



Григорий Иванович Лыжов

**«ДОДЕКАХОРД» (1598) КЛОДА ЛЕЖЕНА:
ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ
РАБОТЫ С ИСТОЧНИКОМ**

Клод Лежен (1528–1600) известен как композитор, входивший в круг деятелей «Академии поэзии и музыки» Жана Антуана де Баифа и развивавший в своем творчестве идею возрождения античного музыкального искусства¹: он применял античные поэтические метры и ритмы «размеренной музыки», активно экспериментировал с античным хроматическим тетрахордом. Композиторские опыты первого рода анализировал Ольвье Мессиян, вторыегодились Сальваторе Шаррино, который использовал хроматическую шансон французского мастера как своего рода музыкальное мотто в своей опере «Лживый свет моих очей». В тени этих экспериментов остается прочее творчество Лежена, в котором выделяется последнее опубликованное при его жизни сочинение – полифонический цикл под названием «Додекахорд», написанный в конце XVI века на тексты двенадцати избранных псалмов во французском стихотворном переводе. Это сочинение могло бы стать предметом изучения и в истории гармонии, и полифо-

¹ См. об этом: [7].

нии, и формы, но в отечественном музыковедении оно пока не получило должного освещения.

Чем оно примечательно? Прежде всего, своим концептуальным содержанием. Это концептуальное содержание имеет два измерения. Одно из них явствует из названия, которое заимствовано из знаменитого трактата швейцарского гуманиста первой половины XVI века Генриха Глареана. В своем «Додекахорде» (1547) под девизом возрождения античной теории Глареан, как известно, шагнул за пределы церковного канона и обосновал систему двенадцати ладов, подводя под нее логические основания, проистекающие отчасти из самой природы диатоники. Затем эта система была воспроизведена в «Основах гармонии» Джозеффо Царлино (1558). При этом в третьем издании Царлино изменил порядок ладов, поместив в качестве первого ионийский *c*, так что они стали укладываться в «гвидонов гексахорд» без пропусков: *c-d-e-f-g-a*. Прибавление к четырем традиционным церковным финалисам еще двух «слева и справа» (*c* ионийского и *a* эолийского) было шагом к мажорно-минорной системе.

Сборник Клода Лежена «Додекахорд» состоит из двенадцати псалмовых мотетов, которые в свою очередь представляют собой циклы с различным количеством частей. Общая структура сборника, отражающая новый ладовый порядок согласно позднему Царлино, представлена в Приложении 1.

Новый порядок ладов из трактата Царлино получил наибольший отклик во Франции. Велика вероятность того, что, третье издание трактата «Основы гармонии» могли преподнести будущему французскому королю Генриху III во время его визита в 1574 году в Венецию, где Царлино служил капельмейстером Сан-Марко, таким образом, вскоре после выхода в свет обновленной версии трактат мог появиться

в Париже. Так или иначе, именно новому порядку ладов, так называемому порядку «позднего Царлино», следует Лежен в своем «Додекахорде»; название от Глареана, а порядок ладов – от Царлино. Однако, согласимся с тем, что перед нами необычный композиторский выбор – взять для своего музыкального сочинения название знаменитого теоретического труда². Что здесь важнее – концепция, которая уже интригует, при том, что мы можем не знать ни одной ноты, или ее конкретное музыкальное воплощение? Был ли этот более чем масштабный цикл исполнен при жизни Лежена? Для того ли он создавался? Или же это образ мира, существующий для себя и в себе? Мы попробуем хотя бы частично ответить на поставленные вопросы.

Конечно, произведение Лежена вписывается, кроме прочего, в традицию вселадовых циклов, которая заметно проявила себя во второй половине XVI века. Иногда издатели группировали сочинения по ладам, но нередко сами композиторы так организовывали свои сочинения, в частности, псалмовые циклы, такие как «Покаянные псалмы» Орландо ди Лассо и Александра Утендаля. Вселадовый цикл символизирует полноту мировидения, круг жизни³.

Таким образом, в некотором отношении перед нами – типичный ренессансно-барочный «свод», образ миробытия. Однако он дан в очень специфическом ракурсе, и это второй концептуальный момент. Если мы примем во внимание время и место публикации, прочтем посвящение, которое композитор предпослал своему сочинению, посмотрим список избранных композитором псалмов (а это, очевид-

² Вообразим, что в наше время появится, скажем, симфонический цикл под названием «Музыкальная форма как процесс». Почему-то концептуалисты пока не воспользовались такой возможностью, а время уже, кажется, ушло.

³ Можно провести аналогию с православным богослужением – в нем есть момент, где поются подряд стихиры во всех восьми гласах; это происходит на отпевании во время прощания с усопшим – своего рода подытоживание отношений.

но, его выбор) и вообще задумаемся о его личном и творческом пути, то станет ясно, что перед нами своего рода духовный манифест или даже завещание, обращенное к соотечественникам. О многом говорит уже место издания – Ла Рошель, оплот протестантской культуры, где печаталась соответствующая религиозная литература. Лежен принадлежал к реформаторской церкви с детства и всю жизнь служил у знатных гугенотов. Однако это не давало стабильности; видимо, отсюда так мало публикаций – всего четыре прижизненных сборника. Лишь только за четыре года до смерти мастер, которому было тогда свыше шестидесяти лет, получил постоянное место придворного композитора.

Известна история⁴, которую рассказывает Марен Мерсенн о том, что гугенот Лежен, спасаясь в 1590 году бегством из осажденного Парижа, был задержан капралом. Патрульный хотел бросить в огонь поклажу с рукописями, в том числе «Додекахорд». На помощь пришел попутчик Лежена и его сотрудник по Академии поэзии и музыки Жак Модюи, католик, который убедил военных отпустить музыканта. Очевидно, что Лежен разделял с единоверцами общую судьбу и все их переживания, и поэтому публикация «Додекахорда» в год объявления Нантского эдикта (1598), даровавшего гугенотам право свободно исповедовать свою веру, должна была восприниматься примерно, как выход в свет повести Александра Исаевича Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Далее, сам выбор псалмов и их порядок могут тоже нечто сказать; здесь словно бы есть определенный сюжет, в основе которого – грозящие опасности, их преодоление и светлая надежда на лучшее будущее. Первые шесть псалмов идут от первого лица. Обрамляют весь

⁴ Приводится по: [15, X].

