

Анна Полонова

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ МОТЕТА

«IN ME TRANSIERUNT» О. ДИ ЛАССО:

И. БУРМЕЙСТЕР (1606) И М. РУНКЕ (1955)

Магистр Иоахим Бурмейстер (1564-1629) – автор ряда теоретических трудов [7-10, а также 6], кантор и учитель латинской школы города Ростока¹, в трактате «Musica poetica», 1606 (Главы XII «De Ornamentis sive de figuris Musicis» / «Об украшениях или музыкальных фигурах» и XV «De Analyssi sive dispositione carminis musici» / «Об анализе или диспозиции музыкальных песнопений») опирается на учение о фигурах, проводя параллели между музыкой и риторикой².

В «Musica poetica» последовательно, по мере усложнения, Бурмейстером излагаются темы, при объяснении которых приводятся музыкальные примеры, помогающие в усвоении учебного материала. Глава XII содержит перечень из 22 музыкально-риторических фигур, разделенных на три группы: гармонические, мелодические, гармонические и мелодические. Важно отметить, что Бурмейстер рассматривал фигуры не только с семантической точки зрения, но и с конструктивной. Например, Г. И. Лыжов отмечает, что Бурмейстер «без всяких оговорок распространяет понятие музыкальной фигуры также и на те выделяющиеся в общем

¹ Свое образование Бурмейстер начал в Иоганнесшule города Люнебурга, продолжил в Ростокском университете, где проучился до 1589 года (О биографии Бурмейстера подробнее см.: [4], [15], [16]).

² Также список музыкально-риторических фигур представлен Бурмейстером в двенадцатых главах трактатов, изданных в 1599 [7] и 1601 [9] годах.

контексте мелодические рисунки и полифонические приемы, которые при этом могут не иметь никакой связи с попадающими на них словами» [2, 132].

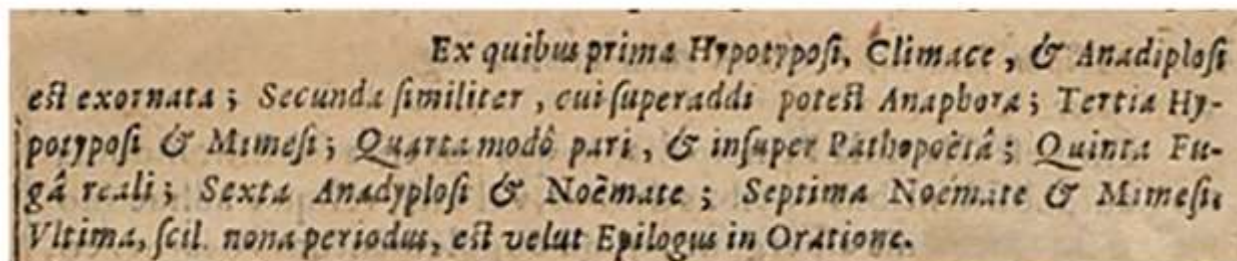
Глава XV представляет собой анализ мотета Орландо ди Лассо «In me transierunt irae tuae» / «Меня постиг гнев Твой». Текст мотета Лассо составлен из фрагментов двух псалмов Давида (87 и 37) (см. Таблицу 1).

Таблица 1.

Источник текста	Латинский текст	Синодальный перевод	Подстрочный перевод
Ps. 87:17	In me transierunt irae tuae, et terrores tui conturbaverunt me,	Надо мною прошла ярость Твоя; Устрашения Твои сокрушили меня,	Меня постиг гнев Твой, и страхи Твои уничтожают меня,
Ps. 37:11	cor meum conturbatum est, dereliquit me virtus mea,	сердце мое трепещет; оставила меня сила моя, и свет очей моих, - и того нет у меня,	сердце мое трепещет, мужество мое покидает меня,
Ps. 37:18b	dolor meus in conspectu meo semper:	Я близок к падению, и скорбь моя всегда предо мною:	боль моя в глазах моих всегда:
Ps. 37:22	ne derelinquas me, Domine, Deus meus, ne discesseris a me.	Не оставь меня, Господи, Боже мой! Не удаляйся от меня.	Не покидай меня, Господь, Бог мой, не оставляй меня.

Как пишет Г. Брандес, «по моим сведениям, это первый теоретически переданный анализ музыкального произведения, и это свидетельствует в пользу того значения музыкальных фигур, что при их помощи вся композиция полностью поддается учету» [5, S. 80]; на это также указывает и О. И. Захарова [1, 9]. Текст анализа мотета в трактате Бурмейстера представляет собой два абзаца: первый посвящен вопросам лада и модуляций, второй – композиционной организации. Бурмейстер разделяет песнопение на несколько периодов, при этом указывает музыкально-риторические фигуры в каждом из них. Данный фрагмент трактата и его перевод представлены на Иллюстрации 1.

