ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online) DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.054-064
УДК 78.072.2

Л.И. СУНДУКОВА, Н.И. ТАРАСЕВИЧ

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, г. Москва
ORCID: 0000-0001-8107-1588
ORCID: 0000-0002-1092-0949

О взаимодействии техник работы с первоисточником: к методологии анализа музыки раннего Возрождения

В статье рассматривается один из ключевых аспектов композиционного процесса эпохи Возрождения – работа с заимствованным первоисточником (*cantus prius factus*). Несмотря на то, что претворение *cantus prius factus* хорошо изучено, некоторые стороны этого явления требуют дальнейшего осмысления и систематизации. Речь идёт о процессе взаимодействия техник работы с первоисточником, что является характерной особенностью музыки эпохи Ренессанса. Приведённые примеры наглядно демонстрируют сосуществование техник *cantus firmus* и *cantus floridus*, cantus firmus и парафразы, cantus firmus и пародии, пародии и парафразы в различных формах проявления. В качестве аналитического материала избраны сочинения ведущих представителей эпохи преимущественно второй половины XV века: Й. Окегема, Г. Дюфаи, П. де Ла Рю, А. Агриколы. Внимание уделено также обзору зарубежной и отечественной литературы, в которой тем или иным образом поднимаются вопросы сочетания композиционных техник. В целом выделяются два уровня взаимодействия: монохронный (симультанный) и диахронный (консекутивный). Предложенная типология позволяет глубже осмыслить работу с заимствованным материалом и уточнить терминологический аппарат.

Ключевые слова: Возрождение, первоисточник, взаимодействие техник, парафраза, пародия, *cantus prius factus, cantus firmus, cantus floridus*.

Для цитирования / For citation: Сундукова Л.И., Тарасевич Н.И. О взаимодействии техник работы с первоисточником: к методологии анализа музыки раннего Возрождения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 54–64. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.054-061

LYUDMILA I. SUNDUKOVA, NIKOLAI I. TARASEVICH

P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8107-1588
ORCID: 0000-0002-1092-0949

On the Interaction of Working with Primary Sources Techniques: To the Methodology of the Early Renaissance Music Analysis

The article deals with one of the key aspects of the Renaissance compositional process – the work with a borrowed primary source (cantus prius factus). Despite the fact that the implementation of cantus prius factus is well studied, some aspects of this phenomenon require further reflection and

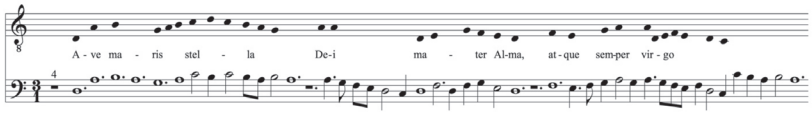
systematization. The speech is about the process of interaction between the techniques of working with the primary source, which is a characteristic feature of the Renaissance music. The given examples clearly demonstrate the coexistence of the techniques of cantus firmus and cantus floridus, cantus firmus and paraphrase, cantus firmus and parody, parody and paraphrase in various forms of manifestation. As an analytical material, the works of the leading representatives of the era who lived and worked mainly in the second half of the 15th century: J. Okeghem, G. Dufay, P. de La Rue, A. Agricola were chosen. Some attention is also paid to the review of foreign and domestic literature, in which, in one way or another, questions of combining compositional techniques are raised. In general, two levels of interaction can be distinguished: monochronic (simultaneous) and diachronic (consecutive). The proposed typology allows a deeper understanding of the work with borrowed material and clarifies the terminological apparatus.

Keywords: Renaissance, primary source, cantus prius factus, elaboration, interaction, cantus firmus, paraphrase, parody, imitation mass.

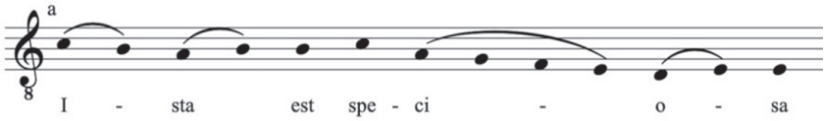
Научное пространство ежегодно пополняется рядом статей, монографий, диссертаций, посвящённых изучению музыки XV–XVI веков[1]. В них затрагиваются проблемы разного рода, в том числе теоретические, связанные с изучением ладово-гармонических, композиционных, контрапунктических аспектов сочинений. В этом случае исследователь, как правило, опирается на вполне сложившуюся методологию анализа. Один из важнейших её этапов – выявление техники работы с первоисточником. В музыке позднего Возрождения – сочинениях Дж. П. да Палестрины, О. Лассо, Б. Гуаюля, П. Понцио и других композиторов, творивших во второй половине XVI века, метод работы с *cantus prius factus* во многих случаях идентифицируется отчетливо и ясно. Ярко выделяющийся в фактуре *cantus firmus*-голос, парафразирование посредством сквозного имитационного письма, пародирование, охватывающее бо́льшую часть циклической композиции, ярко характеризуют композиционный процесс этого времени. Однозначность понимания техники позволяет конкретизировать и жанр: месса-парафраза, *cantus-firmus*-мотет, маг-нификат-пародия. Подобные жанровые определения нередко можно встретить и в исследованиях, посвящённых музыке более раннего периода. Вместе с тем композиция второй половины XV века зачастую напоминает сплав разнородных тенденций, в котором объединяются как старый, полимелодический[2], так и новый, имитационный, типы музыкальной фактуры. При этом *cantus firmus*-письмо соединяется с техникой *cantus floridus*, линеарное (одноголосное) проведение первоисточника – с его заимствованием в многоголосии (то есть распределением материала *cantus prius factus* по диагонали, в свободных голосах), а цитирование многоголосного комплекса граничит с выделением ведущего голоса (*cantus firmus* или *cantus floridus*). Отсюда трудности анализа сочинений второй половины XV–начала XVI века и необходимость пересмотра сложившегося на сегодняшний день категориального аппарата. Рассмотрим несколько примеров.

