

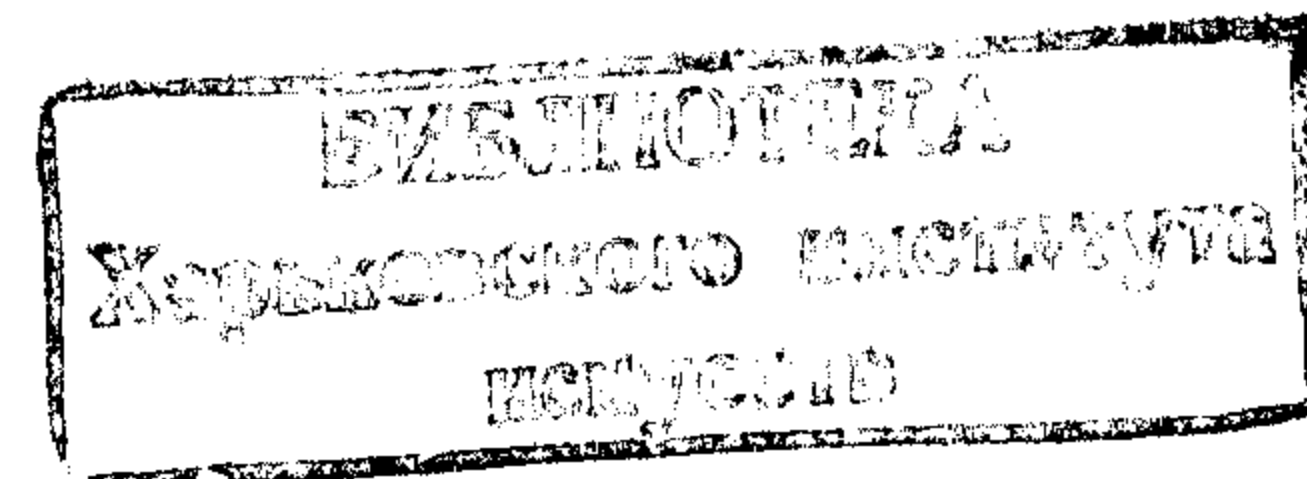
Н. СИМАКОВА

Вокальные жанры эпохи Возрождения

*Допущено
Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для студентов музыковедческих
и дирижерско-хоровых факультетов
музыкальных вузов*

80472

МОСКВА
«МУЗЫКА»
1985



мле-
ков.
зн-
ма,
ль-

гом
ее
вы-
йся
ле-
му-
ым
ве-
ья,
ых
ых

из-
и-
их
е-
я-
ов
у-
в-
а,
н-
в-
о-
д-
я
к-
ь
о
г,

и

15244
78
С37

МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Рецензент — доктор искусствоведения
профессор Т. Н. ЛИВАНОВА

Симакова Н.
С 37 **Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие.** — М.: Музыка, 1985. — 360 с., нот.

Книга знакомит с ведущими жанрами вокальной полифонии — мессой, мотетом, многоголосной песней (chanson, Lied, Quodlibet) и мадригалом — с основными этапами их развития в XV—XVI веках и краткой предысторией в предшествующие столетия.

Работа состоит из текстовой части и нотного приложения, включающего яркие художественные образцы полифонического искусства западноевропейских мастеров различных национальных школ.

Учебное пособие предназначено для студентов музыкальных вузов.

4905000000—180
С 026(01)—85 55—85

© Издательство «Музыка», 1985 г.

78

ОТ АВТОРА

Современная музыкальная практика в своем постоянном, извечном стремлении к развитию и обновлению не перестает обращаться к опыту старых веков. Она видит в нем немалые ресурсы для расширения и обогащения своей выразительной сферы образного содержания, для совершенствования техники письма, пополнения ее забытыми «секретами» творчества, приемами работы с музыкальным материалом.

Необходимость более вдумчивого отношения к музыке прошлого — в том числе XV—XVI веков, более детального и основательного изучения наследия ее выдающихся мастеров, рассмотрения вопросов, связанных с эволюцией музыкального языка, жанров, форм, — очевидна. Этого требует все усиливающийся и наши дни интерес к искусству средневековья и Возрождения, что проявляется и в содержании концертных программ, в количественно возросшем числе ансамблей и хоровых коллективов, исполняющих старинную западноевропейскую музыку. Обращение к ней — не просто дань уважения высочайшим культурным ценностям прошлого, но и результат духовной потребности современного человека в общении с возвышенными образами спокойного созерцания и раздумья, изящества и совершенства, получающими воплощение в красоте многоголосных звучаний, в особой логике музыкального выражения, в стройности музыкальных форм.

Несомненно и то, что исполнение старинной музыки во многом стало возможно благодаря успехам музыкальной науки XX века, в частности — публикациям новых научно выверенных нотных изданий, крупных музыковедческих исследований. Большая их часть принадлежит зарубежным специалистам, систематическая работа которых по расшифровке рукописей, поиску различных музыкальных источников, детальному изучению содержания старинных манускриптов дала немало интересных сведений и обобщений по тем или иным вопросам музыкального искусства далекого прошлого. Фундаментальные труды западноевропейских ученых Г. Бесселера, М. Букофцера, В. Апеля, Э. Спарка, Г. Риза, И. Хоминьского* и других, а также изыскания советских музыковедов, особенно последнего десятилетия, значительно изменили наше сегодняшнее представление о сущности музыкального творчества XIII—XVI веков и вызвали необходимость рассмотрения его в новых ракурсах, а также применения нового подхода в его исследовании. Это особенно ярко проявилось в области освоения полифонии строгого стиля, где наряду с вопросами, касающимися теории и техники письма мастеров XV—XVI столетий, все большее место стали занимать вопросы истории музыкальных жанров и форм.

Однако и по сей день включение этих аспектов в учебно-образовательную практику сопряжено с значительными трудностями ввиду нехватки нужных нот,

* Обзор этой литературы см. в кн.: Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981, с. 181—231.

отсутствия достаточного числа хрестоматий и учебных пособий. Поэтому одной из задач настоящей работы является обеспечение нотным материалом учебных курсов, связанных с изучением вокальных жанров эпохи Возрождения, в которых в полной мере выразилось своеобразие искусства этого времени и, в частности, наиболее ярко проявились закономерности полифонии строгого стиля, сформировались важнейшие приемы композиторской техники, существующие поныне.

Еще в XIX веке значение искусства старых мастеров, его познавательная и художественная ценность нашли глубокое понимание среди русских музыкальных критиков, общественных деятелей, композиторов. Достаточно вспомнить такие факты из жизни М. И. Глинки, как изучение им вокальной полифонии («Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо» — 8, с. 624), его интерес к церковным ладам и желание создать на основе изучения русских церковных мелодий «настоящую церковную гармонию» [44, с. 343], его радость по поводу предпринятого В. В. Стасовым издания Собрания древнецерковных вокальных сочинений великих западноевропейских мастеров XVI и XVII столетий, как и просьбы, обращенные к Дену, «сделать для него копии с отличных произведений в этом же роде» [44, с. 342], хранящихся в Берлинской королевской библиотеке.