сборник псалмы личного благодарения (138) и надежды, чаяния грядущего пришествия Мессии (110/109). Сначала выбраны тексты, где псалмопевец признает себя в опасности и уповает на милость Божию. Затем (на фригийский лад, что характерно для его семантики) попадают покаянные тексты, в том числе самый знаменитый – *Miserere mei, Domine* (51/50). Это как бы критическая точка в сборнике, тут не только самый суровый лад, но и предельно мрачная тесситура – очень низкие ключи. Вторая половина сборника идет от имени второго лица множественного числа – «мы». Эта морфологическая перемена знаменует и перемены к лучшему в самом содержании: Господь защитил, не дал в обиду (лидийские мотеты), установил мир (миксолидийский мотеты), далее (в эолийском) идет проникнутое надеждой обращение к царю. Подобное же косвенное упоминание первого лица – то есть короля Генриха IV «миротворца» – есть и в посвящении, в котором красноречиво высказаны намерения композитора.

Адресат посвящения – Анри де Буйон, военачальник короля Генриха IV Наваррского, знатный покровитель гугенотов. Позволим себе привести пространный фрагмент этого вступительного текста:

Досточтимый господин, я не смею преподнести Вам в дар то, что было рождено под Вашей защитой и защитой Вашей семьи; но я хотел бы с почтением предложить нечто в знак благодарности за возможность служить Вам. В наше время, когда разрешается так много недоразумений, я думаю, что было бы хорошо дать французам нечто такое, где лады, как мысли, и голоса, как сердца, сошлись бы в единстве. Эта музыка проникнута меланхолией и серьезностью, ибо мне кажется, что нам надоели легкие мелодии и необдуманные перемены. Даст Бог, дорийский лад успокоит гнев, который мог вызвать фригийский; да будет воздействие моей гармонии таким же сильным, как свидетельства Посидония перед Дамоном Милетским. Впрочем, чтобы успокоить фригийскую ярость французов, необходимы другие, более энергичные усилия: для это-

го воля и добродетель короля более могущественны, чем все лады мира – его великодушие не нуждается в ладах, которые Тимофей [Милетский] использовал, чтобы разбудить страсти Александра. Его терпение и честность явились сами собой, без дорийских ритмов, направляющих его разум. <...> Я хочу призвать моих коллег ознаменовать нашу музыку серьезными темами, ладами и ритмами, чтобы убедить умнейшие соседние народы в том, что наши легкомыслие и изменчивость закончились, что в наших сердцах царит неизменная гармония и что мир, основанный на нашем постоянстве, – это успокоение на долгий срок, а не гнездо алкионов⁵.

Наконец, есть еще один аспект, в отношении которого сборник Лежена представляет собой интересный объект наблюдения – работа с источником, обнаруживающая наряду с общеизвестными и необычные черты. Думается, что работа с источником является здесь так или иначе следствием тех концепционных особенностей, о которых было сказано выше.

Во-первых, избранная Леженом форма полифонического письма на *cantus firmus* (далее – *c. f.*), идущий более крупными длительностями, чем прочие голоса, в конце XVI века не была чем-то само собой разумеющимся и даже имела анахронический оттенок⁶. В качестве *c. f.* Леженом были отобраны двенадцать мелодий Женевской псалтири. Как известно, Женевская псалтирь (1562) – инициированный Жаном Кальвином стихотворный перевод на французский язык полной Псалтири, осуществленный Клеманом Маро (1497–1544) и Теодором де

⁵ Цит. по: [16, 260–261]. Перевод автора статьи. Исследовательница творчества Лежена Изабель Ис считает, что предисловие было составлено, по крайней мере, не без участия поэта Теодора Агриппы д’Обинье [16, 250].

⁶ В данную эпоху принцип ритмически обособленного голоса сохраняет свое ведущее значение лишь в некоторых жанрах (в частности, в инструментальных полифонических вариациях). Однако нельзя безоговорочно утверждать, что во второй половине XVI века к ним принадлежат псалмовые циклы. Например, в «Покаянных псалмах» Лассо только один из семи написан на *c. f.*, а в «Покаянных псалмах» Утендаля – ни одного.

Беза (1519–1605). Каждый псалом снабжен анонимной одноголосной мелодией; предполагают, что над ними работали несколько разных авторов, в том числе Луи Буржуа [15, VIII-IX]. Никаких ладовых обозначений в издании нет, однако мелодии, как правило, отчетливо обнаруживают очевидную на слух ладовую принадлежность. В многоголосном цикле Лежена, где в нотах надписан лад в каждой части, мы можем видеть, как композитор выступает фактически в роли теоретика, производящего косвенную ладовую атрибуцию выбранных им псалмовых мелодий, и из первых рук можем узнать его представление о ладах в одноголосии.

Обращение Лежена к мелодиям гугенотской Женевской псалтири выглядит закономерным и знаменательно. Протестантский композитор вписывает свою духовную музыку в систему ладов, порожденную католическими теоретиками, но построенную на принципе, освобожденном от церковных ограничений, и вместе с тем сохраняющую с ними генетическую связь. Двенадцать ладов – это, можно сказать, символ Церкви, но обновленной.

Новая ладовая концепция – «додекахорд» – оказалась той специфической заменой церковного ладового фундамента музыки гуманистическим (хотя и не собственно светским), который идеально подходил к мировоззренческому, философскому, эстетическому обоснованию музыкального протестантизма. По мысли Ричарда Фридмана [14, 297], проект Лежена вполне соответствует интенциям других деятелей протестантской культуры того времени, которые зачастую стремились наполнить новым вином именно старые мехи, чтобы новое содержание было утверждено в формах, имевших статус ничуть не меньший, чем в рамках прежней католической принадлежности. Так и система двенадцати ладов, покоящаяся на естественных основаниях,

обнимающая всю музыку – и духовную, и светскую, не имевшая никакого конфессионального «родимого пятна», но приемлемая для всех ввиду своей естественно-научной мотивации, оказалась желанной основой для последнего сочинения старого мастера-гугенота, который на склоне жизни увидел наконец торжество своей веры и утвердил ее своим искусством.

Но вернемся к песенным источникам Лежена. В нотном примере 1 показана мелодия псалма 124/123 «Если бы не был Господь среди нас» из Женевской псалтири. Лад мелодии мы определяем как ионийский с, по амбитусу ($g-a^1$) – плагальный. В glareановской систематике – гипоионийский, то есть двенадцатый.

Пример 1. Мелодия псалма 124/123 из Женевской псалтири⁷



Вот как выглядит та же мелодия в гармонизации Лежена из сборника «150 псалмов на 4 и 5 голосов» (см. нотный пример 2, источник помещен в теноре):

⁷ Источник цитируется по изданию: [16, 124].

