

R. L. Pospelova

**Якоб Льежский и его критика модернистов
в трактате «Зеркало музыки»**

Аннотация

Статья посвящена Якобу Льежскому и седьмой книге его трактата «Зеркало музыки» (*Speculum musicae*, 1321—1330), в которой он предпринял критику т. н. модернистов (*moderni*). В статье рассматриваются причины и принципы, по которым эта критика была осуществлена. Подчеркивается, что приверженность Якоба идеалам эпохи *ars antiqua* была связана с тем, что Якоб учился непосредственно у Франко и был глубоко привязан к своему учителю. Им двигала обида и горечь, так как апологеты «нового искусства» напали на «старое искусство», объявляя его грубым и недостаточно тонким, насмехаясь над ним. Соответственно критика Якобом модернистов была не просто критикой, а явилась фактически уже ответом на критику самих модернистов, направленную против *ars antiqua*. При этом отмечается, что подобная борьба музыкальных партий постоянно повторяется в истории музыки как конфликт поколений.

Ключевые слова: Якоб Льежский, «Зеркало музыки», *ars nova*, *ars antiqua*, конфликт поколений, «модернизм» в XIV веке.

R. L. Pospelova

**Jacob of Liège and his critique of modernists in the treatise
*The Mirror of Music***

Summary

The article is dedicated to Jacobus of Liège and the seventh book of his treatise “The Mirror of Music” (*Speculum musicae*, 1321-1330), in which he undertook criticism of the so-called modernists (*moderni*). The article discusses the reasons and principles by which this criticism was carried out. It is emphasized that Jacob’s commitment to the ideals of the *ars antiqua* era was associated with the fact that Jacob studied directly with Franco and was deeply attached to his teacher. They were moved by resentment and bitterness, as the apologists of the “new art” attacked the “old art”, declaring it rude and not sufficiently delicate, mocking it. Accordingly, of Jacob’s critique of modernists was not just criticism, and was actually already a response to the modernists’ criticism against *ars antiqua*. It is noted that such a struggle of musical parties is constantly repeated in music history as a generation gap.

Keywords: Jacobus of Liège, *Speculum musicae*, *Ars nova*, *Ars antiqua*, conflict of generations, mannerism.

Статья поступила: 25.08.2018.



ранко-фламандский теоретик Якоб Льежский¹ (около 1260, Льеж²; после 1330, Льеж³) прославился в истории музыки своим противостоянием с т. н. модернистами (*moderni*) эпохи *ars nova*. Его главный и очень масштабный труд «Зеркало музыки»⁴ (*Speculum musicae*, создавался в интервале предположительно с 1321 по 1330 год), по протяженности самый крупный из сохранившихся средневековых трактатов, состоит из 7 книг, в последней из которых (самой известной) он изложил состояние современной ему системы мензуральной музыки с позиций адепта *ars antiqua*, прекрасно осведомленного, однако, в новациях *ars nova*. Будучи противником *ars nova* и развернув обширную его критику по разным параметрам, он получил в истории музыки репутацию консерватора. Однако его мнение не было единичным, фактически он живо (как документалист) запечатлел реакцию многих своих современников на новшества, введенные «модернистами» в мензуральную музыку и ее теорию.

Долгое время по странной иронии судьбы «Зеркало» приписывалось Иоанну де Мурису⁵, с легкой руки Э. де Кусмакера, который опубликовал 6-ю и 7-ю книги трактата в своей антологии под именем этого теоретика [13]. Ирония заключается в том, что Мурис был одним из главных оппонентов Якоба в развернутой им на страницах своего трактата дискуссии о преимуществах «старого» и «нового» *artes*. Дело в том, что Якоб скрыл свое имя, вернее, зашифровал его (*Jacobus*⁶) в акростихе: начальные буквы семи книг его трактата складываются в его имя, что было обнаружено только в XX веке Х. Бесселером [10. S. 180—181]:

In principio huius operis... (кн. 1, гл. 2)

Actus activorum in paciente sunt... (кн. 2, гл. 1)

Cum superiori libro de consonantiis... (кн. 3, гл. 1)

Ordo poscit naturales ut... (кн. 4, гл. 1)

Boecius — musicae doctor... (кн. 5, гл. 1)

Unum quodque opus tanto laudabilius est... (кн. 6, гл. 1)

Simplicius, in commento suo super Aristoteles praedicamenta (кн. 7, гл. 1)

Но имени своего главного противника Иоанна де Муриса в своем трактате он тоже не называет, ссылаясь на него в анонимной манере, как это частенько бывало в те времена. Поэтому историки музыки не сразу смогли разобраться, «что к чему»⁷. Тем более что издатель Э. де Кусмакер, опубликовавший огромное количество трактатов в своей четырехтомной антологии, вряд ли мог вникнуть в содержание каждого, это просто не было его задачей.