Илл. 1 Фрагмент о периодах в мотете «*In te transierunt irae tuae*»
(Глава XV трактата И. Бурмейстера «*Musica poetica*»)



Исходя из этого первый [период] украшен [фигурами] Hypotyposis, Climax и Anadiplosis; второй [период] построен подобным образом, но добавляется [фигура] Anaphora; в третьем - Hypotyposis и Mimesis; четвертый подобен [третьему], но еще с [фигурой] Pathoroeia; в пятом - Fuga realis; в шестом - Anadiplosis и Noema; в седьмом - Noema и Mimesis. Последний, то есть девятый раздел, подобен эпилогу в речи.

В приведенном фрагменте использован принцип последовательного перечисления фигур в каждом из разделов мотета. При этом в тексте трактата указаны границы периодов, отсутствует опора на словесный и нотный текст (подробнее см. [3, 71]).

Вследствие того, что Бурмейстер не указывает четких границ периодов, при обращении к музыке данного мотета Лассо возникает множественность и вариабельность трактовок вышеприведенного анализа. На протяжении XX века большое количество исследователей обращалось к этим строкам Бурмейстера, стремясь понять метод его музыкально-риторической аналитики: «Следование за фактом анализа мотета Лассо, предпринятого Бурмейстером, принадлежит Бенито Ривере, Мартину Рунке, Клаудио Палиске и другим. Благодаря этим работам музыковедение за прошедшее столетие расширило понимание контекста, в котором работал Лассо» [11, 25]³. Ряд может быть продолжен исследованиями Готфрида Шольца [17], Джеймса Эрба [11] и другими. Таким образом, осмысление аналитики Бурмейстера выделяется в зарубежной музыкологии в самостоятельную ветвь музыкально-риторического знания.

³ Речь идет об исследованиях [14], [16] и [13] соответственно.

Автором наиболее раннего и авторитетного исследования о Бурмейстере и его музыкально-теоретическом наследии является немецкий музыковед, профессор Мартин Рунке (1921-2004). В сферу его интересов входила музыкальная теория XVI и XVII веков, история музыкальной культуры Померании, история итальянской оперы XVIII века, жизнь и творчество Георга Филиппа Телемана (подробнее см. [18]). В диссертации «Иоахим Бурмейстер. Вклад в музыкальную науку 1600-х годов», защищенной в Киле в 1954 году, он представил, в том числе, анализ мотета Лассо «In me transierunt». Перевод данного фрагмента диссертации Рунке см. в Приложении 1 к данной статье.

Как указывает автор, в этом мотете 21 музыкально-риторическая фигура⁴. Он в значительной мере опирается на опыт Бурмейстера, сохраняя деление мотета на три раздела: *Exordium*, *Corpus carminis*, включающий в себя 7 периодов, и *Finis*. При этом Рунке отмечает, что Бурмейстер «охватывает далеко не все встречающиеся фигуры. Часто отсутствуют даже те, которые Бурмейстер приводил в качестве образцов при описании фигур. Некоторые подробные аналитические процедуры, учитывающие все фигуры, могут еще раз проиллюстрировать то, как *Figurenlehre* Бурмейстера фактически дает возможность ученикам и зрителям понимать композицию, а также выявлять и показывать композиционные средства» [16, 163]. Рунке сохраняет ряд фигур: в *Exordium* он, как и Бурмейстер, указывает фигуру *hypallage*; в первом периоде – *hypotyposis*, *climax*; во втором – *anaphora*; в третьем – *hypotyposis*, *mimesis*; в четвертом – *pathopoeia*; в пятом – *fuga realis*; в шестом – *noema*; в седьмом – *noema*; в заключительном разделе – *supplementum*.

Следует обратить внимание на то, что Рунке дополняет анализ Бурмейстера в опоре на Главу XII трактата, где перечисляются музыкально-

⁴ *Anadiplosis*, *anaphora*, *auxesis*, *climax*, *congeries*, *faux-bourdon*, *fuga realis*, *hypallage*, *hyperbole* / *hypobole*, *hypotyposis*, *mimesis*, *noema*, *palilogia*, *parembole*, *parrhesia*, *pathopoeia*, *pleonasmus*, *supplementum*, *symblema*, *syneresis* (*syncope*) [16, 163-164].

