

На правах рукописи

ГОРДОН Татьяна Андреевна

Палестрина: мессы на мадригальные источники

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2012

Работа выполнена в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Дубравская Татьяна Наумовна

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени
Гнесиных, профессор кафедры
аналитического музыкознания

Свистуненко Татьяна Анатольевна
кандидат искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова,
профессор кафедры теории музыки и
композиции

Ведущая организация: **Уральская государственная
консерватория имени М. П. Мусоргского**

Защита состоится 20 сентября 2012 г.
на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной
консерватории им. П. И. Чайковского.

Автореферат разослан _____ 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Москва Ю. В.

I. Общая характеристика работы.

Актуальность темы. Наследие Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, одна из ярчайших вершин ренессансного музыкального искусства, привлекает внимание исследователей уже несколько веков. Творческий облик композитора настолько многогранен, что по сей день открываются новые стороны его дарования. Изучение творчества Палестрины, обобщившего достижения своей эпохи и заложившего основы многих музыкальных явлений последующих эпох, может значительно прояснить самые разные вопросы истории и теории музыки.

В настоящее время наблюдается явный подъём интереса к старинной музыке вообще и к Палестрине в частности. Активно развивается аутентичное исполнительство, где нередко в одном лице сочетаются артист и исследователь (это может быть отнесено, например, к таким руководителям коллективов мировой известности, как Филипп Херревеге, Питер Филлипс, Марко Лонгини и многие другие). В родном городе Джованни Пьерлуиджи организовано Палестриновское общество – центр научных исследований музыки Палестрины, в котором сотрудничает ряд блестящих специалистов. Эти учёные в конце XX – начале XXI века дали миру несколько современных монографических работ о композиторе (труды Л. Бьянки, Р. Шлёттерера). Итальянское палестриноведение сосредоточено также на архивной работе (что является одним из главных векторов западной музыкальной науки в наши дни); ведутся постоянные поиски и публикации ценных исторических документов, атрибутируются рукописи, обнаруживаются ранее не известные первоисточники произведений. Предпринимаются новые издания сочинений Палестрины (сейчас начат уже третий такой проект – Национальное Издание, содержащее критические и полудипломатические транскрипции, а также факсимиле оригиналов). В последней четверти XX века в Италии прошло три международных конгресса (в 1975, 1986 и 1994 годах), посвящённых Палестрине, куда съехались исследователи всего мира. По сборникам материалов данных конгрессов можно судить о широте интересов в палестриновской науке разных стран. Это проблемы источниковедения, работы композитора с заимствованным материалом, пропорций формы, символики и многие другие. Одним из крупных недавних достижений отечественной палестринианы явилась публикация в 2002 году «Русской книги о Палестрине» (по материалам конференции, приуроченной к 400-летию со дня смерти композитора).

Однако среди ста с лишним месс Палестрины с достаточной степенью подробности изучены далеко не все литургические композиции подобного рода. В отечественном музыковедении хорошо известны мессы на «L'homme armé», некоторые другие кантусные мессы, канонические мессы, а также несколько месс-пародий на мотетные источники. При

этом каждая новая исследованная месса добавляет что-то в «копилку» теоретических знаний и служит более точному пониманию путей исторического развития музыкального искусства.

В настоящей работе фигурирует целый блок практически не изученных месс (на мадригальные источники), анализ которого с различных точек зрения вылился не только в текстовую форму, но и в несколько разноплановых справочников-каталогов. Потребность в каталогизации в наше время постоянно возрастает. В мире издаются и переиздаются различные каталоги: указатели сочинений определённого композитора (например, знаменитый каталог Л. Кёхеля по произведениям Моцарта, каталог В. Шмидера по произведениям Баха и др.), каталоги крупных библиотек, репертуарные каталоги некоторых прославленных церквей¹. Как уже отмечалось, данная тенденция к собиранию и обобщению имеющегося материала более свойственна западному музыковедению. Углублённый теоретический анализ (в частности, проблем формообразования, композиционных принципов) – скорее, завоевание отечественной науки.

Таким образом, предлагаемая диссертация находится в русле ведущих направлений современного мирового музыкознания, и тема её актуальна.

Разработанность темы. Тема диссертационного исследования является на сегодняшний день мало разработанной, несмотря на существование обширнейшей палестриновской библиографии. «Мадригальные» мессы представляются одной из лакун современного музыковедения.

В трудах о композиторе мессы из этой группы едва затронуты. В большинстве случаев они лишь упоминаются при перечислении состава той или иной Книги месс Палестрины. Значительно реже данные мессы привлекаются в качестве примеров при рассмотрении различных вопросов, связанных с творчеством композитора. Р. Шлёттерер приводит мессу «Petra Sancta» как пример мессы-пародии на мадригал. Исследователь касается также мессы «Sine nomine» в специфическом ракурсе: рассматривает особенности её исполнения И. С. Бахом в Лейпциге². Й. Классен, анализируя процесс распределения тематизма в палестриновской мессе-пародии, прибегает, в числе прочих, и к некоторым «мадригальным» мессам³. Н. А. Симакова включает их в обзор названий и

¹ Например: L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e dei edizione (secc. XVI-XX). A cura di G. Rostirolla. Roma, 2002.

Bonini E. S. Catalogo del fondo musicale di Santa Maria in Trastevere. Roma, 2000.

² Schlötterer R. Palestrina Compositore. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001. Pp. 264, 328.

³ См. об этом: Klassen J. Das Parodieverfahren in des Messe Palestrinas // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, №38, 1954. P. 24-54; Klassen J. Untersuchungen zur Parodiemesse Palestrinas // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, №37, 1953. P. 53-63; Klassen J. Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, №39, 1955. P. 41-55.

классификации месс Палестрины по источникам⁴. И. К. Кузнецов пишет о процессах заимствования музыкального материала в мессах-пародиях, ссылаясь в числе других и на «мадригальные»⁵. Две мессы на мадригалы, «Nasce la gioja mia» и «Sine nomine», фигурируют в дипломной работе М. В. Резниченко, выполненной в Московской консерватории под руководством Т. Н. Дубравской⁶, но их описание достаточно лаконично. К мессе «Vestiva i colli» обращается Т. Н. Дубравская в статье об итальянском мадригале (данная месса рассматривается в аспекте работы с тематизмом мадригала-первоисточника)⁷. Только в монографии Л. Бьянки содержится информация обо *всех* «мадригальных» мессах Палестрины (им, наравне с другими мессами, в этом объёмном труде энциклопедического значения посвящены отдельные краткие параграфы, в которых можно почерпнуть сведения об истории названия, первых публикациях, особенностях музыкального письма; также имеется каталог «Tabelle analitiche delle cento messe»)⁸. Однако аналитические очерки Л. Бьянки не раскрывают некоторых вопросов, интересующих современных исследователей (формообразования, построения целостной композиции, семантики и др.).

Материалом исследования стали 9 месс Палестрины на мадригальные источники:

«Primi toni» четырёхголосная (Le Opere complete⁹, v. VI),

«Sine titulo» шестиголосная (PW¹⁰32),

«Sine nomine» шестиголосная (Le Opere complete, v. I),

«Qual'è più grand'o Amore» (Le Opere complete, v. XXIX),

«Quando lieta sperai» (Le Opere complete, v. XXVIII),

«Già fu chi m'ebbe cara» (Le Opere complete, v. XXVII),

«Petra Sancta» (Le Opere complete, v. XXVII),

«Nasce la gioja mia» (Le Opere complete, v. XV),

«Vestiva i colli» (Le Opere complete, v. XXV).

⁴ Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 2002. С. 52.

⁵ Кузнецов И. К. Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. Сост. Дубравская Т. Н. М., 2002. С. 147.

⁶ Резниченко М. В. Пятая книга месс Палестрины. Эпоха. Литургическая практика. Музыкальный язык. Опыт целостного рассмотрения: дипломная работа. М., 2000.

⁷ Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. Ред. Протопопов В. В. М., 1972. С. 73.