В теноре мотета А. Агриколы “Ave maris stella” (пример 1) звуки начальной фразы на слог *Ave* изложены в виде *cantus planus* – равными крупными длительностями. Дальнейшее развёртывание напева постепенно отходит от этой практики.

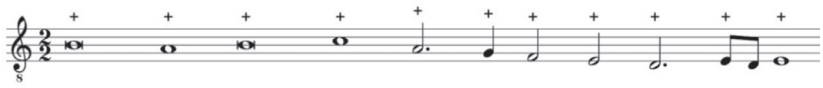
Пример 1. А. Агрикола, мотет “Ave maris stella”, тт. 1–21, тенор



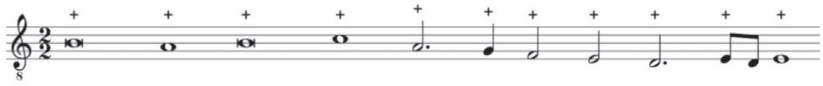
Пример 2. Антифон “Ista est speciosa”, фраза 1



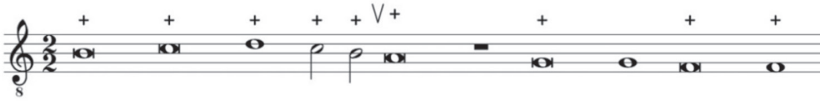
Пример 2 а. П. де Ла Рю, месса “Ista est speciosa”, Kyrie I, тт. 1–10, тенор3



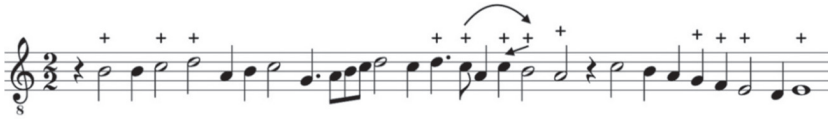
Пример 3. Антифон “Ista est speciosa”, фраза 3



Пример 3 а. П. де Ла Рю, месса “Ista est speciosa”, Crucifixus, тт. 73–93, тенор4



Пример 3 б. П. де Ла Рю, месса “Ista est speciosa”, Et in terra, тт. 50–59, тенор5



Первоисточник обогащается орнаментальными звуками в такой степени, что его идентификация подчас вызывает трудности. Подобное цитирование в целом характеризует технику *cantus floridus*. Каденционные тоны *c. pr. f.* и *c. fl.*-голоса не всегда совпадают, оригинальные звуки пермутируются и редуцируются.

Другой пример – месса “Ista est speciosa” Пьера де Ла Рю. При цитировании одноимённого антифона в теноре, устанавливается взаимосвязь между местоположением первоисточника и степенью его колорирования. Сегменты напева в начальных построениях раздела, как правило, излагаются крупными длительностями и достаточно близко к оригиналу. Так, первая фраза, открывающая своим звучанием каждую часть мессы, в большинстве случаев цитируется посредством строгого *c. f.* (в разделах *Kyrie I, Et in terra*, *Agnus Dei*, см. примеры 2, 2 а) или с незначительными орнаментальными вставками (*Patrem, Sanctus*).

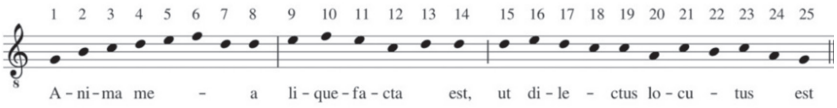
Звучащие в серединных и заключительных построениях разделов мессы фразы первоисточника, как правило, цитируются более свободно, в характерном для *c. fl.*- письма виде. Открывая *Crucifixus*, третья фраза антифона (пример 3) представлена в виде строгого *c. f.* (пример 3 а). Замыкая разделы *Et in terra* (пример 3 б) и *Agnus Dei I*, данная фраза подвергается насыщенной работе с пермутацией звуков и добавлением новых.

