорианских монодических месс. Такая классификация видится более предпочтительной, нежели разделение лишь на основании происхождения с. р. f. (светский / литургический), поскольку поликантусное письмо с цитированием исключительно церковных хоралов (вне зависимости от их обиходной функции) разнородно настолько, что едва ли может образовать один класс.

К первому типу относятся циклы, в которых использован материал только одноголосных григорианских месс. В таких случаях часть многоголосной мессы является обработкой соответствующей части монодической. Исторически данный тип является наиболее ранним, поскольку традиция подобных заимствований берет начало еще в эпоху позднего Средневековья. Композиторы *Ars nova* создавали обработки частей григорианских месс, которые, однако, редко складывались в полный ординарный цикл. Куда чаще встречаются отдельные *Kyrie* или *Gloria* (и прочие), чуть реже — пары соседних частей: *Gloria* — *Credo* или *Sanctus* — *Agnus Dei*. Одним из уникальных примеров средневекового ординарного цикла, заимствующего напевы григорианских месс, является знаменитая месса “*Notre Dame*” Г. де Машо. Ее первоисточники — набор не случайных песнопений ординария, но тех, что сопровождали в литургической практике богородичную мессу. Месса Машо стала отправной точкой в формировании обширной традиции многоголосных богородичных

циклов, которые в большинстве своем именовались в дальнейшем как “Missa de beata Virgine”.

На протяжении эпохи Возрождения число полных многоголосных обработок частей монодического ординария возрастает. Помимо уже упомянутой богородичной сюда входят воскресная месса (“Missa dominicalis”), будничная (“Missa de feria”) и заупокойная (“Missa pro defunctis”, реквием). Следует понимать, что вплоть до Тридентской реформы состав указанных монодических месс нередко определялся региональной традицией; также вариантность могла быть обусловлена чином богослужения. По этой причине в основе многоголосных обработок григорианских циклов, созданных композиторами разных географических местностей, могли лежать части различных монодических месс.

Весьма показательна с данной точки зрения традиция обработки будничного ординария. В литургической практике “Missa de feria” предназначалась для исполнения в будние дни, не сопряженные ни с одним из праздников годового цикла. Такие мессы обычно не содержали Gloria и Credo, а части проприя чаще всего повторяли те, что пелись в предшествующее воскресенье [Hughes 1982, 94–95]. В связи с этим кажется удивительным, что композиторы Ренессанса создают *многоголосные* мессы для будничных нужд начиная со второй половины XV в. Многие из них, в особенности ранние образцы, отличаются непродолжительностью, а также простотой контрапунктического письма [Weaver 2004, 133]. Все мессы “De feria” заимствуют материал григорианских месс, подобно заупокойным или богородичным, цитируя в каждой своей части новый с. рг. f., как правило, Sanctus и Agnus XVIII, а также Kyrie, который не встречается в современной литургической практике².

Многоголосные будничные мессы, дошедшие до наших дней, разнообразны как по времени (со второй половины XV до конца XVI в.), так и по месту создания (французские, немецкие, нидерландские, итальянские и испанские образцы), что говорит о сложившейся обширной традиции. Примечательно, что некоторые из них образуют своего рода семейства, объединяющиеся не только благодаря общим первоисточникам, но и методам работы с ними. Одно из них формируется в Италии и берет свое начало от “Missa ferialis” Й. Мартини. Самый ранний манускрипт, сохранивший композицию, датируется 1481 г., а к 1490-м относится рукопись Сикстинской капеллы, в котором представлена копия цикла

² Многие мессы “De feria” обнаруживают тематическое сходство частей Kyrie. А. Вивер в своей статье [Weaver 2004] указывает на их родство с напевом, опубликованным М. Мелники в каталоге Kyrie [Landwehr-Melnicki 1955, 87, № 7]. Однако Мелники публикует лишь инципиты напевов, что затрудняет однозначную идентификацию.

[Weaver 2004, 137]. В начале XVI в. в папской капелле появляются мессы “De feria” А. Мишо и Й. Босеррона, а во второй половине столетия — великого Дж. П. Палестрины. Все циклы четырехголосны и состоят из трех частей: Kyrie, Sanctus и Agnus Dei. Совпадают в них и первоисточники: очевидно общий, но не идентифицированный Kyrie, соответствующий иницию 7-го Kyrie в каталоге Маргареты Мелники (*ил. 1*), а также Sanctus и Agnus XVIII (*Таблица 1*).

Ил. 1. М. Melnicki. Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg, s. 87, № 7.

Fig. 1. М. Melnicki. Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg, s. 87, № 7.