⁸ Bianchi L. Palestrina: nella vita, nelle opera, nel suo tempo. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995. См. параграфы о мессах на стр.: 313-314, 332-334, 334-335, 360-362, 366-367, 367-370, 376-377, 384-385, 419-420; аналитические таблицы: 447-448, 481-482, 483-484, 512-513, 523, 524-525, 535-536, 545-546, 602.

⁹ Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma : Fratelli Scalera, 1939-1999. 35 vols.

¹⁰ Pierluigi da Palestrinas Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874-1907. 33 Bds.

В работе также привлекались некоторые «мадригальные» мессы современников и последователей Палестрины («Io son ferito» О. Лассо; «Vestiva i colli» Дж. Нанино, Й. Нуциуса, Р. Джованелли).

Основных *предметов исследования* можно выделить несколько. К ним относятся:

- мировидение ренессансного человека, отразившееся в феномене «мадригальной» мессы;
- литургическая практика месс на мадригальные источники;
- особенности формообразования, построения целостной композиции, основанной на тонально-тематической координации, становления категории музыкального произведения в ренессансную эпоху на примере исследуемых месс.

Цель работы – разносторонне осветить феномен месс Палестрины на мадригальные источники как яркое и специфическое выражение Ренессанса в музыкальном искусстве.

Задачи исследования:

- раскрыть предпосылки возникновения жанровой разновидности, обусловленные характерными чертами мировоззрения и культуры в эпоху Возрождения;
- рассмотреть «мадригальные» мессы Палестрины как часть храмового искусства;
- проанализировать каждую из этих месс как целостную композицию;
- выявить некоторые стилевые особенности мессы на мадригал;
- проследить пути развития палестриновских идей в «мадригальных» мессах современников и последователей Палестрины;
- создать справочные материалы по мессам Палестрины на мадригалы.

Методы. В работе применяется метод комплексного искусствоведческого анализа, включающего в себя как теоретический анализ музыкальных произведений, так и культурологический подход.

Научная новизна. В работе впервые дается комплексный анализ 9 месс Палестрины на мадригальные источники. Вводится и исследуется ряд не затронутых в отечественном музыковедении произведений (мессы Дж. Нанино, Й. Нуциуса, Р. Джованелли). В диссертации впервые представлены каталоги и аналитические схемы по «мадригальным» мессам Палестрины, подробно освещающие вопросы их первоисточников, тематическую драматургию мотетной формы второго рода (по В. В. Протопопову), процесс «семиотической операции переименования» (по С. С. Аверинцеву), устройство полифонической фактуры и формообразование. Переведены тексты мадригалов-первоисточников (с итальянского языка первых веков его существования), некоторых мотетов и гимнов Палестрины (с латинского языка),

фрагментов трактата П. Чероне «El Mellopeo у Maestro» (с испанского языка XVI-XVII веков), до сих пор не известных на русском языке.

Практическая ценность. Результаты работы могут быть использованы в вузовских курсах полифонии, анализа музыкальных форм, истории зарубежной музыки. Материалы диссертации расширяют современные представления о ренессансном храмовом искусстве и могут представлять интерес как для специалистов в разных областях культуры Возрождения, так и для любителей наследия изучаемой эпохи. Они также могут быть полезны исполнителям старинной вокальной музыки (в выработке адекватной изучаемым произведениям интерпретации) и учёным-музыковедам в дальнейших исследованиях творчества Палестрины и музыкального искусства Ренессанса.

Апробация. Обсуждение диссертации состоялось на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 27 мая 2011 года. Диссертация была рекомендована к защите. Кроме того, отдельные положения и выводы диссертационного исследования легли в основу докладов на конференциях:

- памяти С. И. Танеева (Моск. гос. консерватория, 2006 год), тема выступления: «Мессы Палестрины в научном наследии Танеева и перспективы их изучения сегодня»;
- памяти В. В. Протопопова (Моск. гос. консерватория, 2008 год), тема выступления: «Мессы Палестрины на мадригальные источники: к вопросу о литургической практике»;
- «Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия» (Гос. классич. академия им. Маймонида, 2009 год), тема выступления: «"Светское" в "духовном": опыт интерпретации "мадригальных" месс Палестрины»;
- IV Московская межвузовская научно-практическая конференция «Студенческая наука» (Росс. акад. музыки им. Гнесиных, 2010 год), тема выступления: «Месса на мадригальный источник: опыт характеристики феномена».

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух частей, заключения, библиографии и трёх приложений. В первой части работы рассматривается феномен «мадригальных» месс Палестрины со следующих позиций:

- мессы на мадригальные источники с точки зрения эстетики эпохи Возрождения;
- «мадригальные» мессы в литургическом пространстве;
- аспекты композиции данных месс (мессы Палестрины исследуются как сами по себе, так и в контексте творчества композиторов палестриновского времени и его младших современников, а также в сравнении с мессами самого Палестрины на другие источники).

Этому посвящены соответственно три главы, входящие в первую часть работы.

Вторая часть содержит справочные материалы по анализируемым мессам. Три справочника-каталога посвящены разным вопросам, связанным с «мадригальными» мессами: первоисточники, интонационно-семантические связи мадригалов и мессы, принципы формообразования.

Библиография включает в себя 151 наименование (в том числе 108 на русском языке и 43 на иностранных языках: английском, немецком, итальянском, испанском). В приложениях приводится перевод двух фрагментов трактата П. Чероне «El Meloreo у Maestro», фрагмента текстовой основы Первой книги духовных мадригалов Палестрины, а также партитура Кугие из мессы Р. Джованелли «Vestiva i colli».

II. Основное содержание работы.

Введение. В постоянно меняющемся музыкальном мире существуют некие незыблемые константы, вечная музыка, выдерживающая любое испытание временем. Таково наследие Палестрины. По мысли А. Серова, композитор выразил «целые миры надземных ощущений, в других областях музыки неведомых и недостижимых»¹¹.

Палестриновская библиография насчитывает на сегодняшний день более 2000 наименований на разных языках мира. Во Введении к диссертации сделан обзор мировой палестринианы; охарактеризованы важнейшие научные школы Италии и других европейских стран, США, а также отечественная палестриноведческая традиция.

Однако, несмотря на обилие литературы, творчество Палестрины изучено далеко не в полном объёме. Мессы на мадригальные источники относятся к terra incognita среди духовных композиций ренессансного мастера. Мессы данной группы, как правило, лишь упоминаются в исследованиях, не получая исчерпывающего, комплексного анализа. Между тем, это интереснейшее явление эпохи Возрождения, более того, наиболее яркое выражение её в музыкальном искусстве. «Мадригальные» мессы представляют собой духовные произведения на светский источник. Условия сосуществования сакрального и мирского в мессах, в основе которых лежат светские источники, отличные от мадригала (одноголосная песня, многоголосная шансон XVI века), активно изучаются в наше время¹². Одна из целей настоящей работы – выявить характерные, специфические черты мадригала как первоисточника для мессы в плане семантических связей с духовной композицией, а также чисто музыкальных особенностей.

¹¹ Серов А. Статьи о музыке. Вып. 6. М., 1990. С. 256.

¹² См.: Лопатин М. В. Символика «L'homme armé» // Старинная музыка, №№ 1-2 (39-40), 2008. С. 25-29.
Лопатин М. В. «L'homme armé» и литургическая практика эпохи Средневековья // Старинная музыка, №№ 1-2 (47-48), 2010. С. 8-13.
Евдокимова Ю. К.: История, эстетика и техника мессы-пародий XV-XVI веков // Труды РАМ им. Гнесиных, №40, 1978. С. 6-31.

Во Введении поднимается вопрос хронологии «мадригальных» месс. Точных дат их создания мы не имеем. При восстановлении примерной последовательности их написания мы опираемся на: 1) даты выхода в свет книг месс, в которые они входят; 2) даты издания мадригалов-первоисточников; 3) музыкальную стилистику. По второму из этих критериев, как более информативному, выстраивается порядок, в котором мессы рассматриваются в работе.