Очевидно, что приведённые примеры демонстрируют взаимодействие техник *cantus firmus* и *cantus floridus*. Более того, их неразрывная связь ставит под вопрос существующую по отношению к линеарному цитированию дихотомию «*cantus firmus – cantus floridus*». В таком случае однозначные определения вроде «*c. f.*-мотет» или «*c. fl.*-месса» недостаточно точны и не отражают специфику работы с первоисточником.

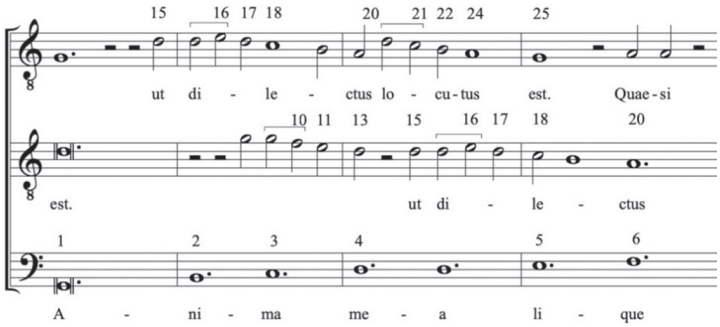
Музыкальная практика Возрождения показывает, что подобного рода взаимодействие применимо и к иным техникам работы с одноголосным первоисточником. Речь идёт о сочетании горизонталь-

ного (характерного для *cantus firmus* и *cantus floridus*) и диагонального цитирования. Последнее имеет отношение к парафразе. Один из ключевых моментов техники заключён в выходе первоисточника за пределы одноголосия и распределении заимствованного материала в многоголосном комплексе. В композициях XVI века такой выход осуществляется, прежде всего, за счёт сквозного имитационного письма. Однако на более ранних этапах мотетное письмо находится лишь в стадии становления. В таком случае черты парафразирования могут проявляться через различные формы выхода *cantus prius factus* в диагональную плоскость: в каноническом цитировании напева (*c. f.*-канон), в простом контрапунктировании тематически связанных с заимствованным материалом голосов (неимитационная парафраза [7, с. 99]), в несквозных, несистемных имитациях первоисточника. Другим важным признаком парафразирования является неточность, свобода при цитировании заимствованного материала каждым из голосов. Такое явление может быть определено как линеарное парафразирование [7, с. 96], представляющее собой свободный пересказ *c. pr. f.*

Пример 4. Антифон “Anima mea liquefacta est”, фразы 1–3[6]