риторические фигуры. Так, в *Exordium* он дополнительно указывает такие фигуры, как *symblema*, *hypobole*, *pleonasmus* (*symblema syneresis*), *syneresis*, *hyperbole*; в первом периоде – *hypobole*; во втором – *hypotyposis*, *anadiplosis*, *climax*, *Faux-bourdon*, *syneresis*; в третьем – *auxesis*, *parrhesia*; в четвертом – *noema*, *hypotyposis*, *hypobole*; в пятом – *hypotyposis*, *pathopoeia*, *syneresis*, *pleonasmus*, *mimesis*, *congeries*, *parembole*; в шестом – *anaphora*, *palilogia*, *syneresis*; в седьмом – *climax*, *palilogia*, *pleonasmus*; в заключительном разделе не указывает новых фигур. Таким образом, Рунке значительно расширяет анализ Бурмейстера.

В то же время ряд фигур, указанных Бурмейстером в Главе XV трактата, Рунке не принимает во внимание. Например, в *Exordium* он не отмечает фигуру *fuga realis*; в первом и шестом периодах – *anadiplosis*; в седьмом – *mimesis*. Вышеперечисленные наблюдения отображены в следующей таблице (см. Таблицу 2).

Таблица 2.

Фигуры, выявленные И. Бурмейстером	Фигуры, присутствующие в текстах И. Бурмейстера и М. Рунке	Фигуры, выявленные М. Рунке
Exordium. <i>fuga realis</i> , <i>hypallage</i>	<i>hypallage</i>	Exordium. <i>hypallage</i> , <i>symblema</i> , <i>hypobole</i> , <i>pleonasmus</i> (<i>symblema</i> , <i>syneresis</i>), <i>syneresis</i> , <i>hyperbole</i>
Corpus carminis. 1. <i>hypotyposis</i> , <i>climax</i> , <i>anadiplosis</i>	<i>hypotyposis</i> , <i>climax</i>	Corpus carminis. 1. <i>hypotyposis</i> , <i>hypobole</i> , <i>climax</i>
2. <i>hypotyposis</i> , <i>climax</i> , <i>anadiplosis</i> , <i>anaphora</i>	<i>hypotyposis</i> , <i>climax</i> <i>anadiplosis</i> <i>anaphora</i>	2. <i>hypotyposis</i> , <i>anadiplosis</i> , <i>anaphora</i> , <i>climax</i> , <i>Faux-bourdon</i> , <i>syneresis</i>
3. <i>hypotyposis</i> , <i>mimesis</i>	<i>hypotyposis</i> <i>mimesis</i>	3. <i>hypotyposis</i> , <i>auxesis</i> , <i>mimesis</i> , <i>parrhesia</i>
4. <i>hypotyposis</i> , <i>mimesis</i> , <i>pathopoeia</i>	<i>hypotyposis</i> <i>pathopoeia</i>	4. <i>noema</i> , <i>hypotyposis</i> , <i>hypobole</i> , <i>pathopoeia</i>
5. <i>fuga realis</i>	<i>fuga realis</i>	5. <i>hypotyposis</i> , <i>pathopoeia</i> , <i>syneresis</i> , <i>pleonasmus</i> , <i>mimesis</i> , <i>congeries</i> , <i>fuga realis</i> , <i>parembole</i>
6. <i>anadiplosis</i> , <i>noema</i>	<i>noema</i>	6. <i>anaphora</i> , <i>palilogia</i> , <i>syneresis</i> , <i>noema</i>
7. <i>noema</i> , <i>mimesis</i> ,	<i>noema</i>	7. <i>noema</i> , <i>climax</i> , <i>palilogia</i> , <i>pleonasmus</i>
Epilogus. <i>supplementum</i>	<i>supplementum</i>	Finis. <i>supplementum</i>

Рассмотрим более подробно наблюдения Рунке.

Exordium. Первая фигура в разделе *Exordium – hypallage*⁵, при этом Рунке отмечает, что «начальный звук перемещен на октаву вниз» [16, 164]. Действительно, в партиях альты и баса скачок на сексту дан в инверсии, но за счет октавного перемещения начального звука сохранено восходящее движение (см. Приложение 2).

Фигуру *symblesma*⁶, определяемую Рунке как «применение диссонансов на слабом времени» [16, 164], исследователь наблюдает на второй доле т. 3 в голосах сопрано и альты, образующих интервал септимы, и на той же доле в т. 6 в другой паре голосов (бас и первый тенор).

На границе тт. 4 и 5 в партии сопрано звучит слово *irae*. Как пишет Рунке, на протяжении всего распева, состоящего из четырех нот, применена фигура *hypobole*⁷, хотя фактически она относится только к заключительной ноте «ля».