Приводятся основные задачи и структура диссертации.

Часть первая. Основные вопросы *Главы I («Феномен “мадригальной” мессы в эпоху Возрождения. Предпосылки появления»)*: насколько органичным для духовной музыки в католической культуре является использование светского первоисточника, и каков характер взаимодействия категорий духовного и светского в мессе именно на мадригальные источники. Чтобы приблизиться к наиболее точным ответам на эти вопросы, нужно исследовать специфику веры и религиозности человека эпохи Возрождения, понять особенности мышления людей того времени.

§1. Образное претворение веры. У человека «Осени Средневековья» существовала «безудержная потребность в *образном воплощении* [здесь и далее курсив мой – Т. Г.] всего, имеющего отношение к вере»¹³. Для объяснения, истолкования религиозных постулатов и догм человек привлекал всё своё знание о жизни, и пытался *уподобить божественное знакомым и привычным земным вещам*. «Не прибегая к *образу* или *метафоре*, нельзя выразить ни одной мысли; и там, где говорится о непознаваемой сущности вещей, каждое слово есть образ»¹⁴. Й. Хёйзинга подчёркивает, что, не обращаясь к сравнению с понятиями материальными, говорить о Боге практически невозможно. Метод такого описания Бога всё же существует, он сводится к так называемой *апофатической* теологии (читаем о ней у Псевдо-Дионисия Ареопагита), стремящейся выразить «трансцендентность Бога путём последовательного отрицания всех его атрибутов и обозначений»¹⁵. Однако тот же Псевдо-Дионисий, отдавая предпочтение апофатике, разрабатывал и теорию теологии *катафатической* («утвердительной»), прибегающей к аналогиям и метафорам. «Ныне же мы, насколько нам возможно, пользуемся, говоря о божественном, доступными нам *символами*, а от них по мере сил устремляемся опять же к простой и соединенной истине умственных созерцаний»¹⁶. Катафатический путь к познанию Бога получил продолжение в Средневековье (у

¹³ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М., 2002., С. 180.

¹⁴ Там же. С. 269.

¹⁵ Философский энциклопедический словарь. Ред. Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. М., 1983. С. 32.

¹⁶ Псевдо-Дионисий Ареопагит. О божественных именах. Глава I // Мистическое богословие Восточной Церкви. Харьков, 2001. С.386-571.

Ансельма Кентерберийского и Фомы Аквинского) и был воспринят Возрождением. Труды Псевдо-Дионисия, во многих отношениях близкие доктрине ренессансного неоплатонизма, в числе других, комментировал и философ Марсилио Фичино, основатель Платоновской Академии во Флоренции.

В §2, *Visibilium invisibilitas*¹⁷, рассматривается восприятие вещей земных у человека эпохи Возрождения. Мир поднебесный трактовался как творение Божие, как результат работы величайшего Интеллекта, так называемого «внутреннего мастера», незримо присутствующего во всех предметах и живых существах. Понятие Бога, «разлитого в природе», трансформировалось в трудах ренессансных мыслителей в понятие «природы как почти что Бога» (высказывание Лоренцо Валлы). Создатель произведений искусства, художник, творя свои произведения, как бы подражал «внутреннему мастеру», практически приравненному к обожествлённой природе. Концепция «подражания природе», сложившаяся в философии изобразительного искусства, не была чуждой и искусству музыкальному. Высшей похвалой, которой был удостоен и Палестрина, были слова «подражатель природе». Более того, человеческое творчество в любом своём проявлении (светском или церковном) было наполнено духовностью уже потому, что божественным, точнее, богоподобным мыслился человеческий ум, способный порождать идеи, создавать новое. Частица божественного в земном, «незримое» в «зримом», присутствует как неотъемлемая часть любого художественного произведения Ренессанса (будь то лирическое стихотворение или картина на светский сюжет).

§3. *«Дуализм воззрения», или амбивалентность культуры*. При изучении культуры позднего Средневековья бросаются в глаза разительные противоречия, сочетающиеся и вполне мирно уживающиеся в мышлении человека. М. М. Бахтин вводит термин *«амбивалентность мировидения»*, характеризуя параллельное существование как бы двух жизней одного человека, *«официальной, монолитно серьёзной и хмурой [курсив авторский]»* и *«карнавально-площадной»*. «Теолог утверждает богоустановленную иерархию – для того чтобы тут же обречь на вечную гибель стоящих у её вершины и возвысить подпирающих её основание. Прославляют учёных и презрительно взирают на невежественных “идиотов” – и в то же время вернейшим путём, который ведёт ко спасению души, считается неразумие, нищета духа, а то и вовсе безумие»¹⁸, – такие контрасты показывает нам А. Я. Гуревич. Он называет исследуемый тип сознания *«органической религиозностью»*, вбирающей в свою орбиту все жизненные явления,

¹⁷ «Незримость зримого» – так определял понятие Бога Николай Кузанский (цит. по: Соколов М. Н. Мистерия соседства. М., 1999. С. 39).

¹⁸ Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 271.

окрашивающей собою любые предметы и мысли. Далее приводятся примеры проявлений «органической религиозности» в разных видах искусства (в живописи: современные художнику костюмы и интерьеры, изображения донаторов в композициях на священные сюжеты; в архитектуре: возведение храма на фундаменте языческого происхождения).

§4. Поэтика загадки. Принцип «образного претворения» находится в теснейшем родстве с поэтикой *загадки*. Корни этого явления находятся в Священном Писании: Иисус Христос проповедовал Божественную истину притчами, иносказаниями. В литературных памятниках первых веков нашей эры большое значение имеет принцип непрямого выражения мысли, так называемой *параболы*. Такая загадка («энигма»), зашифрованность одного в другом, проходит через всё Средневековье и наследуется Возрождением. Особенно важен данный принцип в моменты соприкосновения светского и духовного в искусстве. Видение небесного «через зеркало в загадке», составленной из земных образов, – одна из важнейших черт искусства Возрождения.

§5. Имя и переименование. Внимание к имени, к словам, называющим явления, было одним из оснований культуры Возрождения. Смена названия, какого-либо текста, сопровождающего произведение, означает выявление в нём новых семантических пластов.

§6. Символ. Любые предметы или явления материального мира существовали в сознании средневекового и ренессансного человека не сами по себе, а наделялись неким высшим смыслом; их роль в жизни всегда определялась так или иначе произведённым сопоставлением с мотивами Священного Писания и различными церковными догмами. «Ничто не является столь низким, чтобы оно не знаменовало собою нечто возвышенное и не служило бы его прославлению... *Символическое* мышление осуществляет постоянное переливание этого ощущения божественного величия и ощущения вечности – во всё чувственно воспринимаемое и мыслимое»¹⁹, – отмечает Й. Хёйзинга.

Мадригальная поэзия наполнена символами не меньше, чем многие произведения изобразительного искусства и литературы. Из мадригала в мадригал переходят такие слова, как «любовь», «страдания», «раны», «цветы» (различные их виды: розы, лилии, имеющие устойчивую символическую нагрузку в христианских текстах), а также цвета (область цветовой символики была сильно развита ещё в Средневековье). Композиторы эпохи Возрождения, особенно те, чья жизнь и профессиональная деятельность были тесно связаны с церковью, прекрасно ориентировались в море знаков и иносказаний и умели ими пользоваться.

¹⁹ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. М., 1995. С. 245-246.

§7. Принцип парафразы. В основе искусства Средневековья и Возрождения лежит поэтический принцип *парафразы*, по буквальному значению *пересказывания* («иносказательное высказывание *того-же-по-иному*»²⁰). Истоки данного явления находятся в особенностях мировидения средневекового и ренессансного человека, его отношения ко времени и истории, базировавшегося на утверждении Экклезиаста: «Nihil sub sole novum» («Ничего нет нового под солнцем»)²¹. По-своему перефразируют это суждение крупнейшие мыслители Возрождения (Н. Макиавелли, Ф. Гвиччардини, Л. да Винчи).