Глубокое уважение к искусству прошлого неоднократно высказывают в своих научных, полемических работах В. В. Стасов, А. Н. Серов, Г. А. Ларош (последний, в частности, пишет о том, что этот исторический период «в отношении силы, чистоты, стройности и благородства сам по себе составляет великий памятник человеческого гения» [22, с. 217]).

Постоянный, живой интерес к данному этапу истории западноевропейской музыки проявляют и русские композиторы. Особенно он ценен не столько благодаря созданию стилизованных под старину произведений («Нидерландская фантазия» С. Танеева, «Серенада» А. Глазунова в «стиле Адама де ля Галля», как сам он говорил), сколько в связи с установлением в русской композиторской школе взгляда на полифонию как на один из важнейших выразительных и формообразующих факторов музыки.

Подлинным открытием мира этой музыки, исключительным феноменом в научно-теоретических работах, посвященных музыкальной технике письма композиторов XV—XVI веков, стали труды С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» [46] и «Учение о каноне» [47]. Они существенно обновляют понимание и восприятие музыкальных форм эпохи Возрождения, в которых старым контрапунктистам удается выработать особое «гибкое и послушное орудие музыкальной техники» [46, с. 9]. Знание этих форм и техники современными композиторами Танеев считает необходимым условием их профессиональной подготовки. Он необыкновенно прозорлив в своем видении будущего музыкального искусства, указывая, что «для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм» [46, с. 10].

Столь же пристального внимания заслуживает и педагогический опыт Танеева, включавшего в обязательные задания на занятиях контрапунктом анализ произведений мастеров XV—XVI веков и письменные упражнения на конкретные «темы» (восьмиголосная имитация на мелодию «L'homme armé», мотет на *Agnus Dei*, имитация на хорал и т. д. — 48, с. 95, 112).

Советская музыкально-теоретическая наука и педагогика опираются на положения работ Танеева и развивают их. Значительный вклад в изучение особенностей музыкального мышления мастеров средневековья и Возрождения внесли труды Б. В. Асафьева, М. В. Иванова-Борецкого, Т. Н. Ливановой, С. С. Скребкова (среди работ последнего выделим книгу «Художественные принципы музыкальных стилей» — 43). Исключительно плодотворны исследования В. В. Протопопова, посвященные вопросам формообразования в музыке строгого стиля [32; 33], привлечение к выработанной им методологии анализа музыкальных сочинений многих молодых музыкантов.

Крупными капитальными работами обогатилось советское музыковедение и педагогика в последние годы — книгами, посвященными истории форм инструментальной музыки XVI—XVIII веков, В. В. Протопопова [34], расширенным и

фактически новым вариантом (в двух томах) книги «История западноевропейской музыки до 1789 г.» Т. Н. Ливановой [23, 23а], исследованием истоков западноевропейского многоголосия Ю. К. Евдокимовой [15].

Настоящая книга представляет собой пособие по курсу полифонии для теоретико-композиторского и дирижерско-хорового отделений музыкальных вузов; кроме того, она может быть использована в курсах истории зарубежной музыки, истории хоровой литературы, анализа музыкальных произведений. Ее основная цель — через освоение ведущих жанров вокальной музыки XV—XVI веков и постижение особенностей их формы и принципов строения выработать более ясное представление о музыкальном искусстве эпохи Возрождения и о специфике его музыкально-художественного стиля, который вошел в историю музыки под названием «контрапункт строгого письма».

Предлагаемое учебное пособие состоит из историко-теоретических очерков, посвященных мессе, мотету, многоголосным песенным формам — французской *Chanson*, немецкой *Lied*, *Quodlibet* — и мадригалу, а также — Нотного приложения, музыкальные примеры которого, сгруппированные соответственно тексту в три раздела, знакомят с яркими и интересными образцами вокальных жанров эпохи Возрождения и отчасти с их становлением в предшествующие эпохи. В Приложение включен большей частью неизвестный или малоизвестный музыкальный материал, взятый из редких собраний и публикаций и лишь в очень небольшом количестве дублирующий примеры из имеющихся у нас в единичных экземплярах и потому почти не применяемых в учебном процессе антологий зарубежных историков — Г. Римана, Т. Девисона и В. Апеля, А. Шеринга.

При составлении нотной хрестоматии и выборе художественных примеров был учтен особый «интерпретационный» характер искусства XV—XVI веков, значительная роль в котором отводилась переработке известного материала, созданию новых транскрипций, новых решений в трактовке устойчивых, традиционных тем, «сюжетов». В связи с этим в пособие включены произведения, написанные на идентичный источник (*cantus prius factus*). Сравнительный анализ этих сочинений даст наглядное представление об излюбленной тематике произведений изучаемой эпохи, о наиболее типичных приемах работы с источником-оригиналом, поможет оценить специфику композиторского почерка того или иного мастера. Все это должно способствовать более глубокому усвоению исторических и теоретических положений учебных курсов, более тонкому пониманию как общих, так и индивидуальных свойств стиля мастеров далекого прошлого.

Почти все произведения хрестоматии даны в партитурном виде, что позволяет отчетливо видеть логику развития каждого голоса, его функцию и роль как компонента полифонического многоголосия.

Немалую сложность вызвал вопрос метроритмического оформления музыкального текста, который в разных источниках и публикациях предстает различным, а в современных изданиях (начиная с 50-х годов XX века) дается, как правило, с уменьшением длительностей в два, но чаще в четыре раза.

Исходя из педагогической направленности данного пособия, связанной прежде всего с задачами курса полифонии строгого письма — его теоретическими разработками, рекомендациями к письменным работам и упражнениям, — преимущественно все музыкальные образцы из музыки XV—XVI веков изложены в нотации, соответствующей традициям строгого стиля (включая и подготовительный, переходный к нему этап — творчество Данстейбла, Дюфая). В связи с этим в ряде примеров, заимствованных из новейших публикаций, имеющих нотацию с уменьшенными длительностями, осуществлен перевод нотации в оригинальную, принятую при издании *Trienter Codices* (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*) или близкую оригинальной. Все случаи введения метрических изменений в цитируемые источники отмечены нами в указателе изданий (с. 351) знаками: < 2 (длительности увеличены вдвое) и > 2 (длительности уменьшены вдвое).

В то же время образцы из музыки XII—XIV веков, демонстрирующие предысторию ведущих жанров эпохи Возрождения, не отвечающие нормам строгого письма (не только в отношении метроритма, но и строения вертикали

и пр.), изложены так, как это принято в современной нотации, благодаря чему четко отделены от основного объекта изучения.

Пособие открывается Введением, в котором в лаконичной форме дается характеристика духовной атмосферы эпохи Ренессанса, ее основных художественных тенденций. В Заключении кратко говорится о той области композиторской практики XX века, в которой возрождаются отдельные выразительные приемы музыкального искусства XV—XVI веков.

В конце книги помещены: 1) список принятых в тексте сокращений некоторых источников; 2) список использованной литературы, включающий труды, исследования, книги, упоминаемые и цитируемые в текстовой части пособия; 3) указатель изданий, из которых заимствованы примеры нотного приложения; 4) переводы названий музыкальных сочинений.