Пример 2. К. Лежен. Псалом 124 из сборника «150 псалмов на 4 и 5 голосов» (начальная и заключительная музыкальные строки)⁸

The image displays a musical score for a four-part setting of Psalm 124 by Claude Le Jeune. The score is presented in two systems, each with four staves corresponding to the voices: Dessus (Soprano), Haute-Contre (Alto), Taille (Tenor), and Basse-Contre (Bass). The first system shows the beginning of the piece, with the lyrics 'Or peut bien dire Is - ra - el main - te - nant,'. The second system shows the end of the piece, with the lyrics 'Pour nous meur - trir des - sus nous s'est jet - té.' The notation is in French lute style, featuring a single sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes.

К последнему примеру можно отнести слова Киры Иосифовны Южак:

Благостное звучание симультанно ступающих консонансов в единоритмичном контрапункте неизбывно, оно ни к чему не побуждает, никуда не направлено и нескончаемо. <...> При погружении в строгостильный хорал все же можно уловить тонкие различия, услышать слабое дыхание времени [12, 31].

Представленная выше гармонизация данного источника в творчестве Лежена не единственная, он используется и в «Додекахорде», причем в последнем случае «дыхание времени» ощущается достаточно сильно, и иногда даже хочется сказать, что *s. f.* на сквозняке – это происходит тогда, когда прочие голоса внезапно оставляют его в одиночестве. Здесь мы убеждаемся в том, что, по выражению того же исследователя, «полифония – это прежде всего полиритмия» [13, 10]. В нотном примере 3 а и 3 б показаны начало и конец псалма 124/123 из «Додекахорда» на тот же источник:

⁸ Пример взят из издания: [18, 218–219].

Пример 3 а. К. Лежен. Псалом 124
из сборника «Додекахорд» (начало I части)⁹

Пример 3 б. К. Лежен. Псалом 124
из сборника «Додекахорд» (окончание I части)¹⁰

При рассмотрении примера 3 а и 3 б нас ждут неожиданности, свидетельствующие о том, что источник трактован здесь необычно: одноголосный лад мелодии, положенной в основу псалма (см. партию *taille*), не соответствует его многоголосному ладу – *f* лидийскому¹¹. Отсутствие знака в ключе в многоголосии при финалисе *f* говорит о том, что композитор имел в виду лидийский лад, об этом же говорит и размещение псалма в сборнике – на том месте, где в общей очеред-

⁹ Пример взят из издания: [19, 178].

¹⁰ Пример взят из издания: [19, 180].

¹¹ То же и в № 8.

ности подобает быть лидийскому ладу (см. Приложение 1). Однако, лад мелодии – однозначно с ионийский с финалисом с (как мы видели это в другой гармонизации того же Лежена в примере 2).

Обратим внимание на то, что звук с – финалис помещенной в партии *taille* (теноре) ионийской мелодии – каждый раз оказывается квинтовым тоном заключительного аккорда. Как утверждает Изабель Ис [16, 253], в Женевской псалтири Лежен просто не смог найти мелодии в строгом лидийском ладу, то есть с финалисом *f* и при этом без си-бемоля в ключе, и вышел из положения указанным образом.

На противоречие между ладом тенора и ладом полифонического целого в названных псалмах «Додекахорда» обратили внимание уже младшие современники: в своем «Трактате о музыке» (1622) Мартин ван дер Бист ссылается на указанную многоголосную интерпретацию Леженом 124 псалма, видя в ней «определенную возможность объединить один лад с другим» [16, 254]; в другом рукописном теоретическом руководстве начала XVII века перечислены все псалмы из «Додекахорда» с указанием их лада за исключением лидийских – напротив них стоит прочерк [16, 254].

Но если все можно сотворить из всего, то не размывается ли тем самым понятие лада в многоголосной композиции? В конце концов, си-бемоль как случайный знак встречается у Лежена и в седьмом и восьмом ладах (нумерация по позднему Царлино), не превращаются ли они в ионийский только лишь без номинального си-бемоля в ключе? Есть фактор, который дает основание утверждать, что специфика лада в многоголосии сохраняется, а значит, лады не вполне растворяются друг в друге – каденционный план. Конкретно это выражается в трактовке каденций на III ступени: в ладах с финалисом *f* без знака

в ключе, с одной стороны, и с си-бемолем, с другой, они различны по своему виду.

В ионийском ладу *f* при си-бемоле в ключе III ступень сольмизационно обозначается слогом *mi* (= сверху полутон, снизу тон). Если каденции на ней делаются, то либо *фригийские* (обозначение: «a-mi»), либо *плагальные* (обозначение: ↓A), что отвечает сольмизационному качеству данной ступени в данном ладу (см. схему 1 ниже).

В лидийском же *f* III ступень мыслится сольмизационно как *ге* (сверху и снизу – тон). В соответствии с этим в каденционный план вносятся совсем другие каденции на ней, а именно *автентические* (обозначение: ↑a)¹², ни плагальных, ни фригийских нет: подразумеваемая сольмизационная структура лада не позволяет (ср. схему 2 со схемой 1):

Схема 1. Каденционный план псалмового мотета в *f* ионийском («Додекахорд», № 2 часть VII)¹³

J'alloi courbé, comme feroit	<↑F>
Un qui sa mere pleurerait:	a-mi – ↓C
Mais eux cognoissans mon martyre	↓B
Se sont assemblez pour en rire.	E – ↑F
Les plus maraux à mon desceu	...↓F
M'ont machine ce qu'ils ont peu:	↓A ⁺ – a-mi
A pleine gorge ils m'ont blasmé,	↑F – ↓a
Et tant qu'ils ont peu diffamé.	↑F

¹² Такого же рода разница видов каденций встречается, например, в двенадцатиладовом цикле «Покаянные псалмы» Утендаля.

¹³ В схеме приняты также следующие обозначения: надстрочный «+» означает замену терции в минорном трезвучии на мажорную («пикардийскую»); подчеркивание – теноровую каденцию; угловые скобки – всевозможные нарушения каденционной формулы (в частности, отсутствие синхронности в произнесении последнего слога). Сочетание двух букв (вторая – подстрочная) через косую черту (например, C/a) означает «ложную» (в тональном лексиконе – прерванную) каденцию: большая буква означает ступень, на которую нацелена дискантовая и теноровая мелодическая клаузула в верхних голосах, а подстрочная буква – реальную ультиму в басу – основной тон финального аккорда каденции.