Так или иначе, только с открытием подлинного авторства трактата Х. Бесселером начинаются исследования биографического характера. Однако, о жизни Якоба и сейчас известно немного, а идентификация его носит гипотетический характер. Р. Брагар, осуществивший критическое издание трактата [12], предполагал, что Якоб родился около 1260 в Льеже или неподалеку от него и провёл там свои юные годы; далее обучался в Париже, штудировав Боэция и Франко, потом переехал обратно в Льеж, где и отправился в мир иной.

«Зеркало», судя по всему, было начато в Париже и закончено по возвращении в Льеж [12]. Существует версия его идентификации с неким Иаковом из Ауденарде (*Jacobus de Oudenaerde*), льежским каноником и профессором Парижского университета в 1313 году, которая является весьма вероятной; еще одна версия отождествляет Якоба с неким *Jacobus de Montibus*, из чего предположительно выводится место его рождения, г. Монс (Бельгия) (подробнее об этих версиях см.: [3]. Так или иначе, вопрос идентификации остается пока не вполне ясным).

Однако в настоящее время считается, что Якобу должны быть с уверенностью приписаны еще три трактата, которые он, видимо, написал до «Зеркала»: *Tractatus de consonantiis musicalibus*; *Tractatus de intonatione tonorum*; *Compendium de musica*. Как следует из их названий, в первом речь должна идти о консонансах, во втором о псалмовых тонах, а третий представляет

собой краткий комpendий музыки (подробнее см.: [3]).

«Зеркало» — настоящая энциклопедия теории музыки, состоящая из 7 книг (трактат посвящен Святой Троице⁸). Уже само название трактата обнаруживает стремление автора отобразить неким мысленным взором всю тематическую совокупность традиционной музыкальной теории.

Что касается содержания начальных шести книг⁹, то Якоб в них опирается на Боэция, Гвидо и его последователей (в частности, Иоанна Коттона), занимаясь, прежде всего, областями *musica speculativa* и *musica plana* (6-я книга посвящена церковному пению, в том числе со ссылками на церковную практику в Льеже). При этом широко освещаются традиционные темы — определение музыки и *musicus*, «изобретение», «деление» музыки, три рода мелоса у греков (диатон, хрома, энгармон), рассуждение о числах, пропорциях, интервалах (построенных на монохорде, употребляемых как мелодические в *cantus planus* и как гармонические в дисканте), о церковных ладах (с сопутствующими проблемами псалмовых тонов, их инициев, «родства звуков» по Гвидо), гексахордах и т. д. Классификации интервалов следуют в основном систематикам Иоанна Гарландского и Франко Кельнского.

Новшества с трудом пробиваются сквозь заросли компилятивного изложения не столько современной Якобу теории, сколько предшествующих теоретических накоплений, воспринятых активно и избирательно и сравниваемых с более поздними. Например, обсуждая три древнегреческих рода тетра хорда, он проводит сравнение с тремя видами гвидонова гексахорда. Отмечает он возможность построения и «неправильных» гексахордов, предполагающих сложные мутации, равно как практику транспозиции церковных ладов (окончания мелодий на «неправильных» финалисах *C, a*).

При ссылках на Боэция в вопросе классификации музыки Якоб вводит новацию, выделяя в качестве высшей трансцендентной сту-

пени «небесную музыку» (*musica coelestis*), в чем можно усмотреть параллель с посвященным трактату. Кроме того, *musica instrumentalis* Боэция получает характеристику как *musica sonora*, то есть музыка [реально] звучащая в отличие от музык *mundana* и *humana* Боэция. *Musica instrumentalis* или *sonora* в свою очередь делится на *musica plana* и *musica mensurabilis* — традиционное средневековое деление начиная с первых трактатов о мензуральной музыке (например, Иоанна Гарландского). Таким образом, доктрина Боэция о трех музыках получает у него дальнейшие родо-видовые ответвления, соотносенные с современной ему музыкальной практикой¹⁰.