Автор считает своим приятным долгом выразить благодарность членам кафедры теории музыки Московской государственной консерватории, принимавшим участие в обсуждении работы, — Е. В. Назайкинскому (зав. кафедрой), В. В. Протопопову, Т. Ф. Мюллеру, В. В. Задерацкому, Ю. Н. Холопову, Т. Б. Барановой, Т. Н. Дубравской, сотрудникам читального зала и библиотеки МГК, а также всем, кто имел причастность к многочисленным уточнениям и переводам иностранных текстов. Особую признательность автор выражает рецензенту книги Т. Н. Ливановой за ценные советы и замечания.

ВВЕДЕНИЕ

Возрождение... Мы произносим это слово с чувством неперестанного восхищения, так как за ним стоит историческое явление необычайно значительное и серьезное, выделившееся на фоне других своей яркостью, масштабностью, своеобразием [1, с. 345]. Это время значительных социальных сдвигов, проникнутое духом смелых исканий, экспериментов, светлым и радостным (несмотря на все суровые преследования церкви и инквизиции) восприятием мира. Эпоха Возрождения — это десятки, сотни великих имен, дел, свершений, коренным образом изменившие взгляды людей, направившие их к активной деятельности, к наукам и творчеству — как к средствам познания окружающей действительности.

«Диалог о героическом энтузиазме» — так назвал свою книгу один из титанов Возрождения Джордано Бруно, и поистине это было время героического энтузиазма, самоотверженной борьбы за новое общество, за новые идеалы.

Это было время открытий не только в науке (астрономии, естествознании, медицине), но и во всех областях общественной жизни — в идеологии, философии, экономике, культуре. Но пожалуй, главным открытием был сам Человек, его мир идей, чувств, стремлений. Стремлений к нравственному совершенствованию, становлению человека как личности, достоинства которого определяются не знатностью происхождения, не чинами и богатством, а личными качествами, благородством поступков, талантом и мастерством. Гуманизм становится идейным знаменем культуры Возрождения.

Вспомним лица, фигуры, жесты, запечатленные на полотнах величайших мастеров Италии — Леонардо да Винчи (1452—1519), Рафаэля (1483—1520). Жизненность воплощенных ими образов органично сочетается с необыкновенной возвышенностью их характеров. Правда и красота предстают здесь в том гармоничном единстве, которое не может остаться незамеченным. Еще ранее эти свойства получают отчетливое выражение в поэзии, ведущие представители которой начиная с Данте Алигьери (1265—1321), Франческо Петрарки (1304—1374), Леонардо Джустиниани (ок. 1388—1446) были великими гуманистами.

Круг распространения культуры Возрождения был достаточно широк: вслед за Италией (XIV век) он охватил (в XV—XVI веках) территорию Англии, Нидерландов, Франции, Испании, Чехии, Германии, Польши, включив в первую очередь те торгово-ремесленные города, в которых формировались предпосылки для перехода феодализма к капитализму. В ряде стран (Германии, Нидерландах, Франции, Англии) Возрождение соприкасается с Реформацией — огромным религиозным общественным движением, которое, с одной стороны, выступает, как и гуманизм, против средневековой схоластики и духовной диктатуры католической церкви, с другой стороны, придерживается идеологии резко противоположной гуманизму, призывающей к подчинению человека высшей власти бога, букве священного писания [2]. Таким образом, будучи достаточно целостным явлением, Возрождение в то же время совмещает в себе немало противоречивых элементов; оно характеризуется неравномерностью развития и имеет свою специфику на разных этапах и в разных странах [3]. Приблизительно со второй половины XVI века Возрождение вступает в свою заключительную стадию, на которой уже действует другая идеология (контрреформации), другие художественно-стилистические течения (в частности, маньеризм с характерным для него уходом от классических норм в эстетике).

Само слово «возрождение», заимствованное из Библии [25, с. 39], как термин первоначально употреблялось, по-видимому, в изобразительном искусстве и архитектуре. Оно встречается в ряде трактатов XVI века, в том числе в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых художников, ваятелей и зодчих» (1550) итальянского художника Д. Вазари, где автор пишет о возрождении искусства после долгих лет его упадка в период средневековья. Здесь, как и в других исследованиях того времени, речь идет о развитии лучших черт культуры античного мира, влияние которых, в частности на итальянское искусство в связи с сохранившимися памятниками древнеримского искусства, было особенно заметно.

Стремление приблизиться к античным шедеврам, покоряющим своим благородством, одухотворенностью, светлым, праздничным образным строем, желание понять и познать «язык» объемов и линий, логику высшей гармонии, законы древних архитектурных композиций стало определяющей задачей этого направления. Возрождается интерес к мифологическим, античным сюжетам и темам, получают новую жизнь забытые формы и методы творчества (например, метод работы с натуры), происходит становление новых эстетических принципов, складываются новые художественные системы. Искусство обогащается новыми видами, жанрами, выразительными средствами.

В области изобразительного искусства широкое распространение получают фреска, станковая живопись, особое место начинает занимать жанр портрета, зарождается историческая и пейзажная живопись. Пышно расцветает декоративно-прикладное искусство. Быстро развивается (в Германии и Нидерландах) гравюра (на де-

реве и меди), появляется станковая и монументальная скульптура. Самостоятельное значение приобретает рисунок. Начинает цениться индивидуальный творческий подход, виртуозность исполнения, мастерство.

Это — время, характеризующееся огромной тягой к знаниям и образованию. В городах Италии и других странах Европы открывается большое число академий, занимающихся литературой, языком, естественными науками, искусством. Особое место отводится популяризации знаний среди народа. «Надо снять с глаз народа темные очки, которые ему надели ученые мужи», — эти слова членика Джелли, одного из активных членов знаменитой Флорентийской академии, в которую входили ученые, торговцы, ремесленники, духовные лица, ярко выражают демократическую направленность просветительской деятельности этой академии [2, с. 103]. В приходских школах наряду с грамматикой и математикой преподаются латынь и античная мифология. Широкое распространение получают публичные лекции. Переводятся на итальянский, немецкий и другие языки сочинения Цицерона, Плутарха, Сенеки, Апулея.

Увлечение античностью коснулось и музыки, где ее влияние, однако, носило косвенный характер из-за отсутствия собственно музыкальных произведений древнего мира. Тем не менее общая атмосфера приподнятости, творческой активности сказалась самым положительным образом на развитии как музыкальной науки, так и творческой практики. Переоценка эстетических критериев музыки средневековья была начата еще в 20-е годы XIV века. Об этом свидетельствуют трактаты того времени, в том числе «Ars nova» французского теоретика, композитора, поэта Филиппа де Витри (1291—1361), где были сформулированы основные взгляды «moderni cantori» и узаконены прогрессивные нововведения французских музыкантов предренессансного периода. Развитие же собственно ренессансных принципов наступает несколько позднее. Оно получает отражение в трудах франко-фламандского теоретика и композитора Йоханнеса Тинкториса (ок. 1435—1511), крупнейшего итальянского ученого Джозеффо Царлино (1517—1590), а также его соотечественника Николо Вичентино (1511—1572). Показательно название трактата Вичентино — «Античная музыка, приспособленная для музыкальной практики современности» (1555), в котором автор по-своему пытается обосновать новую ладовую систему с хроматикой и другие веяния эпохи, установить параллели с древнегреческими традициями.