Таблица 1. Итальянские мессы “De feria”: структура и первоисточники

Table 1. Italian “De feria” masses: structure and primary sources

Й. Мартини	Й. Босеррон	А. Мишо	Дж. П. да Палестрина
4 голоса, 3 части			
С. пр. ф.: Melnicki 7 Sanctus XVIII Agnus XVIII			

Другое, франко-фламандское «семейство» представлено композициями М. Пипелара, П. де Ла Рю и А. де Февена (*Таблица 2*). Четырехголосная “Missa de feria” Пипелара состоит из четырех частей (отсутствует Agnus Dei), первоисточником для Gloria является одноименный хорал XV григорианской мессы, для Credo — I, а Kyrie, по всей видимости, заимствует напевы одновременно двух — XV и XVI. В одноименной пятиголосной мессе Антуана де Февена также цитируются Gloria XV и Credo I, другие заимствования не идентифицированы. Gloria и Credo “Missa de feria” Ла Рю являются обработками тех же частей григорианских месс, к которым обращаются Пипелар и Февен. Дж. Крайдер указывает на еще

один источник — *Agnus Dei XV* для первого раздела соответствующей части, который если и присутствует, то проводится в свободной манере [Kreider 1990, LXIII].

В отличие от месс итальянской школы франко-фламандские дополнительно связаны обращением к канонической технике. В цикле Пипелара присутствует канон в *Sanctus*. В *Gloria* — псевдоканоническое письмо, при котором супериус зачастую образует неточную имитацию с тенором, цитирующим *c. pr. f.* Пятиголосные “*Missa de feria*” Февена и Ла Рю отмечены каноническим письмом в каждой части. В обеих используются лишь два интервала имитации: кварта и квинта, при этом Ла Рю последовательно проводит идею постепенного увеличения временной дистанции между пропойстой и респойстой. Каноны Февена располагаются то в верхней (супериус — альт), то в средней (два тенора) парах голосов, в то время как у Ла Рю *fuga* проводится исключительно тенорами (Таблица 2).

Таблица 2. Франко-фламандские мессы “*De feria*”: структура и первоисточники

Table 2. Franco-Flemish “*De feria*” masses: structure and primary sources

М. Пипелар	П. де Ла Рю	А. де Февен
4 голоса, 4 части	5 голосов, 5 частей	5 голосов, 5 частей
<p><i>C. pr. f.</i>: Kyrie XV и XVI Gloria XV Credo I Sanctus XVIII — Канон в <i>Sanctus</i> Неточный канон в <i>Gloria</i></p>	<p><i>C. pr. f.</i>: ? Gloria XV Credo I ? ? (<i>Agnus XV</i>) Каноническая техника</p>	<p><i>C. pr. f.</i>: Melnicki 7 Gloria XV Credo I Sanctus XVIII Agnus XVIII Каноническая техника</p>

Цикл Февена, как и избранные для него первоисточники, разобщен в ладовом отношении. Первые три части оканчиваются во фригийском ладу, две последние — в эолийском. Несколько удивительно и то, что финалис *Agnus Dei* не совпадает с первоисточником, тогда как в одном из голосов напев цитируется на оригинальной высоте (Таблица 3). Вероятно, главная причина такого несоответствия — желание минимизировать число ладовых устоев внутри цикла. Окончание мессы на *g* привело бы к еще большей разрозненности частей, окончательно нивелировав идею цикличности. Вследствие этого Февен вынужден купировать ини-

ций напева Agnus XVIII, с интонацией *g–a*, начав цитирование с фразы *qui tollis* с более конгруэнтной ладу раздела инициальной репетиции на звуке *a* (ил. 2).

Таблица 3. А. де Февен, “Missa de feria”. Соотношение финалисов частей мессы и их первоисточников

Table 3. Antoine de Févin, Missa de feria. The relationship between the finals of the mass parts and their primary sources

Часть мессы	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
Финалис с. pr. f.	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>g</i>
Финалис части	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>a</i>

Ил. 2. Agnus Dei XVIII³

Fig. 2. Agnus Dei XVIII



Факт, что все три цикла включают в себя Gloria и Credo, свидетельствует о том, что они предполагались для исполнения не в рядовые будние дни. Косвенно на это может указывать обиход собора Парижской Богоматери XIII в. [Bloham 1987, 192], согласно которому существовала традиция пения данных частей на буднях праздничных октав (Рождественская, Пасхальная и Неделя Святой Троицы). Тем же, вероятно, обусловлена их контрапунктическая сложность, обогащенная каноническим письмом.

Ко второму типу были отнесены мессы, в которых заимствуются несколько с. pr. f. (светского или литургического происхождения), функционально не соответствующих частям многоголосного цикла. Образцами

³ Приведена солемская версия напева. Изображение заимствовано с сайта проекта Gregobase. URL: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2412> (дата обращения 07.08.2024). Прямоугольником выделена фраза напева, которая усекается при цитировании в мессе.

могут послужить мессы “Ecce ancilla Domini” Г. Дюфаи и Й. Региса, “Supra Maria Magdalena” Н. Шампиона, “Sub tuum præsidium” Я. Обрехта, его же вотивные мессы “De sancto Donatiano” и “De sancto Martini”. Такая модель поликантусного письма дает бóльшую свободу в выборе первоисточников, что порой может быть связано с реализацией некой смысловой идеи. Весьма показательна в этом отношении месса Святого Донатиана Я. Обрехта⁴.