Следующая далее фигура *pleonasmus*⁸ является многосоставной и включает в себя уже вышеназванную фигуру *symblesma* (т. 6) и фигуру *syneresis*⁹ на третьей доле в партиях сопрано и первого тенора, которые также

⁵ Бурмейстер: «О *Hypallage* говорят, если *Fuga* проводится с обращенным расположением интервалов» [8, p. 58]; Рунке: «*hypallage* – fuga с инверсией в нескольких голосах» [16, 164];

⁶ Бурмейстер: «*Symblesma* – это связь консонансов и диссонансов, которая осуществляется следующим образом: все консонансы ведут себя во всех голосах созвучия как чистые консонансы, и это в начале или в первой половине такта. В конце или во второй половине такта не все голоса ведут себя в соответствии с синтаксисом как чистые консонансы, а лишь некоторые. Те, которые между собой консонанируют, движутся в одном направлении или выдерживают несколько тактов» [8, 60].

⁷ Бурмейстер: «*Hypobole* возникает, если мелодия спускается ниже границы амбитуса» [8, 64]; Рунке: «*Hypobole* – выход амбитуса за нижнюю границу нотного стана» [16, 164].

⁸ Бурмейстер: «*Pleonasmus* – это излишество произведения при образовании клаузулы, особенно в ее середине, которая образована из [фигур] *Symblesma* и *Synkore* и распространяется на два, три, более тактов» [8, 61]; Рунке: «*Pleonasmus* – соединение *symblesma* и *syneresis*, или применение синкоп перед клаузулами» [16, 164].

⁹ Бурмейстер: «*Syneresis* (*Synkore*) служит причиной [образования] диссонанса в начале меньших или больших тактов. Но этот диссонанс – это условный диссонанс и часть звука предыдущего такта, с которым он объединен благодаря синкопации своего рода полного такта» [8, 60]; Рунке: «*Syneresis* – применение диссонансов на сильном времени» [16, 164].

образуют интервал септимы. На первой доле т. 5 второй акколады Рунке отмечает клаузулу.

Последняя фигура, которую исследователь указывает в разделе *Exordium*, это *hyperbole*¹⁰, находящаяся в том же такте, что и вышеупомянутая клаузула в басу на третьей доле (слог *trans*). В заключение Рунке отмечает еще две клаузулы и переходит к выводам о том, что *Exordium* в конструктивном отношении является искусной фугой, а использование диссонансов во встречающихся фигурах обусловлено смыслом текста.

Corpus carminis. В первом периоде раздела *Corpus carminis* Рунке фиксирует, но не именуется определенной фигурой некое «уменьшение», то есть применение четверти в партии второго тенора (с. 50, первая акколада, т. 4). Здесь же появляются октавные скачки в басу, *hypobole* и *climax*¹¹ у двух голосов (сопрано и бас). По мнению Рунке, эти фигуры и конструктивные приемы способствуют усилению переживания.

Также в первом периоде он отмечает фигуру *hypotyposis*: «после продолжительной фуги голоса один за другим поглощают со всех сторон угрожающее “*et terro-*”» [16, S. 164]. Возможно, исследователем подразумевалось то, что слова *et terrores tui / устрашения Твои* «зримо» воплощаются в музыкальном тексте: первыми вступают тенора, затем альт, далее сопрано и бас. Таким образом, возникает ощущение некоего поглощения: начиная с центра (двух теноров) «устрашения» со всех сторон как бы обступают, вбирают в себя верующего.

Сохраняя логику изложения, предложенную Бурмейстером, Рунке рассматривает и последующие периоды. Вследствие того, что предпринятый Рунке анализ носит конспективный характер, не всегда ясны координаты той

¹⁰ Бурмейстер: «Hyperbole – это преувеличение мелодии сверх ее же верхней границы» [8, 64]; Рунке: «Hyperbole – выход амбигуса за верхнюю границу нотного стана» [16, 164].

¹¹ Бурмейстер: «Climax – это фигура, в которой посредством интервальных шагов повторяются те же самые звуки» [8, 63-64]; Рунке: «Climax – повторение фрагмента мелодии на другой высоте» [16, 163].

или иной фигуры. Например, не указаны точные границы *mimesis*¹² в третьем периоде, фигур *noeta* в четвертом и *mimesis* в пятом периодах, что в целом ведет к размыванию представления о понимании Рунке фигуры *mimesis*. Он определяет ее как повторение гомофонного фрагмента на другой высоте, однако при обращении к партитуре мотета в звуковысотном отношении совпадений обнаружить не удалось. В этом фрагменте на слова *in conspectu meo semper* проходит *fuga realis*, за счет чего тема многократно звучит в разных голосах, тем самым создавая несколько блоков гомофонного склада. Из этого следует, что под *mimesis* Рунке подразумевалось не повторение гомофонного фрагмента с сохранением звуковысотности, а, скорее всего, повторение гомофонного фрагмента в рамках одной словесной строки.