В целом для западноевропейской музыки XIV—XVI веков, как и для других видов искусства этого времени, знаменателен активный подъем творческих сил, выразившийся во все более прочном утверждении гуманистических тенденций и возрожденческих принципов (обращение к древним языкам, ладам, метрическим особенностям стихосложения и т. д.), стремлении к яркой образности и доступности выразительных средств, расширении сферы светской тематики и освоении новых технических приемов письма (полифо-

ния строгого стиля), новых художественных принципов (программная изобразительность и др.).

Эпоха Возрождения — время многочисленных крестьянских войн, организованных и стихийных народных движений. Свойственное этому периоду обостренное внимание к реальной действительности вызывает особое, заинтересованное отношение к народному творчеству, откровенные симпатии к простому человеку. «Мир милей в крестьянском платье, чем война в парче и злате», — пишет в одном из своих романов («Аркадия», 1598) Лопе де Вега. Во многих произведениях этого времени — в сатирических стихах и эпиграммах Томаса Мурнера (1475—1537), в его «Заклятии дураков», в памфлетах Иоганна Фишарта (1545—1589) — «Улей святой римской церкви» и «Легенды о происхождении четырехрогой иезуитской шапочки», в веселых «Фигликах» (шутках) Миколая Рея (1505—1569), в «Фрашках» (безделушках) Яна Кохановского (1530—1584), отличающихся сочным, живым языком, меткими метафорами, отчетливо переданы традиции народного искусства. Содержание многих народных баллад, преданий, песен получает разработку в разных жанрах; оно находит претворение и в высокой литературе, о чем свидетельствуют, в частности, произведения Шекспира.

Народная тематика существенно расширяет жанровую и выразительную сферы изобразительного искусства. Смелы и привлекательны рисунки Альбрехта Дюрера (1471—1528), запечатлевшего лица простых тружеников — немецких крестьян; барельефы и скульптурные композиции Адама Крафта (1460—1509), с яркой правдивостью изображающие бытовые сценки городской жизни современного ему Нюрнберга. Особенно показательно с этой точки зрения творчество нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего (ок. 1525—1569), прозванного «мужицким». Он открыл для живописи совершенно новые темы и образы — мир бедняков, бродяг, нищих, калек. Талант этого художника, острота видения народных характеров («Сеятель», «Крестьянский танец», «Крестьянский праздник»), достигает предельной выразительности в картине «Слепые» (1568), являющейся беспощадной сатирой на социальные пороки буржуазного общества.

Что касается народной музыки, то вплоть до XIV века ученые и философы стараются обойти ее стороной. В своих трудах они называют ее не иначе как «дьявольской», ведущей вместе со светской музыкой к разврату и позору. Первым, кто сделал народную музыку предметом научного изучения, был Иоханнес де Грохео (конец XIII — начало XIV в.). В своем трактате «De musica» он отходит от античной музыкально-теоретической концепции, разработанной А. Боэцием (ок. 480—524 г.), на которую ориентировались все средневековые ученые, и опирается в своем познании сущности музыки на физическую акустику. Грохео вводит новую классификацию музыки, подразделяя ее на «простую», к которой причисляет одnogолосную народную песню, «сложную», то есть многоголосную, и «духовную» — литургическое одnogолосие.

На практике же все происходило иначе. И духовная, и светская музыка формировались в контакте с народно-бытовыми традициями, которые одинаково претворялись как в григорианском хорале — главном источнике литургической музыкальной части и ведущих жанров духовной музыки: мессы и мотета, так и в светских многоголосных произведениях. Кстати, довольно часто церковь сама негласно шла на уступки, привлекая для службы наряду с культовой музыкой так называемые народные религиозные песни — немецкие Weihnachtslieder, французские Noël's, английские Christmas-carols и т. д. Кроме того, заботясь о своем престиже, о своей популярности, церковь нередко прибегала к использованию в литургии и народных песен с светской тематикой, в которых популярные, широко бытующие мелодии получали новый (духовного содержания) текст. Подобные традиции были особенно характерны для стран, в которых имело место антикатолическое движение Реформации, — Чехии, Польши, Германии.

С утверждением и расцветом полифонического многоголосия — ведущего стиля музыки эпохи Возрождения — связь народного и профессионального творчества не ослабевает. Обновляются и изменяются лишь способы разработки народно-песенного материала. Так, в эпоху средневековья, творческим кредо которого было соблюдение иконографических образцов, господствующим принципом построения многоголосия был принцип присочинения к цитируемому голосу других мелодических голосов, каждый из которых имел свой самостоятельный текст, звучащий нередко на разных языках. Такой тип многоголосия, чаще всего трехголосия (см. мотет XIII века — с. 57), можно сравнить (с учетом определенных ограничений и особенностей) с оригинальной трехъярусной конструкцией миниатюры из рукописи «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха*, где один над другим изображены три разновременных сюжета: «Пир рыцарей Круглого стола», «Битва Парцифалья с Фейрефицем», «Примирение братьев», или с двухъярусной композицией миниатюры из рукописи Робера де Боррона «История Грааля»**, где таким же способом переданы два события: «Король Лот покидает замок королевы Гиневры» и «Битва с саксами». Аналогичные моменты свойственны и театру того времени, когда уже в начале спектакля на сцене устанавливаются декорации всех его действий. Все это разные проявления в искусстве одного и того же принципа, одних и тех же установок, диктуемых и всячески приветствуемых средневековыми теоретиками и учеными-схоластами.

В эпоху Возрождения работа с источником, который продолжает играть важную роль на протяжении всего этого исторического периода (см. многочисленные произведения с названием «Ave Maria», «Ave Regina coelorum», «L'homme armé», а в живописи — «Мадонна с младенцем», «Распятие Христа», «Тайная вечеря» и

* Германия, конец XIII в., Мюнхен, город. библ.

** Франция, ок. 1280 г., Париж, Нац. библ.

т. д.), существенно меняется [16]. Сочетающиеся голоса уже не могут быть уподоблены темам из разных сюжетов. Их взаимоотношения иные. Основной напев — *cantus prius factus* (в дальнейшем изложении будет обозначаться сокращенно — *c. pr. f.*), с функцией которого выступает любая мелодия, как светского (нередко народного), так и духовного происхождения, становится главным «действующим лицом» сочинения, стержнем всей композиции. Остальные же голоса выступают не как обособленные компоненты целого, а как четко согласованные с главным в своих действиях и поступках «участники одного события». Параллельно с совершенствованием голосоведения в целях постижения наиболее выразительных и пластичных форм происходит упорядочение вертикали, художественной нормой которой становится опора на полнозвучные консонансы сексты и терции (а не кварты и квинты), а также трезвучие.

Одним из важнейших завоеваний Возрождения было постижение разными видами искусств принципа временного развития, который был неведом средневековью. Вспомним хотя бы один из известных сюжетов «Книги новелл и красивой, вежливой речи» конца XIII века, где перед началом пира рыцарь Фридриха II отправляется в дальние страны, совершает немало подвигов, выигрывает ряд сражений, женится, воспитывает детей и успевает вернуться к императору, гости которого еще не успели сесть за праздничный стол. В XV—XVI веках принцип временного развития, процессуальность обретают новые формы не только в литературе, но и в живописи и в музыке. Интересно, что в изобразительном искусстве даже в тех случаях, когда сохраняется многосюжетность, прием напластования в показе нескольких сцен сменяется их чередованием, последовательным «изложением» по горизонтали, что можно видеть в картине дижонского художника Анри Бельшозу (ум. ок. 1440) «Казнь св. Дионисия» (1416), где на полотне представлены три одновременных события: распятие Христа, причащение Дионисия и его казнь (аналогично строение и знаменитого муленского триптиха, ок. 1500).