Пример 4 а. Г. Дюфаи, мотет “Anima mea liquefacta est”, тт. 7–12

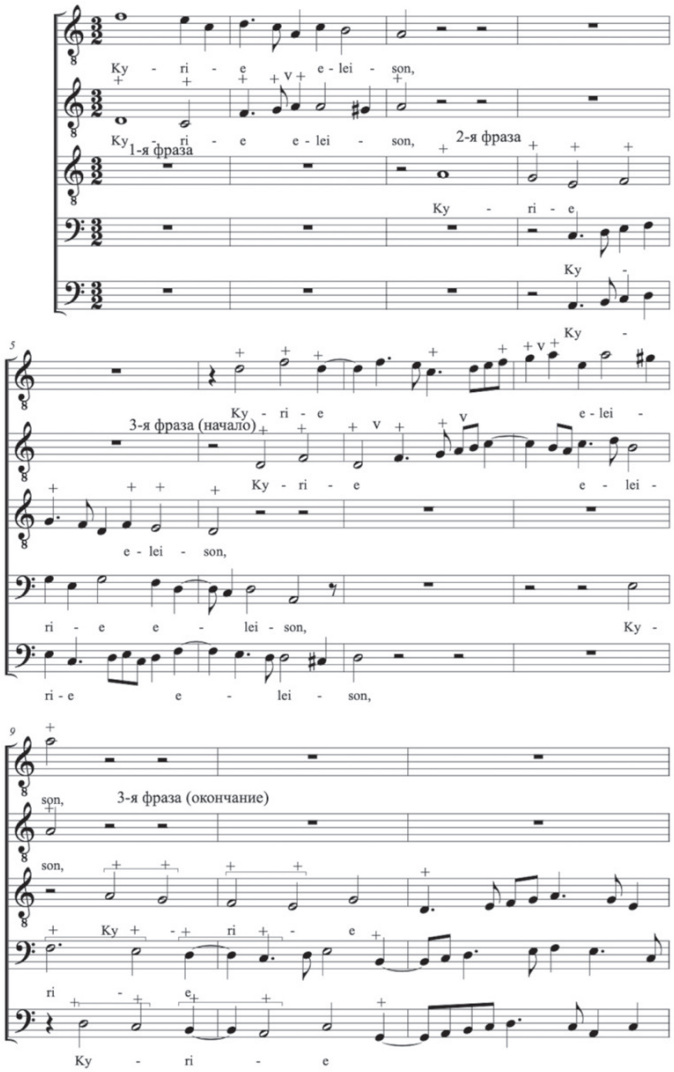


Один из наиболее ранних примеров объединения черт парафразы и *cantus firmus* представлен в трёхголосном мотете Дюфаи “Anima mea liquefacta est”. Нижний голос – тенор, выполняет роль *c. f.*, проводит мелодию антифона в строгом виде. Каждая из девяти фраз *c. pr. f.* появляется в двух верхних голосах, имитационная фактура при этом носит эпизодический характер. В мотете, несмотря на ведущую роль *c. f.*-письма, присутствуют несколько важных признаков парафразы: распределение *c. pr. f.* внутри многоголосного комплекса и некоторая свобода в изложении материала в верхней паре голосов (см. примеры 4, 4 а). Здесь происходит взаимодействие техник работы *c.f.* и парафразы в имитационном и неимитационном видах.

Иной пример – *Kyrie II* мессы “Conceptio tua” П. де Ла Рю. Раздел открывается первой фразой антифона “Maternitas tua” у альта, после чего она мигрирует в тенор. Цитирование третьей вновь ознаменовано сменой диспозиции. Первая её половина – от начала до звука *a* – колорированно проводится у дисканта, с канонической имитацией в кантусе по принципу *fuga ad minimam*[7]. Окончание фразы – нисходящий ход от *a* до *d* – в той же манере излагается басом и двумя тенорами (пример 5). В итоге складывается искусная композиция, демонстрирующая черты как *c. f.*-письма (изложение первых двух фраз), так и имитационного парафразирования (цитирование третьей фразы). При этом взаимодействие техник происходит *неодновременно*.

Через взаимодействие с линеарным цитированием (*c. f.* и *c. fl.*) также происходило развитие пародии. Обратимся к ранним образцам так называемых «шансон-месс», получивших распространение начиная со

Пример 5. П. де Ла Рю, месса “Conceptio tua”, Kyrie II, тт. 52–62[8]

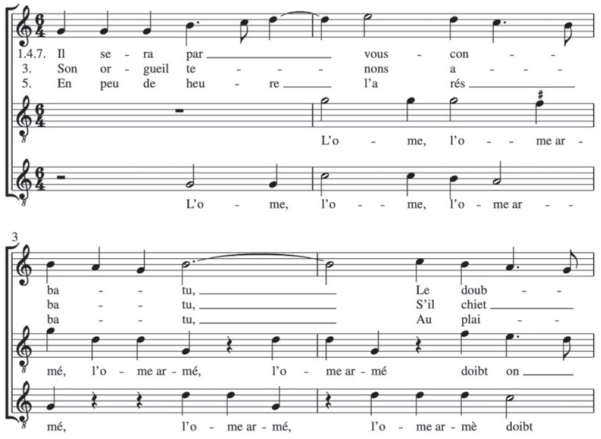


второй половины XV века. Некоторые из них обозначены в литературе как *c. f.*-мессы, иные именуются «мессами-пародиями». При этом пристальный анализ нередко обнаруживает в них взаимодействие пародии и *c. f.* или *c. fl.*-письма. К примеру, в *Patrem* мессы “L’homme armé” Й. Окегема, которую Ю. Евдокимова определяет как «теноровую» [2, с. 167], обнаруживается двухголосная цитата шансон “Il sera par vous/ L’homme armé” (примеры 6, 6 а). Напомним, что эта трёхголосная композиция считается самым ранним источником “L’homme armé”, а вопрос её авторства является поводом для дискуссий (см.: [12]).

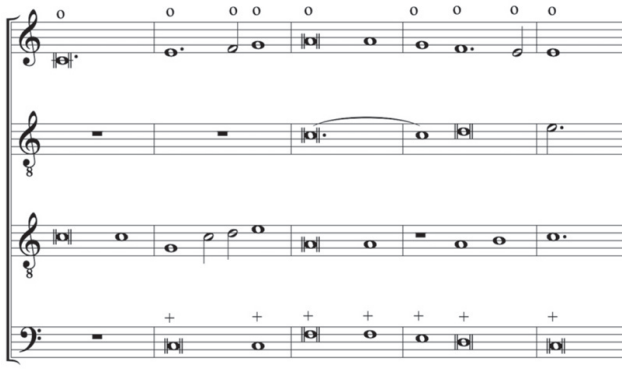
Приведённая цитата – единственное многоголосное заимствование в мессе. Однако её присутствие всё же показывает, что в прекомпозиционной работе принимал участие полифонический комплекс, что позволяет при очевидной опоре на *c. f.*-письмо говорить о чертах пародии.