Сочинение было создано по заказу Адрианы де Вос (Adriane de Vos), вдовы обеспеченного брюггского меховщика Донаса де Мора (Donaes de Moor), который скончался 9 сентября 1483 г. Согласно его завещанию, часть средств де Мора должна была пойти на создание нескольких многоголосных месс для прихода церкви св. Якоба (Sint-Jacobskerk), а также на помощь заключенным [Bloхam 2011, 12]. Адриана де Вос обратилась к Обрехту, служившему в то время на должности старшего певчего (succentor) в кафедральном соборе св. Донатиана в Брюгге. Согласно сохранившимся документам, созданная им месса звучала каждый год в церкви св. Якоба в день почитания св. Донатиана (14 октября) [Bloхam 2011, 13].

Обрехт написал поликантусную мессу, включив в работу пять первоисточников (Таблица 4). Это прежде всего антифон “O beate pater Donatiane” (связывающий части Kyrie, Sanctus и Agnus Dei) из обихода упомянутого собора св. Донатиана. Еще два с. рг. f. заимствованы из оффиция памяти св. Донатиана: респонсории “Confessor Domini Donatianus”, мелодия которого известна исключительно благодаря введению в мессу, и “O sanctissime presul”, сохранившийся лишь фрагментарно. Три упомянутых напева призваны почтить память святого, которому посвящен цикл, в то время как оставшиеся два отсылают к заказчику сочинения.

Датская песня “Gefft den armen gefangen umb Gott” сохранилась лишь благодаря цитированию в “De sancto Donatiano”. Ее текст является молитвой об узниках:

Gefft den armen gefangen umb got	Подайте бедным узникам, ради Бога,
dat u got helpe mari ut aller not ⁵	чтобы Бог помог вам избавиться
	от всех ваших страданий ⁶

⁴ Месса посвящена Реймскому епископу конца IV в., покровителю города Брюгге.

⁵ Текст воспроизведен согласно рукописи Universitätsbibliothek, Jena, Germany. D-Ju MS 32, f. 181 v.

⁶ Здесь и далее перевод автора статьи. — Л. С.

Наконец, пятый первоисточник — “O clavis David”, один из так называемых «О-антифонов», больших антифонов, звучащих после Магнификата вечерни в период Адвента. Воспринятый буквально, его безусловно аллегорический текст рисует образ заключенного, нуждающегося в заступничестве и освобождении. Таким образом, объяснить обращение композитора к двум упомянутым напевам без понимания, кто именно являлся заказчиком сочинения, невозможно.

O clavis David, et sceptrum domus Israel;	О ключ Давидов и скипетр дома Израилева,
Qui aperis, et nemo claudit;	Отворяешь ты и никто не запрет,
Claudis et nemo aperit;	Запираешь ты и никто не отворит;
Veni et educ vinc tum de domo carceris,	Приди и выведи узника из темницы,
Sedentem in tenebris et umbra mortis.	Сидящего во мраке и смертной тьме.

Таблица 4. Cantus firmus-разделы мессы “De sancto Donatiano” Я. Обрехта

Table 4. Cantus firmus-sections of the Mass “De sancto Donatiano” by Jacob Obrecht

<i>C.f.-разделы</i>	<i>Цитирующийся напев</i>	<i>Финалис напева</i>	<i>Финалис раздела</i>
Kyrie I	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Christe	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Kyrie II	O beate pater Gefft den armen	<i>g</i> <i>h</i>	<i>g</i>
Et in terra	Confessor Domini	<i>g</i>	<i>g</i>
Qui tollis	Confessor Domini	<i>g</i>	<i>g</i>
Patrem	O sanctissime presul	<i>d</i>	<i>g</i>
Et resurrexit	O sanctissime presul O clavis David	<i>d</i> <i>a</i>	<i>d</i>
Et unam sanctam	O sanctissime presul	<i>d</i>	<i>g</i>
Sanctus	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Osanna	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Agnus Dei I	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>
Agnus Dei III	O beate pater	<i>g</i>	<i>g</i>

Первоисточники Мессы св. Донатиана разнятся в ладовом отношении. Общий финалис — *g* — имеют антифон “O beate pater Donatiane” и респонсорий “Confessor Domini Donatianus”. Первый из них главенствует в частях Kyrie, Sanctus и Agnus Dei, объединяя цикл с точки зрения как лада, так и тематизма. Второй цитируется в Gloria, поддерживая единство. Первоисточниками Credo становятся респонсорий “O sanctissime presul”, относящийся ко II ладу, а также антифон “O clavis David” во II транспонированном с финалисом *a*. Весьма интересно проследить стратегию их цитирования в разделах, с учетом того, что часть не нарушает ладовой целостности мессы.