В музыке принцип остиности, неизменности, лежащий в основе раннего многоголосия большинства произведений средневековья, сменяется принципом переменности, который можно обнаружить в различных проявлениях — в строении фактуры, в развитии тематизма, в планировке композиции и т. д. Не случайно число сочинений, выполненных в изоритмической технике, использующей повторяющиеся ритмические и мелодические формулы, во второй половине XV века резко сокращается, уступая место произведениям свободной композиционной формы, где все большее значение начинает приобретать имитация. Она встречалась и раньше, но в виде единичных, редкостных явлений («Летний канон», ок. 1300). Теперь же, со второй половины XV века имитация стала «ведущей стилистической силой, которая художественно преобразила фактуру и дала голосам драматургичес-

кую самостоятельность, эстетически столь желанную в эпоху Высокого Ренессанса» [43, с. 68].

С наибольшей яркостью и рельефностью подъем полифонического искусства выразился в мессе, мотете, многоголосных песенных формах, представляющих собой ведущие жанры профессионального музыкального творчества этого времени. Среди них самым крупным и важным жанром (с наиболее отвлеченным характером образности), в котором прочно соблюдается ритуал эпохи и отчасти сохраняется связь с средневековыми традициями, является месса. В отличие от нее мотет более податлив к изменениям. Многообразный, гибкий, подвижный в силу промежуточного положения жанра (и духовного, и светского), он не только чутко отражает веяния эпохи, но и быстро реагирует на изменение художественных тенденций. Наконец, песенные формы (нами отобраны преимущественно те виды, для которых характерен прежде всего полифонический склад письма), а также мадригал максимально связаны с возрожденческими принципами искусства, с новой образностью и ее гуманистическим содержанием. Все эти жанры и формы находятся в тесном контакте. Однако сколь бы ни влияли песенные формы на мотет (и наоборот) или мотет и песня на мессу, как бы ни были сходны в них принципы развития музыкального материала, — различные условия бытования этих жанров делают их непохожими друг на друга, определяют специфику их образного строя, выразительных и конструктивных особенностей. У каждого из них своя судьба, свой путь; в отдельных точках они пересекаются, расходятся и вновь сближаются. В этих изгибах и поворотах линий предстают основные направления музыкального искусства Ренессанса, вырисовывается общий портрет эпохи, духовно противоречивый, художественно богатый и щедрый.

I. МЕССА

Месса как целостная многочастная музыкальная композиция явилась одним из самых грандиозных созданий музыкальной культуры эпохи Возрождения. По сравнению с другими жанрами этого времени она выделяется своей масштабностью, значительностью, достаточно сложной организацией цикла. Ей свойственны определенная абстрагированность образного строя, его некоторая отвлеченность, выражение не конкретных эмоций, а скорее обобщенных чувств — возвышенных и чистых, настроения смирения, сдержанности и покоя, почти вне зависимости от того, какая это часть — торжественно-гимническая или молитвенная, скорбная или величественная, хвалебная.

Одно из крупнейших художественных достижений минувших эпох, месса — подлинное детище своего времени. В ней нашли гибкое и широкое претворение богатейшие выразительные возможности музыки, многозначность ее функций, смысла, назначений. В числе их — отнюдь не только те, которые призваны «украшать хвалы господу», «побуждать души к благочестию»*. По-видимому, подлинному «очищению», «исцелению» душ в значительной степени способствует высочайший художественный уровень трактовки этого жанра, его исключительная собирательная способность. Большую роль в этом играет связь с наиболее ценными, отстоявшимися традициями важнейших культурных центров и европейских школ, как и особое искусство работы с известным интонационно-тематическим материалом, вызывающим (даже при достаточной доле его нейтрализации и изменении) знакомые, близкие жизненно-ассоциативные представления и параллели. Ведущая роль мессы в XV—XVI веках определяется также и тем, что она знаменует высокую ступень логического осмысления музыкальной формы, ту степень развитости музыкального мышления, которая позволяет говорить о совершенстве и красоте звучания выстроенного много-

* Два из двадцати эффектов (функций) музыки, называемые Тинкторисом в его трактате «Комплекс эффектов музыки» («Complex effectuum musicas», ок. 1473 г. — 53, с. 364).

голосия, о соразмерности и гармонии всех элементов художественного целого.

Строгая регламентированность общей формы и ее деталей, диктуемая определенными традициями ритуала (прежде всего канонизированным текстом), сочетается в ней с выражением сильных творческих импульсов, проявление которых можно видеть в строевании многоголосия, в работе с мелодическими голосами. Рационализм исходной конструкции сосуществует (и во многих случаях преодолевается) с изобретательностью, фантазией, полетом вдохновенной мысли. Месса XV—XVI веков не изолирована от других видов искусства. Несмотря на все заботы Тридентского собора о введении в богослужение музыки строгой и благочестивой, от которой бы «сердца слушающих охватывало стремление к небесной гармонии» [53, с. 324], она не остается в стороне от влияния интенсивно развивающейся светской музыки, а также и от тех передовых прогрессивных идей, новых художественно-эстетических веяний, которые придали этому историческому периоду особую значимость, выделив его среди других.

Строение мессы, ее стилистика, фактура, принципы развития музыкального материала складываются под воздействием самых разных форм музыкального творчества — органума, кондукта, баллады, изоритмического мотета. В процессе же ее эволюции принимают участие почти все известные нам жанры — итальянская лауда, мадригал, фроттола и вилланелла, французская chanson, немецкая Lied, многохорные композиции венецианской школы, а также концертные, сценические вокально-инструментальные и чисто инструментальные сочинения. Они делают ее подвижным, изменчивым организмом, обеспечивая ей долгую жизнь.

Слово «месса»* (лат. missio — «освобождаю» или «отпускаю») использовалось в церковном обиходе с IV века, означая отпущение грехов. С конца VI века оно стало применяться в качестве названия культового ритуала римской католической службы (обедни). Само слово взято из заключительной фразы богослужения — «Ite, missa est», которую можно перевести как «идите, отпущено», — составлявшей текст последней части ранней (до XV в.) мессы**.

Что же касается музыки, то вначале она сопровождала лишь вечерние и утренние службы, но вскоре стала вводиться и при обеднях. Окончательный вариант ритуала последних установился при папе Григории (с 590 г.) — создателе, как принято считать, и церковного ритуала мессы (Sacramentarium Gregorianum), и певческого обихода (Antiphonarium Gregorianum).