Обсуждение проблематики в трактате ведется с привлечением «схоластического» метода современных Якобу университетских научно-образовательных программ. Следует отметить его гипертрофированную склонность к доказательствам от противного.

Однако подлинный интерес труда сосредоточен в 7 книге, посвященной практике современного дисканта через сравнение со старой (или более ранней) практикой¹¹. Автор признается, что его первоначальной мыслью и главным намерением было написать книгу о мензуральной музыке в защиту старых мастеров (*ad Antiquorum excusationem*). Такая интересная интенция выделяет замысел от прочих современных Якобу трудов (Филиппа де Витри, Иоанна де Муриса, которые были сосредоточены на новациях, воспринимая старую практику как ступень к новой).

Якоб Льежский хорошо знал музыку и теорию поколения Франко Кельнского: помимо Франко, которого он называет «тевтонцем»¹², он ссылается на Пьера де ла Круа (Петра де Круце) и «Аристотеля», сейчас известного как Магистр Ламберт (или Псевдо-Аристотель). Все трое ассоциированы им с *ars antiqua* или *ars vetus* (старая практика, старое искусство, старое учение). И он болезненно воспринимает упреки, которые исходили, видимо, от вульгарных адептов модернизма в сторону старого учения и старого способа пения: «Не-

которые модернисты считают грубыми и неотесанными, малосведущими и невежественными (*rudes et idiotas, insipientes et ignorantes*) тех певцов, которые не знают нового искусства или поют в соответствии не с ним, а со старым. И как следствие они считают старое искусство грубым и как бы неразумным (*rudem et quasi irrationabilem*), а новое — тонким и разумным (*subtilem et rationabilem*)»¹³ [12. Lib. 7. P. 88]; [2. С. 180].

Якоб детально сравнивает и анализирует новое учение (*ars nova*) и новые способы пения (*novi modi cantandi*) со старыми, по разным параметрам («тонкости и грубости», «совершенности и несовершенности», «свободы и подчиненности» и т. п.). При этом он дает развернутые характеристики обоим явлениям, что делает его трактат ценным документом для изучения этого переходного периода в истории западноевропейской музыки. Во многом его суждения перекликаются с положениями папской буллы Иоанна XXII «*Docta sanctorum patrum*», 1324 — 1325 гг., направленной против модернистов¹⁴. Так, Якоб характеризует *ars nova* как «распущенное», которому не достает благочестия: «Разве Модернисты не сделали музыку, которая в своем начале была мудрой, достойной, простой, мужественной и благонравной, чрезмерно распущенной (*lascivam*)?» [12. Lib. 7. P. 94]; [2. С. 191].

Кроме того, Якоб упрекает «модернистов» в излишней «теоретичности», сложности композиции: «Но создается такое впечатление, что некоторые современные [дискантисты], которые, возможно, числятся среди авторитетов в сочинении дисканта, усматривают красоту и цель дисканта в изощренности, сложности и запутанности композиции. И, кажется, что они учатся [именно] этому и в этом находят удовольствие, соревнуясь друг с другом. И разве не изменяют они цели, обращая практику дисканта в умозрение?» [12. Lib. 7. P. 14]; [2. С. 69].

И в качестве антитезы тонкости (изощренности) и сложности (*subtilitas*¹⁵, *difficilitas*) Якоб выдвигает понятие полезности (*utilitas*) искусства: «И что значит тонкость, что — сложность

там, где гибнет полезность?» [12. Lib. 7. P. 88]; [2. С. 181].

Как и в вышеупомянутом папском декрете, в трактате Якоба часто встречается слово «благочестие», однако здесь оно получает иногда и другую, дополнительную, трактовку. Якоб считает «благочестивым делом» почитание древних ученых: «Эти новаторы (*ipsi novi*) радуются тому, что якобы изобрели новые положения (*novas conclusiones*)¹⁶ в мензуральной музыке. Мне же по этой части хватает поддерживать старые [положения], которые я нахожу обоснованными (*rationabiles*) <...> Вот и кажется благочестивым делом почитать Древних, которые обеспечили нам основы в мензуральной музыке. Благочестиво будет поддерживать их правильные положения, а сомнительные — разьяснять, но не порицать» [12. Lib. 7. P. 6]; [2. С. 56—57].