Важно отметить, что Рунке фиксирует в анализе не все случаи появления фигур. Например *syneresis* и *symblema* встречаются гораздо чаще, чем указано в анализе. В пятом периоде он называет *pleonasmus* (соединение *syneresis* и *symblema*) в тт. 3 и 4, однако диссонанс на слабом времени мы наблюдаем и в т. 2. Видимо, в данном случае имеется в виду второе значение фигуры *pleonasmus*, а именно – применение синкоп перед клаузулами, но в рассматриваемом фрагменте исследования Рунке это не уточняется.

Таким образом, преемственность аналитического подхода Рунке по отношению к подходу Бурмейстера заключается в опоре на аутентичную терминологию и в делении мотета на периоды. В них Рунке указывает не все музыкальные фигуры, отмеченные у Бурмейстера, а в опоре на Главу XII трактата «*Musica poetica*» дополняет анализ другими фигурами, тем самым расширяя и конкретизируя его.

Однако основой аналитического подхода Рунке, стремящегося подчеркнуть музыкально-семантическую сторону учения о фигурах

¹² Бурмейстер: «О *Mimesis* говорят, если в многоголосном звучании некоторые голоса проводят [фигуру] *Noeta*, в то время как другие рядом с ними затихают, и те самые голоса, которые молчали и соседствуют с другими и близкими, подражают [фигуре *Noeta*] с понижением или повышением» [8, 59]; Рунке: «повторение [фигуры] *Noeta* на другой высоте» [16, 164].

Бурмейстера, является изобразительная фигура *hypotyposis*, которая в теории ростокского кантора не связана напрямую с какими-либо определенными средствами музыкального воплощения. Она лишь, как указывает исследователь, «яркое отображение слова или фрагмента текста» [16, 164]. При этом данное определение рассматриваемой фигуры является более конкретным, чем у самого Бурмейстера: «*Hypotyposis* – это то украшение, благодаря которому смысл текста разъясняется таким образом, что то, что лежит в основе текста и не имеет ни души, ни жизни, кажется наполненным жизнью. Это украшение часто используется у истинных художников. Хотелось бы, чтобы она привлекалась всеми композиторами с одинаковой ловкостью» [8, 62].

Почти в каждом периоде Рунке обнаруживает эту фигуру: например, в четвертом периоде *hypotyposis* на слово *dereliquit* / *покидает* проявляется в ниспадающей мелодии во всех голосах; на слово *dolor* / *боль* в пятом периоде воплощается как движение по полутонам и тесное расположение, а также в других случаях.

Вариабельность музыкального воплощения фигуры *hypotyposis* открывает перспективы для многообразия трактовок и одновременно изрядной меры их субъективности, поскольку главным критерием ее фиксации является отражение в музыке словесного текста. Как отмечает З. Оксле, «текстовая связь – это в некоторой степени критерий долговечности фигуры: без этой связи статус *Hypotyposis*, а, следовательно, и аспект иллюстрирования текстового содержания теряет силу» [12, 19-20]. Так, Рунке нередко оперирует абстрактными и ассоциативными подтекстами.

Важно отметить, что в анализе Рунке фигуры, не связанные со смыслом текста и выраженные в особенностях применения диссонансов, выходе амбитуса за пределы нотного стана, повторении и др., иногда также выступают в качестве проявления фигуры *hypotyposis*. В итоге при интерпретации музыкального текста наблюдается ситуация, когда

«“неизобразительная” музыкальная фигура – то есть скрывающийся под этим названием фактурный, полифонический прием, ладогармонически характерная деталь – может в одном случае ничего не значить кроме самой себя, а в другом оказаться ассоциативно связанной с попадающим на нее словом» [2, 133].

Рассмотренный анализ мотета Лассо «In me transierunt», осуществленный Мартином Рунке по следам Иоахима Бурмейстера, вскрывает дискуссионные стороны учения о фигурах этого теоретика рубежа XVI-XVII веков, где существенное значение имеет осмысление баланса конструктивных фигур, не передающих смысл текста, и семантических фигур (как, например, фигура *hypotyposis*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
2. Лыжов Г.И. Музыкально-риторическое прочтение слов в мотетах Орландо ди Лассо // Слово и музыка: Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова. Вып. 2. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008. С. 130–149.
3. Полонова А.В. Музыкально-риторический анализ мотета «In me transierunt irae tuae» О. Лассо, осуществленный И. Бурмейстером в 1606 году // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сб. материалов III Всерос. науч.-практ. конф. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2017. С. 70–80.
4. Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 3., rev. Aufl. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.
5. Brandes H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Berlin: Trillsch & Huther, 1935. 88 S.