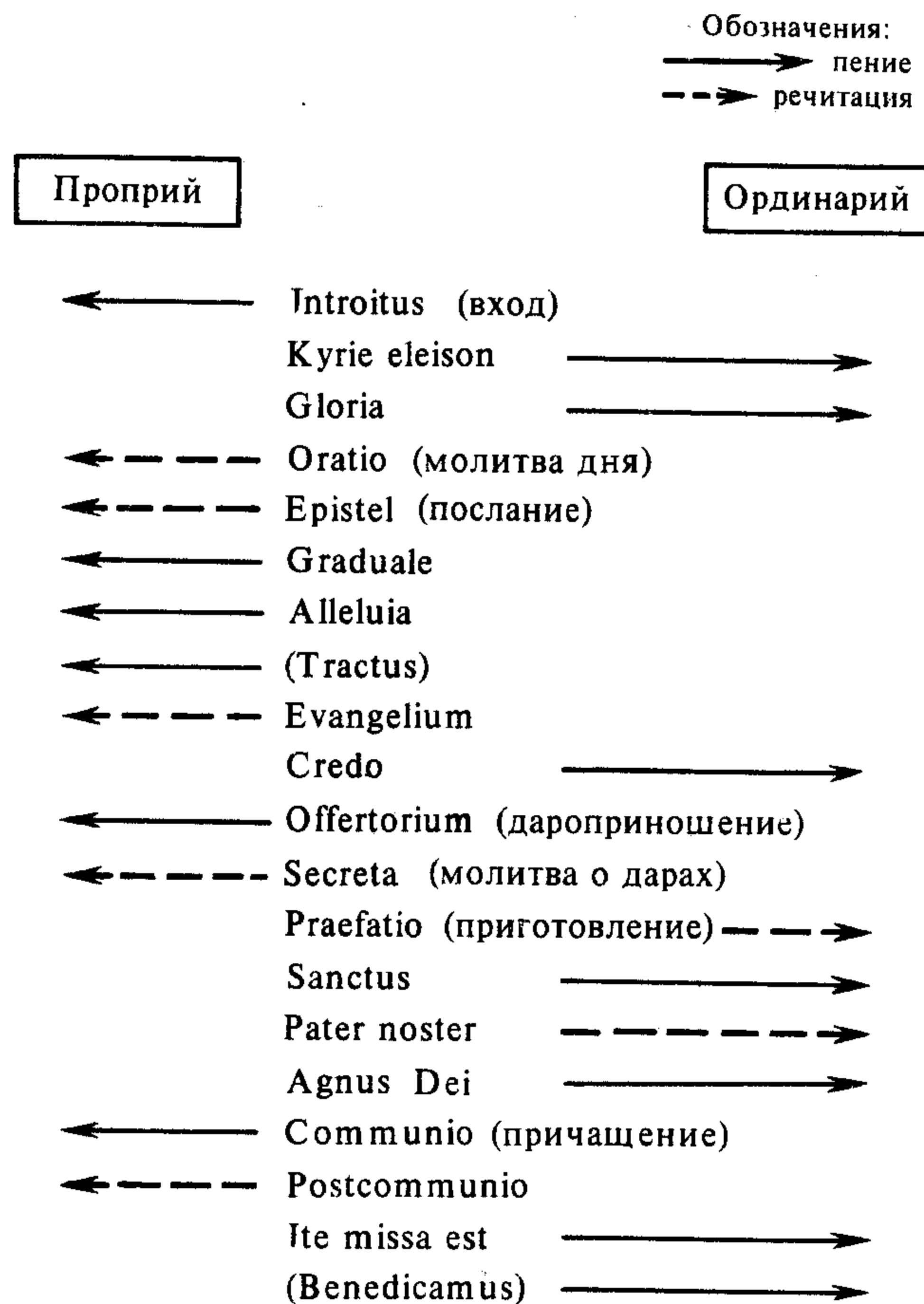
Следует отличать мессу как главный культовый ритуал в римской католической службе (обедня) от мессы — развитого музыкально-литургического цикла. В соответствии с культово-обиходной предназначенностью музыкальная часть мессы подразделялась на циклы Ординария и Проприя.

В зависимости от церковного календаря в мессе могли опускаться одни части и вставляться другие. Этот подвижный, изменяющийся раздел музыкальной части мессы, состоящий из Introitus, Graduale, Alleluja, Tractus, Offertorium

* Missa (позднелат.), Messe (нем.), messa (ит.), mass (англ.), messe (фр.), misa (исп.), msza (польск.).

** Разделом «Ite, missa est» оканчивается, в частности, Турнейская месса и месса Г. Машо «Notre-Dame».

и т. п., получил название Проприй (Proprium — особая месса). Другой же раздел — с обязательными частями, постоянно присутствующими в службе, стал называться Ординарий (Ordinarium — обычная месса). В Ординарий входили пять частей: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Общее же число составных частей мессы-службы было значительно большим. Она включала чтение из Библии и Евангелия, догматов христианских вероучений, отрывков из апостольских посланий, которое чередовалось с псалмодированием (речитацией) и пением. Общее строение ее музыкальной части с учетом порядка следования разделов может быть для наглядности представлено следующей схемой:



Как уже отмечалось, формы литургического пения, использовавшиеся в мессе, были разнообразны — от речитаций и псалмодирования на двух, трех нотах в Epistel, Evangelium и др. — до развитых, богатых колорированием вокализов — в Graduale, Alleluja, Offertorium. Характер пения теснейшим образом зависел от содержания разделов, их назначения. В противоположность частям Проприя, связанным с выражением конкретного смысла того или иного церковного события, содержание пяти частей Ординария имело более обобщенный характер. В крайних частях мессы — Kyrie и Agnus — выражались просьба, заклинание, мольба о прощении, в двух других — Gloria и Sanctus — хвала и благодарность; в центральной — Credo — исповедование веры. Думается, что именно эта обобщенность содержания позволила впоследствии композиторам, минуя условности, свободно подходить к воздвижению ее музыкальной архитектоники

и сделала мессу в XV веке, как справедливо отмечают многие исследователи, таким же опытом музыкального творчества, каким была симфония в XIX веке. Состав и текст частей обычной мессы складывался на протяжении нескольких веков и в окончательном варианте утвердился в начале XI столетия. К числу наиболее старых форм богослужения относится часть Kyrie eleison («Господи, помилуй»), известная еще с античных времен. Ее центральный раздел — Christe eleison («Христос, помилуй») — вошел в римскую мессу намного позднее. Древнее происхождение имеют тексты Credo («Верую») и Sanctus («Свят»): первый начал разрабатываться еще на Никейском соборе (325 г.), второй формировался в течение II—V веков. Заключительная часть — Agnus Dei («Агнец божий»), по-видимому, была введена в мессу в VII—VIII веках. В IX веке завершилась доработка текста Gloria, вошедшего в мессу в начале XI века.

Столь же длительным был процесс становления мессы в музыкальном отношении. Ранний ее вид — однополосная григорианская (хоральная) месса — на первом этапе развития предстает в виде разрозненных частей, зафиксированных вне какой-либо систематизации. Лишь со временем, особенно с введением обычной тропирования (силлабической подтекстовки распетых мелодий хорала, а в дальнейшем — мелодических и текстовых вставок в хорал) складывается традиция приурочения определенных частей мессы к конкретным событиям и праздникам (одно Kyrie для рождества, другое — для пасхи и т. д.). Более того, в названиях месс начинают нередко фигурировать начальные слова тропа (например, «Cunctipotens», «Orbis factor» и др.), которые помещаются наиболее часто в разделы мессы, имеющие короткий текст (примеры а, б).