Схема 2. Каденционный план псалмового мотета
в *f* лидийском («Додекахорд», № 8 часть II)

Ton peuple as traité rudement,	↑C/a-↑a
Et d'un vin d'estourdissement	g
Tu l'as repeu, et abreuvé:	↑C
Mais depuis tu as eslevé	C
L'enseigne de tes serviteurs,	↓C
Qui te reverent en leurs coeurs,	↑a-↑a-↑a
À fin que haut on la desploye,	↓F-F/a-↑C
Et que ta verité se voye.	↓F-↓F

Таким образом, тот или иной старинный лад в многоголосии – это не фикция, поскольку через каденционный план косвенно обнаруживается лежащая в глубине его сольмизационная структура. В этом контексте необычное использование ионийского мелодического первоисточника в лидийском ладу – лишь повод, чтобы не нарушить сам принцип «Додекахорда» и сохранить принадлежность к избранному кругу протестантских духовных мелодий.

Итак, первая особенная черта состоит в изменении лада первоисточника при перенесении его в многоголосие. Другие связаны с приемами его преобразований. Наталия Александровна Симакова называет атрибутами техники письма на *c. f.* его ритмическое обособление, запаздывающее вступление, интонационно-тематическую подготовку [11, 405]: все это, в целом, присутствует в «Додекахорде».

С другой стороны, не все типичные приемы обработки первоисточника используются в леженовском цикле, и на это есть свои причины. Татьяна Наумовна Дубравская говорит о двух способах варьирования хорального источника у Лассо при превращении его в *c. f.* – орнаментировании и редуцировании, отмечая их характерность для музыки XVI века [3, 386]. У Лежена нет ни того, ни другого, поскольку в женевской мелодии нечего редуцировать, а орнаментация привела бы к утере песенного метра, который отчетливо проступает в мелодии.

Дубравская указывает также на сущностные признаки форм, возникающих в опоре на принцип *s. f.*: «Интонационная вторичность музыкального материала и вторичность временного плана его развертывания» [3, 397]. Вторичность материала у Лежена есть, а вторичность временного плана развертывания материала – всегда ли? Так, в том примере из лидийского псалма, который рассматривался выше (см. нотный пример 3), противопоставление «твердого напева» и прочих голосов доведено до вычурности и заостренности. Перед нами не просто музыкальное время, «оплаченное из кармана» одnogолосного первоисточника, но как бы параллельное протекание двух времен, как если бы *s. f.*, с одной стороны, и прочие голоса, с другой, существовали в разных измерениях и не слышали бы друг друга. Возникает и другая ассоциация: *s. f.* ведет скрытую жизнь и прячется за прочими голосами. В этом убеждает ритмическая стратегия некоторых строк: когда все голоса заканчивают строку и паузируют, *s. f.* только начинает. Случается, что он внезапно остается один, его партия намеренно обнажается, но вскоре прочие голоса как бы заслоняют его собой, и его напев только угадывается.

Не может ли и это противопоставление – «я» и «они», *s. f.* и прочие голоса – иметь косвенное отношение к остро стоявшему в эпоху Лежена вопросу о свободе вероисповедования и неприкосновенности частной жизни? Какой бы неожиданной и даже тенденциозной не показалась эта ассоциация, она имеет некоторые не менее неожиданные параллели во французском искусстве того времени.

Некоторые гугеноты-художники или, лучше сказать, дизайнеры отличились в весьма специфической области – как мастера разбивать сады. Таков был Бернар Палисси, мастер фаянса, который в качестве садового архитектора прославился устройством особого рода гротов.

Гроты Палисси представляли маленькие пещеры в искусственных скалах, покрытых мхом и растениями, среди которых скользят и извиваются, блестя на солнце, змеи, ящерицы, ужи, разное другое зверье, причем все, и скалы, и растения, и пресмыкающиеся были исполнены из блестящей глазированной глины [6, 90].

Ричард Фридман считает, что развитие этой невинной области парковой архитектуры инспирировано, как показывает пример Палисси, протестантским мирозерцанием. Более того, в каких-то случаях садовая архитектура может выступить как особого рода параллель к псалмопению¹⁴.

Сады с гротами – символы скрытых пространств, соответствующих внутренним областям духовной жизни человека, куда он может мысленно укрываться и в их обособленности и защищенности искать покой. По аналогии прием демонстративного ритмического обособления партий в «Додекахорде», где за оживленным ансамблем голосов изредка – как за ветвями деревьев – иногда пробивается *s. f.*, можно

¹⁴ «Идеализированный сад Палисси – это пространство, в котором находятся восемь беседок (четыре из кирпича, еще четыре из дерева), которые должны быть симметрично расположены по углам пространства и в конечных точках крестообразной стены, разделяющей сад. Каждая из этих построек окружена скалами, растениями, водными устройствами, которые имитируют звуки ручьев и птиц. Каждая беседка также имеет особую архитектуру с колоннами, гротами и потайными пространствами. Более того, на каждом из этих восьми мест должны быть надписи с различным библейским смыслом или девизом, которые, когда они читаются по порядку, ведут зрителя путем своего рода духовного паломничества от невежества к мудрости. Во всем этом, как рассказывает нам Палисси, его вдохновением было видение Псалма 104, который так же раскрывает божественную силу в изобилии природного мира: “Вот почему я хочу построить свой сад по образцу 104 Псалма, где Пророк описывает превосходные и чудесные дела Божьи, и, созерцая их, он поет перед Ним и приказывает своей душе восхвалять Господа во всех его чудесах”» [14, 306].

Переключки между Палисси и Леженом заметны также в подчинении творческого замысла строгой конструкции — организующей садовое пространство геометрической основе у Палисси (см. об этом: [5, 81]) и заданной логике двенадцатиладовой системы у Лежена.

прочитать так: за суетой этого мира скрыт голос духовной песни. Так или иначе, *общее место* (ритмическое обособление протагониста, проводящего с. f.) у Лежена *превращается в маньеристски выразительный прием*.

Другой повод убедиться в возможности аналогичной инверсии приема содержится в том, как Лежен обращается с традиционной для форм на с. f. миграцией источника по голосам.

Форма, в которой написан каждый из двенадцати псалмов в «Додекахорде», совпадает с той, что Владимир Васильевич Протопопов характеризует как *раннебарочный вариационный цикл на с. f.* В многочастной форме «с. f. нередко переходит в новый голос и может изменить ладотональное (звуковысотное) положение – так образуется отдельный вариационный цикл» [10, 12-13]. Такую форму исследователь находит в псалмах и многоголосных песнях Свелинка и в инструментальных вариациях Фрескобальди [10, 52]. Один из приемов работы с первоисточником в вариациях на с. f. – миграция твердого напева по избранным (чаще всего сольмизационно тождественным) высотным позициям и по различным голосам. Чтобы увидеть своеобразное претворение этого принципа, обратимся к крупному плану сочинения.