6. *Brucaeus H.* Musica Theorica Henrici Brucaei Artium & Medicinae Doctoris / edita opera & impensis Burmeister J. Rostochii: Reusnerianis, 1609. [4] Bl., 56 S.

7. *Burmeister J.* Hypomnematum Musicæ Poeticæ a Magistro Ioachimo Burmeistero, ex Isagoge cuius et idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta, synopsis. Rostock: Myliander, 1599. 92 p.

8. *Burmeister J.* Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikōs]. Rostock: Myliander, 1606. [4] Bl., 76 S., [2] Bl.

9. *Burmeister J.* Musica αυτοσχεδιαστική ἢ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicæ poëticæ ejusdem auctoris [sporadēn] quondam exaratas, in unum corpusculum concrevit, in quâ redditur ratio I. Formandi & componendi harmonias; II. Administrandi & regendi chorum; III. Canendi melodias modô hactenûs non usitatô. Edita studiô & labore M. Joachimi Burmeisteri Lunæburgensis. Rostochii: Reusnerus, 1601. [126] Bl., [3] Bl.

10. *Burmeister J.* Musicæ Practicæ sive artis canendi ratio. Rostochii: n. p., 1601. 32 p.

11. *Erb J.* Generae Preface. Introduction // Lasso O. di. The complete Motets 2 sacrae cantiones (Nuremberg, 1562). Middleton: A-R Editions, 2002. P. IX–XLIII.

12. *Oechsle S.* Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard // Schütz-Jahrbuch. 1998. Jg. 20. S. 7–24.

13. *Palisca C.* Ut oratoria musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism // The Meaning of Mannerism / Ed. by F.W. Robinson and S.G. Nichols. Hanover: University Press of New England, 1972. P. 37–65.

14. *Rivera B. V.* Introduction // Burmeister J. Musical poetics. New Haven: Yale University Press, 1993. P. xiii–lxii.

15. *Ruhnke M.* Burmeister, Joachim // Die Musik im Geschichte und Gegenwart. 21 Bde. in zwei Teilen. Personenteile, Bd. 3. / Hrsg. von L. Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2000. Sp. 1313–1316.

16. *Ruhnke M.* Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kassel: Bärenreiter, 1955. 181 S.

17. *Scholz G.* Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik // Zur Geschichte der musikalischen Analyse / Hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber, 1996. S. 25–44.

18. Zum Tod von Prof. Dr. Martin Ruhnke. URL: https://www.presse.uni-erlangen.de/infocenter/presse/pressemitteilungen/nachrichten_2004/09/3814ruhnke_verst.shtml (дата обращения: 09.03.2020).

Перевод анализа мотета О. ди Лассо *In me transierunt*, выполненного М. Рунке

(Ruhnke M. Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600.

Kassel: Bärenreiter, 1955. S. 164).¹³

“In me transierunt”, Lasso G. A. IX. C. 49.

Exordium: “In me transierunt irae tuae”. *Hypallage*; альт и бас, которые начинают с темы в инверсии, при этом начальный звук перемещен на октаву вниз. *Symblema* I/3, 2¹⁴ – [образована звуками] С и А (Повтор – в т. 6: Т1–В); *hypobole* (“irae”) от 4, 4 до 5, 3 в С; I/6 *pleonasmus* (*symblema* Т1–В, *syneresis* С–Т1); *syneresis* II/3, 1 С–Т2; Клаузула II/ 5, 1; *hyperbole* II/5, 3 в басу (“trans-”); Клаузулы III/1 и III/5. – Вступительную часть украшает искусная fuga. Суровость гнева иллюстрируют *hypo[b]ole* на словах “irae tuae”¹⁵ и многочисленные диссонирующие фигуры. *Hyperbole* с последующими нисходящими нотами изображает исходную точку “transierunt”¹⁶.

Corpus carminis: 1. Periode: “Et terrores tui”¹⁷. *Hypotyposis*: После продолжительной fugи голоса один за другим поглощают со всех сторон угрожающее “et terro-”; живое переживание усиливается благодаря уменьшению в Т2 С. 50, I/4, а также посредством октавных скачков и *hypobole* I/5 в В – *climax* в С и В.

2. Periode: “Conturbaverunt me”¹⁸. *Hypotyposis*: Смятение передается посредством чередования регистров, ритма и длительностей, а также через большое число и других фигур. *Anadiplosis*; *anaphora* в Т1 и В, а также в Т2 и С; *climax* Т1, В; *Faux-bourdon*; *syneresis* I/7, 1, Т2, II/1, 3 и II/4, 1 С.