В Patrem (лад раздела — миксолидийский) “O sanctissime presul” проводится басом на оригинальной высоте, не противореча возведенной в инициальном построении ладовой опоре. Это становится возможным и благодаря длительному паузированию, и потому, что начальный тон респонсория — *d* — является одновременно и финалисом II тона, и доминантой миксолидийского лада многоголосия в целом. Фраза *c. pr. f.*, которой оканчивается цитирование в разделе, останавливается на *d*, что, в свете диспозиции напева в нижнем голосе, не позволяет кадансировать в миксолидийском ладу. Обреخت дописывает необходимый звук *g*, вследствие чего формируется басовая клаузула с нисходящим квинтовым ходом *d-G* (ил. 3):

Ил. 3. Я. Обреخت, месса “De sancto Donatiano”, Patrem, бас.
Фрагмент рукописи Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 187 v⁷

Fig. 3. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Patrem, bass.
Manuscript fragment: Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 187 v



Схожим образом поступает композитор в заключительном разделе части — Et unam sanctam. В партии тенора звучит верс “O sanctissime presul”, транспонированный квинтой выше, таким образом, оригиналь-

⁷ Крестиками отмечены звуки партии, совпадающие с первоисточником.

ный финалис *d* смещается на *a*. Понимаемый в контексте миксолидийского как II ступень, *a* разрешается в *g*, формируя теноровую клаузулу (ил. 4):

Ил. 4. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Et unam sanctam, тенор.
Фрагмент рукописи Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 192 r.

Fig. 4. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Et unam sanctam, tenor.
Manuscript fragment: Universitätsbibliothek, Jena, Germany, D-Ju MS 32, f. 192 r.



Единственный раздел, в котором меняется ладовый устоя, — Et resurrexit, кадансирующий в дорийском. Его особенностью является одновременное цитирование двух напевов: антифона “O clavis David” и фрагмента респонсория “O sanctissime presul”. Различные в высотном отношении песнопения (*a*-гиподорийский и *d*-гиподорийский соответственно) не конфликтуют друг с другом, но, напротив, формируют квинтовый остов дорийского лада как в инициальном, так и в терминальном построениях раздела. Это стало возможным благодаря структуре первоисточников: избранные для цитирования мелодии начинаются и заканчиваются на финалисах. По-видимому, именно это свойство и побудило композитора отказаться от распространенной в его время практики (имеющей место и в рамках Мессы св. Донатиана) длительного паузирования перед введением в фактуру заимствованного материала.

В большинстве разделов мессы первоисточники излагаются последовательно, в окружении свободных голосов. Однако дважды имеет место контрапунктирование двух с. р. f. Помимо прежде упомянутого Et resurrexit, это происходит в разделе Kyrie II, где объединяются антифон “O beate pater” и песня “Gefft den armen”. Важной композиционной задачей является не только согласование первоисточников в ладовом отношении, но и создание консонантной вертикали из ранее созданных напевов.

Ил. 5 а. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Et resurrexit, тт. 1–7

Fig. 5 a. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Et resurrexit, meas. 1–7

Et re - sur - re - xit ter - ti - a

8 Et re - sur - re - xit ter - ti - a

8 O cla - vis Da -

De - fen - de

В Et resurrexit, при изложении фрагмента респонсория “O sanctissime presul”, почти везде соблюдена изначальная фразовая структура. Единственное отступление от этого правила — начальное построение раздела: в нем происходит сегментирование фразы *Defende nos*, которой открывается партия баса. По всей видимости, это оправдано стоящей перед Обрехтом задачей сведения двух мелодий в контрапункте. Клаузула фразы *O clavis David* в теноре — *a*, образует диссонансы со многими звуками своего «компаньона», и композитор в этот момент вводит паузы в басу. Сходным образом происходит цитирование антифона “O clavis David” в партии тенора. Строение напева, в целом, сохраняется, сегментируется лишь фраза *veni et educ vincitum de domo carceris*. В басу ей соответствует *et ab hostili animarum*. Очевидно, причина схожая — необходимость консонатного контрапунктирования голосов (ил. 5 а, 5 б). Помимо паузирования, Обрехт также прибегает к парафразированию мелодической линии первоисточника. Колорированные вставки позволяют растянуть музыкальное время в ожидании «правильной» вертикали двух напевов.

Цитирование светских или литургических, не относящихся к ординарию мессы, напевов может объединяться с заимствованием материала разделов григорианских циклов, образуя *смешанный тип* поликантусных месс. Своего рода лидером данного направления становится Жоскен Дебре. Во многих мессах композитор цитирует напев Credo I, соче-

Ил. 5б. Я. Обрехт, месса “De sancto Donatiano”, Et resurrexit, тт. 32–36

Fig. 5b. Jacob Obrecht. *Missa de sancto Donatiano*, Et resurrexit, meas. 32–36

32

se - det ad dex - te - ram Pat -

- det ad dex - te - ram

8 Ve - ni et

- ne et ab ho -

тая его с иными с. рг. f. как светского (авторского), так и литургического происхождения. В качестве примера приведем широко известные циклы “L’homme armé (super voces musicales)” и “Hercules dux Ferrariae”. Порой Жоскен заимствует и другие части григорианских месс, например в “Missa La sol fa re mi” помимо Credo I излагается напев Gloria XV. Весьма необычный пример мессы смешанного типа представляет “Missa dominicalis I” Л. Зенфля. В каждой из ее частей — обработках соответствующих напевов григорианских месс — цитируется шансон “L’homme armé”.