Возможно, именно личная обида за своих непосредственных учителей и старших современников вызвала столь сильный критический пафос трактата: «Я все еще [нахожусь] в числе Древних, которых кое-кто из них [Модернистов] называет грубыми (*rudes*). Я стар — они молоды и остры (*acuti*) [на язык]. Те, которых я поддерживаю, почтили; те же, против которых выступаю, — здравствуют. <...> [Но] легкомысленно и недостойно преследовать достойных мужей, которых уже нет в живых, и которые [сами] не могут себя защитить» [12. Lib. 7. P. 6—7]; [2. С. 56—57]¹⁷.

Его дальнейшая мотивация в защиту Древних опять-таки перекликается с папской буллой: во главу угла ставится «сохранность текста», «хорошая гармония» и «ясность мензуры»: «Кроме того, должны ли они [Модернисты] считаться тонкими в своем новом способе пения, в котором текст разрушается, действие хорошей гармонии ослабляется и мензура запутывается?»¹⁸ <...> Разве Модернисты не сочиняют исключительно мотеты и шансон (*cantilenis*) не иначе, как вставляя гокеты в свои мотеты?» [12. Lib. 7. P. 89]; [2. С. 181—182].

Итак, Якоб Льежский, подобно папе Иоанну XXII, выступает против затемнения словесно-

го текста и гармонии слишком мелкими длительностями, гокетами и прочими вольностями. Впрочем, следует отметить и то, что полемика Якоба могла иметь конструктивное значение в контексте дальнейшего развития самой мензуральной нотации (в направлении к ее однозначности, простоте, ясности и т. п.). Так, многое из того, что в учениях модернистов вызывало осуждение и неприятие у Якоба, в дальнейшем естественным образом изживалось в процессе совершенствования нотации, приведения ее, так сказать, к большей удобопонятности. Доказательством тому служит, к примеру, постепенное отмирание далеких имперфекций (несмежными частями), которые были введены Иоанном де Мурисом. Так, уже в последней трети XV века Тинкторис охарактеризует имперфекцию как неприятную (*odiosa*), которую следует по возможности избегать, хотя сам при этом детально объясняет современную ему технику имперфекций и альтераций, посвятив этим предметам отдельные трактаты [7. С. 296]. И, в конце концов, эти «тонкости» и «сложности» исчезнут на позднем этапе мензуральной нотации, при переходе или перерождении ее в тактовую.

Подводя итог обсуждению этой интересной полемики вокруг *ars nova* — *ars antiqua*, мы должны отметить ее неоднозначность. В составе мензурального учения противопоставление *ars nova* — *ars antiqua* носило композиционно-технический характер и не имело программного эстетического смысла. Такой смысл оно приобретает у Якоба Льежского, который описывает *ars nova*, но симпатизирует идеалам *ars antiqua*. Из этого противопоставления можно составить себе более ясное и глубокое представление о двух следующих непосредственно друг за другом ступенях развития мензуральной музыки, причем в изложении не бесстрастного летописца, а заинтересованного современника, переживающего чуть ли не личную драму. Стенания Якоба Льежского, одного из апологетов *ars antiqua*, в конечном счете, должны были потонуть в хоре восторженных, а иногда даже и агрессивных поклонников *ars nova*.

Но они в очередной раз показывают, что новое искусство, новая музыка каждый раз встречают сопротивление у части современников, и что упреки в сложности, изощренности нового повторяются в истории музыки с завидным постоянством. В то же время нельзя отрицать, что некоторые аргументы Якоба могут апеллировать к здравому смыслу. Действительно: «что значат тонкость, и что — сложность, там, где гибнет полезность» (польза) искусства? Категория сложности (рафинированности, изобретательности) противопоставлена здесь категории полезности или пользы. Полезность или польза... для кого, для чего? Очевидно, что данная сентенция Якоба отражает противоречие в оценках и функциях музыкального искусства как прикладного (украшение и помощь церковному богослужению) и как самостоятельного, то есть художественного, самоценного. Но таков был ход истории, и изменить его было невозможно, музыка как композиторское ремесло развивалась стремительно и безудержно, вырываясь из-под опеки церкви. А в данную эпоху это ремесло представляло собой еще сравнительно недавно освоенное полифоническое искусство, которое, раз возникнув, характеризовалось всегда повышенным уровнем сложности¹⁹.