Однако ренессансные творцы не были лишены стимула к творчеству и не могли довольствоваться тем, что уже создано (каким бы совершенным оно ни было); в эпоху Возрождения к шедеврам прошлого относились как к бесценному опыту. Показательна позиция одного из крупнейших теоретиков исследуемого времени, П. Чероне: «композиция считается *новой во всей своей целостности, а не по отдельным частям*, которые сочинили ранее и сохранили в книгах. <...> Назовём определённый опус новым, согласно *совокупности* частей, и старым, согласно *разрозненным частям*»²².

В музыке эпоха Возрождения – время так называемого «заимствованного» тематизма, «*santus prius factus*». Первоисточник мессы является той самой отдельно существующей «частью» (по мысли Чероне), которая обретает новую жизнь в крупной композиции (имеющей полное право рассматриваться как произведение «новое»). Перечисляются жанры первоисточников палестриновских месс, описываются три группы месс по типу первоисточника и принципам работы с ним (месса на *santus firmus*, месса-парафраза, месса-пародия).

§8. *Studia humanitatis*. Мадригал. В основе культуры итальянского гуманизма лежали среди главных направлений можно выделить обращение к человеческой личности, освоение греко-латинской античности.

«*Studia humana*», предполагавшая серьёзные занятия светскими науками, характеризовалась как «ревностное изучение всего, что составляет *целостность* человеческого духа»²³. Флорентийский канцлер и юрист Бенедетто д'Ареццо, прекрасно разбиравшийся в истории и Священном Писании – один из примеров ренессансного универсализма, открытости к самым разным жизненным явлениям.

²⁰ Аверинцев С. С. Символика раннего средневековья (к постановке вопроса) // Другой Рим. М., Амфора, 2005. С. 69.

²¹ Экк.: 1:10.

²² Cerone P. *El Melopeo y Maestro*. Naples, 1613. P. 13.

²³ Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 6.

В эпоху Возрождения возникла «новая близость к древним», отличавшаяся «историческим чутьём»²⁴. При этом античность увлекала гуманистов не сама по себе; не один мыслитель дохристианских времён стал видеться предтечей учения Христа (так Ф. Петрарка характеризовал Цицерона, в подобном ключе платонизм и христианство соединились в названии одного из трудов М. Фичино, основателя Платоновской Академии во Флоренции, «Theologia Platonica»).

В гуманистических кругах в XVI веке расцвёл музыкальный мадригал. Он вобрал в себя все пласты этой культуры, отразил её философские искания.

§9. Концепция Любви. Главной темой мадригальной поэзии является любовь. В данном разделе рассматривается концепция любви в ренессансном неоплатонизме, её связи с понятиями веры, религии, отношение к данному вопросу Палестрины.

Неоплатоники выделяли три типа любви: «любовь божественная» («Amor divinus»), «любовь человеческая» («Amor humanus») и «любовь животная» («Amor ferinus»); низшая форма, разновидность безумия). Высшая форма любви, Amor divinus, могла быть достигнута лишь самой совершенной частью души, Интеллектом. Неоплатоническое понимание любви нашло отражение в творчестве Микеланджело (в одном из его рисунков запечатлен миф о Ганимеде, юноше с говорящим именем, переводимым как «наслаждаться интеллектуальностью», который в экстазе божественной любви был взят Юпитером на Олимп).

Мадригальная поэзия, казалось бы, говорит о любви земной, но слово «Amore» всегда пишется в ней с заглавной буквы, что выводит понятие в ранг священного. Если мадригал используется в качестве первоисточника для мессы и попадает, таким образом, в контекст церковной культуры, Любовь (с заглавной буквы) становится символом небесной любви.

В христианстве такое уподобление издавна широко употреблялось богословами (в книгах Ветхого Завета: отношения между Богом и избранной народностью как союз супружеский; в Новом Завете: брак Христа-Агнца с Его невестой-Церковью; человеческая душа, которая должна быть всегда готова принять Жениха-Христа).

Для прояснения отношения Палестрины к проблеме любви и веры приводится биографический эпизод «покаяния» Папе Григорию XIII (выраженного в тексте посвящения книги мотетов «Песнь песней»). Композитор «стыдится» неких «недостойных любовных стихотворений» в своём творчестве, однако вскоре после появления данного текста продолжает издавать «мадригальные» мессы! К тому же, собственно для «покаянного подношения» Папе Римскому Палестрина выбирает такое произведение, в

²⁴ Овett А. Итальянская литература. М., 1922. С. 84.

котором через образы *земной* любви (царя Соломона и его возлюбленной Суламифи) воплощено глубочайшее *богословское* содержание (христианская трактовка «Песни песней» известна со времён раннего Средневековья, и композитор ссылается на неё в тексте посвящения). По-видимому, для Палестрины, несмотря на официальное «извинение» за «недостойные любовные стихотворения», элементы «светского» в произведении, предназначенном для церкви, были допустимы, если они могли выразить то духовное, что данное сочинение призвано нести. Возвышенная поэзия мадригалов была для Палестрины наполнена духовностью, и Любовь, главная тема этой поэзии, понималась композитором в русле его духовного творчества как Любовь христианская.

§10. Духовные мадригалы. Дополнительным свидетельством тому, что мадригал был для Палестрины жанром высоким, наполненным духовностью, стали две его книги духовных мадригалов, вышедшие в 1581 и 1594 годах. В их текстах также фигурирует слово «Любовь», однако оно употребляется уже как синоним слова «Бог» (наряду с другими, например, «Солнце»), иногда в сопоставлении, а порой и заменяя собой определение божественной сущности. Символично, что именно духовные мадригалы стали последним словом композитора в жанре мадригала.

Подводя итоги первой главы, можно с уверенностью сказать, что возникновение феномена «мадригальной» мессы – абсолютно органичное и современное явление в культуре эпохи Возрождения.

В «мадригальной» мессе Палестрины происходит чудо: «светская» музыка первоисточника преобразуется в мессе, освящённая духовностью, она начинает нести свет веры. Мы отчётливо слышим это в музыке Палестрины. В дальнейших главах работы попытаемся проследить, какими путями композитор этого достигает.

Глава II («Мадригал – месса: светское в духовном»). Месса, первоисточником которой становится мадригал – весьма сложное и неоднозначное явление. Лежащий в основе ренессансного искусства глубинный принцип парафразы имеет здесь свою специфику. Собственно парафразирование (то есть, «пересказывание», или, другими словами, варьирование) мадригала – жанра музыкально-поэтического – затрагивает в мессе фактически только музыкальную сторону первоисточника. Текстовый же компонент подвергается по сути «семиотической операции переименования»²⁵ (воспользуемся термином С. С. Аверинцева). Поэтический текст лирического содержания в мессе снимается, уступая место другому – каноническому, молитвенному.

²⁵ Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья (к постановке вопроса) // Другой Рим. М., Амфора, 2005. С. 64.

Могущий показаться кощунственным человеку, воспитанному в православной культуре, подобный метаморфизм видится органичным в католической традиции. Известно, что О. Лассо создал мессу на карнавальную песенку, которую пел, исполняя роль Панталоне в комедии масок, при этом аккомпанируя себе на лютне, в то время как из публики доносились несмолкаемые «взрывы хохота»²⁶. Но факт создания мессы на такой источник при ренессансной амбивалентности мировидения отнюдь не означает снижения жанра церковной музыки, напротив, это свидетельствует о возвышении светского, обыденного до духовного.

Палестрина, всю жизнь создававший церковные произведения, при использовании мадригалов в качестве источников месс находил в них те глубинные духовные подтексты, которые были свойственны, как мы видели, мадригальной поэзии. Это доказывается тем, что все «мадригальные» мессы исполнялись в Сикстинской капелле, находившейся в сердце католического христианского мира, в Ватикане. Приводятся конкретные церковные праздники, на которые звучали данные мессы и для которых, очевидно, и писались.