Что представляет собой «Додекахорд» в смысле общей композиции? Прежде всего, отметим, что этот полифонический цикл огромен. В новейшем издании (1989) он занимает три тома общим числом в 308 страниц. До сих пор изданной полной записи нет; длительность семи избранных псалмов в исполнении Мишеля Лаплени [20] – один час, целое же, видимо, должно длиться не менее полутора часов. Перед нами большая архитектурная постройка, «музыкальный сад с гротами». Двенадцать циклических многоголосных псалмов, составляющих

его, не равны по протяженности, что определяется величиной их текста. Количество частей в отдельных псалмах – от трех до шестнадцати, количество голосов – от двух до семи.

С. f. всегда сначала проводится у тенора, но потом от части к части переходит в другие голоса, нередко возвращаясь к тенору в последней. Принципы и темпы миграции с. f. неодинаковы в разных псалмах и составляют отдельный скрытый план композиции. Несмотря на то, что с. f. в большинстве случаев равномерно переходит из голоса в голос от части к части, встречаются исключения (см. ниже). В больших псалмах есть срединные части без с. f., а также такие, где в отдельных случаях происходит непредсказуемая его передача от одного голоса к другому по строкам внутри части, и даже меняется общий характер ритмики, так что голос, проводивший с. f., включается в песенно-танцевальное движение, захватывающее все голоса.

Схема 3. Миграция мелодии источника
по голосам в семичастном псалмовом мотете № 8

		8.1	8.2	8.3	8.4	8.5	8.6	8.7
Dessus	C1							
Second-dessus	C2							
Haute-contre	C3	c.f.		c.f.			c.f.	
Cinquieme	C3		c.f.		c.f.			c.f.
Taille	C4							
Basse-contre	F4							

Не ставя невыполнимую в масштабах статьи цель охарактеризовать все миграции с. f. в цикле, приведем два примера, показывающих полярные случаи. Наиболее тривиальный вариант мы видим в № 8 (см. схему 3). Он написан на текст псалма 60/59 в лидийском

плагальном ладу, состоит из семи частей; число голосов в первых пяти частях – пять, в двух последних – шесть¹⁵.

В этом псалме одна часть не имеет с. f., в прочих он не покидает пределов среднего регистра; фактически он проводится в одном «раздвоенном» голосе – альте; см. в схеме 2 голоса *от-контр* (*haute-contre*) и *пятый* (*cinquiesme*) – оба в одинаковой тесситуре, обозначенной альтовым ключом.

Более сложная картина наблюдается в № 9, написанном на текст псалма 46 в миксолидийском автентическом ладу (финалис *g*). В нем пять частей, в первых двух – пять голосов, в прочих – по шесть.

Схема 4. Миграция мелодии источника
по голосам в пятичастном псалмовом мотете № 9

		9.1	9.2	9.3	9.4	9.5
Dessus	G2			c.f. ¹⁻⁴ c.f. ¹⁻⁴		
Second-dessus	G2			c.f. ⁵⁻⁸		c.f. ¹⁻⁴
Haute-contre	C2					
Cinquiesme	C3		c.f.		c.f. ⁵⁻⁸	
Taille	C3	c.f.			c.f. ⁵⁻⁸ c.f. ¹⁻⁴	
Basse-contre	F3					

Особенность заключается не только в миграции с. f. из теноровой тесситуры (голоса *taille* и *cinquiesme* в альтовом ключе) в дискантовую (голоса *dessus* и *second-dessus* в скрипичном ключе). Действительно необычным является нарушение в третьей и четвертой частях актуального для большинства псалмов в «Додекахорде» принципа: по одному проведению мелодии первоисточника в каждой части. Напомним: изложенные рифмованными стихами псалмы Женевской псалтири представляют собой, по сути, куплетные песни. У Лежена каждый

¹⁵ Обозначения ключей в таблицах: G2 – скрипичный, C1 – сопрановый, C2 – меццо-сопрановый, C3 – альтовый, C4 – теноровый, F3 – баритоновый, F4 – басовый. Темный фон соответствует плагальным амбитусам в голосах, светлый – автентическим.

такой куплет, как правило, соответствует одной части циклического мотета. Например, в женевской мелодии псалма 60/59 семь куплетов, поэтому у Лежена в соответствующем номере семь частей (см. схему 4). В данном же случае в мелодии шесть куплетов, а в псалме Лежена только пять частей. Так получилось потому, что с. f. почему-то проводится трижды в течение третьей и четвертой частей, образуя гемиолу высшего порядка. Таким образом, в каждой части он проходит полтора раза (верхним индексом в таблице показаны номера музыкальных строк, всего в мелодии их восемь), так что заключительной многоголосной каденции третьей части соответствует каденция только лишь четвертой строки.

Еще более дробную сегментацию и причудливую миграцию мы видим в № 3, написанном на текст псалма 45/44 в ладу соль дорийском автентическом. В нем семь частей; в первых четырех частях – четыре голоса, в пятой части – три голоса, в шестой и седьмой – шесть голосов.

Схема 5. Миграция мелодии источника по голосам в семичастном псалмовом мотете № 3¹⁶

		3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6	3.7
Dessus	G2						c.f.	
Cinquesme ¹⁶	G2						c.f. ⁵⁻⁸	
Second-dessus	C1				c.f. ¹	c.f. ¹⁻⁴		
Haute-contre	C2					c.f. ⁵⁻⁸		
Cinquesme	C3	c.f.		c.f. c.f. ¹⁻⁴	c.f. ^{2, 4}			c.f. ⁵⁻⁸
Taille	C3		c.f.		c.f. ⁵⁻⁸ c.f. ³		c.f. ⁸	c.f. ¹⁻⁴
Basse-contre	F3							

¹⁶ *Cinquesme* – «пятый» [голос], аналог латинского quintus, обозначавшего партию сверх четырех основных — дисканта, альты, тенора и баса. Его номерное обозначение подразумевает, что дополнительный голос не привязан изначально к конкретному регистру и может встроиться в любую тесситуру. По словам И.А. Барсовой, «“пятый” голос получил название “вагант” (лат. vagans; букв. “блуждающий”, “странствующий”)». [1, 205]. В псалме № 3 Лежена он действительно блуждает от части к части – из теноровой тесситуры в дискантовую, поэтому наименование *cinquesme* дважды фигурирует в столбце с перечнем голосов.