Другой аспект проблемы: смена композиторских генераций. Отношение Якоба к модернистам зафиксировало, с одной стороны, неизбежный конфликт поколений (отцов и детей), а с другой, указало на недопустимость во имя нового как нового зачеркивать старое («списывать с корабля современности» и обругивать). То есть Якоба возмущают не столько «новые способы пения», сколько недостаток пиетета и уважения со стороны модернистов к предшественникам, которые заложили основы и вымостили дорогу им самим и их сомнительным, по мнению Якоба, экспериментам.

Следует отметить, впрочем, что в трактатах «столпов» мензурального модернизма, таких как Филипп Витрийский, Иоанн де Мурис (а также Маркетто Падуанский в Италии), нельзя обнаружить следов непочтения к старому

искусству, к *ars vetus*. Напротив, они по умолчанию признают его ценность и значение для новой стадии развития искусства, которую они собственно и олицетворяют. Таким образом, обругивание старого искусства, скорее всего, могло исходить от их недалеких приспешников. Да и трудно представить, чтобы в те далекие средневековые времена серьезные теоретики неуважительно относились бы к своим предшественникам. Но это касается сферы «теоретической музыки», то есть теории музыки. Но в самом искусстве, то есть «практической музыке», дело обстояло с точностью наоборот. В музыкальной практике приветствовалось и имело ценность только новое, новое, новое! Так было всегда вплоть до самых последних веков. И в эпоху Якоба новое искусство, «бессознательно» вбирая в себя старое в качестве основы, как бы тем самым и поглощало его, поскольку в те времена и много позднее, чуть ли не вплоть до середины XIX века²⁰, было принято «питаться» музыкой исключительно своего собственного времени, и произведения даже недалекого прошлого никого не интересовали и подвергались забвению не вследствие своей недооцененности, а просто потому, что по умолчанию действовала всеобщая установка исполнять каждый раз новые и свежие сочинения живущих известных и влиятельных современников²¹. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть афиши и хроники музыкальной жизни былых, весьма недавних времен.

Поэтому нет никаких парадоксов в забвении великих, и даже невеликих, ближайшими и дальнейшими потомками. Под музыкой понималась не «всеобщая история музыки», накопленная веками (как сегодня), а музыка настоящего текущего момента «здесь и теперь», в данной временной и географической точке, то есть в главной церкви данного города, в главной капелле главного владетельного князя, или главном городском университете. Эти музыкально-социальные институты порождали из своей среды тех просвещенных меценатов, по просьбе которых Франко написал свой трактат, назвав их магнатами (*magnates*), и которые,

судя по всему, и подвигли его на реформу нотации, чтобы сделать ее более доступной для использования не только узкими специалистами профессионалами, но и желающими самолично помузицировать любителями, для чего надо было обеспечить легкое и быстрое чтение нот без особых раздумий типа «что бы это значило». Ведь известно, что до Франко в нотации мензуральной музыки царили разноряд и сумятица, о чем он сам и уведомляет читателей в Предисловии к своему трактату (подробнее см.: [6. С. 96—98]).

Но время Франко, кумира Якоба Льежского, миновало. Наступили новые времена. Якоб начал писать свой трактат, будучи в эпицентре музыкальной жизни, бурлившей вокруг собора Нотр Дам и Парижского университета, застав еще живым Франко Кельнского, как уважаемого мэтра мензуральной музыки. Но с окончанием последнего и изменением всей ситуации он должен был увидеть и пережить быструю смену поколений, приход «нового племени, младого, незнакомого», и потом, отъехав на историческую родину, то есть в родной Льеж, предаться грустным размышлениям, воспоминаниям и ностальгии.

Примечания

- ¹ Jacobus of Liège [Jacobus Leodiensis, Jacobus de Montibus, Jacobus de Oudenaerde, Jacques de Liège]. В литературе встречаются ссылки на имена Жак или, реже, Яков (также возможна форма Иаков).
- ² Согласно последним исследованиям, в местечке Хеспенгау, недалеко от Льежа [14].
- ³ Несколько иные, немного варьирующие даты жизни Якоба (70—80-е годы XIII в., Монс (?) — между 1333 и 1343 (?), Льеж (?)), с обсуждением версий происхождения и идентификации, приводятся в статье В. Г. Карцовника [3].
- ⁴ Или «Зерцало музыки».
- ⁵ См. о нем краткую сводку данных в [8].
- ⁶ Написание имени возможно через букву **J**, равно как и **I**.