«Художественное произведение, – писал о. Павел Флоренский, – художественно не иначе как в *полноте* необходимых для существования его *условий*, в *расчёте* на *которые* и в *которых* оно было порождено»²⁷. Рассматривается сакральное пространство Сикстинской капеллы. На потолке, расписанном великим Микеланджело, и на стенах мы видим религиозную живопись, а не иконопись в строгом смысле. Предельно конкретно прорисованные одеяния, человеческие тела – всё это очень близко к земному, материальному миру. Тем не менее, это живопись, наполненная христианской верой, и в своём художественном совершенстве она являет нам божественное.

В данной главе работы подробно изучается сосуществование сфер духовного и светского в «мадригальных» мессах Палестрины. Мы последовательно обращаемся ко всем девяти мессам композитора на мадригальные источники. Основной вопрос, который задаётся в случае каждой конкретной мессы, может быть сформулирован следующим образом: почему в определённый день церковного календаря композитор выбирает именно такой первоисточник для мессы?

Месса должна соответствовать настроению, тематике церковного праздника, на который предназначается, гармонировать с чтениями, облачениями священнослужителей в данный день. Чтобы приблизиться к решению вопроса о характере «литургической

²⁶ Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения: XVI век. История полифонии. Выпуск 2б. М., 1996. С. 328.

²⁷ Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 206.

связи»²⁸ источника и мессы, необходимо учитывать две составляющие произведения-модели: музыкальную и текстовую. С музыкальной точки зрения, немаловажным фактором в предпочтении того или иного первоисточника в подобной ситуации являлась ладовая принадлежность. Лады григорианского октоиха, согласно сложившейся традиции их употребления, имели свою специфическую смысловую нагрузку, свой этос²⁹. Кроме того, лад первоисточника, который наследует месса, должен гармонично сочетаться с ладами других песнопений службы (все они вместе создают общую музыкальную «атмосферу» церковного праздника). С другой стороны, нужно исследовать символический слой мадригального текста, «зашифрованные» знаки, послужившие в пользу выбора данного мадригала как модели для духовной композиции. Необходимо проследить, как в процессе перехода мадригального материала в мессу происходит «семиотическая операция переименования»³⁰.

Месса *Primi toni* исполнялась в день святого Апостола и Евангелиста Марка. В соответствующем разделе кратко описываются наиболее важные моменты его жития, приводятся некоторые фрагменты богослужебных текстов на день его памяти. Основная тематика праздника – несение Божественного слова в мир. Она предполагает торжественную и радостную атмосферу службы. Но исповедание истины даётся дорогой ценой – земная жизнь св. Апостола Марка окончилась страданиями и смертью мученика. В качестве первоисточника для мессы Палестрина выбирает мадригал Д. Феррабоско «Io mi son giovinetta», написанный в I транспонированном ладу (G дорийском). Со времени Средневековья этот лад считался «модусом горячей, искренней веры, нередко окрашенной ореолом мученичества»³¹. Данный лад обладает общим основным звуком с ладом мотета «Confitebuntur caeli», также звучавшим в данный день (он написан в G миксолидийском), и в службе праздника выявляется определённое музыкальное единство. Текст мадригала представляет собой лирическое стихотворение с классическим для любовно-пасторальной поэзии набором слов и ситуаций. Важнейшие поэтические мотивы стихотворения являются следующими: «воспеваю Милость Любви», «иду по зелёным лугам», среди «белых цветов и жёлтых, роз над шипами и белых лилий». Данные строки в духовном контексте воспринимаются как аллегория апостольской деятельности, в частности, и служения св. Марка. «Милость Любви» трактуется Палестриной как «Милость Любви Божией», что доказывает работа композитора с фразой из мадригала, где о ней идёт речь.

²⁸ Термин К. Кёрó, применяемый нами, однако, в несколько ином значении: связи между мадригалом и мессой, выявленной «духовным взором» композитора.

²⁹ См. об этом: Москва Ю. В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала. М., 2007. С. 78-89.

³⁰ Термин С. С. Аверинцева.

³¹ Москва Ю. В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала. М., 2007. С. 78.

Музыкальный материал данной фразы звучит в мессе со словами: «Благодарим Тя великия ради славы Твоя», «приими молитву нашу», «Иисуса Христа», «распятого», и др. Палестрина ясно показывает нам, что Любовь – это Христос, именно по Любви претерпевший крестные страдания и смерть. В контексте мессы становится заметно, что линия верхнего голоса мадригальной фразы (первые четыре звука) своими очертаниями напоминает фигуру креста. Так происходит в данной мессе «семиотическая операция переименования». Кроме того, все цветы, перечисленные в тексте мадригала Феррабоско, которыми любитесь героиня, являются устойчивыми христианскими символами. Букет цветов в вазе мы видим на инициале, украшенной букве «I», торжественно открывающей мадригал, в первом издании голосов первоисточника. Так, в небольшом стихотворении, лежащем в основе мадригала Феррабоско, Палестрина нашёл сжатое аллегорическое воплощение жития и деяний св. Марка.

Примечательно, что в мессе «*Sine titulo*» реализация фигуры креста из верхнего голоса фразы «*Mercè d'Amor*» («Милость Любви») достигает ещё более серьёзных масштабов. Здесь она объединяет намного больше стихов о Сыне Божиим. Создаётся впечатление, что композитор специально сделал исчерпывающую «подборку» строк и синтагм канонического текста мессы, прямо или косвенно связанных с Христом. Кроме того, в мессе «*Sine titulo*» Палестрина работает и с мелодическим преобразованием данной темы, инверсией, а также с сочетанием в одновременности инверсии и основного вида.

Аналогичным образом освещается «литургическая связь» между остальными «мадригальными» мессами и их первоисточниками.

Глава III («Вопросы композиции»). Эпоха Возрождения – период становления категории музыкального произведения. Палестрина в своём творчестве приходит к пониманию мессы как *цельной композиции*³². Как известно, пять частей ordinaria мессы звучат на протяжении службы не подряд, а *рассредоточено*. Для создания единой композиции из частей, удалённых друг от друга по времени звучания, требуются специальные музыкальные средства, скрепляющие целое.

§1. Общая структура палестриновской мессы. В творчестве Палестрины складывается своя структурная система ordinaria мессы, отличная от решений нидерландских композиторов и заслуживающая особого внимания. Она освещается на примере «мадригальных» месс композитора. *Kyrie* – одна из самых стабильных частей мессы. Три строки её канонического текста ложатся в основу трёх разделов: *Kyrie I, Christe, Kyrie II*. Текст *Gloria* состоит из 18 фраз, 17 из которых получают многоголосное

³² Е. В. Назайкинский писал: «Историческими рамками применимости понятия композиции в европейской музыкальной культуре являются, по-видимому, границы периода XV-XX веков <...>» // Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 14.