Образцы первых многоголосных обработок частей Ординария показывает памятник XI века — Winchester Troper (Кембридж, Corpus Christi College, n. 473), содержащий 12 Kyrie и 8 Gloria, организованных в соответствии с датами церковного календаря (они записаны невмами, знак против знака).

Дальнейший путь становления многоголосной мессы во многом совпадает с историей развития органа — сначала свободного, а затем мелизматического, в котором основной голос — vox principalis — сопровождается более подвижным, колорированным голосом — vox organalis. Возникнув на юге Франции — в монастыре Сан-Марсаль (Лимож) в начале XII века, практика мелизматического органа получила распространение в других странах. Примеры в, г показывают начальные фрагменты органальных обработок Kyrie — Tropus «Cunctipotens», первая из которых принадлежит Guido-Kodex Bibl. Ambrosiana из Милана (XI век), вторая содержится в испанских рукописях Cod. Calistinus из Сантьяго-де-Компостела (XII век).

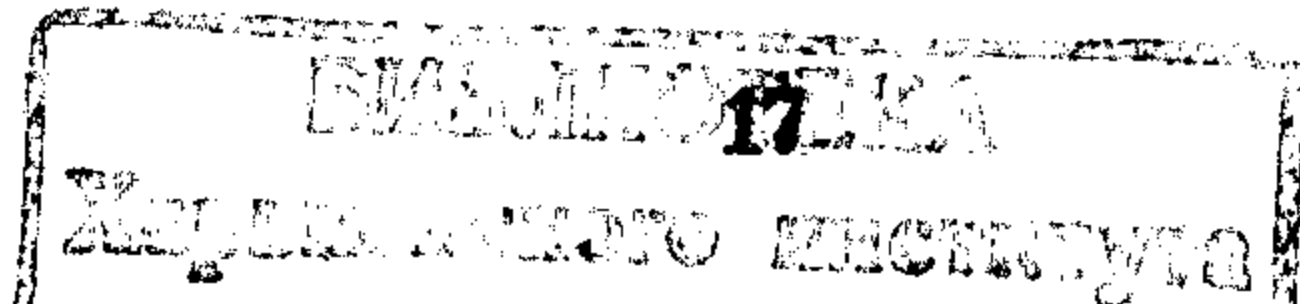
Следующий этап в развитии многоголосия, имевший важное значение и для формирования частей мессы (как Проприя, так и Ординария), связан с традициями парижской школы Нотр-Дам (XII, XIII века), мастера которой внесли много нового в технику многоголосного письма, в освоение модальной ритмики и строгой метризации вертикали в трех-четырёхголосии (Перотин).

Получив претворение в органуме, мотете, балладе, кондукте, новые композиционные принципы через эти жанры влияют и на мессу, что показывают, в частности, рукописи Ivrea (Bibl. Capitolare) и Apt (Hochprovence). В первом источнике наряду с 37 мотетами находятся 27 частей Ординария, большая часть которых близка по технике сочинения мотету. Во втором собрании из 34 частей Ординария 21 выполнены в стиле баллады (со свободным тенором). Немало подобных примеров находится в рукописях Флоренции и Германии.

С течением времени рождается традиция объединения частей Ординария. Появляются пары частей: Kyrie — Gloria или Gloria — Credo, строящиеся на одном и том же музыкальном материале, получающем многоголосную обработку. Наконец, постепенно наряду с компилятивным подходом в оформлении Ординария все большую роль начинает играть авторская работа по созданию всех его частей.

Объединение частей Ординария в свой, самостоятельный музыкальный цикл происходит в XIV веке. К первым мессам, имеющим полную циклическую форму, принадлежат анонимные мессы из Турне, Тулузы (трехголосные), Барселоны (четырёхголосная).

Одним из первых образцов полной циклической мессы является и четырехголосная месса «Notre-Dame» («Нотр-Дам») Гильома де Машо (ок. 1300 — ок.



1377). Как и другие мессы этого времени, она содержит в качестве своей мелодико-тематической основы материал григорианских (одноголосных) месс. При чем в разных ее частях используются различные «модели». Так, первая часть мессы (пример 1) построена на григорианской мелодии Kyrie — «Cunctipotens» из IV хоральной мессы (Grad. Vat. № 4). Источником для Sanctus и Agnus Dei является XVII месса «In dominus Adventus» (Grad. Vat. № 17), а последней, шестой части — Ite, missa est — Sanctus из VIII мессы «In feste duplicibus» (Grad. Vat. № 8). Во всех случаях избранный оригинал проводится в партии тенора.

Месса Машо — яркий образец ars nova — нового искусства, получившего развитие в XIV веке во Франции (а затем, позднее, в Италии), которое характеризуется определенными художественными тенденциями, отражающими, в частности, возросшую по сравнению с XIII веком авторскую инициативу мастеров (хотя и не оставляющих в сочинениях часто своего имени). Изменения, происшедшие в строении музыкальных композиций этого времени, связаны с переходом к строению многоголосия и прежде всего — с новой организацией ритмики. На смену строгой системе модального ритма (см. раздел о мотете Ф. Людвигом), предполагающая оstinатное повторение в одном (чаще в теноре) или нескольких голосах довольно продолжительных ритмических построений — talea. Благодаря изоритмической системе мелодические голоса получают возможность образования более широких фраз, крупных штрихов, что, несомненно, является важным шагом на пути развития полифонического многоголосия.

В отдельных случаях, как, например, в Kyrie I мессы «Notre-Dame» — наиболее строгой по привлечению выразительных средств, — изоритмическая техника еще вбирает в себя элементы модальной ритмики, присутствующей здесь в виде остаточного явления музыки XIII века (см. тенор). Однако в целом невиданная в обычном трактовке ритма, в котором сочетаются строгая оstinатность и свободная фантазийность, «стабилизирующее» и «игровое» начала [39, с. 22], а кроме того, применение Машо частичной изоритмии и в крайних голосах сразу же уточняет принадлежность этого сочинения XIV веку.

Отсутствуя лишь в Gloria и Credo (они написаны в технике кондукта), изоритмия не только унифицирует строение цикла, но и значительно разнообразит форму его частей. Это хорошо видно на примере начальной части мессы: Kyrie I состоит из двух «периодов»-шеститактов с двумя тактами заключения, Christe — из трех семитактов, Kyrie II — из двух восьмитактов, Kyrie III — из двух четырнадцатитактов. Различны и их talea, однако все они включают в свой состав ритмическую ячейку из talea Kyrie I, каждый раз вариантно меняющуюся. Складываются определенные нормы, соотношения, пропорции, бесспорно влияющие на организацию цикла, хотя они и касаются в большей мере его ритмо-структурного и масштабно-временного оформления. Единству разных частей цикла, правда, способствует и однородность гармонического плана, сходство каденций, их логика.