Верхний индекс показывает не только деление мелодии первоисточника на две половины, как в предыдущем случае: в четвертой части с. f. переносится по отдельным музыкальным строкам из голоса в голос, при этом некоторые из них проходят в диминуированно-ритмизованном виде. Здесь мы находим следующие приемы, часть которых типична для техники с. f.:

- сегментация
- диминуция
- альтерация
- мелодические ретуши.

Пример 4. Сравнение источника (Женевская псалтирь) и его авторского варианта в псалмовом мотете № 5

«Долекахорд»
Ч. 1–4, 12–16.

Версия из
Женевской
псалтири

The image displays a musical score for a motet, comparing two versions. The top version, 'Долекахорд' (Ch. 1-4, 12-16), is written in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The bottom version, 'Версия из Женевской псалтири' (Version from the Geneva Psalter), is also in C major, 4/4 time, and consists of two staves. The lyrics are in French. The score is divided into eight measures, each with a number above it. The first measure is marked with a '1.' and the second with a '2.'. The third measure is marked with a '3.' and the fourth with a '4.'. The fifth measure is marked with a '5.' and the sixth with a '6.'. The seventh measure is marked with a '7.' and the eighth with an '8.'. The lyrics are: 'Sei - gneur, en - ten ma re - ques - te, Rien n'em - pes - che ny n'ar - res - te', 'Mon cri d'al - ler ju - squ'à toy, Ne te ca - che point de moy: En ma dou - leur non - pa - reil - le, mi la sol ut re mi fa mi', 'Tour ne vers moi ton o - reil - le: Et pour m'ou - ir quand je cri - e, A - van - ce toy, je te pri - e.'

Самое интересное и необычное заключено в последнем пункте. Композитор скорректировал фригийскую мелодию из Женевской псалтири, когда переносил ее в свое сочинение¹⁷. В нотном примере 4 оригинальная мелодия показана на нижней строке, а основной вариант, фигурирующий в № 5 «Додекахорда» – на верхней.

Однако этим дело не ограничивается: ретушированный источник дан в цикле в двух значительно отличающихся друг от друга мелодических вариантах. Первый (I) из них (показан в нотном примере 4 на верхней строчке) наиболее стабилен, второй (II) сам разветвляется на три версии (А, В, С). Вариант I встречается в десяти частях, вариант II А в двух частях, варианты II В и II С – каждый в одной из частей. Кроме того, две части свободны от полноценных проведений с. f.

В Приложении 2 показаны проведения одноголосного источника по частям псалмового мотета № 5 с первой по двенадцатую (части 13–16 опущены, так как не приносят ничего принципиально нового). Варианты одной и той же музыкальной строки можно видеть один под другим.

Мелодия состоит из двух строф, в которые группируются восемь музыкальных строк. В схеме 6 мелодическое содержание каждой строки (ср. с Приложением 2) обозначено строчной латинской буквой, что позволяет видеть общие участки, на фоне которых выделяется причудливая комбинаторика, присущая версиям II А-II В-II С.

¹⁷ Гипотеза относительно целей такой коррекции – «подтянуть» некоторые интервалы до основных совершенных консонансов, которые надлежало иметь ладу согласно предписаниям теории, – была высказана автором ранее [8, 90–91].

Схема 6. Мотивный состав мелодических вариантов источника в разных частях псалмового мотета № 5 (ср. с Приложением 2)

версия	№ части	1	2	3	4	5	6	7	8
I	1 – 4	a	b	c	d	e	f	g	h
II.A	5, 6	i	j	k	l	m	n	o	p
без с.ф.	7								
II.B	8	i	r	q	k	m	n	o	p
II.C	9	a	b	k	d	m	n	o	p
без с.ф.	10								
I	11–16	a	b	c	d	e	f	g	h

Сличение версий позволяет обнаружить в седьмой строке прием *inganno*; Лариса Львовна Гервер называет такой вид секундовым [2, 178-179] (см. нотный пример 5):

Пример 5. Варианты изложения мелодического источника в разных частях псалмового мотета № 5 с применением *инганно*

Вариант II

Вариант I

6.

7. mi la sol ut re mi fa mi

mi la sol ut re mi fa mi

(твердый гексахорд) | (натуральный гексахорд)

(натуральный гексахорд) | (твердый гексахорд)

Впрочем, это частный случай, в целом же изменения не носят единообразного характера. Хотя они иногда и напоминают регулярную мутацию, как в приведенном нотном примере 5, где в шестой строке мелодия из натурального гексахорда (вариант I) переносится в твердый (вариант II), однако в целом стратегия этих изменений другая. Тем или иным способом мелодия изменяется так, что первый ее вариант хочется назвать темой, а второй – тональным ответом. Одно-

временно первый вариант экспонирует автентический фригийский, а второй – гипофригийский лад¹⁸.

В схеме 7 видно, что первый вариант размещен в голосах со светлым фоном в строках, а второй – с темным. Далеко неслучайно соответствие автентического (I) и плагального (II) вариантов избранным ключам¹⁹:

Схема 7. Миграция мелодии источника по голосам
в шестнадцатичастном псалмовом мотете № 5

		5.1	5.2	5.3	5.4	5.5	5.6	5.7	5.8	5.9	5.10	5.11	5.12	5.13	5.14	5.15	5.16
Dessus	C1													c.f.			
Second-dessus ²⁰	C2								c.f.	c.f.					c.f.		
Haute-contre	C3					c.f.	c.f.										
Cinquieme	C4		c.f.		c.f.								c.f.				c.f.
Taille	C4	c.f.		c.f.								c.f.				c.f.	
Basse-taille	F3																
Basse-contre	F4																

Преобразование с. f., связано, таким образом, с *ладовой коррекцией*, хотя мотивы ее конкретного выполнения не всегда ясны. Варианты с. f. таковы, что его ладовый остов перестраивается из автентического в плагальный и обратно. В нотном примере 6 показаны амбитусы вариантов с. f. (в виде интервалов черными нотами без штилей) и финалисы (бревисом) в каждой части. Как мы видим, в некоторых срединных частях финалисом мелодии оказывается звук квинтой выше первой ступени фригийского лада – *h*.

¹⁸ «Консоциация ладов есть объединение автентического лада с его плагальным и плагального с его автентическим». <...> «Консоциация есть лучший способ проводить фуги всеми голосами соответственно данному ладу... В таком случае кварта обращается в квинту, а квинта в кварту, и, где это возможно, сохраняются полутоны». <...> Так Бернхард описывает тональный ответ», – объясняет М.И. Катунян [4, 115].