3. “Cor meum conturbatum est”¹⁹. *Hypotyposis* а) “cor”: внезапные длинные ноты; к тому же *auxesis* (повышение при повторении, включении в более высокую tessитуру); б) контраст “conturbatum”: трехкратное использование синкоп. Вместе с этим *mimesis*; *parrhesia* III/2, 4, А–Т1 и 5, 4 А–Т2.

¹³ Перевод с немецкого языка выполнен автором данной статьи.

¹⁴ I/3, 2 = I. система [акколада], такт 3, вторая из четырех половинных такта в издательстве G. A. – [Названия] голосов сокращены: С, А, Т1, Т2 и В. (прим. М. Рунке).

¹⁵ *Irae tuae* – с лат. «ярость твоя» (прим. перев.).

¹⁶ *Transierunt* – с лат. «прошла» (прим. перев.).

¹⁷ *Et terrores tui* – с лат. «устрашения твои» (прим. перев.).

¹⁸ *Conturbaverunt me* – с лат. «сокрушили меня» (прим. перев.).

¹⁹ *Cor meum conturbatum es* – с лат. «сердце мое трепещет» (прим. перев.).

4. “Dereliquit me virtus mea”²⁰. *Ноета* как выражение всеобщей кульминации текста. Вместе с этим *Нипотыпозис* на слово “dereliquit” (ниспадающая мелодия во всех голосах), усилена посредством *hypobole* С. 51, I/4 В и *Pathoroeia* С 50, III/6, 3 Т1, а также С 51 I/1 и I/4 Т2.

5. “Dolor meus in conspectu meo semper”²¹. *Нипотыпозис* а) “dolor”: движение по полутонам и тесное расположение, усиление посредством *Pathoroeia* С 51, I/6 Т1 и II/1 в басу, в дальнейшем через *syneresis* II/5, 1 и 7, 1 в сопрано и *pleonasmus* III/3 и 4 Т1 и С 52, I/2 и 3 С. – б) “semper”: частое повторение. – *Mimesis* С 51, с I/5 по II/2; *congeries* с I/5 по I/7 и с II/2, 3 по II/4, 2; *fuga realis*, начинающаяся у Т2 II/2, 3, при этом *parembole* у А, а затем также у С.

6. “Ne derelinquas me, Domine deus meus”. *Anaphora* у В и Т2; *palillogia* в В; *syneresis* I/7, 3 В и II/1, 3 А; Клаузула I/5; *ноета* (“Domine deus meus”) с заключительной клаузулой.

7. “Ne discesseris a me”. *Ноета*; *climax* В; *palillogia* С (начинается в III/2); *pleonasmus* III/4.

Finis: *Finis principalis*; *supplementum* начинается в III/5.

²⁰ *Dereliquit me virtus mea* – с лат. «мужество мое покидает меня» (прим. перев.).

²¹ *Dolor meus in conspectu meo semper* – с лат. «боль моя всегда в моих глазах» (прим. перев.).

Мотет О. ди Лассо «In me transierunt» с указанием музыкально-риторических фигур, обнаруженных М. Рунке. (Lasso O. di. Sämtliche Werke. 9: Motetten V): (Magnum opus musicum, Teil V), Motetten für 5 Stimmen. / Neu Hrsg. von H. Leuchtman und B. Schmid. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2010. S. 49-52).

49

263. In me transierunt

1562, LV 121

The musical score is presented in five systems, each with five vocal parts (Discantus, Altus, Tenor, Quinta pars, Bassus) and a Discantus part. The lyrics are in Latin and Russian. The score includes Russian annotations for rhetorical figures: Hypallage, Synchisma, Hypobole, Pleonasmus, and Hyperbole. The score is divided into systems with measures 10, 15, and 20 marked.

Discantus. In me trans - i - e - runt i - - - rae tu - - - ae, in me

Altus. In me trans - i - e - runt i - - - rae tu - ae,

Tenor. In me trans - i - e - runt i -

Quinta pars. In

Bassus. In me trans - i - e - runt,

10 $\frac{3}{4}$ trans - i - e - runt i - rae tu - - - ae, in me trans -

in me trans - i - e - runt i - rae tu - - - ae, in me trans - i -

- - rae tu - ae, i - rae tu - - - ae, in

me trans - i - e - runt, In me trans - i - e - runt i -

15 $\frac{3}{4}$ - i - e - runt i - - - - rae tu - - - - ae, et ter -

e - - - runt i - rae tu - - - - ae, et ter - ro - res.