музыкальное изложение (первая фраза «Gloria in excelsis Deo» по традиции провозглашалась священником монодийно на основе григорианской мелодической формулы). В мессах Палестрины эта часть делится на два крупных раздела («Et in terra рах» и «Qui tollis»). Единственным исключением среди девяти месс на мадригалы является месса «Primi toni» на мадригал Феррабоско (в её Gloria три раздела: в отдельный раздел выделяются стихи с «Domine Fili» по «Filius Patris»). Текст *Credo* ещё более протяжённый, чем в Gloria, он содержит 19 фраз, 18 из которых получают многоголосное оформление. Число и длина разделов в Credo палестриновских месс сильно варьируется, что представлено в виде схемы. Самое большое разнообразие членения – в средних разделах Credo. Палестрина обособляет здесь фразы текста в определённые группы, иногда изменяя при этом количество голосов. Границами разделов композитор выделяет ключевые слова Символа веры о страстях Христовых и последующем Воскресении: «Et incarnatus» («и вочеловечшаСя»), «Crucifixus» («распятого»), «Et resurrexit» («и воскресшаго»), а также некоторые другие: «Et ascendit in coelum» («и восшедшаго на небеса»), «Et iterum venturus est» («и паки грядущего [со славою судити]»), вспоминая другие важные события Священной истории – Вознесение Господне и ожидаемый Судный день. Такие разделы есть в пятиголосных мессах «Quando lieta sperai» и «Vestiva i colli», и они выделены четырёхголосием. Во многих случаях в обособлении определённых текстовых фраз в самостоятельные разделы очевидна связь с содержанием церковного праздника, на который написана месса. Литургический текст части *Sanctus* состоит из пяти фраз и имеет в мессах Палестрины достаточно стабильную структуру из трёх разделов («Sanctus», «Benedictus» и «Hosanna»). Имеется лишь два исключения: в мессе «Primi toni» появляется дополнительная «Hosanna», а в мессе «Sine titulo» есть самостоятельный раздел «Pleni sunt coeli». *Agnus Dei* в мессах Палестрины представлен, как правило, двумя разделами (Agnus Dei I и Agnus Dei II), содержащими по три строки литургического текста. Единственное исключение – месса «Già fu chi m'ebbe cara», вообще лаконичная по сравнению с остальными, в которой только один Agnus Dei.

§2. Единство лада. Большую роль в создании цельного произведения играет ладовая организация. В творчестве Палестрины ещё встречаются отголоски архаичной традиции написания мессы на первоисточники в разных ладах, сообщающих разноладовость и, следовательно, некоторую разомкнутость композиции мессы (заупокойная месса «Pro defunctis», две мессы «De Beata Virgine»). В мессах на мадригалы один мадригал становится основой крупной композиции мессы. Лад, в котором написан мадригал, переносится в мессу. В «мадригальных» мессах формируется принцип *ладового единства* композиции. Все пять частей каждой мессы завершаются каденциями на одном

звуче – финалисе лада. Разделы внутри частей могут заканчиваться каденцией на финалисе, либо на конфиналисе. Каденции на конфиналисе встречаются в средних разделах частей (в части Gloria, состоящей, как правило, из двух разделов – в первом разделе). Трёхчастность, заложенная в литургическом тексте Кугие, подчёркивается каденционным планом, выстроенном по схеме АВА. Чаще всего «промежуточные»³³ каденции делаются на V звуче лада (будущая каденция «на доминанте»). Кроме того, Палестрина активно использует вариант каденции на IV звуче лада (будущая каденция «на субдоминанте»; встречается в мессах «Petra Sancta» и «Vestiva i colli», имеющих определённые ладовые особенности). Некоторые «нестандартные» решения (каденции на II или VII звучах лада в мессах «Primi toni» и «Quando lieta sperai») обусловлены композиторским выбором тем первоисточников и нюансами их адаптации в новом контексте мессы.

«Мадригальные» мессы Палестрины демонстрируют стройную систему ладовой организации, в которой присутствует *подчинение* каденций на различных звучах *единому ладовому центру*. Эта система обеспечивает *ладовое единство* композиции мессы и служит мощным скрепляющим средством *формы целого*.

§3. Единство тематизма. Единство крупной композиции мессы во многом зависит от методов работы с тематизмом. Форма месс на мадригальные источники может быть определена как мотетная II рода (по В. В. Протопопову), где действуют свои закономерности распределения материала. Музыкальный тематизм исследуемых месс складывается из двух составляющих: мадригальные и свободные темы. Все они могут звучать на протяжении мессы не один раз, выполняя функцию *тематических арок*. Приводятся схемы, отражающие тематическую драматургию мотетной формы II рода в девяти мадригальных мессах Палестрины.

Проведённый анализ показал, что Кугие является тематическим ядром, или *экспозиционной зоной* для целой композиции. Экспонирование тем может распространяться и на другие части мессы (Gloria, Credo; в исключительных случаях также на Sanctus и Agnus Dei I). Однако основная функция этих частей – *развитие, разработка* тематизма. Agnus Dei имеет функцию его *репризного обобщения*. Собрание тем мессы начинается уже в Agnus Dei I, но пик процесса приходится на Agnus Dei II. Обобщение материала в заключительной части месс Палестрины может иметь два уровня. Первый уровень связан с темами, лежащими в основу трёх построений мотетной формы Agnus Dei I и Agnus Dei II. Это «базовые» темы, которые имитируются во всех голосах и

³³ См. об этом: Катунян М. И. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сборник статей. Сост. Дубравская Т. Н. М., 1985. С.76-118.

составляют каркас формы данных разделов. Второй уровень касается свободных контрапунктов к таким темам. «Свободны» они именно по отношению к материалу *Agnus Dei*, но нередко оказывается, что данные мелодические линии также уже звучали в каких-либо частях мессы. В качестве примеров анализируются *Agnus Dei II* из мессы «*Vestiva i colli*», *Agnus Dei I* из мессы «*Sine titulo*». Рассмотренные принципы распределения тематизма в мессе – только часть композиторской работы с тематизмом (композиция в смысле «компоновки»³⁴ имеющегося материала).

Далее освещается принцип работы Палестрины с конкретными темами, **варьирование**, присутствующее на разных уровнях. Варьирование тем в условиях так называемого «некристаллизованного тематизма»³⁵ имеет свою специфику (терминология в данной области принадлежит В. В. Протопопову: варьирование по принципу «тождества», «прорастания» и «обновления»³⁶). В рассматриваемых «мадригальных» мессах наблюдаются интереснейшие процессы варьирования как *систематического* изменения тем (а также их контрапунктического окружения), подчинённые определённой логике. Анализ подобного варьирования позволяет наблюдать процесс кристаллизации тематизма, постепенно происходящий в музыкальном искусстве Возрождения. В качестве примера варьирования *на уровне целой мессы* выбрана первая тема из мессы «*Vestiva i colli*». На облик темы, изменяющейся интонационно и ритмически, оказывает влияние характер канонического текста в разных частях мессы, положение конкретных частей в службе и их литургическое значение. Однако данная тема является одной из двух малых тем, входящих в двойную имитацию начального построения в мадригале-первоисточнике. В целом семействе месс на мадригал «*Vestiva i colli*» Палестрины и его последователей Дж. Нанино, Й. Нуциуса и Р. Джованелли она используется на протяжении композиции наряду со второй. Палестриновская месса ставится в контекст одноименных месс, принадлежащих окружению великого ренессансного мастера, его младшим современникам, что позволяет рельефнее показать специфику его композиторского метода и пути дальнейшего развития принципов тематической разработки. Отмечается, что, в целом, в мессе Палестрины нет тенденции к смешиванию обеих тем: при изначально заданном сходстве их интонационного ядра они всегда легко узнаваемы и

³⁴ Термин Е. В. Назайкинского.

³⁵ Понятие «кристаллизации тематизма» было введено Ю. Н. Тюлиным (в связи с анализом музыки Баха, см. об этом в: Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе. Ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М., 1985. С.248-249). Разработка концепции ренессансного тематизма как «некристаллизованного» сделана в исследовании Т. Н. Дубравской (см. об этом в: Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения: XVI век. История полифонии. Выпуск 2б. М., 1996. С. 22).

³⁶ См. об этом: Протопопов В. В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка, №3, 1977. С. 103-104.

разграничены, несмотря на то, что в некоторых частях мессы подвергаются варьированию. В мессах же трех других композиторов в ходе интенсивного варьирования «смешиваются» две изначальные темы. На определённом этапе появляется новая тема, производная от двух основных и представляющая собой своеобразный синтез этих тем.

Варьирование тем может происходить и *на уровне одной части и даже раздела*. На примере Кюрие I из мессы «Già fu chi m'ebbe cara» показано, как тема на протяжении раздела *последовательно* разрабатывается, изменяясь, на первый взгляд, почти до неузнаваемости (сначала тема варьируется по принципу прорастания, а затем по принципу обновления, так как изменяется инципит) и создавая динамичную музыкальную форму. В «мадригальных» мессах младших современников Палестрины подобный вид варьирования приобретает более интенсивный характер и ведёт в далёкой исторической перспективе к рождению принципа симфонической разработки тематизма в сонатно-симфоническом цикле. В таком ракурсе рассматривается Кюрие из мессы Р. Джованелли «Vestiva i colli».