Напевы ординария, к которым обращается Зенфль, на сегодняшний момент вышли из употребления. Обнаружить их можно в ранних литургических рукописях или каталогах, составленных исследователями XX в. Напевы для части Кугие, сохранившиеся в кодексе из Регенсбурга⁸ (XIV в.), относятся к IV тону. Из той же григорианской мессы Зенфль заимствовал монодический напев Gloria в III тоне⁹ (ил. б). С. рг. f. Credo является напев IV тона¹⁰, родственник Credo I солемского градуала. Источниками Sanctus и Agnus Dei являются одноименные напевы III тона, вышедшие из употребления, но зафиксированные в каталогах

⁸ D-Mbs Clm 19267, f. 193v.

⁹ Там же, f. 193v–194r.

¹⁰ Напев зафиксирован в каталоге О. Маркзера [Marxer 1908, 147].

Ил. 6. Kyrie, Gloria (фрагмент). Фрагмент рукописи: München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Clm 19267, f. 193 v.

Fig. 6. Kyrie, Gloria (fragments). Manuscript fragment: München, Bayerische Staatsbibliothek, D-Mbs Clm 19267, f. 193 v.



М. Шильдбаха¹¹ и П. Таннабаура¹². Таким образом, все избранные композитором в работу хоралы объединены финалисом *e* и фригийским ладовым наклоением. Шансон “L’homme armé”, как известно, написана в *g*-миксолидийском [Planchart 2003], однако в мессе Зенфля она изменяет и свое высотное положение, и ладовое наклонение, излагаясь в транспонированном *a*-фригийском. Вслед за песней на кварту вверх транспонируются литургические напевы, изменяя свой финалис с *e* на *a*.

В действительности первоисточники разного происхождения «подстраиваются» не друг под друга, а в соответствии с волей композитора. Так, из обширного корпуса напевов григорианских месс избираются те, что относятся ко второй паре ладов; шансон, в свою очередь (опять же в угоду основной композиционной идее), претерпевает трансформацию звукоряда. Тот факт, что смене высотного положения подверглись все напевы, обусловлен, скорее всего, утилитарными нуждами: сохранение оригинальной диспозиции привело бы к охвату весьма низких тесситур звучания голосов.

При рассмотрении месс первого типа отмечалось, что одной из важнейших проблем подобного рода композиций является тематическая

¹¹ Напев № 176. Электронная версия каталога доступна на сайте проекта Cantus index. URL: <https://cantusindex.org/melody/mscb176> (дата обращения 07.08.2024).

¹² Напев № 147. Электронная версия каталога доступна на сайте проекта Cantus index. URL: <https://cantusindex.org/melody/mtha147> (дата обращения 07.08.2024).

и, нередко, ладовая разобщенность частей цикла. В сочинении Зенфля проблема, безусловно, решается благодаря песне “L’homme armé”, которая становится остовом всей композиции. Цитирование шансон в “Missa dominicalis I” в целом весьма точное, по крайней мере, с мелодической точки зрения. Ритмический параметр первоисточника варьируется в большей степени, особенно при попадании в чуждую для него имперфектную мензуру. Примечательной особенностью претворения материала шансон в мессе является реализация принципа сегментного транспонирования, что отсылает к идее, заложенной Ж. Депре в “L’homme armé super voces musicales”. И если у Жоскена транспозиции подвергалась вся шансон, то Зенфль применяет данную технику лишь к отдельным фразам или к группе таковых. Важно, что происходит это, преимущественно не в *c. f.*-голосе, а в одном из свободных, чаще у баса. Показательно инициальное построение раздела Qui tollis, где бас излагает первые три фразы шансон в *c*-ионийском (или *c*-миксолидийском), затем (орнаментированно) пятую фразу в *g*-миксолидийском, после чего вновь звучит первая в *f*-лидийском (или *f*-ионийском) (ил. 7):

Ил. 7. Л. Зенфль, месса “Dominicalis I”, Qui tollis, тт. 86–102, бас

Fig. 7. Ludwlg Senfl. *Missa Dominicalis I*, Qui tollis, meas. 86–102, bass



Наиболее ярко данная идея преломляется в двух разделах части Agnus Dei. В первом из них она сопряжена с обращением к технике варьированного остинато, *soggetto* которого является первая фраза шансон; здесь же впервые происходит миграция напева из тенора в кантус. Мотив переходит с одной диспозиции на другую, без какой-либо системы перемещаясь на высоты *f*, *g*, *a*, *c*¹ (ил. 8). Вероятно, каждый раз диспозиция определяется партией тенора, в которой звучит заимствованный григорианский напев. Таким образом, *soggetto ostinato* занимает в форме подчиненную роль, что соответствует остинатной форме второго рода [Сундукова 2022, 161]. Новые высотные положения осваиваются и в следующем далее