- ⁷ Но, кстати сказать, эта ситуация косвенно характеризует практику разрозненного изучения источников и может быть расценена как комическая, или трагикомическая. Трагикомическая — потому, что Мурис, как в итоге получилось, «досаждал» Якобу не только при жизни, но и после смерти, невольно «украив» (при невольной «помощи» Кусмакера) авторство его собственного трактата. Нелепая случайность (случайность ли?).
- ⁸ *In nomine de Sanctissimae Trinitatis Patris et Filii et Spiritus Sancti*. Если обратимся для сравнения к другим средневеково-ренессансным трактатам, то обнаружим зачастую посвящения сугубо светского характера, например, у Тинкториса — королю Фердинанду, у Маркетто — королю Роберто Анжуйскому и т. д. На фоне подобных посвящений обращение в мыслях и творческих начинаниях к самому Всевышнему выглядит актом смирения и аскезы. Ведь от Бога не ждут мирских предпочтений и меценатства. Но подобные посвящения не единичны и имеют примеры и в более поздние времена. Например, труд Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины» имеет следующее посвящение: «Всеблагодуханному и Пречистому Имени Девы и Матери». Посвящение «Зеркала музыки» — знак особого духовного склада его автора, глубокой мистической настроенности.
- ⁹ Далее краткий обзор содержания первых 6 книг в основном по: [11].
- ¹⁰ Краткий, но весьма содержательный обзор средневековых классификаций музыки в контексте истории термина «жанр» (*genus*) см. в книге А. Г. Коробовой [5. С. 8—35].
- ¹¹ Перевод и исследование 7-й книги по Критическому изданию Брагара осуществлены в дипломной работе Е. В. Захаровой, выполненной под руководством автора этих строк [2].
- ¹² Судя по тону повествования, он мог знать его лично и непосредственно учиться у него.
- ¹³ Здесь и далее цитаты даны в переводе Е. Захаровой и Р. Поспеловой (по дипломной работе Е. Захаровой [2]).
- ¹⁴ Латинский текст буллы и перевод см.: [6. С. 328—330].
- ¹⁵ Не без связи с этой характеристикой Якобом Льежским искусства «модернистов» появился в истории музыки термин *ars subtilior* для нотации и музыкальной практики последователей Гильома де Машо и Филиппа Витрийского, т. н. маньеристов.
- ¹⁶ Скрытая ссылка на т. н. *Conclusiones* (Заключительные выводы или положения), помещенные в конце трактата Иоанна де Муриса *Notitia artis musicae* (Познание искусства музыки) (см. о нем: [6. С. 188—247], а также [4. С. 250—309]). Эти 9 положений, или своего рода мензуральных теорем, которые Мурис доказывает поочередно, относятся к радикальным ритмическим новациям *ars nova* (имперфекция ноты несмежными частями и т. д.).
- ¹⁷ Якоб, видимо, руководствовался к тому же еще и пословицей *De mortuis aut bene aut nihil* (О мертвых либо хорошо, либо ничего).
- ¹⁸ *littera perditur, effectus bonae concordiae minuitur et mensura confunditur...*
- ¹⁹ В отношении иной эпохи, хотя и не столь далекой от рассматриваемой, об этой черте полифонии пишет Л. Л. Гервер, но ее наблюдения могут быть отнесены и к стадии *ars nova* и к последующему маньеризму в рамках *ars nova — ars subtilior*. В творчестве композиторов, у которых пика достигают приемы, связанные с инганно, по ее мнению, «сложность» (а временами и переусложненность) полифонической техники является важнейшим свойством и понимается как „норма“ [1. С. 225]. Такая «сложность» инвентивного и экспериментального характера время от времени, видимо, «вскипает» в композиторском творчестве в самые различные эпохи.
- ²⁰ Развитие общественного сознания в XIX веке привело к пониманию истории музыки как процесса, связанного с общей историей, но самобытно-значимого на всех своих стадиях» [9. С. 657].
- ²¹ Характерная для прошлых веков (вплоть до XVII—XVIII веков включительно) обычная «схема истории музыки противопоставляла прошлому музыкального искусства как не имеющему самостоятельной ценности современность как „расцвет“ музыки» [Там же].