Весьма интересен случай с мессой “Au travail suis” Окегема, в основе которой лежит одноимённая шансон авторства Окегема или Барбиньяна. В выпуске 2А «Истории полифонии» читаем: «Первый же образец мессы-парафразы на материале шансон – это месса Окегема “Au travail suis”» [2, с. 176]. Нельзя не согласиться с Ю. Евдокимовой в том, что черты парафразирования первоисточника в мессе чрезвычайно сильны. Отметим при этом, что материал мотивной разработки отнюдь не всегда черпается из теноровой партии шансон. Так, в *Et in terra* и *Domine Deus* голоса многократно имитируют восходящий тетрахордовый мотив, что звучит в супериусе *c. pr. f.* в начале второй фразы. В то же самое время разделы *Christe* и *Kyrie II* обнаруживают признаки *c. f.*-письма: в теноре весьма точно цитируется материал того же голоса первоисточника, с сохранностью как мелодического, так и ритмического параметров. Однако и этим не ограничивается работа композитора с первоисточником. В уже упомянутом финальном *Kyrie* тенору контрапунктирует альт, который, в свою очередь, повторяет тт. 16–18 супериуса шансон. Многоголосная цитата воспроизводит первоисточник средствами вдвойне-подвижного контрапункта, с незначительным изменением ритмического рисунка в партии альта.

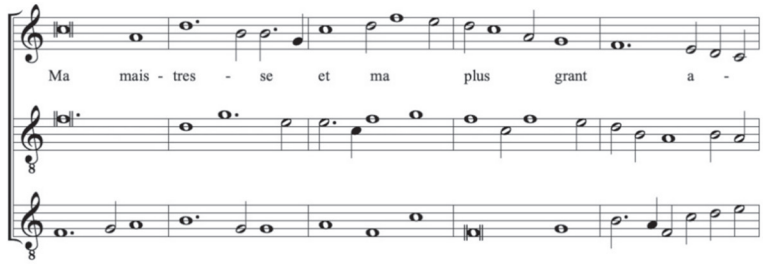
Пример 6. Шансон “Il sera par vous/ L’homme armé”, тт. 1–4



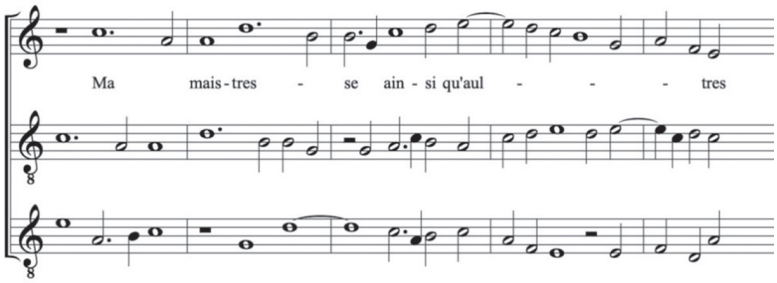
Пример 6 а. Й. Окегем, месса “L’homme armé”, Patrem, тт. 102–106



Пример 7. Й. Окегем, шансон “Ma maîtresse”, тт. 1–5



Пример 7 а. Й. Окегем/ Барбиньян, шансон “Au travail suis”, тт. 16–20

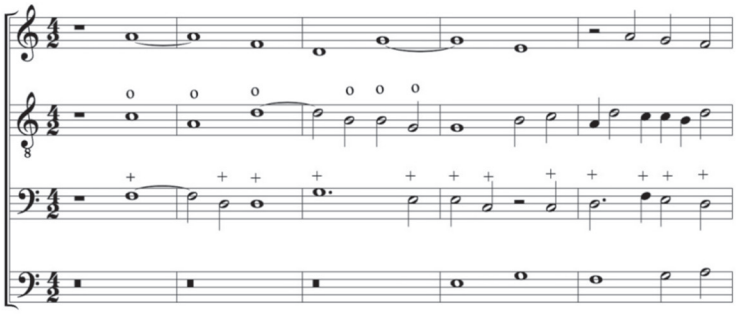


Невозможно не упомянуть и об интересных особенностях самого цитируемого материала. В т. 16 шансон “Au travail suis” берёт начало новая фраза *Ma maîtresse ainsi*... Её слова отсылают нас к известной песне Окегема “Ma maîtresse”. Корреспондирование текстовое инициирует музыкальную рифму: начальные интонации “Ma maîtresse” проступают в тт. 16–18 “Au travail suis”. Таким образом, Kyrie II мессы становится двойной автоцитатой.

Обозначенные методы претворения *c.pr.f.* в мессе “Au travail suis” – свидетельство взаимодействия различных техник работы с первоисточником. Происходит оно на разных уровнях: *c. f.*-письмо раздела *Christe* сочетается с пародированием диахронно (консекутивно), тем же способом взаимодействуя с парафразированием в других разделах. В то же самое время Kyrie II – образец монохронного (симультанного) взаимодействия *c. f.* и пародии.