На примере того же Кюрие I из мессы «Già fu chi m'ebbe cara» освещается тип *«полифонических вариаций»*, широко применяемых Палестриной в «мадригальных» мессах.

§4. Формы разделов. Кюрие. Время Палестрины – эпоха текстомузыкальных³⁷ форм. Такие формы отражают глубинный принцип мышления композиторов Средневековья и Ренессанса: музыкальная мысль строго следует за текстом, отражая его структуру. В творчестве Палестрины происходит важнейший процесс перехода к иным принципам мышления, которые будут господствовать в профессиональном музыкальном искусстве в последующие века. В союзе текста и музыки вторая из них начинает играть ведущую роль. Музыкальные законы приобретают роль формообразующего начала.

Чаще всего в разделах Кюрие встречается *мотетная форма*. Текстомузыкальная в своей основе, в мессе она становится практически *автономной, независимой* от текста. Форма складывается как последование нескольких тематических построений на своём материале. Образцом для показа её внутреннего устройства становится Кюрие I из мессы «Vestiva i colli». Мотетная форма разделов Кюрие может усложняться элементами варьированной повторности тематизма (Christe из мессы «Sine titulo»).

Однако в мессах на мадригальные источники встречаются принципиально другие формы разделов Кюрие. Палестрина приходит к новому типу организации материала: музыкальным формам с *централизованным* тематизмом. Одна тема (либо две темы) развивается протяжении всего раздела (в некоторых случаях с ладовой экстензией и

³⁷ Термин Ю. Н. Холопова.

последующим возвращением к первоначальной реперкуссии). В таком случае можно говорить об *однотемной (двойной) имитационной форме с фугированным компонентом*. Анализируется *Christe* из мессы «*Vestiva i colli*» (однотемная имитационная форма) и *Kyrie I* из мессы «*Petra sancta*» (двойная имитационная форма). Результаты поисков новых структурных решений предвосхитили появление самых совершенных и распространённых полифонических форм будущего – разновидностей фуги, господствовавшей в эпоху барокко.

Gloria. Каждый раздел данной части представляет собой мотетную форму. Количество тематических построений в ней может варьироваться по причине авторских изменений григорианского синтаксиса (дробления текстовой фразы на несколько синтагм, объединения нескольких текстовых фраз в одно построение, комбинирования этих двух способов). Освещается иконографическая традиция, послужившая для Палестрины прообразом объединения четырёх аккламаций «*Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te*» в цельное построение на одном материале. Так как текст *Gloria* является достаточно протяжённым и содержит большое количество стихов, в мотетной форме части развивается много разных музыкальных тем. Нужны особые средства для организации формы *Gloria* как единого целого. Палестрина использует тематические арки, вносящие в форму черты *рефренности*.

В части *Gloria* наблюдаются также структурные образования, напоминающие будущие периоды («период» в традиционном значении теории форм) повторного строения (приведён пример из мессы «*Già fu chi m'ebbe cara*»).

В ***Credo***, самой крупной части мессы, система тематических арок становится более разветвлённой. Анализируется *Credo* из мессы «*Vestiva i colli*», где выявляются несколько уровней рефренности: двукратное возвращение одной темы, многократное возвращение одной темы, варьированное повторение целого блока из четырёх тем. Так же как и в *Gloria*, отмечается наличие периодобразных структур. Рассматривается дополнительный принцип формообразования – каноническая организация одного из разделов, накладываемая на мотетную форму (в «*Et incarnatus*» из мессы «*Sine titulo*»).

Sanctus. Отмечается, что разделы «*Sanctus*» и «*Benedictus*» имеют мотетную форму. Наибольший интерес с точки зрения полифонических форм представляет «*Hosanna*». Почти во всех мессах на мадригалы в данном разделе – однотемная имитационная форма с фугированным компонентом (исключение составляет лишь месса «*Sine titulo*»). Анализируется «*Hosanna*» из мессы «*Petra Sancta*».

Оба раздела части ***Agnus Dei*** пишутся в мотетной форме из трёх построений, согласно традиционному членению литургического текста. *Agnus Dei II* венчает собой

целостную композицию мессы. Поэтому в нём используется ряд приёмов завершения: увеличение количества голосов, применение канонической структуры в данном разделе как вершины полифонической техники в мессе (пример канонически организованного *Agnus Dei II* – заключительный раздел из мессы «*Primi toni*»); система канонических имитаций, приходящая в *Agnus Dei II* к своему финальному этапу – в заключительном разделе из мессы «*Sine nomine*»).

Рассмотрение форм отдельных разделов в «мадригальных» мессах Палестрины приводит к выводу, что композитор стремился к созданию монолитных, внутренне организованных форм, которые воспринимались бы как единое целое. Становится очевидно, что именно музыкальные закономерности выходят на первый план при написании мессы, что становится важнейшим шагом к пониманию пяти частей ординария как *композиции*.

§5. Мессы на мадригальные источники в контексте месс-пародий Палестрины.

В данном разделе работы поставлен следующий вопрос: имеют ли «мадригальные» мессы какие-либо *музыкальные* особенности, свойственные сочинениям именно этой жанровой разновидности, создающие их собственный неповторимый облик, «своё лицо»? Подход к данной проблеме осуществлён с разных позиций: от характеристики тематизма до аспектов композиции, построения целого на основе имеющегося материала первоисточника.

Интонационные особенности тематического материала. Выделяются характерные черты музыкального языка мадригала, непосредственно отражающиеся в «мадригальной» мессе.

Внимание к слову привело композиторов-мадригалистов к стремлению точно отразить в музыке конкретные слова. В мадригале мы часто встречаемся со *звукоизобразительностью*, выражающейся в так называемых «мадригализмах». Среди «мадригализмов», использованных в анализируемых мессах Палестрины, приводятся следующие: на словах «слёзы» («*lagrime*») вводятся нисходящие секундовые интонации; на словах «улетает» («*sen vola*») – «взлетающие» гаммообразные ходы; слова «ухаживал за мной» («*vagheggiarmi*») оформляются длинным распевом, выписанным короткими длительностями (в современной нотации – восьмыми), которые во время Палестрины только начинали широко применяться. Мадригализмы, характерные и узнаваемые, становятся частью музыкального материала месс. Разветвлённые, смелые, протяжённые по времени фигуры не свойственны мессам на другие первоисточники (григорианский хорал, духовный мотет, шансон). Если они и встречаются, то в этом явлении просматривается влияние мадригала.

Мадригал – произведение, написанное на поэтический текст. В основе мадригальной поэзии лежит классический тип стихосложения, сформировавшийся в творчестве великих итальянских поэтов – Петрарки и Боккаччо. Конструктивные единицы мадригального стиха – одиннадцатисложные и семисложные строки с женским окончанием и определённой системой ударений. Такая специфическая структура нашла прямое отражение в строении мелодики мадригалов. Композиторы-мадригалисты различными музыкальными средствами выделяли звуки, на которые приходились ударные слоги (4-й, 6-й, 10-й). Это могло быть ритмическое выделение (удлинение звука), тесситурное выделение (как правило, более высокий звук, иногда взятый скачком), сочетание двух данных способов.

Мелодическая линия, обладающая такими особенностями, переходит в мессы на мадригальные источники. Даже при снятии мадригального текста остаются ритмические и тесситурные акценты, выдающие метрический каркас мадригальной поэзии.

Особенности композиции: принципы распределения мадригального материала в мессе. В данном разделе исследуется так называемый «прекомпозиционный»³⁸ этап сочинения «мадригальной» мессы – распределение материала первоисточника в композиции.