Аgnus Dei II, композицией которого также руководит принцип репетиционности, хоть и со значительными вольностями. В басовой партии, куда мигрирует *soggetto*, первая фраза проходит от *e* и *a*, а завершается раздел изложением пятой фразы в *d*-дорийском. В совокупности во всех разделах мессы различные сегменты первоисточника звучат в его транспозициях от *c*, *d*, *e*, *f*, *g* и *a*, то есть от всех высот натурального гексахорда, как и в упомянутом сочинении Жоскена.

Илл. 8. Л. Зенфль, месса “Dominicalis I”, Agnus Dei I, тт. 1–20, супериус, тенор¹³

Fig. 8. Ludwig Senfl. *Missa Dominicalis I*, Agnus Dei I, meas. 1–20, superius, tenor

Superius

A - gnus De - i qui

Tenor

A - gnus De - i

10

S.

tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T.

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Цитирование литургических напевов в кантате “Missa dominicalis I” также в значительной степени точно. В большинстве случаев оригинальная фразовая структура сохраняется. Различного рода отступления от мелодической структуры с. рг. f. могут быть обусловлены как региональ-

¹³ На дополнительной строке (посередине системы) воссоздан гипотетический вариант верхнего голоса, в котором первая фраза шансон повторялась бы без изменений высотной позиции. Прямоугольниками обозначены образующиеся в таком случае диссонансы с партией тенора.

ными отличиями вариантов хоралов, к которым обращался композитор, так и необходимостью создания консонантной вертикали с тенором. Последнее, по-видимому, привело к тому, что в разделе *Patrem* Зенфль прибегает к транспозиции сегментов первоисточника. Помимо привычной квартовой, отдельные фразы звучат квинтой и терцией выше относительно модели. В действительности сложно понять, какими именно мотивами руководствовался композитор. В условиях неритмизованного григорианского первоисточника, а также отсутствия идеи сохранения ритмического параметра шансон, у Зенфля, думается, было достаточно инструментов, чтобы не прибегать к подобным «уловкам». И если сегментная транспозиция мелодии “*L’homme armé*” может быть понята как некий оммаж концепции Жоскена, то тот же прием в контексте литургической монодии очерченной формы не обретаает.

Поликантусное письмо, берущее начало еще от мотетов *Ars nova*, — распространенная практика на всем протяжении эпохи Возрождения. Некоторые образцы поистине впечатляют, как, например две мессы “*Plurimum carminum*” Я. Обрехта. Та, что считается ранней, заимствует мелодии двадцати двух (!) шансон. Каждый раз при обращении одновременно к нескольким первоисточникам композитор решает ряд важных проблем, которые явственно вырисовываются в связи с характерным для XV–XVI вв. стремлением к ладовой и тематической целостности циклических сочинений. Как было показано, стратегии могут быть очень разными, причем в значительной степени на выбор той или иной влияет сам тип композиции. Так, отказ от идеи ладового единства, взамен — формирование нескольких ладовых центров, характерен для месс первого типа. Для второго же основным путем становится подбор идентичных по ладовому наклонению первоисточников или же транспонирование одного или нескольких из них ради ладовой унификации.

Тематическая общность, которая с легкостью достигается в мессах второго и смешанного типов, в в мессах первого типа отсутствует. Здесь своего рода единство формируется не на уровне цикла как такового, но внутри традиции в целом. Так, при сравнении нескольких “*Missa de beata Virgine*” с легкостью обнаруживается интонационное сходство сочинений разных композиторов. Никто из них, даже в XVI в., когда заметна тенденция кристаллизации тематизма, не вводит в свои циклы никаких общих *motto* или заглавных малых тем. Традиция, таким образом, доминирует над ведущими тенденциями композиционного процесса. Видимо, по той же причине модель первого типа, представляющаяся наименее жизнеспособной с точки зрения эволюции композиционного процесса, в исторической перспективе оказалась куда более долговечной. Образцы

“Missa de feria”, “Missa Dominicalis” встречаем в творчестве композиторов зрелого Ренессанса — О. Лассо, А. Габриели, В. Руффо, Т. Л. де Виктории, Дж. П. да Палестрины, Дж. Кавациони и других. Что же касается месс “De beata Virgine” и, в особенности, реквиемов — их образцы, хоть и постепенно теряющие связь с изначальной моделью, найдем далеко за рамками эпохи Возрождения.

Предпринятая настоящим исследованием попытка определить поликантусные мессы как отдельный класс видится лишь начальным этапом в разработке темы. Безусловно, необходимо детальное изучение композиций внутри каждого из типов с целью выявления общих и частных тенденций в работе с первоисточниками, ладовыми и фактурными параметрами.