Проблема взаимодействия композиционных техник поднимается многими исследователями. В частности, Н. Симакова [6, с. 408] говорит о сочетании *c. f.* и сквозного имитационного письма. Она же указывает, что «очень часто письмо на *c. f.* непосредственно сочетается со сквозным имитационным письмом», а также «встречается немало произведений <...> где одни части выполнены в технике сквозного имитационного письма, а другие – в технике на *c. f.*» [5, с. 190]. Исследователь, однако, рассматривает процесс взаимодействия *c. f.*-техники и сквозного имитационного письма как такового, не делая акцента на наличии или отсутствии в мотивной разработке интонаций первоисточника. В разрезе же непосредственно работы с *c. pr. f.* данное явление (без тер-

Пример 7 б. Й. Окегем, месса “Au travail suis”, Kyrie II, тт. 26–30



минологического определения) описывается в труде «Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним» Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой. Авторы проводят мысль о метаморфозах одноголосного первоисточника в полифонической ткани. В частности, ими отмечается, что «в кругу свободных голосов самостоятельную жизнь получают вычлененные из *c. f.* попевки... *c. f.* начинает мыслиться как источник основного мелодического материала многоголосия» [4, с. 99].

В аналитических наблюдениях над музыкой эпохи Возрождения процесс взаимодействия техник работы с первоисточником получил наибольшее осмысление в отношении пародии и *cantus firmus*. Одним из первых на эту проблему обращает внимание Э. Спаркс в своём фундаментальном труде о *cantus firmus*: «В большинстве сочинений этого периода очевиден структурный базис *cantus firmus*, даже невзирая на случающиеся проблески пародирования. По причине смешения техник необходимо признать существование *гибридного типа – cantus firmus*-пародии» [13, с. 154]. В. Франке [10, с. 8–10] в качестве наиболее раннего из этапов бытования пародии выделяет «пародию с *c. f.*» (*imitation masses with a cantus firmus*)[9], главенствующую во второй половине XV века. Ю. Евдокимова, детально освещая мессы-пародии XV–XVI веков, также уделяет большое внимание явлению «смыкания» техник пародирования и *cantus firmus*, преобладающему во второй половине XV века [3, с. 15–16]. Л. Перкинс [11] предлагает различные фразеологические обороты для определения месс, демонстрирующих взаимодействия пародии и *c. f.*: «с мигрирующим *cantus firmus*», «с множественными *cantus firmi*» и «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными заимствованиями»[10]. Предложением Перкинса воспользовался М. Штайб (см.: [14]), предлагая категорию «мессы с вспомогательными заимствованиями» (*masses with ancillary borrowings*). По всей видимости, присутствие *cantus firmus*-техники в этом и без того весьма громоздком названии является «настройкой по умолчанию».

Нам видится, что такого рода синкретизм в рецепции первоисточника – важная черта композиционного процесса эпохи Возрождения, в особенности раннего её периода. Ведущие техники работы с *c. pr. f.* лишь формируются, а характерные их принципы не устоялись. В этой связи вполне уместно предложить следующую классификацию взаимодействия техник работы с первоисточником.

Взаимодействие на *монохронном (симультанном) уровне* предполагает объединение техник в одновременности, как правило, в сочинениях малой формы или раздела или подраздела циклической композиции; характерно для пар *c. f. (c. fl.)* и парафраза, *c. f. (c. fl.)* и пародия. В случае взаимодействия *c. f. (c. fl.)* и парафразы один голос является ведущим в изложении тематизма, проводит его последовательно и полно, а окружающие (один или несколько) цитируют отдельные интонации *c. pr. f.* (как правило, начальные обороты фраз), нередко в варьированном или преобразованном виде. В случае взаимодействия *c. f. (c. fl.)* и пародии один из

голосов проводит материал первоисточника и выполняет роль ведущего, окружающее его многоголосие в большей или меньшей степени заимствует в свою ткань цитаты различных голосов *c. pr. f.*

Взаимодействие на *диахронном (консекутивном) уровне* предполагает разведённое по времени сочетание техник, что в большей степени характерно для циклических композиций, но может встретиться и при чередовании разделов цикла или малой формы. Наиболее распространённая область применения – жанр мессы, части и разделы которого нередко демонстрируют разнообразие подходов к претворению первоисточника. Такое взаимодействие характерно для пар *c. f.* и *c. fl.*, *c. f.* (*c. fl.*) и парафраза, *c. f.* (*c. fl.*) и пародия, парафраза и пародия. В отношении *c. f.* и *c. fl.* диахронный – единственный уровень взаимодействия, поскольку в условиях линеарного изложения симультанное сочетание невозможно.