Список литературы

References

1. Гервер Л. Л. Инганно и другие секреты полифонической техники второй половины XVI — начала XVII века. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. — 240 с. [Gerver L. L. Inganno i drugie sekrety polifonicheskoy tekhniki vtoroy poloviny XVI — nachala XVII veka. — М.: Rossijskaya akademiya muzyki im. Gnesinyh, 2018. — 240 s.]
2. Захарова Е. В. «Драма» Якоба Льежского (к изучению VII книги «Зеркала музыки»). С приложением русского перевода VII книги трактата): Дипломная работа [Н. р. Р. Л. Поспелова]. — Владивосток: ДВПИИ, 1992. — 209 с. [Zaharova E. V. «Drama» Yakoba L'ezhskogo (k izucheniyu VII knigi «Zerkala muzyki»). S prilozheniem russkogo perevoda VII knigi traktata): Diplomnaya rabota [N. r. R. L. Pospelova]. — Vladivostok: DVPИI, 1992. — 209 s.]
3. Карцовник В. Г. Жак Льежский // Православная энциклопедия. — Т. 19. — М., 2008. — С. 115—116 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/182187.html>. Дата обращения: 27.09.2018 [Kartsovnik V. G. Zhak L'yezhskiy // Pravoslavnaya entsiklopediya. — Т. 19. — М., 2008. — S. 115—116 [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/182187.html>. Data obrashcheniya: 27.09.2018].
4. Гирфанова М. Е. Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. — Казань, Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2015. — 502 с. [Girfanova M. Ye. Menzural'naya sistema kak istoricheskiy tip zapadnoevropeyskogo muzykal'nogo metra: Dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. — Kazan', Kazan. gos. konservatoriya im. N. G. Zhiganova, 2015. — 502 s.]
5. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. — М.: Моск. гос. консерватория, 2007. — 173 с. [Korobova A. G. Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'. — М.: Mosk. gos. konservatoriya, 2007. — 173 s.]
6. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI—XIV вв. Основные реформы (на материале трактатов). — М.: Композитор, 2003. — 416 с. [Pospelova R. L. Zapadnaya notatsiya XI—XIV vv. Osnovnyye reformy (na materiale traktatov). — М.: Kompozitor, 2003. — 416 s.]
7. Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. — М.: Моск. гос. консерватория, 2009. — 712 с. [Pospelova R. L. Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa s prilozheniyem polnogo russkogo perevoda onykh. — М.: Mosk. gos. konservatoriya, 2009. — 712 s.]
8. Поспелова Р. Л. Иоанн де Мурис // Православная энциклопедия. — Т. 24. — С. 71—74 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/471143.html>. Дата обращения: 28.09.2018 [Pospelova R. L. Ioann de Muris // Pravoslavnaya entsiklopediya. — Т. 24. — S. 71—74 [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/471143.html>. Data obrashcheniya: 28.09.2018].
9. Чередниченко Т. В. Эстетика музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — С. 657—658 [Cherednichenko T. V. Estetika muzykal'naya // Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'. — М.: Sovetskaya entsiklopediya, 1990. — S. 657—658].
10. Besseler H. Studien zur Musik des Mittelalters. T. 1 // Archiv für Musikwissenschaft. — VII, 2 (1925). — S. 167—252.
11. Hammond F, Ellsworth O. B. Jacobus of Liege // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Edited by S. Sadie; executive editor, John Tyrrell. — 2nd ed. — London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries, 2001.
12. Jacobi Leodiensis Speculum musicae / Ed. R. Bragard // Corpus scriptorum de musica: 3 / Vol. 1—7. — [Rome]: American Institute of Musicology, 1955—1973.
13. Johannis de Muris Speculum musicae // Scriptorum de musica medii aevi nova series post Gerbertianam altera, ed. E. de Coussemaker. — Paris, 1864. — Т. II. — P. 193—433.
14. Wegman R. Jacobus de Hispania and Liège // Journal of the Alamire Foundation 8 (2016). — P. 253—276.