Первые «аутентичные» сведения касательно этой проблемы находятся в трактатах «Ragionamento» Пьетро Понцио (1588) и «El Melopeo у Maestro» Пьетро Чероне (1613). Заключение Чероне, по смыслу во многом сходные с наблюдениями Понцио, но более подробные и обстоятельные³⁹, многократно цитировались в научной литературе XX столетия (в трудах Л. Локвуда, Й. Классена, К. Кёрó, Э. Поцци и др.). Перечислим их тезисно:

- начало пяти частей мессы должно корреспондировать с началом модели;
- *Christe* может быть основано на втором мотиве, полученном от модели;
- второе *Kyrie* и второй и третий *Agnus Dei* могут быть основаны на свободном материале или на другом материале, происходящем от модели;
- заключение второго *Kyrie* и других основных частей должны использовать заключение модели;
- чем бóльшую пользу композитор извлечёт из внутренних мотивов модели, тем лучше.

³⁸ Quereau Q. Aspects of Palestrina's Parody Procedure // The Journal of Musicology. University of California Press. Vol.1, №2, 1982. P. 199.

³⁹ Сравнительный анализ фрагментов двух трактатов, касающихся композиции мессы-пародии, см. в: Lockwood L. On "Parody" as Term and Concept in Sixteenth-Century Music // Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese. New York, 1966. P. 560-575.

Разработки современных зарубежных учёных (Й. Классена, К. Кёрб) расширяют наши представления о закономерностях работы с материалом первоисточника в мессе-пародии Палестрины. Аспект распределения материала первоисточника в крупной композиции мессы затрагивается и в отечественной литературе по мессам-пародиям (в трудах Т. Н. Дубравской, И. К. Кузнецова, Ю. К. Евдокимовой, Н. А. Симаковой).

Однако во всех упомянутых трудах подробному разбору подвергались в основном сочинения, первоисточниками которых был мотет. Какую же нишу занимают «мадригальные» мессы в общей теории распределения в мессе-пародии материала произведения-модели?

В целом, мессы на мадригальные источники обнаруживают те же законы распределения материала, что и другие мессы-пародии. Мы выделяем, однако, некоторые особенности, которые «противоречат» изложенным выше «правилам», но обуславливаются некоторыми специфическими чертами структуры мадригала.

Учёными замечено, что части *Kyrie* не свойственно повторное использование уже звучавшего тематизма. Среди «мадригальных» месс мы наблюдаем два заслуживающих внимания отклонения от данного «правила». С этой точки зрения рассматриваются части *Kyrie* из месс «*Primi toni*» и «*Sine titulo*» на общий источник. В мессе «*Primi toni*» раздел *Kyrie II* в целом воспринимается как варьированное повторение *Christe*, и форма всей части может быть буквенно выражена как АВВ'. Применение подобной структуры в мессе, на наш взгляд, объясняется желанием Палестрины отразить одну чисто мадригальную черту: повтор последнего тематического построения как средство завершения. Данный композиционный приём складывается в XVI веке именно в жанре мадригала (происходя из хронологически более ранних итальянских светских жанров), и первоисточник мессы «*Primi toni*» ярко его демонстрирует. Пример повторения тематизма на более мелком уровне (в масштабе одного раздела) – *Christe* из мессы «*Sine titulo*».

Кроме того, как некий дополнительный фактор, оказывающий воздействие на композиторский выбор тех или иных тем для определённых разделов, может рассматриваться поэтическая форма, лежащая в основе мадригала и являющаяся каркасом его текстомузыкальной формы. Текстомузыкальная форма мадригала базируется на специфических поэтических формах, характерных именно для итальянской мадригальной поэзии XVI века (мадригальный стих, сонет, страмботто и др.). Строки рифмуются в них по особым законам и подчиняются различным принципам внутренней группировки, которая, как структурная идея, отражается в крупной композиции мессы. Рассматривается отражение структурных элементов страмботто в мессе Палестрины «*Io son ferito*» в сравнении с одноименной мессой Лассо; отражение отдельных элементов и целостной

структуры сонета в мессе Палестрины «Vestiva i colli» в сравнении с мессами Дж. Нанино, Й. Нудиуса, Р. Джованелли на тот же источник.

Заключение. В Заключении даются основные выводы проведённого исследования. Оно показало, что мессы Палестрины на мадригальные источники являются истинно духовной музыкой. Появление «мадригальных» месс было обусловлено характерным для западной культуры того времени стремлением к образному воплощению веры, амбивалентностью мировидения, предполагающей диалог и взаимодействие «небесного» и «мирского». Для Палестрины и его современников соприкосновение и взаимодействие сфер духовного и светского в церковном искусстве было не снижением сакрального, а возведением обыденного в ранг священного с помощью символических связей. Палестрина находил в светских источниках своих месс скрытые в них духовные смыслы. На выбор первоисточника влиял, во-первых, церковный канон, определявший особенности всех элементов богослужения: набор чтений и песнопений, цвет облачений на конкретные дни календаря. Во-вторых, воздействие оказывала многовековая музыкальная традиция (использование григорианских хоралов в определённом ладу, исходя из его выразительной характеристики, этоса). Наконец, текст первоисточника должен был соответствовать содержанию праздника, нести в себе символическую нагрузку, связывающую его с тематикой данного дня. «Мадригальные» мессы Палестрины вполне отвечают литургическим канонам.

Изучение музыкальных форм в мадригальных мессах Палестрины показывает, что композитор внёс существенный вклад в процесс становления категории музыкального произведения. В своём творчестве он приходит к пониманию мессы как цельной композиции. «Мадригальные» мессы Палестрины скреплены единством лада и тематизма (так называемыми тематическими арками, различными видами репризности). Кроме того, формы, в которых написаны отдельные разделы в частях мессы, предвосхищают появление музыкальных форм последующих эпох.

Примечательно, что «мадригальные» мессы Палестрины легли в основу теоретических обобщений двух столь разных по своим взглядам и музыкальным вкусам теоретиков, как П. Чероне и К. Бернхардт (рассматриваются некоторые положения их трактатов «El melopeo y maestro» и «Tractatus compositionis augmentatus»). Чероне видел в Палестрине гениального мастера, завершителя «классического» периода в музыке (Ренессанса), обобщившего и поднявшего на высоту совершенства достижения предшественников. Бернхардт, напротив, приветствовал новые веяния в музыкальном искусстве, которые принесла с собой только что наступившая эпоха барокко. Он ценил в музыке Палестрины те поиски нового, на которые могли опереться композиторы его

времени. Оба учёных были по-своему правы. Их обращение к одним и тем же, «мадригальным», мессам композитора ярко высвечивает рубежное положение этих сочинений в музыке – на границе названных эпох.

Мы не ставим точку в изучении мессы Палестрины на мадригальные источники, являющихся квинтэссенцией мышления эпохи Возрождения. Они концентрируют в себе важнейшие черты ренессансной культуры, не только унаследованные от предшествующих эпох, но и присущие исключительно данному времени, а также глядящие далеко вперёд. Явление «мадригальных» месс при дальнейшем исследовании может повернуться новыми гранями и раскрыть многие загадки искусства Ренессанса.

III. Публикации автора по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1) Гордон Т. А. О некоторых загадках Ренессансного искусства, или *visibilium invisibilitas* // Старинная музыка, №№1-2 (47-48), 2010. С. 2-7. (0,5 п.л.).

2) Гордон Т. А. *Amor Divinus*: союз небесного и земного в «мадригальной» мессе // Научный вестник Московской консерватории, №1, 2011. С. 122-132. (0,5 п.л.).

Другие публикации:

3) Гордон Т. А. "Светское" в "духовном": опыт интерпретации "мадригальных" месс Палестрины // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия. По материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. М.: Человек, 2010. С. 376-384. (0,4 п.л.).

4) Гордон Т. А. Мессы Палестрины на мадригальные источники: к вопросу о литургической практике // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: материалы международной научной конференции. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 274-283. (0,4 п.л.).