Несмотря на то, что процесс взаимодействия техник характеризует, прежде всего, ранний этап эпохи Возрождения – вторую половину XV–начало XVI века, отдельные его черты можно встретить и в музыке более позднего времени. Примером тому – месса “Repleatur os meum laude” Палестрины, в которой заимствуется материал канонического мотета Жаке Манутанского. Главным организующим элементом, осью, вокруг которой выстраивается многоголосие у Палестрины, становится канон, мелодически парафразирующий модель. Вне сомнения, перед нами пародия, но нельзя не признать, что «Палестрина, всё же, ориентировался на практику теноровых месс» [8, с. 158].

Предложенная методология анализа сочинений эпохи Возрождения представляется необходимой для более глубокого понимания процессов, происходивших в композиции того времени. Ценность её в том, что анализ исходит из самого сочинения, а не «подгоняется» под устоявшиеся модели. В то же самое время на поверхность выводится сложность и самобытность музыкальной материи. Композиторы Возрождения не оставили почти никаких сведений о том, какими же методами они руководствовались при работе с первоисточником. Этот фактор лишний раз подчёркивает необходимость детального анализа ренессансных произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Авторы отождествляют указанный период с эпохой Возрождения, понимая при этом всю условность подобных временных рамок, а также пограничное положение первой половины XV века, находящегося на перепутье Средневековья и Ренессанса. Подробнее о проблеме см.: [1].

[2] Термин Ю. Евдокимовой [2, с. 136].

[3] Здесь и далее знаками «+» отмечены звуки, соответствующие первоисточнику.

[4] Знаком «V» отмечен пропуск звука модели.

[5] Стрелками отмечена пермутация звуков оригинала.

[6] В антифоне цифрами пронумерованы его звуки в порядке их появления; соответствующие им отмечены в мотете Дюфаи.

[7] *Fuga ad minimam* – каноническая имитация, в которой время вступления голосов равняется миниме, то есть четвертной длительности в современной нотации.

[8] В нотном тексте сделаны указания на цитирующиеся сегменты антифона “Maternitas tua”.

[9] Это словосочетание В. Франке перенимает из более раннего исследования П. Буркхолдера о мессах Й. Мартини (см.: [9]).

[10] Все три определения предлагаются исследователем для обозначения пародии с сохранением ведущей роли *cantus firmus*.

Обсуждая характерный для англоязычного музыкознания термин «imitation mass» (многие исследователи отдают ему предпочтение, говоря о технике пародии), Л. Перкинс пишет: «Коль скоро структура такого рода сочинений [объединяющих признаки *c. f.* и пародии — *Л. С., Н. Т.*] выстраивается вокруг заимствованной мелодии, а композиционный процесс в них ассоциируется с традицией *c. f.*-месс, возникает вопрос, что мы выигрываем от употребления этого [«imitation mass»] термина, который в лучшем случае неинформативен, но и даже может ввести в заблуждение? <...> В свою очередь, я бы предложил такие определения, как: [мессы] «с теноровым *cantus firmus*», «с множественными *cantus firmi*», «с мигрирующим *cantus firmus*» или «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными [из других голосов многоголосов многоголосного первоисточника] заимствованиями» – куда более удачные определения, чем пародия (*imitation mass*)» [11, с. 133]. Безусловно, фразеологические обороты «с множественными *cantus firmi*», «с мигрирующим *cantus firmus*» не могут быть применимы в данном случае, поскольку тесно сопряжены с иными способами претворения первоисточника. Между тем куда более удачной (хотя и более громоздкой) выглядит предложенная Л. Перкинсом формулировка «с возвращающимся *cantus firmus* и вспомогательными заимствованиями», поскольку отражает как факт преобладания *c. f.*-техники, так и наличие бо́льших или меньших заимствований из других (помимо ведущего) голосов первичной модели [там же].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю.С. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // Старинная музыка. 2021. № 3 (93). С. 1–8.
2. Евдокимова Ю.К. История полифонии. Вып. 2А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.
3. Евдокимова Ю.К. История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 40 / сост. Р.К. Ширинян. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 6–31.
4. Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982. 253 с.
5. Симакова Н.А. Азбука полифонии: учеб. пособие с весёлыми картинками и весьма «строгими» нотными примерами. М.: Московская консерватория, 2013. 352 с.
6. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. В II ч. Ч. I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М.: Композитор, 2009. 527 с.
7. Сундукова Л.И. Методы работы с первоисточником в мессах Пьера де Ла Рю: дисс. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2022. 285 с.
8. Тарасевич Н.И. «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке – месса Палестрины // Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти. Научные труды Моск. гос. конс. им. П.И. Чайковского. Сб. 33 / сост. Т.Н. Дубравская. М.: Московская консерватория, 2002. С. 154–167.
9. Burkholder J.P. Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century // Journal of the American Musicological Society. 1985. No. 38 (3), pp. 470–523.
10. Franke V.M. Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of “parody” or “imitation” // Studien zur Musikwissenschaft. 1998. Vol. 46, pp. 7–33.