Список источников

- [1] Сундукова 2022 — *Сундукова Л. И.* Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2022. 285 с.
- [2] Atlas 2006 — *Atlas A. W.* Music for The Mass // *European Music, 1520–1640* / ed. by James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. P. 101–129.
- [3] Bloxam 1987 — *Bloxam M. J.* A survey of late medieval service books from the Low Countries: Implications for sacred polyphony, 1460–1526: doctoral dissertation. Yale University. Yale, 1987. 412 p.
- [4] Bloxam 2011 — *Bloxam M. J.* Text and Context: Obrecht’s Missa de Sancto Donatiano in its social and ritual landscape // *Journal of the Alamire Foundation*. 2011. Vol. 3. № 1. P. 11–36.
- [5] Hughes 1982 — *Hughes A.* Medieval manuscripts for mass and office: a guide to their organization and terminology. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 470 p.
- [6] Josephson 1991 — *Josephson N. S.* Formal Symmetry in the High Renaissance // *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1991. Vol. 41. № 2. P. 105–133. <https://doi.org/10.2307/938807>
- [7] Kreider 1990 — *Kreider J. E.* Introduction to Missa de Feria // *Pierre de La Rue Opera Omnia*. Vol. II. Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, 1990. P. XIV–II.
- [8] Landwehr-Melnicki 1955 — *Landwehr-Melnicki M.* Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1955. 151 p.
- [9] Marxer 1908 — *Marxer O.* Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens: Der Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibliothek, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie, III. St. Gallen: Druck der Buchdruckerei „Ostschweitz“, 1908. 248 p.
- [10] Planchart 2003 — *Planchart A. E.* The Origins and Early History of L’homme armé // *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20. № 3. P. 305–357.
- [11] Weaver 2004 — *Weaver A.* Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries // *Early musical borrowing* / ed. by H. Meconi. New York: Routledge, 2004. P. 125–148.

References

- [1] Sundukova, Lyudmila I. (2022). *Metody raboty s pervoistochnikom v messakh P'era de La Ryu* [Methods of Working with the Primary Source in the Masses of Pierre de La Rue]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 285 p. (in Russian, unpublished).
- [2] Atlas, Allan W. (2006). "Music for The Mass". In *European Music, 1520–1640*, ed. by James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, pp. 101–129.
- [3] Bloxam, Jennifer M. (1987) *A survey of late medieval service books from the Low Countries: Implications for sacred polyphony, 1460–1526*. Ph. D. diss., Yale University, 412 p.
- [4] Bloxam, Jennifer M. (2011). "Text and Context: Obrecht's Missa de Sancto Donatiano in its social and ritual landscape". In *Journal of the Alamire Foundation*, 2011, vol. 3, no. 1, pp. 11–36.
- [5] Hughes, Andrew (1991). *Medieval manuscripts for mass and office: a guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press, 1982, 470 p.
- [6] Josephson, Nors S. (1991). "Formal Symmetry in the High Renaissance". In *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1991, 41, no. 2, pp. 105–133. <https://doi.org/10.2307/938807>
- [7] Kreider, John E. (1990). "Introduction to Missa de Feria" In *Pierre de La Rue Opera Omnia*, vol. II. Neuhausen, Stuttgart: Hanssler-Verlag, pp. XIV–II.
- [8] Landwehr-Melnicki, Margaretha (1955). *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- [9] Marxer, Otto (1908). *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens: Der Cod. 546 der St. Galler Stiftsbibliothek*, Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie, 3. St. Gallen: Druck der Buchdruckerei „Ostschweitz“, 248 p.
- [10] Planchart, Alejandro E. (2003). "The Origins and Early History of L'homme armé". In *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20, no. 3, pp. 305–357.
- [11] Weaver, Andrew (2004). "Aspects of musical borrowing in the polyphonic Missa de feria of the fifteenth and sixteenth centuries". In *Early musical borrowing*, ed. by Honey Meconi, New York: Routledge, pp. 125–148.

Статья поступила в редакцию: 02.09.2024; одобрена после рецензирования: 16.10.2024; принята к публикации: 14.01.2025; опубликована: 25.03.2025.

The article was submitted: 02.09.2024; approved after reviewing: 16.10.2024; accepted for publication: 14.01.2025; published: 25.03.2025.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

лога струнных музыкальных инструментов музея («Хордофоны щипковые» 2014, «Хордофоны смычковые и колесные» 2016, «Хордофоны ударные» 2018–2024) и более 200 научных и научно-популярных статей. Основные направления научной деятельности: музыкальное инструментоведение, музееведение, скомороховедение.

Марина Михайловна Подгузова — кандидат искусствоведения (2009), арфистка, лауреат Международных конкурсов. С отличием окончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского, а также аспирантуру по классу арфы народной артистки России, профессора О. Г. Эрдели. Автор книги «Арфовое искусство России 1-й половины XX века (творчество и исполнительство)», редактор-составитель сборников пьес для арфы. Ряд ее научных статей опубликован в музыковедческих журналах и сборниках статей России.