¹⁹ См. об этом: [9, 26–32].

Пример 6. С. f.: миграция по голосам шестнадцатичастного псалмового мотета № 5 (бревис обозначает финалис, черные ноты без штилей – амбитус)

The musical score is presented on seven staves, each corresponding to a different voice part. The parts are labeled on the left: Dessus, Second-dessus, Haute-contre, Cinquiesme, Taille, Basse-taille, and Basse-contre. Above the staves, the parts are numbered 1 through 16. The notation includes brevis (finalis) and ambitus (black notes without stems).

В целом складываются контуры формы второго плана, где в первых четырех частях цикла экспонируется вариант I, затем идет ряд срединных частей, где с. f. либо отсутствует, либо представлен версиями варианта II, наконец, последние шесть частей образуют с указанной точки зрения репризу: вариант I возвращается.

Конечно, показанные ретуши ставят под вопрос само понятие с. f. – «твердый» ли перед нами напев или «эластичный», «гнущийся» под влиянием требований лада? Второе, видимо, – отличительная черта переходной эпохи. Техника обращения с источником балансирует у Лежена в разных частях цикла между письмом, характерным для полифонических вариаций на с. f., и принципом фуги с тональным ответом²⁰.

Наверное, самым непосредственным доказательством этой подвижности служит свободная от с. f. седьмая часть, которая начинает-

²⁰ «Тонико-доминантовая и тонико-субдоминантовая системы перемещения с. f. В мотетах Лассо явно перекликаются с тональными принципами однотемных ричеркаров того же времени» [3, 384]. Но в случае Лассо речь идет о транспозиции краткой формулы, а у Лежена – о пространной мелодии, занимающей всю часть циклического сочинения.

ся со стреттного проведения материала с. f. в виде темы и ответа, при этом *taille* и *dessus* воспроизводят вариант с. f., который он имел в первых четырех частях, а *second-dessus* – вариант из пятой и шестой частей.

Пример 7. Клод Лежен «Додекахорд» № 5, часть VII (начало)

Septiesme partie

The musical score for 'Septiesme partie' by Claude LeJeune is presented in three staves: Dessus, Second-Dessus, and Taille. The music is in C major, 4/4 time, and features a complex polyphonic texture with Latin lyrics. The lyrics are: 'Tu te re - le - ve - ras don - ques, Tu te re - le - ve - ras don' (Dessus), 'Tu te re - le - ve - ras don - ques, Et au - ras, tu' (Second-Dessus), and 'Tu te re - le - ve - ras don - ques, Tu te re - le - ve - ras' (Taille). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Как показывает предпринятый выше обзор работы с источником, в цикле «Додекахорд» Клода Лежена узнаваемые ренессансные композиционные черты заострены и частично нарушены, типичные структурные компоненты наличествуют, но как бы слегка стронуты с мест, что, как кажется, может служить образцовым примером музыкального маньеризма, за которым угадывается отсвет широкого мировоззренческого и культурного контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. М.: Московская гос. консерватория, 1997.
2. Гервер Л.Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018.

3. *Дубравская Т.Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Т. 2Б. М., 1996.
4. *Катунян М.И.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сборник статей. Сост. Т.Н. Дубравская. М., 1985. С. 76–118.
5. *Карпенко Е.К.* Бернар Палисси (1510?–1590): творческая личность в контексте французской культуры XVI века. Дисс. ... канд. философских наук. М., 2004.
6. *Кубе А.* История фаянса. Берлин: Р. С. Ф. С. Р. Государственное издательство, 1923.
7. *Кюрегян Т.С.* Музыка античных форм // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. С. 18–28.
8. *Лыжов Г.И.* Генрих Глареан и Клод Лежен: два «Додекахорда». Музыкальная академия, 2020. № 2. С. 60–91.
9. *Лыжов Г.И.* Связь ключевой комбинации и лада в XVI веке // *Лыжов Г.И.* Партитура со старинными ключами. Дидактические образцы XVI–XX веков. Исторический очерк и хрестоматия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020.
10. *Протопопов В.В.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века // История полифонии. Вып. 3. М.: Музыка, 1985.
11. *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. Ч. 1. М., 2002.
12. *Южак К.И.* Полифония и контрапункт. Кн. 1. СПб.: Сударыня, 2006.
13. *Южак К.И.* Полифония и контрапункт. Кн. 2. СПб.: Сударыня, 2006.

14. *Freedman R.* Le Jeune's «Dodecacorde» as a Site for Spiritual Meanings // *Revue de Musicologie*. T. 89. No. 2 (2003). P. 297–309.
15. *Heider A.* Preface // *C. Le Jeune. Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes* / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1995. P. VII–XII.
16. *His I.* Das «Dodecacorde» von Claude Le Jeune (1598) im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino // *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musikaus dem Geist der Antike?* / hrsg. von N. Schwindt. Kassel; Basel u. a. : Bärenreiter, 2006. S. 260–261.
17. *Pidoux P.* Le Psautier Huguenot du 16. siècle. 1, Les melodies. Bale: Baerenreiter, 1962.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И ЗВУКОЗАПИСИ

18. *Le Jeune C.* Les cent cinquante pseumes de David, mis en musique à quatre [et cinq] parties / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1988.
19. *Le Jeune C.* Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1995.
20. *Claude Le Jeune.* Sept psaumes du Dodecacorde. Ensemble vocal Sagittarius. Direction: Michel Laplénie. CD. Accord – 206752. 1998.

REFERENCES

1. *Barsova I.A.* Ocherki po istorii partiturnoy notatsii [Essays on the History of Score Notation]. M.: Moskovskaya gos. Konservatoriya [Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory], 1997.
2. *Gerver L.L.* Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroy poloviny XVI — nachala XVII veka [Inganno and Other Secrets of

Polyphonic Technique (The Second Half of the 16th — Early 17th Centuries)].
M.: RAM im. Gnesinykh [Gnessins Russian Academy of Music], 2018.

3. *Dubravskaya T.N.* Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek. Istoriya polifonii. T. 2B. [Renaissance music. XVI century. The history of the polyphonic music. Vol. 2B]. Moscow: Muzyka [Music], 1996.

4. *Katunyan M.I.* Uchenie o kompozitsii Genrikha Shyuttsa [Theory of musical composition by Heinrich Schütz]. In: Genrikh Shyutts. Sbornik statey [Heinrich Schütz. An Articles Collection]. Comp. by T.N. Dubravskaya. Moscow: Muzyka [Music], 1985. P. 76–118.