11. Perkins L.L. Letter from Leeman L. Perkins // Journal of the American Musicological Society. 1987. Vol. 40. No. 1, pp. 130–134.

12. Planchart A.E. The Origins and Early History of L'homme armé // The Journal of Musicology. 2003. Vol. 20. No. 3, pp. 305–357.

13. Sparks E.H. Cantus firmus in mass and motet 1420–1520. California: University of California Press, 1963. 504 p.

14. Steib M.A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 1996. Vol. 46. No. 1, pp. 5–41.

Об авторах:

Сундукова Людмила Ивановна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-8107-1588**, milasundukova@gmail.com

Тарасевич Николай Иванович, доктор искусствоведения, доцент, проректор по учебной и методической работе, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-1092-0949**, nik9649@yandex.ru

REFERENCES

1. Bocharov Yu.S. K probleme zhanrovoy tipologii instrumental'noy muzyki epokhi Vozrozhdeniya [To the Problem of Genre Typology of Renaissance Instrumental Music]. *Starinnaya muzyka* [Ancient Music]. 2021. No. 3 (93), pp. 1–8.

2. Evdokimova Yu.K. *Istoriya polifonii. Vypusk 2A. Muzyka epokhi Vozrozhdeniya: XV vek* [History of Polyphony. Issue 2A. Music of the Renaissance Epoch: XV Century]. Moscow: Muzyka, 1989. 414 p.

3. Evdokimova Yu.K. Istoriya, estetika i tekhnika mess-parodiĭ XV–XVI vekov [History, Aesthetics and Technique of Mass-Parodies in XV–XVI Centuries]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeĭskoĭ muzyki (ot Vozrozhdeniya do Romantizma). Trudy Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta imeni Gnesinykh. Vypusk 40* [Historical and Theoretical Problems of the Western European Music (from Renaissance to Romanticism). Proceedings of the State Musicological and Pedagogical Institute named after Gnesins. Issue 40]. Compiled by R.K. Shirinyan. Moscow: Gosudarstvennyy muzykal'no-pedagogicheskiy institut imeni Gnesinykh, 1978, pp. 6–31.

4. Evdokimova Yu.K., Simakova N.A. *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. Cantus prius factus i rabota s nim* [Music of Renaissance Epoch. Cantus Prius Factus and Working with It]. Moscow: Muzyka, 1982. 253 p.

5. Simakova N.A. *Azbuka polifonii: uchebnoe posobie s veselymi kartinkami i ves'ma «strogimi» notnymi primerami* [Polyphony ABC: Tutorial with Funny Pictures and Quite "Strict" Sheet Music Examples]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013. 352 p.

6. Simakova N.A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Istoriya, teoriya, praktika. V II chastyakh. Chast' I. Kontrapunkt strogogo stilya kak khudozhestvennaya traditsiya i uchebnaya distsiplina* [Strict Style Counterpoint and Fugue. History, Theory, Practice. In II parts. Part I. Strict Style Counterpoint as an Artistic Tradition and Educational Discipline]. Moscow: Kompozitor, 2009. 527 p.

7. Sundukova L.I. *Metody raboty s pervoistochnikom v messakh P'era de La Ryu: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Methods of Working with the Primary Source in the Masses of Pierre de

La Rue: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2022. 285 p.

8. Tarasevich N.I. «Repleatur os meum laude»: motet Zhake – messa Palestriny ["Repleatur os meum laude": motet Jacquet – mass by Palestrina]. *Russkaya kniga o Palestrine: k 400-letiyu so dnya smerti. Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo. Sbornik 33* [Russian book on Palestrina: to 400th anniversary of death. Scientific Proceedings of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Collection 33]. Compiled by T.N. Dubravskaya. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2002, pp. 154–167.

9. Burkholder J.P. Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*. 1985. No. 38 (3), pp. 470–523.

10. Franke V.M. Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of "parody" or "imitation". *Studien zur Musikwissenschaft*. 1998. Vol. 46, pp. 7–33.

11. Perkins L.L. Letter from Leeman L. Perkins. *Journal of the American Musicological Society.* 1987. Vol. 40. No. 1, pp. 130–134.

12. Planchart A.E. The Origins and Early History of L'homme armé. *The Journal of Musicology*. 2003. Vol. 20. No. 3, pp. 305–357.

13. Sparks E.H. *Cantus firmus in mass and motet 1420–1520*. California: University of California Press, 1963. 504 p.

14. Steib M.A Composer Looks at His Model: Polyphonic Borrowing in Masses from the Late Fifteenth Century. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1996. Vol. 46. No. 1, pp. 5–41.

About the authors:

Lyudmila I. Sundukova, PhD (Arts), Lecturer at the Music Theory Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8107-1588**, milasundukova@gmail.com

Nikolai I. Tarasevich, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Vice-Rector for Academic and Methodical Work, Professor at the Music Theory Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-1092-0949**, nik9649@yandex.ru