me trans - i - e - runt i - rae tu - ae, et ter - ro - res

- rae tu - ae, i - rae tu - - - - ae, et ter - ro - res tu -

in me trans - i - e - runt i - - - - rae tu - ae, et

20 $\frac{3}{4}$

50 Climax 25 #

ro - res tu - i, et ter-ro - res tu - i con - tur - ba - ve - runt me,
tu - i, et ter-ro - res tu - - - i con - tur - ba - ve - runt me, Syneresis
tu - i, et ter-ro - res tu - i con - tur - ba - ve - runt me, con - tur - ba -
i, et ter-ro - res tu - i, et ter-ro - res tu - i con - tur - ba -
- ter-ro - res tu - i, Climax et ter - ro - res tu - i Hypobole Anaphora con - tur - ba -

30 35

con - tur - ba - ve - runt me, con - tur - ba - ve - runt me. Auxesis Cor me -
Syneresis con - tur - ba - ve - runt me. Cor me - - - um
ve - runt me, con - tur - ba - ve - runt me. Syneresis Cor me - - - um, Cor me -
ve - runt me, con - tur - ba - ve - runt me. Cor me - - - um, Cor me -
ve - runt me, Anaphora con - tur - ba - ve - runt me. Cor me - - - um

40 Noema

- - - um con - tur - ba - tum est, de - re - li - - -
con - tur - ba - tum est, con - tur - ba - tum est, con - tur - ba - tum est, de - re - li -
Parthesia Parthesia Pathopocia
- um con - tur - ba - tum est, cor me - um con - tur - ba - tum est, de - - re - li -
um con - tur - ba - tum est, con - tur - ba - tum est, con - tur - ba - tum est, de - - re - li -
con - tur - ba - tum est, Mimesis con - tur - ba - tum est, de - - - re - li -

The image displays a musical score with five systems of staves, each annotated with rhetorical devices. The first system (measures 45-51) features the text "quit me vir - tus me - - - a, do - lor me - - us" and is annotated with "Mimesis" at the top right, "Congeries" above measures 48-51, and "Pathopoeia" in three locations. The second system (measures 52-58) features the text "in con - spe - ctu me - - - o sem - per, in con - spe - ctu" and is annotated with "Congeries" above measures 53-55, "Parenbole" above measure 56, and "Syneresis" in two locations. The third system (measures 59-65) features the text "me - o sem - per, in con - spe - ctu me - o sem - per, in con - spe - ctu" and is annotated with "Pleonasmus" at the bottom center, "Syneresis" in two locations, and "Symblema" in one location. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

52 65 *Клай-макс* 70

con-spe-ctu me-o sem-per. Ne de-re-lin-quas me, Ne de-re-lin-quas me.

in con-spe-ctu me-o sem-per. Ne de-re-lin-quas me, Ne de-re-lin-quas me, ne

me-o sem-per. Ne de-re-lin-quas me, Ne

spe-ctu me-o sem-per. Anaphora Ne de-re-lin-quas me, Ne

per. Palilogia Ne de-re-lin-quas me, Noema

75

Do-mi-ne De-us me-us, ne dis-ces-se-ris

de-re-lin-quas me, Do-mi-ne De-us me-us, ne dis-ces-se-ris

de-re-lin-quas me, Do-mi-ne De-us me-us, ne dis-ces-se-ris

de-re-lin-quas me, Do-mi-ne De-us me-us, ne dis-ces-se-ris

re-lin-quas me, Do-mi-ne De-us me-us, ne dis-ces-se-ris

Noema

80 Palilogia 85

â me, ne dis-ces-se-ris â me, ne dis-ces-se-ris â me.

â me, ne dis-ces-se-ris â me, ne dis-ces-se-ris â me.

â me, ne dis-ces-se-ris â me.

â me, ne dis-ces-se-ris â me, ne dis-ces-se-ris â me.

â me, Climax

Pleonasmus

Supplementum

Detailed description: This is a musical score for a Latin text, likely a liturgical or devotional piece. The score is written in a five-staff system (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff, possibly for a basso continuo or another voice part). The lyrics are in Latin and are written below the staves. The score is divided into three systems, with measures 65-70, 75-80, and 80-85. Various rhetorical devices are annotated with circles and lines, and labels such as 'Клай-макс', 'Anaphora', 'Palilogia', 'Noema', 'Climax', and 'Supplementum'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The lyrics include phrases like 'con-spe-ctu me-o sem-per. Ne de-re-lin-quas me, Ne de-re-lin-quas me.' and 'Do-mi-ne De-us me-us, ne dis-ces-se-ris'.