Анастасия Сергеевна Седова — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке (музыкальный колледж), аспирант кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель — проф. Т. С. Кюрегян). В 2023 с отличием окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по специальности «музыковедение» (научно-композиторский факультет, кафедра теории музыки). В настоящее время работает над диссертацией по теме «Сонаты Роберта Шумана как явление романтического века».

Людмила Ивановна Сундукова — кандидат искусствоведения (2022), преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2011 окончила Владимирский областной музыкальный колледж, в 2016 — Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайков-

(“Plucked Chordophones” 2014, “Bowed and Wheeled Chordophones” 2016, “Percussion Chordophones” 2018–2024) and more than 200 scientific and popular science articles. The main areas of scientific activity are musical instrumentology, museology, and buffoonery.

Marina M. Podguzova — PhD (Arts, 2009), harpist, laureate of international competitions. Graduated with honors from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, as well as the postgraduate program in the harp class of the People’s Artist of Russia, Professor Olga G. Erdeli. Author of the book “The Art of the Harp of Russia in the First Half of the 20th Century (Creativity and Performance)”, editor-compiler of collections of pieces for the harp. A number of her scientific articles have been published in musicological journals and collections of articles in Russia.

Anastasiya S. Sedova is a teacher of music theory disciplines at the Moscow A. Schnittke State Music Institute (music college). She is a postgraduate student of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, where she studies musicology under the supervision of Professor Tatyana S. Kyuregyan (Department of Music Theory). In 2023, she graduated with honours from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory with a degree in Musicology (Scientific and Composing Faculty, Department of Music Theory). The author is currently working on her dissertation “Robert Schumann’s Sonatas as a phenomenon of the Romantic Age”.

Lyudmila I. Sundukova — PhD of Arts (2022), lecturer of Music Theory Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. In 2011 she graduated from the Vladimir College of Music, in 2016 — from the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, and in 2022 — from postgraduate studies there. In 2022, she defended her dissertation “Methods of work-

ского, в 2022 — аспирантуру Московской консерватории. В 2022 защитила кандидатскую диссертацию на тему «Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю» (научный руководитель — профессор Н. И. Тарасевич). Принимала участие в международных и всероссийских научных конференциях, является автором ряда статей, посвященных музыке Средневековья и Возрождения. С 2017 преподает в Московской консерватории курсы полифонии, истории нотации, сольфеджио, руководит выпускными работами студентов и ассистентов-стажеров. По результатам конкурса Московской консерватории удостоена звания «Лучший молодой педагог» (2024).

Ирина Борисовна Теплова — кандидат искусствоведения (1993), доцент (2002), профессор кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — история фольклористики (Г. О. Дютш, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, Э. фон Шульц-Адаевски), рукописное наследие русских композиторов, русский музыкальный фольклор, музыкальная культура народов Европы. Автор более 70 научных и методических работ, публикаций музыкально-этнографических материалов (по материалам Псковской, Смоленской, Вологодской областей). С 1978 — участница и организатор фольклорных экспедиций в различные регионы России, а также в северную Италию. Среди последних работ — публикации материалов из архива С. М. Ляпунова: «Дневник путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами» (2021); «Воспоминания. Русские народные песни» (2021).

ing with the primary source in the masses of Pierre de La Rue” (supervisor — Professor Nikolay I. Tarasevich). She took part in international and all-Russian scientific conferences, is the author of a number of articles devoted to the music of the Middle Ages and the Renaissance. Since 2017, she has been teaching courses in Polyphony, History of Notation, Solfeggio supervises final qualifying works of students and assistant trainees at the Moscow Conservatory. In 2024, according to the results of the Moscow Conservatory competition, she was awarded the title of “Best Young Teacher”.

Irina B. Teplova — PhD in Arts (1993), Associate Professor (2002), Professor of the Department of Ethnomusicology of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her sphere of scientific interests is connected with the history of folklore studies (Georgy O. Dyutsh, Mily A. Balakirev, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, Anatoly K. Lyadov, Sergey M. Lyapunov, Ella von Schultz-Adaevsky), the handwritten heritage of Russian composers, Russian musical folklore, the musical culture of the peoples of Europe. Author of more than 70 scientific and methodological works, publications of musical and ethnographic materials (based on materials from Pskov, Smolensk, Vologda regions). Since 1978, she has been a participant and organiser of folklore expeditions to various regions of Russia, as well as to northern Italy. Among the latest works are publications of materials from the archive of Sergey M. Lyapunov: “Diary of a trip to the provinces of Vologda, Vятka, Kostroma and Yaroslavl in the summer of 1893 with the aim of collecting Russian folk songs with tunes” (2021); “Memoirs. Russian Folk Songs” (2021).

operamusicalogica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 17. № 1. 2025

Подписано в печать 25.03.2025. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1438-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru