

100.1  
М-824

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
Общество имени Данте Алигьери в Москве

---

Научные труды Московской государственной консерватории  
имени П. И. Чайковского

Сборник 33

## РУССКАЯ КНИГА О ПАЛЕСТРИНЕ

*К 400-летию со дня смерти*

390-24-2002

УДК 78.071.1

Редколлегия:  
Т. Н. Дубравская (составитель), И. К. Кузнецов,  
Н. А. Симакова, Ю. Н. Холопов

РУССКАЯ КНИГА О ПАЛЕСТРИНЕ: К 400-летию со дня смерти / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 33. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. 288 с., нот.

ISBN 5-89598-082-1

© Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2002  
© Коллектив авторов, 2002

390-24-2002.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителя</i> .....	5
<b>Ф. Коласуонно.</b> Приветственное слово участникам и слушателям «Дней Палестрины в Москве» .....	7
<b>Л. Пулити.</b> Палестриновское общество — Центр научных исследований музыки Палестрины: организация, научная и общественно-культурная деятельность, перспективы .....	10
<i>Раздел I</i> <i>Палестрина и его время</i>	
<b>Т. Н. Дубравская.</b> Стиль Палестрины в контексте музыкального искусства чинквеченто.....	17
<b>Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова.</b> Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии».....	32
<i>Раздел II</i> <i>Общие принципы музыкального языка</i>	
<b>Ю. Н. Холопов.</b> Категории тональности и лада в музыке Палестрины.....	54
<b>И. К. Кузнецов.</b> О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо.....	70
<b>А. В. Зудова, Т. Н. Дубравская.</b> К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины .....	86
<b>Вл. В. Протопопов.</b> Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины .....	101
<i>Раздел III</i> <i>Принципы музыкального формообразования</i>	
<b>Н. А. Симакова.</b> Палестрина: «Opus 1».....	132
<b>И. К. Кузнецов.</b> Принцип пародии в мессах Палестрины .....	145

Н. И. Тарасевич. «Repleatur os meum laude»: мотет Жаке — месса Палестрины.....	154
Г. И. Лыжов. «Parce mihi, Domine» Палестрины и Лассо: две композиции на один текст. Метод полифонической редукции.....	168

*Раздел IV*

*Палестрина и русская музыкальная культура*

В. В. Медушевский. Век Палестрины. Отношения церковной и светской музыки как ключ к истории музыкальной культуры.....	189
Е. Б. Копылова. О палестриновском движении в России XIX в.....	204
Н. Ю. Плотникова. К проблеме строгого стиля в русской духовной музыке второй половины XIX в.....	225
Н. А. Симакова. Палестрина и русская музыкальная культура XIX — начала XX в.....	240
Ю. Н. Холопов. XVI—XX: Палестрина и ... Денисов.....	256

ПРИЛОЖЕНИЕ

Программа юбилейного концерта.....	282
------------------------------------	-----

INDICE.....	286
-------------	-----

*От составителя*

Предлагаемый вниманию читателя сборник содержит материалы научной конференции и семинара, состоявшихся в Москве по случаю 400-летия со дня смерти великого итальянского композитора Джованни Пьерлуиджи да Палестрина. В сборник включены также и некоторые другие отечественные труды последних лет о музыке Палестрины и его времени. Неизвестные прежде широкому читателю они, однако, существенно расширяют сложившиеся представления об искусстве гениального музыканта, о его значении для музыкальной культуры последующих веков, об истории и современном состоянии русской палестринианы.

Открывается сборник приветственным словом посла Ватикана в России — папского нунция монсеньора Франческо Коласуонно. Оно адресовано участникам и слушателям «Дней Палестрины в Москве» (5–6 ноября 1994 года), которые были организованы Московской консерваторией (кафедрами теории музыки и хорового дирижирования) совместно с Московским обществом «Данте Алигьери», Итальянским институтом культуры в Москве и Международной ассоциацией творческой интеллигенции «Мир культуры». В рамках «Дней Палестрины» состоялся тогда и Торжественный концерт, в котором приняли участие многие известные хоровые коллективы Москвы, исполняющие музыку Палестрины, — Хор Московской консерватории под управлением Б. Ляшко, Хор Академического Училища при Московской консерватории под руководством О. Павлова, Детский хор Большого театра (руководитель А. Заборонок), Мадригальный певческий ансамбль «Русский партес» (художественный руководитель И. Журавленко) и др. Прозвучало много сочинений Палестрины<sup>1</sup>; некоторые из них, например месса «L'homme armé» (ансамбль «Русский партес»), впервые исполнялись у нас полностью.

400-летняя памятная дата, торжественно отмечавшаяся во всем мире, дала новые импульсы для углубленного изучения творческого наследия композитора. В нашей стране продолжением «Дней Палестрины» стал Палестриновский семинар, организованный кафедрой теории музыки Московской консерватории<sup>2</sup>. На его первое заседание, состоявшееся 26 апреля 1996 года, был приглашен президент итальянского научного центра по изучению наследия Палестрины (Fondazione Giovanni Pierluigi) доктор Луиджи Пулити, земляк великого маэстро, выступивший на семинаре с докладом. В рамках семинара была исполнена (также впервые в России) месса Палестрины «Repleatur os meum laude» (ансамбль «Русский партес»).

<sup>1</sup> Программа Торжественного концерта 1994 года приведена в Приложении.

<sup>2</sup> Это событие, знаменательное как для русской, так и для итальянской палестринианы, было отмечено в итальянской прессе: *Palestrina — Mosca studia il Pierluigi // L'avvenire*. 1996. 19 aprile. P. 10; *Due culture a confronto // L'avvenire*. 1996. 18 maggio. P. 10.

Мы приводим в сборнике приветствие д-ра Пулити участникам семинара и его доклад, дающий всестороннюю информацию о деятельности созданного в Италии Центра научных исследований музыки Палестрины, который объединяет сегодня специалистов-палестриноведов всего мира.

Отечественные авторы статей о музыке Джованни Пьерлуиджи да Палестрина — профессора, преподаватели, аспиранты, выпускники кафедры теории музыки Московской консерватории. В их исследованиях ренессансный творец предстает в фокусе самых разнообразных проблем музыкального искусства — исторических, эстетических, духовных, научно-методологических. Статьи сгруппированы в четыре тематических блока: «Палестрина и его время» (музыкальный стиль, теория музыки), «Общие принципы музыкального языка» (тональность, лад, контрапункт, гармония, музыкально-текстовый синтаксис), «Принципы музыкального формообразования» (в мессах и мотетах), «Палестрина и русская музыкальная культура» (конец XVIII—XX вв.: композиторская и исполнительская практика, архивы и коллекции, музыкально-исторические и теоретические труды, проблемы национального духовного искусства).

Составитель выражает глубокую признательность послу Ватикана в России монсиньору Франческо Коласуонно, послу Италии в России д-ру Федерико ди Роберто, принявшим участие в палестриновских торжествах 1994 г. в Москве, президенту Московского Общества Данте Алигьери г-же М. Миллеровой, оказавшей содействие в проведении «Дней Палестрины в Москве» и любезно предоставившей соответствующие материалы. Искренняя благодарность — руководству Центра научных исследований Палестрины: его президенту д-ру Луиджи Пулити, научному руководителю маэстро Джанкарло Ростиролла, его основателю маэстро Лино Бьянки, проявляющим неизменную заинтересованность в русских исследованиях музыки Палестрины и оказывающим им помощь своими новейшими изданиями. С чувством особой признательности составитель отмечает поддержку палестриновских исследований со стороны заведующего кафедрой теории музыки Московской консерватории проф. А. Соколова и заведующей секции анализа музыкальных произведений проф. М. Скробковой-Филатовой, поддержку, благодаря которой стало возможным появление данного труда.

Т. Н. Дубравская

В сборнике введено сокращенное обозначение собрания сочинений Палестрины, к которому обращались авторы статей в своих исследованиях:

PW Paestrinas sämtliche Werke. B-de 1–33. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–1903.

Монсиньор  
Франческо Коласуонно  
папский нунций

### ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

участникам и слушателям «Дней Палестрины в Москве»

(5–6 ноября 1994 г.),

посвященных 400-летию со дня смерти композитора

*Уважаемые дамы и господа,*

*сердечно приветствую всех вас. Мы собрались здесь, чтобы оказать почести одному из величайших композиторов всех времен, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, по случаю четырехсотлетия его смерти. Должен сказать, что я не музыкант. Почему же тогда мне выпала честь говорить сегодня об этом гении музыки? Такой вопрос я задавал и себе, и г-же Марине Миллеровой, президенту высокочтимого Общества Данте Алигьери. И я услышал, что, раз Палестрина был крупнейшим церковным композитором, было бы естественным, чтобы о нем говорили также духовное лицо.*

Тот, кто был в Риме, наверняка слышал о Каstellи Романи (Castelli Romani). Это группа маленьких городков, расположенных к югу от столицы. Богатые историческими реликвиями, включенные в туристические маршруты, они великолепно дополняют путешествие в Рим. Среди них выделяется Палестрина, в античности — Пренесте (Praeneste), поселение, которое, по словам Вергилия, вероятно, было основано греческими колонистами еще прежде Рима и часто подвергалось нападениям. От античных времен сохранились руины многих сооружений. Среди них — храм Фортуны, цитадель языческого культа, которая притягивала толпы набожных вплоть до IV в. нашей эры.

В этом городке в 1525 г. родился наш Палестрина. Его полное имя по латыни было: Joannes-Petrus-Aloysius Praenestinus, то есть Джованни Пьетро Луиджи да Палестрина, где *Joannes* — имя, данное при крещении; *Пьетро Луиджи*, или *Пьерлуиджи*<sup>1</sup>, — родовое имя, которое восходит к деду по отцовской линии. Слово *Praenestinus* указывало на место

<sup>1</sup> При жизни композитора его родовое имя («фамилия») писалось как раздельно, так и слитно. В современном итальянском палестриноведении принято слитное написание этой его части: Pierluigi. — Примеч. переводчика.



рождения и означало: уроженец города Пренесте (или Палестрины), с ним он и вошел в историю. Там протекало его детство, и там он получил начальные познания в музыке, которые совершенствовал в Риме среди мальчиков-певчих в базилике Санта Мария Маджоре. В 19 лет его уже считали вполне созревшим для ответственной службы, и в 1544 г. ему было поручено место органиста и руководителя хора в кафедральном соборе родного города. Это назначение способствовало тому, что талант музыканта был замечен епископом Палестрины, кардиналом Джованни Мария дель Монте. Спустя семь лет, став Папой Римским под именем Юлия III, он пригласил его в Рим в качестве *maestro di cappella* в школу Собора Св. Петра в Ватикане. Джованни Пьерлуиджи было тогда 26 лет, он уже четыре года как был женат и имел двоих детей. Семья, естественно, последовала за ним в Ватикан, где, как гласит мемориальная доска, установленная на сооружении, существующем и поныне, маэстро жил, противостоя прерватностям судьбы, в творческом горении и при исполнении своих музыкальных обязанностей.

В конце 1554 г. был опубликован его первый опус, названный «Первая книга месс» («*Primo libro di Messe*») и посвященный его благодетелю Юлию III. Воспитанный в полифонических традициях франко-фламандской школы, Палестрина создал эти мессы в духе своих учителей, которые значительно отходили от приличествующего Литургии музыкального канона. Голоса трактовались более в духе внешних эффектов, нежели для воплощения набожности и внутреннего созерцания. Пьерлуиджи, как бы то ни было, хотел продемонстрировать владение современным композиторским стилем.

В 1555 г. он сдал в печать свою вторую работу под заглавием «Первая книга мадригалов» («*Primo libro di Madrigali*») для четырех голосов. Это был труд в области светской музыки, предпринятый для пробы таланта в другой сфере помимо церковной.

Его третьим опусом был сборник четырехголосных мотетов, сочиненных в период 1561–1564 гг. В нем композитор предстает как истинный реформатор духовной полифонии, базирующейся на следующих критериях: музыка должна стремиться к побуждению милосердия и набожности верующих; литургические тексты должны быть понятными; необходимо заменить зрелище молитвой. Чем объяснить этот поворот, который оказал столь большое влияние на историю западноевропейской церковной музыки? Вселенским Собором в Триденте. Известно, что Католическая Церковь в период с 1545 по 1563 гг. подвергалась радикальным новациям, которые охватывали все направления ее деятельности, включая и духовную музыку. Гению Палестрины принадлежит заслуга в том, что он сумел «зажечь искру» художественного вдохновения в условиях новых норм Собора, сохранив, таким образом, полифонию для Литургии и для

искусства. Изумительным образцом новой музыки стала его «Месса папы Марчелло» для шести голосов, сочиненная в 1565 г., работа грандиозная и в то же время ясная и понятная по своему тексту, в одухотворенном стиле чистейшего религиозного чувства.

Этот шедевр церковного музыкального искусства вошел во Вторую книгу месс, изданную в Риме в 1567 г. За ней следуют с возрастающей новизной другие четыре тома месс, а также мотеты, литании, духовные мадригалы — всего 33 тома и 946 композиций, которые он создавал на протяжении всей своей жизни вплоть до последних дней. Он скончался в 69 лет — вызывающий у современников восхищение, почитаемый ими, подражаемый, непревзойденный. Это было в среду, 2 февраля 1594 г., в день литургического праздника Представления Иисуса Младенца в храме (в православной церкви — праздник Сретения Господня). В его родном городе ему был воздвигнут памятник с посвящением: «Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, королю музыки». Чтобы лучше понять его гений, к этому выразительному титулу хотелось бы добавить и другой, приписываемый ему наиболее распространенным итальянским еженедельником «*Famiglia Cristiana*», который отметил эту годовщину метким сравнением: «Слава Палестрине, Микеланджело звуков».

Спасибо.

Москва, 5 ноября 1994 года  
Перевод Т. Дубравской

Луиджи Пулити

президент Общества Джованни Пьерлуиджи да Палестрина

**ПАЛЕСТРИНОВСКОЕ ОБЩЕСТВО —  
ЦЕНТР НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ МУЗЫКИ ПАЛЕСТРИНЫ**  
Организация, научная и общественно-культурная деятельность, перспективы

*Прежде всего я хочу поблагодарить ректорат Московской консерватории и персонально проректора по международным связям проф. Владимира Суханова, кафедру теории музыки, в особенности проф. Татьяну Дубравскую, за организацию семинара, посвященного Джованни Пьерлуиджи, и за то, что Палестриновскому обществу оказана честь и удовольствие быть представленным здесь своим президентом.*

*Все структурные подразделения Палестриновского общества, его научный руководитель проф. Джанкарло Ростиролла, его основатель проф. Лино Бьянки поручили мне передать чувство удовлетворения и благодарности за инициативу и тот научный вклад, который, конечно, сделает этот семинар во все углубляющееся познание личности и искусства Палестрины. Они поручили мне также пожелать большого успеха работе семинара.*

Палестриновское общество — Центр палестриновских исследований — возникло в январе 1973 г. по инициативе мэра города Палестрины г-жи Анжелы Марии Чинголани Гуиди и музыковеда проф. Лино Бьянки.

Эта официальная организация не имеет целью получение доходов. Ее культурная программа, одобренная мэром Чинголани Гуиди, развивается и расширяется в соответствии с многообразным опытом, приобретенным в области устройства концертов, в историко-музыкальных и библиографических изысканиях, в важных инициативах по проведению конгрессов и научных исследований.

Палестриновское общество сегодня — организация международного уровня, имеющая обширную программу, направленную как на углубленное изучение личности и творений Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, одного из самых великих композиторов нашей истории, так и на исследование итальянской и европейской музыки эпохи Ренессанса. Почти двадцатипятилетняя интенсивная деятельность Общества показала необходимость расширения культурных горизонтов — с хронологической и географической точек зрения, ибо искусство Палестрины имело влияние чуть ли не на все композиторские школы Европы, и судьба его творчества

не ограничена только его веком, но простирается на все последующее хронологическое пространство, вплоть до нашего времени.

Вдохновляясь светом личности Палестрины и вбирая в себя идущие от нее энергетические импульсы — культурные, художественные, — Палестриновское общество в соответствии с тщательно разработанными перспективными планами создало организационную систему, способную решать крупные задачи. Научное руководство общества с момента его рождения было поручено маэстро Бьянки, уникальному специалисту среди авторитетнейших представителей палестринианы, ученому, который посвятил всю свою жизнь исследованию музыки Палестрины. В 1985 году преемником Бьянки стал его ближайший соратник проф. Джанкарло Ростиролла, музыковед и библиофил с международной репутацией, который пополняет и развивает программы, намеченные маэстро Бьянки, по сей день принимающего интенсивное участие в деятельности Общества. Несомненно, что именно своей научной дирекции Палестриновское общество обязано теми превосходными результатами, которыми отмечена его деятельность. Об этом свидетельствует его признание со стороны многих университетов — итальянских, американских, немецких и английских, с которыми Общество поддерживает связи, со стороны академий, фондов, музыкальных и научных ассоциаций, но прежде всего — со стороны Итальянского государства, региона Лацио<sup>1</sup> и местных городских властей. Включение Палестриновского общества в число курируемых ими организаций — знак его большой общественно-культурной роли, ценности собранных им исторических реликвий, библиотеки и исследований, символ высокой оценки и поддержки будущего роста и научного развития.

Для познания и распространения музыки Палестрины, полифонии вообще и, прежде всего, для верного исполнения и изучения старинного певческого искусства Общество за более чем двадцатилетний период своей деятельности провело в Палестрине и других местах сотню концертов лучших мировых коллективов, а также любительских хоров, понимая всю важность этого вида деятельности для музыкальной и общественной жизни.

В 1978 г. Общество взяло на себя обязательство изучать творчество Палестрины и само по себе, и как своего рода пограничное явление между предшествовавшей ему музыкальной цивилизацией, для которой оно стало синтезом и вершинным обобщением, и той, которая последовала за ним и его временем (вплоть до сегодняшнего дня), вобрав в себя искусство Палестрины и развивая принципы его вокальной композиции.

<sup>1</sup> Область, где находится город Палестрина (здесь и далее примеч. ред.-сост.).

Этот проект исследований конкретизировался в программе, действовавший на протяжении семи лет (1978–1984) в виде Высших курсов вокального искусства. Их идея принадлежала Лино Бьянки, который и руководил ими. Высшие курсы стали дидактической базой обширной панорамы начинаний, охватывавшей школы, ассоциации, концертные организации — т. е. мир музыки в целом. В первые три года (1978–1980) эксперты из наиболее престижных музыковедческих центров углубленно изучали и сравнивали структурные основы древней вокальной музыки и вокальной музыки эпохи Палестрины. В следующие четыре года (1981–1984) Высшие вокального искусства были трансформированы в Практические курсы исполнения, которые ежегодно завершались встречами-концертами.

Начинания Общества особенно живо приветствовались и «официальным», и научным миром в связи с научными конференциями, на которые мы стали приглашать в Палестрину и Рим специалистов со всего мира для изложения новейших открытий, касающихся документального материала и интерпретации стиля Джованни Пьерлуиджи и композиторов его времени. Три международных конференции были посвящены теме «Палестрина и его „присутствие“ в музыке и европейской культуре от его времени и до наших дней». Первая конференция состоялась в 1975 г. по случаю четырехсотпятидесятилетия со дня рождения музыканта; вторая — в 1986 г., в рамках Европейского года музыки; третья — в октябре 1994 г. — продолжила торжества по поводу четырехсотлетия со дня смерти Палестрины. Две другие важные конференции были посвящены традициям Палестрины в музыке эпохи барокко (творчество Франческо Фоджиа — 1988, Руджеро Джованелли — 1992). Эти конференции собрали наряду с крупными специалистами международного уровня и молодых музыковедов, недавно вышедших из университетов и итальянских консерваторий.

Плоды работы этих конференций, так же, как и других, столь же ценных и значительных, посвященных музыкально-библиографическим исследованиям палестриновских документов (в их рамках только что создана полная опись палестриновских рукописей, существующих в библиотеках всего мира), могут быть получены в издательском секторе Общества. Богатый каталог монографий и документов, весьма престижный по своему научному «профилю», часто запрашивают из всех частей света.

Издательская деятельность Общества охватывает к настоящему моменту шесть различных серий публикаций:

1) Материалы конференций. Два сборника (конференции 1975 и 1986 гг.) уже опубликованы, еще три (конференции 1992, 1988 и 1994 гг.) ожидают публикации<sup>2</sup>.

2) Факсимильные воспроизведения палестриновских архивных материалов, печатных и рукописных. Опубликованы тома «Missarum liber primus» (1554) и «Primo libro dei madrigali a quattro voci» (1555). В мае должен быть представлен «Codice 59» — самый важный и самый богатый автограф Палестрины, имеющий около двухсот рукописных страниц<sup>3</sup>. Публикация снабжена обширным, тщательно выверенным справочным аппаратом, указателем, включающим музыкальные инципиты, тексты и информацию о литургическом предназначении, который создан Джанкарло Ростиролла и Лучиано Лучиани.

3) «История Папской (Сикстинской) Капеллы», в восьми томах. Это издание требует длительного времени, и все же могу сказать, что в печати находится шестой том, посвященный XIX в. (под редакцией Леопольда Кантнера и Анжелы Паховски)<sup>4</sup> и заканчивается подготовка тома «Миниатюры в рукописях Сикстинской капеллы» (редактор Эмилии Таламо).

4) Серия «Музыка и музыканты в Лацио». Это собрание было инспирировано деятельностью по организации концертов, конгрессов и экспозиций, посвященных крупным музыкантам Возрождения и Барокко, родившимся или работавшим в Риме и Лацио. Опубликованы два тома: «Мотеты Франческо Фоджиа» (1988) и «Духовные композиции Руджеро Джованелли» (1992).

5) Серия «Исследования и материалы». В 1987 г. опубликована книга «Родной дом Джованни Пьерлуиджи»; и совсем недавно (декабрь 1995 г.) вышел в свет капитальный, почти тысячестраничный труд Лино Бьянки «Палестрина: Его жизнь. Творчество. Эпоха». Готовятся к печати две работы победителей Международного конкурса на лучший музыковедческий труд о стиле Палестрины. Конкурс был проведен Обществом по случаю празднований годовщины 1994 г. Речь идет об исследованиях: «Стиль в духовной и светской музыке Палестрины» Райнхольда Шлоттнера из Мюнхенского университета и «Стиль в мессах Палестрины» Вероники Мэри Фрэнк из университета Дурбана (ЮАР). Готовится также «Каталог изданий Джованни Пьерлуиджи» под редакцией Джанкарло Ростироллы.

<sup>2</sup> В настоящее время два из них уже вышли в свет: Francesco Foggia... / A cura di A. B. Caselli. Palestrina, 1998; Ruggero Giovannelli... / A cura di C. Bongiovanni e G. Rostirolla. Palestrina, 1998.

<sup>3</sup> В настоящее время эта книга уже издана: Il codice 59 dell' Archivio Musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Autografo di Giovanni Pierluigi da Palestrina / A cura di G. Rostirolla. Palestrina, 1996.

<sup>4</sup> Издано: Kantner L. M., Pachovsky A. La Cappella Musicale Pontificia nell'ottocento // Storia della Cappella Musicale Pontificia. Vol. 6. Roma, 1998.

6) Серия «Тетради библиотеки Пьерлуиджи» («Quaderni della Biblioteca Pierluigi»). Она представлена двумя изданиями: очерком Томаса Манна «О музыкальной легенде „Палестрина“ Ганса Пфитцнера» и репринтным изданием опубликованного в 1925 г. очерка Альберто Каметти «Дома Пьерлуиджи в Палестрине» («Le case dei Pierluigi a Palestrina»). В стадии подготовки находятся тетради: «Путеводитель по биографической выставке Палестрины» под редакцией Лино Бьянки<sup>5</sup>, «Палестриновская библиография (1580-1996)» под редакцией Джанкарло Ростироллы<sup>6</sup> и один неизданный очерк Лино Бьянки — ««Палестрина» Карла Лёве».

Но, пожалуй, самый важный результат, которого смогло достичь Палестриновское общество, — это приобретение в качестве резиденции для своего научного центра и, следовательно, для общественного пользования, родного дома композитора. С далекого 1667 года, когда угас род Пьерлуиджи, приблизительно на три века эта недвижимость стала частной собственностью и постепенно, медленно приходила в упадок. Палестриновское общество добилось ее экспроприации, а в юбилейном 1994 г., после того как были преодолены тысячи бюрократических и финансовых сложностей, стало возможным осуществить реставрацию исторического здания на средства, выделенные Итальянским государством. Палестриновское общество в крайне сжатые сроки постаралось снабдить Дом Палестрины обширнейшими историческими, научными материалами, документами, создать экспозицию и библиотеку. Кроме в того в Доме Палестрины развернута биографико-иконографическая выставка; есть аналитический каталог рукописей, содержащих сочинения Палестрины с музыкальными инципитами; собрание микрофильмов и ксерокопий музыкальных документов, написанных рукой Палестрины, а также экспозиционные материалы (медали, музыкальные инструменты, старинные эстампы, старинные трактаты о музыке и григорианские хоралы, оригинальные — XVI в. — издания мотетов Палестрины, копии изданий Общества и т. д.), портрет композитора, созданный в XVI в.; предметы и мебель XVI–XVII вв., пожертвованные Аугустом Барберини, князем города Палестрина. Специализированная музыковедческая библиотека Дома Палестрины содержит сотни изданий XVI–XVIII вв., а также около 5000 книг по музыкальной культуре. Все это делает Дом Палестрины отправным пунктом и ориентиром для дальнейшего изучения творчества композитора и для музыкальных исследований вообще.

Организационная структура Общества с приобретением дома, где родился Палестрина, получила, таким образом, статус Центра палестри-

новских исследований, который в состоянии теперь функционировать в полной мере, объединяя в этом историческом здании весь накопленный выдающийся научный, экспозиционный и биографический материал. Дом Палестрины был официально открыт для публики 20 декабря 1995 г. в присутствии министра культуры Италии и теперь доступен посетителям.

Мне, думаю, могут задать вопрос: есть ли у вас трудности? Ответ очевидный: конечно, да. И они разные. Прежде всего (как почти у всех культурных организаций мира) — финансовые. Приобретение здания хотя и избавило нас от острейшей необходимости иметь достойную резиденцию, тем не менее принесло с собой очень сложные проблемы, связанные с большим потоком посетителей. В результате многое придется менять, привлекая преимущественно внутренние ресурсы и используя добровольную помощь имеющих досуг членов Общества. Как бы то ни было, администрация Общества настроена оптимистично и надеется, что трудности, как и прежде, удастся преодолеть.

Какие перспективы имеет наша организация? Конечно, превосходные. Основной программой, думаю, должно быть прежде всего укрепление и развитие уже ведущейся музыкально-общественной и исследовательской деятельности. Возникают и новые начинания: курсы по контрапункту и композиционной технике Палестрины; курсы по вокальной музыке и мелодике Палестрины; курсы по руководству хорами.

До второго тысячелетия осталось три с небольшим года, и в Риме готовятся к юбилею. Организация нашего типа не может не участвовать в этом событии, потому что искусство Палестрины, преимущественно духовное, как и сама жизнь музыканта, были связаны с Ватиканской базиликой. Специальные программы находятся пока в стадии изучения; программы, которые должны включиться в многочисленные комплексные проекты, редактируются на разных уровнях.

Палестриновское общество развивает культурный обмен с европейскими ассоциациями сходного типа, особенно с Франкфуртом, Парижем, Ратисбоной и вот теперь — с Москвой. Ученым Московской консерватории имени П. И. Чайковского мы готовы предложить все наши резервы для сотрудничества и предоставляем в их распоряжение материалы плодов наших изысканий<sup>7</sup>, материалы, которые мы призываем пополнять все музыкальные организации, с которыми поддерживаем плодотворные культурные контакты. Мы будем признательны ученым Московской консерватории, если они любезно пожелают сотрудничать с нашей организацией в работах по приобретению копий палестриновских документов,

<sup>5</sup> Издано: Guida alla Mostra biografica palestriniana. Palestrina, 1997.

<sup>6</sup> Издано: Bibliografia degli scritti su Giovanni Pierluigi da Palestrina (1568-1996) / A cura di G. Rostrolla, L. Luciani. Palestrina, 1997.

<sup>7</sup> Новейшие издания Общества, привезенные в Москву г-ном президентом и находящиеся в настоящее время в библиотеке консерватории (примеч. ред. -составителя).

существующих в российских книгохранилищах, и по нахождению сведений, полезных для освещения палестриновской библиографии.

Спасибо еще раз за это важное научное мероприятие, которое вы посвятили Палестрине, и за то, что мне оказана честь быть здесь гостем. Я уверен, что такие собрания представляют собой наилучшее средство для сближения под сенью культуры самых разных реальностей нашей планеты.

Москва, 26 апреля 1996 года  
Перевод Т. Н. Дубравской

## Раздел I Палестрина и его время

Т. Н. ДУБРАВСКАЯ

### СТИЛЬ ПАЛЕСТРИНЫ

в контексте музыкального искусства Чинквеченто

Художественная позиция Палестрины в общей панораме стилей музыкального искусства XVI в., на первый взгляд, пожалуй, может показаться консервативной. В итальянской музыке того периода уже интенсивно развивались новые направления. Палестрина же, отдав им известную дань, все же как будто бы шел «против течения», продолжая классическую нидерландскую традицию. Однако, рассмотрение сочинений Палестрины в музыкально-историческом контексте, анализ их интонационной структуры показывают, что творчество Палестрины вряд ли можно считать столь уж академичным для *своего* времени. Его творческий метод в целом не был «ретроспективным». Он был устремлен в будущее.

Коснемся кратко общих особенностей ренессансного стиля в музыке.

Характерное свойство ренессансной полифонии — простота, единство, неконтрастность музыкального материала. Вместе с тем музыкальный материал в сочинениях крупнейших мастеров XVI в. при всем его единстве и внешней неконтрастности представляет собой сплав весьма разнородных элементов. Специфика его — во взаимодействии интонационных элементов, порожденных тремя ветвями культуры XVI в. — церковной, народной и гуманистической<sup>1</sup>. Эти интонационные элементы, однако, не противопоставляются друг другу, а диффузно сливаются.

Слитность разнородных и, казалось бы, взаимоисключающих друг друга сфер — качество, вообще присущее мироощущению эпохи Возрождения. Для характеристики его в российском искусствознании име-

<sup>1</sup> Понятие «гуманизм» в настоящей статье используется в особом, характерном для эпохи Ренессанса смысле (как это принято сегодня в искусствоведческой литературе). Оно обозначает интеллектуальное направление в культуре Ренессанса, связанное с изучением античных памятников в философии, этике, филологии и искусстве. Подробнее о терминах «гуманизм» и «Возрождение», о «широкой» и «узкой» трактовках ренессансного гуманизма, о разных точках зрения на эти вопросы см. в: *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления.* М., 1978. С. 6–15.

ется несколько специальных терминов, и в частности — «амбивалентность» (Бахтин), которым мы и воспользуемся.

Очевидно, что музыкальное искусство того времени не было исключением в этом отношении. Ему были присущи свои способы выражения амбивалентности сознания. Введение в духовные произведения светских напевов, часто акцентируемое исследователями, — лишь один из них. Амбивалентность может проявляться и не столь определенно. Другой ее вид — взаимопроникновение отдельных жанрово-разнородных ритмо-мелодических деталей, которые едва намечены в музыкальном тексте и которые никак не выделены синтаксически. Назовем это условно приемом «вкрапления». В результате его возникает своеобразная «растворенность» интонаций, что и способствует упомянутому выше эффекту диффузности, который принадлежит к важнейшим особенностям ренессансного музыкального мышления, — светское оказывается как бы «разлитым» в духовном, и наоборот.

Обобщим типичные интонационные элементы, которые характеризуют стержневую интонационную триаду ренессансного стиля в музыке XVI в.

I. Церковная ветвь. Это хорошо известные интонационные формулы григорианского хора и особенности его ритмики, отраженные в понятии *santus planus*.

II. Народная ветвь. Мы исследовали в этой связи (в частности, по трактату Франсиско Салинаса<sup>2</sup>) ритмоэлементы, которые в сознании музыкантов XVI в. ассоциировались с народной стилистикой. Выделим из них трехдольную метрику с остинатными ритмическими фигурами.

III. Гуманистическая ветвь. Это интонационные элементы, которые разрабатывали композиторы, примыкавшие к гуманистическому движению Ренессанса. Эти интонационные элементы, естественно, наиболее разнообразны. Среди них — изобразительные и аффектные ритмо-мелодические, гармонические фигуры, диссонанс, хроматизм, аффектная речитация «говорного» (бытового) происхождения, риторическая орнаментика, античные поэтические ритмоформулы, ритмоформулы классической ренессансной поэзии.

*Пропорции всех этих элементов в общем интонационном слове характеризуют своеобразие индивидуальных стилей композиторов Возрождения.*

Обратимся к Палестрине. В центре нашего внимания будет мелодия — зеркало стиля Палестрины.

<sup>2</sup> В рус. пер. фрагменты этого трактата см.: Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М., 1966.

В мелодике сочинений Палестрины очень широко представлен григорианский хорал — и в виде более или менее целостных напевов, и в виде «вкрапления» характерных мелодических формул, характерных ритмических фигур типа *santus planus*. Григорианские интонации буквально пронизывают сочинения Палестрины, причем не только духовные, но и светские. Этим стиль Палестрины отличается от стилей, например, Орландо ди Лассо и Филиппа де Монте.

В мелодике Палестрины получают развитие и некоторые общие свойства григорианского хора. Так, отточенность и определенность начальных интонаций хора преломилась у него в виде типизации инцептумов полифонических сочинений — как духовных, так и светских. Это примечательно в связи с историческим формированием темы фуги.

К григорианскому хоралу восходит и паряще-волнообразный характер мелодики Палестрины. Однако старинный монодический принцип трансформировался у Палестрины в практически новый тип мелодии. Его важнейшая сторона — соотношение подъемов и спадов. Иногда они уравниваются с почти математической точностью. Известный пример — начальная фраза мотета «*Sicut cervus*». Самый высокий звук появляется точно в точке золотого сечения:

1.

Sic - ut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a -  
- qua - rum, a - qua - rum.

Отточенность мелодического рисунка не ограничивается у Палестрины только масштабами отдельных фраз, она охватывает форму в целом. В этой связи мы должны обратить внимание на вершины мелодических фраз. Рассредоточенный контур вершин образует плавную линию. Это как бы самостоятельная мелодия «второго плана». Рассмотрим мотет «*Osculetur meus*» из «*Canticum Cantorum*» (см. пример 2, где дается мелодия верхнего голоса):

2. a  
T. 1

O - scu - le - tur me o - scu - lo o - ris su - i, su -

6  
T. 11

O - scu-le-tur me o - sculo o - ris su -  
- - - i, o - ris su - i,

B  
T. 20

qui - a me - li - o - ra sunt u - be - ra tu - a vi -  
- - no, qui - a me - li - o - ra sunt u -  
- be - ra tu - a vi - no, fra - gran - ti - a un - guen - tis  
o - - - pti - mis. O - le - um ef - fu -  
- sum no - men tu - - um, no - men tu - - um,

T. 45

i - de - o ad - o - les - cen - tu - lae di - le -  
- xe - runt te, i - de - o ad - o - les - cen - tu - lae,  
i - de - o ad - o - les - cen - tu - lac di - le - xe - runt te.

Начальные такты (тт. 1–8) — прекрасный образец мелодической симметрии внутри фразы. Варьированное повторение этой мелодии (с

конца т. 11) развивает заложенные в ней элементы зеркальности, дается инверсия первой синтагмы.

Следующие несколько фраз имеют плавное мелодическое восхождение. Последовательно превышает вершина каждой предыдущей фразы. Сначала подступы к вершинам осуществляются движением по секундам, ближе к кульминации — скачками. Появление самого высокого звука мелодии (в т. 40 —  $g^2$ ) почти совпадает с точкой золотого сечения, появление самого низкого звука (в т. 31 —  $d^1$ ) приходится почти точно на середину формы. Рассредоточенная линия мелодических вершин —  $c, d, es, e, f, g$  (все во 2-й октаве). Заключительный раздел — столь же плавное и последовательное понижение мелодической линии.

Григорианская основа обогащается у Палестрины чисто итальянской кантиленностью, живостью песенной ритмики, декламационностью, восходящей к светским музыкально-поэтическим жанрам (фроттолам, сонетам, страбботто и т. п.). В результате складывается новый тип вокальной мелодии. В классификациях более поздних вокальных стилей такой тип принято называть ариозным, его рождение обычно связывают с оперной эпохой. Рассмотрим его принципы у Палестрины.

Важнейшее качество — ясность декламации. Среди характерных элементов палестриновской декламационности — ямбические ритмотонации, появившиеся в музыке, очевидно, как отражение ямбичности итальянского классического стихосложения. Они, как правило, ещё не даются в самых первых (заглавных) звуках мелодии (в отличие от позднейшего полифонического тематизма). Встречаются как в светской, так и в духовной музыке. Интенсивность применения ямбических ритмов не одинакова в сочинениях разных жанров. Наиболее многообразно ямбичность проявляется, естественно, в мадригалах. Близки к мадригалам в этом плане и некоторые мотеты из «Canticum Canticorum». В мессах Палестрины интенсивность проявления ямбичности в какой-то мере зависит от первоисточника. Она сравнительно выше в мессах свободных и основанных на светском музыкальном материале. В мессах, которые опираются на григорианский *cantus prius factus*, ямбичность представлена сравнительно меньше, однако ее выразительный эффект в этих интонационных условиях был для современников, очевидно, ярче.

Интересный прием, встречающийся в мессах Палестрины, — своеобразная «игра ритмами» при повторении одного и того же мотива (в примере 3 изменение ритмической фигуры отмечено скобками):





(назовем ее «горациевой») занимает большое место в инцептумах сочинений Палестрины — как светских, так и духовных.

Наряду с воздействием поэтического декламирования, в музыке Палестрины есть элементы драматического речитатива, рождавшегося в русле предоперных экспериментов. Они присущи прежде всего, конечно, мадригалам Палестрины. Мелодика такого рода насыщена паузами, ритмическими контрастами, гибко переходит от напевной декламации к говору, подражанию обычной, бытовой речи. В ней появляются эмоциональные нагнетания и спады, что не было свойственно классическому ренессансному стилю. Драматические эффекты достигаются обострением интонации — скачками на октаву, сексту, нередко внутри распева одного слова:

5. a Мадригал «Ecc'oscurati» (Ч. IV)

T. 17 Ahí, chi cru - da

Ahí, chi cru - da

6 Мадригал «Nessun visse giamai»

T. 15 Vis - si di spe - me; or vi - vo pur di

Vis - si di spe - me; Vis -

lag - ri - mo - se ri - me.

pian - to nè con - tra mor -

- si di spe - me; or vi - vo pur di pian - - - to

Vis - si di spe - me; or vi - vo pur di pian - to

Мадригал «Mentre ch'al mar»

T. 18

Via di - nan - zi abeg' oc - chi, via di - nan - zi abeg' oc - chi

Мадригал «Mentre a le dolci»

T. 35

Da - te mi ai - ta, da - te mi ai - ta

Da - te mi ai - ta, da - te mi ai - ta

Д Мадригал «Amor, Fortuna» (Ч. II)

T. 20

veg - gio di man ca - der mi ogni spe - ran - - za

е Мадригал «Che debbo far»

T. 24

sia fin al mio do - lo - re

ж Мадригал «Il tempo vola» (Ч. II)

T. 19

e in - ter - no ze - - lo se - gui ro il

nost - ro ca - po Cri - - sto.

3 Мадригал «Non son le vostre mani»

T. 51

ne por - to pun - to dol - ce - men - te' co - re.

и Мадригал «Si è debile il filo»

T. 6

la gra - vo - sa mia vi - ta,

Элементы драматического речитатива встречаются и в церковной музыке Палестрины. В мессах они, однако, не выделяются ритмически и фактурно, даются чаще в одном из средних голосов. Поэтому они как бы «растворяются» в полифонии.

Палестрина нередко прибегает также к изобразительным приемам, чтобы воссоздать разного рода пространственные представления, зрительные и звуковые прообразы. Такие приемы обнаруживаются не только в светской, но и в духовной музыке. Если сопоставить некоторые изобразительные интонации из месс Палестрины со сходными у других композиторов его времени, то оказывается, что у Палестрины они предстают даже в более заостренном виде, предвосхищая фигуры такого типа в духовных сочинениях Монтеверди, Шютца, Генделя, Бетховена<sup>3</sup>.

К важнейшим качествам палестриновской мелодики принадлежит *кантиленность*. Она в большой мере связана с мастерским применением орнаментики. Музыкальная фраза Палестрины содержит обычно более или менее широкий распев, который помещается в ее заключительной части. Этот распев оттеняет и пропорционально уравнивает декламационную часть фразы. В распеве Палестрина нередко использует орнаментальные фигуры, известные по трактатам того времени (Ганаси, Ортиз, Финк и др.<sup>4</sup>). К типичным фигурам украшения относится, в частности, гаммообразное движение в объеме септимы или ноны:

6. a  
T. 27  
[no-]stri di si no - bil fa - to.

Мадригал «Oh! Felici ore» (Ч. I)

si no - bil fa - to, si no - bil fa - to.

[no-]stri di si no - bil fa - to.

si no - bil fa - to.

<sup>3</sup> Примеры см. в: Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып. 2Б. М., 1996. С.245–246.

<sup>4</sup> Примеры см. в: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.

6  
T. 52  
Mecca «Ad coenam Agni providi». Sanctus

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra.

glo - ri - a tu - a.

В Там же  
T. 76

В мессах Палестрины эта орнаментальная фигура достигает иной раз такой протяженности, что трудно удержаться от аналогий с позднейшим *bel canto*<sup>5</sup>.

В сочинениях Палестрины преобладает свободная орнаментика, господствовавшая в вокальной музыке его периода. Вместе с тем достаточно большое место принадлежит и орнаментике с повторяющимися фигурами, с секвенциями в мелодии. Именно такая орнаментика станет характерной для музыки барокко. Секвенции есть и в мадригалах, и в мессах Палестрины. В мессах секвенции часто имеют завершающую функцию, как это будет позже у Монтеверди, Шютца, в «Мессии» Генделя. Интересны в этом плане мессы Палестрины «Primi Toni», «Spem in alium», «O Regem Coeli», «Brevis», «Sine nomine» (PW X)<sup>6</sup>.

7. a  
T. 37  
[desi-]re? Ed io ri-den - do,

Мадригал «Se fra quest' erb'»

Ed io ri-den - do,

[desi-] re? Ed io ri-den - do,

<sup>5</sup> Пример см. в: Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. С.270–271.

<sup>6</sup> См. там же, с. 251–257.

## Мадригал «Se di pianti»

6  
T. 39  
[vi] so

tran- quil - lis - si-mo ri - so

tranquillis\_ si-mo ri\_ - so

sol sog-gior - na?

## Mecca «Spem in alium». Credo

B  
T. 250  
[saeculi] A - - -

[saecu -] li. A - - -

[saeculi] A - - - men, a - - - men.

men, a - - - men.

men, a - - - men.

a - - - men.

## Mecca «Virtute magna». Credo

Г  
T. 229  
[A] men, A - - - men, A - - - men,

[A.] men, A - - - men, A - - -

[A.] men, A - - - men, A - - -

[saeculi.] A - - - men, A - - - men, A - - -

A - - - men, A - - - men,

- men, A - - - men, A - - -

- - - men, A - - - men, A - - -

До сих пор мы касались интонационных элементов двух ветвей культуры XVI в. — церковной и гуманистической. Третья важнейшая составляющая ренессансного стиля — народная ветвь — также представлена в музыке Палестрины. Один из видов ее проявления — «вкрапление» трехдольных оstinatных ритмических группировок в музыкальную ткань, организованную четырехдольным метром. Такие «вкрапления» содержат от двух до четырех трехдольных ячеек без введения нового тактового размера:

## Мадригал «Non son le vostre mani»

8.  
T. 42

[favo-] re ne porto pun - to dol - ce - men - te! co - re

Прием интонационных «вкраплений», как отмечалось, относится к специфическим чертам ренессансного музыкального стиля. У Палестрины, однако, уже отчетливо проявляется тенденция к выделению народно-интонационной сферы в особую, жанрово контрастную область. В этой связи примечательно, что народно-интонационные элементы в музыке Палестрины чаще предстают не как «вкрапления», а как более или менее развернутые, синтаксически вполне оформленные и достаточно завершенные построения, выделенные сменой тактового размера, — от отдельных музыкальных фраз до крупных разделов, сравнительно самостоятельных. Таковы, например, разделы Hosanna в мессах «Primi Toni», «L'homme armé» и др.

Обратим внимание на ритмику подобных фрагментов. Она имеет весьма любопытные параллели. Так, можно отметить определенное сходство ритмического строения фразы «Et resurrexit» из мессы «L'homme armé» Палестрины и фразы одной из дошедших до нас карнавальных песен (canto carnascialesco) того времени:

9. a Месса «L'homme armé». Credo  
T. 119 pas\_sus, et se\_pul - tus est.

pas\_sus, et se\_pul - tus est.

Pas\_sus, et se - pul - tus est.

Et re-sur-re\_xit ter-ti-a di-e

o o o | x o | o. d o | o. J J o -"Et resurrexit"

J J J d | J. J. J J o J -"Canto Carnascialesco"

«Canto carnascialesco»

Or\_sù, Or\_sù, car' Si\_gno\_ri, Chi soe bo llo vol

spe-di - re

Сопоставим также ритмические рисунки трехдольных разделов из мессы Палестрины, его же мадригала и анонимной виллоты:

10. a Палестрина. Месса «Sine nomine» (PW XI). Credo  
T. 58 se-[cundum]

et sepul-tus est. Et re-sur-re\_xit ter-ti-a di-e

6 Палестрина. Мадригал «Se lamentar»  
T. 55

[ver.] si dagli oc\_chi tri-sti un dó-lo-ro-so fiu-me? Di

dagli oc\_chi tre-sti un do-lo-ro-so fiu-me? Di

В Аноним. Виллотта. «Un cavalier di spagna»  
T. 20

dol-ce spe-ran-za mi\_a ch'io ma-ro per tuo a mor

В сочинениях Палестрины встречается метроритмическое варьирование одних и тех же мелодий, что восходит, очевидно, к итальянским карнавальным песням палестриновской эпохи. Примеры этого — в мессе «Spem in alium», «Virtute magna» (раздел «Nosanna»). Это интересно как параллель инструментальным канцонам XVI–XVII вв.

Намечающаяся в музыке Палестрины дифференциация жанрово-разнородных элементов свидетельствует о принадлежности стиля композитора к позднему Ренессансу, о его приобщении к магистральным художественным процессам эпохи.

Итак, подведем некоторые итоги. Интонационный состав палестриновской мелодики в целом типичен для своего времени и в этом контексте весьма богат и насыщен по «спектру». Индивидуальное в нем — пропорции и значимость входящих элементов: важна роль григорианских интонаций, а вместе с тем и ренессансной орнаментики — ренессансного *bel canto*; существенна декламационность, восходящая к светским музыкально-поэтическим жанрам (фроттолам, сонетам, страмботто и etc.), а также декламационность, отмеченная поисками музыкально-драматического речитатива (предоперного типа). Палестриновской мелодике свойственны, с одной стороны, совершенство и отточенность чисто звуковых конструкций, с другой, — попытки (и надо сказать, весьма яркие, оригинальные, предвосхищающие Монтеверди) воссоздания музыкальными средствами мира «чувствований и страстей», образов природы.

Все это характеризует Палестрину как *истинно ренессансного художника*.

Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова

## ТЕОРИЯ МУЗЫКИ ВРЕМЕНИ ПАЛЕСТРИНЫ

### О трактате Дж. Царлино «Установления гармонии»

Джозеффо Царлино — один из *самых великих* теоретиков в истории музыки. Музыкальная наука Царлино теоретически и практически обосновывает ту музыкальную практику, к вершинным явлениям которой относится творчество Палестрины. Знаменитый трактат Царлино «Le istituzioni harmoniche»<sup>1</sup> (1558) подводит итог огромному средневеково-ренессансному периоду развития музыки и музыкальной теории. Вместе с тем, возникнув почти в конце эпохи Возрождения, условно датируемой трехсотлетием XIV–XVI вв., трактат обобщает именно ее завоевания. Эта эпоха — новый этап в истории музыки, этап становления *новой ладовой системы* — во главе с трезвучием, но еще полностью

<sup>1</sup> «Установления гармонии». В дальнейшем сокращенно: «Установления».

на основе старых одноголосных ладов. В музыке этого времени впервые начинают свободно употребляться терции и сексты, а это — радикальное изменение самого ее существа, радикальное настолько, что музыка «дотрезвучная» кажется нам теперь каким-то особенным явлением — оно, кстати сказать, лишь сравнительно недавно открылось нам во всей своей самобытной красоте. Вершиной развития музыки нового «трезвучного стиля» становится как раз XVI в.: творчество Лассо, Палестрины и других великих композиторов-полифонистов, современников Царлино.

Звучание, которое приобрела музыка в новой ладогармонической системе, представляется нам каким-то особенно приятным по сравнению со «старыми» кварто-квинтовыми сочетаниями и воспринимается как нечто мягкое, человеческое (можно даже сказать «гуманистическое»). Гармония Возрождения нам ближе, мы чувствуем ее как более теплую по тону, более «человеческую», чем средневековую, суровость и аскетизм которой нам резко непривычны. Так называемая модалная гармония возникала, как известно, на основе системы мелодических «церковных» ладов. Гармоническая вертикаль носила исключительно результирующий, а не априорный характер, ибо представляла собой комбинацию двухголосных созвучий. Однако в период расцвета высокой полифонии нашелся теоретик, предугадавший и обосновавший центральный элемент будущей ладовой формации — мажорное и минорное трезвучие. И это был Царлино.

### 1. Монах — композитор — теоретик

Джозеффо Царлино (1517, Кьоджа — 1590, Венеция) был ученым человеком своего времени. Он получил образование в среде монахов францисканского ордена. Двадцати лет от роду, в 1537 г. он и сам стал членом этого ордена, через два года был посвящен в сан и занялся теологией. Известно, что он был певцом в Кафедральном соборе Кьоджи в июле 1536 г. и органистом в 1539–1540 гг. В 1541 г. Царлино переехал в Венецию, где стал учеником А. Вилларта (ок. 1485–1562), в 1565-м был назначен на должность *maestro di cappella* собора Св. Марка в Венеции (став преемником Ч. де Роре), которую занимал вплоть до своей смерти<sup>2</sup>.

Царлино — автор мотетов, мадригалов, песен (из его сочинений сохранились лишь немногие). По мнению К. Палиски, музыкальные сочинения Царлино «академичны»; мадригалы его консервативны в отношении применения диссонансов и хроматизмов, гомофонная фактура

<sup>2</sup> Одновременно он был избран капелланом в церкви Сан-Северо; с 1583 г. состоял в капитуле собора в Кьодже. Среди его учеников — К. Меруло, Дж. Кроче, Дж. Дирута, В. Галилеи, Дж. М. Артузи.

редка. Обычна звукопись слов; Царлино чутко к тексту<sup>3</sup>, к ритму и акцентам речи<sup>4</sup>.

Царлино написал ряд музыкально-теоретических трактатов. Все они были изданы в Венеции при жизни автора (далее указывается год издания). Это «Установления гармонии» (1558)<sup>5</sup>, «Доказательства гармонии» (1571)<sup>6</sup> и «Музыкальные добавления» (1588)<sup>7</sup>. Характерно, что трактаты написаны не на латыни, а на итальянском языке. Это тоже примета Возрождения: чтобы приблизить научные сочинения к реальной жизни, их начали писать на национальных языках, хотя латынь продолжала оставаться языком науки вплоть до XVIII в.

«Установления», с одной стороны, — руководство по композиции, имеющее ярко выраженное практическое, прикладное значение<sup>8</sup>, а с другой — образец высокой теоретической науки, даже философии музыки. Труд имеет грандиозный и сложный замысел, объединяющий науку и искусство. Считается, что в этой книге Царлино достиг интеграции спекулятивной и практической теории<sup>9</sup>. Резонанс трактата Царлино был очень широк. В XVII в. М. Мерсенн во Франции, Я. П. Свеллинк и его ученики в Нидерландах и Германии многое черпали из Царлино.

## 2. История музыки по Царлино

У Царлино, как и у некоторых других теоретиков Возрождения<sup>10</sup>, — своеобразная музыкальная историография. Историю музыки он делит на три этапа.

*Первый этап.* Музыка древности. Здесь музыка на очень большой высоте, и, видимо, она представляется ему в некоем сиянии: какие-то

<sup>3</sup> Это было темой в его «Установлениях» (IV, 33).

<sup>4</sup> Palisca C.V. Zarlino, Gioseffo // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 20. London, 1980. P.646a–649a.

<sup>5</sup> Zarlino G. Le istituzioni harmoniche (репринт: New York, 1965). Трактат имел еще два издания, третье — пересмотренное — вышло в 1573 г. (репринт: New York, 1966). В дальнейшем ссылки будут делаться на последнее издание. Русский перевод фрагментов из этого и следующего трудов см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 423–514. Некоторые проблемы труда Царлино (главным образом в сопоставлении с идеями Вичентино) затронуты в работе: Сушкова Н. Н. Царлино и Вичентино (К вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI в.) // Из истории теоретического музыкознания. М., 1990. С. 32–45.

<sup>6</sup> Zarlino G. Dimostrazioni harmoniche в форме диалогов с друзьями, учениками (репринт: New York, 1966).

<sup>7</sup> Zarlino G. Sopplimenti musicali (репринт: New York, 1966).

<sup>8</sup> «... указать путь, как сочинять музыку с хорошим, умелым и изящным порядком» (Предисловие).

<sup>9</sup> См.: Palisca C. V. Zarlino, Gioseffo. P. 646a.

<sup>10</sup> См., например: Поспелова Р. Понятие о музыке, ее истории в музыкально-теоретических трактатах Иоанна Тинкториса // Из истории теоретического музыкознания. М., 1990.

лучи идут из Древней Греции. Показательна в этом плане приводимая им схема музыкально-космологической системы древних греков (см. схему 1). Характеризуя этот этап, Царлино использует общие места (к примеру, говорит, что инструментальная музыка была изобретена Иувалом и т. п.). В качестве великого музыканта упоминается Пифагор, и здесь же излагается известная легенда о кузнецах и молотках. Далее Царлино ссылается еще на один великий авторитет — на Бозэция. И Бозэций в его глазах тоже принадлежит эпохе великой науки и великого искусства, легенд об Орфее, Лине, Амфионе и др. Все это образует некий единый высокий, по его представлению, мир.

*Второй этап.* Это период ужасающего упадка музыки «после Бозэция», т. е. начиная с VI в. (впрочем, точной датировки Царлино не дает).

*Третий этап.* Новый расцвет музыки, который Царлино связывает с именами своих непосредственных предшественников и современников: И. Окегема, Г. Изака, Жоскена Дебре, своего учителя А. Вилларта, которого он величает «новым Пифагором» и др.<sup>11</sup>

Музыкально-историческая схема Царлино — древность (золотой век), средние века (упадок), современность (возрождение былой славы музыки) — характеризует его как типичного представителя эпохи Возрождения.

## 3. Научная методология Царлино

По типу мышления Царлино — философ. И естественно, что он опирается на философию древних, в особенности же — на Аристотеля, которого неоднократно упоминает в своем трактате, равно как и других философов той эпохи.

От Аристотеля он берет важнейшую чисто философскую теорию, которая становится для него методологической основой, — теорию соотношения формы и материи. По Аристотелю, всякая вещь состоит из материи и формы, и он выстраивает целую пирамиду, в которой на более высоком уровне материей оказывается то, что было формой на более низком и т. д. И венчает эту пирамиду «форма форм», абсолютная форма, отождествляемая с Богом. Точно так же, как подразумеваемым основанием пирамиды является абсолютная материя — первооснова вещества. Подобной концепции придерживается и Царлино. Форма у него — числа, а материя — то, что организуется числами (музыкальный материал, или интервалы)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Однако оценка некоторых непосредственных современников у него неоднозначна. Например, Н. Вичентино он называет «ужасным хроматистом» и полемизирует с ним в своем трактате. О различии подходов Царлино и Вичентино к музыкальной историографии см.: Сушкова Н. Н. Царлино и Вичентино. С. 39–40.

<sup>12</sup> Продолжая мысль Царлино, можно сказать, что интервал — это форма по отношению к отдельному звуку.

Итак, одна пара категорий, которая лежит в основе концепции Царлино, — форма и материя.

Другая пара охватывает всю музыку в виде двух ипостасей, или сфер: отдел теории, или науки (*scienza*), с одной стороны, и отдел практики, или искусства (*arte*), с другой. Соответственно получается деление музыки на две категории: на теорию и практику: *musica speculativa* (букв. «умозрительная») и *musica prattica*. Царлино стремится охватить ту и другую<sup>13</sup>, предлагая следующий порядок расположения: рассмотрение науки в аспектах формы и материи, затем — практики, сначала в аспекте материи, потом формы. Такова схема, ставшая основой его огромного труда.

Итак, трактат состоит из четырех частей, которые выстроены как проекция одной пары на другую:

I часть. «Умозрительная музыка» в аспекте формы. Отсюда ее предмет: числа и пропорции, которые являются исходным пунктом теории музыки.

II часть. «Умозрительная музыка» в аспекте материи, то есть звуковые воплощения чисел и числовых отношений, а именно звуки, интервалы, их связи и законы связи.

III часть. «Практическая музыка» в аспекте материи: консонансы, интервалы как материал «кантилены»<sup>14</sup>.

IV часть: «Практическая музыка» в аспекте формы. Здесь дается теория ладов, или тонов (*modi*), поскольку они — форма для конкретных мелодий, а также учение о словах и о том, как слова должны соединяться с мелодией, ибо слова тоже относятся к форме, а не к материи (материя — это звуки и слоги).

#### 4. Понятие музыки, гармонии и контрапункта

Теперь о ряде более конкретных проблем. Одна из них связана с самой концепцией музыки и гармонии.

Прежде всего Царлино их отождествляет, замечая: «Музыка есть не что иное, как гармония»<sup>15</sup>. И далее он приводит традиционное бозцианское деление музыки на *mundana*, *humana* и *instrumentalis*, дополняя его другими схемами классификации, известными в Средние века (см. схему 2). Идеи Царлино по поводу онтологии музыки находятся в всецелом в русле антично-средневековых представлений. Он исследует гармо-

<sup>13</sup> Причем объединяет их на том основании, что «музыка, рассматриваемая в своем высшем совершенстве, содержит эти две части так близко связанными между собой, что одна не может быть отделена от другой» (I, 2).

<sup>14</sup> В данном случае кантилена — это вообще музыкальное произведение, а вовсе не одногласная мелодия, как можно было бы предположить.

<sup>15</sup> *Musica non è altro che Harmonia* (ч. I, гл. 2, с. 14).

нию во всех множественных и универсальных смыслах. В частности, у него есть еще и такое изречение: «Гармония — это душа мира» (ч. I, гл. 2)<sup>16</sup>, из чего видно, что он следует древнему учению о Мировой Душе, в традиционном (платоновском) понимании.

Далее он задается вопросом, как реально возникла гармония. Помимо того, что он упоминает, кто и как совершил здесь великое дело (в музыке, или гармонии), он прямо говорит, что музыка возникла, когда «к речи присоединили гармонию», с целью возвыситься, и стали «искать [т. е. употреблять] в ней разнообразные ритмы и различные метры», которые «в сопровождении гармонии доставляли удовольствие душе» (Предисловие). Понимать это следует, вероятно, так, что вначале все-таки была речь — словесная, понятийная, а к ней потом присоединили мелодию, и так возникла музыка. И отсюда великое значение слова всегда и везде. При этом гармония (или музыка) занимает как бы посредствующее положение между Природой и Числом. Это, можно сказать, параллель к тому, чем является сам человек. Так, человек наделен разумом, и это приближает его к Богу. А плотское в человеке связывает его с животным, низким миром. И для музыки существует, оказывается, точно такая же «средняя», или пропорция. По Царлино музыка есть среднее Природы, или естественной науки (а именно, науки о звуке), и Числа, или математической науки. То есть музыка есть *преломление Числа в сфере звука*. Отсюда важнейшее положение Царлино, которое опять-таки не является новым: «Предметом музыки является звучащее число, или — что одно и то же — гармоническое число» (ч. I, гл. 18, с. 35).

Подчеркнем, что Царлино в XVI в., как и древние, оперирует универсалиями, свидетельствующими о целостности и гармоничности мировоззрения. Здесь нет еще того разъятия на части и частности, которым характеризуется современное мышление. Раздробление, детализация научного знания началось, упрощенно говоря, с XVII в. Напротив, у Царлино еще в полной мере видны самые широкие пути, связывающие звук, созвучие, мелодию с божественными инстанциями, и точно указано при этом, где место человеку, и где — музыке. Это и есть его музыкально-теоретическая концепция того, что касается понимания музыки и музыкального. Поэтому он пишет, что музыка отчасти природна, отчасти математична, но она более математична, так как «форма более благородна, чем материя»<sup>17</sup>. И для него аксиома, что музыка —

<sup>16</sup> Отсюда возникает понятие *musica animastica* (от лат. *anima* — душа), то есть относящаяся к сфере действия и проявления Мировой Души (понятие объединяет *mundana* и *humana* Бозция); см. схему 2. Перевод этого термина затруднителен («духовная», «одушевленная», «душевная» не точны), поэтому лучше его оставить без перевода.

<sup>17</sup> *La forma sia più nobile della materia* (ч. I, гл. 20).

благороднейшее искусство, в том смысле, что она стремится к высокому и божественному. В этом — назначение музыки.

В III части он вводит еще понятие контрапункта, для нас крайне важное. «Контрапункт» как термин — давнее средневековое понятие, но сам контрапункт — это подлинный язык эпохи Царлино, эпохи высокой полифонии. И он определяет его так: «Контрапункт — искусное соединение различных звуков, приведенное к согласию» (ч. III, гл. 1, с. 171).

Но это то же самое, что в 12-й главе II части он назвал гармонией. Значит, он склонен и контрапункт отождествлять с гармонией. Поэтому когда мы занимаемся исследованием контрапункта XV–XVI вв., и видим в трактатах написанное слово «контрапункт», то не следует понимать его как нечто линейное, оторванное от гармонии, потому что у великих умов эти понятия не только неотделимы друг от друга, но в каком-то отношении даже отождествляются, что следует из определения Царлино. Иначе говоря, когда различные звуки (мы бы сказали: различные отделы мелодии в голосах) согласованы друг с другом гармонически — это контрапункт. Идея не новая и, конечно, абсолютно здравая. Примечательно дальнейшее рассуждение Царлино: «И заметь, что контрапункт точнее можно было бы назвать противозвучанием (contrasuono)» (там же).

### 5. Расширение пифагорейской четверки до шестерки (senario)

Итак, «предметом музыки является звучащее число». И здесь Царлино просто повторяет древних. Его позиция такова: настолько, насколько это возможно, он старается просто повторить то, что говорили древние. Но в некоторых вещах это оказывается невозможным. Речь идет о пифагорейской концепции четверки, или тетрактиды, т. е. о числах 1 2 3 4, отношения которых пифагорейцы считали порождающими консонансы<sup>18</sup>. И эта концепция является точкой отсчета для Царлино. Но тут он сталкивается с реальностью, которую не может не видеть, а именно, что в музыке его времени звучащая материя не ограничивается этой четверкой чисел. Для него абсолютно ясно, что современная ему музыка — это музыка терций, а терции имеют в своем составе числа 5 и 6, т. е. 4 : 5 (большая терция) и 5 : 6 (малая). В отличие от древности, во времена Царлино терции уже нельзя игнорировать, более того, музыка без них вообще немыслима.

Что же делает Царлино? Надо полагать, что он тщательно вчитывался в древние трактаты и пришел к выводу, что с этим положением придется покончить, и он покончил. Он делит струну на 6 равных сегмен-

<sup>18</sup> То есть 2:1, 3:2, 4:3, 3:1 (дуодецима) и 4:1 (двойная октава).

тов, и вместо четверки у него появляется пятого senario (шестеричное число). Теперь его числовой ряд консонансов: 1 2 3 4 5 6, и в этот ряд терции и сексты<sup>19</sup> допускаются на равных правах. Более того, он и в практической части рекомендует все время писать 4 : 5 и 5 : 6, т. е. терции (и соответственно их обращения, сексты). Без этого музыки хорошей не получится. Здесь он ссылается на Вилларта, своего учителя: «Magister dixit [Вилларт сказал]», что так надо писать, а он, Царлино, усвоил и увидел здесь великую идею и теоретически осознал ее, не вникая особенно в то, как и почему это произошло.

А дальше он нарисовал пятого senario в виде красивой таблички из кругов, вписанных один в другой (см. схему 3). Как видим, здесь есть пропорции удвоения, утроения, полуторная, сверхтретная и т. д., существовавшие и раньше. Но здесь же мы наблюдаем и переворот по отношению к древней традиции. Совершенно открыто демонстрируется, что теперь все исходит не из четверки, а из шестерки. И то, что Царлино посчитался здесь с реальной действительностью, — конечно, его великое достижение.

### 6. Теория мажора и минора

У читателя может возникнуть недоумение: откуда мажор и минор в XVI в.? Не следует думать, что они в самом деле были: у Царлино, конечно, нет наших мажорных или минорных ладов, но есть научное обоснование созвучий, которые мы называем мажорным и минорным трезвучиями. Нельзя не видеть в этом определенный исторический парадокс. Дело в том, что мажор и минор — это ладовая система, окончательно сформировавшаяся только к концу следующей эпохи, эпохи барокко (что и было увековечено, кстати, в «Хорошо темперированном клавире» Баха), через два века после трактата Царлино. Поэтому мажорно-минорную систему мы должны датировать скорее XVIII–XIX вв., т. е., по существу, временем после барокко, а теория ее, как видим, появилась опережающим образом еще в XVI в., у Царлино. Более того: удивительно, что эпоха мажора и минора кончилась (XVIII–XIX вв.), а их адекватное научное объяснение так и не появилось. Несмотря на блистательное развитие науки в XVIII–XIX вв., мажор и минор как категории вертикали и горизонтали, т. е. аккорда и лада, — так и не получили удовлетворительного объяснения. Важнейшая теория выводит мажор и минор из природных явлений. Ее пытался создать Рамо, ее изо всех сил отстаивал, иногда даже «рассудку вопреки, наперекор стихиям», Хуго Риман, но она в конце концов оказалась несо-

<sup>19</sup> Большая секста (3 : 5) фигурирует как «большой гексахорд» (см. схему 3); что же касается малой сексты, то ее отношение (5 : 8) не вписывается в senario, и Царлино не включает ее в схему, обосновывая как соединение кварты и малой терции.



стоятельной. Дело в том, что теория Нового времени исходит из натурального звукоряда как физического явления, и с этой точки зрения получает прекрасную мотивировку мажор, но, увы, абсолютно ничего не выходит с минором. Однако если второй член системы, минор, нельзя объяснить натуральным звукорядом, значит, первый тоже обоснован неверно. Спрашивается тогда, каково же верное объяснение?

А самая верная теория, оказывается, была создана еще в XVI в., то есть весьма задолго до появления мажора и минора. И автором ее был именно Царлино.

Итак, откуда возникли у него мажор и минор?

Во времена Царлино основой гармонической вертикали, как уже говорилось, были сочетания терций и квинт или их обращений, секст и кварт. Иначе говоря, с точки зрения современной теории, непрерывно звучали трезвучия и их обращения. А с точки зрения аутентичного восприятия гармонии XVI в. это вовсе не так. Созвучие *e-g-c* совершенно не обязательно является обращением *c-e-g*.

Царлино как раз рассматривает это очень употребительное созвучие (трезвучие), рекомендуя его в качестве нормы для многоголосного сложения<sup>20</sup>. Не следует думать, что он рассматривал мажорное (и минорное) трезвучие как центральный элемент лада. Лад у него традиционно мелодические, то есть модальные лады-гаммы. Тем не менее он разбирает сочетания терций и секст и сводит их к трезвучиям. У него нет слова «трезвучие», нет слова «мажорное» и «минорное». Все это существует в других терминах. Он попросту делит квинту терцией (натуральной большой терцией) и получает два трезвучия, которые в современной ему музыке были главными созвучиями (см. схему 4).

Здесь необходимо небольшое отступление. Дело в том, что проблема мажора и минора связана также с проблемой строя. Для многоголосной музыки исторически актуальны два строя — пифагоров и чистый. Пифагоров — строй однофакторный, строй чистых квинт: см. схему 5а.

Строй чистый — двухфакторный, в нем применяются два строительных интервала: квинта (3 : 2) и натуральная большая терция (5 : 4): см. схему 5б.

Различие двух строев — в трех ступенях (*e, a, h*). Особенно важно различие между пифагоровой и натуральной большой терцией. В пифагоровом строе эта терция очень напряженная и не звучит консонантно, в чистом строе — это спокойная натуральная терция. Разница между той и другой составляет дидимову комму (81/80). Этот микроскопи-

<sup>20</sup> Впрочем, не он единственный, это общее правило для XVI в., что гармоническая вертикаль должна состоять из комбинаций терций и секст: не следует пропускать терции, даже если комбинация квинты и октавы воспринимались бы как благозвучный консонанс.

ческий интервал сам по себе не ощущается, но слух хорошо улавливает разницу между той и другой терцией. В музыке, где сочетания терций и квинт постоянны, необходим поэтому другой строй. Выходом является принятие большой терции как второго основного интервала системы строя, настройки инструментов. При этом звук *h* получается не от *e*, а от *g* — в качестве натуральной большой терции<sup>21</sup>. Царлино принял систему чистого строя, то есть строя с натуральными гармоническими терциями<sup>22</sup>. А это, со своей стороны, тоже готовит мажор и минор в качестве главных ладов, и консонантное трезвучие — в качестве центрального элемента системы. Одно обуславливает другое: музыка трезвучная требует чистого строя, а чистый строй подготавливает развитие трезвучной музыки. Таким образом, Царлино вовсе не случайно рассматривает комбинацию именно этих интервалов — большой терции и квинты (никакой малой терции в строе нет, она только результирующий интервал). Заодно, как видим, получаются мажорное и минорное трезвучие, которые Царлино объясняет следующим образом.

За основу он берет квинту, мотивируя это тем, что в ней есть некая неизменность звуков. Это сходно с терминологией древних греков, у которых звуки кварты назывались «гестоты», то есть неподвижные (ступени), а все, что внутри кварты, полагались свободно передвигающимися и давали множество вариантов ладовой экспрессии. Но кварта — это также и квинта. Поэтому Царлино начинает с того, что квинта всегда обладает этой неизменностью отношений (то есть квинта всегда имеет одну и ту же величину), а дальше он внутрь этой квинты «вкладывает» большую терцию, второй из интервалов строя. Разместить ее можно двумя способами: или вверх от нижнего звука или вниз от верхнего звука.

<sup>21</sup> Если это играть на рояле, то инструмент все передаст верно, несмотря на то, что разницы в интервалах мы не услышим реально — ее как бы нет. Обратим внимание на то, что наша темперация (гениальное изобретение!) скрывает все эти комматические различия, но исполнение интервалов все же даст нам о них знать. Например, в музыке более позднего времени (но та же проблема есть уже здесь) мы отлично слышим интервал *his-e* в контексте, как в *cis-moll'*ной фуге Баха и отличаем его на слух от *c-e*, как в сонате op. 53 Бетховена. Когда нам играют на рояле, то *his-e* кажется нам каким-то болезненно-изломанным интервалом, в отличие от яркого и радостного *c-e*, хотя клавиши те же. Различие можно получить в контексте, но речь о том, чтобы это различие было реальным, физическим (когда *c* — одна высота, а *his* — другая): см. схему 6 (а, б).

<sup>22</sup> Введение натуральной большой терции придает необыкновенную красоту звучанию органа. В лейпцигском Музее музыкальных инструментов можно услышать орган чистого строя. Он звучит совершенно восхитительно, поскольку эти чистые аккорды, мажорные трезвучия и производные от них выстроены изумительно красиво, как идеальный хор. Правда, есть свой недостаток. Если речь идет об органе с двенадцатью клавишами в октаве, то и в чистом строе *cis* и *des* — это разные высоты. Превосходно звучит все, скажем, в *C-dur*, где будет, к примеру, аккорд *a-cis-e*, но — увы — совершенно невыносимым является *H-dur'*ный аккорд, звучащий как *h-es-fis*, именно потому, что он правильно настроен. Это нестерпимо фальшиво для слуха. Таким образом, это тоже в конце концов не спасает положение. Выходом будет только равномерная темперация.

В гл. 31 части III он говорит: «Если большая терция находится снизу [к примеру, *c-e* в рамках квинты *c-g*], то гармония делается веселой (*allegro*), а если она находится сверху [*es-g*] то гармония становится печальной (*mesta*)». Тем самым он одновременно дает и эмоциональную характеристику большому и малому трезвучиям. В каком-то отношении его терминология лучше, чем привычные для нас «мажор» и «минор» (*maggiore, minore*), которые являются, можно сказать, формально-исчислительными терминами («большой — меньший»), а не музыкально-выразительными.

Более того, Царлино замечает, что в зависимости от лежащей в основе терции и сами лады имеют различный характер. «От способов положения терции рождается разнообразие гармонии» (ч. III, гл. 31). И все эти лады он разделяет по новому признаку, тем самым делая шаг к будущей теории мажора и минора как двух основополагающих ладов. В музыкальной практике, современной Царлино, до этого было еще очень далеко. Там господствовали 12 модальных ладов, причем сам он отнюдь не предполагал делать какую-то революцию в ладовой системе.

Но деление квинты большой терцией само по себе еще не есть научное объяснение мажора и минора, это только конструирование мажорного и минорного трезвучий. Примечательно, что в нем заложена идея инверсии двух ладовых наклонений, что дало повод Риману усмотреть в Царлино, так сказать, «сообщника», единомышленника по части научного объяснения мажора и минора<sup>23</sup>. Как раз такое объяснение мажора и минора принадлежит Риману, в теории это называется «гармонический дуализм», что означает, что минор трактуется как инверсия мажора: если мажор идет в квинте снизу вверх (от *c* — большая терция *e*, потом *g*), то минор — сверху вниз (от *g* — большая терция *es*, далее *c*). На самом деле точной инверсии все равно не получается, так как и в мажоре, и в миноре основной тон находится внизу (звук *c* и в *c-e-g*, и в *g-es-c*); поэтому мы говорим «C-dur, c-moll», а не «C-dur, g-moll» (как «g-moll в инверсии», то есть *g-es-c*). Как ни странно, идея мажоро-минорной инверсии осуществляется в додекафонии и в современной «атональной» американской теории рядов (или сет-теории), в которой *c-e-g* (в полутонах 0.4.7 вверх) является инверсией минора *c-as-f* (то же вниз). В теории рядов Бэббита-Форты за исходный ряд (*set*) принимается тот, который начинается с меньшего числа (здесь — числа полутонов от данного звука). Поэтому сперва получается минор (в полутонах от *c*: 0.3.7), а мажор оказывается инверсионным эквивалентом 0.4.7 (от *g* вниз 3 полутона — 7 полутонов). Но нечто похожее есть у Царлино, что дало повод знаменитому теоретику К. Дальхаузу написать

<sup>23</sup> См.: *Riemann H. Zarlino als harmonischer Dualist // Monatshefte für Musikgeschichte* Jg. XII (1880).

известную статью под названием «Был ли Царлино дуалистом?»<sup>24</sup>. Конечно, в названии — риторический вопрос, который означает, что Царлино дуалистом не был. И в самом деле, в каком смысле он был бы дуалистом? Он не строил минор сверху вниз, он просто строил консонанс терции в двух разных местах консонанса квинты, то есть он делал так, как поступает любой контрапунктист-практик, приставляя терцию сверху или снизу. Но минор сверху вниз он не считал.

Все это касается конструирования мажора и минора. А как объясняется мажор и минор у Царлино с научной точки зрения? Оказывается, основой его выводов является теория математических пропорций (у него — «средних»<sup>25</sup>, как называли тогда пропорции): см. схему 7. Он измеряет все интервалы в числах составляющих их отношений, имея в виду длины струн (а не частоты). Таким образом, у Царлино абсолютной предпосылкой теории лада является теория числовых пропорций, здесь он верный ученик Бозэция и пифагорейской школы. Итак, квинту он делит двоем. Одна пропорция — гармоническая, ей соответствует мажорное трезвучие. Вторая — арифметическая, перевертыш гармонической; ей соответствует минорное трезвучие. Расчеты производятся в чистом строе (см. схему 4).

Таким образом, чисто математическим способом у него получаются две возможности деления квинты большой терцией. И именно потому, что есть две и только две возможности, они выглядят как равноправные. Этим Царлино выигрышно отличается от последующих теоретиков, которые выводили большое трезвучие из обертонового ряда как «данное природой» и естественное, а малое трезвучие оказывалось ... «вне природы». А с точки зрения математической теории они равно возможны и обоснованы идентично. Неравноправны же они только в том смысле, что гармоническая пропорция эстетически превосходит арифметическую. Царлино пишет: «Арифметическая пропорция немного удаляется от совершенства гармонии, так как ее части не находятся в своем естественном положении» (ч. III, гл. 31).

Стало быть, по Царлино минор менее совершенен, чем мажор, не столь «гармоничен» в буквальном смысле слова. Как известно, в XVI в. все произведения в минорных ладах заканчивались мажорным аккордом, наверное, потому, что музыка в конце должна прийти до своего совершенства, то есть того качества, которое Царлино приписывает гармонии и гармонической пропорции. И еще, очень любопытна мотивировка: «... не находятся в своем естественном положении». Она

<sup>24</sup> См.: *Dahlhaus C. War Zarlino Dualist? // Musikforschung*. Jg. X (1957). N 10.

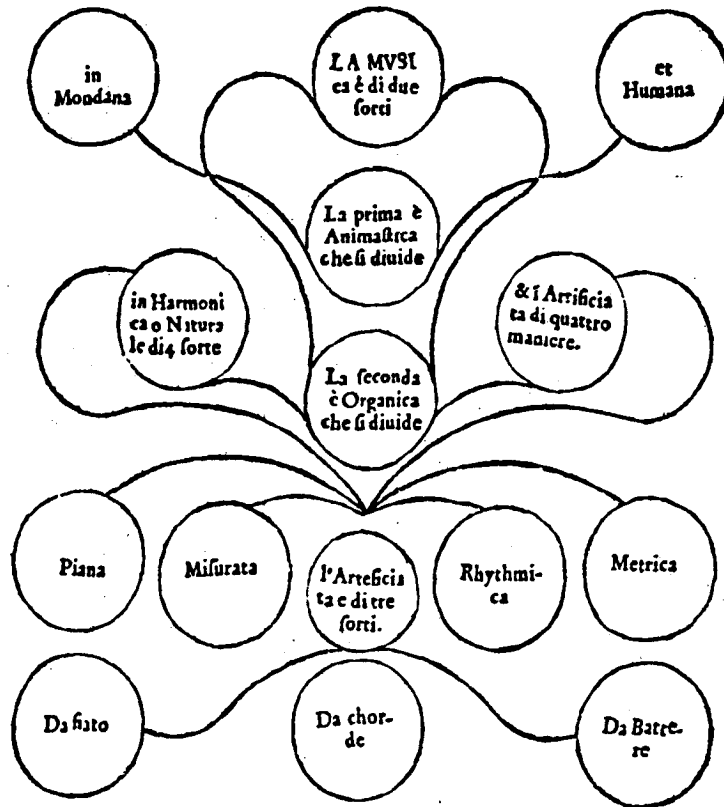
<sup>25</sup> То есть средних величин между двумя данными крайними. Более подробно о пропорциях в связи с данной теорией Царлино см.: *Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс*. М., 1988. С. 223–224.



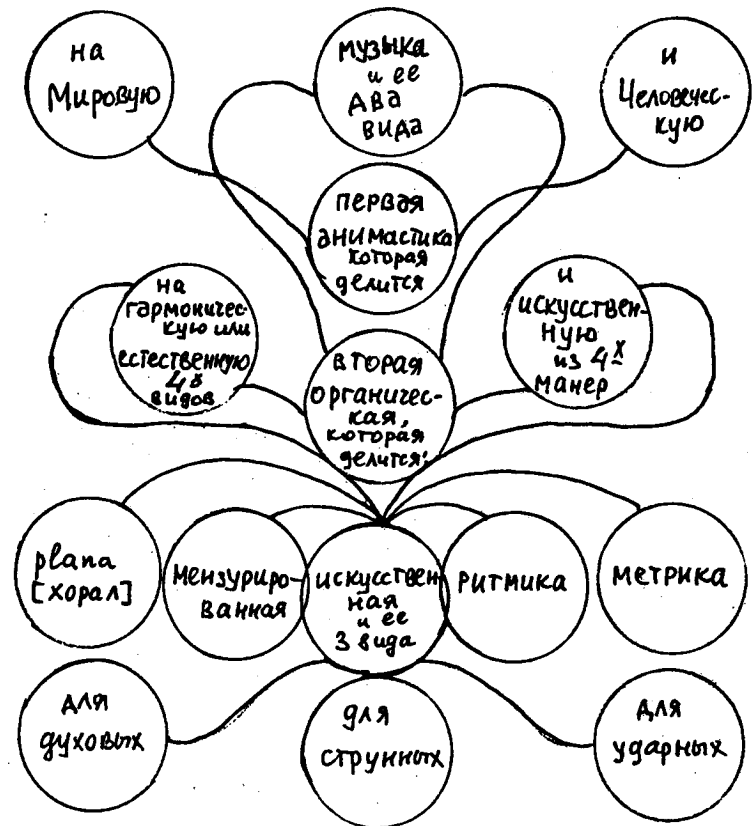
ческие изображения семи планет), *снизу* — полный звукоряд греков, данный в виде так называемого «меньшего полного звукоряда» в диапазоне от  $d^1$  до  $A$ :

		$d^1$	нета соединенных	
		$c^1$	о парипата соединенных	тон
		$b$	к трита соединенных	тон
	меса	$a$	т меса	полутон
тон	лихана средних	$g$	а лихана средних	тон
тон	парипата средних	$f$	в парипата средних	тон
полутон	гипата средних	$e$	а гипата средних	полутон
тон	лихана высших	$d$	лихана высших	тон
тон	парипата высших	$c$		
полутон	гипата высших	$B$		
тон	прослабаномен	$A$		

СХЕМА 2.



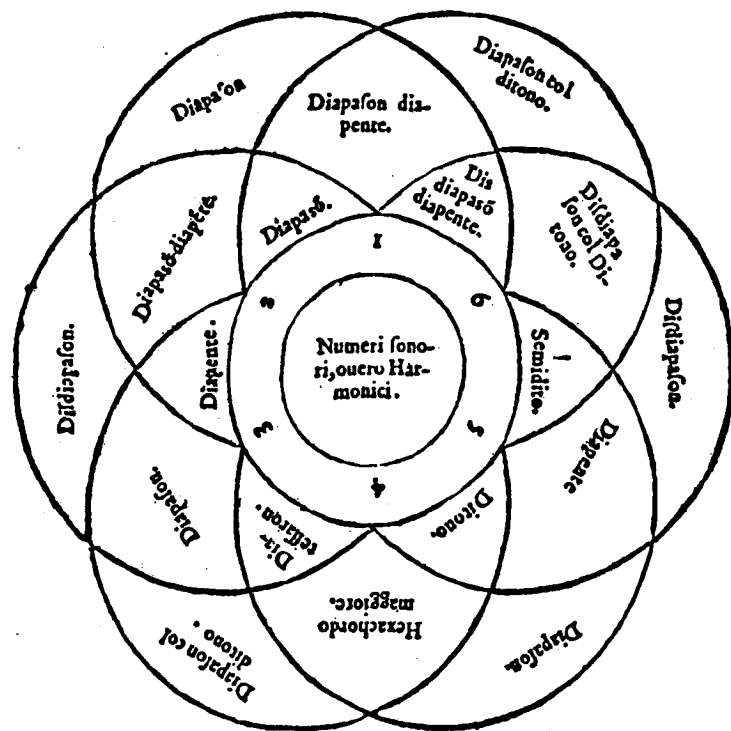
(Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. P. 120)



«Искусственная» (т. е. инструментальная) музыка фигурирует в схеме дважды: как состоящая из «четырёх манер» (они не указаны) и подразделяемая на «три вида» (для духовых, струнных и ударных). Возможно, «манеры» подразумевают участие инструментов в четырёх видах «гармонической» (т. е. вокальной) музыки в качестве дублирующих или сопровождающих голосов. Деление музыки Царлино синтезирует различные средневековые традиции. «Органическая» (от греч. «органон» — инструмент) соответствует *instrumentalis* Боэция, а «аниматика» (от лат. *anima* — душа) объединяет его же *mundana* и *humana*. «Гармоническая» также определяется как «естественная», ибо голос считался «естественным» инструментом в отличие от «искусственных», созданных рукой человека, а не Богом или Природой.

СХЕМА 3.

«Шестерка-сенария»: симфония консонансов 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6



(Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. P. 31)

В центре: «Числа звучащие или гармонические». Остальные надписи в схеме, обозначающие конкретные консонирующие интервалы, сведены нами в таблицу:

5	1 : 2 октава	diapason
	1 : 3 дуодецима	diapason diapente
	1 : 4 двойная октава	disdiapason
	1 : 5 двойная октава + большая терция	disdiapason col ditono
	1 : 6 двойная октава + квинта	disdiapason diapente
4	2 : 3 квинта	diapente
	2 : 4 октава	diapason
	2 : 5 большая децима	diapason col ditono
	2 : 6 дуодецима	diapason diapente
3	3 : 4 кварта	diatessaron
	3 : 5 большая секста (букв.: большой гексахорд)	hexachordo maggiore
	3 : 6 октава	diapason
2	4 : 5 большая терция	ditono
	4 : 6 квинта	diapente
1	5 : 6 малая терция	semiditono

СХЕМА 4.

c	e	g	c	es	g
15	:	12	:	10	
5	:	4			
		6	:	5	
большая	малая		малая	большая	
терция	терция		терция	терция	
гармоническая	пропорция		арифметическая	пропорция	

СХЕМА 5 (А, Б).

СХЕМА 6 (А, Б).

Сложение и вычитание интервалов означает в числах только умножение и деление. Например, понизить на октаву значит разделить на два. При расчетах применяются только два интервала: кварта (3 : 2) — соответственно кварта (4 : 3) и большая терция (5 : 4).

## СХЕМА 7.

## Музыкальные пропорции

Arithmetica.	Geometrica	Harmonica.
Differenze equali.	Differenze inequali.	Differenze inequali.
$\begin{matrix} 1 & 2 \\ 2 & 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 4 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 4 \end{matrix}$
4. Sesquiterza 3. Sesquialtera. 2.	4. Dupla. 3. Dupla. 2	6. Sesquialtera. 4. Sesquiterza. 3.
Proportioni inequali.	Proportioni equali.	Proportioni inequali.

(Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. P. 54)

арифметическая	геометрическая	гармоническая
разности равны	разности неравны	разности неравны
1 1	2 1	2 1
4. сверхтретная 3. полуторная 2.	4. двойная 2. двойная 1.	6. полуторная 4. сверхтретная 3.
[4 : 3] [3 : 2]	[2 : 1] [2 : 1]	[3 : 2] [4 : 3]
отношения неравны	отношения равны	отношения неравны

## СХЕМА 8.

## Музыкальные пропорции в осто́ве лада

HARMONICA DIVISIONE ARITHMETICA DIVISIONE.

Diapente. Diatessaron. Diatessaron. Diapente.



6. Sesquialtera. 4. Sesquiterza. 3. 4. Sesquiterza. 3. Sesquialtera. 2.

(Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. P. 378)

гармоническая пропорция  
Квинта. Кварта.арифметическая пропорция  
Кварта. Квинта.

6. полуторная. 4. Сверхтретная. 3. 4. Сверхтретная. 3. Полуторная. 2.

Музыкальные пропорции превращаются теперь в остов лада. Гармоническая — в автентический, арифметическая — в плагальный. Музыкальный пример дан без ключей и предполагает общую структурную модель для всех ладов. См. схему 9.

## СХЕМА 9.

## Система 12 ладов: Структуризация



(Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. P. 380)



## СХЕМА 10.

Всеобщий порядок ладов с порождающими их пропорциями

ESSEMPIO VNIVERSALE DE TVTTI LI MODI.

Secondo modo nato dalla divisione arithmetica.  
 Quarto modo acquistato per la divisione arithmetica.  
 Sesto modo arithmeticamente diviso.  
 Primo modo nato dalla divisione harmonica.  
 Ottavo modo acquistato per la divisione arithmetica.  
 Terzo modo diviso harmonicamente.  
 Decimo modo arithmeticamente diviso.  
 Quinto modo acquistato dalla divisione harmonica.  
 Duodecimo modo nato dall'arithmetica divisione.  
 Settimo modo diviso harmonicamente.  
 Nonno modo harmonicamente diviso.  
 Undecimo modo acquistato per la divisione harmonica.

(Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. P. 382)

2 лад, рожденный арифметическим делением	4 лад — арифметическое деление	6 лад — арифметическое деление	1 лад, рожденный гармоническим делением	8 лад — арифметическое деление	3 лад — гармоническое деление	10 лад — арифметическое деление	5 лад — гармоническое деление	12 лад — арифметическое деление	7 лад — гармоническое деление	9 лад — гармоническое деление	11 лад — гармоническое деление
--	--------------------------------	--------------------------------	---	--------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	-------------------------------	--------------------------------

Особое расположение ладов — сначала 3 плагальных, потом парные варианты (в рамках единой октавы) и, наконец, 3 автентических — подчеркивает симметрию групп (3+6+3).

## СХЕМА 11.

							?
							Ренессанс
							Средневековье
							15 : 12 : 10
							= 6 : 4 : 3
Гармонические пропорции	1	1	1	1	1	1	...
	1	2	3	4	5	6	...
Арифметические пропорции	1	2	3	4	5	6	...
	1	1	1	1	1	1	...
							= 2 : 3 : 4
							4 : 5 : 6
							Средневековье
							Ренессанс
							?

## Раздел II

### Общие принципы музыкального языка

Ю. Н. Холопов

#### КАТЕГОРИИ ТОНАЛЬНОСТИ И ЛАДА В МУЗЫКЕ ПАЛЕСТРИНЫ

Проблема соотношения модальности (ладовости) и тональности у Палестрины (как и вообще в музыке XVI века, шире — в эпоху Ренессанса, еще шире — в музыке до XVII века) распадается на две группы проблем:

- определение понятий: что такое тональность? что такое модальность? что такое лад? какими терминами (словами) следует пользоваться? какими не следует?
- какова звуковысотная структура музыки Палестрины? Как реализуются в ней важнейшие категории лада и гармонии, составляющие сердцевину музыкального начала в музыке? Каково соотношение в ней тональности и лада в адекватном его истолковании?

#### Тональность в XVI веке?

Наличие у Палестрины категории лада (лат. *modus*) никогда сомнений не вызывало. Совершенная теория лада была еще в XVI веке — в «*Le institutioni harmoniche*» Джозеффо Царлино (1558, 1573<sup>1</sup>), где *Quarta parte*, последняя часть (31 из 36 ее глав) великой книги, посвящена теории ладов (ит. *modo*). Поэтому и изобретенная в середине XX века «модальность» естественно вписалась в цепочку терминов *modus — modo — mode* (фр. и англ.) → *modalità* (ит.), *modalité* (фр.), *modality* (англ.), нем. — *Modalität, modale Tonalität, Kirchentonallichkeit*<sup>1</sup>.

Понятие тональности, наоборот, в трудном положении. Слово «тональность» введено в обиход французским теоретиком Ф. А. Ж. Кастиль-Блазом в 1821 г. Кастиль-Блаз слепил его из употреблявшегося с древних времен прилагательного «тональный» (*tonale*), от древнего термина «тон». Неологизм был подхвачен Ф.-Ж. Фетисом (1844), который и обеспечил дальнейшее распространение «тональности»<sup>2</sup>. Нельзя сказать, что оно происходило очень быстро.

<sup>1</sup> Сводку разноязычных терминов см. в любопытном справочнике: *Перечиц В. Више езични речник музичних термина. Београд, 1985. С. 187.*

<sup>2</sup> Справку о развитии учений о тональности см. в статье автора «Тональность» в: *Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. Кол. 571–574.*

В России термин «тональность» не был употребителен даже еще в конце XIX века. Так, без него обходятся оба лучших русских учебника *тональной гармонии* — Чайковского и Римского-Корсакова. И это в эпоху заката тональности! На Западе «тональность» заняла достойное место после «Упрощенной гармонии» Римана, 1893 (через 8 лет после похорон тональности в пьесе Листа «Багатель без тональности», о чем Риман, впрочем, не знал). В России «тональность» встала на свое место после книги Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» (окончена в 1906 г.), во Вступлении к которой автор оплакивает уже погибшую на рубеже XIX–XX веков и уходящую в прошлое тональность — ту самую, которую имеет в виду теория тональности и которая пришла на смену модальности, отошедшей в прошлое после XVI века.

Понятие «тональность» применяется в двух смыслах:

1. Ладотональная гармонико-функциональная система в общем смысле.

Ит. *tonalità*, фр. *tonalité*, англ. *tonality, keyship*, нем. *Tonalität*.

1. Конкретная ладотональность как определенный лад на определенной высоте.

Ит. *tono, tonalità*, фр. *ton, tonalité*, англ. *key*, нем. *Tonart, ранее Ton<sup>3</sup>*.

Проблема состоит в том, что «тонально-функциональная система в общем смысле» как понятие наследуется нами обычно из того источника, по которому нас обучали тональной гармонии, упрощенно говоря, из так называемого «Бригадного учебника», а он излагает систему гармонии второй половины XVIII — первой половины XIX вв. Естественно, при попытке отнести понятие тональности к музыке Палестрины получается эффект шока. Тональность — это *C-dur* без ключевых знаков, *Des-dur* с 5 бемолями, *D-dur* с 2 диезами и так далее, всего 24 тональности, из которых «30 употребительных» (так в современной «Элементарной теории музыки»). Сразу ясно, что ничего подобного у Палестрины нет, все это у Баха или Чайковского или у Прокофьева... Однако местами у Прокофьева этой тональности уже тоже нет (кроме пьесы «Раскаяние» из «Детской музыки», фигурирующей в «бригадном учебнике»). Это понятно, ибо Прокофьев, Шостакович, Барток, Стравинский, Веберн, Булез, Денисов — музыка на 100–200 лет моложе, чем материал «бригадного учебника». Один из упомянутых мог бы сказать о тональности то же, что он сказал о аккордо-тональной гармонии: «Тональность имела блестящую, но краткую историю»<sup>4</sup>. Конкретнее — между (1600–)1650–1850(–1900) годами, и следовательно, никакого отношения к Палестрине не имеет.

Впрочем, тот же Стравинский и в заведомо «атональной» додекафонии находит свою тональную основу, которую составляет сама серийность, и заявляет, что «без тональности нет музыки»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> См.: *Перечиц В. Више езични речник музичних термина.*

<sup>4</sup> *Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 237.*

<sup>5</sup> Цит. по: И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. Варуц. М., 1988. С. 197. Высказывание относится к 1962 г.



С учетом показанной сложности вопроса мы и должны трактовать понятие тональности в отношении к музыке XVI века, к Палестрине. Нам нужна современная точка зрения.

Один из самых больших современных музыкальных ученых, Карл Дальхауз, определяет понятие тональности так: в широком смысле слова это «сложившаяся в систему <...> функциональная дифференциация и иерархическая градация звуков и аккордов»<sup>6</sup>.

К чему может относиться эта формулировка? Очевидно, она не может не относиться к тональности Бетховена и Вагнера. Но вот следующая фраза из статьи Дальхауза: «Такова, например, тональная структура григорианской мелодии, определенная посредством различия остова и наполнения или главных и подчиненных звуков, таких как заключительный, начальный, пограничный (Grenz-) и тон речитации».

Таким образом, первый пример тональности — древнемодальная григорианская мелодия. (Стало быть, и древнерусская знаменная?) И далее Дальхауз говорит, что римановская теория относится к тональной музыке XVII—XIX вв., но понятие тональности — шире, и что помимо аккордо-гармонической тональности есть мелодическая тональность, которая называется «модальность» (Modalität).

Но все же отсюда не следует, что и там, и здесь — просто тональность. Надо указать существенные признаки того, что называется тональностью во всех случаях — и у Палестрины, и у Бетховена, и у Прокофьева либо Стравинского, что есть новая тональность у Веберна или Денисова. Таковыми следует считать:

- наличие единого устоя или центра (звука, аккорда, другого центрального элемента — ЦЭ),
- такая организация звуковых отношений, которая связывает их в иерархически соподчиненную систему,
- закреплённость устоя и системы связей на одной определенной высоте.

Одним словом, собственно тональность предполагает некую централизацию вокруг определенного элемента системы.

Сама же системность высотных связей, как и ее конкретная реализация в данном произведении либо в типе произведений тогда есть *лад*, будь то древний монодический лад (западный «григорианский» или древнерусский обиходный), классический лад мажорного или минорного трезвучия, скрябинский лад на основе ЦЭ типа «протеевского» аккорда, индивидуализированный лад высотных элементов в определенном виде композиции XX вв.

<sup>6</sup> Dahlhaus C. Tonalität // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 960. К этой формулировке присоединяется и автор настоящей статьи (см. выше примеч. 2, кол. 564). Русская терминология, однако, сложна различием двух терминов: «тональность» и «лад».

### Что есть лад и что есть тональность у Палестрины

Отметим прежде всего, что вопросов здесь все же именно два, а не один. Нельзя «лад» и «тональность» свести к одному «ладу», а «тональность» и «модальность» — только к «модальности». Русская терминологическая традиция позволяет нам легко увидеть это разделение, как и осознать соотношение того и другого. А именно: как формула обычной классико-романтической тональности содержит два компонента — C (тональность) и dur (лад — мажорный), или c (тональность) и moll (лад — минорный), так и формула ренессансного лада — тоже два компонента, например: d (тональность, устой) и «дорийский» (лад, лат. dorius). Со-кращенно d<sup>dur</sup>, соответственно, e<sup>phr</sup>, F<sup>ion</sup>, G<sup>mix</sup>, C<sup>ion</sup>, a<sup>aeol</sup>.

Это толкование идет от определения Б.Л.Яворского: тональность есть высотное положение лада. Следовательно, C-dur, d<sup>dur</sup>, называемые одно — тональностью, другое — модальным ладом, вполне аналогичны, различаясь тем, что в классической тональности доминирует принцип тяготения к центру-тонике, а в модальном ладу такого тяготения нет, а господствует подчиненность звукоряду. Таким образом, двухкомпонентность определенной ладотональности не подавляет специфики модального мышления эпохи Палестрины.

При всей сложности явлений реальной музыкальной практики XVI в., в частности и Палестрины, возможно прорисовать главные черты ладовой системы с учетом ее двух пластов:

- монодической (хоральной) подосновы,
- структурной ее реорганизации в условиях многоголосия.

Восемь традиционных хоральных ладов пополнились в XVI веке еще четырьмя (у Глареана, 1547, Царлино, 1573). В условиях многоголосия они приобрели новый структурный облик. Автентические лады структурируются у Царлино остовом «квинта+кварта», а плагальные — «кварта+квинта», считая одинаково снизу вверх:

1. ЛАДЫ:

В отличие от более ранних эпох ладовая техника многоголосных ладов приводит к практически непрерывному звучанию консонантных трезвучий, мажорного и минорного. При рассмотрении каждого лада Царлино везде указывает «Cadenze regolari» с таким расчетом, что они всюду обрисовывают ступени по трезвучию от финалиса, главного звука лада. Если собрать вместе все описанное Царлино, получится следующее:

2. Близкие КАДЕНЦИОННЫЕ ТОНЬ:

I—II III—IV V—VI VII—VIII

IX—X XI—XII

(по Царлино)

В условиях 8-ступенного основного звукоряда *b-f-c-g-d-a-e-h*, где в пределах лада могут заменяться ступени *b* и *h*, стирается различие между I и VII, II и VIII ладами. На месте лидийского и гиполидийского VII и VIII оказываются транспонированные ионийский и гипоионийский I и II.

В условиях многоголосия четырехголосная гармония никогда не допускает звучания вертикали с квартой вниз. В четырехголосии всегда звучат сразу и автентический, и плагальный амбитусы, причем и тот, и другой дважды одновременно. Господствующий принцип полифонии *делает все голоса равноправными* и исключает преимущественное внимание к одному голосу (например к тенору) при определении лада. В результате нивелируется различие между автентическим (нечетным) и плагальным\* (четным) видами лада. Различие сохраняется в диапазонах голосов и в структуре главной мелодии, и это различие ничего не стоило бы отразить в общей систематике<sup>7</sup>. Но то, что хорошо слышно в одnogолосии, перестает быть слышимым в многоголосии. Например, главнейший критерий отличия автентической мелодии от плагальной состоит в меньшей опорности плагального финалиса, если ниже его более чем одна ступень. В многоголосии опорность финалиса оказывается одинаковой.

В результате (по теории Дальхауза) вместо 12 монодических ладов реально функционируют  $(12 - 2) : 2 = 5$  многоголосных: C ионийский, d дорийский, e фригийский, (F ионийский), G миксолидийский и a эолийский. См. Пример 3А. Все эти лады «параллельны», то есть имеют одинаковый основной звукоряд («без ключевых знаков»). Наиболее частая транспозиция их — на квинту вниз (кварту вверх), то есть с прибавлением одного ключевого бемоля:

<sup>7</sup> Новое подтверждение существованию этих тонких различий содержится в работе: Клейнер Б. А. «Додекахорд» Г. Глазена. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Дис... канд. иск. М., 1994. Положения этой диссертации, особенно касающиеся диспозиции голосов (многоголосного амбитуса) в их значении для различения двенадцати ладов, по-видимому, должны существенно скорректировать ныне существующие представления.

3. А Многоголосные лады XVI века Б Ладь в бемольной транспозиции

пять ладов: два лада Ut-Re-Mi  
два лада Re-Mi-Fa  
два лада Mi-Fa-Sol

Сравним теперь два последних примера. В них приведены одни и те же лады в одной и той же последовательности. Ладь одинаковы, а то, что их различает — они в разных тональностях. В дальнейших транспозициях нет нужды, но если бы их продлить еще на одну квинту, то соотношение между тональностью как высотным положением лада и, с другой стороны, ладом было бы еще рельефнее:

#### 4. Различные лады на одном тоне (= ладо - тональности)

В этом смысле наличие и тональности (тона), и лада кажется теперь вещью естественной и само собой разумеющейся. Однако главная проблема состоит в другом. Под тональностью все же каждый подразумевает такую «ладотональность», где мы отчетливо слышим *тяготение к тонике*. Сразу скажем, что в ладу Палестрины такого сквозного тяготения нет, как нет и самой категории тоника. У Палестрины есть целостная звуковысотная организация, но вне каденций нет тяготения к центральному тону, есть *устой*, но он — не тоника. Как верно заметил Танеев, только в каденциях вследствие действия вводного тона возникает ощущение тонального тяготения, а посреди построения его нет. Поэтому последования посреди построения могут принадлежать любому из параллельных ладов — или каждому из пяти, согласно примеру 3, или даже всем двенадцати, если предположить, что их можно воспринимать дифференцированно.

Как будто бы это обстоятельство зачеркивает все мудрствования насчет тональности как высотного положения лада. В действительности же не зачеркивает, и по следующей причине. Все дело в том, что под «тональностью» мы все время подразумеваем *тональность венских классиков*. Чтобы раз и навсегда снять этот вопрос, скажем, что тональности в венскоклассическом смысле у Палестрины нет (каденции тогда не в счет), и даже обсуждать этот вопрос нечего. Для тех, кто никогда не слышал никакой другой тональности, кроме бетховенской, наш вопрос вообще закрывается.

Но надо признать совершенно для всех в конце XX в. очевидный факт, что при всем великом значении классической тональности, она

не является единственно существующей. Как говорит Стравинский, бывает тональность «не в смысле XVIII века». Выглядит она так:

5.

### ЭТО — ТОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Музыкальный фрагмент из хора «Аве Мариа» (A) и его окончания (B). В начале фрагмента (A) и в его окончании (B) поставлены вопросы о ладовой тональности: «Ладо́нтональность?».

Вот в чем не прост вопрос. Такую музыку неоклассического Стравинского, каждый, буквально каждый человек считает тональной. Не беда, что на элементарный вопрос «а какая тут тональность?» появляются вопросительные знаки вместо ответа. Обычная ситуация тональной музыки XX века<sup>8</sup>. Но если здесь ясно, что это тональная музыка, то почему же не тональна музыка Палестрины?

6.

### ТОНАЛЬНА ЛИ ЭТА МУЗЫКА?

Музыкальный фрагмент из мотета «Аве Мариа» (A) и его окончания (B) Палестрины. В начале фрагмента (A) и в его окончании (B) поставлены вопросы о ладовой тональности: «ТОНАЛЬНА ЛИ ЭТА МУЗЫКА?».

<sup>8</sup> Между тем тональность здесь не только ясна, но даже и подсказана композитором записью ми минора с одним дизем при ключе. Но только это тональность «не из XVIII века». Интересно, что хор «Аве Мариа» первоначально сочинен на русский канонический текст «Богородице Дево, радуйся» (1934). Стравинский говорил о своем стремлении «остаться верным простоте и строгости ее [слышанной им русской церковной музыки] гармонического строя, „классического“ строя, но с „доклассическими“ кадансами» (цит. по: Вершинина И. [Комментарии] // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2. М., 1988. С. 296).

Если бы какой-нибудь «ретроклассик» времен поставангарда конца XX в. сочинил бы такую пьесу, разве кто-нибудь усомнился бы в наличии в ней тональности? Вопрос риторический<sup>9</sup>. И так повсюду у Палестрины.

Проверим амбитусы четырех голосов<sup>10</sup>:

7.

Амбитусы голосов: Дискант, Тенор, Альт, Бас.

Бас и альт действительно образуют гармонию автентических амбитусов. Дискант же явно охватывает суммарный амбитус, автентический и плагальный, что мешает говорить об определенной системе монодических двенадцати ладов.

Несомненность тональности у Палестрины требует констатации того, в каком смысле применяется здесь это понятие. Пусть нам опять поможет уже найденное решение проблемы по другую сторону от классиков — в отношении тональности XX в. и даже еще ранее — позднего романтизма.

### Тональные техники Палестрины

Так же, как специфика послеклассической тональности выявляется через обнаружение неклассических техник гармонии, и специфика доклассической тональности может быть обнаружена подобным же методом.

Первое и главное — надо исключить постоянную подстановку концепции (венско)классической гармонии и классической тональности. Идею метода наметим в следующей оппозиции:

КЛАССИЧЕСКАЯ АККОРДОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ	МОДАЛЬНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ ПАЛЕСТРИНЫ
1. ЦЭ — консонирующий аккорд.	1. ЦЭ — диатонический звукоряд, структурированный квинтой.
2. Два гармонических лада: мажор и минор.	2. Пять мелодических ладов: ионийский, дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский.

<sup>9</sup> В издании «Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2» есть еще три хора на латинские тексты — Tres sacrae cantiones Джезуальдо в обработке Стравинского. У Джезуальдо тоже модальная гармония. Нельзя предположить, чтобы у Джезуальдо тональности не было, но в обработке Стравинского музыка вдруг превратилась в тональную.

<sup>10</sup> Чтобы иметь дело с хоть сколько-нибудь распространенным изданием музыки Палестрины, мы намеренно приводим примеры из предназначенного для исполнителей издания: Палестрина. Хоровая музыка / Сост. И. Кузнецов. М., 1973, хотя и имеем под рукой академическое издание PW.

3. Строгая централизация целого на основе тяготения к тонике. Идентичность начала и конца.
  4. Реализация лада через связь аккордов S—T—D и последование функций T—D—T, T—S—D—T, T—S—T и т.п.
  5. Функциональные контрасты T—D, T—S, S—D и т.д., реализующие тяготение к центру. Кульминации, спады.
  6. Отклонения как перенос TSDT на другие ступени. Пронизанность целого отношениями TSDT.
  7. Контрасты тональностей. Модуляция. Тональный план. Динамизм как мировоззрение и эстетический принцип.
  8. Гармонические структуры: предложение, период, середина, реприза, заключение. Модуляция в форме хода.
  9. Функциональность гармонии согласно канону песенной формы либо — хода.
  10. *Сильная функциональная тональность.*
3. Централизация целого на основе развернутой мелодической модели лада. Тонально начало и конец могут быть идентичны. Но может быть модалное разрешение начальных опор в конечный устой.
  4. Реализация лада через связь звукоступеней, через систему каденций тона и определенное их последование, через систему попевок.
  5. Модалная однородность. Мелодические контрасты (имитации и т.п.). Реперкуссия. Контраст гаммовости в строке и сильных тональных функций в каденции.
  6. Акциденции тона на различных ступенях лада. Развертывание лада в последовании кадансирующих ступеней.
  7. Однотональность без модуляции. Контрасты мелодических форм в секциях-строфах. Каденционный план. Пение ангелов как эстетический идеал.
  8. Гармонические структуры: строки с функциональностью i—m—t; сложение строк в полустрофы, полустроф в строфы, строф в блоки строф. Строгая «феодалная» иерархия каденций.
  9. Функциональность гармонии согласно логике текстомузыкальной формы.
  10. *Рыхлая тональность* (то есть без сквозного тяготения к центру).

Последний, 10-й пункт требует развернутого пояснения, ибо он качественно характеризует именно **состояние тональности** у Палестрины как и в родственных стилях<sup>11</sup>. Есть способ анализировать качество, состояние

<sup>11</sup> См.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988 (глава XI, раздел 28, в особенности с. 385–387).

тональности, выявляя наглядно и точное отличие тональности Палестрины от тональности Бетховена. Основой метода такого анализа является контроль над четырьмя критериями, которые показывают состояние тональности. Эти критерии называются тональными индексами.

Их общая система:

1. Ц + = центр единый  
- = центров два или более; центр не определен
2. Т + = устой (тоника) реально представлен  
- = устой (тоника) реально не представлен
3. С + = диссонансы разрешаются в консонансы  
- = диссонансы не разрешаются в консонансы (это для общей теории; у Палестрины данный критерий излишен)
4. Ф + = тяготение к тонике сильно  
- = тяготение неопределенно

Типичное состояние тональности у Палестрины (как и вообще в XVI в.):

Ц<sup>+</sup> центр един (но изредка форма разноцентрова)

Т<sup>±</sup> устой большей частью един; иногда роль устоя переходит от одного звука к другому

Ф<sup>±</sup> обычно в середине построения функциональное тяготение отсутствует, в каденции оно однозначно<sup>12</sup>.

Как видим, проблема модалной тональности методологически решается по образцу проблемы классической гармонической тональности. Путь к решению проблемы лежит в понимании тональности как **ладотональности**. Резко различны лады — столь же резко отличны круги проблематики. Но объем проблем примерно тот же.

#### *Тональный анализ модалной гармонии*

Как и в классической гармонии, анализ лада и тональности должен идти вместе с анализом формы. Считая типовой ячейкой текстомузыкальной формы Палестрины **строку**, мы находим в ней основные структурные функции i—m—t. Отсюда три основные проблемы анализа тональности:

<sup>12</sup> Согласно теме статьи мы не касаемся здесь проблемы гармонии, гармонической вертикали, норм голосоведения и созвучий, соотношения горизонтали и вертикали, функциональности звуков и созвучий, и другой проблематики учения о гармонии и практической техники композиции. Не говоря уже о полифонии.

- показ доминирующих ступеней лада (реперкуссия),
- тональная нейтральность посреди построения (между реперкуссией и каденцией),
- сильная функциональная тональность в гармоническом заключении — каденции.

Функции  $i-m-t$  в тональной структуре выражается таким образом в комплексе «тональная реперкуссия — тональная нейтральность — тональный каданс» (P-N-K). Все три проблемы касаются, конечно, и лада, но составляют чисто тональную его проблему. Лад существует благодаря компоненту тональности: чтобы быть ладу, эта «система звуковысотных связей» должна быть закреплена на определенной высоте, то есть тонализована; чтобы ладу быть единым целым, оно должно быть централизовано, а не распадаться на куски (см. с. 56). И только при этом тональном корсете вообще достигим лад как определенная звуковысотная структура.

### Реперкуссия (P)

Обыгрывание основных ступеней первоначально устанавливает лад на определенной тональной высоте. С точки зрения тональности реперкуссия есть первоначальный ее показ. Тональность-иниций устанавливают как правило первые звуки вступающих голосов. Иногда — первые интервалы, либо первые созвучия вступивших голосов. Звукоступени следует обозначать арабскими цифрами под «колпачком»: 1, 5.

Например, в упомянутом хоровом сборнике (см. примеч. 10) реперкуссия тонального остова соответствующего лада приведена в примере 8А. В примере 8Б реперкуссия обыгрывает ступени созвучия, которое впоследствии, в конце пьесы, будет разрешено в основной устой лада (это — модальное разрешение, явление, не свойственное тональному ладу).

8.

**РЕПЕРКУССИЯ**  
Мессы: (А) Ut Re Mi, Aeterna Christi, (Б) Vestiva i colli

Модальное разрешение: (А) Vestiva i colli

Месса De Fera, Agn. D. II

Модальное разрешение: Фригийская каденция

Не лишне напомнить, что реперкуссия фригийского лада е квартовая либо секстовая (нижнетерцовая)  $a-e, c-e, c-a-e$  нормативна, и не представляет собой какой-либо натяжки. Отсутствие квинты в реперкуссии фригийского лада и отсутствие созвучия (чистой) квинты на 5 ступени лада ставят его в особое положение по сравнению с другими. Все прочие лады впоследствии непринужденно становятся разными видами мажора и минора, но не фригийский, который обещает стать «доминантовым ладом» (термин Способина) и привести тональную двузначность типа  $A-dur = d-moll$ . Все это начинается уже в модальной тональности Палестрины, как и вообще XVI века.

### Тональная функциональность в каденции (K)

На кадансовых участках мы слышим обычную «классическую» функциональность T, D и S. И совершенно неоправданна позиция отрицания этого факта, действительно неудобного ввиду того, что, казалось бы, он вынуждает быть последовательным и ринуться находить тональные функции, отклонения и модуляции и на прочих участках формы. Но состояние (или форма) тональности Палестрины такова, что ее сущностью является контраст состояний тональной неопределенности нейтральности посреди строки, или посреди построения, с одной стороны, и полной отчетливости сильных тональных тяготений в каденциях<sup>13</sup>.

Отсюда обоснованность использования в терминации (K) знаков функциональной гармонической нотации. Если взять заключительные каденции всех пьес хорового сборника, мы получим гармонические формулы всех наиболее употребительных у Палестрины ладов<sup>14</sup>:

9.

**ТОНАЛЬНЫЕ КАДЕНЦИИ**  
МОДАЛЬНЫХ ЛАДОВ

<sup>13</sup> Любопытно совпадение противоположностей: то же самое часто в тональной музыке XX в. — у Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита. Отсюда афоризм Гершковича: «Что есть гармония Шостаковича? Это тоника и ухабы».

<sup>14</sup> По случайности среди пьес не оказалось лада  $d\text{ dor}$ . Пример дорийского лада заимствован из циклического мадригала «Vestiva i colli», который в целом написан в ля золийском, но I часть которого кадансирует в  $d\text{ dor}$  (с. 62). Тот же  $d\text{ dor}$  обрисовывает и реперкуссия обеих частей мадригала.

В связи с вопросом о системе каденций в ренессансной текстомызыкальной форме необходимо сослаться на работу: Лебедев С. Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. Дис... канд. иск. М., 1988.



В этом-то и состоит нейтральность тонального тяготения. Структурная параллель: в классической тональности тональная неустойчивость середины, в ренессансной модальности срединная тональная нейтральность.

### Тональность Палестрины в целом (P-H-K)

Анализировать даже маленькую часть пьесы долго и громоздко в письменном изложении. Ограничимся сведением воедино показанной выше проблематики тональности у Палестрины. Вот начало Кюрие III мессы De Feria (в том же сборнике первая пьеса):

11. (A) Палестрина, месса DeFeria, Кюрие III

(B) Реперкуссия Фригийского лада

(B) Мелодические связи

Рассмотрев пьесу в целом, мы увидим, что ее лад — ми фригийский. (Окончание Кюрие III см. в примере 12.) Как это типично для фригийского лада, его неустойчивые опоры на 4 ступень. Отсюда тональная двузначность, столь характерная для фригийского лада и в дальнейшем — у Шютца, И.С.Баха, Бизе, Рахманинова. Состояние тональной двузначности означает, что одновременно действуют два центра — основной *e* и (здесь) побочный *a*. В модальной тональности они слабы оба, и переключивает эффект модального разрешения: вначале устанавливается опора на *a*, которое в конце разрешается в *e*.

(P) Начальная реперкуссия обрисовывает опору на *a*. Напоминаем, что 4 ступень — вторая опора фригийского лада. Движение 4→1 обнаруживает и реализует сам этот лад. Отношения начальной реперкуссии точно повторяются (имитируются) при вступлении пары верхних голосов, тт. 4–5.

(H<sub>1</sub>) Первая середина<sup>15</sup> (между P баса — тенора и P альты — дисканта) обрисовывает линейно-мелодическую связь гармоний по принципу проходящих — вспомогательных. «Связи» — это значит мелодическое движение по заданному звукоряду между определенными согласно данному ладу опорами, см. мелодический анализ в примере 11B.

(H<sub>2</sub>) После начала имитации в двух верхних голосах (см. тт. 4–5), что открывает вторую музыкальную полустроку, следует второе «посредие» — так предлагает называть по-русски срединную функцию М.В.Ломоносов в своем учении о риторике, может быть, это лучший термин для «т» строчной формы. Мелодические связи (11B) действуют в рамках последования гаммовых гармоний *a-e-d-a*.

(K) В конце первой строки Кюрие III очень неустойчивый каданс делается на гармонии *a moll*. Таким образом, вся первая строка выражает инициальную гармонию фригийского лада. Наконец, каденция всего Кюрие III и вместе с ним всей части Кюрие целиком. Как обычно у Палестрины, пьеса заканчивается величавым и плавным роскошным гармоническим оборотом, увенчанным сияющим мажорным трезвучием:

12. Окончание Кюрие III

(ФРИГИЙСКИЙ КАДАНС)

Тональная двузначность *e phr* — *a aeol*, как уже сказано, есть обычное свойство фригийского лада. Оно обрисовывает таким

<sup>15</sup> Форма примера 11а — строка, которая отчетливо делится на две полустроки: тт. 1–5 и 4–8 в наложении. В каждой полустроке — тоже структура *i — m — t*. Здесь не место объяснять лад, гармонию, контрапункт и форму подробно.

образом второе неклассическое состояние тональности: она не только рыхлая, но еще и двузначная (то есть мы слышим две тональности одновременно, см. схему под нотами).

С учетом всего вышесказанного можно утверждать, что у Палестрины тональность есть, она по природе рыхлая (определенное тяготение к устью только в каденции), может иметь и другие неклассические состояния. Упрощенно можно считать за выражение тональности обычное для этой музыки указание на высотной устой пьесы, цикла — d, C, F и др., а обозначением лада является указание «дорийский», «ионийский» и т.п. при высоте устоя. Подобные фиксации — F ion, g dor и т.д. (см. примеры 3–12) должны быть для музыки Палестрины столь же обычным делом, как у классиков g-moll, C-dur.

Закрепление фундаментальных категорий ренессансной ладовой системы лада и тональности открывает путь к настоящему полному научному анализу музыки великого гения Палестрины.

И. К. Кузнецов

### О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПРИНЦИПОВ КОНТРАПУНКТА И ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ ПАЛЕСТРИНЫ И ЛАССО

Творчество композиторов второй половины XVI столетия, отразившее высшие достижения музыки строгого стиля, в настоящее время имеет солидный научный фундамент, в котором получили обоснование многие аспекты художественной деятельности композиторов той поры. Жанровая специфика этого искусства и принципы становления музыкальной формы, тематическая организация и драматургия звукового воплощения, богатая символика смысловых оттенков, претворенная в каждом конкретном произведении, и удивительное совершенство и красота пропорциональных соотношений разделов и частей, оставляющие ощущение недостижимо высокого полета творческого духа — это только небольшая часть космоса историко-теоретических проблем, нашедших отражение в современном научном музыкознании. Вопросам контрапункта и гармонии посвящено особенно большое количество трудов, начиная с трактатов Иоанна де Муриса «Ars contrapuncti» (1340) и Джозеффо Царлино «Le istitutioni harmoniche» (1558) и кончая современными исследованиями в этой области, в которых звуковая ткань полифонических произведений рассматривается с различных позиций: как форма объединения функционально различных мелодий (голосов) и как принцип вертикальной (гармонической) проекции лада — модальной

гармонии, — получающей характерную для каждой эпохи звуковую структуру вертикали и взаимосвязь этих структур. Таким образом, подход к звуковой организации старинной музыки с позиций контрапункта или гармонии отражает особенности восприятия ее как современниками, так и последующими поколениями музыкантов, выявляющими в ней новые смысловые грани.

Зарождение и развитие гармонии в недрах контрапункта вызвало к жизни переходные (смешанные) виды контрапункта, которые получили в теории название *contrapunctus simplex*, а также *double descant* (Т. Морли), «контрапункт, допускающий удвоение» (С. И. Танеев). В контрапункте *simplex* аккордовые формы, возникающие в результате эквиритмии голосов («нота против ноты»), рассматривались как полифоническая форма организации вертикали и, следовательно, вопрос о гармоническом единстве всей звуковой вертикали (не только отдельных пар голосов) не стоял. В «двойном дисканте» или «контрапункте, допускающем удвоение», гармонический элемент тоже оказывался подчиненным мелодической форме взаимосвязи звуков в фактуре целого. Вместе с тем, в музыке второй половины XVI в. в условиях господства полифонического типа письма развились и приобрели относительную автономию гармонические средства, на фундаменте которых возникла опера и связанные с ней новые формы музыкального мышления — гомотонно-гармонические, ставшие со временем антитезой прежним полифоническим принципам организации музыки. Рассмотрим же некоторые аспекты взаимодействия гармонии и контрапункта с точки зрения обогащения старого искусства контрапункта новыми формами гармонического музыкального мышления.

О свойствах звуковой вертикали. К началу XVI в. в полифонической музыке предшественников Палестрины и Лассо — Я. Обрехта, Ж. Демпре, А. Брумеля, Л. Компера, А. де Февена, П. де Ла Рю и других представителей франко-фламандской и венецианской школ — сложилась опора на мажорные и минорные трезвучия и секстааккорды, которые складывались из интервальных конкордансов. В разных типах контрапункта (импровизированного или зафиксированного в качестве произведения) степень гармонического единства — согласованности голосов была не одинаковой. Иоанн Тинкторис писал в трактате «De arte contrapuncti» (1477) по этому поводу следующее: «Как простой, так и с колоратурами контрапункт двух родов бывает: один на письме, именуемый *res facta*; другой, который поют импровизационно и который именуется контрапунктом. *Res facta* отличается от контрапункта тем особенно, что все партии в *res facta* — три, четыре или большее число — все зависят друг от друга, т. е. порядок и закон [применения] кон-



сонансов в любом голосе применяться должны по отношению ко всем другим голосам.

Если два, три, четыре или большее количество певцов импровизируют (на *santus firmus*), то один другому *не подчиняется* (курсив мой.— И.К.). Ибо достаточно будет, если он соблюдает все правила консонансов по отношению к тенору; и не порицать следует, как мне кажется, а скорее похвалить, если поющие мудро соотносятся между собой в одинаковом восприятии правил о консонансах. Так их пение будет полнее и приятнее»<sup>1</sup>.

В характеристике свойств контрапункта мы будем иметь в виду форму *res facta* как наиболее доступную для анализа. Добавим к этому, что законы контрапункта строгого письма, регулирующие гармоническую систему многоголосия, и систематизированные в учении С.И.Танеева, базируются на сочинениях именно Палестрины и Лассо. Это обстоятельство избавляет нас от необходимости представлять диссонантную аккордику строгого стиля, ибо диссонансы особенно четко регламентировались правилами контрапункта, но трезвучные формы аккордов — постоянно звучащие в музыке этого времени, приобретают весьма специфический вид из-за свободного использования входящих в них консонансов.

Сравним два фрагмента из *Credo* мессы Палестрины «*Lauda Sion*», следующие непосредственно один за другим, но написанные с применением различных типов письма: контрапунктического в первом случае, и так называемого хорального (гармонического) во втором.

#### Палестрина. Месса «*Lauda Sion*» (*Credo*)

de - scen - dit de coe - lis de - scen - dit de coe - lis de - scen - dit de coe - lis de - scen - dit de coe - lis

<sup>1</sup> Цит. по: Шестаков В. П. Музыкальная эстетика Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 367.

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Там, где властвует контрапункт, трезвучия и их обращения подчинены движению мелодических голосов, аккордовое единство — на втором плане. Поэтому звуковая структура вертикали индивидуализирована, что видно в систематическом отступлении от нормативной гармонической формы изложения аккордов: постоянные удвоения терции, квинты в трезвучии, появление неполных аккордов, в том числе и без основного тона, интервальные разрывы в расположении голосов. При гармонической форме изложения музыкального материала, несмотря на мелодичность и звуковысотную дифференцированность голосов, они связаны единством ритмики, что ставит акцент на аккордовой структуре. Вертикаль в этом случае соответствует обычным нормам расположения звуков в аккорде. Можно отметить и приемы перехода от одного типа изложения к другому в пределах текстовой строки. Исходным моментом служит контрапунктическая форма, в середине строки — соединения того и другого принципа, а в каденционном заключении — преобладание гармонического типа изложения.

**Лад и тональность.** Соотношение этих категорий в музыке Палестрины и шире — западноевропейской музыки XVI в. вообще — рассмотрены в статье Ю.Н.Холопова<sup>2</sup>. В ней делается ряд важных выводов о том, что взаимодействие старинных ладов и тональности создает особую форму последней — модальную тональность, которую отличает слабое тяготение к тоническому центру, отсутствие функциональных контрастов, однотональность без модуляции и особые гармонические структуры, связанные с иерархией строфической формы. В нашу задачу входит рассмотреть эти категории в избранном ракурсе соотношений контрапункта и гармонии.

В самом общем плане следует отметить, что контрапункт возник в условиях модальной системы и генетически соединен с ней. Полифо-

<sup>2</sup> См. статью «Категории тональности и лада в музыке Палестрины» в этом сборнике.

ническое многоголосие внесло свои коррективы в трактовку лада как основы контрапункта, но не изменило главного — линейного (мелодического) принципа ладового развертывания, в процессе которого и выявлялись его существенные свойства. Разумеется, это не приводило к полиладовости. Благодаря одинаковому звукоряду, не имеющему знаков при ключе, различные лады способны объединяться в многоголосии одним результирующим ладом, даже в тех случаях, когда *cantus firmus* имеет свой лад, отличающийся от лада других голосов<sup>3</sup>.

В многоголосии XV–XVI вв. стираются различия между автентическими и плагальными ладами, а также происходит замена звука *h* (*b durum, quadratum*) на звук *b* (*b molle, rotundum*) в лидийском и гиполидийском ладах, что практиковалось в мелодиях средневекового *autentus tritus* (третьего церковного лада *f-F*) для смягчения тритона *f-h*. В результате этой замены на месте лидийского и гиполидийского лада оказались транспонированные ионийский и гипоионийский лады<sup>4</sup>, а отголоски плагального лада слышны в квартном интервале имитации, особенно характерном для миксолидийского лада. Появляясь в начале произведения или его законченной части, такая многоголосная имитация определяла высотные координаты лада и была связана с финалисом (главным устоем) и с реперкуссией (важнейшим опорным тоном монодии, служащим одним из показателей лада)<sup>5</sup>. Таким образом, инициальный раздел имитационной формы концентрировал в себе самые существенные признаки модалного лада. Это было вызвано основой музыки строгого стиля, которая продолжала оставаться многоладовой и диатонической, хотя число ладов и сократилось с двенадцати до пяти.

Важным для истории формирования имитационных форм стал факт, что реперкуссия всех автентических ладов, за исключением фригийского, связана с доминантой — пятой ступенью лада (и одновременно совпадает с вторым — верхним — устоем лада). Поэтому квинто-квартовая имитация и выделилась среди прочих ее видов.

Сосредоточие главных ладовых признаков в инициальном разделе формы отличает не только имитационные полифонические произведе-

<sup>3</sup> Типичный пример такого рода — месса Жоскена Дебре «L' homme arme (super voces musicales)», где в каждой части *cantus firmus* проводится на другой высоте и поэтому имеет различный лад, в то время как остальные голоса выявляют единый для всей мессы лад — дорийский *d*.

<sup>4</sup> Эти вопросы также поднимаются в упомянутой статье Ю.Н.Холопова.

<sup>5</sup> Термин «реперкуссия» (от лат. *repercussum* — отражать) в теории фуги строгого стиля обозначал также раздел, следующий за экспозицией темы и впоследствии получивший название «контрэкспозиция». Чтобы не смешивать установку лада в начальной многоголосной имитации с разделом фуги, условимся называть первый «реперкуссией лада» и второй «реперкуссией фуги». Примером реперкуссии фуги у Палестрины может служить II часть Куге мессы «De Feria» (т. 9–19).

ния XVI в., но и другие, в том числе на *cantus firmus*. Образцом такой формы может служить Магнификат третьего тона Орlando Лассо. Григорианское песнопение помещено в нем в тенор и содержит типичные координаты этого лада (*finalis — e, repercussae — c, ambitus — e-d*). Остальные три голоса вступают на звуках *c* и *e*, то есть на тонах реперкуссии и финалиса этого же лада. Совокупное звучание голосов начального раздела Магнификата Лассо создает для слуха приоритет скорее ионийского *C*, чем фригийского *e*, что вытекает из гармонического фундамента, образуемого нижним голосом. Однако мелодия альтов все время возвращается к нижнему устою — звуку *e*, а партия сопрано опирается на звуки *c* и *a* — реперкуссию и второй устой фригийского лада.

#### Орlando ди Лассо. Магнификат (III tone)

Et ex - ul - ta vit spi - ri - tus me - us, et ex - ul - ta vit spi - ri - tus me - us, spi - ri - tus

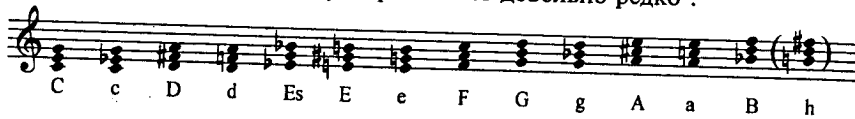
us spi - ri - tus me - us, ta - vit spi - ri - tus me - us, me - us in me - us, spi - ri - tus me - us

Это позволяет сделать вывод, что в начальном (инициальном) разделе формы у Палестрины и Лассо обычно господствуют мелодические (контрапунктические) принципы становления лада, а в процессе движения к каденционному завершению раздела или части формы все

более значительную роль начинает играть тонально-гармонический фактор.

**Гармоническая система.** Диатоническая ладовая основа произведений Палестрины и Лассо<sup>6</sup> ограничила круг гармонических средств, используемых в сочинении независимо от его жанра. Однако формирование модальной тональности через систему кадансов, располагающихся на ступенях определенного лада и вступающих между собой в различные функциональные отношения, требовало выхода за рамки диатоники: выделение трезвучий — ладовых «индексов» — порождало субсистемные каденционные связи. Каденции порождали иерархичность в последовательности трезвучий и вызвали появление акцидентных тонов, усиливающих тяготение мелодических звуков в местный устой. При этом возникало два вида акциденции тона: в одном из них альтерация была следствием полутонового усиления тяготения в устой при вспомогательном мелодическом движении голоса, в другом случае акцидентный тон выступал в роли самостоятельного альтерированного (субсистемного) тона и брался скачком (см. тт. 43-47 мадригала Палестрины «Ala giva del Tebro» или тт. 41-43 второй части «Священного Чтения из книги пророка Иова» Лассо).

Дитер де ля Мотте установил полную шкалу трезвучий, употребляемых в музыкальной практике конца XVI — начала XVII в., в том числе и в вокальных жанрах. Она насчитывает 14 трезвучий. Последнее из них — трезвучие h-moll — употреблялось довольно редко<sup>7</sup>.



Если расположить эти трезвучия по квинтам вверх и вниз от центра C и a, то основные тоны трезвучий, прилегающих к центру, образуют диатоническое поле, которое дополняется введением альтерированных тонов в виде терции и квинты и даже примы трезвучий. Знаки альтерации в них прямо указывают на среднетоновую систему темперации, применяемую в музыке XVI в. Чтобы разобраться в этом, сделаем краткий экскурс в историю формирования равномерно темперированного строя.

**Музыкальный строй.** Проблема строя — это проблема в первую очередь инструментальной музыки и принципа настройки инструментов.

<sup>6</sup> У Лассо есть вокальные произведения, написанные в хроматической системе, и составляющие часть так называемой «второй практики» — творчества композиторов-«хроматистов» XVI в., но их число несравнимо с числом диатонических сочинений в самых различных жанрах.  
<sup>7</sup> de la Motte D. The Study of Harmony: an Historical Perspective / Transl. J. L. Prater. Dubuque. 1991. P.9.

Но, безусловно, сам строй также отражал эволюцию принципов гармонического и шире — музыкального мышления, происходившую в сфере инструментальной и вокальной музыки Ренессанса. К тому же орган в католической церкви принимал участие в исполнении литургии и требовал соотнесения характера звучания гармонии при ее инструментальном и вокальном интонировании.

Отход от системы чистого строя произошел уже в XV в. Музыканты и теоретики (среди которых был и Рамис де Пареха) признали необходимость темперации строя. Но оставалось еще много проблем во внутреннем соотнесении темперированных квинт и терций, которые стали к XVI в. играть все более существенную роль в настройке инструментов. А. Волконский в книге «Основы темперации» отметил, что поиски путей развития музыкальной системы в XVI в. шли в трех разных направлениях: 1) создание мезотонической (среднетоновой) системы, в которой приоритет принадлежит терциям в ущерб квинтам; 2) создание замкнутых «циркулирующих» систем, позволяющих играть в далеких тональностях, и 3) поиски так называемой «истинной интонации», апологетом которой выступил Дж. Царлино, а также опыты Н. Винченцино (возродившего древнегреческий энгармонический тетракорд и предложившего делить октаву на 31 часть)<sup>8</sup>. Темперация Царлино, архаичная в опоре на натуральный звукоряд, и опередившая свое время темперация Винченцино не получили распространения в художественной практике XVI в. Циркулирующие системы, несмотря на пестроту звучания различных тональностей, использовались в инструментальной музыке, что отразилось в тональном плане ряда произведений того времени (например в фантазии Дж. Буллы «Ut, re, mi, fa, sol, la»). Среднетоновая система, впервые была описана, как отмечает А. Волконский, Пьетро Ароним в «Thoscanella de la musica» (1523), хотя она «очевидно, уже существовала со второй половины XV в.»<sup>9</sup>. Эта темперация давала наибольшее количество чистых терций (8). Для достижения такой цели необходимо темперировать 11 квинт на четверть синтонической коммы. Последняя 12-я квинта *Gis-Es* — «волк» — звучала очень плохо. Нестройными (и неупотребительными) были и большие терции (фактически — уменьшенные кварты) *H-Es*, *Fis-B*, *Cis-F* и *Gis-C*. В систему настройки входили звуки бемольной сферы *B* и *Es*, и диезной сферы *Fis*, *Cis*, *Gis*. Особенности звучания трезвучий в этой системе и определили крайние точки удаления от центра *C*. Ими стали трезвучия *Es* и *E*. Параметры системы инструментального строя почти во всем совпали с гармонической системой вокально-хоровых сочинений Палест-

<sup>8</sup> Волконский А. Основы темперации. М., 1998. С. 10.

<sup>9</sup> Там же. С. 11.

рины и Лассо. Только в случае транспозиции лада на квинту вниз, происходило перемещение центра гармонической системы в бемольную сферу и могло появиться трезвучие *As*, которое не использовалось в инструментальной музыке из-за скверного звучания квинты и терции.

Гармонический амбитус в хоровых сочинениях Палестрины и Лассо имеет постоянную величину. Он включает в себе 7 мажорных трезвучий и 4 — минорных, расположенных по квинтам:

Палестрина. Мадригал «*La cruda mia nemica*» (a phryg.)

	B	F	C	G	D	A	E
	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>			
Q	-2	-1	0	+1	+2	+3	+4

Лассо. «*Klagen des Hiobs*». II ч. (G mix.)

	B	F	C	G	D	A	E
	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>			
Q	-3	-2	-1	0	+1	+2	+3

Палестрина. Месса «*Lauda Sion*». Kyrie. (G mix.)

	B	F	C	G	D	A	[E]
	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>			
Q	-3	-2	-1	0	+1	+2	

Лассо. Шансон «*Je l'aime bien*» (g dor.)

	Es	B	F	C	G	D	A
	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>			
Q	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5

Палестрина. Мотет «*Ave Maria*» (g dor.)

	Es	B	F	C	G	D	A
	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>			
Q	-1	0	+1	+2	+3	+4	+5

Некоторые произведения Палестрины и Лассо используют гармонический амбитус не полностью, а ограничиваются только его центральной частью — шестью трезвучиями диатонического лада (см., например, мессы Палестрины «*Aeterna Christi munera*» — Kyrie, «*Ut re mi fa sol la*» — Kyrie и др.). Это говорит о более сильном влиянии в них фактора модальности на принцип развертывания гармоний, не создающего «оппозиции» в виде каденционного выделения (и одновременно — функцио-


нальной дифференцированности) побочных ступеней лада, что в целом характерно для модальной тональности данного времени.

О формировании принципов модуляции. Система ладов, на которые опирается модальная тональность, в условиях многоголосия проявляет различные свойства. Дорийский, ионийский и эолийский лады, имеющие квинтовую (трезвучную) опору в виде ладовых устоев и реперкуссии на пятой ступени звукоряда, отличаются устойчивостью тонального центра. Квинтовый устой лада акцентируется и имитационным вступлением голосов, создающих четкую ладовую установку. Миксолидийский лад, хотя и примыкает к первой тройке ладов по своим основным характеристикам, все же отличается от них большей весомостью четвертой ступени. Очевидно, это связано с низкой седьмой ступенью, придающей ему оттенок гипоионийского лада. Но именно в миксолидийском ладу имитационные разделы музыки Палестрины и Лассо часто содержат Т—S вступления голосов инициия, возможны также окончания крупных разделов в тоне субдоминанты. И, наконец, — фригийский лад. Неустой в нем так мощно опираются на четвертую ступень, что делают ее вторым тональным центром. Состояние тональной двузначности требует сопоставления и фиксации как одного, так и другого центра. В инициальной части формы эта фиксация происходит на контрапунктической основе, как результат модального разрешения неустоев в устои (мелодического опевания опорных звуков). В заключении крупных разделов и частей контрапунктические принципы уступают место тонально-гармоническому (каденционному) утверждению этих двух центров, причем вначале дается каденция на тоне «a», но а затем вступает в силу второй («логический») центр — E, с консонирующей большой терцией<sup>10</sup>.

Конечно, в модальной тональности степень централизации тоники еще невелика и уступает аналогичным явлениям в музыке Барокко и, тем более, — в произведениях венскоклассического стиля, но и в этих условиях можно установить некий принцип движения к классической тональности. Он заключается в становлении тональных формул Т—S—D—Т в каденции и распространении их на остальные разделы полифонической формы. Если сравнить мелодическую линию баса в произведениях П. де Ла Рю, Я. Обрехта, Ж. Депре и Палестрины, Лассо, то сразу станет заметен переход от мелодических форм организации, только изредка нарушаемых каденционными скачками в окончании фраз, к гармонической форме линии баса. В ней явно стали преобладать ходы Т—D, Т—S, ощутимые на слух даже тогда, когда они заполняются гаммообразными пробегами.


<sup>10</sup> Таковы Kyrie месс Палестрины «*De Feria*», «*Sanctorum meritis*», «*Sine nomine*» и другие, написанные в фригийском ладу.

a) P. de la Rue. Lagrande destinée (chanson)



ce n'est pas jeu - - - de - - - tre si for - tu - né - é.  
de - tre si for - tu - né - é. Qué - loi - gner - faut - ce que lon ai - me bien.

b) Я. Обрехт (1490-1505). Ave Regina. Motet




A - ve, a - ve, a - - - ve  
Re - gi - - - na coe - lo - - - rum - a - ve Do - - -

c) Ж. Депре (ок. 1450-1521). Mecca "Range lingua"


Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi - se - re - re no - - - bis!

d) О. Лассо (ок. 1532-1594). Ich weiß ein Maidlein. Lied




Ich weiß mir ein Maid - lein hübsch und fein hüt du dich, hüt du dich. Es  
kann wohl fasch und freund - lich sein hüt du dich hüt du dich hüt du dich ver - traue nicht hüt du dich

e) Палестрина (ок. 1525-1594). Ave Maria. Motet



A - ve Ma - ri - a a - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na gra - ti - a ple -  
na Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - - - cum be - ne -  
dic - ta tu in - mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fruc - tus ven - tris tui Je - su

f) О. Лассо (ок. 1532-1594). Stabat mater



Fac me cru - ce cu - sto - di - ri mor - te Chri - sti mor - te  
Chri - sti prae - mu - ni - ri con - fo - ve - ri gra - ti - a

Появление и развитие тональных элементов сопровождалось расширением ладового звукоряда через акцидентные тоны. Именно это обстоятельство и позволило давать смену устоев. Рассмотрим данный аспект гармонии на примере произведения О. Лассо «Священные Чтения из книги пророка Иова» («Sacrae lectiones ex propheta Job», 1565, 1-й раздел II части).

Текст данного раздела состоит из четырех строк и гласит:

Taedet animam meam vitae meae,	Опротивела душе моей жизнь моя;
dimittam adversum me eloquium meum,	предамся печали моей;
loquar amaritudine animae meae.	буду говорить в горести души моей.
Dicam Deo: Noli me condemnare!	Скажу Богу: не обвиняй меня;

Каждая строка завершается каденцией (I — *d*, II — *G*, III — фриг. *e*, IV — *G*, соответственно в тт. 21, 33, 42 и 58). Кроме ладо- и формообразующей роли, каденции заключают в себе конкретный выразительный смысл. Так, третья каденция, завершающая фразу «буду говорить в горести души моей», подчеркивает это состояние печальным фригийским оборотом. Из примера и схемы (см. Приложение II) видно, что поле расположения трезвучий в этой части в основном связано с диатоническим центром. И только в каденционных зонах формы затрагиваются края системы. Именно здесь используются трезвучия и сектаккорды, включающие акцидентии, благодаря которым возникают местные устои на ступенях главного лада.

Каденционно закрепленные трезвучия, меняющие слушательскую установку в определении устойчивых и неустойчивых элементов лада, и послужили прообразом тех модуляционных процессов, которые развились в последующую эпоху — в XVII в., в условиях уже гомофонных оперных форм. А пока лад жестко регламентировал принцип смены устоев. И только в тех случаях, когда тональность опиралась на фригийский лад и предоставляла возможность выбора одного из двух устоев, композиторы XVI в. завершали крупные разделы мотетов, месс на разной высоте, что свидетельствовало о зарождении принципа модуляции в модальной тональности, в целом продолжавшей оставаться в рамках ладовой *однорывности*.

Подводя итог взаимодействию контрапункта и гармонии в музыке второй половины XVI в., заметим, что принципы контрапункта наиболее активно проявляли свою специфику в инициальных и срединных разделах имитационно-полифонических форм. Аккордовые структуры здесь отличались особенным разнообразием в строении вертикали, а ладовая система — однозначностью и устойчивостью. Принципы гармонии усиливали свое действие в каденционных и предкаденционных зонах полифонических форм, а также в произведениях или частях хорального склада. В этих разделах активизировалось действие гармонической функциональности, аккорды становились «правильной» формы, а альтерационное изменение ступеней лада создавало предпосылки к обогащению модальных основ тональности данного времени.

Приложение 1

Orlando di Lasso  
Sacrae Lectiones novem propheta Hiob  
II pars

5

Tac det a - - - - ni mam me - am vi - tae me -

Tac - det a - - - ni-mam me - am

Tac - det a - - -

Tac - det

10

ac tae - det a - - - - ni - mam me -

tac - det a - - - - ni

ni mam-me-am vi-tae, me - - - ac tac - -

a - - - - ni-mam me - am

15

am vi - tae me - ae, tae det a - ni-mam me - am vi - tae

mam me-am vi - tae me - ae, tac - det a-ni-mam me-am vi -

det a ni-mam me - am vi - tae, me - ae, a - ni-mam me - am

tac - det a - ni - mam me - am vi - tae

20

25

me - ae di mit - tam ad -

tae me - - ae di - mit - tam ad-ver-sum

vi - tae me - ac di mit - tam ad - ver sum - me

me - ae di-mit - tam ad-ver-sum - - - - me

30

ver - sum - - me e lo - qui-um me - um e - lo-qui-um

me e - lo-qui-um me-

di mit - tam ad - ver - sum - - me e - lo-qui-

di mit - tam ad - ver-sum - - - - me e - lo-qui-um

35

me - um lo - quar in a - ma - ri - tu - di ne

um lo - - - - quar in a - ma - ri - tu - di ne, in a - ma -

um me - um lo - quar in a - ma - ri - tu - di ne, in a -

me - um lo - quar lo - quar in a -



А. В. Зудова, Т. Н. ДУБРАВСКАЯ

## К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ СИНТАКСИСЕ В МЕССАХ ПАЛЕСТРИНЫ

Доклассическая эпоха европейской церковной музыки отличается господством вокальных форм, в начальной своей стадии монодийных, позже многоголосных. Последние, а среди них — месса, мотет, магнификат и пр., достигли наивысшего расцвета во второй половине XVI века. Они принадлежат к тем или иным видам музыкально-текстовой формы, составляющие которой, обозначенные в ее названии, образуют сложную систему, взаимодополняя друг друга. Музыка и слово в своем единстве воплощаются в целостную художественную структуру, ассимилирующую музыкальную образность, обогащенную смысловым содержанием текста. В ряду многочисленных музыкально-текстовых форм выделяется месса — ведущий музыкальный жанр эпохи Ренессанса. Некоторые вопросы ее синтаксической организации мы рассматриваем на примере месс Палестрины.

Палестрина — крупнейший художник итальянского Возрождения. Его творческое наследие огромно, и в нем особое место занимают мессы, коих насчитывается свыше ста (для сравнения — у его великого современника Орландо ди Лассо месс почти вдвое меньше). Созданные как в начале, так и на исходе жизненного пути композитора, совершенно непохожие, неповторимые, они давно притягивали к себе внимание исследователей. В большинстве случаев в сферу изучения (в частности, в отечественном музыкознании) попадали ранние произведения. Однако, можно предположить, что именно поздние сочинения имеют особую ценность как итоговые, написанные рукой зрелого мастера.

Эти обстоятельства привлекли наше внимание к VI книге месс Палестрины, опубликованной в 1594 г. (год смерти композитора). Составленная самим автором, она содержала пять месс: «Dies sanctificatus», «In te Domine speravi», «Sine nomine», «Quam pulchra es», «Dilexi quoniam»<sup>1</sup>. Все эти мессы являются пародиями, тематический материал каждой из них восходит к тому или иному многоголосному произведению. Лишь один из таких первоисточников — авторский (мотет «Dies sanctificatus» в одноименной мессе), остальные же принадлежат другим композиторам, жившим в первой половине XVI в. (Л. Хеллинку, И. Маффони, Й. Лупу, возможно — П. Кадеаку). Это главным образом мотеты, а также

<sup>1</sup> В посмертных переизданиях VI книги в нее была включена еще одна месса — «Ave Maria», которая, однако, существенно отличается от остальных по стилю и композиции, нарушая тем самым определенное автором единство книги.

французская шансон — единственный первоисточник подобного рода в творчестве Палестрины («Je suis déshéritée» в мессе «Sine nomine»)².

Входящие в VI книгу мессы весьма разнообразны, и при том не только комплексом своих интонаций, но и в плане композиционном. Последний момент оказывается неожиданным, поскольку известно, что месса (так же, как и магнификат), если рассматривать ее как жанр музыкального творчества, имеет существенную отличительную черту: ее текст изначально задан и не меняется на протяжении веков. Кроме того, принадлежность литургической практике предполагает, думается, некую каноничность и в области музыкального оформления текста, что, очевидно, должно касаться также собственно композиционного аспекта. При сравнении же месс Палестрины обнаруживается, что они имеют разные тематические, разные фактурные диспозиции и, что особенно существенно, разное членение на внутренние разделы. Другими словами, на основе одного и того же канонического текста ренессансный композитор формирует различные музыкальные структуры³.

Возникает вопрос: каким образом достигается здесь структурное разнообразие? Как правило, изучение месс-пародий ограничивается рассмотрением интонационных, фактурных, ладотональных моментов. Однако более детальное сравнение таких сочинений позволяет выявить и другие факторы, способствующие их композиционному разнообразию. Прежде всего это синтаксический фактор, проявляющийся каждый раз в несколько ином прочтении текста — с разными цезурами, с варьированием смысловых акцентов и т.п., в итоге — в различной музыкально-синтаксической интерпретации текста. Данный аспект формирования, связанный с проблемами текстомузыкального строения месс (в частности палестриновских), насколько нам известно, в музыковедческой литературе ранее не затрагивался. Освещение же его необходимо, поскольку в условиях, когда еще не типизировались устойчивые музыкальные структуры и форма произведения во многом определялась текстом, важнейшая роль в организации музыкального потока отводилась синтаксису. Задача данной статьи — исследовать синтакси-

<sup>2</sup> Область светских многоголосных первоисточников в палестриновских мессах составляют мадригалы.

<sup>3</sup> Это более или менее понятно, если речь идет о мессах, созданных композиторами разных эпох, поскольку в их структуре так или иначе отражаются композиционные принципы, свойственные различным музыкальным стилям. Понятно это и в том случае, когда мессы принадлежат одному композитору (в том числе и рассматриваемой эпохи), но относятся по своей музыкальной форме к различным композиционным типам — например, с *cantus firmus* или без него (так называемые *некантусные* мессы). Однако разнообразие обнаруживается и в мессах одного композиционного типа, сочиненных одним автором. О структурном разнообразии месс на *cantus firmus* в литературе уже писалось. Оно во многом связано с интонационным и структурным обликом самого *cantus firmus* и, кроме того, зависит от моделей его дальнейшего развития в мессе. В нашем же случае речь идет о мессах-пародиях, не имеющих *cantus firmus*'а как определяющего стержня композиции.



ческие основы текстового и музыкального пластов, а также их соотношение в палестриновской мессе.

Как показывает анализ сочинений Палестрины и других композиторов его эпохи, в формообразовании месс-пародий того времени существуют закономерности, сохранившиеся еще со времен первых текстомызыкальных композиций рассматриваемого жанра — со времен григорианской мессы. Выявление подобных закономерностей, через века дошедших до Палестрины, помогает понять, *что и в какой мере* связывает его творчество с григорианской традицией. А это, в свою очередь, дает возможность более явственно ощутить творческий метод самого композитора. Остановимся подробнее на музыкально-синтаксических принципах григорианской мессы.

В григорианской мессе основополагающий принцип музыкального формообразования — строгое синтаксическое соответствие текста и музыки с характерной при этом зависимостью музыкального ряда от текстового. Синтаксической единицей выступает текстовая фраза, на основе которой возникает фраза музыкальная<sup>4</sup>. Последование таких фраз и рождает музыкальную форму. Ее протяженность в каждой части мессы различна, что обусловлено каноническим текстом (Kyrie, как известно, содержит 3 фразы, Gloria — 18, Credo — 19, Sanctus — 5, Agnus Dei — 3).

В музыке окончание каждой текстовой фразы отмечается цезурой и определенными мелодическими оборотами, свойственными данному церковному ладу. Приводим фрагмент одной из частей мессы — Gloria, имеющей в своем составе все типы фраз, встречающиеся как в малых, так и крупных разделах григорианской композиции (арабскими цифрами слева отмечено последование фраз данного песнопения; две вертикальные черты на нотном осле показывают границы фраз):

1.

1 Missa IV

2

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

<sup>4</sup> Текст мессы представляет собой последование синтаксически целостных построений, завершаемых, как правило, точкой. В музыковедческой литературе к подобным текстovým построениям применяются различные названия — предложения, строки, стихи и др., в том числе — фразы. Последнее представляется нам наиболее удобным.

3

Lau - da - mus te.

4

Be - ne - di - ci - mus te.

5

A - do - ra - mus te.

6

Glo - ri - fi - ca - mus te.

7

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am.

Из примера видно, что текстовые фразы различны по протяженности — среди них есть и совсем краткие («Laudamus te», «Benedicimus te», «Adoramus te»), и достаточно длинные («Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam»). Очевидно, что длинные фразы предполагают некое их членение, необходимое для взятия дыхания. При анализе текста мессы, содержащихся в Римско-католическом молитвеннике<sup>5</sup>, обнаруживается, что крупные синтаксически обособленные фразы, как правило, делятся на более мелкие интонационно-смысловые образования. Эти минимальные внутренне законченные и интонационно самостоятельные отрезки речи далее мы будем называть «синтагмами» (по терминологии Л. Щербы; в нотах молитвенника они обозначаются специальным артикуляционным штрихом). Существенно, что соответствие музыкального и текстового синтаксиса, отмеченное нами на уровне фраз, присутствует и *внутри них*. Синтагмы при музыкальном интонировании выделяются ритмически (остановкой на более крупной длительности) и ладово (остановкой на устоё с использованием определенной мелодической формулы).

Синхронность текстовых и музыкальных цезур, обнаруживаемая в григорианской мессе на двух уровнях формы, может быть охарактеризована как стабильная основа старинных церковных форм, их важнейший синтаксический принцип. Назовем это условно *первичным григорианским синтаксисом*.

<sup>5</sup> Paroissien Romain (chant gregorien) contenant La messe et L'office. Desclée Cie. Paris; Toumal; Rome; New-York, 1956.

Синтаксическое соответствие музыкальных и текстовых фраз, которое является определяющим для композиции старинных форм, остается таковым и в дальнейшем, в том числе — и для полифонической мессы Палестрины. Именно на базе первичного григорианского синтаксиса вырастет присущий некантусным мессам Палестрины мотетный принцип формобразования со свойственными ему композиционными структурами (что было определено В.В. Протопоповым как *мотетная форма II рода*<sup>6</sup>): в тематической и фактурной сферах — последовательное обновление музыкального материала по мере продвижения и обновления текста, в каденционной же сфере — применение специальных мелодико-гармонических оборотов (клаузул) в моменты окончания текстовых фраз. И именно в этом — в следовании первичному для мессы григорианскому синтаксису — заключается композиционная связь творений ренессансного композитора с многовековой церковной традицией.

Говоря о старинных музыкально-синтаксических принципах, надо отметить также, что уже в григорианской мессе (как можно судить по ее образцам, вошедшим в Градуал) есть некоторый элемент варьирования в музыкально-синтаксической интерпретации текста. Варьирование проявляется в разнообразии группировок текстовых синтагм внутри отдельных фраз. Изредка встречается и варьирование границ самих этих синтагм (ср. ниже *пример 1 и 2 б*). Приводим, к примеру, варианты внутреннего (синтагматического) членения в тексте второй фразы григорианского Sanctus<sup>7</sup>:

1	Missa VII	Pleni sunt'	caeli et terra'	gloria tua.
		a	b	c
2a	Missa I, III	Pleni sunt caeli et terra'		gloria tua.
		a + b		c
2b	Missa II, XIV	Pleni sunt caeli et terra'		gloria tua.
		a + b		
3	Missa XVI, XVIII	Pleni sunt caeli et terra gloria tua.		
			a + b + c	

<sup>6</sup> См. в настоящем сборнике его статью «Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины».

<sup>7</sup> Для наглядности мы выделяем минимальные синтагмы, встретившиеся нам в григорианских мессах. Вертикальные штрихи над некоторыми словами внутри фразы соответствуют артикуляционным штрихам Римско-католического молитвенника. Знаком ~ в схеме 2 б (*caeli*) мы условно обозначаем имеющуюся в некоторых образцах ритмическую остановку, способствующую образованию интонационно-смысловой синтагмы.

Сравнение музыкального интонирования приведенной фразы из раздела Sanctus в разных григорианских мессах (см. ниже нотный пример 2) показывает, что эти синтагмы в напевах могут быть как обособлены друг от друга (ритмической остановкой, цезурой), так и слиты, притом — самым разным образом (как это зафиксировано в молитвеннике, отражающем, очевидно, традиционную артикуляцию в интонировании месс разных ладов):

2.

a) Missa VII

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

b) Missa III

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

в) Missa XIV

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

г) Missa XVIII

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Подобный элемент варьирования в синтаксическом соотношении текста и музыки, наблюдаемый в монодийных григорианских мессах, позже будет развит в мессах полифонических. Влияя на формобразование, он в значительной степени определяет индивидуальное прочтение канонического текста, и в то же время является предпосылкой к более глубокому варьированию. Рассмотрение этого феномена в палестриновской мессе требует, однако, хотя бы нескольких предварительных замечаний о системе синтаксических средств, сложившихся ко времени Палестрины.

Если в монодийной григорианской мессе в качестве основных средств музыкального синтаксиса выступали цезура и мелодическая формула, то в полифоническом произведении действуют и другие, *новые* факторы — *каденция, фактура, тематизм*. К XVI веку это уже сложные, внутренне дифференцированные явления. В рамках одной статьи, конечно, невозможно подробно рассмотреть все перечисленные факторы, поэтому в центре нашего внимания будет лишь один из них — каденция.

Значительность и многообразие выполняемых каденцией функций хорошо осознавались композиторами и теоретиками эпохи Ренессанса. Об

этом свидетельствует пристальное внимание к данному композиционному элементу в различных теоретических сочинениях того времени (Царлино, Дируты, Свелинка, и др.). В 1558 г. Дж. Царлино в своем трактате «Istitutioni harmoniche», одном из наиболее крупных трудов эпохи Возрождения, так описывает каденцию: «Каденция представляет собой определенное действие, производимое голосами, которое отмечает либо общее успокоение гармонии, либо законченность смысла слов, на которые сочинена кантилена». И далее: «<...> она — известное заключение какой-либо части всего произведения и как бы среднее, или, так сказать, конечное заключение или *разделение текста речи*» (выделено нами. — А.З., Т.Д.)<sup>8</sup>. Рассмотрение каденций, как следует из приведенного, производится Царлино в двух аспектах: 1) автономно музыкальном (ладово-композиционном) и 2) *текстомузыкальном*. Первый из них уже освещался в музыковедческой литературе, на второй же обычно не обращается внимание, но именно он особенно важен для основного ракурса нашей работы.

Большой интерес для нас представляют замечания Т. Морли, который, рассматривая в своем трактате многообразные каденционные виды, дифференцирует каденции по их «завершающей силе» — одни завершают, как бы ставя в произведении окончательную точку; другие тоже завершают, но не так полно, как бы оставляя музыкальное построение открытым<sup>9</sup>. Если с этих позиций взглянуть на каденции Палестрины, то в них обнаруживается весьма разработанная шкала градаций такого рода. Это достигается как гармоническим строением каденций (что обычно и отмечается при рассмотрении данного композиционного элемента), так и их *фактурным видом*, что до сих пор не служило предметом специального анализа. Однако именно этот момент в действительности оказывается весьма существенным при использовании каденций в музыкальной форме, и его никак нельзя игнорировать, изучая каденционную систему ренессансного музыкального стиля.

Обратимся к каденциям Палестрины. В своей совокупности, как увидим, это — один из существеннейших факторов, влияющих на то, что на основе одного и того же канонического текста мессы формируются достаточно различные музыкальные структуры.

Рассмотрение каденционной системы в целом требует прежде всего четкого представления о структуре самой палестриновской каденции<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. В.П. Шестаков, М., 1966. С.474–475.

<sup>9</sup> К последним Морли относит половинные, фригийские, несовершенные (в которых аккорды даны не в основном виде), а также «проходящие», или «ложные» кадансы (прерванные), «предназначенные, — как он пишет, — для того, чтобы избежать окончательного завершения и продолжать дальше» (выделено нами. — А.З., Т.Д.). Цит. по: Копанова Е.С. Томас Морли и его трактат «Простое и доступное введение в практическую музыку». Дипломная работа. МГДОЛК, 1996. Т. II. С. 146.

<sup>10</sup> Примечательно, что вопросу о строении каденции уделялось серьезнейшее внимание

Необходимо отметить, что она обладает рядом примечательных особенностей. Так, при том, что она, конечно, всегда многоголосна, конкретное число участвующих в каденции партий, как и ее фактурный вид (полимелодический или имитационный, нота против ноты или полиритмический), — все это может значительно варьироваться внутри одной и той же формы, даже внутри сравнительно небольшого раздела. Неизменным, однако, всегда остается ее ядро — *двухголосный мелодико-интервальный комплекс с характерным ритмическим элементом (синкопой), имеющий два основных формульных варианта*<sup>11</sup> (тенор в примерах здесь и далее выписывается в его реальном звучании):

4.

a) **«Sine nomine». Gloria II**

mi - se - re - re no - bis.

b) **«In te Domine speravi». Kyrie II**

Ky - rie e - lei - son.

уже в музыкальных трактатах того времени, где можно найти подробное описание этого композиционного элемента. Как пишет Царлино, каденция должна состоять «по крайней мере из трех нот как в верхнем, так и в нижнем голосе кантилены и производится «по крайней мере двумя голосами и противоположным движением» (цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С.476). Теоретики обращали особое внимание на синкопу, «без которой не обходится огромное большинство каденций» (Там же. С. 474), а также на полутон (вводный тон) в одном из голосов, так как считалось, что каденция с целым тоном является противоестественной (Там же).

<sup>11</sup> Наряду с основными (т. е. применяемыми наиболее часто — см. пример 4) в палестриновской музыке есть и еще один, также формульный вариант каденции — *фригийский*, встречающийся, однако, значительно реже:

3. **«Dies sanctificatus». Gloria II**

mi - se - re - re no - bis.



г) «In te Domine speravi». Christe

Музыкальный фрагмент «In te Domine speravi». Christe. Видны голоса сопрано, альты и теноры. Подписаны слова: [elei] - son. [Christe e - lei son.]

Во «внутренних» каденциях применяются оба основных формульных варианта (изредка фригийская каденция), с расположением характерного двухголосного мелодико-интервального комплекса в *любых голосах*.

7.

«Quam pulchrae». Credo III.

Музыкальный фрагмент «Quam pulchrae». Credo III. Видны голоса Кантуса Альтуса, Тенора и Бассуса. Подписаны слова: Con - fi - te - or u - num ba - pti sma in [Co]nfi te - or u - num ba - pti sma in

Финалисы и конфиналисы достаточно типизированы в гармоническом и фактурном отношении — очевидно, вследствие однозначности их завершающей функции<sup>14</sup>. Ставя последнюю точку (во всем произведении или в его крупном композиционно обособленном разделе), они всегда очень определены, и находятся, если можно так выразиться, «на глазах», не требуя каких-либо специальных изысканий для своего определения.

Иное дело — каденции внутренние. Их двухголосное формульное ядро, свободно «вплетаемое» в полифоническую ткань, нередко глубоко скрыто в фактуре. Многообразие конкретного контрапунктического оформления способствует многообразию гармоническому. В результате образуется целый спектр функциональных нюансов, которые могут приобретать внутренние каденции в палестриновской музыке.

Чтобы как-то систематизировать их, обратимся за помощью к грамматике. Это кажется нам тем более возможным, что к подобной же аналогии прибегали и ренессансные музыканты, говоря о каденциях. Царлино, например, пишет: «<...> каденция имеет такое же значение в

<sup>14</sup> При том, конечно, что они имеют определенные различия.

музыке, как точка в речи»<sup>15</sup>. Развивая эту мысль Царлино, воспользуемся имеющейся в грамматике дифференцированной системой знаков препинания, каждый из которых играет определенную роль в предложении. Соотнеся ее с музыкально-каденционной системой Палестрины, мы получим ряд, составляющие которого условно можно обозначить как «каденция-запятая», «каденция-точка-с-запятой» и «каденция-точка». Палестриновский музыкальный материал позволяет ввести еще одну градацию, выходящую за пределы области действия собственно языковых знаков препинания. Это будет каденция, обозначающая окончание крупных построений — своего рода музыкально-смысловых периодов (в риторическом понимании). После них изложение начинается как бы с красной строки, открывая своего рода новый «музыкальный абзац». Условно, для краткости, назовем ее «каденцией-абзацем». Рассмотрим эти виды, расположив их в порядке ослабления их разделяющих функций и усиления функций связующих.

**Каденция-абзац.** Важнейшие признаки — окончание текста одновременно во всех голосах, сравнительно долго (в контексте соответствующего фрагмента) выдерживаемое заключительное созвучие и следующая затем *генеральная пауза*. Далее нередко идет смена фактурного изложения (полиритмическое — моноритмическое, имитационное — свободно контрапунктическое, и наоборот), смена интонационного типа музыкального материала, иногда — смена метра (с двухдольного на трехдольный).

8.

«Sine nomine». Gloria I

Музыкальный фрагмент «Sine nomine». Gloria I. Видны голоса сопрано и басов. Подписаны слова: Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as [Glo]ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as ca - mus te. Gra - ti - as Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

**Каденция-точка** — также часто одновременная во всех голосах, но без генеральной паузы. Иногда некоторые голоса выключаются раньше последнего каденционного созвучия, создавая эффект *diminuendo*. Существенно при этом, что *в момент каденции нет введения в других голосах текста следующей фразы*. Далее — отчетливая смена фактурно-тематической ячейки, регистровый контраст. Совпадая, как правило, с окончанием текстовой фразы, каденция, эквивалентная точке, также

<sup>15</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 475.

завершает течение музыкальной мысли, но менее категорично, нежели каденция, описанная выше:

9. **«Dies sanctificatus». Credo I**

de De - o ve - ro. Ge - ni - tum  
[De] - o ve - ro.

**Каденция-точка-с-запятой** — с аналогичными каденционными формулами, без наложения текста следующей фразы. Ее заключительное созвучие выдерживается сравнительно недолго, кроме того она имеет и некоторые связующие компоненты, например протяженные педали (в одной или сразу нескольких партиях), что способствует большей слитности построений, разделяемых подобными каденциями:

10. **«Dies sanctificatus». Gloria I**

Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li - u - ni - [genite].  
[Pa]-ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li - u - ni - [genite].

**Каденция-запятая.** Важнейшие ее признаки — одновременное кансирование голосов, наложение в различных партиях начал и концов соседних текстовых строк. Вследствие этого такая каденция больше связывает, нежели дробит музыкальные построения. Ее отличает гармоническая незавершенность (половинные, прерванные каденции):

11. **«Quam pulchraes». Credo III**

pec - ca - to rum. Et ex - spec - to re - sur - re - cti - onem  
pec - ca - to rum. Et ex - spec - to

Разумеется, разделение внутренних каденций на описанные четыре вида весьма условно, и не только по своим обозначениям. Конкретные каденционные формы в мессах Палестрины очень многообразны. Тем

не менее, каждая из них по эффекту своего звучания тяготеет к тому или иному из указанных видов.

Обобщая свойства палестриновской каденционной системы, можно сказать, что она обладает в целом двумя характерными типами связи музыкальных построений. Они в известной мере подобны языковым грамматическим принципам *паратаксиса* и *гипотаксиса* (соответственно: связь по типу сложносочиненного или сложноподчиненного предложения)<sup>16</sup>. Причем внутри этих типов у Палестрины имеются определенные градации (в первом — «каденция-абзац» и «каденция-точка», во втором — «каденция-запятая» и «каденция-точка-с-запятой»). Подобно тому, как литература той эпохи обладает разветвленной синтаксической системой со множеством различных оттенков в смысловых соотношениях знаков препинания, так и музыка Палестрины имеет тонкую дифференциацию различных видов каденций, соотношение которых в определенной мере аналогично языковому синтаксису. Озвучивая текст мессы, Палестрина поразительно гибко использует приемы своей, по-видимому, новой для той эпохи<sup>17</sup> каденционно-синтаксической системы. Взаимодействие описанных каденционных видов с синтаксической структурой текста — это и есть один из тех факторов, которые определяют его индивидуальное музыкальное прочтение и способствуют разнообразию конкретных композиционных конфигураций.

Исследование соотношения текста и музыки в мессах Палестрины обнаруживает следующие закономерности.

С одной стороны, Палестрина, как уже отмечалось, следует традиционному григорианскому синтаксису, именно в соответствии с ним вводя каденционные клаузулы в музыкальную ткань своих сочинений.

С другой стороны, использование новых, неоднозначных в функциональном отношении каденций, способствует образованию на этой первичной основе как бы еще одного синтаксического слоя, — назовем это условно *вторичным синтаксисом*. Он складывается вследствие различных по музыкальному смыслу каденционных связей музыкальных построений. Так, применение «каденций-запятых» влечет за собой объединение текстовых строк и как результат этого — *укрупнение внутреннего членения музыкальной формы*. Введение в «текущий» музыкальный поток «каденций-абзацев» способствует образованию своего рода «музыкальных периодов» — периодов в том смысле, как они понимались в классической риторике. В музыкальной форме Палестрины, та-

<sup>16</sup> О проявлении этих принципов в музыке палестриновского времени см.: Дубравская Т. Полифония эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып. 26. М., 1996. С. 67.

<sup>17</sup> Мы высказываем это как гипотезу, подчеркивая, что данный вопрос требует дальнейшего специального изучения.

ким образом, действуют как бы два синтаксических плана. Варьирование, восходящее к монодийной григорианской мессе, получает дальнейшее развитие, проникая на более высокий уровень формы. Оно проявляется теперь уже не только внутри фраз, но переносится и на *межфразовые отношения*, ибо глубина и сила музыкально-каденционного оборота не всегда соответствуют глубине и силе сопряженного с ним текстового членения. Так, в музыке возможно наличие относительно сильного каденционного оборота, тогда как структура текста отнюдь не предполагает его. И наоборот, завершение фразы текста точкой может сочетаться с «каденцией-запятой», которая, отмечая сам момент текстового членения, не прерывает, однако, течения музыки<sup>18</sup>.

«Вторичный», собственно палестриновский, авторский синтаксис в рассматриваемых мессах тяготеет либо к более детальному прочтению текста (с опорой на синтагмы), либо к укрупнению его синтаксической структуры. И в этом, на наш взгляд, отражаются в преломленном виде характерные виды синтаксических соотношений, формирующиеся в русле двух генеральных тенденций музыкального искусства палестриновской эпохи — *предоперной*, для которой свойственно усиление детализации (в частности и синтаксической) в прочтении текста, и *инструментальной* (в широком смысле), направленной к эмансипации автономно музыкального начала (заметим, что синтаксическое укрупнение членений внутри формы сопровождается у Палестрины также укрупнением тематического аспекта музыкальной композиции).

В результате всего этого и складывается описанный выше палестриновский (и, по-видимому, вообще ренессансный) композиционный феномен, когда музыкальные сочинения, написанные на основе одного и того же литургического текста, имеют разное композиционное оформление — разное в том смысле, что, во-первых, на основе одного и того же числа григорианских строк может образовываться разное число «музыкальных периодов» (определяемых по наиболее глубоким «каденциям-точкам»); во-вторых, внутреннее строение этих «периодов», выражающееся в типах синтаксического соотношения входящих в них строк, также может быть различным, как и вообще распределение текста по самим этим музыкальным разделам. Данное положение, выявленное нами на материале анализа VI книги месс Палестрины, требует дальнейшего изучения. Высказывая его на страницах данной работы, мы стремимся привлечь внимание исследователей к этому весьма любопытному аспекту творческого метода Палестрины.

<sup>18</sup> Ср. окончание фразы «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis» (Gloria, II раздел) в мессах «Dilexi quoniam» и «In te Domine speravi» (PW XV, S. 92, 27); фразу «Et in terra pax hominibus bonae voluntatis» (начало Gloria) в мессах «Dies sanctificatus» и «In te domine speravi» (там же, S. 3, 24).

Возникает вопрос: в чем же состоит художественный, а возможно и исторический смысл описанного явления?

Приведем высказывание Аристотеля из III книги его «Риторики» (она называется «О стиле»): «Речь бывает или нанизанной [...] или же закругленной [...], — пишет древнегреческий мыслитель. — Речь нанизанная — древнейшая [...] Я называю нанизанным такой стиль, который сам по себе не имеет конца, пока не оканчивается предмет о котором идет речь [...] стилем же закругленным называется стиль, составленный из периодов (кругов)<sup>19</sup>. Аристотель далее подробно рассматривает свойства периодов, говорит о том, что они должны иметь начало и конец, размеры их должны быть легко обозримы. Он подчеркивает, что период должен заключать в себе «мысль законченную, а не разрубаться» (выделено нами.— А. З., Т. Д.), говорит о *внутренней* структуре периода: «Период может состоять из нескольких колонов или быть простым [...]. Ни колоны, ни сами периоды не должны быть ни укороченными, ни слишком длинными [...]» и так далее.

Как нам представляется, в палестриновских поисках синтаксически «укрупненной» музыкальной формы воплощается по существу процесс *перехода от старой — григорианской — текстомузыкальной формы, «нанизанной» по общему принципу своего развертывания, — к новому типу вокальной композиции, ориентированной на принципы античной риторики*. Этот процесс воплощается в сочинениях Палестрины, конечно, в соответствии с возможностями и на базе сложившейся к тому историческому периоду композиционной системы, намечая, таким образом, пути ее дальнейшей эволюции. В этом, как и в интонационной стороне своего стиля (что показано в другой нашей работе.— Т. Д.<sup>20</sup>), Палестрина, опираясь на идеи античных авторов, проявляет себя как истинно ренессансный художник.

Вл. В. Протопопов

## ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНО-ТЕМАТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА В МЕССАХ ПАЛЕСТРИНЫ

Высокое искусство Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, уже более четырех веков сохраняемое как одна из вершин мировой культуры, удивительно глубоко по содержанию и весьма разнообразно по музыкальным формам. Главнейшая его особенность — *единство* в различных

<sup>19</sup> Цит. по: Об ораторском искусстве / Сост. А. В. Толмачев. М., 1973. С. 37.

<sup>20</sup> См. в настоящем сборнике статью «Стиль Палестрины в контексте музыкального искусства чинквеченто».



аспектах. Нас интересует более всего *музыкально-тематическое* единство, присущее произведениям этого великого композитора.

Приведенное определение, конечно, имеет слишком общее значение, чтобы быть достаточным и конкретно раскрывающим сущность стиля, потому что каждое действительно художественное музыкальное (и всякое иное) творение обладает тематическим (и иным) единством, даже если тема (тематизм, система тем) в узком смысле слова отсутствует или предстает в расплывчатом, текучем виде. Отчасти это нужно отнести к сочинениям Палестрины и его предшественников, так как обычно признается, что «тема» — категория историческая и возникла позднее, в XVII в., у композиторов же XV–XVI вв. она еще только-только зарождалась, намечалась, но не созрела.

Однако вдумавшись в это явление пристальнее и попытаемся разобраться в определенных фактах применительно к музыке Палестрины.

В ней содержатся и старые приемы, но есть и *новизна обобщения* их, возведения традиций на большую высоту, что существенно и отличает Палестрину. Тематико-мелодический фактор в этом отношении сыграл важнейшую роль. У Палестрины уменьшается количество произведений на *santus firmus* и возрастает их тематическая оригинальность при собственном или преобразованном из заимствованного материала.

Роль жанра мессы в творчестве Палестрины по сравнению с другими мастерами сильно возросла. Несмотря на родство с ними, Палестрина по-своему строит мессу, оставаясь в рамках вековой практики. Попытаемся обнаружить то сокровенное, что присуще собственному стилю Палестрины, насколько удастся вникнуть в существо этого явления.

Представляется, что форма мессы у Палестрины в значительной мере родственна *мотетной форме*, обновляющей тему с каждой фразой текста. Такое родство в основе своей — и музыкальный принцип, так как в обоих случаях (мотет — месса) слагается система имитационных тематических узлов, то есть цепь *малых имитируемых тем*, подчиненная единству высшего порядка, в свою очередь вытекающему из художественной идеи, художественного замысла композитора. Форма мессы в музыкальном отношении — родная сестра мотетной формы, и это дает нам основание считать ее *мотетной формой второго рода*, подобно тому, как в теории различались (и различаются) нумеруемые формы рондо (первая, вторая и т. д.), или бесконечные каноны и канонические секвенции двух родов (первого и второго).

Вводимое понятие мотетной формы второго рода обладает рядом преимуществ:

а) отвлекается от жанра, в котором она проявляется, что произошло, например, и с сонатной формой, отделившейся от жанра сонаты и ставшей воплощением *принципа формы — сонатности*;

б) характеризует *стиль определенной эпохи*, эпохи строгой полифонии, прежде всего Палестрины, XVI века, поскольку мессы позднейшего времени (Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен и т. д.) создавались совершенно иначе, вне мотетной формы второго рода;

в) наконец, очень важна и связь с бытующей музыкой в лице мотета, могущественного и популярного жанра эпохи Палестрины, — благодаря этой связи расширяется сфера музыки мессы, она предстает отнюдь не только частью или стороной церковного обихода, но прежде всего как явление высокого искусства, отвечающего особым художественно-интеллектуальным запросам общества. Не случайно месса столь обширный жанр в наследии Палестрины — если б речь шла только о потребностях церковной службы, то можно бы удовлетвориться и повторением одной и той же музыки в разные дни церковного календаря, но нет — Палестрина пишет все новые и новые произведения на текст ординариума, следовательно существовала и у него, и у окружающих потребность в художественном *движении*, которая не мирится с повторением старого.

Мотетная форма второго рода (месса) отличается от формы первого рода (мотет) такими особенностями:

1. определенные темы (заглавные и другие) в разных частях мессы используются, естественно, с *разным* текстом, чего нельзя ждать (хотя это и бывает) в мотетной форме первого рода;

2. то же самое встречается и внутри одной и той же части, — ее темы могут появиться в разных разделах песнопения;

3. короткие тексты «Kyrie eleison» и «Christe eleison» у Палестрины и других авторов могут иметь несколько разных тем, не говоря уже о вариантах одной и той же, — явление, не типичное для мотетной формы первого рода.

Вторая мотетная форма образуется в рамках частей с обширным текстом и, конечно, весь цикл мессы тогда образует ее на высшем уровне. Бесконечны модификации второй мотетной формы у Палестрины, ее строение вполне оригинально в каждом данном произведении и варьируется весьма активно. Но основа всегда одна и та же — это музыкально-тематическое единство, определенная музыкально-тематическая *система*, что ниже и будет предметом нашего рассмотрения.

Стержнем всей композиции во второй мотетной форме у Палестрины является первая часть мессы — *Kyrie* (Kyrie — Christe — Kyrie). Оно дает темы (шире — тематизм) для всех прочих частей, в которых вводятся и местные темы, в свою очередь избирательно переносимые в имитационные узлы той или иной части.

Образуется взаимосвязь, развитая в разной степени: количество тем, конечно, не одинаково в разных произведениях и не им же определяется мотетная форма: художественный замысел и его воплощение всегда индивидуальны.



Заглавную тему Кюрие композитор избирает или сочиняет, ориентируясь на придание ей этой функции во *всех* частях мессы (в вариантах), прочие же темы могут появиться в одних частях и отсутствовать в других. Особенно интересно, что та или иная местная тема может приобрести функцию заглавной, будучи изложенной во главе какого-то раздела песнопения, став его *inceptum*, который поведет за собой всю череду имитаций.

Это великолепное качество палестриновской системы тематических связей в мессе — системе подвижной, изгибающейся в творческом процессе, ставящей акценты на том или ином разделе формы. Постоянные смены тем и повторение некоторых отличают форму Палестрины от формы Жоскена с его стремлением к остинатности, не применяемой Палестриной. Его интересует мелодическая сторона музыки, распевность и ее вариативность — тут находится центр тяжести в музыке Палестрины, имеющей стабильный и вечно движущийся интонационный комплекс музыкальных тем.

Как уже говорилось, одна и та же тема может быть использована с разным текстом — там, где он обширен. В *Gloria* это очень часто происходит в перечислительных предложениях песнопения:

1.

Lau - da - mus te. Lau - da - Be - ne - di - ci - mus  
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus  
Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.  
A - do - ra - mus te. Glo - ri... Glo - ri...  
te. Glo - ri - fi - ca...mus

Тема здесь двухголосная, иногда же голоса соединяются в одну линию:

2.

Подобное найдем и во многих других мессах. Но встречаются и случаи, когда в соседних фразах тема второй половины одной фразы передается, как по цепочке, в начало следующей, по содержанию самостоятельной. Иначе говоря, забота о музыкальной стороне у Палестрины стоит на первом месте, структурой текста он иногда пренебрегает, потому что новая фраза придает новый стимул предыдущей теме.

Для примера приведем отрывок из мессы «Pater noster» на слова:

Confiteor unum baptisma | in remissionem peccatorum.  
одна и та же тема → | Et exspecto resurrectionem mortuorum.

3.

Con - fi - te - or u - num bap...  
Con - fi - te - or u - num bap - tis - ma...  
in re - mis - si - onem...  
in re - mis - si - onem...  
Et ex - spec - to  
Et ex - spec - to re - sur - re - cti - o - nem  
Et ex - spec - to re - sur - re - cti - o - nem

Как видим, тема *in remissionem* при словах «*Et exspecto*» получает сложную форму на прежнюю основу: нижние голоса ведут ее в увеличении, верхние в простом виде, т. е. достигнут новый музыкально-смысловой оттенок, что и оправдывает использование прежней темы с новым текстом — сохранилась преемственность и в то же время идет продвижение мысли.

Чрезвычайно интересна проблема *мелодики* у Палестрины. Для полифонического стиля такая проблема как будто и неправомерна, потому что привычнее рассматривать мелодию в связке мелодия-гармония, или мелодия-сопровождение (гармоническое, аккордовое), как и мелодию-*solo* (одноголосные — виолончельные и скрипичные — сонаты и сюиты

Баха), в полифонии же голоса, в принципе, равноправны, равномелодичны, ни один не претендует (не должен претендовать) на первенство. Это последнее в полной мере должно быть отнесено к палестриновскому стилю, в котором господствует имитационно-тематическая система, наделяющая все голоса одним и тем же мелодическим материалом, но именно благодаря этому обстоятельству можно вступить в область *мелодики* и с известной долей приближения судить о ней по одному голосу.

Для изучения мелодики естественнее всего обратиться к верхнему голосу как наиболее слышимому (в ансамбле), наиболее заметному и по нему наблюдать за мелодикой в творениях мастера. Прочие голоса, их совокупность — это уже область гармонии, которую тоже должно пристально изучать. Голоса, сопутствующие верхнему, конечно, «мешают» его слушать; принимая на себя инициативу, они временами оттесняют его, но все-таки он «представляет» от лица полифонического целого, выявляет то самое тематическое содержание, которое имеют и они. Изучить это содержание, следовательно, можно и по одному голосу, по его мелодике, не забывая, конечно, о сущности целого, — только оно обладает высшим художественным смыслом, высшей идеей.

Вторая мотетная форма, которой придерживался Палестрина, предполагает множественность тематизма, множественность малых тем, живущих своей жизнью в имитационной системе; но и каждый голос, имея долю в этой системе, организуется по определенной динамике развертывания тематизма. Эта динамика и выливается в мелодическую *линию*, где есть свои взлеты, парение и ниспадания, где имеются повторения и смены тем, допускаемые в рамках второй мотетной формы.

Тематическая определенность в музыке Палестрины достигает высокой степени, слова и фразы текста интонационно-тематически принимают четкую музыкальную форму, что хорошо заметно, так как темы обычно отделяются друг от друга паузами. Интонационная сторона мелодики Палестрины заслуживает специального изучения, здесь мы будем касаться ее попутно, если этого потребует анализ самой мелодики, чтобы углубить понимание линейной ее стороны в фактуре верхнего голоса.

Объектов для исследования мелодики у Палестрины безгранично много, теорию ее еще трудно изложить в компактном виде, поэтому воспользуемся анализом тех или иных сочинений, чтобы показать композиционные приемы, присущие стилю Палестрины.

Смена тематических образований, их варибельность рождает динамику формы, легче всего замечаемую при коротких текстах, не только в *Kyrie*, но и в *Sanctus* и *Agnus Dei*, слагающихся из коротких самостоятельных фраз, текст их немногословен.

Заметим, что подход Палестрины к названным частям мессы различен, различен, может быть, потому, что они расположены в разных частях

композиции: то, что пригодно и естественно в начальном *Kyrie*, не подходит для предпоследней и последней части цикла, сильно продвинувшегося и уже клонящегося к завершению. В мессе действует особого рода драматургия, принципы ее находят здесь свое проявление. Это прежде всего традиционные функции: начало — середина — конец, или: экспозиция — развитие и кульминация — окончание. Поэтому, несмотря на сходство (по краткости текста), формы *Kyrie* и *Sanctus* различны.

*Kyrie* у Палестрины во всех трех разделах имеет раннефугированную или предфугированную форму с лаконичной темой, развиваемой в кварт-квинтовых или октавных имитациях, распевы голосов ограничены проведениями темы с прорастанием, контрапунктирующим с проведениями в прочих голосах. Вот для примера мелодия *Kyrie. I* из партии верхнего голоса в четырехголосной мессе «*Sper in alium*» (1567)<sup>1</sup>. Здесь три раздела: а) 6 тактов, б) 7 тактов, а) 11½ тактов (структура суммирования). Первый и третий разделы одинаковы по теме, но различны по ее высоте и прорастанию. Общая мелодическая линия подчиняется раннефугированной структуре: «б» контрапунктирует к «а» в других голосах, но и они контрапунктируют к теме «а» верхнего голоса:

4.

«а»  
Ky - ri - e  
«б»  
«а»

Трем тематическим разделам соответствуют три звуковысотных области: «а» тяготеет к объему тонической квинты и хотя имеет неустойчивую VI ступень, все-таки спокойно опускается от нее к тонике; «б» ведет восхождение к высокому *sol*, но возвращается преимущественно в области III–IV–V ступеней лада; последнее «а» опускается ниже I ступени, уравнивая высокий регистр «б» и утверждаясь на тонике. Общая линия мелодии:

5.

<sup>1</sup> Несколько вдохновенных страниц посвятил этой теме С. С. Скребков, характеризует ее как проявление эгегического начала в стиле Палестрины (Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 89–90).

Иная картина в разделах Sanctus — тут тексты длиннее, и фугированная форма не имеет того же значения, как в Кугие. Возьмем Pleni: Палестрина делит этот текст на три части: «Pleni sunt coeli / et terra / gloria tua». Каждая имеет свою тему, но все они не что иное, как варианты одного и того же сплетения, исходящего из *initium la-do-re-mi*, с разным ритмом и разными мелодическими продолжениями, первоисточком же служит тема Кугие II, почти такая же, как в Pleni (разница в последнем звуке):

6.

6. Ky-ri-e e-lei... Pleni sunt coeli et terra, gloria tua. Pleni sunt coeli et terra, gloria tua. Pleni sunt coeli et terra, gloria tua.

Расширяющий (вставленный в) тему Кугие мелодический оборот — это мотив «et terra», который отражается на последующем изложении: во-первых, в *initium* он преобразует ритмическую фигуру (т. 8), а затем дважды звучит в гг. 13–14 и 14–15. В свою очередь сам мотив «et terra» происходит от распевания восходящей кварты *do-fa* из главной темы мессы (*incertum* Кугие и др.):

7.

Kyrie: Be-ne-dic-tus et terra

Малые темы Pleni создают прерывистую линию, четырежды устремляющуюся к *fa*, в пятый же раз достигается вершина всей мелодии *sol*, близко расположенная к точке золотого деления. Важно также, что не только верхний горизонт линии подымается к *sol*, но и нижний, опирающийся на *la*, в конце Pleni опускается на ступень, давая почувство-

вать, вместе с отклонением в субдоминанту, завершение этой линейной и ладо-тональной структуры. Впрочем, это относительно, так как следует еще *Hosanna* в ритмически и тонально собранном виде. Оно начинается с темы, которой Pleni заканчивается, — это фактор весьма существенный в стиле Палестрины. Тема *Hosanna* проводится трижды, образуя местный вариационный цикл в миниатюре:

8.

Hosanna in excelsis, Hosanna in excelsis, Hosanna in excelsis.

Мелодическая линия выровнена: идет повторяемое ниспадение в противовес многократному подъему в Pleni.

Это был пример мелодического развития в коротком по тексту разделе мессы.

Попробуем проследить мелодико-тематическое развитие в крупной части мессы. Как уже говорилось, основу для тематического построения дает Кугие — в его трех разделах содержится главный материал произведения. Если он заимствуется из какого-либо источника — григорианского хорала или иного, — то Кугие излагает его полностью или частично в зависимости от воли композитора. Наше внимание обращено к художественному результату его работы.

В общем можно сказать, что, руководствуясь тематизмом, введенным в Кугие, Палестрина в то же время постоянно пополняет его, давая развитие всем темам. Благодаря этому каждая из них предстает в обогащенном виде, а общая мелодическая линия становится беспредельно выразительной, тематизм Кугие раскрепощается, как бутон цветка превращается в благоухающее соцветие.

Мы выбираем для анализа всю мелодию *Cantus* из *Credo* мессы «*Sine nomine*» (PW XV) — на ее примере попытаемся проследить за использованием тем Кугие. Их всего семь — по три в Кугие I и *Christe* и одна (но повторяемая) в Кугие II:

9.

Kyrie I, Christe, Kyrie II.

## Партия Cantus в Credo:

## 10. Cantus

Pat - rem o - mni - - - po - ten - tem  
vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li -  
um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chris -  
tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - - - ni - tum.  
De - um de De - o, lu - men de lu - - mi - ne, De - um ve -  
rum de De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non fac -  
tum, con - sub - stan - ti - a - - - lem Pat - - -  
ri: per quem om - ni - a fac - - - ta sunt.  
Et prop - ter no - stram sa - lu - tem.  
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to.  
Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus  
e - ti - am pro no - - - bis sub Pon - ti - o Pi -

la - - - - - to pas - sus et se - pul - tus est.  
Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram  
Pat - ris. Cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os  
non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum  
Sanc - tum, Do - mi - num, qui ex Pat - re Fi - li - o - que pro - ce - dit  
si - mul a - do - ra - - - tur et con - glo -  
ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - - tas.  
Et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.  
Et ex - spec - to re - sur - rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam  
ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men.

Из предложенного описания Кургі видно, что оно имеет отчетливую ладо-тональную форму, которая сохраняется в последующих частях, в том числе и в Credo. В мелодии его (Cantus) заметны кадансы в *d* на *D* и *T*, как и другие кадансовые точки, дублирующие Кургі.

В мелодическом отношении партия Cantus характеризуется спокойным, словно парящим движением в пределах сексты *la-fa*; временами мелодическая линия опускается ниже, вовлекая *sol* и *fa*, верхняя же точка перейдена только один раз, под конец Credo во фразе «Et exspecto»

remissionem mortuorum», но не вносит никакого напряжения, наоборот, достигнута очень плавно в ровном ритме и отличается тем же спокойным характером.

Главное, на что должно быть обращено внимание, это на тематическое единство Credo (и других частей мессы) с Kyrie, — в последнем заключены своего рода тезисы тематизма, Credo же в своем мелодическом разливе развивает эти тезисы, внося много нового материала в духе тезисов. Уже самое начало Credo в первой фразе соединяет в одно целое две первых темы Kyrie:

11.



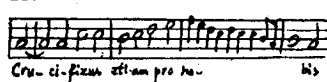
Тема *a* как исток широкого распева слышится в следующем обороте:

12.



Мелодия в Crucifixus это тоже вариант соединения *a* б:

13.



14.



Внимательный слушатель найдет в предложенном примере № 10 множество вариантов использования тем Kyrie и их соединений, основной же вывод — образование большой монистической музыкальной формы, охватывающей все произведение, единство господствует в нем как высшая художественная концепция. Такого рода концепция — это стилистическое качество музыки Палестрины, присущее его мессам, конечно, в разной степени яркости и приметности.

Интересно разворачивается тематическая система в «Ave Regina caelorum» (PW XVIII), имеющая три основных элемента: в Kyrie I два (в Christe их варианты) и третий в Kyrie II:

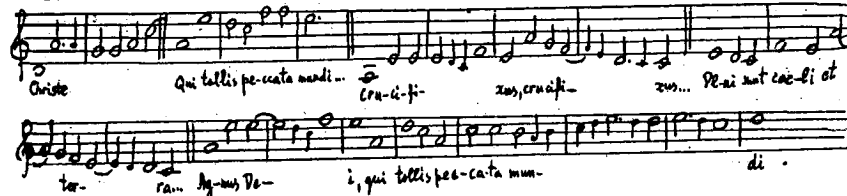
15.



Вся месса периодически возвращается к этим темам, сочетая их в одной последовательности с новыми, которые обильно вводятся в фактуру. В «Et incarnatus» интересен линейный синтез двух первых тем.

В мессе «Eripe me de inimicis meis» (PW XIII) заглавная тема Kyrie, конечно, остается заглавной и в других частях, а сверх того особенно выделяется роль темы «Qui tollis» (происшедшей от темы Christe), разрабатываемой в Crucifixus, в сокращенном виде появляющейся в Pleni и широко развернутой в Agnus Dei II:

16.



Особенно перспективный вариант — Pleni, из двух восходящих кварт: его нередко встречаем в разных мессах Палестрины как вполне оформившийся комплекс — прообраз некоторых тем в фугах свободного стиля.

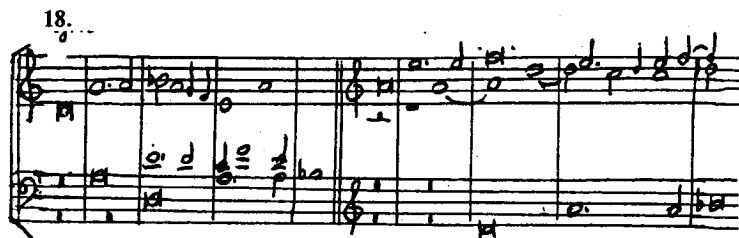
В мессе «Aspice Domine» (PW XI) тема, начинающаяся двумя восходящими квартами, — заглавная, она открывает все части произведения:

17.

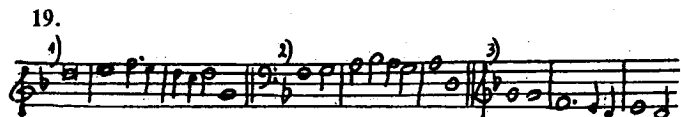


На ней же основан раздел Crucifixus.

Кроме этой заглавной темы важное значение имеет в данной мессе тема, опирающаяся на квинту и прилегающие тоны, — приведем контрапунктическое соединение ее с заглавной темой в Agnus Dei II:

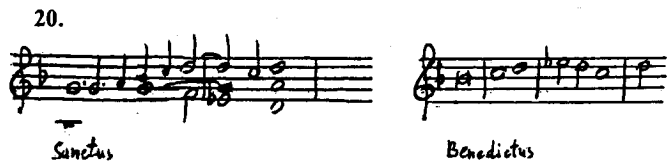


В «Missa secunda» (PW XIII) тематическое содержание основывается на трех основных темах. Две появляются в Kyrie I и Kyrie II, третья в «Qui tollis»:



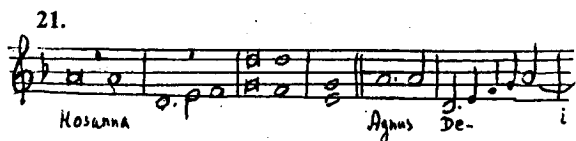
Вторая тема — вариант первой, однако сильно различается по ладовой окраске: малая терция в первой и большая во второй, третья тема характерна своим ниспадающим движением.

Gloria и Credo начинаются первой темой, затем разрабатывается и вторая («Laudamus te», «Suscipe deprecationem», «factorem coeli et terra», «cum gloria judicare» и др.). В Sanctus интересный синтез их с третьей темой; Benedictus изложен на второй теме:



Тут она приобрела такую форму, что вполне могла бы стать темой фуги в свободном стиле (если изменить стоимости вдвое).

Особенно любопытно образование новой темы Hosanna из окончания первой или второй темы (нисходящая квинта), а потом она служит основанием для Agnus II:

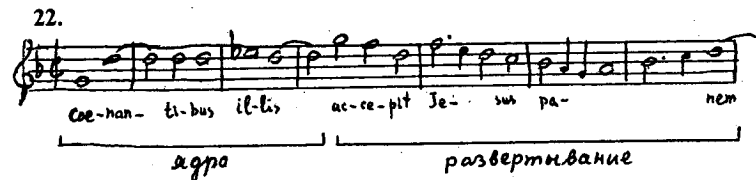


Словом, на лицо очень ясная монотематическая система, из которой приведены только некоторые фрагменты, фактически же она очень богата прохождением как указанных, так и ряда других тем, получающих, конечно, свои вариантные изменения.

Особый интерес представляет в эволюции полифонического тематизма образование *минорных* тем, опирающихся на V ступень и ее опе-

вания. Для тематизма свободной полифонии это один из самых распространенных типов в фугах скорбно-лирического содержания, — достаточно вспомнить фугу dis-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха. Тема ее восходит к мелодии хорала «Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir», в свою очередь, вероятно связанной с григорианским хоралом. Чего-то аналогичного в тематизме Палестрины нет, но интонация V ступени лада с прилегающими VI и VI встречается у него неоднократно. Уже приводился пример из мессы «Aspice Domine».

Очень отчетливо представлен этот тип темы и в пятиголосном мотете «Coenantes illis» (выписываем мелодию верхнего голоса, опуская имитации):



Здесь довольно ясно проглядывает характерная в будущем структуру «ядро — развертывание», — ее зародыш скрывается вступившими внизу имитациями (во т. 2 альт, в т. 4 тенор) — это типично для стиля Палестрины. Но интонации ее пробиваются, прослушиваются сквозь «мешающие» голоса.

В приводившейся выше теме из мессы «Speret in alium» мелодический оборот усложнен ходом V—III ступени. И лишь затем появляется VI и переходит в V:



Здесь в сущности готово ядро типичнейшей темы, которую находим в Kyrie из Реквиема Моцарта, а сочетание с темой нижнего голоса:



дает и далекое предвещание сочетания двух моцартовских тем Kyrie.

Не станем преувеличивать значение такого предвещения, а тем более придавать ему роль «влияния», — речь идет совсем о другом, о том, что в недрах полифонии строгого стиля зарождаются интонационные формы будущего свободного стиля. Это обусловлено родством источников, которыми пользовались мастера этих стилей — и мелодикой хоралов, и интонациями бытовой музыки, — они перерабатывались в каждом стиле своими методами, но первооснова все-таки сказывалась.

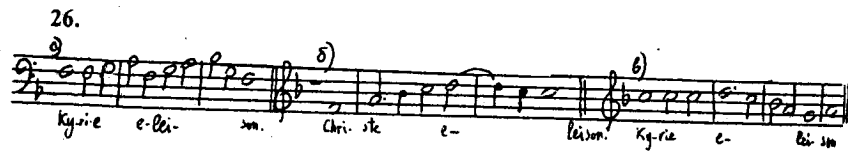
В мессе «Sicut lilium inter spinas» (PW XIV), основанной на одноименном мотете, интонация V–VI–V представлена в чистом виде и открывает по обыкновению не только Кугие но и другие части мессы, а в Sicutifixus вводится новый ее вариант V–III–VI–V, с которым контрапунктирует обращение заглавной интонации: I–VII#–I, — если бы они соединились, то получилась бы тема фуги из Реквиема Моцарта:



Это еще легкий штрих в дополнение к сказанному. Понятно, что никакого желания проводить отождествления у нас нет, хочется лишь проникнуть в тайны художественной преемственности, формирования определенных комплексов, в данном случае, лирического характера. Присоединимся к прекрасным словам С. С. Скребкова: «Великий художник Палестрина необыкновенно многогранно и в тончайших оттенках разработал лирическую образность музыки. До наших дней подобные произведения (имеется в виду месса «Spem in alium». — *Вл. П.*) Палестрины остаются непревзойденными образцами хоровой лирики»<sup>2</sup>.

### Missa «Aeterna Christi munera»

Месса «Aeterna Christi munera» дарит слушателя выражением светлой радости, щедро разлитой в музыку и ее целостной форме. Единство тематического комплекса — главнейшее проявление этой целостности:

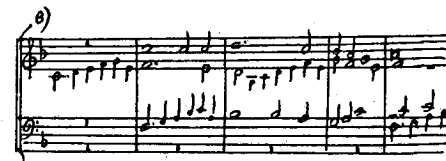
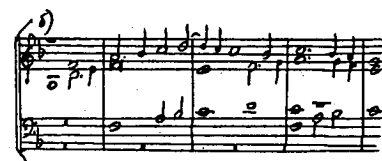


Столь отчетливый вид приведенные темы Кугие получают не во всех голосах и проведениях — мелодико-вариационное прорастание определяет постоянную изменчивость контуров и продолжительности тем. В интонационном отношении они очень близки, представляя единый музыкальный образ. Их взаимодополняющий характер отразился в ладовом строении: тема *a* устремляется к своей вершине, располагающейся на IV ступени; тема *b* проходит этот участок лада быстрее, подымается до VI ступени, опевающей V ступень, с которой начинается тема *v*; повторив ход V–VI, мелодия *v* задерживается на последней ступени и тем придает

<sup>2</sup> Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 90.

ей характер истинной вершины всего инцептуального тематического комплекса в Кугие.

Каждая тема в пределах Кугие получает имитационную разработку, закрепляется в памяти, никакого иного тематизма, который получил бы собственную экспозицию, здесь нет. Но Кугие II вводит опережающий тему контрапункт, который все время ей сопутствует:



Главное место в приведенном комплексе занимает тема *a*, открывающая каждую часть мессы и становящаяся исходным пунктом тематического развития. Темы *б* и *в* в двух следующих частях, носящих повествовательный характер, мало заметны среди прочих малых тем, но в гимническом Sanctus вся триада на виду, образуя единое целое:

- a* Sanctus,
- б* Dominus Deus Sabaoth,
- в* Pleni sunt coeli et terra gloria tua,
- a* Hosanna in excelsis.

Такое сомкнутое последование пришло на смену разделному звучанию этих тем в Кугие. В этой сомкнутости, слитности заключена одна из интереснейших художественных особенностей данной мессы, потому что обычно Sanctus, Pleni, Hosanna обособляются как самостоятельные разделы, подобно трем разделам Кугие, но здесь они представляют одно непрерывное целое. Цикл «Aeterna Christi munera» и весь ход его тематического развития иначе воспринимается, темы *a*, *б*, *в* возвращаются после Кугие, соединившись в неразрывном последовании; это новый этап их жизни, опять все внимание отдается только этим темам, и далее еще углубляется: Benedictus строится на теме *б* в увеличении, а при словах «in nomine Domini» в сжатом виде вступает тема *в*, ограничиваясь V–VI ступенями:

28.

В заключительном «Hosanna» возвращается тема *a*, округляя все песнопение, причем тут она развита полнее, чем в первом проведении на эти слова.

Создается неповторимое горизонтальное сцепление трех тем, распределенное в периодической последовательности, не считаясь с исполнительской и гармонической структурой, с границами построений:

четырёхголосие, завершение на Т	<i>a</i>	Sanctus,
	<i>b</i>	Dominus Deus Sabaoth,
	<i>v</i>	Pleni sunt coeli et terra gloria tua,
	<i>a</i>	Hosanna in excelsis.
трехголосие, на D	<i>b</i>	Benedictus qui venit
	<i>v</i>	in nomine Domini
четырёхголосие, на Т	<i>a</i>	Hosanna in excelsis

Распределение кадансов здесь одинаково с Кугие, но тематического совпадения нет, поскольку трехчастность заменена периодичностью.

Обычно Палестрина, как было принято в его время, группировал разделы Sanctus так, что складывалась широкая двухчастная форма, во второй части которой возникала своя трехчастность:

	A	Sanctus
	B	Pleni
	C	Hosanna
	D	Benedictus
	C	Hosanna ut supra

В разбираемой же мессе группировка иная: три раздела составляют единое целое, контрастным трехголосием отличается Benedictus, а второе Hosanna — всего лишь *дополнение*, не входящее в репризную трехчастную форму. Потому-то здесь не могло быть обозначения *ut supra*, напротив, форма Hosanna расширяется по сравнению с первым его появлением.

Такое композиционное устройство переносит центр тяжести на Benedictus, где оформляется контрастирующее трехголосие, в тематическом же отношении оно строится на теме *b*, излагаемой крупно и получающей большую весомость, подчеркивающую контрастное содержание

Benedictus. В целом же в Sanctus преобладает тема *a*, появляющаяся в имитациях трижды и занимающая 50 тактов из общего количества 88, то есть приближается к большей части при золотом делении. Несовпадение границ формы по различным признакам — одно из примечательных качеств всякого полифонического произведения. В Sanctus оно представлено весьма своеобразно, свидетельствуя об исключительной творческой изобретательности Палестрины, сохраняющего *основы* полифонического стиля, но преподносящего их в оригинальной форме.

Величественно звучит Agnus Dei. Начало первого раздела (конечно, на теме *a*), с его крупными длительностями, заставляет вспомнить традиционный *cantus firmus*, который тут, однако, преобразован в многоголосие и вступает по схеме: D—T T—S:

29.

Вслед за экспонированием *a* экспонируется *b* и начальная интонация V—VI—V ступеней темы *v* — обе они так сливаются, что лишь различие словесного текста (*b* — «qui tollis», *v* — «miserere nobis») позволяет заметить появление *v*, — простой песенный характер свойствен обоим темам в контраст к величественности темы *a*.

В Agnus Dei II вводится пятый голос, уплотняя ансамбль, тематизм обновляется за счет контрапункта к теме *a* — подобным начиналось Кугие II, теперь же он трехкратно проводится вниз, а затем переходит к верхним голосам:

30.

Тематическое содержание Agnus Dei II складывается из тех же тем *a*, *b*, *v*. Первая звучит как *cantus firmus* в двух верхних голосах; вторая вобрала в себя интонации третьей и в этом слитном виде ее проводят разные голоса; особенно хорошо заметно это в мелодии верхнего голоса:



31.



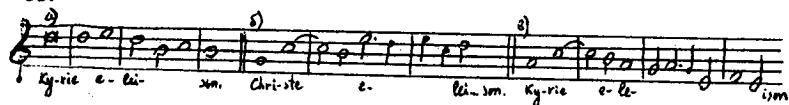
Растворение, истаивание темы *в* позволило вернуться к теме *а* в заключительной фразе: «dona nobis pacem». Таким образом, тема *а* опоясывает Agnus Dei II, замыкая круговращение тематизма во всей мессе.

Вообще музыкально-тематический процесс в мессе «Aeterna Christi munera» весьма интересен. Экспозиционно показав три темы в Kyrie, Палестрина в двух следующих частях оставляет заглавную тему *а* и обновляет тематизм в соответствии с принципом второй мотетной формы, эпизодически звучат и две другие темы. С Sanctus к триаде тем приходит активность, каждой отводится особая роль: за темой *а* главенство и преобладание, *б* идет к своей кульминации в Benedictus, *в* во всех случаях лишь производное от *б*. Обе они в Agnus I следуют чередой за *а*, в Agnus II *б* и *в*, исполнив свою миссию, сливаются воедино, оставляя торжествовать тему *а*, которой месса и заканчивается: тематический процесс пришел к своему естественному окончанию.

### Missa «Dies sanctificatus»

Много общего в мессе «Dies sanctificatus» по форме тематической композиции с мессой «Aeterna Christi munera». Темы трех частей Kyrie:

33.



Они также соединились в Sanctus, как было в «Aeterna...», каждая получила роль заглавной для одного из разделов: *а* — для «Sanctus», *б* — для «Benedictus», *в* — для «Hosanna».

Однако этими темами Sanctus не ограничивается, ему тесно в рамках исходного тематизма Kyrie, отдельные слова и фразы текста получают свои, малые темы, взятые из Gloria и Credo. Благодаря этому устанавливается общая система тематических связей Sanctus со всеми предыдущими частями и, следовательно, со всем циклом. Эта система значительно шире и богаче по материалу, чем была в «Aeterna...». Ма-

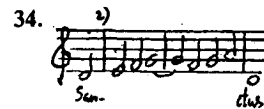
<sup>3</sup> Любопытно случайное совпадение с одной из тем в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»:

32.



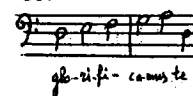
лые темы приобретают большое значение в формировании цикличности — тематического единства, охватившего все произведение в его больших масштабах.

На повторении слова «Sanctus» появляется вторая (после *а*) тема и получает свою раннефугированную разработку:



Ее первоисток — в Gloria на словах «glorificamus te»:

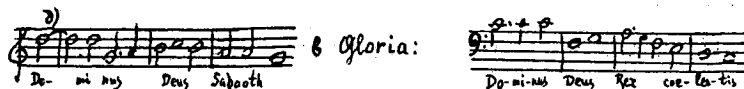
35.



и в других песнопениях.

Третья тема в Sanctus — «Domine Deus Sabaoth» — тоже была в Gloria, кстати, с такими же словами «Domine Deus»:

36.



Наконец, последняя из тем Sanctus — «Pleni sunt coeli» — принадлежит к числу самых собранных, самоуглубленных и аскетичных тем у Палестрины, горестных по выразительному характеру, и ведет далеко вперед — к И.С.Баху, предвещая его концентрированные темы, подобные первой теме в фуге cis-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»:

37.

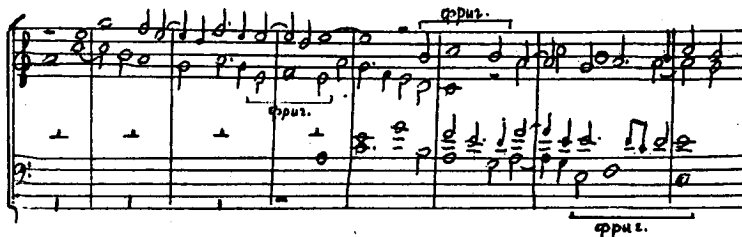


Совокупность тем — «Sanctus», «Domine Deus» и «Pleni» вместе с темами *а* и *б* из Kyrie и Christe — переходит в заключительную часть мессы Agnus Dei I и II, для которой отобраны самые сильные, самые рельефные из богатого тематизма этого произведения темы. Agnus Dei, как это было и в «Aeterna...» и в других мессах, становится обобщением разветвленного, широко раскинувшегося музыкально-тематического процесса, сплетая в тугий узел, в одну последовательность материал, развивавшийся самостоятельно в других частях циклической формы.

Процесс смены тем существенно отличается в разбираемой мессе от того, что было в «Aeterna...» — там три темы Kyrie представляли развертывание единого интонационного содержания через постепенное выявление ладо-тональной формы, в мессе же «Dies...» иное — контрастное

сопоставление тем-образов. В первой теме (а) — горизонтальное, парящее движение мелодии, спокойное и безмятежное, во второй (б) — энергичные кварттовые ходы восходящего направления, имеющие героический оттенок, в третьей (в) начало с малой терции и завершение фригийской секундой носит как будто лирико-задумчивый характер, хотя многоголосное изложение, идущее в том же духе:

38.

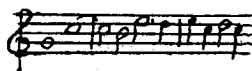


к концу Кюрие постепенно развеивает его и вносит просветленность.

Особенно интересно и важно, что все темы, кроме, может быть, заглавной (а), проходят известную эволюцию от одного проведения к другому; и вырабатывается их рельефная форма, вполне самостоятельная и неповторимая, но это в мелодии отдельно взятого голоса, а не в фактуре целого, где остается господствовать многоголосие, и не просто господствовать над одноголосием, но быть единственной формой изложения, — стреттность не уступала своих прав. Выше уже был предложен метод выделения одного голоса как представителя всего тематизма, и этого метода мы продолжаем придерживаться.

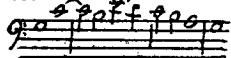
Итак, тему б (тему а мы оставляем в стороне), с ее кварттовыми восходящими шагами, первым в «Christe» ведет тенор — отдельно взятая она тут еще очень неопределенна в момент каданса:

39.



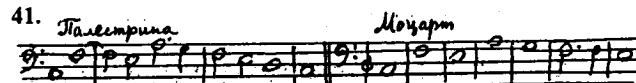
И это потому, что затем стреттно контрапунктирует ответ, и она приспособляется к нему, теряя определенность окончания. Но эта индивидуальность темы вполне отчетлива именно в ответном проведении у баса:

40.



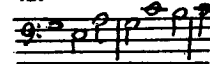
Можно себе представить, что такая тема не потерялась бы и в полифонии свободного стиля, будучи положенной в основу фуги, разве что ее следовало бы мыслить не в миксолидийском ладу, а в классическом мажоре. Если транспонировать ее в C-dur, то она действительно

окажется предельно схожей с темой фуги в коде Credo из мессы Моцарта:



Еще более близкий образец — в органной фуге «Святой Анны» у Баха (BWV 552): сцепление двух кварт предваряется тут квинтой лада (трансп.):

42.



Эта деталь вместе с кадансовой вводнотонностью говорит о более зрелой стадии мажора, которой еще не мог оперировать Палестрина, хотя квинтовые начала в темах для него отнюдь не является исключением.

Не будем упускать из виду, что в Credo мессы «L'homme armé» находим близкую тему:

43.



Из этого примера видно, что различие двух проводений очень важно: в пределах раннефугированной экспозиции тема уже прошла существенную эволюцию в сторону концентрированности, что наблюдается и в теме Christe мессы «Dies...». Эта эволюция тут не закончилась — в басовой партии следующее проведение проходит в такой форме:

44.



Мажорная ладовость достигнута только в результате непрерывного мелодического изменения.

В этом варианте тема расширена до октавы, но в ней пропала одна кварта, — произошло смещение высокого тона на квинту с сохранением ритма и секундового движения в мотиве, а по сути дела сложилась уже тема другого рода, предвещающего скорее всего мелодический тематизм органной музыки XVII — начала XVIII столетия.

Сцепление двух восходящих кварт, характерное для темы «Christe», это тоже возможный компонент органного тематизма, что подтвердим еще ссылкой на дорийскую фугу Баха (BWV 538), где три кварты уступами доходят до октавы, — такого образца у Палестрины нет, но в потенции его существование присутствует скрытно в теме «Christe», только Палестрина вряд ли бы применил его — «настойчивость» квартности не в духе его музыки.



В последних тактах те же слова произносит верхний голос, используя интонации из темы *a* — тонкий штрих округления сложнейшего тематического процесса, пришедшего к завершению:



Слушателем овладевает чувство умиротворенности, передаваемое не только словами, но и музыкой, он получает истинное эстетическое удовлетворение от целостности всего сочинения и композиционного его завершения. Поразительное ощущение формы подсказало Палестрине эту удивительную гармонию приведения к концу *Agnus Dei II*: переход к последней фразе «*dona nobis pacem*» находится близко к точке золотого деления этой части мессы.

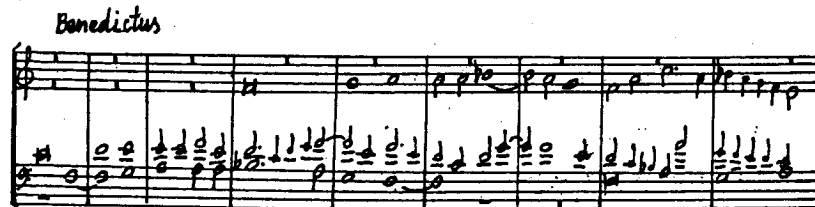
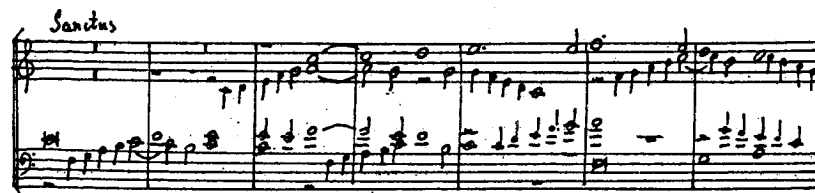
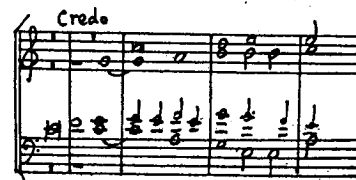
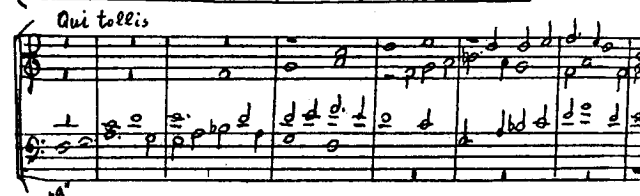
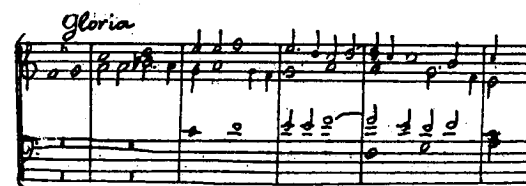
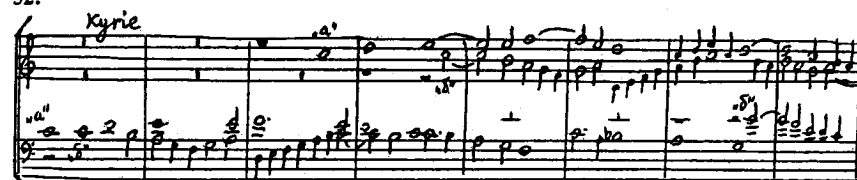
Месса «*Dies sanctificatus*» — замечательный образец творений Палестрины по единству композиции и перспективности тематизма; крайне сожалеем, что не находим ее в репертуаре хоровых коллективов, — художественное совершенство дает ей все права на постоянное исполнение.

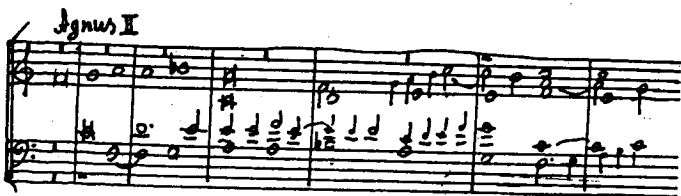
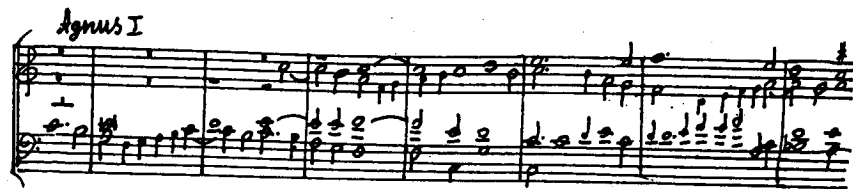
Большое значение для музыкального единства месс Палестрины имеет сходство формы и развития инцептуальных построений не только в основных частях цикла, но и в более кратких разделах. Мало сказать, поэтому, что тема (тематизм) *Kyrie* открывает их, или что все части имеют одну и ту же структуру (ее называем ранне- или предфигуриванной), — это само собой разумеется. Речь далее пойдет о развитии системы этих структур, об их *вариабельности* в рамках мессы, и это тем более заметно, что основанием служит общий для них исходный тематизм *Kyrie*. Звучание знакомой темы предстает в следующих частях и разделах *обновляющимся*, музыкальная мысль крепнет в многоголосных модификациях, композитор показывает ее возможности, «играет» ими, освещая разным светом, с разных сторон. Внимательный слушатель заметит и оценит искусство преподнесения темы, меняющей свой облик непрерывно, иначе она могла бы оказаться бездейственной, увянуть и увязнуть в простых повторениях.

Формы развития структуры многочисленны и непредсказуемы. Это и прохождение темы в разных голосах и регистрах, и созвучание ее с самостоятельным контрапунктом-спутником (полифоническое сплетение голосов мы и не отмечаем), и имитационное изложение в подвижном контрапункте, словом, всевозможные приемы, выставляющие тему в разном ракурсе.

Для иллюстрации мы приводим анализ заглавной темы в мессе «*Pater noster*» (PW XXIV), выписав все ее проведения:

52.





Темой в этом произведении взят очень простой мотив:

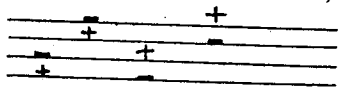
53.



В заглавной роли он проводится восемь раз. Малозаметные изменения в ритме и ступенях мелодии, порой допускаемые композитором, не останавливают внимания, слышится же, что эта тема господствует и «поворачивается» своими разными гранями, по разному освещаемая.

Кугие строятся, как обычно у Палестрины, по типу раннефугированной формы — на сей раз на две темы: к заглавной присоединена вторая, и их созвучание причудливо меняется в горизонтальном и вертикальном подвижном контрапункте. Палестрина оставляет тематический монизм для заглавных построений в последующих частях и разделах, чтобы не растратить его раньше времени, ибо, по-видимому, был задуман длительный процесс развития в рамках всего цикла. Полнозвучие, характерное для строгого стиля, подсказало присоединение контрапункта-спутника, с ними двумя ведется искусная работа, таящаяся в природе строгого стиля: композитор не меняет его принципов.

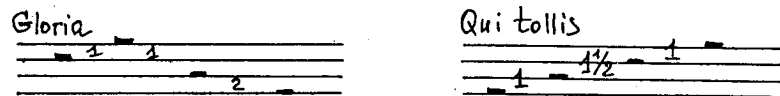
Раннефугированная форма широко раскидывается, охватывая все Кугие, заглавную тему с ее спутником (обозначен +) проводят все голоса:



Эта схема дает представление лишь о том, какие голоса проводят тему и спутник, и не в состоянии показать их горизонтальное смещение, в котором, собственно, — весь смысл варибельности в палестриновском стиле. В процессе заключения Кугие возникает ниспадающая тема (бас — тенор, альт — сопрано) как обобщение нисходящей линии в мелодике предыдущей раннефугированной формы и одновременно закрепление тональной сферы *re*, которая оканчивает все части мессы.

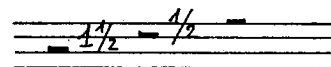
Gloria имеет простейшую и очень краткую имитационную систему на заглавную тему, с применением вертикально- и горизонтально-подвижного контрапункта; фактура прозрачная, тема «на виду», контрапункты ей не мешают — началась первая стадия разработки заглавной темы, и, не задерживаясь, композитор спешит к следующей теме (как это присуще мотетной форме второго рода).

Такая же картина в Qui tollis, но схема введения темы другая:



Заметим, что вторая схема различается с первой не только порядком проведения темы в голосах, но и не использованным прежде временным расстоянием в  $1\frac{1}{2}$  такта. Вариант распева тут расширен, но общий объем многоголосия сохранился, по-видимому, по той же причине многотемности раздела Qui tollis.

Заглавная тема в Credo лаконична как и в Gloria, далее вводится одно новое временное расстояние стретты —  $\frac{1}{2}$  такта; бас не участвует в имитационной системе:



Контур темы размыты — ни в одном голосе она не имеет завершенности — причина, видимо, прежняя: необходимо быстрее продвигаться в длинном тексте.

Широчайшее развитие заглавная тема получает в Sanctus, хотя по протяженности уступает Кугие. Тем не менее по всему видно, что это — кульминация в развитии главной темы, отражающая общую динамику цикла. Изложение, как в Кугие, сопровождается контрапунктом-спутником, заполняющим своим движением все звуковое пространство лада, заглавная же тема величаво шествует по секундовым ступеням. Радостное оживление Sanctus замечательно контрастирует с лаконизмом предыдущих звучаний темы, показывая, что у Палестрины несомненно было желание сделать это песнопение центром цикла.

Стреттность проведения темы на равных расстояниях позволяет увидеть здесь почти что структуру суммирования:  $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} + 4\frac{1}{2}$ . Заметим и нарастающую плотность многоголосия: в тт. 1–4 движение четвертями идет в одном голосе, в т. 5 недолго звучат и два, в суммирующем же построении, тт. 7–8, наибольшее движение в голосах, успокаивающееся же в тт. 9–11. Разные приемы направлены к одному и тому же — созданию кульминационного напряжения.

В новой форме она проходит в продолжающей части Sanctus («Domine Deus Sabaoth»). Здесь на видное место выходит контрапункт-

спутник из заглавной части, становясь развертыванием вслед за новым тематическим ядром, заглавная же тема превращается в его сопровождение:

54.

ИМИТАЦИЯ ЯДРА      ЗАГЛАВНАЯ ТЕМА

НОВОЕ ЯДРО      БЫВШИЙ КОНТРАПУНКТ-СПУТНИК

Новое ядро и бывший контрапункт-спутник образуют единую тему (-), которая проходит во всех голосах, и всегда ее сопровождает имитация заглавной темы (+):

Этим самым восстанавливается раннефугированная форма, бывшая двутемной в Кугие. Общей темой является заглавная.

Ее участие в тематическом процессе продолжается в трехголосном Pleni (bassus tacet) со словами «gloria tua» (ритмическое уменьшение). Интенсивная контрапунктическая работа продолжается: имитация вступает через 1 ½, 2, 1 и ½ такта, то есть введены все те формы, которые уже были прежде, теперь же они собраны в рамках законченной раннефугированной формы:

1 ½   2   1   1/2   1   1/2

Трехголосный Benedictus (soprano tacet) восстанавливает заглавную функцию основной темы — она образует миниатюрный вариационный цикл, который переходит к самостоятельной двухголосной теме («in nomine Domini»), имитируемой разными голосами. Возникает форма завершения, подобная форме Кугие и одновременно свидетельствующая о единстве принципов Палестрины.

Завершение разветвленного процесса тематического монизма проходит в Agnus Dei. Его первый раздел, подобно Кугие и Sanctus, строится на двух темах: первая — заглавная, вторая же слагается из интонаций контрапункта-спутника, сопровождавшего заглавную тему в тех же частях Кугие и Sanctus. Удивительное явление монистичности и синтетизма: общая для всего цикла тема вовлекает в свою орбиту сопутствовавшие ей в разных частях контрапункты, и возникает как бы само собой органичное, закономерное единство — таков итог Agnus Dei I.

В Agnus Dei II Палестрина освобождает главную тему от всех ее спутников и преподносит в *чистом виде*, обобщая все те стреттные

формы, которые были на протяжении цикла, но уже в сложнейшем пятиголосии: 1, ½, 1 ½, 2 ½ такта разделяют соседние проведения одно от другого.

Вторая («qui tollis peccata mundi») и третья («dona nobis pacem») темы Agnus Dei II в сущности являются производными от заглавной:

55.

Обобщение складывается не только по вертикали, но и по мелодической горизонтали, и все целое предстает как сложнейшая, но в этой сложности необычайно *простая*, легко доступная для восприятия структура — венец интенсивного тематического процесса.

Не нужно, вероятно, подводить итог последовательности горизонтальных перемещений заглавной темы: ясно, что они не только многочисленны, но по вертикали и полноте ансамбля разнообразны. Нахождение вариантов, варибельность, было предметом особой заботы композитора, как и создание единства в форме и тематическом содержании музыки. Приходит на память монотематическая система композитора и теоретика, отдавшего много лет изучению творений Палестрины — С. И. Танеева. В его циклах, подобных Четвертому квартету a-moll (1899), ни один мелодический оборот, ни одна пассажная фигура не являются произвольными или случайными — все одухотворено и сплетено совокупностью тем (тематизма) разнохарактерного содержания, но в этой разнохарактерности — *единого*. Нельзя, конечно, как-то сравнивать эту музыку, эту форму с палестриновской — слишком различны они по стилю, жанру, эпохе, выразительности и т. д., но *мастерство монотематизма* у них общее, хотя Танеев, наверное, не думал о Палестрине, сочиняя свой квартет, тем не менее изучение музыки Палестрины, проникновение в тайники его контрапункта не могли не войти в композиторское сознание Танеева и пропасть, наоборот, должны были одухотворить тематическую работу.

Приведенный крайне сжатый анализ ряда месс Палестрины был направлен на выяснение варибельности заглавного тематизма, его роли в циклическом произведении. Руководящий принцип Палестрины — монотематическая система его произведений, это неисчерпаемо богатая *система вариационных форм*, призванных воплотить глубину содержания его великого искусства.

### Раздел III

## Принципы музыкального формообразования

Н. А. СИМАКОВА

#### ПАЛЕСТРИНА: «OPUS 1»

Чем больше разрыв между сегодняшним днем и той эпохой, к которой по разным причинам мы возвращаемся вновь, чем продолжительнее этот временной отрезок, тем чаще оценивается интересующее нас явление — будь это важное художественное, историческое событие или выдающаяся творческая фигура — комплексно, суммарно. Говоря о творчестве Данте, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи, многих других величайших поэтов, живописцев, музыкантов прошлого, мы, как правило, воспринимаем наследие каждого из них обобщенно, в целом. Становится привычным не задерживать свое внимание на многих очень важных для понимания специфики творческой личности фактах, касающихся периодов ее формирования, становления, поиска своего «я», да и просто отличий разных периодов творческого пути. Перед нами гений! И этим, казалось бы, уже все сказано. Он мыслится, рисуется как цельный, идеальный, совершенный образ, как нечто неповторимое, своеобразное и вместе с тем грандиозное, величественное, как некий «монолит».

Именно таким «монолитом» в отечественном музыкознании — на страницах книг, учебников, научных статей — предстает и Палестрина. Его имя вот уже на протяжении более четырех веков с благоговением произносят сотни, тысячи музыкантов, которые оценивают творчество этого мастера как блистательную вершину в развитии вокального контрапункта эпохи Ренессанса, справедливо связывая его с целым художественным направлением, явившимся фундаментом для развития всех последующих музыкальных стилей. Говоря, например, о Бетховене, мы обязательно уточняем время создания его произведений, дифференцируя его сочинения, написанные в ранний, средний, поздний периоды творчества. Аналогичным образом изучается наследие Баха, Моцарта, Гайдна, других композиторов XVIII–XX вв. Что же касается Палестрины (судя по работам, написанным о нем), следует констатировать — мы почти ничего не можем сказать о том, каким он был в своих ранних произведениях, насколько изменился его стиль в зрелые годы и т. д. Принято в целом говорить о стиле этого мастера<sup>1</sup>, об особенностях его письма, об излюбленных

<sup>1</sup> Такой суммарный подход характерен прежде всего для теоретических исследований. См. диссертацию Г. Пелециса «Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия» (М., 1990), а также главу о Палестрине в книге: *Дубравская Т. Н. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения: XVI в.* Т. 26. М., 1996.

композиторских приемах, как будто на протяжении всей творческой деятельности этот стиль оставался неизменным, как будто этот мастер никогда не испытывал искушения выйти за рамки традиции и на протяжении почти полувека его взгляды, вкусы, настроения оставались неизменными, как будто он пользовался одинаковыми рецептами, одними и теми же способами компоновки музыкального материала, одними и теми же выразительными и техническими средствами.

Возникает вопрос, всегда ли правомерен сложившийся и ставший традицией такой подход к анализу художественных явлений и оправдан ли он по отношению к Палестрине?

Частичный ответ (частичный — потому, что в рамках небольшого сообщения он вряд ли может быть осуществлен полностью) дадут материалы данной статьи, в которой предлагается (точнее намечается) другой путь изучения творчества этого великого музыканта — путь, при котором был бы виден процесс становления, формирования этого художника, мастера, видны и понятны его творческие искания, его большие или меньшие удачи, большие или меньшие победы, его находки и даже потери. А потери возникают и у великих, когда они в чем-то повторяют других или даже себя.

Ответ на поставленный мною вопрос будет неполным и потому, что в качестве объекта исследования избран только один опус. Но этот опус — «opus 1» — важнейшее событие в жизни любого поэта, музыканта, художника. Ведь это первое сочинение, которое он решается представить на суд не только своих учителей, но и сделать его достоянием многих людей — поклонников и завистников, доброжелателей и недругов, в конечном счете — на суд истории и времени. Этим первым сочинением нередко делается заявка на появление нового имени. Оно обращает или не обращает на себя внимание, и если это талант, — формирует круг почитателей, заставляет говорить об авторе, выделять его среди других музыкантов.

Первый опус («opus 1») Палестрины — это книга, включающая пять месс и появившаяся почти четыре с половиной века назад — в 1554 г. При жизни Палестрины она несколько раз переиздавалась: в 1572 г. (когда были уже изданы Вторая и Третья книги месс), в 1581 г. (переизданы только первые три мессы), наконец, в 1591 г. (за три года до смерти композитора), когда были переизданы все пять месс с добавленными к ним еще двумя мессами<sup>2</sup>. Это последнее издание и легло в основу X тома известного нам Полного собрания сочинений Палестрины.

<sup>2</sup> При жизни композитора были изданы 6 книг месс (Вторая — 1558, Третья — 1570, Четвертая — 1582, Пятая — 1590, Шестая — 1593). Еще 6 (с Седьмой по Двенадцатую) опубликованы посмертно. При переиздании они нередко, как это видно на примере Первой книги, пополнялись другими мессами Палестрины.

ны (PW) под редакцией д-ра Хаберла (с его же комментариями и вступительной статьей). Нас, конечно же, будут интересовать лишь первые пять месс этого тома.

Каким предстает здесь Палестрина? Присутствуют ли в этих мессах те свойства музыкального мышления композитора, которые проявятся в его более поздних произведениях — таких, как пятиголосная месса «L'homme armé» (Третья книга) или же пятиголосные мессы «Sicut liliium inter» (Пятая книга), «Memor esto» (Восьмая книга), «O Virgo simul et Mater» (Десятая книга), «Ascendo ad Patrem», «Hodie Christus Notus est» (обе в Двенадцатой), написанных на собственные одноименные мотеты, изданные в 1569–1575 гг. или же «Missa Dominicalis» 1592 г.? Виден ли в них будущий великий мастер, который на долгие годы станет для многих музыкантов не только примером для подражания, но и Великим Учителем в постижении таинств искусства контрапунктического письма?

Каковы эти мессы?

*Первая:* «Ecce Sacerdos Magnus» («Вот великий слуга»). По технике выполнения это теноровая месса, написанная на одноименный антифон.

*Вторая:* «O Regem Goeli» («О царские небеса [врата]»). Месса-пародия, написанная на одноименный мотет А. де Сильва.

*Третья:* «Virtute magna» («С великой добродетелью»). Также выполнена в технике пародии; в ее основе лежит мотет М. Лассона (с тем же названием).

*Четвертая:* «Gabriel Archangelus». Также месса-пародия; ее источник — одноименный мотет Ф. Вердело.

*Пятая:* «Ad Coenam Agni providi» («Ко времени вечери Агнца я предсказал»). Каноническая месса. Написана для пятиголосного хора, в то время как все предшествующие четырехголосны.

Учитывая, что в технике пародии из 104-х месс, созданных Палестриной, выполнена 51 композиция (то есть почти половина, причем здесь представлены произведения самых разных лет), 3, находящиеся в книге ор. 1, говорят о стабильности, постоянстве интереса их автора к данному способу сочинения. Способу, при котором музыкальный материал многоголосной композиции — мотета, мадригала, канцоны, chanson, — принадлежащий другому автору (иногда и собственный), перерабатывается в соответствии с иным жанровым решением, иными художественными задачами.

Одна из месс — Первая — теноровая, написана в технике на cantus firmus, а подобных месс у маэстро — 8; среди них — композиции, вошедшие в Третью книгу («L'homme armé» и «Ut, re, mi, fa, sol, la»), а также изданные уже после смерти композитора и возможно созданные

в поздний период творчества (шестиголосные мессы «Ave Maria», «Octavi toni», «Tu est Petrus»).

Наконец, пятая месса, как уже сказано, принадлежит к числу канонических, а таких у Палестрины — 5<sup>3</sup>: в Первой книге, во Второй 1567 г. («Ad fugam»), а также в Третьей 1570 г. («Repleatur os meum laude»). Остальные (шестиголосная «Sacerdotes Domini» и пятиголосная «Sine Nomine») были опубликованы в 1599 г., уже после смерти композитора, и попали соответственно в Восьмую и Девятую книги месс.

Количество голосов хоровых партитур (а у Палестрины, как известно, 40 месс четырехголосны и 38 — пятиголосны)<sup>4</sup> также свидетельствует о преобладании в ор. 1 традиционного для этого мастера подхода к исполнительскому составу, а следовательно — о преобладании типического над индивидуальным. Стоит, однако, заметить, что подобным составом композитор пользуется преимущественно в ранний и средний периоды творчества. В поздний период он довольно часто обращается к большему числу голосов (шесть), а также создает мессы для двух и даже трех хоров.

Несомненно необычным является то, что для своего первого опуса Палестрина отбирает очень крупные, масштабные композиции<sup>5</sup>. Так, размеры трех из пяти месс, а именно Первой, Третьей и Пятой превышают 800 тт., Четвертая приближается к 800, Вторая — к 700 тт.<sup>6</sup> В дальнейшем мы уже не встретим у этого автора месс протяженностью более чем в 800 тт. Как правило, достаточно крупными у него остаются композиции, сочиняемые на духовный первоисточник, либо выполненные в технике парафразы (их размеры колеблются от 600 до 700 с небольшим тактов, в то время как мессы, опирающиеся на светский пер-

<sup>3</sup> Шестая, имеющая название «Missa Canonica», опубликованная в Париже в сборнике «Repertoire della Capella Sixtine» (6/г), отсутствует в издании PW. Не содержат о ней сведения и ведущие музыкальные энциклопедии.

<sup>4</sup> 20 месс написаны для шестиголосного хора, 4 — для восьмиголосного, 1 — для семнадцати голосов (данные итальянской энциклопедии «La Musica»). Кроме того, Бьянки дает сведения о мессе для 12-ти голосов (Bianchi L. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma, 1995).

<sup>5</sup> Мы не исключаем возможность того, что к 1554 г. — времени издания ор. 1 — Палестрина был автором большего числа месс.

<sup>6</sup> Точные размеры, фиксирующие только записанный текст и не отражающие повторы отдельных разделов мессы (например Osanna), следующие: Первая месса — 891 тт., Вторая — 684 тт., Третья — 875 тт., Четвертая — 781 тт., Пятая — 816 тт. Для сравнения укажем масштабы некоторых других известных, часто анализируемых или упоминаемых сочинений Палестрины: «Missa Papae Marcelli» — 628 тт., «Ad Fugam» — 375 тт., «Missa brevis» — 479 тт., «De Feria» (без двух частей) — 262 тт., пятиголосная «L'homme armé» — 722 тт., четырехголосная «L'homme armé» (Missa Quarta) — 439 тт., «Ut, re, mi, fa, sol, la» — 710 тт., «Sicut liliium inter spinas» — 546 тт., «Aeterna Christi munera» — 548 тт., «Sine nomine» («Je suis desheritee») — 434 тт., «Gia 'fu chi m'hebbe cara» — 445 тт., «Missa Dominicalis» — 691 тт. (данные приводятся по: Bianchi L. Giovanni Pierluigi da Palestrina).



воисточник и написанные в технике пародии, нередко ограничиваются приблизительно 400 тт.

Чем же можно объяснить столь крупные размеры месс Первой книги? Скорее всего, желанием Палестрины продемонстрировать свое умение выстраивать объемные, значительные композиции, позволяющие использовать возможности свободного, ничем не регламентируемого общения с музыкальными первоисточниками самого разного происхождения, а также, по-видимому, и потребностью никоим образом не дать мессе покинуть тот пьедестал, ту высоту, на которую подняли ее нидерландские мастера. Напомним, что многие из них (вне зависимости от того, работали ли они с духовными песнопениями или с мелодиями светского происхождения) создавали поистине грандиозные произведения, которые даже их современниками нередко уподоблялись величественным храмам и грандиозным архитектурным сооружениям. Таковы, в частности, две мессы Жоскена Дебре — «Fortuna desperata» и «De beata Virgine», размеры которых значительно превышают 800 тт., а также месса Якоба Обрехта «Magia zart», занимающая свыше 1300 тт. (при использовании не только традиционного и наиболее характерного для Палестрины размера 4/2, но и размера 3/1).

Несколько слов о времени появления «opus 1». Первую книгу месс Палестрина посвящает кардиналу Джованни Мария дель Монте, сыгравшему в судьбе музыканта огромную роль: став в феврале 1550 г. папой Юлиусом III, он в 1551 г. приглашает Палестрину на работу в Рим. С 1555 г. Джованни Пьерлуиджи работает в Сикстинской капелле и имеет возможность ознакомиться с лучшими сочинениями своих современников и предшественников, хранящимися в фондах ее библиотеки<sup>7</sup>. В эти годы, как показывают ранние композиции маэстро, он часто обращается к изданиям сочинений Жоскена Дебре 1520 г., Моралеса 1544 г., охотно пользуется сборником мотетов («Motetti de fiore») 1532 г., в котором находятся и ранее упомянутые сочинения А. де Сильва, М. Лассона, Ф. Вердело. Палестрина явно хорошо знает и более ранних нидерландцев, о чем свидетельствует Первая месса — «Ecce Sacerdos Magnus». Она написана с учетом традиций мастеров второй нидерландской школы, в частности Я. Обрехта, поскольку некоторыми своими свойствами перекликается с его мессой «Sub tuum praesidium». Как и у Обрехта, в этом сочинении постоянно звучит не менее двух текстов — текст мессы и антифона «Ecce Sacerdos Magnus». Последний состоит из 4-х версусов, которые проходят в Kyrie I в партии верхних голосов (в первом тоне — от *d*), во второй раз в Christe у альтов (от *g*), в третий

<sup>7</sup> Исследовательница творчества Палестрины Мишель Брене сообщает, что, например, приступая к сочинению мессы «L'homme armé», маэстро знал не менее 17 месс на эту тему, хранящихся в Сикстинской капелле (Brenet M. Palestrina. Paris, 1970. P. 165).

раз в Kyrie II у теноров (от *d*) с точным сохранением протяженности как самих версусов, так и временных отрезков, находящихся между ними. Лишь разная «протянутость» каденций сказывается на колебаниях количества тактов (31 т., 32 т., 30 т.) в этой четко выверенной конструкции. Сам антифон, как и в мессе Обрехта, излагается, подобно cantus planus, равными длительностями (бревисами), получая трехголосное сопровождение, в котором разрабатывается интонационно новый тематический материал, представляющий собой самостоятельный пласт фактуры с имитационно развиваемыми краткими темами — punti<sup>8</sup>. В. В. Протопопов называет их «малыми темами»<sup>9</sup>. В Kyrie I — два punti, или две малые темы. Первая — трехтактная и звучит три раза (то есть в каждом из голосов), вторая, также трехтактная, — одиннадцать раз<sup>10</sup>. Простой подсчет свидетельствует о том, что этот раздел мессы должен был бы иметь протяженность не менее 42 тт., однако виртуозное владение стреттным письмом позволяет Палестрине изложить весь материал в рамках 31 тт.

Заметим, что на протяжении цикла некоторые малые темы (punti) нередко получают сквозное развитие. Подобную тематическую арку образуют Kyrie и Sanctus. В этой последней части (до раздела Pleni) разрабатываются две малые темы: первая — из Kyrie II, вторая — из Kyrie I<sup>11</sup>. Во всех случаях обращения Палестрины к подобной технике трактовка punti достаточно свободна: границы их окончаний почти всегда размыты, а сами они часто варьируются и изменяются. Например, в Pleni sunt, состоящем из четырех фраз, все punti начинаются с родственных интонаций, что придает этому разделу удивительную слитность и органичность.

Остановлюсь еще на двух важных, на мой взгляд, моментах. Первый из них связан с трактовкой cantus firmus. Наряду с изложением антифона в целостном, полном виде (Kyrie, Agnus I) Палестрина, как и его предшественники, охотно пользуется рассредоточенной формой подачи cantus firmus, прибегая к ней в частях, содержащий больший текст, чем текст крайних частей мессы. В таком виде cantus firmus излагается, на-

<sup>8</sup> Этим термином пользуется Н. Вичентино в трактате «L' antica musica ridotta alla moderna prattica» (1555) для обозначения кратких мотивов, участвующих в имитационном изложении. Сходный термин — point — употребляет при характеристике фуги (канона) и Т. Морли, английский композитор и автор трактата «A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke» (1597), говоря о манере сочинения с двумя, тремя points, имитационно излагаемыми одна за другой. Исследователь М. Тильмут считает, что оба термина возможно производны от латинского punctum, которым пользовались Анопуmus IV, Грокейо и др. для обозначения отдельных мелодических фраз или мотивов (Tilmouth M. Point // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 15. London, 1980. P. 22).

<sup>9</sup> Протопопов В. В. Анализ двух месс Жоскена де Пре по рукописным источникам // Музыка, творчество, исполнение, восприятие. М., 1992.

<sup>10</sup> В двух из одиннадцати проведениях punto получает более свободную трактовку.

<sup>11</sup> Такие арки будут особенно характерны для месс, выполненных в технике пародии.

пример, 3 раза в Gloria, 4 раза в Credo (во всех случаях в первом тоне). В двух разделах Sanctus (начальном и Osanna I) разрабатывается лишь первая его фраза, звучащая тоекратно (в виде линейного канона) и способствующая образованию формы, названной нами «дискретным остинато»<sup>12</sup>:

начало Sanctus	‡	a	‡	a	‡	a
количество тактов	1	12	3	12	3	12
Osanna I	‡	a	‡	a	‡	a
	4	10	5	10	5	10+1

a — начальная фраза антифона

Аналогичным композиционным приемом, поданным уже в ином виде (!), как мы знаем, Палестрина пользуется и впоследствии. Он применяет его, например, в шестиголосном мотете «Tribularer si nescirem» («Да буду я мучим, если не узнаю милосердия твоего, Господи»), где в первой части мотета (а затем и во второй) 9 раз, перемещаясь высотно, через равные временные промежутки в одном из голосов звучит музыкальная фраза «Miserege me, Deus» («Помилуй меня, Боже»).

Этот же прием встречается и в пятиголосной мессе «L'homme armé» (PW XII), в которой наряду с повторами cantus firmus в его полном изложении (в Credo, Sanctus), композитор работает и с одной (первой) фразой мелодии французской песенки (раздел Benedictus), организуя музыкальный материал с помощью все той же формы *дискретного остинато*, но уже с *изменяемой темой* (на этот раз фактором «изменения» оказывается метроритм темы, длительности звуков которой, подчиняясь принципу диминуирования, с каждым новым проведением становятся короче).

Формой дискретного остинато (с изменяемой темой) в свое время охотно пользовались и Данстейбл (мотет «Veni, Sancte Spiritus»), и Обрехт (мессы «Je ne demande», «Maria zart»), Жоскен Дебре (мотет «Miserege») и Орто (месса «Mi-mi»), а также другие мастера XV–XVI вв. Показательно, что чаще всего она применялась в двух своих разновидностях. В первой в одном из голосов композиции обязательно присутствовал первоисточник, к которому подлаживался один из его фрагментов, остинатно повторяемый в другом голосе с ритмическими «вольностями» и произвольными изменениями высотных позиций. Во второй отсутствовал момент цитирования первоисточника и все внимание сосредотачивалось на четкой выстроенности конструкции, в которой ос-

<sup>12</sup> Симакова Н. А. Дискретное остинато как выражение игрового принципа в музыке Возрождения // Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.

тинатный мотив повторялся через одинаковые временные дистанции, строго следуя предписанию канона: опускаться или подниматься по ступеням, изменять мензуры и т. д.

Примечательно, что в своем «opus 1» Палестрина не воспользовался возможностью изменений, предлагаемых формой дискретного остинато (линейным канонам). Однако полностью он не отказывается от момента разнообразия, в связи с чем, по-видимому, и обращается к этой форме (где работает с одной и той же фразой) дважды — в начале Sanctus и Osanna I, сочиняя первую из них в имперфектном модуле (4/2), а вторую — в перфектном (3/1).

Внимание композитора к архитектонике мессы «Ecce Sacerdos Magnus» прослеживается и на размещении самого антифона — cantus firmus. Нисходящее движение — Cantus, Altus, Tenor, которое образуют позиции cantus firmus в I части мессы, остановка и пребывание его в партии теноров во II и III частях завершается восходящим движением в двух последних — Altus и Cantus. Подобное симметричное распределение cantus firmus по голосам, всегда уравновешенное, сбалансированное, с округлой, а не прямолинейно сконструированной аркой, очень показательно для Палестрины. Оно характерно почти для всех его сочинений.

Этот факт заставляет нас выразить некоторое удивление по поводу Agnus III, который в издании PW X почему-то приводится сначала в партиях с оригинальной нотацией, а затем в партитуре. Его строение, как нам кажется, никоим образом не согласуется с той традицией, которая сложилась у предшественников Палестрины, а также строго соблюдалась и выполнялась на протяжении всего творческого пути им самим. Суть этой традиции состояла в том, что последний Agnus всегда имел большее число голосов, нежели предыдущие (основные) части мессы; кроме того, в том случае, если месса писалась на cantus firmus, форма его подачи в заключительном Agnus, как правило, всегда соотносилась с формой его изложения в первой части, либо усложнялась введением канона. Более того, как показывает большинство месс Палестрины, их автор несомненно обращал внимание на масштабную соотнесенность крайних частей своих циклов, размеры которых часто оказывались либо почти идентичны<sup>13</sup>, либо отличались незначительно, но не на 50 тт., как в данном случае<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Например, разницу в 1 т. имеют крайние части таких месс, как «De beata Virgini» (Третья книга), «Tertia» (Четвертая книга), «Sine Nomine» (Пятая книга), «Quem dicunt homines» (Восьмая книга), «Petra Sancta» (Десятая книга) и др.; двумя тактами отличаются масштабы крайних частей мессы «Primi toni» (Третья книга), трем — месса «Repleatur os meum laude», четырем — «Tu es pastor ovium» (Седьмая книга), пятой — «O Admirabile commercium» (Восьмая книга), шестью — «Nigra Sum» (Пятая книга) и т. д.

<sup>14</sup> Кстати, если не принимать во внимание этот «сомнительный» Agnus III (см. об этом далее), то разница масштабов крайних частей мессы составит 8 тт., что несомненно в большей мере соответствует пропорциям, традиционным для стиля Палестрины.

В лейпцигском издании мессы «Ecce Sacerdos Magnus» (Leipzig, 1862–1903), которым мы пользуемся, пятиголосным является не Agnus III, а Agnus II, который, по-видимому, и следует считать заключительным. По крайней мере, срединным он быть никак не может, поскольку традиционно «средний» Agnus, как правило, был «камерным» и содержал на голос меньше, чем окружающие его разделы. К тому же, часть, которая обозначена в PW X как Agnus III, написана для четырехголосного хора и в отличие от предшествующих разделов не содержит голоса с текстом и напевом «Ecce Sacerdos Magnus», хотя отдельные его фразы легко обнаруживаются, поскольку звучат либо в каноне (первая фраза у Cantus и Bassus; вторая — с т. 18 — в партиях Bassus и Cantus), либо как непродолжительный, но легко воспринимаемый на слух cantus planus (четвертая фраза с т. 29 в партии Cantus). Тем не менее, однотекстовость и манера работы с первоисточником, которая в большей степени подходит для срединных разделов частей мессы, заставляют нас усомниться в том, что перед нами заключительный Agnus. Скорее всего, созданный композитором вариант Agnus'a планировался им на роль первого или в крайнем случае — второго раздела (при трех Agnus'ax) заключительной части мессы. Хотя сомнительность этой последней версии (о трех Agnus'ax) достаточно очевидна: в остальных (более 100) мессах Палестрина обращается к трем Agnus всего один раз, а именно в мессе особого рода — «Pro defunctis»; в нескольких мессах (около 10-ти) композитор ограничивается сочинением одного Agnus; все оставшиеся (90) включают по два Agnus.

Итак, все приведенные аргументы свидетельствуют о том, что завершающим разделом финальной части мессы «Ecce Sacerdos Magnus» следует считать Agnus II. Это, кстати говоря, подтверждают и все остальные четыре мессы op. 1. Во второй мессе — «O regem Coeli» — два Agnus'a, причем второй — пятиголосный. В третьей мессе — «Virtute magna» — их также два, и второй, пятиголосный, включает Canon (партии Cantus и Tenor). В четвертой — «Gabriel Archangelus» последний раздел — Agnus II — шестиголосный и такой же шестиголосный Agnus II завершает пятую мессу — «Ad Coenam Agni providi», как бы концентрирующую в себе те канонические формы, которые в эпизодическом виде представляли в отдельных частях предыдущих месс.

Каноны мессы «Ad Coenam Agni providi», которых 12, а также их соотношение: 11 двухголосных канонов в нижнюю квинту (in Subdiapente) и 1 двухголосный канон (третий по счету — начало Gloria) — в верхнюю квинту (in Diapente) вполне могут допускать символическую интерпретацию, связанную с толкованием числа 12, с древних времен считавшемся священным, символизирующим троицный ключ в руках апостолов Иисуса Христа. Возможно, что, намекая на этот подтекст,

Палестрина намеревался тем самым отдать дань развитой в его времена традиции использования тайнописи, разного рода криптограмм и символов, а также выразить свое признание творческого метода Окегема, Обрехта, Жоскена Дебре, других мастеров эпохи Ренессанса, широко применявших цифровую символику. При этом не исключается и другая, техническая задача — показать свободное, совершенное владение канонической формой, которое, будучи подчиненным определенной смысловой идее, поможет выстроить достойный финал для всей книги месс.

Естественно возникает вопрос: в чем же Палестрина видит некую магию, притягательность канона, а также связанную с ним особую виртуозную манеру контрапунктического письма? Пользуется ли он уже готовыми рецептами конструирования цикла канонов, известными по сочинениям его предшественников, или предлагает свой путь трактовки, свое собственное решение?

Первое, что следует отметить, — все каноны этой мессы связаны тематически, поскольку разрабатывают один и тот же материал первоисточника. И в то же время они очень различны, что, как нам кажется, и явилось поводом для обращения молодого композитора к подобной композиционной структуре. По-видимому, его прельщала идея дать множество решений одной и той же формы, использующей одинаковые условия — идентичный исходный тематизм, преобразуемый в процессе его разработки. Иными словами, в этой мессе, как впрочем и в других мессах Палестрины, наглядно проявилась тенденция к выражению важнейшего эстетического кредо искусства Ренессанса, провозгласившего необходимость тесной взаимосвязи художественных принципов *разнообразия и единства*.

Анализируя каноны, нельзя не удивляться тому количеству комбинаций, вариантов, которые находит здесь композитор, прибегающий к метрическому обновлению голосов канона, к изменению временной дистанции между ними, к ритмическому преобразованию звучащего постоянно и везде на одной и той же высоте песнопения «Ad Coenam Agni providi». В одних случаях ристоста канона вступает на 6-м звуке пропосты (Kyrie I, Hosanna I, Agnus II), то на 3-м (Et incarnatus, Et in Spiritus), то на 4-м (Sanctus, Agnus I), то после 9-го (Gloria). При этом тема канона может метрически варьироваться и при неизменности всех ее тонов каждый раз получать ритмическое обновление (одни звуки задерживаются, другие повторяются, «дробятся»), позволяющее сохранить консонантную основу вертикали. Остальные голоса также связаны с тематизмом канона и вовлекаются в сменяющие одна другую имитационные формы, где разрабатывается материал его фраз и отделов. Их подача аналогична стретным группировкам *punti* (малых тем), которые

ранее были рассмотрены на примере мессы «*Ecce Sacerdos Magnus*» и предстали в ней в самых разнообразных проявлениях.

Еще раз вернемся к этой мессе. В ней достаточно ярко проявился талант Палестрины, его виртуозное владение имитационным письмом, умение разрабатывать темы крупной протяженности (*soggetti*) и малые темы (*punti*). Что касается последних, то здесь можно выделить три максимально часто встречающиеся формы их организации.

*Первая*, наиболее распространенная, характеризуется последовательным кварто-квинтовым изложением (иногда октавно-квинтовым или только октавным) сначала одной малой темы в разных голосах (они могут вступать как с одинаковой, так и с различной временной дистанцией), затем другой и т. д. Казалось бы, подобная расстановка *punti* напоминает мотетную форму сквозного имитационного письма, однако связь *punto* с текстом здесь будет иной, поскольку со сменой *punto* текст может оставаться прежним, а возвращение к тому же *punto* — но уже в другой части мессы сопровождается — привлечением нового текста<sup>15</sup>.

*Вторая* форма организации *punti* связана с сохранением материала контрапунктирующего голоса в момент звучания *punto* в разных голосах, то есть эта форма характеризуется наличием *удержанного контрапункта*, который может впоследствии выступать как самостоятельная тема.

*Третья* открывается одновременным звучанием двух, реже трех малых *punti*, за которым спустя некоторое время последует их повторное изложение в других голосах с той же или иной временной дистанцией. Начальные опорные тоны этих *punti*, как правило, являются I и V ступенями основного лада, поэтому принцип кварто-квинтовых (а также октавных) имитаций здесь ни в коей мере не нарушается.

Таким образом, все три способа работы с *punti* тесно связаны с процессом становления будущей фуги и, в частности, с формированием:

- а) фуги на хорал мотетного типа,
- б) фуги с удержанным противосложением,
- в) фуги с одновременным экспонированием нескольких тем.

Но пока все эти факторы предстают в условиях музыкального стиля, типичного для ренессансной культуры, стиля, наиболее соответствующего передаче чувства гармонии, внутреннего покоя и созерцательности. Здесь господствует общий объективный, беспристрастный, но возвышенный эмоциональный тон, получающий многоголосное («коллективное») выражение с помощью особого музыкального тема-

<sup>15</sup> Подобное явление подробно рассмотрено В. В. Протопоповым, который вводит для него специальное название — «мотетная форма второго рода» (*Протопопов В. В. Проблемы музыкально-тематического единства в мессах Палестрины. С. 87*).

тизма, материал которого равномерно распределяется между всеми голосами и подается в стреттном, концентрированном виде<sup>16</sup>.

Ранее этот момент стреттности был рассмотрен на примере *Kyrie I* из Первой мессы. Столь же интенсивно он представлен в *Pleni sunt*, *Agnus II* и в начальном разделе *Sanctus*. В этом последнем из названных фрагментов мессы две малые темы: первая — трехтактная и звучит 8 раз в трех голосах (*Cantus*, *Tenor*, *Bassus*, четвертый — *Altus* — излагает *cantus firmus*); вторая также трехтактна, звучит как и первая, в кварто-квинтовом соотношении голосов 12 раз. В итоге весь раздел при последовательном вступлении *punti* должен был бы иметь протяженность не менее 60 тт., в то время как у Палестрины он занимает всего лишь 43 тт.

В мессе «*O Regem Coeli*» тематическая плотность выражена еще сильнее. В продолжение *Agnus II* предыдущей мессы здесь помимо имитаций очень часто используется прием дублировок голосов, причем в некоторых разделах он постоянен. Такова вторая половина *Kyrie I*, где звучат с конца т. 14 по т. 16 параллельно излагающиеся крайние голоса, в тт. 16–18 — средние голоса, в тт. 17–18 — крайние, в тт. 19–20 — нижние, в тт. 22–24 — крайние, с конца т. 23 по начало т. 26 — средние, с конца т. 26 по т. 27 — нижние голоса. В этой части мессы мы встречаемся со вторым типом трактовки малых тем, когда второй *punto* вначале выступает в виде удержанного противосложения, а затем самостоятельной темы. В тактовом выражении это выглядит следующим образом: первый *punto* звучит 4 раза (его протяженность 2,5 тт.), второй — 22 раза (та же протяженность). При отсутствии стретт и дублировок эта часть должна была бы содержать не менее 75 тт., у Палестрины же она более чем вдвое меньше, а именно имеет протяженность в 29 тт. При последовательном изложении *punto* должна была бы содержать 60 тт. и следующая часть — *Christe*, однако, ее трехтактный *punto*, звуча попеременно в разных голосах 20 раз, разрабатывается всего лишь в пределах 28 тт. Наконец, особое впечатление производит *Agnus II* этой мессы, открывающийся двойным канонем (третий тип работы с *punto*). Его вторая малая тема звучит всего лишь 5 раз, в то время как первая на протяжении части дважды варьируется и в общей сложности повторяется 37 раз. Если учесть, что *punti* этого раздела мессы достаточно протяженны (4 тт.), становится очевидным факт тематической насыщенности его фактуры, поскольку размеры *Agnus'a* составляют всего 49 тт., а не

<sup>16</sup> Первый тип трактовки *punti* наиболее ярко предстает в *Kyrie II*, *Gloria*, *Credo* Первой мессы, в *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus I* Второй мессы и *Gloria* Третьей, в *Kyrie I*, *Christe*, *Pleni sunt* Четвертой, в *Kyrie* и *Crucifixus* Пятой. Второй тип — в *Crucifixus*, *Benedictus* Первой, в *Gloria* (*Et in terra*), *Qui tollis* Второй, *Benedictus* Четвертой мессы. Третий — в *Agnus III* Первой мессы, в *Kyrie II*, в *Agnus II* Второй мессы, в *Christe*, *Kyrie II*, *Qui tollis* Третьей мессы, в *Hosanna* Четвертой и т. д.

148 гг., которые образовались бы в случае последовательного, а не стреттного вступления голосов.

Столь же виртуозную, как и во Второй мессе, работу с *punti* показывают Третья и Четвертая мессы. Все они относятся, как уже было сказано, к мессам-пародиям. Почему же три из пяти композиций «opus 1» выполнены именно в этой технике письма? В чем ее преимущество перед другими формами музыкального развития и способами интерпретации первоисточника?

Анализ месс, как нам кажется, отчасти позволяет ответить на эти вопросы. В основе всех трех месс лежат мотеты (де Сильва, Лассона, Верделло, несомненно выполненные в технике сквозного имитационного письма, уже не совсем нового для 1540–1550-х гг., но, тем не менее, завоевавшего к этому времени определенный успех, популярность, широкое распространение. Стремление к гармонии, к совершенству, к согласованности всех компонентов музыкального целого, к его органичности (все, к чему тяготело искусство Ренессанса) неожиданно нашло свое воплощение в этой особой манере выражения, достигаемой с помощью имитаций. Однако, эти имитации существенно отличались от тех, которыми пользовались музыканты XV и более ранних веков, большей свободой, динамичностью и разнообразием, достигаемыми с помощью интонационной вариантности и вариантности временных соотношений между голосами. Очень важно, что при всем этом не утрачивалась связь с первоисточником — *cantus prius factus*; его фразы последовательно, одна за другой, разрабатывались всеми голосами композиции, в результате чего и сложился особый способ художественного выражения — *сквозное имитационное письмо*. Однако если в мотете фразы хора получали имитационное развитие с естественно ограниченным числом их проведений в разных голосах, в мессе подобный лимит снимался. Композитор имел возможность вновь и вновь вернуться (в разных частях цикла) к изложению отдельных фраз хора, к тем же *punti*, вводя ранее неиспользованные комбинации голосов с новым рисунком их плетения в многоголосной ткани и т. д. Несомненно, все это не могло не увлекать, не влиять на развитие фантазии и вместе с тем заставляло решать более сложные задачи, нежели те, которые вставляли обычно перед композитором при обращении его к технике письма на *cantus firmus* или к строгим каноническим формам. Кроме того, безусловно увлекательной была и сама возможность организации рассредоточенных по разным разделам мессы имитационных построений, имеющих одинаковое тематическое «наполнение», возможность обновления и варьирования этого музыкального материала. Корреспондирующие между собой разделы, связанные единством темы (*punto*), звучащей всегда только на I и V ступенях основного лада, практически явились участками готовой ричеркарной формы, которая в условиях мессы предстала в рас-

средоточенном виде. И, конечно же, все это предвосхищало будущую раннебарочную фугу, строящуюся, как известно, в виде цепи экспозиций. Здесь же эти разделы пока еще не обрели целостную композиционную структуру; отличались они и качеством тематизма, в большей мере соответствующим жанру ричеркара. То же можно сказать и о количественной стороне тематических проведений. Например, в мессе «O Regem Coeli» первая малая тема звучит 32 раза (4 раза в *Kyrie I*, 2 в *Gloria*, 4 в *Credo*, по 7 раз в *Sanctus* и *Hosanna*, 5 раз в *Agnus*), вторая — более 60 раз, почти столько же третья и т. д. Аналогичные результаты показывает и анализ других двух месс, в которых столь же высока степень имитационной работы с *punti*. Так, в мессе «*Virtute magna*» *punto 1* в общей сложности звучит 30 раз (речь идет только о начальных разделах частей мессы), и столько же раз начальная малая тема проводится в мессе «*Gabriel Archangelus*», причем все последующие *punti* повторяются в несколько раз больше. Это видно даже из сравнения количества проведений *punti* в разделах *Kyrie*: в мессе «*Gabriel Archangelus*» *punto 1* звучит 4 раза, *punto 2* — 16 раз; *punto 3* на протяжении *Christe* повторяется 17 раз, а *punto 4* — в *Kyrie II* — не менее 24 раз.

Итак, мессы ор. 1 демонстрируют самые разные способы работы с первоисточником, причем в каждом из них композитор чувствует себя свободно и легко, в каждом достигает высоких результатов. Однако техническая сторона, а также приемы контрапунктического письма, ни в коей мере не затмевают тех художественных задач, той огромной выразительной значимости, той образной глубины, которые изначально свойственны музыке Палестрины и остаются для него, несомненно, ведущим началом в творческом процессе.

На протяжении еще четырех десятилетий Палестрина будет совершенствовать свое мастерство, развивать усвоенное и вносить новое. Появятся десятки, сотни композиций — мессы, мотеты, магнификаты, мадригалы, которые не только принесут славу их автору, но и сделают его имя бессмертным.

И. К. Кузнецов

## ПРИНЦИП ПАРОДИИ В МЕССАХ ПАЛЕСТРИНЫ

Техника пародии, т. е. создание произведения на основе многоголосного первоисточника, — очень распространенный принцип композиции в музыке XV–XVI вв. Своими корнями он, как известно, уходит в традиции Средневековья, когда искусство существовало и развивалось в рамках канона. Система правил, или догмат средневекового канона, узаконенный церковью, властно влиял на творчество композиторов того

времени, определяя темы и сюжеты произведений, а также форму их художественного воплощения.

Эпоха Ренессанса стала поворотным моментом в развитии философии и искусства, выдвинув на первый план новые эстетические и художественные принципы, наполнила их гуманистическим содержанием. «Люди той эпохи которая носит название Ренессанс, — писал искусствовед Б. Р. Виппер, — жили в сознании, что им досталось в удел особенно счастливого время когда из скудости и упадка мир снова вернулся к чистым источникам знания и красоты»<sup>1</sup>. Идеи обновления жизни, высокая духовность, наполнившие искусство, не могли не вызвать и изменение отношения художника к канону, который стал получать в музыкальных произведениях все более ярко выраженную личностную интерпретацию, отраженную в индивидуальном художественном стиле.

Ответ на другой вопрос — почему данная форма композиции оказалась очень характерной именно для мессы, — содержится в тенденциях *секуляризации* церковного искусства. Мотет, который был частично светским жанром, и особенно мадригал, шансон, наполнили мессу — чисто литургический жанр — живым содержанием, образами, связанными с миров человеческих чувств: лирикой печали, страданий и надежды, покаяния и любви. Месса вобрала в себя также многие выразительные элементы мадригальных мелодий, драматургическую контрастность полифонических и гомофонных разделов, относительную завершенность малых форм, идущую от свободно трактованной мадригальной и песенной куплетности.

Мотетно-мадригальные черты в мессе, конечно, получали новое смысловое наполнение, так как проявлялись в условиях жанра литургии, призванного создать возвышенно-просветленное настроение, отвлечь от всего суетного, обыденного, сосредоточить внимание прихожан на созерцании божественной Истины, которая открывается человеку в Вере. Это единение чувства и веры, возникающее в божественной службе как высшая гармония души, уже изначально несет в себе музыка ренессансной мессы. Она резонансно усиливает и обогащает мир чувствований человека, делает его более глубоким по смыслу, что и становится художественной основой музыкального содержания мессы на различных этапах ее исторического развития.

Из 104 каталогизированных месс Палестрины 53 представляет собой тип мессы-пародии<sup>2</sup>. В основу их легли произведения Люпуса Хеллин-

<sup>1</sup> Bunner Б.Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977. С. 17.

<sup>2</sup> Данные приводятся по наиболее позднему из доступных нам авторитетных справочных изданий: The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. Другие энциклопедии (La Musica Enciclopedia storica. Torino, 1966; Blume F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel; Basel, 1949–1968) указывают на меньшее число месс-пародий у Палестрины — 51. Расхождение это связано с тем, что некоторые источники, послужившие мо-

ка, Кристобаль Моралеса, Андреа де Сильва, Жана Леритье, Иеронима Маффони, Илера Пене, Пьера Мулю, Жоскена Дебре, а также самого Палестрины. Преимущественно это мотеты. Часть из них была опубликована в собраниях «Motetti del fiori» (1532 и 1538 гг.), три — мотеты А. де Сильва «O regem coeli», Маттью Лассон «Virtute magna» и Филиппа Вердело «Gabriel archangelus» — вошли в первую книгу месс Палестрины (№2 3 4). Девять из общего числа месс имеют в качестве первоосновы светскую полифоническую музыку (8 мадригалов и одна шансон Пьера Кадеака — «Je suis descherité»). Мадригал Доменико Феррабоско «Jo mi son giovinetta» был использован в двух мессах Палестрины (на 4 и 6 голосов). Дважды Палестрина обращался и к творчеству К. де Роге (мадригалам «Qual'è il piu grand' amor» и «Quando lieta sperai»). Мадригал Джованни Примаверы («Nasce la gioia mia») и три мадригала самого Палестрины («Gia fu chi m'ebbe cara» «Vestiva i colli» и «Jo son ferito») также обрели в цикле мессы более величественное звучание.

Наибольший интерес с точки зрения отличия стиля этих произведений от стиля самого Палестрины вызывают мадригалы де Роге и Примаверы. Творчество первого обнаруживает красочный музыкальный язык, стремление к фигурационному обогащению мелодических линий (Роге называл эти украшения «хроматизмами»), тонкую пейзажность настроения.

Мадригал Примаверы «Nasce la gioia mia» («Тайная моя радость») стал также необычным выбором его великого современника. Дело в том что Примавера был более известен как автор простых неаполитанских песен (канцон и вилланелл), и Палестрина совершенно не проявлял к ним интереса. Но в мадригалах (особенно в последней седьмой книге 1585 г.) Примавера предвосхитил стиль Джезуальдо, своего младшего гениального современника.

Выразительность хроматических гармоний мадригала «Nasce la gioia mia» Примаверы (из седьмой книги мадригалов) необычайно сильна, и этот стиль ощутим и в мессе Палестрины, несмотря на «сглаживающее» действие диатонических линий, преобладающих у Палестрины. Примечателен и тот факт, что из 53 месс-пародий Палестрины 31 написана на музыку других композиторов. По своему происхождению — это преимущественно фламандские, французские, испанские, а не итальянские композиторы, что свидетельствует о стремлении Палестрины к универсальности своего стиля, постижению высочайшего технического качества полифонии нидерландской школы. Любопытно, что почти все модели (31), послужившие отправным пунктом для произведений Палестри-

делью для месс Палестрины, точно не установлены или ставятся под сомнение. Так, не известны мотеты, послужившие основой для трех месс Палестрины (№№ 46, 53, 96); месса «Sine titulo», опубликованная в PW XXXII, тоже имеет неустановленный первоисточник.



ны, появились в печати до 1563 г., т. е. в первую половину его творческого пути. Поэтому выводы современных исследователей творчества Палестрины о том, что жанр пародии был одновременно для композитора и школой мастерства, безусловно справедливы.

Техника пародии, как и техника письма на *santus firmus*, имеет свои исторические формы. Обычно принято выделять в ней два исторических этапа. Первый — с начала XV в. до творчества Жоскена включительно, второй представлен творчеством Гомбера Мутона де Монте Палестрины Лассо<sup>3</sup>. На каждом этапе преобладают свои приемы разработки многоголосного первоисточника. В начальный период — это своеобразный тип письма на *santus firmus*, когда его роль выполняет заимствованный последовательно то верхний, то нижний, то средний голос многоголосного пародируемого первоисточника, а также принцип диминуирования (орнаментирования) мелодических линий, присочинения новых голосов к уже имеющимся («Kontrafaktura»). На данном этапе преобладали принципы *строгого варьирования*. Во второй период (с XVI в.) главенствующим оказывается тип *свободного варьирования*, когда в имеющийся под рукой композитора полифонический материал вводятся (путем замены его) большие фрагменты собственного авторского текста. И здесь есть два различных направления в подходе к первоисточнику: 1) когда новый материал по мелодике, полифонической технике, стилю приближается к заимствованному тексту и 2) когда композитор постепенно видоизменяет первоисточник, давая ему свою интерпретацию. Для Палестрины характерно второе направление.

Если попытаться обобщить приемы работы Палестрины с многоголосным первоисточником, то можно выделить следующие принципы:

а) *инициальный тип пародии* — достаточно полно сохраняются только начальные фрагменты разделов многоголосного источника, которые постепенно теряют свою определенность в процессе развития: их замечает новый авторский текст;

б) *коллаж полифонических блоков* — в качестве «цитат» (довольно многочисленных) используются целые фрагменты пародируемого текста, представленные комплексом голосов; у Палестрины эти фрагменты особенно значительны в случае автоцитирования: например, отражение в мессе «*Dies sanctificatus*» материала его же мотета;

в) *тип константных мелодических структур* — из первоисточника заимствуются отдельные мелодические фразы, краткие дуэты, терцеты

<sup>3</sup> Эта периодизация дается в статье: Евдокимова Ю. История, эстетика и техника месспародий XV—XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки от Возрождения до романтизма. М.: МГПИ им. Гнесиных, 1978 (вып. 40). Примерно такая же классификация содержится в: Finscher L. Parodie und Kontrafaktur // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hg. v. F. Blume. Bd. 10. Kassel; Basel, 1962.

голосов, которые пунктиром намечают в мессе контуры целостной формы пародируемого оригинала; остальные фрагменты мелодических голосов мессы дополняют цитируемый материал, давая или новые контрапункты, или настолько видоизмененные фразы из первоисточника, что они тоже воспринимаются как новые (см. мессу «*Sicut lilium*»).

Последний тип позволяет передавать мелодические фрагменты в партии других голосов (но чаще всего однотембровых), усиливать, например, имитационно-полифонические черты, «направленность» голосов к фуге, что свойственно мессе более, чем другим жанрам, и в то же время сохранить характерность первоисточника.

Выделенные типы техники композиции в произведениях Палестрины могут выступать и как определенные тенденции в рамках общего принципа, совмещающего различные типы, например а + б, б + в.

Выбор метода претворения первоисточника у Палестрины зависел от жанра трактуемого в мессе оригинала (мотет или мадригал), а также от того, кто являлся автором первоисточника — сам Палестрина или другой автор. Естественно, что мотет своей полифонической формой был ближе мессе, чем мадригал, отличавшийся большей свободой в воплощении поэтического текста. Поэтому материал мотета мог быть перенесен в мессу крупными блоками, особенно если первоисточник принадлежал самому Палестрине (примером может служить отражение структуры мотета Палестрины «*Dies sanctificatus*» в его же мессе); произведения мадригального жанра обычно подвергались более основательной переработке. Подобным образом отличались принципы пародии у Палестрины при автоцитировании и при переработке чужого материала. В первом случае чаще встречается коллаж полифонических блоков, во втором — инициальный тип пародии или принцип константных мелодических структур. Рассмотрим претворение первоисточника в двух мессах-пародиях Палестрины: «*Benedicta es*» и «*Sicut lilium*».

Месса «*Benedicta es*» долгие годы носила название «*Missa sine titulo*» («Месса без заглавия»). Это название имеется и в PW XXIV (№ 6). Петер Вагнер в своей книге «История мессы» первым отметил в этой мессе Палестрины франко-фламандские черты, написав что она напоминает ему известный мотет Жоскена «*Benedicta es*». Другие исследователи творчества Палестрины (К. Епезен, М. Антонович, Г. Резе, Е. Ловински) лишь подтвердили догадку П. Вагнера.

Месса «*Benedicta es*» непосредственно предшествует Мессе папы Марчелло. И многие обороты из Мессы папы Марчелло довольно точно повторяют темы «*Benedicta es*»; например, «*Qui sedes*» (Gloria) первой мессы напоминает начальные такты *Christe* из «*Benedicta es*». Мотив *Te Deus Pater* из мотета Жоскена (в конце I части) появляется затем в обеих мессах Палестрины там, где звучит слово «Бог» — *Deus*. (Эта фраза

заимствуется из третьего стиха хоральной секвенции.) Раздел Amen Жоскена, расцвеченный юбилеями, тоже появляется в Amen этих месс Палестрины.

Секвенция «Benedicta es», на которую написан мотет Жоскена, вероятно, принадлежит к числу ранних, так как не входит в состав четырех секвенций допущенных Тридентским Собором (XVI в.) к богослужению. Она состоит из 6 стихов, в которых рифмуются первые две строки из трех:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Benedicta es caelorum regina<br>Et mundi totius domina<br>Et aegris medicina.         | 4. Sanctificavit sanctam servavit<br>Et mittens sic salutavit:<br>Ave plena gratia.           |
| 2. Tu praeclara maris stella vocaris<br>Quae solem justitiae paris<br>A quo illuminaris. | 5. Per illud ave prolatum<br>Est ex te verbum incarnatum<br>Quo salvantur omnia.              |
| 3. Te Deus Pater ut Dei Mater<br>Fieres et ipse frater<br>Cujus eras filia.              | 6. Nunc Mater exora natum<br>Ut nostrum tollat reatum<br>Et regnum det nobis patria.<br>Amen. |

Мотет Жоскена имеет три части, из которых I — самая большая — включает четыре стиха, а II и III — по одному (5 и 6). Мотет начинается хоральной мелодией в сопрано (в крупных длительностях). Точно так же начинается Кюрие месса «Benedicta es» Палестрины — проведением в сопрано *cantus firmus*.

Различие в стиле этих творцов очевидно: Жоскен проводит мелодию хора, антифонно противопоставляя высокие и низкие голоса хора, чередуя шестиголосие с дуэтами и терцетами таким образом, что окончания фраз совпадают с завершенными построениями. Палестрина, напротив, создает гомогенную полифоническую шестиголосную фактуру, каждый из голосов в которой связан с тематизмом первоисточника. Если у Жоскена мелодия секвенции излагается в форме распределенного канона между верхним голосом (*superius*) и тенором, а контрапунктирующие голоса образуют динамичные линии, амбитус которых достигает ноты и даже децимы на коротком временном расстоянии, то в мессе Палестрины имитация создает разветвленную сеть мелодических связей голосов, рисунок мелодий более спокойный («горизонтальный»), а фактура полифонической ткани плотная, гармонически насыщенная. В ней отсутствуют старинные каденционные мелодические формулы, встречающиеся еще у Жоскена. И все же влияние Жоскена в мессе Палестрины явно ощутимо — в аналогичном тембровом составе хора, в лаконизме жоскеновских фраз, получающих широкое дыхание у Палестрины только через имитацию, в сходстве общих контуров тематических блоков того и другого сочинения.

Большинство разделов мессы «Benedicta es» Палестрины основывается на I части мотета Жоскена. II часть мотета берется им как основа в Pleni мессе Палестрины, а III часть — в Hosanna и Agnus Dei II. При обращении к мотету Жоскена Палестрина использует принцип константных мелодических структур, дополняя его инициальным типом пародии, который действует в первых двух частях. Но по мере движения к последней части мессы сходство с первоисточником становится все более отдаленным. И только верхний голос (*cantus*), проводящий мелодию секвенции, до конца сохраняет связь с мотетом Жоскена. В Кюрие мессе Палестрины малые темы (термин В.В.Протопопова) своими контурами также напоминают темы мотета «Benedicta es» Жоскена Депре.

## Жоскен Депре. Мотет Benedicta es.

## Палестрина. Месса Benedicta es. (Sine titulo).





фантазиях и парафразах — это все тот же принцип пародии, только перенесенный в сферу инструментальной музыки. В XX в. работа с композиционными моделями становится распространенной формой творческого процесса, в котором, как и встарь, возникает диалог стилей, личностей, эпох. Обращение к музыке Перголези в «Пульчинелле» Стравинского, переложение баховского шестиголосного Ричеркара из «Музыкального приношения» Веберном, «Moz-Art» Шнитке, вариации на канон Гайдна «Смерть — это долгий сон» Денисова или звучание стихир Иоанна Грозного в «Полифоническом концерте» Буцко возрождают для нас музыку прошлого сквозь призму современного творческого мышления. Возможно, этот оттенок тоже присутствовал в мессах-пародиях Палестрины, когда он вводил в свой мир — мир возвышенной гармонии — музыку великих предшественников.

Н. И. ТАРАСЕВИЧ

#### «REPLEATUR OS MEUM LAUDE»:

##### Мотет Жаке — месса Палестрины

В музыкальном искусстве Ренессанса Палестрина олицетворяет собой тот этап развития искусства, который в нашем представлении связывается с искусством совершенным. Слава Палестрины столь велика, а авторитет столь огромен, что способны реанимировать ряд ныне забытых композиторов, причем только по причине соприкосновения с ними гения Палестрины. К числу таких композиторов и следует причислить Жаке, на мотет которого Палестрина написал мессу «Repleatur os meum laude».

В XVI в. было несколько композиторов, носивших имя Жаке: Жаке Бус, Жаке Брунель, Жаке из Берхема и Жаке из Мантуи. Последний и имеет непосредственное отношение к мессе Палестрины.

Жаке из Мантуи, или Жаке Мантуанский (1483–1559), французский композитор, живший в Италии, получил известность прежде всего как создатель духовной музыки. В 1525 г. он поступил на службу к герцогу Феррары, но уже в 1526-м перебрался в Мантую, где обосновался навсегда. С 1534 г. и до своей смерти в 1559 г. он занимал должность *maestro di cappella* собора свв. Петра и Павла. Сочинения Жаке особенно активно начали печатать в 1530-е гг. Его мотеты (включая инструментальные переложения) вошли в более чем 30 сборников. Издание духовных его сочинений в свое время предприняли Скотто и Гардани, благодаря чему мы сейчас и имеем возможность ознакомиться с целым рядом сочинений мастера. Его творчество высоко ценили Ланфранко и Ваннео, а Артузи и Чероне сравнивали Жаке по таланту с Гомбером и

Виллартом. Произведения Жаке послужили основой целого ряда сочинений таких авторов, как Монте, Палестрина, Лассо, Мерулло, Понтио<sup>1</sup>.

Мотет «Repleatur os meum laude», о котором пойдет речь, впервые был издан в 1538 г. и переиздан в 1539-м. Именно это второе издание и легло в основу публикации мотета в современном собрании сочинений Жаке<sup>2</sup>. Т. Нугент, редактор тома 5, в который включен мотет, связывает его возникновение с коронацией Карла V в Болонье в 1530 г.

Текст мотета — стихи 8 и 9 псалма 70:

Repleatur os meum laude	Да исполнятся уста моя хваления,
Et hymnum dicam gloriae tuae	Яко да воспою славу твою,
Tota die magnificentia tua.	Весь день великолепие твое.
Noli me proicere in tempore senectutis	Не отвержи мене во время старости
Cum defecerit virtus mea, ne derelinquas me.	Внегда оскудевати крепости моей, не остави мене.

Аналогично текстовой построена и музыкальная форма. Она также состоит из двух приблизительно равных разделов (39 и 38 тт. в современной нотации).

«Repleatur os meum laude» Жаке написан для пяти голосов и относится к мотетам канонического типа. В его основании — двухголосный канон между кантусом и квинтусом, который изложен в нижнюю квинту с расстоянием между пропостой и респостой в 2 тт. Особенностью канона является также совмещение структурной и тематической функций. В качестве структурной единицы канон уподобляется базису, оплоту, на котором возвышается полифоническая композиция. Тематическая функция заключается в том, что материал канона является интонационной основой свободных голосов (не участвующих в каноне, но строящихся на тех же, что и сам канон мотивах). На это провоцирует сама техника, основанная на сквозной имитационной разработке тематических сегментов. Пропоста канона состоит из 16 мотивов, разделенных паузами, а по тематизму представляющих 8 интонационных образований.

Следует отметить, что тематизм канона полностью вписывается в круг распространенных в эпоху Ренессанса интонаций. Выделим ход I—III—II—I ст. (в 1-м сегменте); V—I (во 2-м сегменте); VI—V—I в различных вариантах сочетания (в 4-м и 16-м сегментах). Все эти интонации можно обнаружить в сочинениях других авторов XVI века. Свободные голоса при этом подхватывают и развивают интонации канона. В этом смысле музыкальный материал канона наделяется тематической функ-

<sup>1</sup> Назовем некоторые из месс, написанных на мотеты Жаке: «Aspise Domine» Ф. Монте и Дж. Палестрины, «Repleatur os meum laude» Дж. Палестрины и П. Понтио, «Salve me fac», «Spem in alium» Дж. Палестрины. У О. Лассо своим источником композиции Жаке Мантуанского имеют мессы «Domine secundum actum meum» и «In die tribulationis».

<sup>2</sup> Текст мотета «Repleatur os meum laude» приводится по изданию: *Jacquet of Mantua. Opera omnia* / Ed. Ph. T. Jackson and G. Nugent. Vol. V / Ed. G. Nugent. 6/м, 1986. P. 160–164.

цией, а каждый из мотивов канона — полномочиями темы-сегмента<sup>3</sup>. На данном этапе тема-сегмент предстает в виде фрагмента музыкального текста, лежащего в основе построений имитационного типа. Именно таким образом и происходит тематизация многоголосия: тема-сегмент вводится в начале каждого нового раздела (в начале текстовой строфы) и, получая полное имитационное изложение, закрепляется в фактуре. Этим достигается сквозной характер горизонтали и мотивное родство вертикали. На имитационности базируются как изложение музыкального материала, так и развитие всех его последующих строф.

Например, первый сегмент (мотив «а») проводится в тт. 1–10 пять раз (по одному разу у каждого из голосов). У тенора тема звучит от ноты е, у баса — от ноты а, затем подключаются альтус, кантус и, в последнюю очередь, квинтус (соответственно, от высот а, е и еще раз а). 2-й сегмент появляется шесть раз (мотив «в»), такое же количество отведено 3-му сегменту (мотив «с») и т. д. Для наглядности приводим схему проведения тематических сегментов в мотете «Repleatur os meum laude»:

На схеме более рельефными линиями выделены канонические голоса — кантус и квинтус; приводятся также нумерация тактов и высота проведения сегментов.

Программу работы с мелодическим материалом мотета можно определить как мотивную, направленную на развитие ведущих интонаций. Сам метод может быть определен как разработочный. Принципы работы — это мелодические, мотивные вычленения, ритмические и фактурные преобразования. В целом техника письма мотета близка технике

<sup>3</sup> В рамках старой теории название такой темы — punto. См.: *Vicentino N. L'antica musica didotta alla moderna prattica*. Kassel, 1959 (Faks.), а также: *Morley Th. A Plaine and Easie Introduction to Practical Musick*. Oxford, 1937 (Faks.).

парафразы, основанной на работе с одноголосным источником. Но в отличие от парафразы первоисточник в мотете как бы «удвоен» (если иметь в виду его каноническое изложение). Мотет «Repleatur os meum laude» Жаке и послужил источником для мессы Палестрины, впервые опубликованной в 1570 г.

Когда в процессе сочинения один жанр становится основой другого, возникает пародия, один из характерных для искусства Ренессанса видов техники. Месса Палестрины как раз и относится к классу месс-пародий, т. е. месс, основанных на обработке лежащего в основе тематизма многоголосного первоисточника. Заметим, что «пародирование», как метод работы с материалом, присуще всем без исключения видам искусства, опирающимся в исходных посылках на репродуктивную сторону творческой деятельности. В основополагающих методах интерпретации первоисточника музыке близка литература. Громадное количество сюжетов, получивших распространение в эпоху Средневековья, интерпретируются вновь и вновь. Заново перекраиваются фабула, сюжет, всячески выделяются и подчеркиваются побочные линии, нередко намеченные в оригинале лишь пунктиром. Средневековые легенды о Гамлете, Парсифале, о Тристане и Изольде получают новую жизнь в авторизованных переводах мастеров эпохи Возрождения, где обретают свой законченный, «классический» вид.

Определенным набором композиционных формул оперировал и ренессансный художник. В этом смысле та или иная иконографическая схема по своему смыслу уподоблялась обрядовой формуле, которая при повторении в других условиях неизбежно менялась, давая тем самым безграничные возможности для истолкования.

В музыке пародия всегда предполагает перевод из одной жанровой категории в другую. Так рождаются мессы, чьим источником являются мотет, мадригал или песня (в какой-либо ее разновидности — *canzona*, *chanson*, *Lied*) и т. д. Вариантность при этом может проявляться на разных уровнях, ведь авторская интерпретация тесно связана с особенностями исходного материала — его сюжетом, спецификой содержания и структуры, нормами языка (мелодикой, гармонией, фактурой) и пр.

В мессе «Repleatur os meum laude» Палестрина заимствует у Жаке не только музыкальный материал, но и саму идею канона. В этом смысле сочинение Палестрины — каноническая месса, и таких месс у него, как известно, несколько<sup>4</sup>. Следует отметить, что Палестрина не просто не повторяет канонический план мотета, но вносит серьезные изменения в его структуру. Во-первых, изменено направление вступления голосов с

<sup>4</sup> К каноническим мессам принадлежат: «Ad coenam providi», «Ad fugam», «Sacerdotes Domini», «Sine nomine» (PW XIII), «Missa Canonica» (по отношению к последней мессе авторство Палестрины предположительно).

нисходящего (между кантусом и квинтусом у Жаке) на восходящий (между тенором и вторым кантусом, тенором и квинтусом у Палестрины). Во-вторых, от части к части или от раздела к разделу варьируется интервал и время вступления респосты канона. Каноны (все они двухголосные, за исключением трехголосного канона в Agnus Dei II) строятся по определенному принципу: изменение интервала имитации от октавы до унисона одновременно сопряжено с уменьшением временного расстояния между каноническими голосами. Интервал имитации охватывает верхнюю октаву в Kyrie I, септиму в Christe, сексту в Kyrie II квинту в Gloria, кварту в Credo, терцию в Sanctus, секунду в Osanna, унисон в Agnus Dei I. Соответственно, всякий раз на полтакта сокращается и время вступления респост — от четырех тактов в Kyrie I до полтакта в Agnus Dei I. В Agnus Dei II канон проводится в трех голосах в октаву и кварту с дистанцией в 4 и 2 такта<sup>5</sup>.

Каноны — а их в мессе 11 — отсутствуют лишь в разделах Crucifixus и Benedictus, традиционно свободных от цитирования первоисточника в мессах на cantus firmus. Это позволяет предположить, что Палестрина все же ориентировался на практику теноровых месс, внося некоторые изменения в трактовку старых форм. Линия «нерушимого напева» при этом подвергается дублировке в тот или иной интервал, в зависимости от условий канона, а сама музыкальная мысль оказывается повторенной, причем во второй раз она произносится на ином, более высоком эмоциональном уровне.

Палестрина также вносит изменения в музыкальный материал пропост. Пропоста канона, в том виде как она изложена Жаке, не встречается ни в одной части мессы. Палестрина пересказывает ее музыкальный материал заново, хотя и близко к оригиналу. Но все же это другая мелодия, которая, появляясь в Kyrie, в точности не повторяется в других разделах мессы. В приведенном ниже примере в рамки заключены ноты, отсутствующие у Жаке:

Тенор

10 15 20 25 30

Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-son, Ky-rie e-lei-son.

<sup>5</sup> См. об этом: Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.

Наиболее полный и приближенный к оригиналу вид пропоста имеет в Gloria и особенно в Credo. Менее всех связаны с первоисточником разделы Osanna и Agnus Dei I. Kyrie излагает первоисточник (пропосту канона Жаке) в конспективной форме. Отметим также, что Палестрина придерживается укоренившейся традиции соответствия начальных и заключительных разделов авторизованного варианта аналогичным разделам модели-первоисточника. Тот же принцип остается в силе и по отношению к серединным разделам.

Вопросом огромной, с нашей точки зрения, важности является организация художественного пространства мессы. Общеизвестно, что к музыке доклассических эпох во многом не применимы привычные динамические категории. Искусство Средневековья и Возрождения опирается на иное понимание процессуальности, на иные представления о художественном пространстве и времени. На наш взгляд, все эти задачи решаются при помощи динамики канона и сопряженной с ним ости-нато-имитационной техники, продолжительности звучания, ритмического пульса звучащих и паузирующих разделов и, наконец, — особого фактурного плана, наделенного динамическими свойствами.

Специфика полифонического синтаксиса проявилась в особой динамике прорастания канона на двух уровнях — горизонтальном и вертикальном. На горизонтальном уровне — это своего рода техника комбинирования. Источником ведущего музыкального материала является пропоста канона Kyrie I. Интонационный материал Kyrie I в качестве составного элемента входит в другие части цикла. Будучи сосредоточенным в начальных, открывающих часть разделах, таких как Et in terra, Patrem, Et in Spiritum, Sanctus, Agnus I и II, канон Kyrie I дает начало построениям сквозного характера. Те, в свою очередь, прямо или косвенно связаны с основным тематическим материалом (имеются в виду разделы Christe, Kyrie II, Qui tollis). В этом смысле пропоста канона может быть названа генеральной темой мессы.

Суть динамики в вертикальном срезе — в фактурном уплотнении генерального канона, который оказывается вовлеченным в общий имитационный поток многоголосия. При этом основной канон может дублироваться свободными голосами. Часто таким образом формируются каноны как на генеральном, так и на местном уровнях. Ограничимся одним примером. В разделе Et in terra вступлению респосты в т. 20 предшествует непрерывная имитация, не заданная условиями канона. В результате двухголосный основной канон усложняется еще одним голосом и, таким образом, перерастает в трехголосный канон второго разряда.

Специально отметим случаи, когда на один канон накладывается другой. В какой-то момент избранная композитором строка текста ус-

ложняет многоголосие еще одним каноном в свободных голосах (Christe, т. 6; Et in terra, тт.12, 34).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five staves. The first two staves are labeled 'Resolutio' and the last three are labeled 'Canon ad Septimam'. The lyrics are: 'Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison, Christe eleison'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations like '5' and 'f' above the staves.

Когда инициатива образования такой структуры принадлежит респосте, возникает переключение (перемена) ее функции, т. е. на генеральном уровне она является респостой, а на местном выполняет функцию пропосты. Подобные образования обладают особой экспрессией благодаря появлению формы второго плана. Таким образом возникает явление «канон в каноне»<sup>6</sup>.

Немало внимания композитор уделяет фактуре, интенсивно работая с мелодическим материалом канонических и свободных голосов. Благодаря особому порядку введения и отключения пауз, особому пульсу соотношения голосов и стреттному характеру выполнения пропост и респост Палестрина достигает то необыкновенной плотности звучания, то светлой, почти прозрачной разряженности ткани.

Архитектура генерального канона подчинена закономерностям строфического принципа формообразования. Временные координаты у Палестрины всегда заданы, но в пределах этой заданности композитор ищет возможности регулировки фактурной плотности двухголосия:

<sup>6</sup> Словесный аналог тому — «рассказ в рассказе» — можно встретить в литературе раннего Возрождения. «Декамерон» Бокаччо необычайно богат такими сюжетными отклонениями. В ходе изложения основных событий часто возникает побочный сюжет в форме новеллы в рамках самой новеллы. Приблизительно то же происходит в «Божественной комедии» Данте. Как правило, произведение содержит несколько сюжетных линий, которые, по воле автора пересекаются в определенных смысловых точках. Видимо, такие явления связаны с особым художественным миром произведения, его пространственно-временным измерением — эстетическими категориями, глубоко отличными от их понимания в более поздних художественных системах.

длительные паузы в пропосте дают канон без противосложения, такая же ситуация повторится еще раз в силу непрерывной имитации в момент звучания респосты. Чем больше протяженность пропосты, тем на большее количество тактов отстоит от нее респоста (разделы Christe, Et in terra, Qui tollis, Et in Spiritum, Sanctus). В тех случаях, когда данное соотношение не выдерживается, принцип диалогичности нарушается, и вступившая имитация накладывается на проведение пропосты, становясь его реальным звучащим противосложением (Kyrie I, Kyrie II, Patrem, Osanna, Agnus Dei II).

Не индифферентны к тематизму канона и свободные голоса, ведь имитация охватывает все многоголосие. В такие моменты и вводятся паузы в генеральном каноне. Канон как бы приостанавливается на время, предоставляя возможность имитациям прозвучать во всех голосах. Таким образом, фактурные закономерности рождаются на пересечении канонических и свободных голосов: генеральный канон диктует особенности построения свободных голосов, но и свободные голоса влияют на канонический план. По степени плотности голосов в «Repleatur os meum laude» выделяются крайние части: Kyrie и Agnus. Корреспондирует в них ведущий голос в пропосте (тенор), а также интервал имитации и время вступления респост. Совпадают крайние части и по материалу: второй Agnus является своеобразной реминисценцией Kyrie I. Реприза имеет, однако, динамический характер, поскольку в Agnus II, что типично для многих месс Палестрины, увеличено число голосов за счет еще одного канонического. Его введение подготавливается в Agnus I изложением респосты в двойном увеличении.

Многоголосие Палестрины опирается на типизированный мелодический слой интонаций. Круг их, в зависимости от выполняемой ими функции — экспозиционной или заключительной, — строго дифференцирован. Подобные разграничения на общелогическом уровне наблюдались в музыке и раньше. Анализируя мессу Окегема «Caput», Ю. Евдокимова фиксирует внимание на начальных и заключительных formulae tonorum, которые удерживаются, принципиально не меняясь во всех частях цикла<sup>7</sup>. Их происхождение автор видит в соотносительности мелодических формул с ладовым модусом cantus firmus. Интересно, что категория formulae tonorum актуальна и для мессы «Repleatur os meum laude», что может объясняться ориентацией Палестрины (причем даже не прямо, а опосредованно, через мотет Жаке) на ладовые модусы латинского хора. Во всяком случае, formulae tonorum — важная черта произведений на духовный первоисточник. Именно здесь, в особенностях тематизма, и заключено важное стилевое отличие сочинений, имеющих духовный первоисточник, отличие, которое в музыкальном

<sup>7</sup> См.: Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. Т. 2 а. М., 1989. С. 139–140.



20

mnum di - cam, et hy - mnum di - cam glo - ri - ae tu - ae, et hy - mnum di - cam, et hy - a, et hy - mnum di - cam glo - ri - ae

25

ri - ae tu - ae to - ta glo - ri - ae tu - ae, glo - ri - ae mnum di - cam glo - ri - ae tu - ae glo - ri - ae tu - ae to - ta di - e

30

di - e, to - ta di - e ma - gni - tu - ae to - ta di - e, ae to - ta di - e, to - ta di - e, to - ta di - e, to - ta di - e, to - ta di - e

35

fi - cen - ti - a tu - a, ma - to - ta di - e, to - ta di - e ma - gni - fi - ta di - e ma - gni - fi - cen - ti - a tu - a, e, to - ta di - e ma - gni - fi - cen - ti - a, e, to - ta di - e ma - gni - fi - cen - ti -

40

gni - fi - cen - ti - a tu - a. No - li cen - ti - a tu - a. No - ma - gni - fi - cen - ti - a tu - a. ma - gni - fi - cen - ti - a tu - a. No - li me pro - a tu - a ma - gni - fi - cen - ti - a tu - a.

45

me pro - i - ce - re in tem - po - re, - li me pro - i - ce - re in tem - po - No - li me pro - i - ce - re in i - ce - re in tem - No - li me pro - i - ce - re in tem - po -

50

in tem - po - re se - ne - ctu - tis,  
re, in tem - po - re, tem - po - re se - ne -  
ctu - tis, in tem - po - re,  
in tem - po - re se - ne - ctu - tis, in

55

in tem - po - re se - ne - ctu - tis;  
ctu - tis, se - ne - ctu - tis; cum de -  
re se - ne - ctu - tis, in tem - po - re se -  
tem - po - re se - ne - ctu - tis, in tem - po - re se - ne -  
ctu -

60

cum de - fe - ce - rit vir - tus me - a,  
fe - ce rit ne - ctu - tis; cum de - fe - ce - rit vir -  
ctu - tis; cum de - fe - ce - rit vir - tus me - a,  
cum de - fe -

65

vir - tus me - a, ne de - re -  
vir - tus me - a, ne de -  
tus me - a, vir - tus me - a,  
a, me - a, vir - tus me - a, vir - tus me -  
ce - rit vir - tus me - a, vir - tus me - a,

70

lin - quas me, ne de - re -  
re - lin - quas, ne de - re - lin - quas me, ne  
ne de - re - lin - quas me,  
a, ne de - re - lin - quas me,  
ne, ne de - re - lin - quas me, de -

75

lin - quas me, de - re - lin - quas me.  
de - re - lin - quas me.  
ne de - re - lin - quas me.  
ne de - re - lin - quas me.  
re - lin - quas me, ne de - re - lin - quas me.



Г. И. Лыжов

«PARCE MIHI, DOMINE» ПАЛЕСТРИНЫ И ЛАССО:  
ДВЕ КОМПОЗИЦИИ НА ОДИН ТЕКСТ  
Метод полифонической редукции

I

Роль слова в мотетной текстомузыкальной композиции XVI в. (как известно, «motetus» происходит от французского «mot» — «слово») невозможно переоценить: словесный текст является если не источником, то мерой музыкального времени, его содержание влияет на выбор лада, побуждает к использованию тех или иных музыкально-риторических фигур, что фактически регулирует выбор типа полифонической темы и склада многоголосия. В целом текстомузыкальная мотетная композиция XVI в. есть многоголосное интонирование словесного текста в рамках более или менее индивидуализированного воспроизведения традиционных для того времени способов его музыкального прочтения. «[...] Сочинитель не выстраивает здесь свое произведение в плане его временного развертывания — оно предзадано ему в виде риторически выстроенного словесного текста»; в таком случае «(в идеале) нельзя также поделить произведение на „музыку“ и „слова“ [...] такая музыка „произносится и поется“ — одновременно и в равной мере»<sup>1</sup>.

В контексте сказанного небезынтересно сравнить сочинения разных авторов на один и тот же текст, что должно способствовать выявлению типичного и осознанию особенного в этих композициях.

С данной целью нами избраны мотеты Палестрины и Лассо «Parce mihi, Domine» на текст из 7-й главы книги Иова (стихи 16–19), входящий в католическую службу заупокойного оффиция (officium defunctis) в качестве ветхозаветного чтения. Он глубоко связан с предназначением службы: молитва от лица усопшего произносится словами св. прав. Иова, претерпевшего чувство богооставленности, но не отрекшегося от своей веры.

Рассматриваемые ниже двухчастные мотеты Палестрины и Лассо<sup>2</sup> являются многоголосным распеванием первого из десяти Чтений.

Parce mihi, Domine,  
nihil enim sunt dies mei.  
Quid est homo,  
quia magnificas eum?  
aut quid apponis  
erga eum cor tuum?  
Visitas eum diluculo  
et subito probas illum.  
Usquequo non parcis mihi?  
nec dimittis me,  
ut glutiam salivam meam?

Peccavi, quid faciam tibi,  
o custos hominum?  
Quare me posuisti  
contrarium tibi?  
et factus sum mihi me ipsi gravis?  
Cur non tollis peccatum meum?  
et quare non auferis  
iniquitatem meam?  
Ecce, nunc in pulvere dormiam,  
et si mane me quaesieris,  
non subsistam.

I часть  
Отступи от меня, *Господи*,  
ибо дни мои суета.  
Что такое человек,  
что Ты столько ценишь его  
и обращаешь на него  
внимание Твое,  
Посещаешь его каждое утро,  
каждое мгновение испытываешь его?  
Доколе же Ты не оставишь,  
доколе не отойдешь от меня,  
доколе не дашь мне  
проглотить слюну мою?

II часть  
Если я согрешил, то что я  
сделаю Тебе, страж человек!  
Зачем ты поставил меня  
противником Себе,  
так что я стал самому себе в тягость?  
И зачем бы не простить мне греха,  
и не снять с меня  
беззакония моего?  
ибо, вот, я лягу в прахе;  
завтра поищешь меня,  
и меня нет.  
(Иов 7: 16–21)<sup>3</sup>

Мотеты на данный текст, принадлежащие перу указанных авторов, показательно отличаются друг от друга. Самое заметное различие, пожалуй, выражено выбором лада. Мотет Палестрины написан в ладу а эолийском<sup>4</sup> с ощутимой опорой в мелодике на кварту mi-fa-sol-la, отчего получает значительный оттенок фригийского. В мотете Лассо тот же текст, «отражаясь» в F ионийском, лишен углубленной сосредоточенности палестриновского сочинения. Хотя и он поначалу озарен светлой отрешенностью («Отступи от меня, Господи»), но затем насыщается энергией стремящихся вверх мелодических линий («Что есть человек...»), и не чужд даже чувственной, почти телесной живости танцевального движения («ибо дни мои суета»). В мотете Лассо в равной мере использованы имитационные строчные формы и равноритмический контрапункт, поэтому вся композиция пронизана фактурными контрастами строк, в то время

<sup>1</sup> Насонов Р.А. Универсальная музургия Анастасиуса Кирхера. Дис... канд. иск. М., 1996. С. 233.

<sup>2</sup> У Палестрины — отдельный мотет, см.: PW IV. S. 112–118. У Лассо мотет на тот же текст является первым номером цикла «Чтения из пророка Иова»: *Lasso O. di. Klagen des Hiob (Sacrae lectionem novem ex propheta Iob)*. Berlin, 1949.

<sup>3</sup> Текст дается по изданию: Библия. Брюссель, 1983. С. 2535. Обращение, отсутствующее в первой строке синодального перевода, дано курсивом.

<sup>4</sup> Судя по комбинации голосовых амбитусов, которая является критерием определения церковного тона в теории XVI в., мотет Палестрины должен считаться написанным в X тоне, мотет Лассо — в V тоне.

как течение мотета Палестрины, организованное в преобладающей мере имитационными формами, более монолитно.

Вместе с тем между данными сочинениями есть немало сходных черт, причем иногда весьма ярких. С одной стороны, это можно объяснять влиянием мадригального стиля с выработанным в нем словарем фактурных идиом, сформировавшихся в течение двух первых третей XVI в. Подобные общие места могли воспроизводиться композитором всякий раз в связи с появлением в тексте соответствующего слова или выражения, рождая *музыкально-риторические фигуры*. С другой стороны, к общим чертам двух мотетов принадлежат не только способы риторически-смыслового, но и интонационно-акцентного мелодического прочтения текста, учитывающего долготу латинских слогов (зачастую преобразованную под влиянием новых языков в ударность), т. е. способы, так сказать, *музыкальной просодии*. Соблюдение последней относится скорее к общестилистическим нормам вообще всякой стремящейся к естественности музыкальной декламации, в то время как само обращение к использованию музыкально-риторических фигур, хотя и является традиционным для эпохи, однако их выбор, расстановка и конкретное выполнение принадлежат к числу индивидуальных факторов стиля и даже отдельного произведения. Так, ещё один принадлежащий Лассо вариант музыкальной интерпретации помещенного выше текста из книги Иова (только лишь второй его части) можно найти в пятиголосном мотете «*Rescavi, quid faciam*»<sup>5</sup>. Он совпадает с рассматриваемым ниже четырехголосным во многих моментах интонационно-ритмического прочтения текста, но не повторяет его мадригальной яркости.

На фоне отмеченного различия между разными интерпретациями текста в творчестве одного автора парадоксально возрастает значение сходства отдельных черт между мотетами разных авторов, что заставляет ставить вопрос о том, не был ли один из них знаком с произведением другого и не стал ли подражать ему, что не выходило за пределы художественных норм того времени. «*Parce mihi*» Палестрины был впервые опубликован в 1584 г. в составе его Пятой мотетной книги. «*Parce mihi*» Лассо опубликован в 1565 г., но написан ещё раньше. Как указывает В.Бёттихер, «композиция должна была существовать уже в 1560 г. Однако стилевые черты делают вероятным то, что эти „Чтения“ относятся к антверпенскому, а возможно, и к римскому периоду»<sup>6</sup>, т. е. к тому времени, когда Лассо и Палестрина жили в одном городе и даже занимали один за другим пост капельмейстера Латеранского собора (1555). Остается только предполагать, не объясня-

<sup>5</sup> Впервые издан в 1556 г. Новейшая публикация: *Lasso O. di. Sämtliche Werke* Bd. 5, № 313 (236). Leipzig, 1900. S. 100–103.

<sup>6</sup> *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532–1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Bd. 1. Kassel; Basel, 1958. S. 99.

ются ли общие черты в мотетах Палестрины и Лассо ориентацией на знаковый обоим источник, например на полифоническую интерпретацию Чтений Иова, принадлежащую перу Дж.Чарлино (не исключено, что эта композиция, изданная в 1563 г., могла быть написана гораздо раньше)<sup>7</sup>.

Ниже указаны 9 музыкальных строк, имеющих сходство в композициях Палестрины и Лассо.

1. **А** – ПАЛЕСТРИНА **Б** – ЛАССО

ni-hil e-nim sunt dies me-i      ni-hil e-nim sunt dies me-i

В строке «*nihil enim sunt dies mei*» (нотный пример 1 а, б<sup>8</sup>) у обоих авторов ощущается трехдольная акцентность внутри двухмерного тактуса, причем у Лассо она звучит нарочито танцевально. Появляясь на словах «дни мои суета» (буквально: «дни мои суть ничто»), трехдольный метр, свойственный стилистике карнавалеских песен<sup>9</sup>, образует значительный контраст по отношению к первой строке, где, напротив, господствуют бревисы. Так замечательно наглядно — сменой длительностей и метрической акцентуации — отражено различие между «длением» вечности, к которому приобщает молитвенное воззвание в начале мотета, и земным, «человеческим» протеканием времени. В этом противопоставлении стиль Лассо, можно сказать, отразился как в капле воды.

2. **А** **Б**

qui a magnificas eum      qui a magnificas eum

В строке «*quia magnificas eum*?» (пример 2 а, б) удивительное сходство тем.

<sup>7</sup> Известен также мотет «*Parce mihi*» Ф. де Монте, в котором применена техника, называемая *дискретным остинато* (Н.А.Симакова) или *многократными вариациями на cantus firmus* (Т.Н. Дубравская). Мотет Монте имеет два текста (один в *cantus firmus*, другой — во всех окружающих голосах), чего нет в рассматриваемых нами мотетах Палестрины и Лассо. Это свидетельствует об иных исходных условиях композиторской работы и потому не является оптимальным для сравнения техники композиции. Подробный анализ сочинения Монте см.: *Дубравская Т.Н.* Полифония эпохи Возрождения XVI век // История полифонии. Вып. 26. М., 1996. С. 172–180.

<sup>8</sup> Тактовые черты в примере ставятся по образцу современных изданий ренессансной музыки между нотонасами. Вертикальные пунктирные линии в примере 1 разделяют подразумеваемые внутри двухмерного тактуса трехдольные такты.

<sup>9</sup> На включение трехдольности в преимущественно двухдольную ритмическую ткань в высоких жанрах профессиональной музыки 16 века как на особый выразительный знак обращает внимание Т.Н. Дубравская (там же, с. 34).

3.

et su-bi-to pro-bas il-lum et su-bi-to pro-bas il-lum

В строке «et subito probas illum» (пример 3 а,б) наблюдается резкое оживление движения (у Палестрины здесь единственный раз в тематизм вводят-ся две семиминимы подряд), что наряду с появлением синхронного контрапункта (у Палестрины один из двух раз за первую часть) несомненно связано со словом subito (буквальный перевод строки: «и внезапно испытываешь его»). У Лассо эффект внезапности еще ярче: строка насыщена мелкими синкопами с семиминимами. В сочетании с ритмической имитацией в теноре они наполняют звуковое пространство пульсирующей энергией.

4.

nec di-mit-tis me nec dimittis me

Ритмическое и интонационное подобие тем, а также сольмизационная тождественность их звукорядов (mi-fa-sol-la) не могут не броситься в глаза в строке «nec dimittis me» (пример 4 а,б).

5.

Res-ca-vi Resca-vi

В начале второй части и Палестрина и Лассо отводят одному только первому слову «Resca-vi» автономную контрапунктическую форму; один из тематических элементов этого миниатюрного фугато (у Палестрины — двойного) ритмически и интонационно сходен у обоих авторов (пример 5 а,б).

6, а

con-trari-um ti-bi con-trari-um ti-bi

Хрестоматийный риторический прием: на слова «contrarium tibi» («противником тебе») оба автора пишут стретты в обращении, т. е. in moto contrario (пример 6 а,б).

7.

in-i-qui-tatem meam in-i-qui-tatem meam

В строке «iniquitatem meam?» (пример 7 а,б) наблюдается подобие тем: на слово «iniquitatem» (тяготы, бремя [грехов]) оба автора пишут нисходящий гаммообразный ход, давая его не в канонической, а в простой имитации, и помещают его в крайних голосах, где он отчетливо слышен как законченная полифоническая тема.

8.

i-psi gra-vis i-psi gra-vis

В строке «et factus sum mihi met ipsi gravis?» — любопытная ритмическая конструкция. На словах ipsi gravis («самому себе в тягость») после предшествующего оживленного движения (в примере 8 а, б опущено) внезапно появляются бревис (у Лассо) и полтора бревиса (у Палестрины), кроме того почти полностью совпадает и высотный ряд! Интересно, что слово «тяжел» («gravis») передано здесь у обоих авторов не падением интонации, а торможением движения, т. е. с помощью не пространственного — что как будто естественнее — а временного уподобления.

9.

in pulvere dormiam in pulvere dormiam

Наличие яркой риторической фигуры в предпоследней строке «in pulvere dormiam» (пример 9 а,б) также является чертой, объединяющей обе композиции. У Палестрины в этом месте пятиголосная стретта ad semibreve с восходящим порядком вступлений, в результате которого в конце остается один верхний голос — плотность пятиголосной фактуры на глазах как бы рассыпается в пыль — «in pulvere» («во прахе»). У Лассо эта строка отмечена замедлением, как бы утяжелением движения — будто сами собой смежаются





горизонтальные сегменты этого пространства — тематические отрезки в голосах. Как элементы мозаики сами по себе еще не указывают на порядок их взаимного размещения, так и тематические отрезки в голосах сами по себе однозначно не указывают на гармоническое содержание других голосов и тем более на последование аккордовых вертикалей, лишь допуская в этом отношении определенные возможности. Многократная реализация этих возможностей одинаковым способом ведет к образованию устойчивых многоголосных моделей письма и, в конце концов, к мышлению аккордами и к развитию мажорно-минорной «гармонической» тональности.

Таким образом, редукция гармонической ткани будет здесь осуществляться по-иному, чем было показано выше, а именно как сведение ткани к совокупности ладово характерных участков в голосах, которые составляют диспозицию кварто-квинтового ладового остова. «Исходный материал модальной гармонии — не „аккорды и их связи“, а звукоряды и их реализация — мелодии. Соответственно, и гармония здесь несколько в ином смысле, чем в XIX и даже в XVIII вв.»<sup>15</sup>. Пусть «каждый аккорд может следовать за каждым» внутри полифонической строки (т. е. логика гармонических смен на таких участках принадлежит к мобильным сторонам многоголосного лада), но гармоническое содержание тематизма, диспозиция тематических проведений по голосам, а также иногда целостные многоголосные блоки (окристаллизовавшиеся к XVI в. характерные модели многоголосного письма) относятся к стабильным сторонам лада.

Редукция осуществлена верно, если нет ни одного такта, в котором не нашлось бы ладового остова или производных от него (либо заменяющих его, но имеющих значение опять-таки по отношению к нему) высотных элементов. В таком случае не содержащие ладовый остов голоса должны трактоваться как добавленные по определенным правилам к главному голосу, так что гармония, образующаяся на данном участке, является производной от ладового остова и избранного типа контрапункта к нему.

Редукция проводится в два этапа. На первом, условно называемом «тематическая редукция», выявляются наиболее точные и полные имитации путем снятия неточных и частичных; в строках, где нет имитационного контрапункта и, следовательно, линейного тематизма, заключающего в себе ладовый остов, выявляются типизированные модели многоголосного письма (например квинтовые, терцовые ряды трезвучий и др.), также местные модели (неоднократно воспроизводимый в данной форме контрапункт или аккордовый оборот). Выписывание на ос-

новании данного анализа наиболее ладово значимых голосов и контрапунктов, обрисовывающих остовные консонансы лада, также побочные консонансы, являющиеся транспозициями остовных, — второй этап (выявление «ладового остова»).

Поскольку форма первой строки мотета «Parce mihi» Палестрины — фугато (в целом стреттное с дополнительным проведением в теноре), постольку редукция (см. пример 10, строка «тематическая редукция») производится путем выявления лишь наиболее точных имитаций. Последнее не только показывает остовные голоса, но и позволяет судить о контрапунктическом костяке формы каждой мотетной строки. Так, временной план формы 1-ой строки в целом исчерпывается точными проведением темы во всех голосах, к которым добавлено возвращение темы в теноре, выполняющее функцию репризы, чем этой миниатюрной форме придаётся особая стройность. Расстояния имитации даны по принципу: сначала минимальное, затем среднее (ритмически — бесконечный канон 1-ого разряда), и наконец — максимальное (простая имитация на уровне тематического остова), симметрично повторяющее расстояние между первой парой и альтом.

## 11. ПАЛЕСТРИНА *Parce mihi*, IV. ТЕМАТИЧЕСКАЯ РЕДУКЦИЯ

СТРОКА 1

Parce mihi Domine  
Parce mihi Domine  
Parce mihi Domine

СТРОКА 2

nihil enim senties  
nihil enim senties  
nihil enim senties

СТРОКА 3

Quid est homo  
qui a magnificis  
qui a magnificis

<sup>15</sup> Холопов Ю.Н. Гармонический анализ. Ч. 1. С. 14.

СТРОКА 5 *aut quid ap-po-nis* СТРОКА 6 *er-ga e-um cor-te...*

*aut quid ap-po-nis* *er-ga e-um cor-te...*

СТРОКА 7 *vi-si-tas e-um di-lu-cu-lo*

*vi-si-tas e-um di-lu-cu-lo*

СТРОКА 8 *subi-to pro-bei-l-lum* СТРОКА 9 *ut que-ro pro-pa-ri-s mi-hi na-s di-*

*ut que-ro pro-pa-ri-s mi-hi na-s di-*

СТРОКА 10 *mit-tis me: ut gla-tiam sa-li-vam me-am*

*ut gla-tiam sa-li-vam me-am*

СТРОКА 10<sup>a</sup> bis *nec di-mit-tis me* СТРОКА 10<sup>b</sup> bis *ut gla-ti-*

*nec di-mit-tis me* *ut gla-ti-*

*am sa-li-vam me-am*

*ut gla-ti-am sa-li-vam me-am*

РАКОХДА ПЯДА СЗВУЧИЙ

ⓐ - кантус; ⓐ - альт; ⓐ - [„quintus” альт]; ⓐ - тенор; ⓐ - бас.

В примере 11 показана тематическая редукция всей первой части мотета Палестрины.

Тематическая редукция, таким образом, объясняет выбор временных пропорций имитационных отделов, а анализ ладового остова выявляет гармоническое (в линейном его выражении) выполнение формы там, где этого не может сделать реперкуссия и каденционный план — в так называемых «посредиях» (термин Ю.Н.Холопова), участках мотетной строки между иницием и каденцией. С помощью полифонической редукции возможно проследить ладовые процессы, происходящие на уровне остовных голосов, в каждый момент формы и тем самым выявить функциональную систему высотных структур в их специфически модальном смысле — в виде системных и несистемных ячеек ладового звукоряда (в оригинальной терминологии «собственных и несобственных специй лада»).

Специя интервала — его вид, определяемый порядком заполняющих его тонов и полутонов: «Чтобы различать Тоны [...] нужно знать и свободно владеть специями [specie] квинт, кварт и октав, из которых состоят Тоны»<sup>16</sup>. Выражение «несобственные специи» появляется, когда речь идет о смешении ладов: «Трансильванец: А если кантилена пойдет (modulaga) по другим специям, не по своим собственным [...]?»<sup>17</sup>

Ладовый остов каждой строки, складывающийся из специй квинт и кварт, как итог редукции показан в примере 12.

12. ПАЛЕСТРИНА *Pate mihi*, IV. ЛАДОВЫЙ ОСТОВ

СТРОКА 1 СТРОКА 2 СТРОКА 3 СТРОКА 4

СТРОКА 5 СТРОКА 6 СТРОКА 7 СТРОКА 8

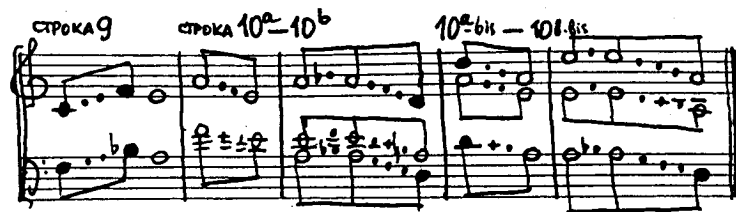
а-аес; X тон

РАКОХДА ПЯДА СЗВУЧИЙ

<sup>16</sup> Березовская Л.С. Тракта Джироламо Дируты «Трансильванец». Обучение органиста в контексте музыкальной теории и практики конца XVI — начала XVII в. Дипломная работа. М., 1991. С. 136

<sup>17</sup> Там же. С. 138.





Помещение интервалов и звукорядов в примере 12 один под другим не означает здесь одновременного созвучия, но демонстрируют используемые в данной строке сегменты звукоряда в каждом из голосов, вне зависимости от того, происходит ли оно одновременно или последовательно. *Белыми нотами со штилями* показаны сегменты остовной квинтооктавы лада. *Белой нотой без штиля* показана терция лада. *Черными крупными нотами* показаны остовные тоны заключенных в тему консонансов, которые однако не входят в остов лада; это как бы остовные тоны местного порядка. *Мелкими нотами* подписаны тоны, заполняющие остовные консонансы или контрапунктически дополняющие их. Вертикальная пунктирная черта отделяет два раздела одной строки с идентичным текстом. Тактовые черты ставятся по образцу современных изданий *между* нотонаосами.

Здесь сведены вместе остовные звукоряды каждой строки, которые демонстрируют интонационную целостность тематизма мотета<sup>18</sup>. Это объясняется тем, что он проистекает из единого источника — специй эолийского лада, который, вообще говоря, генетически является производным от фригийского, что заметно в преобладании специи фригийской кварты *mi-la*.

В целом логика развертывания лада такова (важнейший фактор этого развертывания — каденционный план — здесь не рассматривается). В строках 1–5 крепко устанавливается остов лада *e-a-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>*: в строке 1 (см. примеры 11 и 12) — квинта *a-e<sup>1</sup> / a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>*; в строке 2 внутри темы — кварта *e-a / e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*, между проведением темы и её транспозицией (вместе с контрапунктами) на квинту вверх — отношение остовной квинты *a-e<sup>1</sup> / a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>*; в строке 3 в теме — кварта *e-a / e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*; в строке 4 — диагонально: и внутри, и между тематическими проведением — квинтооктава *a-e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>*; в строке 5 — квартооктава *e-a-e<sup>1</sup> / e<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>*. Далее следуют «интермедийные» в ладовом отношении строки 6–10, составляющие больший или меньший контраст к главной опоре лада — квинтооктаве *a-e-a<sup>1</sup>*: в строке 6 новые «несобственные специи» *ut-sol (c-g и g<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>)*; со строки 7 утрачивается единство тематического голоса и ладового сегмента: движение внутри остовной квинты *a-e<sup>1</sup>* передаётся от алта к тенору (см. пример 11, т. 39); во втором разделе строки 7 остовная квинта *a<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>* в кантусае, в остальных голосах впервые тематически свободная её гармонизация. В строке 8 нет ведущего в ладовом отношении голоса, ткань этой строки сочинена с использованием материала предыдущей (это и называется нами техникой местной модели), из которой взяты все вертикальные созвучия, а имен-

но — с помощью неточного ракохода крайних голосов и с присоединением каденционного участка. В строке 9 снова «несобственная специя» *ut-fa (f-b и c<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>)*. В строке 10 а, б восстанавливается единство ладового остова *a-e-a<sup>1</sup>* и тематизма.

Таким образом, виден общий план развертывания ладового остова в ведущих голосах: от его последовательной (сначала вводятся квинты и кварты по отдельности, затем уже квинтооктава) демонстрации в пяти первых строках, через свободно контрастирующее продолжение в четырех следующих строках к возвращению к первоначальному качеству в заключительной строке.

Принципы изложения остова можно разделить на тематический и нетематический. В первом случае ладовый сегмент (квинта или кварта) вписан в тему и вместе с имитацией темы подвергается транспозиции на другие ступени. Интервал транспозиции (речь идет о ведущих голосах) также, как правило, воспроизводит остовную квинту, кварту или октаву. Нетематический способ применяется при отсутствии имитационной техники и состоит в распределении остовных консонансов лада между разными голосами.

В целом принципы сочинения, используемые Палестриной, схематично можно изложить так: строка текста вызывает к жизни определенную интонацию, которая оформляется с помощью структурированного консонансами звукоряда; звукоряд же, будучи ритмически развернут, складывается в мелодию-тему; далее избирается ритмическая конструкция строки, она же — тип контрапункта. Если контрапункт имитационный, то временную организацию строки определяет ритм тематических проведений (в высотном отношении тематические проведения обусловлены звукорядной комплементарностью голосов, так чтобы их специи складывались в квинто- и квартооктавы). Если же контрапункт типа «нота против ноты», то к остовной мелодике делаются дублировки в других голосах; затем для полноты вертикали, т. е. по возможности постоянного звучания консонирующих терцквint и терцсекст, дописываются побочные голоса (в редукции не отражены), которые уже подтекстовываются, т. е. ритм их не связан непосредственно с временной мерой, данной в тексте, как в остовных голосах, но произведен от полифонического контекста.

Обратимся теперь к мотету Лассо.

<sup>18</sup> Подобного рода единство, отмеченное Н.И.Тарасевичем в масштабе мессы Палестрины *Repleatur os tuus (Тарасевич Н.И. Проблема тематизма в полифонии Ренессанса. Дис... канд. иск. М., 1994. С. 233, 234)*, здесь столь же последовательно обнаруживается на уровне мотетных строк.





При сравнении ладового остова мотетов Палестрины и Лассо (соответственно примеры 13 и 14) обнаруживается интересная закономерность: в процессе развертывания остова у Лассо можно считать, не обособлен свободно контрастирующий раздел, в отличие от Палестрины, у которого он занимает 4 строки. Это происходит потому, что само изложение кварто-квинтового остова у Лассо насыщено изобретательной его разработкой, содержащей контрастные моменты внутри едва ли не каждой строки.

Наиболее традиционным — тематическим — способом остов излагается в строках 3, 4, отчасти 6, 7, 8 и 10. Надо отметить также, что терция лада начинает играть большую роль в тематизме, претендуя на включение в остов лада, отчего последний преобразуется из квинтооктавы в мажорное или минорное трезвучие (в связи с этим в редукции терция лада иногда фигурирует в виде белой ноты со штилем). Так, в строке 3 в басу излагается трезвучная тема  $f-a-c'-c$ , в которой обрисовывается как остовная квартооктава, так и «гармонический финалис лада» — аккорд. В строке 4 остовная квинтооктава излагается диагонально — внутри темы (кварта  $c-f$ ) и в интервале имитации (квинта  $f-c$ ). В в иницие строки 6 — квинтооктава  $f-c-f$ . В строке 7 между басом, тенором и сопрано:  $c-f - c'-f' - c'$ . Подобный же остов в строках 8 и 10.

Особый интерес представляет распределение остова в строках с равноритмическим контрапунктом. В первой и во второй строках используется не встречающаяся в мотете Палестрины техника разработки остова лада  $f-a-c$ , изложенного в виде вертикального созвучия. Представим себе логические этапы сочинения; для этого рассмотрим крайние голоса начального и конечного созвучий обеих строк:

в первой —  $f-c^2 \setminus f-a'$ , во второй —  $c-g^1 \setminus c-e^1$  (см. пример 13, строки 1, 2). В первом случае представлена остовная квинта, переходящая в терцию, во втором случае — то же самое в транспозиции на кварту вниз. Таким образом, вторая строка производна от первой и, значит, должна в целом пониматься как перенесение гармонии финалиса на верхнюю квинту (здесь реперкуссу) лада, что является с одной стороны развивающим моментом, но с другой, поскольку транспозиция делается в рамках остовной квинты, — контрастом внутри самого же остова. Поэтому из двух строк следует считать в крупном плане непосредственно демонстрирующей остов только первую, а вторую — производным от неё развертыванием отношений, свойственных остову, на других ступенях лада.

Каким образом объясняется логика последования созвучий, которое заключено между крайними опорными вертикалями первой строки? Несмотря на возможность тонально-функционального объяснения каждого аккорда, логика их возникновения иная и связана с линейной гармонией. Продолжим «воссочинение»: верхний голос представляется как мелодически разрабатывающий нисходящую терцию  $c^2-a'$ ; затем к *santus*'у прибавляется дублировка секстами в теноре, затем по принципу письма контратенора добавляется бас, отчего теноровая дублировка корректируется; позднее дописывается альт, приводящий сонантность всех вертикалей на уровень мягких несовершенных консонансов (терций и секст). Таким образом, все аккорды в данной строке, кроме остовной большой терцквинты F, *трактуются как проходящие и вспомогательные созвучия* между начальным и конечным, что снимает необходимость (но не отменяет возможность) трактовать их с точки зрения функций в рыхлой тональности. Можно вообще сказать, что ренессансная гармония в мотетной строке основана на линейной функциональности созвучий между иницием и календией, в рамках которой степень проявленности тональных функций мобильна.

Обратим внимание на еще одну особенность техники письма Лассо в данном мотете: он пользуется тем, что можно было бы назвать *местной контрапунктической моделью*. Палестрина в уже упоминавшейся строке 8 своего мотета также воспользовался этим приемом, но у Лассо он развит гораздо больше. Рассмотренная выше в качестве ряда проходящих гармоний последовательность созвучий первой строки, в которой большую роль играет характерное архаичное разрешение несовершенного консонанса большой терции в квинту ( $f-a \setminus es-b$  и  $g-h \setminus f-c$ ), становится моделью многоголосия, которое неоднократно воспроизводится на протяжении всего мотета. В первой части наиболее наглядный пример — игра вертикальными созвучиями в строке 5 (см. пример 13). Это совершенно очевидное оперирование аккордами, далекое от техники укладывания специй лада в тематические отрезки. Но оперирование аккордами в рамках модалного лада линейного типа не может иметь тот же смысл, что при сочинении гомофонной тональной композиции. Лассо жонглирует аккордами (их последовательность образует *ракоход!*) как замкнутыми ячейками ткани, так что аккордовая последовательность оказывается такой же мозаичной, как и высотное пространство в других строках, выложенное по вертикали отрезками ведущих голосов. Очевидно, что самостоятельность созвучий в этой строке мнимая, её иллюзия возникает именно из-за *техники местной модели*, в функции которой выступает последовательность вертикалей первой строки (мажорные трезвучия на звуках  $f-es-b$ ). В первой строке эта последовательность образовалась в результате сложной разработки кварто-квинтового остова лада, т. е. генетически от него происходит. Будучи перенесена в строку 5, она уже утратила с ним связь и превратилась в самостоятельный объект развития. Эта же последовательность аккордов воспроизводится в строке 8, в рамках репризы текста.

Таким образом, редукция мотета Лассо показывает, что он меньше, чем Палестрина, прибегает к линейно-тематическому способу изложения ладового остова, но более широко пользуется *техникой местной модели письма*. Разумеется, различия в способах письма в двух мотетах не следует доводить до уровня различия целых стилей и композиторских техник в целом. Целью данной статьи было рассмотреть мотеты на один текст двух великих полифонистов XVI в., представив их композиции, с одной стороны, как интерпретации этого текста, с другой — с точки зрения собственно музыкального замысла и техники его исполнения. Во взаимодействии этих двух сторон и создается мотетная композиция второй половины XVI в.

В эпоху Ренессанса «могли негласно действовать свои законы, согласно которым рассмотрению в области контрапункта (как впрочем и в живописи, архитектуре и пр.) подлежали далеко не все вопросы, связанные с техникой письма. Более того, самые сложные из них, самые интересные, держались в секрете. Они составляли, по всей вероятности, необходимую часть творческого процесса»<sup>19</sup>. Поэтому тайны творчества, несмотря на попытки их раскрыть, все равно не утратят своей сокровенности.

## Раздел IV

### Палестрина и русская музыкальная культура

В. В. МЕДУШЕВСКИЙ

#### ВЕК ПАЛЕСТРИНЫ

Отношения церковной и светской музыки  
как ключ к истории музыкальной культуры

Бесконечно возвышаясь над примитивно-человеческим представлением о линейной однонаправленности истории, Слово Божие открывает нам фундаментальную ее неоднородность. Через каждую точку физического времени истории, через дни и столетия, пробиваются два невидимых потока, две незримых истории — пшеницы и плевел (Мф.13:25—30, 36—43); история домостроительства Божией благодати (Еф. 3:2; Еф. 3:9, Кол. 1:25) — и история апостасии, отступления от Бога, тайны беззакония (2 Фес. 2:3,7). Последняя имеет свою мнимую кульминацию — торжественный приход и мировое воцарение гения-беззаконника; за ней последует истинная вершина истории — второе пришествие Господа во славе. Оба сокровенных потока, восходящий и нисходящий, встретятся на страшном Суде, чтобы далее разойтись навечно.

Как раскрывается эта тайна в истории культуры?

Век Палестрины — преддверие странного, парадоксального гуманистического периода истории. Странность его — в сочетании блестящих успехов с чем-то иным, приведшим славное начало к бесславному концу, к духовно-нравственному разложению человечества, к полной потере желания истины, без чего, как учили даже языческие философы Запада и Востока времен Платона и Мен-Цзы, человек не имеет права даже и называться человеком. Христианская культура эпохи гуманизма станет мировой, ибо не сможет мир противиться неземной высоте и красоте воспеваемых ею ценностей. Выросла она из христианской истины о человеке. Но проник в нее вирус лжи. Через ее всепобеждающую красоту он тоже вышел на мировую арену, дабы покорять себе и другие, нехристианские народы, — так осуществлялось пророчество Библии о тайне беззакония, как всемирном процессе.

Как рождалась столь необычная культура, на обломках которой живет ныне человечество в ожидании мнимого спасителя-беззаконника? Надлежит изощрить взор, чтобы видеть обе стороны гуманизма.

А.Ф.Лосева поразило в XVI в. сочетание титанизма с неслыханным злодейством, которое он описал в главе «Оборотная сторона титанизма» своей книги о Возрождении. А теперь мы знаем, что гуманисты были

<sup>19</sup> Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция. Дис... док. иск. М., 1992. С. 128.

той главной силой, которая, сломив противодействие католической церкви, разжигала страсти вокруг ведовской мании. Разгоревшись в XVI столетии, она будет бушевать до начала XVIII в. на всем пространстве западного мира от Америки и Англии до границ православного мира (православию не было нужды сжигать ведьм десятками тысяч в год, ибо сохраняло и хранит оно дар наступать на силу вражью и исцелять бесноватых; — ведь именно бесноватых, а не ведьм сжигала инквизиция, ибо, как говорят факты, несчастные сами доносили на себя, не в силах терпеть мучения бесовского).

Но это частности. А нужно перейти к глубинным процессам.

XVI в. — время интенсивного становления *паритета* двух сфер жизни и культуры: церковной и светской. Соответственно — равенства двух ветвей музыки (с возникновением оперы паритетность станет неоспоримой).

Во времена изначальной вселенской православной веры подобное было бы немислимо. В великих таинствах Церкви (к их достождолжному восприятию готовило богослужебное пение вместе с другими церковными искусствами) осуществлялась неслышанная до Боговоплощения возможность *обожения*. «Бог вочеловечился, дабы человек обожился» (Тертуллиан). Церковь как освящающее жизнь начало, святость святых, усыновление человека Чистейшему Богу по благодати, — неколеблемое средоточие, центр жизни, точка отсчета всего. Это жизнь может отклониться от невидимого центра, завившись вокруг пустоты внешнего благоприличия, «коммунистической сознательности», грязного стяжательства и прочей нечистоты, — и тогда начинается ее разложение. А центр — абсолютен, ибо неотмирнен, ибо зиждится укрепляющими благодатными энергиями святости и чистоты Божией. «Вы соль мира», — говорит Господь уверовавшим. Святость святых, подобно соли, незримо оберегает жизнь от гниения. Все же прочие дела человеческие — располагались на почтительном расстоянии вокруг центра, не посягая на него. Единое Солнце правды (так назван Христос в пророческой книге Библии — Мал. 4:2) освещало жизнь. Оно сияло в душах людей с такой яркостью, что не могло быть у него светских двойников, никакого «света культуры»! Многое же из «прочего» решительно выставлялось за ограду истинной, достойной человека жизни. Поддавшийся желанию послушать глумотворцев-скоморохов, *кааяся* потом на исповеди, как и в иных греховных немощах, например обжорстве<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Потому неправоммерно возводит один из историков грехи в ранг некоей «народной культуры», если под культурой понимать свет должного, прекрасного и разумного, освещающего жизнь. Они были именно выпадением из света красоты Божией, в котором стремились жить люди, не помраченные еще целью скотоуподобления.

«Ищите же прежде Царства Божия и правды Его», — заповедует Христос (Мф. 6:33). Остальное же (материальные условия жизни) — приложится. К XVI в. на Западе — в результате его отступления от вселенского православия — ключевая христианская идея обожения (θεοπέειν) была забыта, — и люди, презрев заповедь нищеты духовной и возмнив о своем богоподобии (в православии такое страшное состояние именуется «прелестью»), с ревностью стали искать не Царствия, а «остального» и «прочего», хотя тогда еще не было ни одного атеиста.

Здесь, в парадоксальном забвении поврежденной верой главного — цели пришествия Господа на землю и смысла христианства, — заключена причина возникшего паритета.

Как это было? Как зарождалась и развивалась культура с двоящимся взглядом и двоящимся солнцем?

В среде верующего народа двоящейся культуре не возникнуть без богословского «обоснования». Последнее направляется тайным желанием по-своему, а не Духом Святым, истолковать Писание, дабы оправдать жизнь по похотям. «Дела плоти известны; они суть: прелюбодеяние, блуд, нечистота [...] ереси» (Гал. 5:19-20). Ради того повреждается Священное Предание — суть Священного Писания и ключ к его пониманию.

XVI в. ознаменован спором о традиции. Пришедшее в русский язык в XIX в. (в немецкий — в XVI)<sup>2</sup>, это слово этимологически и исторически означает Предание в церковном смысле слова. Передается в нем не информация — передается *Жизнь*, о которой сказано Господом: «Аз есмь путь и истина и жизнь». «Как послал Меня живой Отец, и Я живу Отцем, так и ядущий Меня жить будет Мною» (Ин. 6:57). Священное Предание есть передача людям полноты Божественной жизни, передача бессмертия, осуществляемая в Теле Христовом — Церкви (Кол. 1:24). В ее таинствах, вливающих в человека силу к исполнению заповедей спасения, может начаться обожение человеческой природы действием Божественной благодати — приобщение тварного естества человека нетварному естеству Божескому (ср.: 2 Пет.1:4). Отсюда не умирающая новизна преображенной жизни и обновления бытия: «Кто во Христе, тот новая тварь; древнее прошло, теперь все новое» (2 Кор. 5:17). Традиция неосуществима без *преображения* человека. Преображенный, он возносится в таинственную жизнь Троической любви, становясь сыном Божиим по благодати.

Из сказанного ясно, что следование Преданию или его отвержение его есть *стержневой* момент в истории человечества. Отношением к

<sup>2</sup> Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка. Киев, 1970; Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. In 12 Bänden. Bd. 7. Mannheim, 1989.

Богооткровенной Традиции полагается водораздел между двумя незримыми историями (пшеницы и плевел). Спор XVI в. о традиции оказался столкновением двух неправд — *поврежденной* традиции с яростным *восстанием* на нее.

Для нового, рукотворного «солнца правды» потребовалось красивое название. Им стала «культура». И это слово, в Россию занесенное западными ветрами в 1837 г., а прижившееся позже, на Западе вспыхнуло опять же в XVI в.

Во Святой Руси, в Византии, на Западе времен вселенского православия оно было излишне. Свет Православной веры, православного просвещения озарял все стороны воцерковленной жизни. Кто ж будет солнечный день освещать лучинкой? Лучинка изготавливается тогда, когда в обществе меркнет солнечный свет веры. Но и тогда на самом деле это будет не автономная история возжигания лучинки, а история помрачения истинного света традиции. Да и сама лучинка, что она есть? — Бывший свет солнца!

Как образовано понятие? Войдем на мгновение в ход мысли человека, терявшего память о главной цели христианской жизни.

«Культура» буквально — «*возделывание*». С огородов и полей гуманист-язычник Цицерон перенес понятие в новые сферы: *возделывания ума* как культуры и «*возделывания богов*» как культа. Бесконечно выше понимание «возделывания», феургии, в традиции веры, ибо вырастает уже не из самостного превознесения над Богом, а из любви, смирения и послушания Ему.

С первых глав Библии встречает нас заповедь о *возделывании рая* (Быт.2:15). Детски чистого Адама природа слушалась не как насильника, а как доброго хозяина, неотлучно носившего в сердце Бога. Оттого возделывание рая означало одновременно и возделывание души благодатью Божией для Царства Небесного — эта цель бесконечно превосходит самые смелые мечтания светской культуры, а в то же время является для нее абсолютным мерилем и ориентиром-идеалом. Есть в Библии и противоположное метафорическое употребление понятия *возделывания*, служащее предостережением. «Вы возделывали нечестие, пожинаете беззаконие, едите плод лжи» (Осия 10:13) *Возделывание рая* или *ада* — вот альтернатива, всегда стоящая перед человечеством и его культурой.

Решающий момент, отделяющий христианское понимание возделывания души от языческого, — представление о том, Кто является истинным Земледельцем души: *не самость человеческая*, но *благодать Божия*. Здесь водораздел между языческой «культурой» и святоотеческой «георгией (земледелием) души». «Без Меня не можете делать ничего» (Ин. 15:5) — основание последней. На вопрос учеников: «кто ж может

спасти?» Господь отвечает: «человекам это невозможно, Богу же все возможно» (Мф. 19:26). «Кто не собирает со Мною, тот расточает» (Мф. 12:30). Человек, исполняя Божиим содействием заповеди, благодатной же силой Господа и преобразается. «Христос Царь Небесный...возделал запустевшую душу, изъял из нее терния и волчцы, исторг плевелы греха и все былые грехов ее пожег огнем. И таким образом, возделав ее древом креста, насадил в ней прекраснейший духовный сад».<sup>3</sup>

Возделывание души есть таинство, совершаемое благодатью. Без нее чудо невозможно. Без нее булыжник души останется без изменений по побасенке Чапека: «Я долго и трудно работал над собой именно для того, чтобы стать булыжником». Впрочем, изменится! — только в противоположную сторону — в сторону «злого земледелия ума» (св. Григорий Нисский). Стоит гордому человеку отвернуться от благодати, тут же приступает к нему дьявол, начиная незримо руководить возделыванием ада в душе — возделыванием *греха*, который св. Макарий Великий определяет как силу и сущность сатаны.

Возвращение от вселенски-православной смиренно-онтологической святой «георгии души» к горделиво-самостной, неоязыческой по внутренней интенции, «культуре» и намечается в XVI в., но действие яда обнаруживается позднее.

Безумием было бы руководствоваться сатанической теорией культуры, ибо ее целью и является замутнение зрения. Правильно увидеть происходившие в XVI в. и далее процессы перестройки культуры можно только с высоты православного истолкования этого понятия.

Священное Писание ясно определяет основу такого правильного понимания культуры, неотделенной от стержня — от традиции веры. Культура, благодатное возделывание души по заповедям Божиим, *не есть истина*, но она — показатель того, *как освоена истина и красота Божия человечеством*: культура культурна в той степени, в какой приближает нас к церкви, к истинному свету, и антикультурна, в какой отводит человека от небесного его призвания. Состояние культуры измеряется ее близостью традиции веры. Культура светит отраженным светом небесной истины. Подобно солнечным лучам, пропитывающим атмосферу сиянием, свет Солнца Правды — Христа (Мал. 4:2) озаряет изнутри культуру. Но сам он, неотмирный, — выше и культуры, и мира.

Так видит культуру православие, осуществляя истинный культурологический подход, когда не Христос видится «в свете культуры», но культура — в свете Христовой истины.

<sup>3</sup> Св. Макарий Великий. Наставления о христианской жизни. М., 1998. С. 36.

Но западное гуманистическое общество пропитанное солнечными лучами воздуха культуры начинает почитать своим достижением и любоваться собой, едва ли не своим богоравенством.

Одной из первых попыток оправдать интерес к природному и естественному была позиция еретика Варлаама в паламитских спорах XIV в. Победенный в дискуссии со св. Григорием Паламой, бежит он из Византии на Запад, становится учителем Петрарки и всего Возрождения. Его пристрастие к *естественнонаучному* откровению, при котором Бог видится не прямо (по заповеди Господа: «поклоняться Отцу в духе и истине» — Ин. 4:23-24), а отраженно, в зеркале тварного мира, знаменовало ослабление веры, утерю способности *высшестественного* молитвенного откровения.

Отклонение от заповеданного пути непрестанной молитвы и непрестанного искания Царствия мгновенно превращает человека из *духовного* в *плотского*. «Остальное» занимает все пространство мысли и чувства, вытесняя главное. Кульминацией станет впоследствии картезианская картина мира, апофеоз остального, виртуальная реальность мнимосущего. В картезианской картине мира от полноты христианства останутся рожки да ножки — лишь материальный мир и плотское состояние души человека с ее чувствами, самонадеянными «высокими» мыслями и самодельными идеалами: исчезнет мир невидимый, духовный, ослепительная реальность Царствия Божия.

Провидя пропасть на пути варлаамизма, св. Григорий Палама пророчески предостерегал ересиарха гуманизма: пока ты изучишь внутренности звезд, — миллион раз согрешишь, потеряешь верное направление и погибнешь.

Отказ от приоритета духовно-молитвенного пути привел, как сказано, к паритетности церковного и мирского. Но по пророчеству св. Григория на придуманном равновесии ценностей невозможно удержаться. Если в центре жизни — не укрепляемая Господом святость, — то неизбежно активизируется грязь. Ее агрессия обнажится в дальнейшей истории паритетности. Паритет ведь бывает разным. Латинское *par*, к которому восходит слово, означает «равный», но также супругов, а, с другой стороны, соперников, противников. Паритетные отношения бывают в дружбе, но и на дуэлях секунданты следили за равенством стреляющих. Такое почернение претерпит подброшенная дьяволом идея паритетности. Если в XVI столетии можно было говорить о паритете двух ветвей культуры как о содружественных отношениях учителя и ученика, если вплоть до XVIII в. сохранится паритет друзей, соревнующихся в высоте и устремлении к красоте, то далее намечаются нотки соперничества, вражды и борьбы. И.Ильин будет различать демоническую культу-

ру XIX в. (всеею семя в мотивационной сфере сатаническими стихами Байрона и ему подобных) и сатаническую культуру XX столетия с ее созревшими горькими плодами. И вот уже в рамках рок-культуры идеал обоженного человека грубо отгеснен жадной всецелого осквернения и осатанения.

Обратим внимание: указанная святым опасность состоит не в самом познании природы тварного мира и человека, а в выворачивании пути, в превозношении низшего над высшим, чреватом забвением высшего.

Само же обращение христианского откровения к исследованиям природы и красоты тварного мира не несло в себе греха и послужило причиной всемирного торжества христианской науки и искусства. Ведь святые отцы не отрицали премудрости Божией, сокрытой в природе. По слову свт. Иоанна Златоуста, вся тварь вопиет о Боге. И свт. Василий Великий в первой беседе на Шестоднев говорит: «Мир есть училище боговедения». И в другом месте: «Весь этот мир есть для тебя как бы живая книга, которая исповедует славу Божию и возвещает тебе, имеющему разум, о сокровенном и невидимом величии Божиим, чтобы ты познавал Бога истины». Апостол Павел писал о гневе Божиим, открывающемся на всякое нечестие человеков, подавляющих истину неправдою, «ибо что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил. Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы, так что они безответны» (Рим. 1: 19-20).

О. Павел Флоренский хорошо объяснил, почему только в недрах христианства стало возможным становление теоретико-экспериментальной науки. А академик В.И.Вернадский замечательно показал духовные истоки величайшей научной революции в естествознании: стараниями мистиков и богословов XVI–XVII вв. в Кардано, Скалигера и далее Ньютона из богословия в физику проникло духовное понятие *силы*, как причины всякого движения и изменения в тварном мире. Господь сил напояет силою и все тварное бытие (а при окончании истории «силы небесные поколеблются»). Понятие силы вытеснило языческую идею *формы* как причины движения, гипнотизировавшую мысль естествоиспытателей всех веков (в Библии же прямо говорится о силе земли и солнца, молнии, огня, бегущей воды). Научная революция вслед за тем породит технический и экономический прогресс, а далее и идеологию прогресса.

В сфере богословской и философской обосновывается интерес к множественности явлений мира, в которых должно усматривать Бога (показательна здесь фигура Николая Кузанского). И начнет человеку казаться (в развитие идей Варлаама), что чем больше мира, тем больше Бога. Это обилие мира поражает нас и в искусстве, например в гол-

ландской живописи, начиненной множеством вещных реалий, заключающих в себе таинственный символический и аллегорический смысл. Далее на той же основе зародится в философском мышлении сенсуализм как идолопоклонство показаниям внешних органов чувств при полном вытеснении из сознания человека памяти о том, что когда-то он имел еще и внутреннее око ума-веры-совести, озаряемое светом Божественного разума, и умные чувства, и святые ощущения<sup>4</sup>. Потому над примитивностью сенсуализма закономерно будет возведено здание рационализма, полого внутри, как если бы его придумал компьютер...

И как наука осветилась истиной, мирское искусство засияло небывалой красотой, ибо никогда еще оно не ставило пред собой столь грандиозных задач: великий расцвет культуры гуманизма стал возможным потому, что впервые в истории мирские сферы культуры приняли на себя величайшую, неслыханно новую миссию — ассистировать Церкви, стать приуготовительной проповедью красоты и истины на паперти. Лютер кощунственно и торжественно назовет мирские занятия, профессию призванием (святые отцы делом считали обожение, а мирские занятия — поделием, что не умаляло значения последних). Кеплер молился: «Господи, мыслями своими я иду по следам Твоих свершений», — и Господь даровал ему познать законы движения планет, облегчив и Ньютону его великие обобщения. Ньютон будет изучать законы природы и рассуждать о силе как выдающийся богослов своего времени. Бог, Господь Сил, — не мог не оставить следов своего действия и в созданном им природном мире, напоив и их силою. Коперник избавит западную науку от глупости геоцентризма, которую внушил ей ученый еретик Варлаам, возвратит ей здоровое учение гелиоцентризма, которого придерживались св. Григорий Палама и все святые отцы Восточной церкви.

Светское искусство начинает осознавать себя в свете великой цели — возвышения человеческого духа к небесной красоте.

Что же представляет собой светская музыка XVI в.? Самое впечатляющее и здесь — неожиданное ее стремительное возвышение, восхождение к вершинам особым образом понимаемой духовности.

Взглянув на мир глазами естественного откровения, глазами веры, она вдруг узрела, что творение Божие прекрасно, и человек есть дивная вершина творения. И тогда начала усиленно искать и исследовать эту красоту, но не могла сего сделать без теснейших связей с религиозной сферой культуры. Церковная и светская музыка в XVI в. — члены единой верующей семьи. Светская музыка принята в нее, соответственно, принимает духовные предпосылки своей старшей сестры, церковной

<sup>4</sup> См. об этом: Медушевский В.В. Мысли о православной психологии музыки // Нотомusicus. Альманах музыкальной психологии 1994. М., 1994.

музыки, — ее критерии серьезности, строгой и сосредоточенной глубины, возвышенности, благоговейной красоты, небесной чистоты и ясности духа, окрыленного стремления к дивному божественному совершенству. Уже не сводится она всецело к сфере быта, не обслуживает повседневности, — напротив, возносится над обыденностью, отгораживается от нее и требует внимательного слушания. Концертные залы, которые станут строиться позднее, несут в себе это ощущение надмирности, торжественной приподнятости, сближающее их с храмом.

Хорошо учиться может лишь смиренный, и светская музыка смиренно учится у церковной. В отличие от живописи, появляющейся в результате разложения иконы, элементы которой начинают самостоятельную жизнь в разных жанрах, светская музыка имеет и мощные внешние предпосылки, — например, танцевальные истоки, вообще связь с жанрами быта. Однако и они претерпевают удивительное духовное преобразование. Аристократический танец одухотворяется, в него проникает возвышенное умосозерцающее начало; в понимании современников танец — наука о том, как при помощи чередующихся прекрасных поз передавать возвышенные прекрасные мысли. Так же преобразуются песенные и декламационные предпосылки в придворной арии. Учась у церковной музыки возвышенному благочестию, приобщаясь высоте ее критериев совершенства, светская музыка перенимает умосозерцательный способ построения мира, поэтику и далее все стороны ее языка и системы выразительных средств.

Но у нее, конечно, своя специфика и отличия от церковного богослужебного пения.

Прежде всего — в последней, конечной цели. Светская музыка не берется за обожение человека — эта цель запредельна для нее. Ибо обожение свершается не иначе, как через церковные таинства при условии жизни человека по заповедям. Богослужебное же молитвенное пение, равно как и икона, открывают человека к принятию таинств и восприятию освящающей благодати.

Токи спасающей благодати не проходят через светскую музыку, отделенную от таинств, от молитвенной и таинственной жизни церкви. Не спросится с души на страшном Суде, сколько симфоний Моцарта она прослушала, а молитвенные ее воздыхания при слышании богослужебного пения — залог стяжаемого ею уже на земле Царствия Небесного.

Но светская музыка открыта для действия благодати *призывающей*. Стремление к свету, к высоте неотмирной составляет ее сокровенное желание. Она возбуждает жажду Бога, будучи не в состоянии ее удовлетворить. Оттого-то часты в ней нотки какого-то щемящего чувства недостижимости. И чем больше красоты в ней, — тем острее это чувство:



душа рвется к небесному и плачет, не обретая его в себе. Этого чувства недостижимости совершенно нет в иконе, нет в церковном пении. При смиренном ощущении своего несовершенства душа получает в ней и дивные извещения о близости Царствия, о милости и любви Божией, незаметно преобразующей нас (Мк. 4:27). Замечательно это чувство жизни преизбыточествующей символизируется в церковной архитектуре: от купола главы (символ Главы тела Христова) мягко нисходит освящающая благодать. Это чувство от православного богослужения хорошо передали и послы князя Владимира, вернувшиеся из Византии: не знали они, где находятся, — на земле ли, на небе ли, ибо на земле такой красоты нет.

Церковная музыка молится; в молитве открывается «сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1 Пет. 3:4). Красота светской музыки — скорее от *естественного* откровения. Взор ее устремлен на земное — общение, дружбу, любовь, природу, достоинства человека, обстоятельства жизни. Отбирая в них самое значительное, стремится видеть божественную гармонию. Написанный в 1590-х гг. сонет Шекспира «Ты музыка...» замечательно передает это благоговейное чувство несказанной красоты земной семейной любви как основания несказанной красоты музыки. Но словно забывает лирический герой, что семья — не последнее основание: без ограды веры воскишат семейные отношения бациллами злобы, и появятся на горизонте человечества Павлики Морозовы в соответствии с предупреждениями Господа («восстанут дети на родителей, и умертвят их» — Мф. 10:21).

Богослужбное пение онтологично: действием освящающей благодати вовлекает человека в мир безусловный, абсолютный, дивный; в ответ на молитву сердца благодать умягчает его для Царствия. Эстетика светского искусства, напротив, не скрывает своей условности. О чем скажет нам *stile rappresentativo* — представительный стиль? Возникнет в светской музыке экран сознания, на который будут проецироваться образы сего мира (персонажность в верджинальной музыке XVI в., живописания природы, сцены и происшествия и т.д.). До музыки он возникает в самом светском человеке, непрестанно смотрящем внутренний телевизор со множеством крутящихся на нем образов. От сего предостерегали святые отцы. Умный взгляд духовного человека непрестанно был вперен в невидимое. Видимое же служило иконой — окном в мир невидимой высшей реальности. Зрение плотского человека пристрастилось к видимому. Экран в искусстве — проявление картезианской картины мира (она старше самого ее автора — Декарта), сумма *изображения* внешнего мира и *выражения* внутреннего.

В онтологическом просторе песнесловия молитвы экрана нет. Экран отчуждает: мы вне его, внеположны ему. Истинное бытие нельзя наблюдать со стороны, в нем можно только жить жизнью веры. В нем Бог — всяческая во всем. Внутреннее и внешнее здесь таинственно слиты. «Иже будет во мне и Аз в нем, той сотворит плод мног» (Ин.15:5). Для любящего сердца Бог, хотя и превышает душу, но не находится вне души. В светской музыке не человек покаянно поставляет себя перед взглядом Божиим, но ему, удобно сидящему в кресле, показывают возвышенные предметы его созерцания в обстановке уютной грезы, где ощущает себя хозяином положения.

Отличается в двух родах музыки психология слушания. Молящийся в песнесловии человек по заповеди Божией отвергается себя, ибо, кто себя любит, любить Бога не может. Самоотвержение приводит его в состояние смирения, в котором только и можно общаться с Богом. Пред святостью Божией удостоверяется он в гнусности облепивших его грехов. По мере самоотвержения обнаруживает себя в любви Божией, благодать Божия умягчает окамененное сердца.

Светская музыка хранит память такой перестройки души на евангельский лад, но полноты самоотвержения в ней нет, — остается лазейка в виде примеси мечтательности, мечтательного «как бы». Открывается и опасность самообожения. Как пред иконой человек благоговейно предстоит, а картину бесцеремонно разглядывает, так и в светской музыке чувствует себя точкой отсчета. Представление о гении, творящем мир, имеет исток именно в этой *подмене* действительного предстояния пред Творцом мечтательно-мнимым познанием Бога в творчестве. Автор дивной грезы, гений-художник воздвигнется в центр культуры, залоня истинный центр святости, как художества художеств (по определению святых отцов). Здесь начало искусствобожия.

Танцевальная музыка расслабляет, церковная укрепляет, — говорил Шуман. Это так. Богослужбное пение наполнено молитвенным *усилием* (по заповеди: «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» — Мф. 11:12). Усилием веры выявляется *свобода* человеческого духа в избрании жизни с Богом. Бог хочет от нас свободной любви. Бесы одержат душу, а Бог ожидает нашей внутренней активности, усилий духа. Простор богообщения достижим не иначе, как через тесный путь молитвенного труда.

Доминанта светской музыки иная — *наслаждение*. Всецело отдавшись музыке, душа на ладье упоения носится по волнам звукового моря.

Но труд созидает, наслаждение расточает, и без духовного труда может занести далеко.



В расслаблении духа, в отречении от духовной свободы — причина неуклонно нараставшей в истории *суггестии* (внушающего, гипнотического действия) светской музыки. Ее форма все более выявляет себя как некая машина по управлению слушательским *вниманием*. В богослужбном пении, внутренне аскетичном, внимание онтологично — внимание не к информации, а к живой Истине, к искренности молитвы. Зачем церковному напеву прилепляться к звукам, ими интриговать внимание, разжигать интерес предыктами, возбуждать ложными репризами? Это отнимало бы онтологическую богозданную свободу молящегося. Это путь светской музыки. Главный секрет техники ее обаяния (обаятелями называли в старину гипнотизеров, осуждаемых Богом) — в освоенном ею языке *эмоций*. Слово это — тоже изобретение XVI в. Оно как бы заменило «турбуленции» — страсти. «Турбуленции» несли в себе порицающий смысл. А «эмоции» — *волнения* — окрашены положительно. Нравилось людям гуманистической веры, как влекут его плененные звуками эмоции в смятенную жизнь сердца, где теряется свобода. Монтеверди провозгласит идеал *stile concitato* — взволнованного стиля. В начале XVI в. складывается в психологии новое понимание *фантазии* как произвольного комбинирования элементов, которая замещает собой идеал умного видения сокровенного. Одновременно и в музыке формируется жанр фантазии, но и в более широком смысле эта установка ума начинает проявлять себя в построении художественных миров...

Разведя сокровенные интенции двух ветвей музыки, мы должны видеть и относительность этого разделения.

В предисловии к советскому изданию мадригалов Джезуальдо утверждается, будто музыка его тем живее, чем дальше от «всякой хоральности»<sup>5</sup>. Первая же широкая прекраснейшая фраза начального мадригала удостоверяет в обратном. В ее возвышенной силлабической хоральности сквозит нежный свет молитвенности как источник ее красоты. Если суть серьезной музыки в окрылении души, то как можно выразить его, минуя опыт благоговейно-сосредоточенных силлабических напевов, нежность невматических и духовную радость мелизматических? Даже и в богоборческое коммунистическое время Гимн Советского Союза явным образом опирался в запеве на тысячелетний опыт силлабической гимничности, а в припеве — на духовную радость невматического и мелизматического хорального пения.

Появившиеся эмоции вышли на авансцену художественного мира. Однако духовное умосозерцающее чувство с его внутренним покоем не

ушло совсем, но только лишь отступило вглубь, на положение режиссирующего начала, — главная причина возвышенной красоты музыки...

Сокровенность взаимодействия ветвей нужно видеть в анализах шедевров классической светской музыки.

Посмотрим теперь, как в сфере искусства и музыки проявлялись указанные выше изменения в интонации паритетности двух ветвей культуры.

Серьезная светская музыка, как говорилось, смиренно училась у церковной. А что она? Когда младшая ее сестра вошла в возраст совершеннолетия, старшая начала подражать ей. С абсолютной точки зрения здесь отступление от веры. С внутренней точки зрения рассогласования с верой нет, ибо изменилась вера: принявшая дух варлаамизма, она равным образом руководить развитием как светской, так и церковной ветвей культуры. Действия веры всегда таковы — всегда всепроникающи; никаких перепонок для нее в жизни и культуре не существует. Какова вера — такова и культура. А вера такова, что ослабли мощные тяготения сердца; любовь к Богу она не ставит безоговорочно выше всего земного — оттого из памяти культуры, как говорилось, исчезают представления о главной цели христианской жизни — об обожении, о рождении свыше, о стяжании Царства Небесного и Духа Святого. И тогда в охлажденном сердце духовные устремления начнут сладко перемешиваться с земной душевностью, от такого смешения обретая характер мечтательности. По строгим религиозным критериям духовности здесь нет вообще, потому что духовность — не мечтания и грезы, а рожденность свыше для новой жизни в Царствии Божиим.

В зависимости от внутреннего перерождения веры параллельно, рука об руку эволюционируют светская и церковная западная музыка. Впрочем, эта эволюция особенно заметна за гранью XVI в. Музыку резко опережает здесь икона и картина.

Пламеневшая верою умосозерцательная композиция иконы, запечатлевавшая духовное видение откровения, теперь организована иначе: от нее веет холодом физического пространства. Открытие линейной и воздушной перспективы, внесение их в икону перечеркивает ее суть, превращает в картину, хотя и висящую в храме. Молиться перед нею трудно. Но да ведь и сам характер западной молитвы меняется, она становится душевной, мечтательной, экстатически страстной. В физическом пространстве иконы-картины фигуры делаются зримо-рельефными, тяжелеют, обретают вес, либо в иных случаях бестелесность, но мечтательно-искусственную, создаваемую игрой специальных эффектов.

<sup>5</sup> См.: Джезуальдо ди Веноза. Мадригалы для ансамбля или хора без сопровождения. Л., 1972.

Подлинная икона смотрит на нас взглядом вечности. Икона-картина и чистая картина все более выпадают из вечности, концентрируя взгляд на изображении одного момента времени, включенного в реальную цепь событий, объединенных единством действия, времени и места, со всей тщательностью психологической и двигательной мотивировки, с массой подробностей в одежде, предметах, разглядываемых с великой наблюдательностью, так что картина становится даже и подобием сцены, драматургически выстроенной. Если главным предметом подлинной иконы оказывается лик, просияние неземной святости, то в композициях иконы-картины появляются профили, то есть вместо лика — персонажи. Свет, динамика, движение, свежесть воздуха и удивительность колорита — все начинает служить земному.

Психологизм вносит в икону и вовсе недолжное — экспрессию, земную взволнованность, драматизм, трагедийность, апофеоз земных страданий и прочие извивы душевного чувства, находящие обоснование в извращенном способе молитвы. Запад принимает способ молитвы, который почитался святыми отцами как безусловно уводящий в прелесть. Католики до сих пор со всею страстностью защищают страстность католического религиозного искусства, видя в ней альтернативу сухости и безразличию. Но истинное содержание иконы и не сухость, и не страстность, а святость, божественный огонь любви, воспламеняющий дух человеческий. «Отойди от Меня, сатана! ты Мне соблазн! потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое», — говорит Христос Петру в ответ на его совет пожалеть Себя (Мф. 16:23). Непостижимое духовное содержание иконы пламенем духа преображает ум, сердце, волю, все устройство одуховляемой души молящегося. Драматизм же и страстность водой земных чувств уташает святое горение духа. Трагизм есть односторонность и потому клевета на полноту смысла и торжества света. Сам Господь, идя на вольные страдания, принимая муки, которые по закону справедливости должно было бы понести все греховное человечество, завещал спасаемым людям великую совершенную радость, которую уже никто не отнимет, — и эта великая мысль в Евангелии от Иоанна проводится в трех главах (Ин. 15:11, 16:24, 17:13).

В молитвенном пении и пред святой иконой человек предстоит пред Господом. Когда же в икону пробирается и принцип изображения, то уже Бог представляется глазам человека. Икона-картина становится все занимательнее, захватывает дух мастерством драматургии и необыкновенной изобретательностью, с гипнотической силой влечет куда-то, но уже не в глубину молитвы. То, что с позиций земных выглядит как расцвет и обогащение, с церковных позиций есть уход от сути, искажение веры, из онтологии выпадающей и в прелесть впадающей.

Параллель сказанному легко найти в церковной музыке, которая станет интенсивно перенимать принципы построения внутреннего мира и поэтику у светской музыки, — но в сфере нашего искусства все это случится позже, уже в эпоху барокко, во многом под влиянием оперы как самого крупного завоевания светского искусства.

Подведем некоторые итоги рассмотрению культуры XVI в.

Культура здесь *не отпадает* от веры, ибо по определению сама культура есть выражение веры общества. *Отпадает вера*, меняется молитва, и оттого параллельно меняется содержание как светской, так и церковной ветвей культуры. Внутренние изменения западной веры не заметны ей самой, а видны лишь с абсолютной точки зрения — с точки зрения той веры, которая преподаана Самим Господом чрез апостолов тайне и неизбежно хранится православием.

Все же можно сказать, что в рассматриваемую эпоху планеты церковной и светской музыки вращаются еще вокруг Солнца правды, так что при внешней двойственности культура сохраняет и известное внутреннее единство. Только орбиты их удаляются от Солнца любви, и уже в этом отдалении сбывается пророчество св. Григория Паламы. Когда же удалятся сильнее в сторону тьмы кромешной, то может сбыться и предупреждение о падении и гибели. Родится тогда, по слову Серафима Роуза, «богословие на сытый желудок», «богословие с сигаретой», начнут тогда философы строить концепции, оправдывающие похоти, начнут композиторы конструировать системы и изобретать техники... Тогда слово «секуляризация», или *обмирщение*, раскроет свой особый смысл: слово «мир» (saeculum), спрятанное в этом слове, нужно будет понимать не как богозданную красоту, но как великое обольщение князя мира — сатаны. Тогда сбудется пророчество Писания об апостасии — всеобщем отступлении человечества от Бога...

Ближе ли культура и жизнь стали к Богу со времен паламитских споров — вот в чем вопрос. И что мы выбираем в неоднородной истории культуры — богооткровенную традицию красоты и силы, возрождающей человека, или дьявольскую разрушительную вирусную антитрадицию помрачения, слабости и духовной смерти, которую тот начал преподавать Адаму еще в Эдеме? На этот вопрос каждый отвечает по своей свободной воле, соглашаясь либо с Божественным словом Библии, либо с огромным ныне, наработанным за два тысячелетия массивом спорящих с ним человеческих, направляемых дьяволом учений.

Е. Б. КОПЫЛОВА

## О ПАЛЕСТРИНОВСКОМ ДВИЖЕНИИ В РОССИИ XIX В.

Хорошо известно, что изучение старинной музыки в XIX в. стало осознаться рядом русских музыкантов как серьезная и интересная проблема. Ларош, размышляя о музыкальной культуре XIX в. в историческом контексте, отметил все возрастающий интерес к искусству Палестрины и выделил этот интерес как важную тенденцию своего времени, назвав ее *палестриновским движением*. Начало этого движения в Европе Ларош относил еще к 30-м гг. XIX в. Анализируя ситуацию в отечественном музыкальном мире рубежа 70–80-х гг., критик отметил существование такого движения и у нас: «Как далеко зайдет это движение — трудно предсказать; по некоторым симптомам, оно захватило даже и наше отечество»<sup>1</sup>.

Мы попытались исследовать по возможности все доступные публикации XIX в. (как уже рассматривавшиеся в литературе, так и еще не известные), в которых упоминалось имя Палестрины. Только их общий контекст позволяет сделать выводы о состоянии знания о Палестрине в России XIX в. и выявить картину возникновения и развития палестриновского движения на протяжении всего столетия.

Важным средством распространения этой музыки были ее исполнения. Систематизации этих фактов, дошедших до настоящего времени в разрозненном виде, мы посвящаем последний раздел данной статьи. Специальное внимание также уделено систематизации архивов, где хранились ноты сочинений Палестрины (нами использованы как уже известные источники, так и новые архивные материалы).

### Первые упоминания имени Палестрины в работах русских авторов

Самое раннее из дошедших до нас упоминаний о Палестрине, написанное рукой россиянина, принадлежит князю А. М. Белосельскому-Белозерскому — дипломату, долгое время жившему и работавшему за границей. Александр Михайлович Белосельский-Белозерский (1752–1809/10), член Российской Академии наук и Академии художеств, а также член Академии словесности в Нанси и Академии древностей в Касселе, был для своего времени весьма яркой личностью. В 1775–1778 гг. князь Белосельский познакомился с музеями, театрами

<sup>1</sup> Любопытно и следующее замечание Лароша: «[...] я мог бы назвать не одного молодого русского музыканта, в настоящее время в тиши своего кабинета, работающего без помощи и руководителя над „строгим контрапунктом“, в свое время слишком поспешно, слишком поверхностно, слишком не исторически преподаанным ему в консерватории» (Ларош Г. А. Избранные статьи. Т. 5. Л., 1978. С. 111).

и музыкальными салонами Франции и Италии. Заметим, это было время, когда в Европе уже был опубликован сборник церковных (в том числе и палестриновских) пьес, ежегодно исполнявшихся Папской Капеллой в Риме, а также изданы теоретические и исторические трактаты, имевшие в числе нотных примеров и отрывки из сочинений Палестрины.

В своей книге о музыке в Италии<sup>2</sup> среди имен прочих знаменитых итальянских композиторов Белосельский назвал и Палестрину, говоря о его «великолепном Мизерере, которое поют в Сикстинской капелле в Риме, во время страстной недели»<sup>3</sup>. Эту написанную по-французски и опубликованную в Голландии (Гаага) книгу и следует считать первым отечественным источником, который включал имя великого итальянского маэстро эпохи Возрождения.

Примем 1778 г. — год выхода в свет книги князя за условную точку отсчета в истории русской палестринианы. Мы говорим «условную» не случайно. Т. Н. Ливанова, впервые опубликовавшая русский перевод этой работы, полагала, что упоминание в ней имени Палестрины является ошибкой (видимо, она считала, что вместо имени Палестрины должен был бы быть назван Аллегри, так как именно *Miserere* последнего исполняли по традиции на Страстной неделе в Сикстинской капелле). Действительно, хронологически Палестрина как бы «выбивался» из перечисленного ряда авторов XVII–XVIII вв.: самый старший из прочих музыкантов, названных Белосельским — А. Корелли. Кроме того, в контексте рассуждений о новейших оперных композиторах имя мэтра церковного искусства, возможно, выглядело не совсем уместным.

Однако, книга была издана, имя Палестрины в ней фигурировало. И даже если допустить, что русская палестриниана парадоксальным образом началась с ошибки — имя уже прозвучало.

Следующие работы появились уже в XIX веке. Первыми из них были статьи о Палестрине в книгах и журналах, определявшие как отношение к великому итальянскому композитору, так и вообще степень осведомленности о нем в России начала XIX в. (позднее к ним добавились и газетные статьи).

В 1818 г. в Харькове вышел двухтомный трактат Гесса де Кальве «Теория музыки», содержащий в числе прочей информации сведения о родах музыки: «В числе многих вокальных музык и даже всех родов музыки занимает высшее место церковная. Ее высшая цель и важный слог дают ей на то право»<sup>4</sup>. Далее, на с. 116, читаем: «Церковную музыку,

<sup>2</sup> *Beloselsky A. M. La musique en Italie*. Haye, MDCCCLXXXVIII.

<sup>3</sup> *Beloselsky A. M. La musique en Italie*. P. 33.

<sup>4</sup> *Gess de Calve G. F. Теория музыки*. Т. 2. Харьков, 1818. С. 78.

как то Обедни, оратории, мотетты, псалмы, гимны, кантаты (духовные) писали: Палестрина [...]»<sup>5</sup>.

В 1824 г. в Лейпциге, на немецком языке была опубликована книга графа Григория Орлова «Очерки о музыке в Италии». В авторском предисловии указан год выхода в свет первого, французского издания: 1822-й («Essai sur l'histoire de la musique en Italie», Paris), что по видимому является ошибкой<sup>6</sup>. Исследование Орлова было хорошо известно в русских музыкальных кругах того времени: Улыбышев называл имя его автора в своей «Новой биографии Моцарта».

Хронологически следующим обнаруженным нами изданием, где упоминалось имя Палестрины, была опубликованная в Санкт-Петербурге в 1833 г. на русском языке книга под названием «История музыки». Имя автора не называлось, было лишь указано, что это перевод с французского. При анализе статьи о Палестрине в указанном издании мы обнаружили почти буквальное ее сходство со статьей о Палестрине, опубликованной в весьма известном в Европе того времени французском издании: музыкальном словаре Шорона и Файолля<sup>7</sup>.

В 1837 г. в Петербурге появилась «Ручная музыкальная книга», составленная Л.А.Снегиревым. Это был музыкально-энциклопедический справочник, включавший в себя два раздела. В первом были помещены статьи, от самых кратких — в несколько строк — до более развернутых, которые содержали информацию о различных понятиях, имеющих отношение к музыкальному искусству. Во втором разделе располагались статьи иного — биографического плана. Среди них находилась и заметка о творческом пути Палестрины.

Специальные справочники, включавшие биографии только музыкальных знаменитостей прошлого и современности, выходили в России и до издания Снегирева. Это «Карманная книга для любителей музыки на 1795 год»; «Лирический музей, содержащий в себе начертание истории музыки с присовокуплением: жизнеописаний некоторых знаме-

<sup>5</sup> С этим трактатом связаны любопытные факты в истории отечественной культуры. Во-первых, книга Гесса де Кальве имела у В.Одоевского (она и сейчас находится в его фонде в Отделе редких изданий Московской Государственной Консерватории). Во-вторых, сохранилось письмо А.С.Грибоедова к В.Ф.Одоевскому с просьбой купить для него книгу Гесса де Кальве, посвященную проблемам музыкального искусства. Не исключено, что приведенное письмо Грибоедова могло послужить причиной, побудившей Одоевского купить трактат под серьезным названием «Теория музыки». В той части архива князя Одоевского, которая находится сейчас в ГЦММК им.М.И.Глинки (ф. 73), в описи архива (раздел В: «Теоретические труды» папка № 7, № 170) среди рукописей разных лиц по вопросам теории музыки числятся выписки неустановленного лица как раз из «Теории музыки» Гесса де Кальве. Может быть, они принадлежали Грибоедову? Пока это остается загадкой, так как архив Одоевского, по существу, недоступен в основной своей рукописной части.

<sup>6</sup> См. об этом: *Копылова Е.* Палестриновское движение в России XIX в. Предпосылки. Возникновение. Развитие. Дипломная работа. МГК, 1997. Гл. 3.

<sup>7</sup> *Choron E.A., Fayolle F.J.M.* Dictionnaire historique des musiciens... Paris, 1817.

нитых Артистов и Virtuozов оной; разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей», изданный Кушеновым-Дмитревским в 1831 г. Однако статья о Палестрине в публикациях такого рода впервые появилась в книге Снегирева<sup>8</sup>. Будучи весьма краткой и сжатой, эта статья, заметим, тем не менее, включала основные моменты биографии композитора, а именно:

- рождение композитора в 1529 г. (!),
- его профессиональное обучение искусству композиции у предшественника фламандской школы Гудимеля,
- первая важная кульминация в творчестве Палестрины и приход к нему славы, что связывалось с созданием Палестриной знаменитой Мессы Папы Марчелло в 1555 г. (!),
- смерть Палестрины 2 февраля 1594 г.

Обратим внимание на даты, приведенные в указанных публикациях. 1529 г. упоминается как дата рождения композитора и в книге Орлова, и в «Истории музыки», и в «Ручной музыкальной книге» (точно такая же дата, заметим, приводится в словаре Шорона и Файолля). Дата появления Мессы папы Марчелло также совпадает во всех трех книгах. Видимо, их авторы ориентировались на какой-то один источник, известный в то время русским. По нашему мнению, этим источником был словарь Шорона и Файолля.

Дата смерти Палестрины — 2 февраля 1594 г. — практически никогда не подвергалась сомнениям, но две другие — даты рождения композитора и появления Мессы, «спасшей многоголосную церковную музыку», позднее оспаривались зарубежными историками. Так, аббат Баини в своем трактате о Палестрине (1828) называет в качестве даты его рождения 1524 г. Что касается времени появления Мессы папы Марчелло, то 1555 г., указанный в «Очерках» Орлова, «Истории музыки» и «Ручной музыкальной книге», с 1830-х гг. исследователями был изменен на 1565-й. Именно этот год называют Улыбышев и потом Серов.

В 1830-е гг. выходили в России и другие книги с упоминанием имени итальянского композитора эпохи Возрождения. В 1833 г. в Петербурге появился перевод работы Ф. Ж. Фетиса «Исторические достопамятности музыки; необходимо нужное дополнение к книге: Музыка, понятная для всех». Здесь, как и в других рассмотренных нами публикациях, говорилось о Палестрине, его роли в истории церковной музыки и, конечно, о Мессе папы Марчелло и ее значении, а также об особенностях стиля композитора.

<sup>8</sup> К примеру, в «Лирическом музее...» Кушенова-Дмитревского в числе прочих музыкантов называется имя некоего гобоиста Палестрины (!), но о Джованни Пьерлуиджи да Палестрина здесь не говорится ни слова (*Кушенов-Дмитревский.* Лирический музей, содержащий в себе начертание истории музыки с присовокуплением: жизнеописаний некоторых знаменитых Артистов и Virtuozов оной, разного рода анекдотов и четырех портретов... СПб, 1831).

В 1838 г. в Санкт-Петербурге вышла и еще одна переводная работа: «История музыки» английского историка Кука Штаффорда<sup>9</sup>, где также упоминалось о Палестрине. Надо признать, что уже «История музыки» 1833 г. была неплохим по тем временам исследованием, содержащем практически все необходимые сведения о жанрах старинной музыки и ее творцах, но все же труд Штаффорда можно выделить из числа всех работ, появившихся в России в 30-е гг.. Книга эта лаконичная, но одновременно очень дельная и толковая; информация о старинном искусстве подается здесь очень живо и выразительно. Несмотря на то, что в отношении Палестрины в книге Штаффорда приводится гораздо меньше фактического материала, зато более ярко, выпукло и динамично вырисовывается общая картина музыкальных школ Италии. Нельзя не обратить внимания и на то, что примечания к этому исследованию были составлены Фетисом, одним из крупнейших историков того времени. Последний уточнил многие фактологические детали и снабдил книгу примечаниями. Отметим, что книга включала в себя и раздел о русской музыке, написанный В. Ф. Одоевским. Уже само его участие в названной публикации было своего рода «гарантией» качества указанного издания.

В 1830-е гг. о Палестрине можно было прочитать и в публикациях совсем иного рода. Так, в России этого времени выходили в переводных изданиях сочинения зарубежной художественной литературы. Известно, что важную роль в популяризации музыки Палестрины играл Э. Т. А. Гофман и некоторые другие немецкие писатели-романтики, чье творчество было известно в России. К примеру, отрывки из сочинений Л. Тика появились в «Московском Телеграфе» — журнале с заметной романтической ориентацией, издаваемом Н. А. Полевым. Публиковался у нас тогда и Гофман. В 1836 г. на русском языке были изданы его «Серапионовы братья», в которых отмечалось и искусство Палестрины.

В подобном контексте становится понятен характер следующего материала о Палестрине, опубликованного в 1839 г. в московском журнале «Галатей» под названием «Брак Палестрины. Римская хроника». Он столь уникален, что на нем следует остановиться подробнее.

Эта «Хроника» представляет собой своеобразную художественную новеллу, написанную в русле лирико-сентиментальных повестей начала столетия. Особенно занимателен для нас ракурс, в котором предстает Палестрина: композитор показан как типичный герой сентиментальной повести — влюбляющийся, страдающий, дерущийся на дуэли, причем с самим кардиналом (!), — вступаясь за честь своей жены — и т. п. Уделе-

<sup>9</sup> Имена авторов, известных лишь по публикациям XIX в. и не переиздававшихся в наше время, мы приводим с сохранением традиционной орфографии, принятой тогда в России.

но здесь место и показу музыкального дарования Палестрины: к примеру, говорится, что специально для церковного праздника в родном селе (!) восемнадцатилетний Палестрина, уже получивший место тенориста в Сикстинской капелле, за одну ночь пишет «великолепную восьмиголосную пьесу», и во время ее исполнения на празднике сам поет партию тенора. Для нас, конечно, важен не сентиментальный колорит «Хроники» и не трогательные описания женитьбы композитора (а также тех ужасных последствий в дальнейшей карьере Палестрины, которые это счастливое событие за собою повлекло), а совсем другое: именно с этой публикацией впервые появилась в русской печати другая дата рождения композитора — 1524, а не 1529 г.<sup>10</sup>

Все рассмотренные публикации служат свидетельством существования в России первой трети XIX в. многочисленных материалов для знакомства с жизнью и творчеством Палестрины, полезных для тех, кто интересовался в то время историей музыкальной культуры.

#### Палестрина глазами А. Д. Улыбышева и русской музыкальной критики 1840-х гг.

Пожалуй, самое интересное и глубокое из всего того, что было написано о Палестрине в России первой половины XIX в., принадлежит А. Д. Улыбышеву (1794–1858). В его известном исследовании о Моцарте, опубликованном на французском языке в Москве в 1843 г., было несколько замечаний и о Палестрине, его стиле и его эпохе. Издание А. Улыбышевым (как раньше и А. Белосельским, и Г. Орловым) своей книги по-французски было коммуникативным шагом по отношению к Западу.

Конечно, это был шаг честолюбивый, к тому же еще и дипломатический, но вполне себя оправдавший. В Европе работу оценил такой историк, как А. В. Амброс. Он цитировал ее, и, что поразительно, именно в том разделе своего исследования о старинной музыке, где говорилось о Палестрине.

Личность А. Д. Улыбышева, также как и его трехтомный труд, охарактеризовал Г. А. Ларош во вступительной статье ко второму отечественному изданию книги, вышедшему в русском переводе в 1890 г. «Улыбышев стоит на уровне „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik“ Кизеветтера и первого издания „Biographie universelle des musiciens“ [Фетиса], — писал Ларош, доказывая, что с появлением этой ра-

<sup>10</sup> Дата эта — наиболее точная из всех появлявшихся в печати на протяжении XIX в. — была введена Баини. Не исключено, что прообразом для данной «Хроники» послужили именно материалы, приведенные в книге Баини, обильно снабженной всякого рода историями и анекдотами.

боты отечественной мыслью о музыке был сделан значительный шаг вперед<sup>11</sup>.

Многие фактические сведения, касающиеся искусства прошлых веков, имена и даже нотные примеры Улыбышев почерпнул из зарубежных исследований по истории музыки, современных ему и по тем временам новейших. Он ссылаясь на имена таких европейских историков музыки, как И.Н.Форкель, Ф.Ж.Фетис, Р.Кизеветтер, Ч.Берни и др., и, по всей видимости, не просто использовал их материалы, но осмысливал известные ему исторические факты, приводя как результат собственных раздумий те или иные суждения относительно развития музыкальных форм, музыкального языка.

Во взглядах Улыбышева на музыку Палестрины есть одна характерная и очень важная для этого писателя особенность, которую надо иметь в виду. Он рассматривает творчество и стиль Палестрины, в широком смысле, сквозь призму моцартовского наследия, считая Моцарта безусловной «кульминацией» в истории музыки и расценивая все предыдущее развитие музыкального искусства как преддверие его появления.

Несмотря на всю эту, порой чрезмерную, субъективность взглядов Улыбышева, важно то, что именно он первым заговорил о преемственности Моцарта по отношению к Палестрине, да и вообще был первым в России прошлого века, кто так много размышлял о творчестве Палестрины и о его роли в истории музыкального искусства.

В целом позиция Улыбышева относительно творчества Палестрины и его значения в истории музыки базировалась на тех же основаниях, что и сложившиеся тогда в Европе (к середине 1830-х гг.) представления об этом старинном музыканте. Имя Палестрины возникает в книге Улыбышева в общем обзоре музыкальной истории: его наследие рассматривается в контексте общеевропейского многовекового развития гармонии, — развития, в котором творчество Палестрины являлось важнейшим этапом<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ларош Г.А. Избранные статьи. Т. 5. Л., 1978. С. 158.

<sup>12</sup> При всей недостаточности нотного материала (вообще характерной для того времени), одно сочинение Палестрины Улыбышев, безусловно, знал довольно хорошо. Это «Stabat Mater». Сам автор «Новой биографии Моцарта» сообщает о факте исполнения в Нижнем Новгороде данного произведения, видимо, под его непосредственным руководством (см.: Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта. Т. 1. М., 1890. С. 36). Улыбышев не называет точной даты исполнения, но, по крайней мере, год можно определить по указанному вступлению, датированному 14 июня 1840 г.: «Наши петербургские друзья не без удивления прочтут перечень главных сочинений, исполненных *прошлою зимою* в Нижнем: „Stabat Mater“ Палестрины (для одних голосов), отрывок из «Мессии» Генделя, отрывок из Реквиема Моцарта» (курсив мой.— Е. К.). Итак, исполнение указанных произведений должно было состояться зимой 1839/1840 г. По какому изданию разучивалось и исполнялось в Нижнем Новгороде «Stabat Mater» Палестрины, сказать трудно (это могла бы быть и рукописная копия). Маловероятно, что Улыбышев выписал эти редкие ноты из-за границы.

Палестрина упоминается в «Новой биографии Моцарта» несколько раз: в первой главе второго тома (целиком посвященной обзору истории музыки до Моцарта), затем в следующей главе этого же тома под названием «Миссия Моцарта» и, наконец, в завершающем разделе книги в конце последнего тома. Улыбышев, отметим, не ограничивается изложением общеизвестных сведений о времени, в которое Палестрина жил, и о тех причинах, благодаря которым церковная музыка приобрела в его лице такого преобразователя. Критик отмечает три основных качества, характеризующих творческий облик Палестрины:

1. контрапунктическое мастерство, в котором он превзошел своих учителей;
2. ярко проявившийся талант мадригалиста: Палестрина — «матригалист, может быть, первый из всех стремившихся выразить музыкой текст» (слово «первый», видимо, следует понимать именно в хронологическом, а не в «качественном» смысле, так как встречались и другие переводы этой фразы Улыбышева (в статье 1849 г. о Палестрине и Бортнянском, характеристику которой мы даем ниже);
3. «[...] он создатель стиля, носящего его имя или стиля а cappella».

Основное внимание Улыбышев уделяет именно третьему вопросу — особенностям стиля композитора.

В главе, посвященной истории музыкального искусства, Улыбышев делает попытку охарактеризовать музыкальный язык Палестрины и отмечает состав аккордики («большинство вспомогательных аккордов было неизвестно Палестрине»), консонантность («его обыкновенный и систематический ход состоит в ряде совершенных мажорных и минорных аккордов, смешанных с некоторыми секстаккордами»), ладовую многоопорность (между аккордами, составляющими музыкальную ткань, «так мало тонального сродства, что узнать тон невозможно»); говорит о каденциях («едва только, изредка, вводный тон или септима дадут намек на вероятную тональность пьесы»).

Разговор о каденциях возникает и в связи с отдельными, более частными проблемами в общеисторическом аспекте развития гармонического языка<sup>13</sup>. Отметим, что этот важный момент формы, в определенной степени концентрирующей в себе особенности старинной гармонии, показан Улыбышевым именно на примере из сочинения Палестрины: «Я встречаю у него [...] каденцию настолько характеричную, насколько это возможно: “Stabat Mater”, такты 72—73».

<sup>13</sup> Так, Улыбышев касается вопроса о начале употребления в старинной музыке доминантсептаккорда без приготовления. В этой связи он вступает в полемику с Ф.Ж.Фетисом, говоря что до Монтеверди (которого Фетис называет первым) случаи употребления неприготовленного доминантсептаккорда встречались уже у Палестрины.

Улыбышев заостряет внимание и на своеобразии присущей этому композитору логики выстраивания аккордовых последовательностей. Последнее рассматривается Улыбышевым как весьма существенный фактор для понимания особенностей палестриновского стиля, потому что слуховое восприятие музыкантов, воспитанных, как и сам Улыбышев, в традициях рубежа XVIII—XIX вв., сильно отличается от мышления композиторов XVI в. Чтобы ярче выявить это отличие, Улыбышев перегармонизирует начальные такты «Stabat mater» (сохраняя лишь верхний голос — партию сопрано) в соответствии с «обобщенными» представлениями о гармонии своего времени. Приводимый сразу вслед за этим примером соответствующий фрагмент из «Stabat Mater» в его «оригинальном» виде, по мнению Улыбышева, лучше всяких слов характеризует своеобразие палестриновской манеры сопоставления гармонических вертикалей<sup>14</sup>.

То, на чем в указанном фрагменте своей работы сделал акцент Улыбышев, была *необычность* палестриновских последований с точки зрения современного критику гармонического мышления (и, следовательно, нешаблонность, «незапрограммированность» первых по сравнению с музыкальными формулами XIX в., ставшими уже во многом привычными для слушателя начала XIX в., что и было показано Улыбышевым)<sup>15</sup>.

Помимо чисто практических вопросов, возникавших у Улыбышева при обращении к музыке Палестрины, критика вместе с тем влекла к себе и область эстетических рассуждений, в сфере которых он также оставил (все в той же «Новой биографии») ряд замечаний об искусстве старинного мастера. В связи с этим весьма любопытно отметить, что Ларош, в шутку называя Улыбышева «Гегелем в карикатуре» (и, безусловно, намекая на философскую устремленность мысли критика), в

<sup>14</sup> См.: Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта. Т. 2. М., 1891. С. 36–37.

<sup>15</sup> Эта же проблема привлекала к себе внимание *зарубежных* исследователей — причем как задолго до появления исследования русского музыканта, так и гораздо позднее, уже после его смерти. Так, еще в 1791 г. И. Ф. Рейхардт, анализируя музыкальный стиль «Gloria Patri» Палестрины, пишет как раз о том, что этот отрывок способен покорить именно «смелым наплывом аккордов», и если «кому-то, вероятно, на первый взгляд покажутся необычными, резковатыми последования как бы чужеродных [...] а, g и f», то «внутреннее благородство, возвышенность этой музыки несомненны». У Палестрины, продолжает Рейхардт, «каждый отдельный аккорд [...] покоряет, поглощает слушателя и кажется вдвойне сильнее из-за неожиданности своего наступления». А спустя восемьдесят с лишним лет после Рейхардта и почти тридцать лет после Улыбышева к тому же вопросу возвращается Амброс. Характеризуя уже упоминавшийся «Stabat Mater» Палестрины, австрийский историк вновь заостряет внимание на начальных тактах данного сочинения и говорит, что именно эти первые такты, где друг за другом подряд идут мажорные трезвучия А, G, F, особенно способствовали популярности палестриновского произведения, так как «это одно из немногих мест у Палестрины, где он со всеми ... трезвучиями работает как таковыми, а не так, как в других случаях, когда он работает с гармонией как с результатом сплетения мелодических линий» (Ambros G.W. Geschichte der Musik. Bd. IV. Breslau; Leipzig, 1881. S. 56).

известном смысле «попал в точку». Как мы уже видели, Гегель — «властитель дум» целого поколения русской молодежи 40-х гг. — определял творчество Палестрины как «подлинно идеальную музыку». И Улыбышев — правда, скорее всего, независимо от немецкого философа — также пишет о Палестрине в возвышенно-поэтическом стиле, вторгаясь в область отвлеченно-философских категорий «абсолютного»: «Эти торжественные трезвучия, равномерно падающие одно за другим, без характеризованного ритма, вам являются как отголоски мировой гармонии, как голос самого Бога, этого Троиственного Бога, отразившегося так глубокознаменательно в трезвучии. Почти полное отсутствие соединительных аккордов, чтобы установить причинность и зависимость между этими великими проявлениями абсолютного; ни одного из страстных и патетических диссонансов, выражающих наши минутные радости и увлечения; никакого ритма, соответствующего биению нашего сердца; никакого мелодического контура, могущего дать воображению созерцание чего-нибудь конечного, словом, светского, мирского, говорящего языком плотских страстей. Это была музыка, какую должна быть музыка божественной службы»<sup>16</sup>.

Примечательно, что именно филоофско-эстетическая сторона исследования Улыбышева, вызвавшая несколько насмешливые, хотя и доброжелательные отзывы Лароша, была оценена Г.В.Амбросом (кстати, также посвятившим значительную часть своих исследований музыкально-эстетическим проблемам). Так, говоря о том неизменном восторге, который вызывал «Stabat Mater» у слушавших его, Амброс цитирует именно Улыбышева: «Даже сам Улыбышев восклицал: „Как это звучит? Красиво, достойно, божественно. Эта музыка произошла не на земле“»<sup>17</sup>.

Таким образом, мы видим, что диапазон размышлений Улыбышева о Палестрине был весьма широк: от подробного рассмотрения мельчайших деталей и нюансов при анализе музыкального произведения — до философско-поэтических обобщений, относящихся к эстетическим категориям.

В «Новой биографии Моцарта» А.Д.Улыбышев на двадцать с лишним лет раньше А.Н.Серова уже указал 1565 г. как год создания Мессы Папы Марчелло. Однако название мессы Улыбышев здесь не приводит, выражаясь слишком поэтически-туманно, из-за чего довольно нелегко определить, с каким именно произведением связывает критик эту дату: «И вот в 1565 году Бог повелел своему служителю Алоизию Пренестскому [т. е. Палестрине] оживить церковное пение гениальным дуновением и Алоизий ответил: Да будет Твоя воля, Господи! И церковные

<sup>16</sup> Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта. Т. 2. С. 33.

<sup>17</sup> Ambros G.W. Geschichte der Musik. Bd. IV. S. 56.



напевы раздались как ангельское пение, и великая церковная музыка предстала сияющая светом святости. Папа, кардиналы, весь народ преклонились перед бессмертной»<sup>18</sup>.

В целом книга Улыбышева помогает нам представить тот круг воззрений на творчество и стиль рассматриваемого композитора, который был характерен для времени, в которое жил критик, и для его среды. Его исторический обзор является фактическим свидетельством того, как, в каком объеме и на каком материале в конце 30-х — начале 40-х гг. могли представлять себе эволюцию западноевропейской музыки русские музыканты, интересующиеся этой проблемой. «Новая биография Моцарта» — документ, говорящий во многом о взглядах целого десятилетия, а значит, и целого поколения.

В те же 1840-е гг. в России появился ряд газетных и журнальных публикаций с интересующим нас материалом.

Статья В.Кажинского «Палестрина» в журнале «Иллюстрация» за 16 марта 1846 г.<sup>19</sup> включала в себя биографию композитора и список сочинений — аналогичный уже приведенному выше, однако с небольшим добавлением: отдельно был указан еще и восьмиголосный мотет «Stabat Mater»<sup>20</sup>. Его выделение здесь не случайно: автор говорит, что видел эти ноты «и в Петербурге, в библиотеке Певческого корпуса», — весьма ценная для нас деталь. Кроме биографических данных (в качестве даты рождения здесь опять назван 1529 г.), есть ряд замечаний и другого характера. Так, весьма пронзительно в данной публикации было подчеркнуто, что музыка мастеров XVI и XVII вв. теперь гораздо менее известна, чем, к примеру, поэзия того же периода: «[...] Вы очень хорошо знаете сладостные сонеты к Лауре, знаете Освобожденный Иерусалим; но не многим известны псалмы Марчелло, или Литургии Палестрины».

Другая статья этого же времени (газета «Северная пчела», №134 за 17 июня 1846 г.) представляет собой материал совсем иного рода — краткое сообщение под названием «Бюст Палестрины». Вот небольшая выдержка из него: «Читатели припомнят, что Его Величество Король

<sup>18</sup> Ср. со следующими словами, по преданию, произнесенными папой Пием IV 26 апреля 1565 г. после исполнения в первый раз Мессы папы Марчелло: «Здесь Иоанн в земном Иерусалиме дает нам предчувствовать то пение, которое Св. Апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в Небесном Иерусалиме» (цит. по: Саккетти Л.А. Очерк всеобщей истории музыки. СПб, 1883. С. 106).

<sup>19</sup> В.М.Кажинский был заметной фигурой в русском музыкальном мире того времени: он известен как пианист и музыкальный критик. Его статья о Палестрине была особым образом отмечена в «Журнале Министерства народного просвещения» (июль 1846 г.), где приведены выдержки из нее.

<sup>20</sup> Тот самый, об исполнении которого пишет Улыбышев. Это существенно, так как выше уже отмечалось, что у Палестрины есть еще и треххорное (двенадцатиголосное) произведение на этот же текст.

Прусский поручил в 1844 году, по предложению знаменитого Маэстро Спонтини, живущему в Риме прусскому ваятелю Эмилио Вольфу изваять мраморный бюст Палестрины [...] Из Рима сообщают теперь, что 7-го марта был торжественно освящен этот бюст отца церковной музыки шестнадцатого века» (курсив мой.— Е.К.). В качестве даты рождения вновь указан 1524 г.

Наконец, последней из публикаций этого десятилетия о Палестрине была статья 1849 г. в журнале «Отечественные записки» (т. LXV, отдел VIII, музыкальная хроника, без названия). В ней, как бы репризно «замыкавшей» круг изданий 1840-х гг., были даны отсылки на труд Улыбышева и приведены весьма обширные цитаты из него, касавшиеся Палестрины. Ракурс статьи, в целом, очень интересен: здесь смело сопоставлены два совершенно различных по стилю и времени композитора: Бортнянский и Палестрина. Роль Бортнянского в истории русской духовной музыки уподобляется роли Палестрины в истории католической музыки во времена Тридентского Собора. Сам Бортнянский назван в статье «нашим Палестриной». Отметим также, что важное место в данной публикации уделено и собственно музыкальной материи. Определение стиля Палестрины целиком основано на рассуждениях Улыбышева. Большое внимание уделяется понятию стиля а сарпелла, создателем которого признается Палестрина: «[...] в нем видим мы [...] творца стиля, носящего его имя, или, иначе — стиля „а сарпелла“». Автор пишет: «По внешней форме своей стиль „а сарпелла“ воспроизводил простой контрапункт XIV столетия [...] но Палестрина придал ему гармонию более правильную и лучше приноравленную [sic]; он ввел в него частицу канонических украшений, которые возвышали композицию не вредя словам [...]».

Важно, что в указанной статье выдержки из «Новой биографии Моцарта» впервые появляются в России на русском языке; знаменательно также, что именно фрагменты, посвященные Палестрине, становятся первыми из того, что было переведено на родной язык автора из этого исследования.

Ко второй половине столетия происходит смена музыкальных миров — как в области критики, так и в области музыкального творчества, и искусство Палестрины теперь во многом воспринимается в контексте новых увлечений и новых идеалов — Бетховена и композиторов романтического направления.

#### Палестрина в контексте русской музыкальной культуры 1850—1880-х гг.

С середины XIX в. необходимость серьезного освоения старинной музыки — как и перспективы ее изучения в дальнейшем — все сильнее осознавалась русскими музыкантами. Творчество Палестрины стало



привлекать к себе внимание отечественных музыкантов этого периода в связи с самыми разными вопросами, как это происходило и в Западной Европе. Здесь и проблемы духовной музыки, соприкасающиеся со стремлением к изучению отечественного музыкального наследия, и профессиональное музыкальное образование, и поиски новых средств музыкальной выразительности в композиторском творчестве.

Практически все основные составляющие европейского палестриновского движения начинают обнаруживаться и в России — но уже в контексте проблем отечественной культуры. Творчество Палестрины, как признанный эталон, и здесь оказывается на пересечении самых разных тенденций. Однако для серьезного изучения этой музыки не хватало нотных источников.

Расширение круга доступных для изучения и исполнения сочинений Палестрины происходило разными путями. Большое число этих произведений попало в Россию благодаря деятельности меломанов-коллекционеров.

**Коллекционирование** сочинений Палестрины, вероятно, началось в России еще в конце XVIII — самом начале XIX вв. Одно из собраний — архив Юсуповых в отделе рукописей РНБ в Петербурге, где имеется рукописный сборник нот, включающий «Impropria» и «Fratres ego enim» Палестрины.

В другом собрании — так называемой «Юсуповской коллекции»<sup>21</sup> — есть издание церковных произведений, исполняемых на Страстной неделе Сикстинской капеллой в Риме<sup>22</sup>. Кроме сочинений Аллегри («Misereatur») и Баи («Misereatur») в нем находятся три церковные композиции Палестрины: «Impropria» (исполняется в Страстную Пятницу), «Stabat Mater» (звучит в Вербное воскресенье) и «Fratres ego enim»; все три палестриновские сочинения — для восьми голосов и двух хоров. Наконец, также в Петербурге нами был обнаружен и еще один экземпляр этого редкого издания. Он замечателен тем, что содержит автограф — дарственную надпись, гласящую: «Пожертвовано от графа Григория Петровича Волконского Петербургской Певческой Капелле. Октябрь 25...». Год, к сожалению, прочитать не удалось.

Информация о других коллекциях XIX в., включавших ноты палестриновских сочинений, связана с именами В.В.Стасова и А.Я.Скарятина.

В.В.Стасов (1824–1906 гг.) с 1851 по 1854 гг. провел в Италии и во время своего пребывания в Риме (1852–1853) лично познакомился с аббатом Сантини. От Сантини Стасов привез скопированную по его заказу большую рукописную коллекцию сочинений старинных авторов

<sup>21</sup> Муз. отдел РНБ (СПб).

<sup>22</sup> Издание предположительно датировано 1808 г.

различных европейских школ<sup>23</sup>, которую в 1870 г. принес в дар Императорской публичной библиотеке.

Примерно в это же самое время соотечественник Стасова — дипломат А.Я.Скарятин, увлекавшийся музыкой, — также общался с аббатом-коллекционером и также делал заказы на переписку нот<sup>24</sup>. Эти две коллекции, попавшие в Россию практически в одно время, во многом перекликаются: сходен их состав (в том числе и в отношении палестриновских сочинений), и даже почерки переписчиков часто совпадают. В обеих коллекциях имеются мадригалы, мессы, мотеты. Хотя Стасов в письмах к родным и отзывался о коллекции Скарятина ревниво скептически, считая свое собрание лучшим в подборе материала, его «качества», все же надо признать, что его мнение не совсем объективно. Так, у Скарятина тоже присутствуют в коллекции Месса папы Марчелло, «Stabat Mater» (и даже в двух вариантах: для двух и трех хоров), мадригалы для четырех и пяти голосов (в том числе и на стихи Петрарки), множество мотетов. Кроме того, в собрании Скарятина месс, к примеру, даже больше, чем у Стасова.

**Исполнение музыки Палестрины в России** было важнейшим фактором ее популяризации. К счастью, о многих исполнениях сохранились свидетельства в виде афиш, рецензий, воспоминаний (иногда даже с приведением точных дат и программ выступлений: см., например: Д.В.Стасов «Музыкальные воспоминания»), благодаря чему мы можем хотя бы приблизительно, в общих чертах, но все же восстановить палестриновский репертуар, знакомый российской публике прошлого века.

Факты публичного исполнения сочинений Палестрины в России говорили о хорошем уровне практического изучения музыки строгого стиля, так как ее просто невозможно исполнять без соответствующей профессиональной подготовки.

<sup>23</sup> В статье «Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме» (апрель 1853 г.) Стасов рассказывает как о самом собрании, так и о ее владельце, говоря о громадном значении этого человека в Европе; упоминается здесь и об исполнении старинной музыки в доме Сантини, которое было «одним из самых блестящих явлений в музыкальной жизни нашего времени». В процессе общения с Сантини Стасов познакомился со многими шедеврами старинного музыкального искусства. Трепетное отношение итальянского коллекционера к произведениям Палестрины передалось и русскому критику, особым образом выделенному в своей статье наследие именно этого великого композитора эпохи Возрождения: «Нужно ли говорить, кто между всеми авторами занимал на этих музыкальных собраниях первое место, чье имя и чья музыка слышались тогда всего чаще между этими горячими поклонниками истинного искусства? Кто присутствовал тут постоянно точно на каком-то пьедестале, выше всех других знаменитых голов Италии, выше всех ее славных музык? Кто, как не Палестрина, зажегший новое солнце над Италией и вызвавший из неизвестных бездн созидательский музыкальный дух этой прекрасной благословенной земли?» (Стасов В.В. Статьи о музыке. Вып. I. М., 1974. С. 57).

<sup>24</sup> Полный список произведений из этой коллекции см.: Аннотированный указатель к собранию старинных нот А.Я.Скарятина / Сост. И.Медведева, С.Сигида. ОР МГК.

Хоровые коллективы, исполнявшие музыку итальянского композитора, были немногочисленны, но при этом разнообразны по типам. С одной стороны, встречались исполнения «эпизодические». С другой — хоровое исполнительство в сфере старинной зарубежной музыки в прошлом веке характеризовалось и некоторыми по-настоящему крупными явлениями: созданием и функционированием таких постоянных хоровых коллективов, как хор певчих графа Д.Н.Шереметева под управлением Г.Я.Ломакина, затем, в 1880-е гг. — хор А.А.Архангельского, а гораздо позднее, уже в начале XX в. — хор Московской Симфонической Капеллы под руководством ученика С.И.Танеева, В.А.Булычева, также активно пропагандировавшего музыку строгого стиля нидерландских и итальянских композиторов.

Несомненно, лучшим и, в сущности, основным коллективом, представлявшим российской публике сочинения старинных авторов, вплоть до середины 1870-х гг. был хор графа Шереметева, которым руководил превосходный дирижер Г.Я.Ломакин. Хор Шереметева ярко проявил себя уже с начала 1850-х гг., и в программах выступлений коллектива музыкальные композиции Палестрины звучали почти на всем протяжении его концертной практики. Высокий уровень исполнительства с гордостью подчеркивали, конечно, сами россияне. Сохранилось мнение владельца капеллы, графа Д.Н.Шереметева: «Все первейшие артисты в Европе слушали мой хор; музыка древних сочинителей составляла репертуар моего хора; одобрение было всеобщее»<sup>25</sup>. Стасов, в письме к родным из Италии, сообщает, что отказался от удовольствия послушать сочинения Палестрины в исполнении Сикстинской капеллы, так как, по его словам, эту музыку можно услышать в Париже и в Петербурге в гораздо лучшем исполнении (он имел в виду, скорее всего, уже этот коллектив). Репертуар хора, кроме сочинений русских композиторов, Баха, Моцарта, состоял из произведений старинных итальянских композиторов, в том числе — Палестрины и ряда более поздних авторов — Лотти, Дуранте и др. Вероятно, многие факты сейчас уже утрачены, но известно, что из композиций Палестрины хором Ломакина исполнялись некоторые отрывки из месс, отдельные мотеты, мадригалы, — то есть творчество композитора было представлено в разных жанрах (хотя часто и не целиком). На мотет «Lapidabant Stephanum» указывал Д.В.Стасов; об исполнении мотета «Pescantem» мы узнаем из программ концертов хора из архива графа Д.Н.Шереметева.

После смерти владельца (1872) хор прекратил существование. Однако, регулярное исполнение палестриновских сочинений, прерванное на несколько лет, было продолжено другим ярким коллективом — хором

<sup>25</sup> Записки графа Д.Н.Шереметева. РГИА, ф. 1320, ед. хр. 1776.

Архангельского (1846–1924), одного из крупнейших русских дирижеров, который начинал свою деятельность как регент нескольких церковных хоров. Важнейшей датой в палестриновском движении стал 1887 г.: *30 декабря 1887 г. в России впервые прозвучала Месса папы Марчелло*. Ее исполнение произвело сильное впечатление на публику, и рецензент из «Музыкального обозрения» отмечал, что «верность интонации, отчетливость вступлений, бесподобно выровненные заключительные ферматы и, вообще, вся внешняя хоровая дисциплина делают честь г-ну Архангельскому как руководителю хора»<sup>26</sup>.

Имя Палестрины во второй половине XIX в., как и прежде, продолжало звучать в самых разнообразных изданиях русской печати — от газетных и журнальных публикаций до специальных книг по истории зарубежной и русской музыки, от незамысловатых статей в «легком» жанре фельетона или анекдота до серьезных работ известных наших критиков, в которых постепенно формировался и оттачивался теоретико-аналитический и исторический аппарат отечественного музыковедения.

О том, что имя Палестрины было известно самым широким кругам русского общества, свидетельствуют статьи, которые мы обозначили как «легкие». Это круг публицистики, доступный практически всем, не имевшим глубокого музыкального образования, но интересовавшимся «изящными искусствами».

В публикации 1852 г. сравниваются сочинения, написанные на текст средневековой секвенции «Stabat Mater» трех авторов: Палестрины, Перголези и Россини. О первом «Stabat Mater» сказано следующее: «[...] Stabat Палестрины написан в половине XVI столетия. Это сочинение на два хора и четыре голоса, без аккомпанемента. Хоры поют, попеременно, каждый одну строфу, и соединяются в середине каденции и в конце ее. Общий характер творения Палестрины — нежная скорбь и преданность воле Божией. Каждая строфа обработана одинаково, с теми же тоническими модуляциями, которые быстро изменяются в конце каждой строфы и в заключительной каденции. Тогдашнее состояние музыкального искусства не позволяло Палестрине следовать за словами и с точностью передавать различные эпизоды этого трогательного выражения материнской скорби».

Проблемы изучения музыки старинных мастеров, в том числе Палестрины, в 1853 г. касается петербургский критик Ростислав (Ф.М.Толстой) в статье «Музыкальные беседы»: «[...] сколько уже ни писано и вероятно будет еще писано про влияние Гомера, Данте, Вергилия, и проч. на литературу, и следовательно на разум человеческий! Почему же

<sup>26</sup> Цит. по: Ткачев Д.В. А.А.Архангельский. 1840-1924. Очерк жизни и деятельности. Л., 1974.

отвергать основательное изучение творений, например, Палестрины, преобразователя духовной музыки».

Часть статей была посвящена биографии Палестрины, в других публикациях приводилась информация, связанная с новостями европейской музыкальной культуры: «На пасху будущего года в Риме состоится большое музыкальное празднество в честь знаменитого композитора Палестрины, по случаю открытия ему памятника в концертном зале Società musicale Romana, во дворце Дориа Памфили», 1879.

Другие работы были посвящены исполнению музыки Палестрины за рубежом. Это не имело прямого отношения к бытованию сочинений Палестрины в России, однако, создавало для россиянина как бы культурно-исторический фон, позволяющий сравнить ситуацию в развитии музыкального искусства в России с ситуацией в других странах и представить, насколько Россия отставала, или опережала, или, наконец, шла «наравне» с другими державами (в том числе, в отношении популяризации наследия Палестрины).

В статьях Серова, Стасова, Одоевского, Лароша, вошедших в «золотой фонд» отечественной литературы о музыке, затрагиваются и вопросы актуальности изучения музыки Палестрины в современную эпоху.

Уже в самом начале 1850-х гг. имя Палестрины почти одновременно привлекло внимание В.В.Стасова и А.Н.Серова. Кроме рассматривавшейся выше статьи о музыкальной коллекции аббата Сантини в Риме, Стасов упоминает о Палестрине и в других статьях: «Концерт гг. певчих графа Шереметева» (февраль 1856 г.), «Два слова об органе в России» (июль 1856 г.), «Автографы музыкантов в Императорской Публичной библиотеке» (октябрь — декабрь 1856 г.), «Михаил Иванович Глинка» (октябрь — декабрь 1857 г.) и, наконец, «О некоторых новых формах нынешней музыки» (1858, опубликована в Германии, на немецком языке).

Из публикаций Серова, в которых имелись упоминания о Палестрине, хронологически первой была его знаменитая статья «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы» (1853)<sup>27</sup>. Фигура Палестрины возникает в статье в связи с оспаривавшимся Серовым вопросом о первенстве Моцарта над всеми существовавшими музыкантами. После той публикации критик будет обращаться к имени Палестрины много раз, при этом (так же как и в статьях Стасова) фигура Палестрины будет возникать как бы «попутно». В «Обзрении концертов» (концерт г-на Гаумана) от 25 марта 1856 г. Серов впервые высказал мысль, чрезвычайно важную для понимания его музыкальных взглядов вообще, и на Пале-

<sup>27</sup> Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 1. М., 1984. С. 316.

стрину, в частности. Это мысль об истинном характере церковной музыки, о *духовном* в музыке. По мнению Серова, в музыке Моцарта, несмотря на всю ее неоценимую красоту, «весьма часто встречаются формы, к церковной музыке не идущие [...] и даже в целом повороте мысли иногда как будто слишком мало того вечного элемента духовной музыки, который живет в сочинениях по преимуществу церковных писателей — Палестрины, Баха и др.».

В одной из самых своих значительных статей — «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» (1864) — Серов уделит важное место и Палестрине. Здесь, конечно, говорится о создании Мессы папы Марчелло и об основных сочинениях Палестрины. Размышляя об эволюции основных элементов музыкального языка (гармонии, мелодии, контрапункта, ритмической организации) и делая «очерк исторического развития музыки», критик упоминает и о преобразовании в музыке, совершенном Палестриной. Он считает, что «музыка, как мы теперь ее понимаем, стала таковою не больше как три столетия назад (времена реформации), следовательно, вполне принадлежит новейшей истории человечества». До Палестрины, по мнению Серова, творчество всех предшествующих композиторов было «подготовкой почвы», Палестрина — «первый расцвет истинной музыкальности»<sup>28</sup>.

Говоря о музыке Палестрины как о расцвете «гармонически-хоровой музыки, образовавшейся в школе нидерландских контрапунктистов», критик особенно выделяет гармонический аспект сочинений Палестрины: «Насколько сама *гармония*, почти отрешенная от мелодико-ритмического элемента, может дойти до высшей точки, настолько она дошла в бессмертных сочетаниях и аккордных сплетениях многоголосия в музыке Палестрины». Критик указывает и на перспективы «освежения современной нам гармонии приемами древних церковных тональностей, в которых исключительно движется стиль Палестрины». «Освежение» это, — продолжает Серов, — «и возможно, и необходимо, и непременно мало-помалу совершится; *задатков уже слишком много*» (курсив мой. — Е.К.)<sup>29</sup>. Критик предлагает подходить к этому искусству с позиции той эпохи («Прикладывать к Палестрине мерку суждения о музыкальных произведениях, добытую из музыки нам современной, то есть тремя столетиями позднейшей, было бы полной нелепостью») и намечает отдельные аспекты сравнительного анализа музыки Палестрины и искусства, современного критику, в области ритма, музыкальной формы.

Уже с конца 1860-х гг. и вплоть до начала XX в. пропаганду произведений Палестрины продолжил Г.А.Ларош. Он говорит о серьезном

<sup>28</sup> Серов А.Н. Статьи о музыке. Вып. 6. М., 1990. С. 204.

<sup>29</sup> Там же. С. 205.

изучении искусства итальянского мастера в России: «Автор этих строк нередко имел случай убедиться, что ученики, привыкнув к внешностям [...] Палестрины (на это обыкновенно требуется несколько месяцев), начинали относиться к нему с живым интересом и симпатией». В общем потоке проблем и идей, возникавших у Лароша при обращении к искусству строгого стиля, выделим одну, весьма важную для русской культуры того времени — о перспективах развития отечественной церковной музыки. Ларош видит их в опоре на искусство Палестрины — ее идеал независимо от конфессии: «Для будущих судеб нашего русского церковного пения пропаганда палестриновского стиля имеет особое значение. В православной церкви нет ни органа, ни оркестра, хоровое пение без инструментального аккомпанеента не есть, как у католиков, одна из форм: это форма единственная и навсегда обязательная»<sup>30</sup>.

Во второй половине XIX в. не было отечественных изданий сочинений Палестрины. Российские хоровые коллективы, исполняя его музыку, пользовались западными изданиями. Однако исследование отечественных музыкальных источников XIX в. подготовило и в этой области своеобразный «сюрприз». В 1869 г. в издании Бернарда вышла небольшая хоровая пьеса под названием «Гимн русским воинам»<sup>31</sup>. Трудно сейчас наверняка сказать, с каким событием русской истории она могла быть связана. Может быть, пьеса вообще не имела конкретного повода. Но подзаголовок ее поражает: «слова Вяземского, музыка Палестрины». Музыкальный материал пьесы оказался не чем иным, как... именно той самой «Gloria Patri», которую впервые опубликовал Рейхардт, упоминали Гофман и Шорон и, наконец, переписал Бетховен (как известно, она послужила ему своеобразной «моделью» при создании «Canzona lidica»). Только, видимо, мало кто знал здесь, в России, о том, что это сочинение Палестрины в оригинале называлась «Gloria Patri» из Magnificat (tertiū toni) (может быть, лишь ее издатель, который вполне мог перепечатать «Gloria Patri» из «Musikalisches Kunstmagazin» Рейхардта).

Таким образом, этот нотный пример из Палестрины стал известен в России<sup>32</sup>. Анализировать его мы не будем: разбор сочинения уже сделал Климовицкий в своей работе «О творческом процессе у Бетховена»<sup>33</sup>. Отметим только, что при использовании музыкального материала по-

<sup>30</sup> Ларош Г.А. [Статья о выступлении хора А.А.Архангельского]. ГДМЧ (Клин). Ф.: Г.А.Ларош.

<sup>31</sup> Гимн русским воинам. СПб, 1869.

<sup>32</sup> Отметим, задолго до того, как бетховенская копия этого сочинения попала в собрание русского коллекционера Вакселя, о чем писали Н.Фишман и А.Климовицкий (Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1989; Климовицкий А. Культурно-историческое значение бетховенского опыта обращения к наследию Палестрины // О творческом процессе Бетховена. Л., 1979).

<sup>33</sup> Замечания к нему см. в: Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция. Дис... док. иск. М., 1992.

следовало небольшое редакторское изменение: каждая фраза (текстовая и музыкальная) повторена дважды, использован как бы прием «эхо». Вследствие этого структура несколько меняется — увеличивается количество строк. Музыкальная же орфография сохранена без изменений. Подобный прием буквального повторения музыкальных строк был использован Палестриной в другом сочинении, известном в России, — в «Stabat Mater». При создании «Гимна русским воинам» этот момент мог быть учтен издателями, и подобная «редакция» палестриновского текста, возможно, не представлялась им «насильственной».

Если представить, что о принадлежности музыки Палестрине нам неизвестно, то легко можно допустить, что данный фрагмент вполне мог бы быть сочинен кем-то из отечественных музыкантов. «Gloria Patri» под видом «Гимна» стала удивительным образом напоминать... русские канты!<sup>34</sup>

Выше, говоря о русской музыкальной культуре XVIII в., мы отмечали, что в конце указанного столетия музыка Палестрины еще не стала для российского слушателя, попадавшего за границу, близкой и «родной» в той мере, в какой воспринимался им, к примеру, партесный концерт. Публикация «Гимна русским воинам» поэтому весьма символична: она свидетельствует о том, что уже во второй половине XIX в. наследие Палестрины было ассимилировано русской музыкальной традицией, и эта музыка вошла в «плоть и кровь» национального искусства.

До определенного момента в отечественной музыкальной науке не существовало палестриноведения. Однако, уже в XIX в. имя и творчество Палестрины привлекали к себе внимание многих российских музыкантов XIX в. Говоря о палестриновском движении в Западной Европе, Ларош отмечал подобное явление и у нас. Оно действительно существовало в России и отражалось в самых различных сферах музыкальной жизни.

Как показывает наше исследование, возникновение русского палестриновского движения имело свою «предысторию». С одной стороны, предпосылками этого движения были тенденции в самой русской культуре, связанные с постепенным расширением знания о художественном наследии итальянского Возрождения и изучением его конкретных образцов в области литературы, изобразительных искусств, архитектуры. С другой — возникновению указанного движения способствовало постепенное «присоединение» России к становящемуся все более осязаемым

<sup>34</sup> Любопытно, что и у этого события был далекий «прообраз» в Западной Европе. Д.Хоукис в посвященном Палестрине разделе своего трактата замечает, что в Англии знаменитый мотет Палестрины «Sicut cervus» исполняли с другим английским текстом: «We have heard with our ears, o Lord», в результате чего он, возможно, в чем-то приобрел черты антема — национального духовного гимна (Hawkins J. A general history of the science and practice of musik. A new edition with the author's posthumous notes. Vol. 1-2. Graz, 1969. P. 426).

ми в Европе уже к концу XVIII в. увлечению музыкой Палестрины и старинной музыки в целом.

Уже первая треть XIX в. характеризовалась появлением в России многочисленных материалов, способствующих знакомству с именем Палестрины. Новым этапом в обращении русских музыкантов к творчеству этого композитора стало исследование Улыбышева. Это было время, когда в России стали выходить музыкально-критические работы, являвшиеся, по существу, первыми опытами в области отечественного теоретического и исторического музыкознания, только еще «нащупывающего свои методы». С этим же временем мы связываем своего рода оформление палестриновского движения.

Произошедшая во второй половине XIX в. смена идеалов в области современного музыкального искусства была причиной того, что имя Палестрины по-новому зазвучало в свете общехудожественных проблем, актуальных для того времени. Необходимость серьезного теоретического и практического освоения музыки Палестрины все сильнее осознавалась русскими музыкантами. В частности, Г. А. Ларош неоднократно призывал к научному изучению наследия этого композитора. В этот период имя Палестрины фигурировало в целом ряде явлений самых различных областей музыкальной деятельности: коллекционировании, исполнительстве, создании исторических исследований и музыкально-критических работ — подобно тому, как это происходило в Европе несколькими десятилетиями ранее.

Идея Лароша об историческом и теоретическом изучении этой музыки нашла свое отражение уже на рубеже XIX–XX вв. Кульминацией палестриновского движения в России стали, конечно же, труды С. И. Танеева в области контрапункта строгого стиля («Подвижной контрапункт строгого письма», напомним, был посвящен именно Ларошу). Мы доводим рассказ об этом движении до времени начала изучения Танеевым музыкального языка палестриновских сочинений — нового этапа в освоении этой музыки. Работа его, однако, вышла уже в начале XX в., в 1909 г.

Н. Ю. Плотникова

## К ПРОБЛЕМЕ СТРОГОГО СТИЛЯ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Если есть имя, которым можно было бы обозначить совокупность всего недостающего нашей церковной музыке, то имя это — Палестрина.

Г. А. Ларош. Музыкальные наблюдения (1870)

История русского церковного пения в XIX в. — это длительный и сложный путь поисков церковно-национального, по выражению А. Д. Кастальского<sup>1</sup>, стиля музыки для богослужения. В первой половине века было признано, что только мелодии древних роспевов — знаменного, киевского, греческого и других — обладают неповторимым национальным своеобразием и соответствуют духу православного богослужения. Д. С. Бортнянский, П. И. Турчанинов, А. Ф. Львов и другие деятели Придворной певческой капеллы создали многоголосные обработки обширного свода напевов<sup>2</sup>.

Во второй половине XIX в. устанавливается мнение, что основанием многоголосной обработки роспевов должны быть особые законы, согласные со специфическими свойствами самих древних мелодий. Начинается исследование древнерусской монодии (Стасов, Разумовский) и поиск теоретических оснований для ее многоголосного воплощения. Именно в это время русские музыканты обращаются к наследию творцов строгого стиля. Один из аспектов деятельности В. В. Стасова в середине 50-х гг. — сравнение русских роспевов с церковными мелодиями Запада — как в одноголосии, так и в гармонизации «великими композиторами XVI–XVII веков». Русским ученым были известны идеи восстановления григорианского пения, обсуждавшиеся на Конгрессах религиозной музыки во Франции и Бельгии. Материалы Конгрессов из архива Д. В. Разумовского свидетельствуют, что разработка гармонического стиля церковного пения в Западной Европе, где выступали сторонники школы Палестрины, и в России имела в это время много общего<sup>3</sup>.

М. И. Глинка приехал в Берлин в июне 1856 г. с «целью высокой, а может быть, и полезной» — написать «опыт (а не образец) в русско-

<sup>1</sup> См. письмо А. Д. Кастальского А. В. Затаевичу от 16 марта 1911 г.: ГЦММК, ф. 6, № 330.

<sup>2</sup> Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке XIX — начала XX веков. Дис... канд. иск. М., 1996.

<sup>3</sup> Переводы с французского (?) материалов Конгрессов религиозной музыки в Париже и Бельгии (1861, 1863, 1864 г.) см.: ОР РГБ, ф. 380, к. 4, № 20.

славянском православном роде, но опрятно, Литургии Иоанна Златоуста на 3 и 2 голоса не для хора, а для причетников»<sup>4</sup>. При столь точном определении национального колорита будущего произведения неожиданным представляется путь достижения цели: Глинка был намерен «изучить с Деном церковную музыку глубоко и наостриться в канонах и других музыкальных кунштюках»<sup>5</sup>. Как известно, первому в истории русской музыки синтезу церковного пения и строгого контрапункта не суждено было осуществиться, но идеи Глинки имели огромное влияние на русских музыкантов второй половины прошлого века.

Особое внимание Глинка уделял церковным гаммам, о которых, по собственному признанию, «не имел до сих пор ясного понятия»<sup>6</sup>. В церковных гаммах, или тонах, — ренессансных ладах — музыканты XIX в. видели общую основу музыки строгого стиля и русского церковного пения. Вместе с тем великий русский композитор не мог не заметить различие этих художественных явлений. В 1864 г. В. Ф. Одоевский подчеркивает: «Мы [с Глинкой] видели связь между нашим древним песнопением и т[ак] н[азываемой] средневековой общеевропейской тональностью, но чувствовали между тем, что эта тональность все-таки не вполне совпадает с характером и составом нашего Великорусского пения. В Кирхере, Царлино, Герберте и тому подобных классических для западной музыки писателях, мы тщетно бы стали искать технических подробностей о нашем песнопении»<sup>7</sup>.

Концепция обработки древних роспевов самого В. Ф. Одоевского сложилась к началу 60-х гг. Ее основные положения таковы: мелодия первоисточника должна быть без изменений помещена в верхнем голосе, в гармонизации используются только «совершенные трезвучия» и секстаккорды в «чистой диатонической гамме». Эти положения получили название «строгого стиля гармонии» и в 60-е гг. нашли воплощение в обработках Н. М. Потулова. Определение «строгий стиль» здесь не соотносилось с западноевропейской полифонией эпохи Возрождения, а противопоставлялось обработкам роспевов первой половины века, не имевшим каких-либо гармонических ограничений<sup>8</sup>.

В обработках Потулова гармонизируется каждая нота мелодии, и возникает аналогия с контрапунктом «нота против ноты» (contrapunc-

<sup>4</sup> Глинка М. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. II-Б. М., 1977. С. 142-143.

<sup>5</sup> Заметим, что когда Глинка говорит о церковной музыке, он обычно имеет в виду западноевропейскую музыку строгого стиля, в письмах есть указания на тщательное изучение полифонической техники Дж. П. Палестрины и О. Лассо. Это видно также из письма Д. В. Стасову: «Я могу сказать, что до сих пор я еще никогда не изучал настоящей церковной музыки, а потому и не надеюсь в короткое время постигнуть то, что было сооружено веками» (Там же. С. 142-143).

<sup>6</sup> Там же. С. 171.

<sup>7</sup> Одоевский В. Ф. К вопросу о древне-русском песнопении // День. 1864. № 17. С. 7.

<sup>8</sup> Металлов В. М. Строгий стиль гармонии. Опыт изложения основания строгого и строго-церковного стиля гармонии. М., 1897.

tus simplex), но это лишь внешнее сходство. Более точным и опирающимся на традиции русской церковной музыки является термин «постоянное многоголосие», введенный В. В. Протопоповым для характеристики партесных гармонизаций древних роспевов второй половины XVII—XVIII вв. Постоянное многоголосие предполагает одновременное произнесение текста всеми голосами хора, но каждый из голосов может иметь самостоятельную ритмическую организацию. В дальнейшем, в обработках П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.А. Архангельского, Г.Ф. Львовского, А.К. Лядова нормы строгого стиля гармонии нашли творческое преломление, композиторы стремились к большей мелодической и ритмической свободе сопровождающих голосов.

В конце 70-х гг. к церковному пению обратился С. И. Танеев. Так же, как Чайковский и Римский-Корсаков, он искал новые пути развития православного церковного пения на основе создания многоголосных обработок древнерусских роспевов. Эстетические взгляды Танеева на русское церковное пение, основные теоретические положения, касающиеся проблемы обработки обиходных роспевов наиболее полно раскрыты им в письме П. И. Чайковскому от 10 августа 1881 г.

Танеев исходит из сравнения католической и протестантской музыки с православным церковным пением. «Величественные здания» музыки католицизма и протестантизма — результат многовекового развития григорианского и протестантского хоралов. А «мы на наших церковных мелодиях ничего не воздвигли». Существующие обработки (Бортнянский, Турчанинов, Потулов) Танеев относит к первой ступени искусства с музыкальной точки зрения, считая гармонический способ претворения одноголосия самым элементарным (тем не менее, он необходим в тех случаях, когда текст молитвы длинен, что, по замечанию композитора, «у нас встречается на каждом шагу»<sup>9</sup>).

Второй способ — контрапунктический — применим к мелодиям коротких по тексту песнопений. С него, пишет Танеев, «начинается истинное искусство, богатство и разнообразие форм, простор для художественной мысли»<sup>10</sup>. Освоив его, наша церковная музыка выработает свой стиль, пригодный в дальнейшем и для создания свободных сочинений, не нарушающих величественности и строгости церковной службы.

Дальнейший ход мысли Танеева основан на убеждении в глубоком музыкальном родстве григорианского хорала и знаменного роспева (диатоника, свобода ритмического движения). Родство оснований позволяет, по мнению Танеева, приложить к древнерусским роспевам сложившееся учение творцов строгого стиля, «старые, но вечные приемы контрапункта».

<sup>9</sup> Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1961. С. 75.

<sup>10</sup> Там же.

Окончательный вывод Танеева о том, что таким образом русская церковная музыка выйдет на «новый и интересный путь, который ей предстоит пройти», парадоксален. Но он совпадает с его воззрениями на будущее русской музыки в целом, выраженными в программной записке 1879 г. «Что делать русским композиторам» и в письмах П. И. Чайковскому этого периода. В этих документах Танеев писал, что «русской музыки не существует, а есть сырой материал — песня и механическое смещение ее с чуждыми формами». Контрапунктические же формы не представлялись ему чуждыми, и он предлагал «приложить работу мысли, осуществленную в западноевропейской музыке», к русской песне, выработав постепенно форму русской фуги, а затем и более сложные инструментальные формы, т. е. пройти путь развития музыки Запада, но «вырастить» национальное искусство.

Необходимо отметить, что в логике своих рассуждений С. И. Танеев следует за концепцией Г. А. Лароша. Вот несколько положений статьи Лароша «Мысли о музыкальном образовании в России», почти буквально совпадающих с процитированными идеями Танеева.

Характеристика современного состояния церковной музыки: «Вся наша церковная музыка, все эти «переложения» и «сочинения», из которых некоторые пользуются огромным, почетным авторитетом, стоят по содержанию и по форме, по таланту и по умению на такой низкой ступени, что в них нельзя признать даже какого-либо задатка для будущего развития»<sup>11</sup>.

Родство оснований: «Католические мелодии имеют весьма много общего с нашими, православными, и поэтому особенности строгого стиля, зависящие от склада основных мелодий, могут и даже должны появиться и в нашей церковной музыке»<sup>12</sup>. Ниже идет речь о том, что на диатонических гаммах, церковных ладах основаны и русские песни, поэтому возникает «необходимость применения строгого контрапункта к обработке наших народных песен»<sup>13</sup>.

Строгий стиль — основа классических форм. «Строгий стиль» содержит основные формы, из которых развился современный стиль музыки. На Западе, таким образом, музыкальное искусство стоит на твердых корнях и органически развилось из условий контрапункта<sup>14</sup>.

Танеев считал Г. А. Лароша непререкаемым авторитетом в этом вопросе. Он посвятил его памяти «Подвижной контрапункт строгого письма» и в предисловии отметил, что статьи Лароша, в особенности

<sup>11</sup> Ларош Г. А. Мысли о музыкальном образовании в России // Русский вестник. 1869. № 7. С. 57.

<sup>12</sup> Там же. С. 56.

<sup>13</sup> Там же. С. 59.

<sup>14</sup> Там же. С. 61.

«Мысли о музыкальном образовании в России», дали направление всей его музыкальной деятельности<sup>15</sup>.

Теоретические выводы Танеева П. И. Чайковский считал неубедительными. По мнению Чайковского, современные композиторы никогда могли бы достигнуть столь гармоничного мироощущения, свойственного мастерам строгого стиля: «Ведь чтобы писать так, как Палестрина, и достигнуть того, чего он достигнул, нужно быть человеком его века, нужно носить в сердце теплую наивную веру, нужно забыть весь яд, которым отравлена больная музыка нашего времени! Невозможно это!»<sup>16</sup>. Чайковский отвергал и стремление к самостоятельности стиля на основе заимствованных приемов, развивающих к тому же «сходные» основания. Тем не менее он считал, что поскольку у Танеева есть «упорная вера в свою доктрину», то он и должен воплотить ее на практике.

Действительно, в течение ряда лет Танеев обращался к обработкам обиходных мелодий, пытаясь найти полифонические средства, соответствующие их неповторимой специфике, а в дальнейшем — *национальный самобытный стиль церковной музыки*. В конце 70-х гг. (1875—1879) он писал многоголосные контрапунктические задачи, взяв за *cantus firmus* русские песни, а также обиходные напевы.

В архиве Танеева (ГДМЧ, В., № 360) содержатся эскизы нескольких причастных стихов на разные дни недели. Вначале дается четырехголосная гармонизация напева в строгом стиле гармонии, а затем — различные варианты полифонической разработки напева (имитации, каноны, канонические секвенции, контрапунктические сочетания различных фрагментов напева). Позже Танеев реализовал наброски двух причастных стихов в песнопениях «Творяй ангелы» греческого распева и «Спасение соделал еси» киевского распева (1883).

Композитор не пренебрегал гармонической формой обработки (хотя считал ее менее интересной, чем полифоническую) и создал несколько хоровых переложений знаменного распева в строгом стиле гармонии: «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Господи, воззвах», воскресные стихира и тропарь 1-го гласа. Перечисленные песнопения относятся к началу «Всенощного бдения». Работу над «Всенощной» Танеев продолжал и позже, создав «Свете тихий» (трехголосный и пятиголосный варианты), «Хвалите имя Господне» (1883), «Богородичен» (1890), «Взбранной воеводе»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Указанная статья Лароша, вырезанная из «Русского вестника» и собственноручно обклеенная в картон, с заглавием, написанным печатными буквами, являлась ценностью танеевской библиотеки. См.: Савелова С. И. Танеев в его библиотеке // С. И. Танеев: Личность, творчество и документы его жизни. М.: Л., 1925.

<sup>16</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 10. М., 1966. С., 203.

<sup>17</sup> Некоторые обработки опубликованы в издании: Танеев С. И. Хоры без сопровождения. Вып. 1, 2. М., 1991. Все ранее не публиковавшиеся духовные сочинения Танеева вошли в издание: Танеев С. И. Духовная музыка / Сост. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. М., 1999.



В упоминавшемся выше письме Чайковскому Танеев описал два способа обработки заданных голосов в произведениях строгого стиля.

«1) Данный голос при контрапунктической обработке может быть помещен в один из голосов (обыкновенно в тенор) длинными нотами, в то время как другие голоса исполняют имитации, или имеющие тематическое родство с данной мелодией, или не имеющие». В качестве примера Танеев приводит мессу Жоскена де Пре «L' homme arme», но, безусловно, ему были известны и другие образцы подобной техники, в том числе в мессах Палестрины «Ecce sacerdos magnus» (PW X), «L' homme arme» (PW XII), «Ut Re Mi Fa Sol La» (PW XII), «Panem nostrum» (PW XXIV).

«2) Данный голос разделяется на отдельные фразы (по тексту) и на каждую из таких фраз строится имитация. Ритм данного голоса может быть изменяем. Имитация преимущественно с сохранением интервалов темы: тону соответствует тон, полутону — полутон. Каждый из голосов имеет (во время имитации) начало отдельных частей (фраз) данного голоса, переходящее затем в свободный контрапункт. Это, как кажется, следует считать формой, чаще других встречающейся»<sup>18</sup>.

В своих обработках обиходных мелодий Танеев использовал оба указанных способа, внося в них (особенно во второй) некоторые существенные изменения. Рассмотрим далее каждый из них.

Образцом первого типа обработки является шестиголосная «Херувимская» киевского роспева, точнее, напев «Видя разбойник» южнорусского происхождения (1880). Основной напев излагает первый бас, увеличенный по сравнению с оригиналом вчетверо, первый альт и сопрано ведут канон в квинту, тематически не связанный с роспевом, три остальных голоса свободно контрапунктируют:

1.

Канон в квинту

cantus firmus

И же хе ру ви мы

<sup>18</sup> Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. С. 75.

Какие произведения эпохи Ренессанса могли оказать влияние на обработку Танеева? В Agnus Dei II из мессы Жоскена де Пре «L' homme arme» (sexti toni) на фоне cantus firmus сопровождающие голоса излагают двойной канон. Для Палестрины более характерны каноны на материале cantus firmus, например, в заключительных частях месс «Ut Re Mi Fa Sol La», «Panem nostrum»<sup>19</sup>. Такую структуру имеет эскиз причастного стиха Танеева «Чашу спасения прииму» (ГДМЧ, В, № 374): напев изложен каноном в нижнюю квинту, другие голоса свободно контрапунктируют.

В напеве «Херувимской» есть элемент репризности: заключительная строка повторяет мелодию 1-й и текст 2-й строки. Хор Танеева имеет трехчастную структуру: в репризном разделе мелодии cantus firmus и канона сохраняются.

Других законченных примеров обработки на cantus firmus Танеев не оставил. Причиной этого, на наш взгляд, является то, что цитируемый напев при многократном увеличении теряет свою характерность, мелодическую и ритмическую выразительность: нивелируется ритм ♩ ♩ ♩, опускаются некоторые звуки напева во 2-й строке, почти не слышится секвенция начального оборота, обычно гармонируемая в параллельном мажоре. Cantus planus первого баса почти не контрастирует свободным голосам, и мелодия тонет в глубине шестиголосия.

Второй способ контрапунктической обработки, получивший в современном музыкознании термин «мотетная форма», напротив, получил довольно большое количество воплощений и дал замечательные художественные результаты. Далее мы рассмотрим обработку причастного стиха «Творяй ангелы» греческого роспева. Мелодия первоисточника имеет двухчастную структуру AA<sub>1</sub>, (основная часть и ее вариант), припева «Аллилуиа», где сохраняется мелодия, но меняется подтекстовка. Танеев не использовал 3-ю и 4-ю строки, повторяющие текст и музыку 1-й и 2-й строк, и 5-ю строку, где в третий раз проводится текст «Творяй ангелы». Мелодия роспева транспонирована на большую сексту вверх (тональность песнопения fis-moll, в чем уже сказывается переосмысление норм строгого стиля) и помещена в верхнем голосе.

2.

Напев транспонирован на 6.6 вверх

Тво - ряй ан - ге - лы сво - я ду - хи,

<sup>19</sup> Дубравская Т. Н. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. Вып. 25. М., 1996.





Связь с традициями русской музыки особенно ощутима в тех случаях, когда не все строки распева излагаются имитационно. В этих случаях Танеев применяет также 1) принцип *контрапунктирования попевок* первоисточника, когда вся многоголосная ткань «выводится» из распева («В Церковь Небесную», «Свете тихий» для трехголосного хора); 2) гармонические принципы обработки; тогда способ обработки является смешанным, *гармонико-полифоническим* («Богородичен», «Хвалите имя Господне»).

1) Одновременное сочетание разных фрагментов *cantus prius factus*, или разных вариантов одного фрагмента нередко встречается в произведениях эпохи Ренессанса. Но и исследователи знаменного распева отмечали, что некоторые попевки или даже строки распева могут исполняться одновременно, образуя согласное, стройное звучание подголосочного характера. Задача композитора — найти эти конструктивно связанные части распева и выстроить на их основе композицию песнопения. Танеев выполняет эту задачу с блестящим мастерством<sup>20</sup>.

В трехголосной обработке знаменного распева «Свете тихий» имитации не имеют главенствующего значения: они свободно включаются в «поющую» фактуру, оживляют ее и способствуют тематическому единству:

4.

Этой цели служат также моменты контрапунктического сочетания мелодически родственных попевок, пронизательно подмеченные Танеевым в распеве (тт. 6–8, 13–14, 28–31, 39–42).

2) Песнопение «Хвалите имя Господне» нередко исполняется с голвшиком, вслед за которым стихи псалма повторяет хор. В обработке

<sup>20</sup> Принцип контрапунктирования родственных попевок использовал в своих обработках древних распевов и Н. А. Римский-Корсаков, также сочетая его с имитационным изложением первоисточника (см.: *Плотникова Н. Ю.* Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX — начала XX веков. Дис... канд. иск. М., 1996).

С. И. Танеева (1883) эта традиция находит отражение в чередовании запева мужских голосов и хорового припева «Аллилуиа». В запеве мелодия первоисточника звучит у первых теноров, в припеве у дискантов.

Способ обработки знаменного распева в «Хвалите имя Господне» является *смешанным*, гармонико-полифоническим. Запев каждый раз начинается аккордовым речитативом, постепенно переходящим в полимелодическое построение. В припеве, напротив, действуют полифонические приемы, усложняющиеся от строфы к строфе и достигающие кульминации в пятой, заключительной строфе, наиболее развернутом разделе песнопения. Последовательное полифоническое развитие элементов, заложенных в первой строфе, позволяет определить эту форму как полифонические вариации.

Первая строфа является сжатой экспозицией песнопения:

5.

В припеве первой строфы звучат почти все тематические образования, которые станут основой последующего полифонического развития. Некоторые из них близки первоисточнику и способствуют стилистической однородности многоголосного целого, например мелодический ход баса, встречающийся во многих попевках знаменного распева (перехват, возмер, рожек



В начальной имитации отметим свободные интервальные соотношения вступающих голосов. Тоны вступления голосов *fis*, *cis*, *a*, *e* «обрисовывают» контуры двух основных трезвучий параллельно-переменной структуры *fis-A*.

Первые три голоса вступают стреттно. Соотношение альты и первого тенора напоминает подголосочное: голоса сходятся в унисон, а затем перекрещиваются. Варьированная имитация второго тенора также включается в пятиголосное целое на правах подголоска. Укажем выразительную деталь — несовпадение цезур: верхние голоса сливаются в унисон, а нижние допевают мелодию.

Имитационно-подголосочное начало 1-й строки сопоставляется с аккордово-подголосочным звучанием женского хора во 2-й. Далее у мужского хора следует вариация на эти два построения (напомним, что и в знаменном роспеве строки 3–4 варьируют две начальные). Имитацию, на сей раз двухголосную, исполняют тенора, бас поддерживает ее гармонически и дает свой вариант заключительного хода. Затем звучит искусно варьированное аккордово-подголосочное построение, перенесенное из верхних голосов. Следующая вариация звучит в тт. 23–32. Новые полифонические вариации получает и мелодия второй строки в тт. 20–22 и в заключении хора.

Тесное взаимодействие трех приемов изложения и развития — подголосочного, имитационного и вариационного — выражается в песнопениях Танеева в следующих формах:

1. имитационный склад с чертами свободного варьирования;
2. имитационный склад в сочетании с подголосочной полифонией;
3. полифоническое варьирование.

Эти формы свидетельствуют о стремлении Танеева «по-русски» превратить традиционные полифонические приемы.

Внимательное изучение духовно-музыкальных обработок С. И. Танеева позволяет опровергнуть сложившиеся представления о том, что в них проиступает «подражание традициям нидерландской полифонической школы», что композитор безуспешно пытался «развивать осмогласные мелодии в характерно нидерландских ракоходах и инверсиях»<sup>22</sup>. Эти выводы Е. М. Левашева, на наш взгляд, не точны, так как основаны на изучении только части обработок Танеева (из архива ГДМЧ в Клину). Не говоря о том, что в духовных хорах Танеева отсутствуют ракоходные и инверсионные построения, невозможно вообразить, чтобы гениальный композитор механически переносил на русский материал методы развития, совершенно ему чуждые, не пытаясь творчески преобразовать их. Влияние национальных традиций проявляется достаточно отчетливо в принципах формо-

<sup>22</sup> Левашев Е. М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства в творчестве композиторов от Глинки до Рахманинова. М., 1994. С. 22.

образования, в трактовке полифонических приемов, в гармоническом языке, в мелодике голосов, сопровождающих древний напев.

Не соответствует истине и следующее высказывание: «Танеев, вероятно, и сам чувствовал неуверенность своей позиции, поскольку его опыты в данной области ограничились лишь эскизами и не были им опубликованы»<sup>23</sup>. Мы уже упоминали многие законченные обработки Танеева. Кроме этого, в 1899 г. композитор передал директору Московского Синодального училища церковного пения С. В. Смоленскому автографы трех хоров («Творяй ангелы», «Спасение соделал еси» и «Хвалите имя Господне») и в феврале 1905 г. они были отлитографированы (литографии хранятся в ГЦММК им. М. И. Глинки). Они звучали в духовных концертах.

В одной из первых своих лекций по истории церковного пения в 1889 г. С. В. Смоленский говорил о своей горячей вере в жизнеспособность древних роспевов и о том, что «ныне есть уже люди, понимающие всю силу вновь открытого родника знаний и музыкальных идей, все значение этих идей для направления *своей*, русской музыки, для создания *своего* контрапункта»<sup>24</sup>. Выскажем предположение, что Смоленский здесь имел в виду и С. И. Танеева. Впоследствии он неоднократно обращался к композитору с просьбами о создании песнопений для Синодального хора. Например, в письме от 21 декабря 1897 г. он предлагал Танееву тексты и образцы древних напевов, «считаемых для русского уха наиболее выразительными и способными к разработке». Смоленский писал: «Убедительно прошу Вас написать для Синодального хора. Мы очень нуждаемся. Если эти тексты Вам не придутся по мысли, то я постараюсь подобрать что-либо в другом роде»<sup>25</sup>.

О широком распространении в начале 1890-х гг. концепции С. И. Танеева вспоминал А. Д. Кастальский, которому в начале его творческого пути «предложили испробовать свои силы в гармонизации обиходных мелодий, но эти пробы были найдены неудовлетворительными, так как в этот период главенствовало мнение (кажется, Танеева), что наши церковные мелодии надо не гармонизировать, а контрапунктировать по образцу западных мастеров XV–XVI века. Я подобной техники, конечно, не имел, хотя и пробовал применять разные контрапунктические хитрости к нашим церковным напевам»<sup>26</sup>.

В конце 1890-х гг. на первый план выходит не имитационный стиль обработки, а «напевно-полифонический» (Асафьев), но полифонические «заветы» Танеева — учителя Кастальского, Гречанинова, Рахманинова — не исчезли бесследно в русской духовной музыке.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Смоленский С. В. Вступительная лекция по истории церковного пения // Хоровое и регентское дело. 1911. № 6/7.

<sup>25</sup> Смоленский С. В. Письмо Танееву С. И. от 21 декабря 1897 года: ГДМЧ, В11, № 1700.

<sup>26</sup> Кастальский А. Д. Моя музыкальная карьера и мои мысли о церковной музыке // Музыкальный современник. 1915. № 2. С. 33.

Н. А. СИМАКОВА

## ПАЛЕСТРИНА И РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIX — НАЧАЛА XX В.

Возможно, Александр Николаевич Серов был далеко не первым, кто обратил внимание на особую проницательность ума, разборчивость, хватку и меткость суждений, а также чувство прекрасного, которыми отличаются славяне от других наций. Он специально выделяет эти качества русских людей, ссылаясь на то, что указанная им «особенность даровитых людей славянского племени» уже подмечена в Германии, Англии, Франции<sup>1</sup>. Не удивительно, что именно в России находят поддержку и признание многие выдающиеся западноевропейские музыканты, впервые исполняются произведения, которые впоследствии станут классикой мировой музыкальной культуры, раньше чем в других странах пробуждается интерес к историческому прошлому, возрождаются забытые традиции, забытые имена...

Так было, например с творчеством И.С.Баха, произведения которого начали распространяться в России приблизительно с последней четверти XVIII в., в то время как на Западе музыка Баха возрождается лишь с конца 1820-х гг., а точнее — с 1829 г., когда были исполнены *Matthäus-Passion*. Знаменательно и появление первой на русском языке биографии Баха, опубликованной в «Карманной книге для любителей музыки на 1795 г.», т. е. семью годами раньше известной работы И.Н.Форкеля «О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха».

Так было и с произведениями Бетховена. Первое и вообще единственное при жизни композитора исполнение его «Торжественной мессы» состоялось в Петербурге в 1824 г. по инициативе князя Голицына. Намного позднее, уже в наше время, почитатели Бетховена смогли впервые познакомиться с публикациями эскизных тетрадей композитора, которые ныне хранятся в Москве, в Государственном музее музыкальной культуры им. М.И.Глинки<sup>2</sup>.

Впрочем, изучение эпистолярного наследия, рукописей западноевропейских музыкантов, принадлежащих частным лицам, музеям, библиотекам, велось уже и в предшествующие столетия. В частности, в се-

<sup>1</sup> Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Серов А. Н. Критические статьи. СПб., 1895. С. 188.

<sup>2</sup> Первая из этих публикаций включает факсимиле, расшифровку и исследование книги эскизов Бетховена за 1802-1803 гг. (эскизы Третьей симфонии, оратории «Христос на Масличной горе»), осуществлена Н.Л.Фишманом (М., 1962). Вторая — факсимиле, расшифровка, исследование так называемой «Московской тетради» за 1825 г. (содержащей эскизы двух последних квартетов), написанных Бетховеном по заказу князя Голицына — выполнена Е.В.Вязковой (М., 1995).

редине XIX в. В. В. Стасовым было выполнено подробнейшее описание хранящихся в то время в Императорской Публичной библиотеке автографов и рукописей целого ряда композиторов и среди них таких как С. Шейдт, А. Скарлатти, Ж. Б. Люлли, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Россини, Ф. Лист, Г. Берлиоз и др.<sup>3</sup>

Первым, кто обнаружил в зальцбургском Доме-музее В. А. Моцарта его детские ученические тетради, изложил их содержание, тематику и дал соответствующий комментарий, был С.И.Танеев<sup>4</sup>.

Подобных примеров немало. Поэтому вполне закономерна, естественна та исключительно яркая реакция на искусство Палестрины, те внимание, заинтересованное отношение к его произведениям, которые характерны для русских музыкантов XIX–XX вв. Творчество этого итальянского мастера вызывает у русских композиторов, критиков, исполнителей и просто любителей хорового пения чувства восхищения и благоговения. Они преклоняются перед его даром оказывать сильное, глубокое воздействие на души людей, перед его музыкой, излучающей особый свет, вселяющей умиротворение, покой и радость, уверенность в торжество Духа, Гармонии и Красоты.

С момента обращения к музыкальному наследию эпохи Ренессанса в культурных центрах России в профессиональной среде вырабатывается свой специфический подход к изучению творчества ее выдающихся мастеров, среди которых Палестрина и Лассо справедливо воспринимаются как центральные, ведущие фигуры. Своеобразие этого подхода состоит в том, что особенности их письма, их стиля, как и всего художественного направления, которые они представляют (с конца XVIII в. получившего наименование «контрапункт строгого стиля»), усваиваются не только теоретически, но и практически. Причем их произведения изучаются не столько ради знакомства с забытыми жанрами, формами, принципами работы с музыкальным материалом, как прочем и с самим этим материалом — хорами, светскими и народными мелодиями XV–XVI вв., сколько для того, чтобы лучше познать истоки, фундамент искусства, подарившего миру таких высоко почитаемых русскими музыкантами мастеров, как Бах, Моцарт, Бетховен, Шуман, Берлиоз, Лист. Интерес к истории этого искусства несомненно вызван огромным желанием выявить логику развития художественного мышления и более четко представить себе этапы эволюции профессионального западноевропейского искусства. При этом освоение его фундамента — контра-

<sup>3</sup> Статья Стасова «Автографы музыкантов в Императорской Публичной библиотеке» первоначально опубликована в журнале «Отечественные записки» за 1856 г. Последняя перепечатка в: Стасов В. В. Статьи о музыке. Т. 1. М., 1974. С. 90-162.

<sup>4</sup> Танеев С. И. Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом контрапункте // Памяти Сергея Ивановича Танеева. М.; Л., 1947.

пункта строгого стиля — осуществляется с учетом сориентированности на почвенные условия и особенности русской национальной музыки. Кроме того, каждое обращение к сочинениям Палестрины и Лассо, других мастеров строгого контрапункта мотивируется, по-видимому, и желанием приобщиться к этой сложившейся много веков назад традиции, интерпретировать ее особенности применительно к обычаям русской культуры, соединив их с русским тематизмом и характерными для него приемами развития.

В итоге, реакция русских композиторов на контрапункт строгого стиля проявляется:

— в изучении трактатов и теоретических трудов зарубежных авторов, посвященных теории контрапункта и в том числе вопросам, связанным с церковными ладами, соотношением голосов, имитационными формами, сложным контрапунктом и фугой (несмотря на то, что последняя не принадлежит жанровой системе XV—XVI вв., тем не менее она трактуется многими русскими композиторами как высшая форма строгого контрапунктического письма);

— в изучении музыкальных композиций мастеров прошлого и в том числе Палестрины;

— в пропаганде старинной музыки (в частности, с помощью организации концертов, публикации отдельных произведений, а также статей и книг, посвященных ведущим жанрам и творчеству наиболее ярких ее представителей);

— в освоении стилистики и техники письма путем выполнения традиционных «школьных» заданий и упражнений по строгому контрапункту;

— в создании композиций, формально воспроизводящих манеру строгого стиля и преднамеренно насыщенных хитроумными контрапунктическими приемами, — сочинений, не рассчитанных на концертное исполнение и скорее всего являющихся своеобразной пробой сил;

— в преломлении отдельных выразительных черт и драматургических принципов в собственных композициях, основанных на русском тематизме и лишь иногда использующих тематизм, заимствованный из западных источников.

Именно в этих направлениях обнаруживаются контакты русских музыкантов с контрапунктом строгого стиля, которые могут быть продемонстрированы на примере творческой деятельности ряда русских композиторов, но в соответствии с ограниченными рамками статьи получат здесь отражение в весьма лаконичной форме.

Итак, еще в начале XIX в. значение искусства старых западноевропейских мастеров, его познавательная и художественная ценность нашли глубокое понимание среди русских музыкальных критиков, обще-

ственных деятелей, композиторов<sup>5</sup>. Вспомним, например, такие факты из жизни М.Глинки, как изучение вокальной полифонии («Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо»<sup>6</sup>), его интерес к церковным ладам и желание создать на основе изучения русских церковных мелодий «настоящую церковную гармонию»<sup>7</sup>, его радость по поводу предпринятого В.В.Стасовым издания Собрания древнецерковных вокальных сочинений великих западноевропейских мастеров XVI и XVII вв., как и обращенные к Дену просьбы «сделать для него копии с отличных произведений в этом же роде»<sup>8</sup>, хранящихся в Берлинской королевской библиотеке.

Первые же шаги на пути к освоению контрапункта строгого стиля были предприняты Глинкой еще в 1828 г. В этот период молодой двадцатичетырехлетний композитор занимается у Л.Цамбони, под руководством которого выполняет ряд упражнений по контрапункту и несколько фуг<sup>9</sup>. Очень показательны для творческой природы Глинки и его непродолжительные встречи в Италии с Франческо Базили. Однако несомненно наиболее плодотворными оказались для него занятия с Зигфридом Деном: в первый свой приезд в Берлин (1833—1834 гг.) он осваивает гармонизацию хоралов, фугу (в том числе четырехголосную), контрапунктические приемы. Делая обработку 50 хоралов, Глинка не только знакомится с мелодикой наиболее популярных протестантских гимнов, песнопений, но и узнает имена их авторов (Й.Брук, Лютер, Гудимель и др.), представляющих своим творчеством огромный пласт немецкой музыкальной культуры. Работая над хоралом, постигая их интонационные и ритмоструктурные особенности, он обнаруживает для себя принципиально важные закономерности, касающиеся соотношения мелодии и гармонии, которые и приводят его к мысли о необходимости выведения специфики русской гармонии из мелодики русской народной песни и, более того, из ее древнейших образцов.

По-видимому, в эти же годы (время создания «Каприччио на русские темы», Симфонии на две русские темы), рождается и получает

<sup>5</sup> Заметим, что с середины XVIII в. в России работает довольно большое число иностранных музыкантов. Среди них — Ф.Арайя, Б.Галуппи, Дж.Паизиелло, Дж.Сарти, Д.Чимароза. И хотя их творческие устремления находятся прежде всего в сфере театральных жанров, все же, учитывая педагогическую деятельность некоторых из них, а следовательно и возможность привнесения на русскую почву методики западной школы, можно предположить, что основы учения о контрапункте становятся известны и в России. Важное значение этого учения для профессиональной подготовки убедительно демонстрирует также творчество Д.Бортнянского и М.Березовского, обучавшихся в Италии.

<sup>6</sup> Глинка М.И. Литературное наследие. Т. 2. Л., 1953. С. 624.

<sup>7</sup> Там же. С. 343.

<sup>8</sup> Там же. С. 342.

<sup>9</sup> См. 13 фуг (№ 1—11 двухголосные, № 12—13 трехголосные) в: Глинка М. Полное собрание сочинений. Т.17. М., 1969.

воплощение идея соединения народного начала с опытом классической музыки, а именно идея синтеза народно-песенных принципов и контрапунктических форм, красной нитью проходящей через все творчество Глинки, который постоянно стремится к тому, чтобы средства выразительности русской музыки и техническое мастерство не уступали лучшим образцам западного искусства.

Не потому ли, будучи зрелым мастером, Глинка вновь в 1856–1857 гг. под руководством Дена обращается к изучению возможностей подвижного контрапункта, фуги, канона. Дошедшие до нас от этого времени упражнения Глинки составляют 120 страниц нотного текста, включающего запись церковных ладов, каденций, примеры из трактатов<sup>10</sup>, образцы подвижного контрапункта, имитационные формы — в том числе каноны с перестановкой голосов, конечные каноны, бесконечные и т.д. Достаточно большая часть нотного текста посвящена упражнениям в написании фуг — однотемных и двутемных (двойных). Причем рядом с записью фуг на тех же листах размещаются и упражнения явно принадлежащие стилю XVI в. (л. 16), а в соседстве с четырехголосным образцом строгого письма находятся три варианта русского церковного песнопения с пометкой Глинки — «Русский гимн Воскресения, как он поется обыкновенно дьячками и народом» (в третьем, заключительном варианте он остается трехголосным, однако из него изымаются параллелизмы октав и благодаря изменению баса вводится плагальная гармония, усиливающая русский национальный колорит).

Запись этого гимна — не только воспоминание о Родине, она — результат обостренного ощущения контраста между традициями русского и западноевропейского многоголосного пения.

Большой интерес к контрапункту строгого стиля проявляет и Римский-Корсаков. Систематические занятия гармонией и контрапунктом, к которым он возвращается в зрелые годы (1874–1875), свидетельствуют о несомненном понимании им необходимости свободного владения «школой» и постоянного совершенствования композиторской техники. «Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, — пишет ему П.И. Чайковский, — эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей, — все это такой подвиг для чел[овека], уже 8 лет тому назад написавшего Садко, — что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру»<sup>11</sup>. Впоследствии, вспоминая эти годы, Римский-Корсаков оставляет в своей «Летописи» запись, касающуюся нового для него востор-

женного отношения к музыке Баха и Палестрины («фигуры гениальных людей показались мне величественными»<sup>12</sup>) и вообще изменившегося восприятия искусства старых мастеров (в частности, он пишет: «Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня»<sup>13</sup>).

Эта увлеченность Римского-Корсакова произведениями XV–XVI вв. не осталась бесследной, поскольку в первом же сезоне Бесплатной музыкальной школы на концерте 25 марта 1875 г. ее хор, которым он в то время руководил, наряду с сочинениями Баха, Генделя, Гайдна исполнил Куге Палестрины и Мисегере Аллегри. Более того, влияние полученных впечатлений дает о себе знать и в ряде композиций, созданных в эти годы (а также позднее). Так, в финале Струнного квартета op. 12 Римский-Корсаков применяет, как он сам пишет, «контрапунктический фокус, состоящий в том, что мелодические пары, образующие первую тему в двойном каноне, вступают впоследствии в стретте без всякого изменения, образуя опять двойной канон»<sup>14</sup>. В эпизоде перед репризой (в финале того же квартета) используется письмо на *santus firmus*, где в качестве *santus planus* выступает вариант основной темы этой части.

Соединение особенностей старинной западноевропейской и русской полифонии, русского подголосочного письма можно видеть и в других сочинениях Римского-Корсакова (хор «Надоели ночи, да наскучали» op. 14, молитва «Чудная небесная царица» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» — имеется в виду мотетная форма последнего куплета), а также в произведениях А. Лядова (медленная часть Струнного квартета d-moll, Двенадцать канонов на один *santus firmus*), А. Аренинского (Детская сюита op. 65), С. Танеева (фуга в строгом стиле на русскую народную песню «А мы землю наняли», органнй цикл «Choral varié», темой которого является хорал Ave Maria) и т. д.

Интерес русских композиторов XIX в. к контрапункту строгого стиля во многом обязан вниманию к этой проблеме отечественной критики и публицистики. Достаточно упомянуть великолепную статью В. В. Стасова «Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме, а также извлечения из каталога коллекции Сантини (они занимают 25 страниц журнала «Библиотека для чтения»), где упоминается более 700 имен только итальянских композиторов<sup>15</sup>. В этой статье пропет и вдохновенный гимн в честь Палестрины, явно приковывающий внима-

<sup>10</sup> Один из них, в частности, — 49-тактный отрывок — сопровождается следующим комментарием: «Пример в первом тоне сочинения славнейшего Джузеппе Царлино, маэстро капеллы св. Марка (1561), извлеченный из его „Istitutioni armoniche“».

<sup>11</sup> Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 5. М., 1959. С. 412.

<sup>12</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 91.

<sup>13</sup> Там же. С. 89.

<sup>14</sup> Там же. С. 317.

<sup>15</sup> Будучи в 1852–1853 гг. в Риме, Стасов заказал для себя копии многих произведений из этой коллекции, которые впоследствии передал в дар Публичной библиотеке в Петербурге.



ние читателей к этой гениальной фигуре — великому мастеру, «зажигшему», по словам Стасова, «новое солнце над Италией»<sup>16</sup>.

Восторженное отношение к хоровому искусству XVI в. высказывает А. Н. Серов. Он видит в нем «высшее состояние души, согретой и просветленной религиозностью»<sup>17</sup>. Направление, пришедшее на смену Палестрине, он рассматривает как направление, страдающее излишней искусственностью, как «явное удаление [...] от простоты и от главной цели»<sup>18</sup>.

Истинным апологетом контрапункта строгого стиля в России был Г. А. Ларош. Его отличало очень глубокое проникновение в музыку этой эпохи и тонкое понимание ее художественно-эстетического содержания. «Нет ничего более органического, целого, разумного, — пишет он, — простого в принципе и богатого в применении, как техника Палестрины и его современников. Но эти нетленные памятники искусства отличаются не одними техническими достоинствами, они поражают возвышенностью полета, суровым величием, какой-то лазурной, безмятежной чистотой и прозрачностью, качествами столь же редкими в наши дни, как и их техническая законченность»<sup>19</sup>. Ларош глубоко уверен в том, что изучение сочинений Палестрины и других представителей строгого контрапункта принесет несомненную пользу современному искусству, поскольку считает, что стиль композиций его времени страдает приверженностью «к произволу, к средствам сложным, к напыщенности, к разработке бедной и негибкой»<sup>20</sup>. Знание музыки эпохи Палестрины окажет, по его мнению, спасительное, благотворное влияние, поможет композиторам уберечься от односторонности и восстановить равновесие их творческих способностей.

Ларош предлагает осуществить в современной ему педагогике значительную реформу, суть которой состоит в том, чтобы поставить все образование на историческую почву, а в области контрапункта максимально «приблизить школьный стиль к тому, который был в живом употреблении у старых мастеров»<sup>21</sup>.

Публицистическая деятельность Стасова, Серова, Лароша и та просветительская работа, которую вели и они, и другие русские композиторы, музыканты, принесла определенные плоды. Появляются новые исследования, новые работы, посвященные искусству XV–XVI вв. и его отдельным представителям (лишь в рамках деятельности Московской

<sup>16</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Т. 1. С. 57.

<sup>17</sup> Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. С. 211.

<sup>18</sup> Там же. С. 212.

<sup>19</sup> Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. Т. 1. М., 1913. С. 257.

<sup>20</sup> Там же. С. 256.

<sup>21</sup> Там же.

симфонической капеллы в течении 1905–1914 гг. публикуются переводы текстов мессы, два очерка Иванова-Борецкого — «Палестрина» и «История мессы», очерк Булычева «Музыка строгого стиля и классического периода», звучат в исполнении хоровых коллективов произведения самых разных жанров — мотеты, части месс, псалмы композиторов нидерландской, немецкой, венецианской, римской школ<sup>22</sup>. Что касается последней, то в числе мастеров, сочинения которых составляют репертуар хора Московской Симфонической капеллы, — Тромбончино, Спатаро, Феста, Вицентино, Анимучья, Порто и, конечно же, Палестрина. В течение четырех лет (с февраля 1905 г. по апрель 1909 г.) ее хоровым коллективом исполняются следующие композиции Палестрины: мотеты «O Domine Jesu», «O, Crux ave spes unica», «Gloria» из мессы «Dies sanctificatus», Agnus Dei из канонической мессы, отрывки из мессы «Aeterna Christi munera» (Kyrie, Agnus Dei), Agnus Dei из Мессы папы Марчелло (причем отдельные сочинения звучат не единожды, а по несколько раз).

Особую роль в освоении контрапункта строгого стиля и освещении вопросов, связанных с изучением художественно-выразительной сферы музыки Палестрины и других мастеров эпохи Ренессанса, а также с обоснованием ее значения для искусства XX в., сыграла деятельность С. И. Танеева: его теоретические труды «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909) и «Учение о каноне» (1915), его композиторская и педагогическая работа. Сочинения Палестрины, Лассо, Жоскена Дебре интересуют Танеева и сами по себе, и как яркие образцы, высокие достижения, представляющие стиль конкретной исторической эпохи, содержащий большие возможности для музыкального искусства XX в. Танеев видит в нем ресурсы для расширения художественно-выразительной сферы современного ему музыкального творчества, для пополнения техники письма многими забытыми приемами и формами, для обновления музыкального языка той лексикой, которая в свое время способствовала достижению логики и ясности выражения мыслей, стимулировала творческий поиск и изобретательность.

Одним из первых (по крайней мере ранее К. Еппесена) Танеев устанавливает факт изъятия теоретиками XVII–XIX вв. из этого художественного направления целого ряда принципиально важных стилевых черт и, наоборот, привнесение ими дополнительных ограничений, не свойственных музыке XV–XVI вв. В этом отношении очень показательна критика Фетиса, которого он буквально «кладет на лопатки», поскольку в первых 12 гг. Мессы папы Марчелло обнаруживает семь слушаемых, которые, по мнению Фетиса, следовало бы назвать ошибками Па-

<sup>22</sup> См. программу исполнений Московской Симфонической капеллы в Приложении.



лестрины. Танеев многократно указывает на то, что «строгий стиль в своем исторически художественном выражении гораздо шире, живее и технологически свободнее, чем школьные трактовки и правила, критически насаждаемые при его преподавании». Он достаточно резко критикует учебники Маркса, Лобе, Яддасона, Рихтера за их схоластические штампы. Полемизируя с Иогансенем, который заметил «ошибки» у Беллермана (в его «Der Contrapunct», 1862) Танеев сразу же указал на ряд аналогичных примеров у Палестрины и Лассо, сказав, что «правило, которому не подчиняются композиторы строгого стиля, вряд ли может считаться безусловно верным и что я этому правилу не нахожу удобным следовать»<sup>23</sup>.

Особый интерес представляют замечания и пометки С. И. Танеева, оставленные им на страницах сочинений Палестрины и прежде всего многотомного издания PW, находящегося в личной библиотеке композитора<sup>24</sup>. Так, среди замечаний PW I отметим следующие: на с. 10 и 14 написано «Фетис», что, по-видимому, имеет прямое отношение к случаю употребления диссонансов, описанному нами ранее. Далее, на с. 13 (2) помечены септима с задержанным нижним тоном и кварта, образованная с басом, что, как известно, противоречит правилам строгого контрапункта; на с. 15 выделены частые квартсекстаккорды; на с. 19 (2, 1) обращается внимание на «оборот мелодии старых нидерландцев»:



На с. 18 (2, 5) и 20 (1, 3) делаются пометки, относящиеся к голосу, касающемуся диссонансирующей ноты; на с. 23 (2, 2) отмечаются параллельные квинты и восьмушки, взятые в виде вспомогательных нот; на с. 24 (1, 5) — оборот, включающий тритон, на с. 31 — «близкое соседство совершенных консонансов» (октав) и т. д.

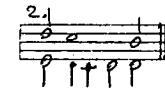
В PW IV, включающем 50 мотетов, находим 43 пометки Танеева, в числе которых есть указания на канон в обращении (с. 128), горизонтально-подвижной контрапункт (с. 124). В PW V, VI, VII замечания малочисленны, в PW IX отсутствуют вовсе; видимо, Танеев его не просматривал. Что касается PW X (Первая книга месс), то он проработан особенно основательно. Здесь много пометок самого Танеева, но некоторые принадлежат кому-то из учеников или друзей композитора. Номер почти каждой страницы этого тома с тем или иным случаем использования сложного контрапункта, имитационных форм, а также яв-

<sup>23</sup> Танеев С. И. Дневники / Текстолог. ред. и коммент. Л. Корабельниковой. Кн. 1. М., 1981. С. 93.

<sup>24</sup> Ныне эти издания находятся в Отделе редкостей Нотной библиотеки Московской консерватории. Цифры в скобках (после № страницы) указывают на систему и такт в партитуре.

лений, выходящих за рамки учебного строгого стиля, еще раз вынесен на авантитул, что, с одной стороны, позволяет нагляднее представить круг интересующих Танеева теоретических вопросов, а с другой — дает возможность видеть многочисленные примеры использования различных, в том числе и редких технических приемов, вызывающих тот или иной выразительный эффект. Например, отмечаются образцы имитаций на выдержанной ноте с удвоениями несовершенными консонансами (с. 12), трехголосный канон на cantus firmus с IV-11 (с. 17), задержанная секунда, разрешенная в приму ходом на полутон и без обычного приготовления (с. 25; 3, 2), кварта в виде задержания «на слабой части» (с. 24; 2, 7).

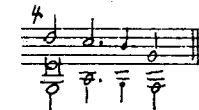
Знаком *nota bene* (NB) выделены: квартсекстаккорд без приготовления (с. 10; 1, 6), скачок к септима в виде вспомогательного звука (с. 48; 4, 6), подряд две большие децимы (с. 46, 3, 6), подряд две септимы, типа:



а также редкий случай введения септимы скачком, здесь же «скрытые» квинты при плавном движении голосов:



и, наконец, диссонанс, образованный камбиатой:



Из этого тома Танеевым выбираются нотные образцы для показа их в классе, а возможно и для дальнейшей исследовательской работы, что отражено в следующих замечаниях: с. 4 — «переписать в альбом Christe»:

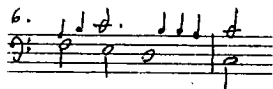


или с. 106 — «хороший пример имитаций на хорал» и т. д.<sup>25</sup>

Восприятие техники Танеевым осуществляется параллельно с эстетической оценкой музыки, оценкой красоты ее звучания. На полях мессы «Gabriel Archangelus» он замечает: «очень красивый Sanctus» (с. 94).

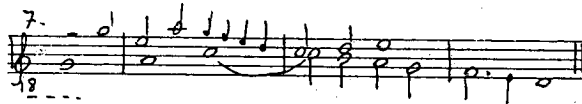
<sup>25</sup> Некоторые пометки и записи, сделанные простым карандашом, стерлись и едва различимы, другие попали в срез при реставрации нот, однако 70% из общего количества замечаний вполне поддаются расшифровке.

В PW XIV по поводу мессы «Aeterna Christi munera» им оставлена запись: «Benedictus очень красив». В другом месте — PW XI, с.33 — просто одно слово: «красиво», касающееся мессы «Inviolata». В тексте Agnus Dei II этой же мессы, включающей Canon in Diatessaron, помечено (39; 1, 7) — «оборот старых нидерландцев»:



На той же странице читаем: «Замечательный случай. Придает мрачный колорит этому месту».

Невольная улыбка появляется при чтении записей, фиксирующих ассоциации, которые вызывает у Танеева музыка палестриновской эпохи: «фразы из дуэта донны Анны с д.Оттавио» из «Дон Жуана» Моцарта (PW X, с.102); «тема финала C-dur'ной симфонии Моцарта и сходный контрапункт» (PW XIII, с.29):



В мессе из PW XIII — «Tertia, Jesu nostra redentio» (с.35) — отмечается «красивый гармонический ход», а в самом тексте мессы написано: «очень хорошо!»:



Несколькими страницами позднее отмечен «интересный ход баса (хорошо!)»,двигающегося по терциям вниз в диапазоне ундецимы с дальнейшим частичным заполнением каденционного типа (c-a-f-d-h-g-a-d).

Таких реплик немало. Они свидетельствуют о живом восприятии Танеевым стиля далекой нам эпохи, об особом внимании к проявлению законов исторической преемственности в эволюции музыкального мышления, желании найти общие закономерности в логике развития музыкального языка. Несомненный интерес представляет и малоизвестная органная композиция С. И. Танеева — «Choral varié»<sup>26</sup>, созданная в

<sup>26</sup> Это произведение написано по заказу французского органиста собора в Люсоне (Вандея) аббата Ж. Жубера, составителя антологии «Современные мастера органа» («Les maîtres contemporains de l'orgue»), где сначала в Шестом, а затем повторно в Седьмом томах в 1914 г. был опубликован цикл «Choral varié».

1913 г. и предшествовавшая появлению последнего грандиозного сочинения этого композитора — кантаты «По прочтению псалма» (1915). «Choral varié» представляет собой сравнительно небольшой по масштабам цикл, состоящий из темы и трех вариаций, последняя из которых имеет подзаголовок «Фугетта» и явно выполняет функцию финала.

До последнего времени оставалось неизвестным происхождение темы этого произведения. Ни в переписке Танеева с друзьями, ни на страницах его дневников, ни в воспоминаниях современников, коллег композитора, его учеников — нигде нет упоминаний и каких-либо сведений об истоках избранной для этого цикла темы (темы-мелодии). Изложенная в A-dur (с модуляцией в тональность параллели) в условиях развитой фактуры, сочетающей аккордовый склад письма с фигуративной развитостью сопровождающих ее дополнительных голосов, она, благодаря своим некоторым характерным интонациям, метро-ритмическому варьированию, ладовой переменности (A-fis), казалось бы, свидетельствовала о явной принадлежности русской песенной традиции

9. Тема *Andante* *Choral varié*

Однако, в основе ее лежал, как выяснилось, источник вовсе не русского происхождения. Как нам удалось установить, Танеев остановил свой выбор на мелодии григорианского хора «Ave Maria»:

10.

A-ve Ma-ri- - a gra-ti-a ple-ra, Do-mi-nus tu-cum, fe-ne-  
dic-ta tu in mi-li-eri-bus: et benedictus fructus ven-tris tu-i

Наряду с другими песнопениями, посвященными Деве Марии, этот хорал достаточно часто, особенно в эпоху Ренессанса, выполнял роль *santus prius factus*, становясь тематическим источником как хоровых, так и инструментальных произведений. Он привлекал внимание и нидерландских композиторов (Обреخت, Жоскен Дебре и др.), и мастеров других национальных школ. Несколько раз обращался к нему и Палестрина (чьи композиции Танеев изучал с особой тщательностью), который пользовался этим первоисточником и работал с ним при создании композиций, принадлежащих самым разным жанрам, о чем свидетельствуют выполненные на эту тему его месса (имеется в виду четырехголосная месса-парафраз *Ave Maria* — PW XVI; вторая месса аналогичного названия — PW XV, выполненная в теноровой технике, опирается на другой источник), пять мотетов (PW III, V, VI, XXXI), а также литании (PW XXVI). В перечисленных композициях используются разные формы подачи хорала, разные методы его интерпретации, которые в целом охватывают практически все известные способы работы с первоисточником, связанные прежде всего с техникой письма на *santus firmus*, с техникой сквозного имитационного и канонического, «фугированного» изложения музыкального материала, с техникой варьирования и колорирования *santus prius factus*, а также контрапунктического сочетания разных хоралов (в данном случае, как и у Обрехта, хоралов *Ave Maria* и *Beata Maria*)

11. Палестрина

Alto  
Tenor I  
Tenor II  
Bassus

A - ve Ma - ri - a  
A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a  
A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a  
A - ve Ma - ri - a

У нас нет никаких оснований считать, что прототипом «Choral varie» стала какая-либо конкретная композиция Палестрины. Скорее всего, это была русская версия «*Ave Maria*», в собирательном виде отразившая наиболее характерные и наиболее яркие, впечатляющие приемы работы с «заданным» первоисточником, демонстрирующая не только прекрасную осведомленность Танеева в отношении особого, традиционного для

западноевропейской музыки жанра хоральных обработок, но и мастерское владение искусством контрапункта. И если последняя вариация цикла — фугетта — является скорее всего реакцией на барочные формы полифонического искусства, то первая вариация, в которой свободно сочетаются и параллельно излагаются тематический (хорал, *Ave Maria*) и контрапунктический (фигурационный) каноны в инверсии, и вторая вариация, содержащая широко распространенную и свойственную только музыке XV–XVI вв. форму дискретного *basso ostinato* (проведение всего хорала здесь сопровождается оstinатным повторением в педали мотива его первой строфы от I, I, IV, I, II, I ступеней), свидетельствуют о великолепном знании художественной практики эпохи Ренессанса.

12. Adagio (♩=72) Canon motu contrario.

*p dolce*

Заметим, что постоянный ориентир на художественную практику — одна из основных особенностей педагогического метода Танеева. В частности, его ученики по классу контрапункта выполняли не просто упражнения и разного рода задания на те и иные приемы полифонического письма, но, как правило, работали с определенными темами в заданных условиях, отвечающих нормам художественной практики конкретной исторической эпохи. Что касается строгого стиля, то среди выполняемых заданий, как свидетельствуют об этом записи его Дневников, упоминаются «пятиголосная задача на текст *Benedictus*, пятиголосная и семиголосная имитация на хорал», «восьмиголосная имитация на *L'homme armé* и т. д. В качестве одной из экзаменационных работ предлагается шести или пятиголосный мотет на *Agnus Dei* и имитация на хорал<sup>27</sup>».

<sup>27</sup> Танеев С.И. Дневники. С. 95, 115, 116.

Столь же обязательным было для Танеева прослушивание музыкальных композиций и их исполнение на инструменте. Почти постоянно в Дневниках фигурируют записи, фиксирующие исполнение сочинений того или иного автора. Среди них и такие фразы: «...играли Палестрину и квартеты Моцарта»<sup>28</sup>. Можно полагать, что в эти минуты Танеев думал не только о связях истинно гениального, но и о том, что музыка Палестрины, Баха, Моцарта принадлежит векам. Она — то основание музыкального искусства, без которого его дальнейшее развитие немислимо. XX в. это полностью подтвердил.

### ПРИЛОЖЕНИЕ

#### Программа исполнений Московской Симфонической капеллы с 17 февраля 1905 г. по 12 апреля 1909 г.

автор	сочинение	дата исполнения
<b>НИДЕРЛАНДСКАЯ ШКОЛА</b>		
Дюфай (Guillame du Fay), 1400—1475	<i>Ave Regina</i> , мотет	16
Окегем (Okeghem), 1430—1496	<i>Sanctus</i> из мессы <i>Cujusvis toni</i>	16
Обрехт (Hobrecht), 1451—1495	<i>Ave Regina</i> , мотет	16
Брюмель (Ant. Brumel), XVI в.	<i>Benedictus</i> из мессы <i>Festivale</i> ; <i>O Domine</i> , мотет	16 16
Жоскин де Пре (Josquin de Pres), 1460—1521	<i>Ave vera virginitas</i> , мотет; Отрывки из мессы <i>Pange Lingua: Qui tollis, Pleni sunt coeli, Et incarnatus est</i>	1, 11, 13 16
Аркадельт (Jacques Arcadelt), 1496—1560	<i>Ave Maria</i> , мотет	1, 11, 13, 16
Мулю (Pierre Moulu), XVI в.	<i>Sanctus</i> из мессы <i>Sans pause</i> , исполненное с паузами и без пауз	16
Орландо Лассо (Roland de Lassus), 1520—1594	<i>Et incarnatus est</i> ; <i>Ave Regina</i> , мотет; <i>Super flumina</i> , мотет; <i>Miserere</i> , покаянный псалм; <i>Quam benignus</i> , мотет	1 1, 16 3, 11, 13, 16 9, 13 16
<b>РИМСКАЯ ШКОЛА</b>		
Тромбончино (Barth. Tromboncino), XV в.	Отрывок из <i>Плача Иеремии</i>	17
Спатаро (Giov. Spataro), 1469—1541	<i>Ave gratia plena</i> , мотет	17
Феста (Cost. Festa), ум. 1545	<i>Te Deum</i>	17

<sup>28</sup> Там же. С. 61.

автор	сочинение	дата исполнения
Вичентино (Nicolo Vicentino), род. 1511	<i>Jerusalem</i> , мотет	17
Анимучья (Giov. Animuccia), 1500—1571	<i>Kyrie</i> из мессы <i>Conditor alme syderum</i>	17
Порта (Cost. Porta), ум. 1601	<i>Pater noster</i>	17
Палестрина (Giov. Pierluigi da Palestrina), 1526—1594	<i>Agnus Dei</i> из канонической мессы; <i>O, Crux ave spes unica</i> , мотет; <i>O Domine Jesu</i> , мотет; <i>Gloria</i> из мессы <i>Dies sanctificatus</i> ; Отрывки из мессы <i>Aeterna Christi munera: Kyrie, Agnus Dei</i> ; <i>Agnus Dei</i> из Мессы папы Марчелло; <i>Ecce, quomodo moritur</i> , мотет; <i>Dextera Domini</i> , мотет; <i>Hodie Christus</i> , мотет; <i>Laudate Dominum</i> <i>Christus factus est</i> , мотет	1 1, 17 1 2 3 11, 13, 17 17 17 17 17 3
Анерио (Felice Anerio), 1560—1630	<i>Christus factus est</i> , мотет	3
Корси (Gius. Corsi), 1627—1684	<i>Adoramus</i> , мотет	1, 11, 13
Баи (Tommaso Bai), 1650—1714	<i>O bone Jesu</i> , мотет	1, 11, 13
Перти (Giac. Perti), 1661—1756	<i>Adoramus</i> , мотет	1
<b>ВЕНЕЦИАНСКАЯ ШКОЛА</b>		
Индженьеры (Marco Ingeneri), 1545—1594	<i>Tenebrae factae sunt</i> , мотет	3, 11, 13
Кроче (Giov. Croce), 1560—1609	<i>Ego sum pauper</i> , мотет	2, 3, 11, 13
Лотти (Ant. Lotti), 1667—1740	<i>Sanctus</i> , мотет	2, 11, 13
<b>НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА</b>		
Гандль (Handl), 1550—1591	<i>Sepulo Domino</i> , мотет; <i>Obsecro Domino</i> , мотет	1 3
<b>ИСПАНСКАЯ ШКОЛА</b>		
Витториа (Tom. Lod. Da Vittoria), 1540—1613	<i>Jesu, dulcis memoria</i> , мотет; <i>Genitori genitoque</i> , мотет; <i>Et incarnatus est</i> из мессы <i>Quarti toni</i>	2 3 3

Ю. Н. Холопов

## XVI — XX: ПАЛЕСТРИНА И ... ДЕНИСОВ

XX в. открыл музыку древних эпох. Современное ощущение музыки предусматривает историчность музыкального сознания, чувство определенного места композитора на линии исторической эволюции искусства звуков. Если композитор XVIII в. погружен в музыку лишь своего столетия, то наш современник включен в контекст сразу всех эпох. И категории музыкального мышления Гильома де Машо, Палестрины, Генделя для него такая же *современная* реальность, как и художников ближайшего прошлого — Стравинского, Веберна, Мессиана. Одна из важнейших опорных фигур прошлого, великий итальянец Джованни Пьерлуиджи Санте да Палестрина, занимает здесь специфическое место. Нормы полифонии «строгого письма», с максимальной систематичностью представленные именно в его творчестве, заложили фундамент традиций композиторской техники европейской музыки, не прерывавшихся вплоть до Новой музыки XX в. Неслучайно, и академическое обучение композиторскому мастерству по сей день базируется на контрапункте строгого письма, то есть практически на сочинениях Палестрины.

Еще в самые первые годы XX в. автором выдающегося исследования полифонии XVI в. С. И. Танеевым предрекался радикальный поворот всего музыкального мышления в сторону конструктивности полифонических форм. Автономные, классические формы музыки основываются на тональной связи, еще не действовавшей во времена Палестрины и начинавшей переставать действовать в эпоху Танеева (последнее, что написано им в «Подвижном контрапункте», датируется 1906 г.). Теперь, за 6 лет до конца века, в связи с юбилейным годом Палестрины, правомерно поставить вопрос: как оправдались пророчества великого русского теоретика музыки?

По сути это вопрос о современной технике композиции, о методах формообразования. Так же, как современный композитор заново решает для себя проблему формы и ее отношения к новому материалу, содержанию, так и музыковедение задается заново вопросом, что есть музыкальная форма, какова лучшая, эстетически оптимальная форма для обработки музыкального материала, какова система иерархических связей в ней на всех ее уровнях.

При исследовании современной музыки подчас обнаруживаются совершенно неожиданные параллели с музыкой времен Палестрины, в сочинениях композиторов, казалось бы, бесконечно далеких от музыки

«строгого стиля» XVI в. Одна из таких параллелей и рассматривается в настоящей статье в отношении Эдисона Денисова, автора множества радикально авангардных сочинений вроде «Солнца инков», Реквиема, сонорной Первой симфонии, пьесы «На пелене застывшего пруда» для ансамбля инструментов и магнитной пленки.

### 1. Денисов и Палестрина

В огромном списке сочинений современного русского композитора нет ни одного обращенного к Палестрине или вообще к XVI в. Когда у Денисова появляется музыка духовной очищенности, прозрачных линий, она апеллирует не к Палестрине, а к Веберну («Итальянские песни»). Чужды ему и «неоклассическое» ретро, и «полистилистическая» эклектика, предоставляющая слушателю возможность отдохнуть от современной музыки на приятных звучаниях доброго старого времени.

Тем не менее Палестрина для Денисова — один из тех далеких современников, с которыми постоянно общается душа композитора. Близки ему духовная сила месс и мотетов Палестрины, чистота и ангельская кротость, возвышенность звучания хора, бесконечность красоты, свет, исходящие от его музыки. Сам композитор говорил: «К Палестрине у меня восторженное отношение, как и к Дездемо. Это один из самых больших мастеров. Как ни странно, отношение к нему даже лучше, чем к Баху. Всегда его высоко чтит и интересовался этим композитором» (из устных высказываний).

Но параллель «Палестрина — Денисов» пролегает не там. В его творчестве, главным образом 80–90-х гг., можно найти методы композиции, оказывающиеся явно сходными с техникой Палестрины — при всей несовместимости интонационного строя музыки этих двух художников. Только эта деталь и является предметом настоящей статьи.

Центральным пунктом совпадения некоторых принципов композиции Палестрины и Денисова оказывается *способ построения ткани* (далее и формы) посредством *имитационной связи* мелодических линий. У Палестрины, как впрочем и у других композиторов его эпохи, эта техника в наиболее чистом виде представлена в так называемой «мотетной» форме. Сущность ее достаточно известна: основа формы — текст из нескольких строк, на каждую строку сочиняется своя мелодия, которая разнообразными приемами излагается различными голосами, большей частью имитационно.

### 2. Палестрина. Мотет «O Virgo simul et mater»

Мотетная форма Палестрины при сохранении единого принципа ее построения удивительно многообразна, и трудно найти два мотета одинаковых по структуре. Поэтому мы избираем для сравнения с Денисо-

вым просто одно из произведений Палестрины в этом жанре, открывающее II том, считая это творение достаточно типичным для стиля и техники композитора.

Главное, что интересует нас в методах сочинения мотетной формы, — сами основополагающие *принципы мышления*, с таким расчетом, чтобы можно было их отделить от самого произведения в его конкретике. Естественно, начала эти не могут не быть отвлеченными.

Исходный пункт выражения содержания в мотетной форме — текст, его смысл, структура и членение. В мотете «O virgo» 14 строк<sup>1</sup>. Некоторые из них имеют еще и внутреннее деление. Начало мотета («O Дево также и мать»):

### Палестрина, мотет „O virgo“

Структура текста (начальные строки):

1. O virgo simul et mater, (три опорных слога)
2. lux maxima mundi, (три опорных слога)
3. quae summo coeli vertice lacta sedes. (три + два опорных слога)

На каждую строку сочиняется мелодия, которая сразу же излагается имитационно. Гипотетическая единая мелодия (так сказать, *canto continuo*) первых строк:

### 2 Гипотетическая мелодия:

Формы изложения — линейно-полифонические.

- |             |           |  |
|-------------|-----------|--|
| 1-я строка, | тт. 1-10  | — стреттное пятиголосное фугато (канон)      |
| 2-я строка, | тт. 6-13  | — свободное фугато                           |
|             | тт. 10-15 | — трехголосный канон со свободным голосом    |
| 3-я строка, | тт. 14-18 | — стреттное фугато (канон)                   |
|             | тт. 18-21 | — свободное четырехголосное стреттное фугато |

И мелодический, линейный материал, и ладовая структура, и полифонические формы изложения и развития материала, и структурирую-

<sup>1</sup> По изданию: Iohannis Petraloyisii Praenestini Motetorum <...> Liber secundus. Venetii, M.D.L. XXII [1572].

шие форму ладогармонические связи вместе с внемузыкальным текстовым фактором произведения образуют некое единство, будучи выражением единой художественной концепции. В свою очередь она одухотворена идеей утверждения высших ценностей человеческой духовной жизни. Обращение к образам христианской религии и создание совершенно неземной музыки, передача ангелоподобного пения составляют идейный корень этого искусства.

Идея абсолютного совершенства, в высшем смысле — гармонии, пронизывает и всю сложнейшую иерархию музыкальной структуры. В звуковысотной области пирамида отношений начинается на низшем уровне с установления главенства центрального элемента квинты — совершеннейшего консонанса. Некоторые важнейшие связи показаны в примере 3 (А-И): А — центральный элемент лада, Б — его распространение на звуко состав лада, В — звукоряд и его структурализация, Г — вид квинты как ядро лада, Д — две разновидности мелодического лада, автентическая (согласно арифметической пропорции) и плагальная (согласно гармонической), Е — соотношение центрального элемента (ЦЭ) того и другого вида в многоголосии. Ж — ладовые модели мелодии, З — модели мотета «O virgo», И — реперкуссия лада в мотете Палестрины (гармония инициия — i — в 1-й строке мотета)

3

А арифметич.  $1:2$   
 Б  $2:3$   
 В  $2:3$  ВИД КВИНТЫ  
 Г ЯДРО ЛАДА  $2:3$   
 Д  $3:4$  ГАРМОНИЗ.  
 Е автент.  $4:6$   
 Ж ЦЭ  
 З ЦЭ

Ж Модели мелодии: (схематически) (с фигурацией) и т.п.  
 или: или:  
 автентич. плагальн.

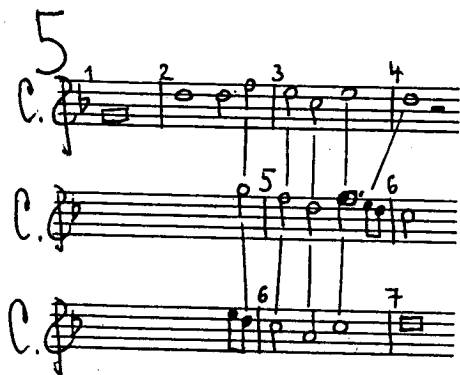
З Модель: Мелодия "O virgo" разработка модели:  
 (всп.) и т.п.  
 Модель: разработка её:  
 (всп.) и т.п.

И Реперкуссия лада (назальный устой):  
 Т. 1 2 4 5 7  
 C Q A  
 F B

Пронизанность отношениями высших консонансов (1:2, 2:3, 3:4) возвышает их действие, распространяя его на обширные протяжения формы (пример 4 А). Чем больше голосов имитируют мелодию, чем ближе они по времени, тем точнее имитация, тем более сильно это совершенство гармонического консонирования. Но не менее важна и неточная имитация. Ее свобода соотносится с точностью, как диссонанс к консонансу, причем это сравнение может быть понято и буквально: точность имитации в совершенный консонанс (пример 4 А) нарушается и превращается в диссонанс в разных отношениях при свободной имитации (пример 4 Б).

4 А и т.д.  
 2 3 4 5 6 7 8  
 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18  
 1 2 3 4 5 6 7 8  
 9 10 11 12 16 17 18

В «строгом» письме сколько угодно и вариантных связей, как в примере 4 Б. Практически вся ткань палестриновской полифонии светится взаимоотражениями таких микроэлементов. В частности, отсюда — ощущение бесконечной глубины и необозримой красоты музыки. Представить всю систему связей было бы делом слишком громоздким даже в масштабе трех строк мотета. Добавим только одну деталь — соотношение мелодий 1-й и 2-й строк (одноголосно; всё это мультиплицируется в имитациях).



### 3. Мотетная форма и пирамида отношений «материал — форма»

Рассмотренные структурные связи составляют низший и средний слои композиции произведения. Его высший слой составляет структура мотетной формы целого. Как было показано выше, каждая строка текста музыкально становится определенной формой, большей частью имитационной. Веер этих форм разнообразен поразительно; композитор проявляет необыкновенную изобретательность в сочинении всё новых и новых комбинаций, формально принадлежащих одному и тому же техническому приему. Разнообразие вносится и всевозможными способами сочленения имитационных блоков, как между смежными строками, так и внутри строк.

Сочленение частей целого регулируется стройной системой каденций, раскрывающих структуру лада и группирующих крупные части в слаженный организм. К раскрытию лада относятся каденции на различных ступенях, в определенном порядке. Так, в примере 1-й каденции на *d* (т. 10, далее т. 18) не свидетельствуют о «переходе в другую тональность», то есть о модуляции, а как раз наоборот говорят о принадлежности целого к единому ладу  $g^{dur}$ , ибо показывают каденционно

образом на высшем уровне структуры воспроизводится то же отношение 2:3, как и на низшем при последовании звуков (см. пример 3).

Оправдывается кажущаяся столь наивной древняя идея об иерархической цепи отношений «материал — форма», где каждый последующий более высокий уровень — «форма» — является одновременно и низшим — «материал», если рассматривается в паре с очередным еще более высоким уровнем «формы»; и так далее, в порядке иерархического соподчинения. В области гармонии это цепь: звуки  $g-d$  → интервал → мелодический шаг → шаг имитации → отношение опорных гармоний (каденций) → лад всего произведения в целом.

Та же пирамида соподчинений возникает в области ритма, иерархически поднимающегося от длительностей отдельных нот до имитационных блоков в строках, служащих материалом для мотетной формы целого произведения.

Особую ценность представляет органичность единства звуковысотного и ритмического аспектов у Палестрины. Вырастая из единого источника — ощущения красоты небесной гармонии, — оба они оказываются выражением единой идеи в различных музыкальных измерениях.

### 4. XX — XVI: пересекающиеся параллели

Очевидная чуждость новаторской музыки XX в. эпохе Палестрины, казалось бы, исключает возможность совпадений между тем и другим. Но в глубинных принципах музыкального мышления закономерные процессы развития подчас приводят к сближению отдаленных эпох. Сущность процессов в том, что двенадцатитоновая основа звукоряда и устранение сильного централизованного тонального тяготения практически обесценивают развитые музыкальные формы классической традиции, основанные на тональных противопоставлениях и модуляции. И возникает закономерный вопрос: если не классические формы, то тогда какие же? Напрашивающийся ответ «новые» не устраняет остроты вопроса, ибо нет никакой сложившейся системы «новых» форм. А с другой стороны, вновь оказываются возможными те формы, которые были исторически вытеснены в свое время классическими. И одной из них закономерно оказывается старинная мотетная форма. Естественно, и модификация ее столь велика, что подчас необходима аргументация, чтобы ее идентифицировать.

Кажется естественным обращением к подобной форме в вокальной духовной музыке<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Вокальный ансамбль «Три отрывка из Нового Завета» написан Денисовым в 1989 г. для контратенора, двух теноров, баритона, флейты и колоколов на текст послания Св. Апостола Павла Коринфянам: I — 2 Кор. 1 : 3-5, II — 1 Кор. 15 : 51-55, III 2 Кор. 4 : 6-12.



6 Э. Денисов, Три отрывка из Нового Завета, I

Béni soit Dieu, le Père de  
de notre Seigneur  
Jésus Christ,  
Jésus Christ,

Внешне форма совпадает с мотетной: новые слова — новая мелодия; большинство строк (и полустрок) получает подобную же имитационную обработку. (Аккордовый склад в тт. 18-21 — типичная «нбэма» из риторических фигур музыки ренессанса — барокко.) Сам вокальный жанр, где mot-слово составляет основу формообразования, тоже напоминает о мотете. Сравнивая между собой имитационные блоки, мы замечаем и еще некоторые черты сходства с техникой композиции XVI в. Первый блок, Béni soit Dieu, — правильная, достаточно строгая имитация на начальные два слова, где II тенор имитирует тему в обращении, баритон — в уменьшении (мелодия проводится дважды). Второй блок уже более свободен: баритон имитирует с пропуском двух звуков. В третьем блоке, de notre Seigneur, II тенор имитирует мелодию баритона из второго блока, на другие слова: новая мелодия I тенора частично имитируется баритоном, также с другим словом. Четвертый блок — свободная, хотя и достаточно определенная стреттная имитация.

Эталонный образец подобной формы у Денисова — духовная оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» в семи

частях (1992). Но подобная «блочная» композиция не обусловлена духовным жанром музыки с текстом. Она встречается во многих сочинениях композитора последних 15-20-ти лет и представляет поэтому интересную проблему, в частности, и в данном несколько неожиданном аспекте: Денисов — Палестрина, Денисов и XVI в.

Прежде чем пускаться в дальнейшее рассмотрение проблемы, нужно всё же удостовериться в том, что подобные неточные имитации могут вообще рассматриваться как имитации, а не просто как поочередные вступления голосов. Для этого нам может послужить сочинение в несомненной имитационной технике, к тому же и прямо названное композитором канон — Канон памяти Игоря Стравинского для флейты, кларнета и арфы (1971). Большинство его отделов представляют правильную точную имитацию (пример 7 А). Но ближе к концу мы находим имитацию и типично свободную (7 Б). Заканчивается же пьеса точно в технике варьированной имитации (7 В).

7 А Канон памяти Игоря Стравинского  
Lento

Fl. pp dolce  
Clar. (suoni reali) pp dolce  
Arpa pp dolce

Б

pp  
ord. 3 pp

В примерах 7 Б и В несомненна имитация, но видна и ее неточность — в интервалах, длительностях, количестве нот, форме рисунка. И именно *варьируемая имитация* (ВИ; аббревиатура читается «вэ-и») становится у Денисова главной областью новомотетной блочной композиции.

Рассмотрим различные

### 5. Музыкальные формы в технике ВИ

Слова «свободная», или «варьируемая» имитация передают суть дела, но, при подходе к Новой музыке с мерками и терминами прошлого, характеризуют лишь неоклассический балласт мысли и не схватывают того нового, стремление к чему делает имитацию «варьируемой». Не всегда, но в большинстве случаев решающим моментом в мышлении является воздействие открытия Веберна — *многопараметровости* и сложения ткани на основе *микроячеек*. Ряд композиционных приемов поясним на следующем образце:

Сравним полифоническую микротему флейты (тт. 1-2) и ВИ у кларнета. Начальная тройка звуков образует элементарное обращение.

«Свободное» же последование интервалов в действительности оказывается точным повтором в рамках группы 1.5 (см. пример 9 А) в соотношении первоначального Р и производного RI с гemitонными полями *a-b-h* и *d-es-e* (следующие 2x2 звука продлевают поле, заполняя полутонами расстояние от *e* до *a*). При вступлении гобоя те же группы 1.5 с пермутацией (перестановкой звуков) даны дважды (пример 9 Б). Связь групп в партиях кларнета и фагота очевидна. Кажущаяся контрастом внешнего сопоставления фигура скрипки (т. 3) производна от микротемы флейты с учетом состава высот и пермутации (примеры 9 В и Г):

В результате опровергается смысл «свободы» в «свободной» имитации. Не приближительность, тающаяся в словах «свободная», «варьируемая», а многопараметровость, где контрапунктируют элементы структуры, принадлежащие разным параметрам (например, обращение в параметре линии и RI высотных классов), характеризует стиль композитора, прошедшего школу Веберна и Стравинского. Действительно, «симфония», а не простой инструментальный мотет.

Но кроме всевозможных В. И., образующих мотетный блок типа фугато, встречаются и *разнотемные* блоки, где вступающие голоса различны по содержанию<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Разнотемные голосовые блоки изредка встречаются у Палестрины во внутренних отделах мотетных форм; пример-исключение в начальном блоке — мадригал «Dolor non fu» (№ 7 из III книги, в e<sup>mb</sup>).

10 Andante Соната для скрипки и органа I часть

Vn. *p poco espr.*

Org. *p*

С различной степенью структурной напряженности, иногда большей, иногда меньшей, мотетные блоки становятся основой построения подчас обширных звуковых зданий. Иногда почти вся форма представляет собой сцепление мотетных блоков, что поразительно напоминает ренессансную строчную форму, где чередование строк-стихов отливается в длинную цепь музыкальных строк. У Денисова в подобных случаях мотетный блок включает начальное вступление всех голосов с одной темой либо с разными и кроме того аналогичное продолжение с разнообразными связями между голосами (как показано в примерах 9-10). Образцом может служить Трио для гобоя, виолончели и клавирина (1981). В начале I части после титульного мотива гобоя *a-b-es-d* начинаются В. И. (пример 11 А), в продолжение чего следуют нечленимые более разделы блока, насыщенные ВИ, в линейной форме большой волны. Достигнув экспрессивной кульминации в т. 6 (пример 11 Б), волна плавно спадает к  $g^2$  в т. 10.

11 А Трио для гобоя, виолончели и клавирина I часть

Об. *espr* титульный мотив

Vc. *p* 5:4

Cemb. *p* 5:4

11 Б

[P] 5:4 7:8 5:4 7:8

7:8 9:8 3 5:4 7:8 5:4

Характерное свойство новых форм XX в. — избегание песенных форм с их метрическими строфами-восьмитаками и даже метрических повторений (они расшатываются синкопами, триолями, 5:4, 7:8 и т. п.).

Из приведенных отрывков видно, что понятие (мотетный) «блок» обозначает, во-первых, определенную единицу формы целого, во-вторых, определенную форму этой единицы и, в-третьих, форму по ли-

нейному принципу типа традиционного фугато (с указанным многообразием тематических отношений<sup>4</sup>).

Примером блочной формы целого может быть и вся I часть Трио для гобоя, виолончели и клавесина. В сжатом виде ее блочная форма выглядит следующим образом (ради упрощения подробности опущены):

Такты:	Блоки:
1-10	Б-1 (см. пример 11)
11-20	Б-2
20-28	Б-3
28-35	Б-4
36-40	Б-5
41-50	Б-6
50-57	Б-7
58-59	Б-8
60-65	Б-9
65-69	Б-10
69-82	Б-11
82-89	Б-12
89-100	Б-13
100-102	Б-14
103-113	Б-15
114-120	Б-16
120-124	Б-17
125-129	Б-18
130-131	Б-19
<hr/>	
132-133	(пуанти-группа)
134	(пуанти-группа)
<hr/>	
135-145	Б-20
145-151	Б-21
151-157	Б-22
157-168	Б-23
168-175	Б-24
175-179	Б-25
179-191	Б-26

<sup>4</sup> Уже приводившийся термин «полифоническая тема» требует указания на его смысл, что представляет нелегкую проблему теории музыки. Следует различать: 1. Тему в *общем смысле* (содержательная подоснова музыки, круг мыслей; то, «о чем» эта музыка, 2. Тему как музыкальную *мысль* (она в материале — в начальной фразе, в предложении; в полном своем изложении), 3. Тему как *часть формы* — полифонической, гомофонной, серийной, сонорной (только здесь тема есть точная форма — фраза-предложение-строка в полифонии, песенная форма в гомофонии). В этом смысле тема противопоставляется идущему после нее развитию, либо повторению темы, либо другой теме. Здесь «темой» называется головная фраза, как это традиционно принято при анализе фугато, фуги, канона (во времена Палестрины — *soggetto*).

192-193	Б-27
194, 196	(две гемигруппы)
197-205	Б-28
205-212	Б-29
<hr/>	
213, 214, 215, 216	(пуанти-группы)

Многочисленность блоков делает обязательным разнообразное их построение и сложное целенаправленное развитие формы целого. На приведенной схеме этого нельзя отразить, внешним проявлением такой работы являются лишь отступления от общего принципа (тт. 132-134 и др.) В ренессансной мотетной форме, в частности и у Палестрины, достаточным было обновление текста и разнообразие форм мотетных блоков. У Денисова главными средствами являются иные: противопоставления порядка вступлений инструментов (например, Об. — Вс. — Сmb. в тт. 1, 11-12 и «обращение» Сmb. — Вс. — Об. в тт. 20-22, обновление тематизма (романтическая «интонация вздоха» открыто в начале Б-4, т. 28, хотя она есть и в составе титульного мотива в т. 1), динамика размаха волн нарастания (например, линия кульминационных вершин  $e^3$ ,  $f$ ,  $h^3$  в тт. 6, 25, 32, 34 на протяжении первой группы блоков, тт. 1-40) и другие способы развития во избежание «этидной» монотонности.

Естественно, современный композитор использует много возможностей музыки, не существовавших во времена Палестрины, когда не было еще даже категории динамики форм, а кульминация отнюдь не объединяла целое рисунком динамической волны. Конечно, формы сочинений Денисова остаются современными нам, даже и там, где их композиционные принципы в чем-то явно совпадают с ренессансными.

Так, в вокальной пьесе «Встреча» из цикла «Листья» для сопрано и струнного трио (1978) ряд маленьких блоков, контрапунктирующих изысканно холодноватой кантиленной мелодии голоса, объединяются «серией» параметра тембро-регистровых красок звучания<sup>5</sup>:

такты:	1	2	3	4	5	6		
блоки:	Б-1	→	Б-2	→	Б-3	→	Б-4	→
краски:	①		②		③		④	
	s.p., clr.		s.t., trm.		pz., gl.		a., flg.	
			b# →					
	pp		ppp		p, f, pp		ppp	

<sup>5</sup> Clr. — кластер, s.p. — sul ponticello, s.t. — sul tasto, trm. — tremolo, b# — хроматика, — микрохроматика, gl. — глиссандо, pz. — пищикато, a. — арко, flg. — флажолеты, pp, f, ppp — динамика.

12 Moderato *Вокальная пьеса «Встреча»*

Co-  
pra-  
ko

1 5:4 P 3 5:4 2 mp 5:4 3 5:4

Auf dun-ken We-gen ein blau-er Schat-  
На тём-ных тро-пах си-не ют те

Vn.

3 5:6 5:6 3

ppp *dolcissimo, poco espr.*

Va.

5:4 3 7:8 5:6

ppp *dolcissimo, poco espr.*

Vc.

3 5:6 5:6

ppp *dolcissimo, poco espr.*

3 1 4 5

-ten den kaum man-ge-seh-en.  
-ни их чуть-чуть лишь вы-го-

pizz.(ord.) 5:4 7:8 5:4 3:4

p mf > pp ppp *dolcissi-*

pizz.(ord.) 5:4 5:6 5:4

mp ppp *dolc-*

mp ppp 5:6 *dol-*

12

Vn.

mo 5:6 3

Va.

simo 3

Vcl.

cissimo 5:4 3

Избираемый блок красок далее развивается путем повторности и неповторности, как если бы совокупность красок Б-1-2-3-4 была «темой». Обратим внимание на огромное различие, которое может быть между структурами-блоками. Сравним т. 10 Б-1 Трио (пример 11 А Б; блок неполностью) и Б-1 здесь, занимающий две четверти<sup>6</sup>. Подобные различия предохраняют от однообразия формы Денисова, на схеме выглядящие столь однотипно: Б-1, Б-2, Б-3... Очевидно (пример 12), что Б-1 стоит особняком, и что они контрастны по экспрессии, вместе с тем встраиваясь в первый блок блоков (ББ-1). Необыкновенной красоты и утонченности инструментальные звучания образуют именно контра-пункт к вокальной мелодии. Обостренное чувство краски позволяет современному композитору трактовать его как звуковой пласт, лежащий в *другом измерении*. Голос и контра-пункт не сливаются в одноплоскостное созвучие, а слышатся отдельно. Поэтому видимые глазу диссонансы за пределами и не воспринимаются как резкость и даже как выражение звукового напряжения. Скорее они — части единой *сонорной линии*, переливающейся в сменах красивых красок с оттенком остроты и пикантности. В тексте Танцера упоминается далее ein stilles Wunder — «тихое чудо» (ни дать ни взять эмоция Антона Веберна), с ним переключается göttlicher Schimmer — «божественный проблеск». Это настроение и дано с начала пьесы (пример 12). Музыка Денисова часто несет идею света, чуда, божественной красоты, особенно необходимую в наши времена демосатанинского беснования. Причудливым образом строй музыки Денисова переключается здесь с абсолютным светом божественного Палестрины. То и другое растет из разных корней. Но то, что они смыкаются в выражении света и красоты, — симптоматично

<sup>6</sup> Микроформы такого рода, конечно же, ассоциируются с миром форм Веберна (первая из Багателей оп. 9, т. 1).

для историзма современного музыкального сознания. Примечательно — без нудности «нео» и «ретро».

Таким образом, одно из главных технических отличий денисовских блоков заключается в повышенной роли фактора красочности, *сонорности*, что включает и тембровость, и артикуляцию, и тесситуру, и громкостную динамику. Отсюда тяготение к превращению имитационного блока вступлений в сонорную *мономассу*, а полифонии — в *микрополифонию*. Образец мономассы, то есть сонорного массива, пронизанного моноинтонационностью посредством (свободных) имитаций, ВИ, это II часть Фортепианного трио (1971).

13 *Presto*  $\text{♩} \approx \text{ca. } 120$  Фортепианное трио, II часть

В движении *presto* уже нельзя различить, кто кого имитирует. Слышно только при любом «разрезе» стремительно текущей звучности, что вся ее масса пропитана одними и теми же интонациями, причем микрочайки имитируются во всех направлениях. Пользуясь известным немецким выражением, можно было бы такой стиль письма назвать *der durchimitierende Stil* — стиль сквозной имитации, добавив к нему лишь слово «сонорный». Все 84 такта *Presto* сплошь выдержаны в технике этого стиля.

Иногда сонорика Денисова доводится до своей крайности — сонористики<sup>7</sup>. Уже в самом начале *Concerto piccolo* для саксофона и шести групп ударных инструментов (1977) мы слышим «фугато» вступающих

<sup>7</sup> Термин «сонорика» охватывает все виды техник повышенной значимости красочного звучания. Он предусматривает три основных типа: 1. Колористику (обычная тоновая гармония, но с подчеркнутой красочностью звучания), 2. Собственно сонорнику (когда умалется точная высота звуков и соответственно различимость интервалов) и 3. Сонористику (когда нет или не слышно звуков с определенной высотой).

треугольников I — III — V, вибрана (правда, он со звуками определенной высоты) и сонористического «аккорда» сопранового саксофона, к которым присоединяется еще мимолетный шепот кларнета и двузвучный аккорд китайских тарелок. Впрочем, связь с мотетными блоками здесь скорее внешняя и нигде не дорастает до размаха собственно сонористической формы<sup>8</sup>. У Денисова это скорее арпеджио некоего ударного сверхинструмента:

14 *Concerto piccolo* для саксофона и 6 групп ударных инструментов

См. также цифры 1, 3, 6, 9, 13-16, 18-19, 23-33. Правда, в большинстве случаев сонористика смешивается с сонорикой, что, впрочем, недостатком отнюдь не является, скорее наоборот.

<sup>8</sup> Блестящий образец сонористической полифонии — fuga для ударных в опере Шостаковича «Нос». В свое время Денисов хорошо изучил это произведение.

## 6. Музыкальная композиция в целом

Этот вопрос рассматривается лишь в аспекте затронутой проблемы. Принципы строк-блоков свойственны не только собственно мотету XVI в. По сути это проявление обобщающего принципа строчной формы. Форма может представлять собой частично или до самого конца сцепление форм-блоков, см. пример 1. Может быть принцип мотетной формы и на *santus firmus* (вроде того, как в нашем примере 12). Так, в пятиголосной мессе Палестрины на песню «L'homme armé» (1570) многотекстовая часть Глория содержит около 20-ти имитационных блоков (на сей раз не с общими формами тематизма, а с преимущественно выведенным из фраз песни). Они занимают весь объем части, 147 тактов, и составляют четырехголосный контрапункт к мелодии *s. f.* длинными нотами в партии II тенора.

Распределение сопровождаемой мотетными блоками мелодии *s. f.* по форме Глории (в партии II тенора):

такты:	13 — 42	52 — 59	61 — 72	82 — 105	118 — 147
строки Глории	3 — 7	8 нач.	10 кон.	11 н., 12 к.	16 к., 17 к., 18

В отношении *тематического содержания* подобной формы ситуация Палестрины и Денисова совершенно различна. У Палестрины хоровая полифония, и господствует принцип строчной формы. У Денисова преобладает инструментализм со свойственным ему многообразием звукоокрасок (см. примеры выше). В эпоху Палестрины казалось бы неиндивидуализированный тематизм во всей толще голосов одухотворен густой сетью смысловых связей-повторений при пронизанности ткани гармонией консонансов квинт и терций. У Денисова кажущаяся неиндивидуализированной и переходящей из сочинения в сочинение ткань структурирована пантематически и одухотворена микрополифоническими связями-повторениями при пронизанности голосовых пластов, пуантилистических облачков и вспышек, сонорных фигур гемитоникой (где «фирменное» EDS, которое Мессиа́н называет любимой формулой Бартока, вызывается к жизни вовсе не желанием оставить автограф, а коренным свойством 12-полутоновости — поля мышления XX в.). Соответственно здесь выстраивается своя пирамида отношений «материал — форма», исходящая от гемитоники XX в.

В отношении же композиции в целом значение мотетных блоков у Денисова самое различное. Есть случаи, когда их последование, направляемое логикой драматургических подъемов и спадов, составляет содержание всей композиции, см. разобранные выше Трио для гобоя, виолончели и клавесина. В других случаях эти

блоки свободно комбинируются в любых наборах в зависимости от индивидуального замысла, смешиваясь в чередовании с частями иного типа в любых пропорциях. Главная композиционная проблема во всех случаях применения мотетных блоков у Денисова — как создать разнообразие в развитии, выстроить обширные участки волновых нарастаний и спадов, целостную всякий раз новую композиционную форму. Особенно это касается произведений, где блочный принцип преобладает.

Последней иллюстрацией нам может послужить форма Камерной симфонии № 1 (1982), см. пример 8. Три части симфонии сильно контрастируют друг другу по содержанию. В I части преобладает характер спокойной кантилены. Во II части сквозь дуновение легчайших пассажей *agitato* иногда проступают контуры кантиленно тянущихся наслаивающихся друг на друга мелодических линий, словно оставшихся от головной части цикла. Дуновения постепенно сгущаются и сливаются в невесомый, но интенсивный поток (тт. 55-77-89). Медленный финал оригинален композиционной двуплановостью. Его основу составляет рассредоточенный по всей части строгий хорал духовых (сплошь моноритмические аккорды), окруженный свободно развивающейся тканью, где главный принцип строения связан так или иначе с вышеописанными мотетными блоками.

Остановимся на строении финала. Первый, главный план его структуры составляет моноритмический хорал. Его склад и мелодию см. в тт. 1-7, 8-12.

Полная мелодия гипотетического «хорала», собранная из всего финала (всего в нем 77 тактов), заключает десять «слов», считая две мелодии одновременно у медных и струнных в тт. 51-53 (-70) за седьмое и восьмое «слово». Вступительный аккорд (тт. 1-7) имеет в мелодическом голосе скрипки звук  $e^1$ , которым мелодия и заканчивается в т. 74 (77). Таким образом, хорал *in E*, с членением: 4 + 2, 2 + 2. Распределение строк по всей форме вполне аналогично тому, как делает Палестрина в мессе «L'homme armé».

Образчик одной из блочных интермедий:

В партии фортепиано (Б-3) момент вступления пяти голосов со свободно имитационным соотношением двух тематических ядер. У струнных (Б-5) момент вступления второго из трех голосов, альты.

Форма финала в целом (упрощенная схема):

Такты:		
1-7	Вступление к хоралу	(8 голосов > 2 голоса)
1-7		Б-1 (4 голоса и сопровождение)
8-12	ХОРАЛ 1 (септет)	
13-22		Блоки: Б-2, Б-3, Б-4
13-22		— Б-5 —
22-25	ХОРАЛ 2-4 (квинтет)	
24-28		Б-6 (Fl. + Pf. + Vbf.)
29-33	ХОРАЛ 5-6 (квинтет)	
34-46-50		Большой Б-7 (голоса: 1 < 10 > 1)
51-53(-70)	ХОРАЛ 7-8 (октет-секстет)	
54-64-68-70		Б-8 (голоса: 1 < 5 > 4)
71-74(-77)	ХОРАЛ 9-19 (квинтет)	
74-75-77		Б-9 (голоса: 1 < 8 > 2)

Или, еще более схематично:

Такты:	1	8	13	22	24	29	34	51	54	71	74
Мотет-блоки:	1		2-5		6		7		8		9
ХОРАЛ:	Вст.	1		2-4		5-6		7-8		9-10	

Отличие формы от внешне похожего на нее барочного куплетного рондо состоит в обновлении материала хоральной темы и в отсутствии возвращений к одной тональности. Преобладает принцип хоральной обработки либо формы на кантус фирмус.

## 7. Палестрина и Денисов

Конечно, не будем преувеличивать: пропасть разделяет эти века — XVI и XX. Дело не в том, «похож» ли Денисов на Палестрину или нет. Конечно же, не похож. Удивительно только то, что между столь несходными явлениями явно обнаруживаются точки соприкосновения. Показанные примеры не исключительны и даже не редки. Можно назвать еще ряд сочинений композитора, в том числе чрезвычайно значительных, где подобные мотетные блоки, в которых чувствуется родство со старинными принципами композиции, играют важную роль. Таковы Симфония для большого оркестра (1987), «Точки и линии» для фортепиано в восемь рук (1988), Секстет для струнных и духовых (1984), Три пьесы для ударных инструментов (1989), «Легенды подземных вод» для 12-ти солистов (1989), Фортепианный квинтет (1987), «На пелене застывшего пруда...» для 9-ти инструментов и магнитофонной пленки (1991) и другие.

Вряд ли сходство технических моментов происходит непосредственно от эстетических основ искусства того и другого композитора, несмотря на имеющиеся любопытные параллели в эстетике их музыки. Музыка Палестрины недаром воспринимается как «пение ангелов». Возвышенный тон и исключительная чистота и красота гармонии, воплощение в звуках образов самых высоких словесных текстов, написанных «во славу Господа Нашего, Иисуса Христа и Матери Божией, Святой Девы Марии» (как писал Палестрина, обращаясь к папе Григорию XIII) составляют главенствующий признак стиля итальянского мастера. На фоне разгула человеконенавистнического сатанизма «демократов» нашего времени вполне земная эстетика Денисова выглядит примерно так же. Это искусство красоты и света, душевной цельности, а не «полистилистики», искусство высокое без популизма банальности, это мир духовной устойчивости, не колеблющийся вместе с линией моды. Своими любимыми композиторами Денисов считает Моцарта — Шуберта — Глинку. Но в его понимании их искусства можно было присоединить к ним и Палестрину, он принадлежит той же линии.



Для новой материи музыки XX в. уже не органичны тональные классические формы с их песенным метром, ритмом регулярных каденций, песенными предложениями и периодами. Стиль современного музыкального мышления, если оно не впадает в «нео» и «ретро», исходит от материи 12-полутоновой основной шкалы (гемитоники) и от ячеек-микрорупп. От них и их свойств начинается выстраиваться современная нам пирамида отношений «материя — форма».

Показанное выше сходство в композиционных методах происходит, на наш взгляд, от *чистой линии* как основы формы. Словно по завету Танеева, в начале века предсказавшего обращение современной музыки к «светлой идее контрапункта» (это слова Стравинского)<sup>9</sup>, Денисов применяет и определенные *способы обработки* линии, широко опираясь на поствеберновскую *многопараметровость* в рамках современной *гемитоники*. О современном контрапункте можно было бы — несколько парадоксальным образом — сказать словами знаменитого современника Палестрины «князя музыки» Царлино: «Контрапункт есть образ гармонии [un modo di armonia], содержащий в себе различные изменения звуков или голосов певучих, с определенным соотношением пропорций и мерой времени»<sup>10</sup>. Эта формулировка дотональной эпохи говорит о звуках, голосах, пропорция и времени. Через голову «Нового времени» XVII—XIX вв. она вполне перекликается с нашим временем.

От обработки темы проведением в разных голосах возникает структура ткани типа *ричеркара*. А множественность современных средств обработки в условиях многопараметровых связей придает разнотипность и разнообразие конкретных форм *блоков* ткани (или *секций* формы). Строчная форма у Палестрины является предопределенной, заданной текстом, дедуктивной, у Денисова всякий раз создается «вручную», от деталей к целому, она *индуктивна*.

Танеев, на математической основе представивший теорию контрапункта, нашел, что даже старые мастера вполне разработали лишь некоторые из «вечных» имитационных форм и сложного контрапункта. С учетом же открытий музыки XX в., размеры этой «музыкально-биологической» ниши и соответствующие новые возможности оказываются особенно большими. Поэтому плодотворно художественное исследование их творческим мышлением современных композиторов. Одним из них и является Эдисон Денисов.

Искусство Денисова близко одной современной тенденции, стремящейся упрямо, против течения, к большей духовности. «Надо возродить то, что было сутью искусства», — говорит композитор. Текст III части «Трех отрывков из Нового Завета» укрепляет нас в нынешней ситуации, говоря нам о духовной стойкости:

6. Бог, повелевший из тьмы воссиять свету,  
озарил наши сердца <...>
8. Мы отовсюду притесняемы, но не стеснены;  
мы в отчаянных обстоятельствах, но не отчаиваемся;
9. Мы гонимы, но не оставлены;  
низлагаемы, но не погибаем.

Эту тенденцию хорошо высвечивает мысль соотечественника Палестрины, жившего еще на век раньше, которые иные его современники называли «вторым Платоном»:

Кто созерцает и любит красоту в любом из этих четырех порядков — уме, душе, природе и теле, — созерцает и любит в них сияние Бога и в такого рода сиянии созерцает и любит самого Бога.

Марсилио Фичино

<sup>9</sup> «Формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, применяемые и возможные [sic!], являются вечными, не зависящими ни от каких условий, и могут входить в рамки всякой гармонической системы» (Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 8).

<sup>10</sup> Zarlino G. Le Istitutioni harmoniche [1573]. Ridgewood; New Jersey, 1960 (republ.). P. 171.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
им. П. И. Чайковского  
ИТАЛЬЯНСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ В МОСКВЕ  
МЕЖДУНАРОДНАЯ АССОЦИАЦИЯ  
ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ «МИР КУЛЬТУРЫ»  
МОСКОВСКОЕ ОБЩЕСТВО «ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ»

## ПРОГРАММА

*юбилейного концерта из произведений*  
**ДЖОВАННИ ПЬЕРЛУИДЖИ ДА ПАЛЕСТРИНА**  
**(1525–1594)**

## *I отделение*

Magnificat (Quarti Toni)

Мотет «Gaude, Virgo gloriosa»

Канцонетта «Ahi, che quest'occhi miei»

Исполняет **ДЕТСКИЙ ХОР БОЛЬШОГО ТЕАТРА**  
Солист Андрей Орехов  
Художественный руководитель  
и дирижер — Андрей Заборонок

Месса «De Beata Virgina» (часть Kyrie)

Мадригал «Donna gentila»

Рождественские мотеты «Canite tuba»  
«Rorate coeli»

Исполняет лауреат международных конкурсов  
**ХОР АКАДЕМИЧЕСКОГО**  
**МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА**  
при Московской Консерватории  
Художественный руководитель  
и дирижер — засл. артист России  
Леонид Павлов

Генеральный спонсор — итальянский банк КАРИПЛО

Суббота, 5 ноября 1994 года  
18 часов

Рахманиновский зал Консерватории

*2 отделение*

Мотет «Sub tuum praesidium»

Месса «O magnum misterium» (часть Benedictus)

Мотеты «Ave Regina Coelorum»  
«Eja ergo»Исполняет **ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ**  
**«МЕНЕСТРЕЛЬ — ХОР»**  
Художественный руководитель  
и дирижер — **Илья Мякишев**

Мотет «Adoramus te»

Месса «De Feria»

Мадригал «Alla riva del Tebro»

Мотет «Ecce quamodo moritur»

Гимн «Gloria»

Мотет «O beata»

Мадригал «Amor»

Канцонетта «Vedrassi prima senza luce»

Исполняет **ХОР СТУДЕНТОВ**  
**МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**  
им. П. И. Чайковского  
Художественный руководитель  
и дирижер — **засл. деятель искусств**  
**России, профессор Борис Ляшко***Вечер ведет Ольга Бодрова*Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского  
и Общество Данте Алигьери в Москве  
К 110-летию первого исполнения в России  
“Мессы Папы Марчелло”13 декабря  
20 декабря  
27 декабря**Теоретический семинар**  
**Мессы Малестрины:**  
**текстомузыкальная**  
**композиция****12 часов**  
**класс 308***Руководители:**В. В. Протопопов, Т. Н. Дубравская, Н. И. Тарасевич, Н. Ю. Плотникова***13 декабря** – Месса “Sine titulo” (“Benedicta es”)Выступают: *А. Русакова, М. Боярских,*  
*Е. Изотова, О. Живаева, О. Бойко.***20 декабря** – Месса “Nigra sum”Выступают: *В. Серебрякова, А. Максимова,*  
*Б. Мукосей, Н. Толоконников, Ж. Григорьева.***Месса “Sicut lilium”**Выступают: *М. Резниченко, В. Артанова, М. Сытник.***27 декабря** – Месса “Assumpta es Maria”Выступают: *С. Шукова, А. Груцынова, Р. Турскова,*  
*Ю. Тарасова, Ю. Лебянкина.**ПРОСЛУШИВАНИЕ МЕСС В ИСПОЛНЕНИИ**“The Tallis Scholars” под управлением П. Филлипса (Запись 1980-1989)*

Conservatorio Čajkovskij di Mosca  
Società Dante Alighieri di Mosca  
Atti scientifici del Conservatorio Čajkovskij di Mosca  
vol. 32

## Il libro russo sul Palestrina

a cura di  
Tatiana Dubravskaja  
con la collaborazione di  
Igor' Kuznetsov, Natalia Simakova, Jurij Kholopov

### INDICE

Tatiana Dubravskaja. Introduzione.....	5
Mons. Francesco Colasuonno. Discorso commemorativo sul Palestrina in occasione del Quarto Centenario della sua morte (« <i>I Giorni del Palestrina a Mosca</i> », 5 dicembre 1994; <i>l'intervento prima del concerto dalle opere palestriniane</i> ).....	7
Luigi Puliti. La Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina — Centro di Studi Palestriniani: l'istituzione — le attività scientifiche e culturali — prospettive ( <i>la relazione nel seminario di studio della musica palestriniana a Mosca</i> , 26 aprile 1996).....	10
<b>Parte I</b>	
<b><i>Palestrina ed il suo tempo</i></b>	
Tatiana Dubravskaja. Lo stile palestriniano nel contesto della musica del Cinquecento.....	17
Jurij Cholopov, Rimma Pospelova. La teoria di musica del tempo palestriniano: sul trattato di G. Zarlino.....	32
<b>Parte II</b>	
<b><i>I principi generali del linguaggio musicale</i></b>	
Jurij Cholopov. Categorie tonali e modali nella musica del Palestrina.....	54
Igor Kuznezov. Relazioni biunivoche tra principi contrappuntistici nella musica di Palestrina e di Orlando di Lasso.....	70
Alla Zudova, Tatiana Dubravskaja. Sintassi musicale nelle Messe di Palestrina.....	86
Vladimir Protopopov. Il problema della unità tematico-musicale nelle Messe di Palestrina.....	101

### Parte III

#### *I principi del forma musicale*

Natalia Simakova. Palestrina. Opus I.....	132
Igor' Kuznetsov. La tecnica della parodia nelle messe del Palestrina.....	145
Nicolaj Tarasevič. «Repleatur os meum laude»: motetto (1538) del Jacquet de Mantova (1483–1559) — la messa del Palestrina (ed. 1570).....	154
Grigorij Lyzhev. «Parce mihi, Domine» del Palestrina (ed. 1584) e di Orlando di Lasso (ed. 1565): due composizioni omotestuali. Il metodo della riduzione polifonica.....	168

### Parte IV

#### *Il Palestrina e la cultura musicale della Russia*

Viaceslav Medusevskij. Il secolo del Palestrina. I rapporti fra la musica sacra e profana come la chiave di lettura per la storia della cultura musicale.....	189
Elena Kopylova. Il movimento palestriniano nella Russia.....	204
Natalia Plotnikova. Stile «severo» nella musica sacra della Russia nella seconda metà del Ottocento.....	225
Natalia Simakova. Il Palestrina e la cultura musicale russa dell'Ottocento e del primo Novecento.....	240
Jurij Cholopov. XVI–XX secc.: Palestrina e E. Denisov.....	256