5. *Karpenko E.K.* Bernar Palissi (1510?–1590): tvorcheskaya lichnost' v kontekste francuzskoj kul'tury XVI veka. Diss. ... kand. filosofskikh nauk [Bernard Palissy (1510?–1590): A Creative Person in the Context of 16th Century French Culture. Dissertation of the Candidate of Philosophical Sciences.]. Moscow, 2004.

6. *Kube A.* Istoriya fayansa [The History of Faience]. Berlin: R. S. F. S. R. Gosudarstvennoe izdatel'stvo [The RSFSR State Publishing House], 1923.

7. *Kyuregyan T.S.* Muzyka antichnykh form [Music of ancient forms]. In: Sator tenet opera rotas. Yuriy Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola [Sator tenet opera rotas. Yuriy Nikolaevich Kholopov and his scientific school]. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory], 2003. P. 18–28.

8. *Lyzhov G.I.* Genrikh Glarean i Klod Lezhen: dva «Dodekakhorda» [“Dodekachordon” by Heinrich Glareanus and “Dodecacorde” by Claude Le Jeune: An Experience of Comparison]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2020. No 2. P. 60–91.

9. *Lyzhov G.I.* Svyaz' klyuchevoy kombinatsii i lada v XVI veke [The Relationship Between the Key Combination and the Mode in the 16th

Century]. In: Partitura so starinnymi klyuchami. Didakticheskie obraztsy XVI–XX vekov. Istoricheskiy ocherk i khrestomatiya [Score with Old Keys. Didactic Samples of the 16th-20th Centuries. Historical Sketch and Chrestomathy]. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy centr «Moskovskaya konservatoriya» [The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory”], 2020.

10. *Protopopov V.V.* Zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — pervoy chetverti XIX veka. Istoriya polifonii. Vyp. 3 [Western European Music of the 17th–first Quarter of the 19th Century. The History of the Polyphonic Music. Vol. 3]. Moscow: Muzyka [Music], 1985.

11. *Simakova N.A.* Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Ch. 1. [Counterpoint of Strict Style and Fugue. Part 1]. Moscow: Kompositor [Composer], 2002.

12. *Yuzhak K.I.* Polifoniya i kontrapunkt. Kn. 1. [The Polyphonie and the Counterpoint. Vol. 1]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2006.

13. *Yuzhak K.I.* Polifoniya i kontrapunkt. Kn. 2. [The polyphonie and the counterpoint. Vol. 2]. Saint-Petersburg: Sudarynya, 2006.

14. *Freedman R.* Le Jeune's «Dodecacorde» as a Site for Spiritual Meanings. In: *Revue de Musicologie*. T. 89. No. 2 (2003). P. 297–309.

15. *Heider A.* Preface // C. Le Jeune. Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison : A-R Editions, 1995. P. VII–XII.

16. *His I.* Das «Dodecacorde» von Claude Le Jeune (1598) im Kontext der französischen Rezeption der Traktate von Glarean und Zarlino // Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musikaus dem Geist der Antike? / hrsg. von N. Schwindt. Kassel; Basel u. a.: Bärenreiter, 2006. S. 260–261.

17. *Pidoux P.* Le Psautier Huguenot du 16. siècle. 1, Les melodies. Bale: Baerenreiter, 1962.

SCORES AND AUDIO

18. *Le Jeune C.* Les cent cinquante pseumes de David, mis en musique à quatre [et cinq] parties / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1988.

19. *Le Jeune C.* Dodecacorde: Comprising Twelve Psalms of David Set to Music According to the Twelve Modes / ed. by Anne H. Heider. Vol. II. Madison: A-R Editions, 1995.

20. *Claude Le Jeune.* Sept psaumes du Dodecacorde. Ensemble vocal Sagittarius. Direction: Michel Laplénie. CD. Accord — 206752. 1998.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Структура и ладовая атрибуция сборника псалмовых мотетов Клода Лежена «Додокахорд» (1598)

1	Я прослаблю Тебя, Господи, всем сердцем моим (Пс. 138/137)	Фа ионийский
2	Суди, Господи, обидчиков моих (Пс. 35/34)	Фа ионийский
3	Излило сердце мое слово благое (Пс. 44/43)	Соль дорийский
4	Господь пасет меня и ни в чем не даст мне нуждаться (Пс. 23/22)	Соль дорийский
5	Господи, услышь молитву мою (Пс. 102/101)	Ми фригийский
6	Помилуй меня, Боже (Пс. 51/50)	Ми фригийский
7	Если бы не был Господь среди нас (124/123)	Фа лидийский
8	Боже, Ты отринул нас (Пс. 60/59)	Фа лидийский
9	Бог нам прибежище и сила (Пс. 46/45)	Соль миксолидийский
10	Известен в Иудее Бог, велико в Израиле имя Его (Пс. 76/75)	Соль миксолидийский
11	Боже, дай суд Твой Царю (Пс. 72/71)	Ля эолийский
12	Сказал Господь Господу моему (Пс. 110/109)	Ля эолийский

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Мелодические варианты первоисточника в № 5

В приложении 2 показаны варианты мелодии Псалма 102 из Женевской псалтири, как они даны в разных частях циклического псалмового мотета №5 из «Додекахорда» Лежена. Каждый мелодический вариант записан на отдельном нотоносце. Первая цифра слева от ключа указывает на номер псалмового мотета в общей 12-частной композиции «Додекахорда», вторая – номер части внутри самого псалмового мотета; например, «5.10» обозначает мелодический вариант, встречающийся в 10-й части пятого псалмового мотета. Такая нумерация частей прямо соответствует схеме 7 в тексте.

В Приложении приняты следующие сокращения наименований голосов:

T – taille

Cin. – cinquiesme

H.-c. – haute-contre

S.-d. – second-dessus.

Паузы, разделяющие строки c. f., опущены.

1 строка 2 строка 3 строка 4 строка

T. 5.1

Cin. 5.2

T. 5.3

Cin. 5.4

H.-c. 5.5

H.-c. 5.6

S.-d. 5.8

S.-d. 5.9

T. 5.11

T. 5.12

5 строка 6 строка 7 строка 8 строка

T. 5.1

Cin. 5.2

T. 5.3

Cin. 5.4

H.-c 5.5

H.-c 5.6

S.-d 5.8

S.-d 5.9

T. 5.11

T. 5.12

m n o p

e f g h

f

m n o p

e f g h