В целом уникальность этой первой авторской мессы очевидна. Ее светлое, радостное звучание (возможно, она была сочинена в 1364 г. по случаю коронации французского короля Карла V) с длительным, многозвучным распеванием слогов текста, с тонким узором мелодического рельефа, с изысканным «парением» певческих голосов (несколько статичных в своем «кружении» и, возможно, предполагающих дублирование инструментами), архаичностью вертикали, конечно, еще очень далеко от мессы эпохи Возрождения — преимущественно а саррелл'ной, отличающейся особой внутренней гармонией, несомненно большей определенностью, опосредованностью образного содержания. Но этим значение ее отнюдь не уменьшается. Месса Машо остается ценнейшим памятником истории этого жанра, как и музыкального стиля XIV века, в котором наряду с сохраняющимся средневековым методом мышления формируются и ренессансные тенденции, проявляющиеся в особом внимании к соразмерности компонентов, в уравновешенности деталей целого — в новой пространственно-временной организации музыкального материала.

Италия XIV века хотя и не дает нам образцов авторских циклических месс, тем не менее обнаруживает немалые перспективы для развития музыкального искусства будущего. Они отчетливо выражены, например, у Йоханнеса Чикониа,

в 9 частях месс, сохранившихся из его творческого наследия. Эти мессы интересны новым строем многоголосия с его ориентацией на консонантную вертикаль, изменившимся соотношением мелодических голосов, отличающимся не только выровненным ритмическим пульсом, но и прежде всего своим индивидуальным значением, которое определяется важной ролью имитаций, как исключение их в музыкальную ткань свидетельствует о появлении качественно новой формы мышления, в которой проявляются законы диалектики, «бурлящие единства в разнообразии и разнообразия в единстве», — законы, несомненно действующие в «классическом стиле» контрапункта XV—XVI веков. Такова история мессы в преддверии XV века.

В эпоху Возрождения месса, набирая темп для быстрого развития, стремительно преобразуется, продвигаясь от образцов, представленных отдельными, разрозненными частями, до сочинений строгой циклической формы, разделы которой связаны разработкой единого тематического источника, а все вместе дают в архитектурно-историческом отношении безукоризненно выстроенное «здание» со своими впечатляющими особенностями, своим внутренним наполнением. Однако вся первая половина XV века — это еще время «испытания» мессой «условий» стилистики многочастной формы и принципов, координирующих разные ее компоненты. В целом же в этот период создается не так уж много полных циклов.

Большинство рукописей XIV — начала XV века состоит из неполных месс и содержит отдельные ее части. Таков, например, один из манускриптов Old-Hall, в котором находятся наряду с 30 мотетами — 37 Gloria, 37 Credo, 27 Sanctus, 15 Agnus; почти все они построены на хоральной основе. Столь же показателен и известный Trienter Codices: из 1864 его сочинений в различных жанрах почти половину (800) составляют части месс. Их сравнение позволяет увидеть заметную разницу в стилистике разных композиторских школ, вызванную связью духовной музыки с бытующими и наиболее распространенными для той или иной страны формами музицирования и народного творчества, с теми или иными жанрами: во Франции — с мотетом, chanson, шас, в Италии — с каччей и т. д. Поэтому в мессах мастеров франко-нидерландского происхождения часто присутствует строгая регламентированность членений изоритмических форм. Но наряду с этим мотетным письмом охотно применяется и техника дискантового колорирования — фигурационного расцвечивания хоральной мелодии, помещенной в верхнем голосе. Итальянские мастера особое внимание уделяют мелодическому развитию верхних голосов, орнаментально украшая один или даже два голоса, выделяя их в многоголосии как солирующее или дуэтное начало. В подражание излюбленному жанру — качче — в части месс они нередко вводят имитации и канонны. Английские композиторы разрабатывают технику гимеля, заимствованную ими из народной музыки, охотно пользуются тропированием. Интонационное строение мелодических голосов их сочинений отличается плавностью, естественностью, оно заметно проще и скромнее, чем в итальянской музыке.

Именно английские мастера — Данстейбл, Пауэр, а также Фостер, Пикард, Оливер и другие — развивают тип теноровой

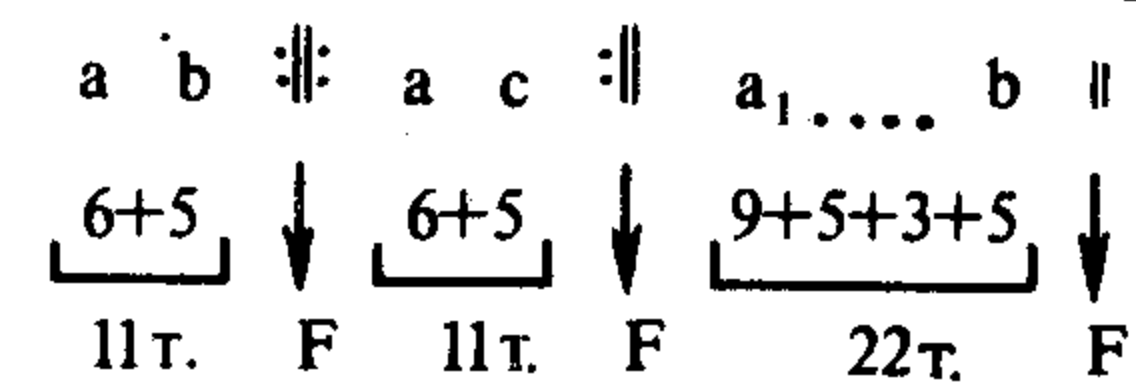
мессы, части которой объединены цитированием одного и того же напева, помещенного в партии тенора, осуществляя таким образом мелодико-интонационное единство этой многочастной формы.

Но поворот к мессе нового типа осуществился не сразу, он потребовал достаточно продолжительного времени для перестройки. Не случайно творчество Джона Данстейбла (1380—1453) очень разнопланово в отношении трактовки мессы [МВ, VIII]: нам известны шесть отдельных частей (Kyrie, три Gloria, Credo и Sanctus), шесть парных частей, из которых четыре пары не имеют внутри себя тематических связей и лишь две пары объединены общностью разрабатываемого в них мелодического первоисточника. Это Gloria—Credo, основанные на респонсориуме «Jesu Christe Fili Dei», и Credo—Sanctus, имеющие в качестве основополагающего голоса напев «Da gaudiorum premia» (обе пары — двухтекстовые и выполнены в изоритмической технике). И наконец, пятичастная циклическая месса «Rex seculorum» (пример 2), долгое время считавшаяся четырехчастной, открывающаяся разделом Gloria. Лишь совсем недавно была обнаружена ее тропированная первая часть (отсутствующая в издании сочинений Данстейбла 1953 года — МВ., VIII). Ее открытие проливает свет на сугубо английскую традицию в отношении к Kyrie: при переписке на континенте эта часть нередко опускалась из-за тропированного текста, а отсюда — необходимости приурочения всей мессы к определенной дате церковного календаря. Все части мессы «Rex seculorum» разрабатывают материал одноименной секвенции, который помещается в теноре — в данном случае в нижнем голосе, так как месса трехголосна. Мелодия секвенции часто колоризируется: ее основные тоны окружаются дополнительными звуками — вспомогательными, проходящими, опеваниями. Иногда отдельные ее участки опускаются (наиболее полно она представлена в Gloria). В разделах Credo и Sanctus композитор также применяет тропирование, вводя в материал секвенции достаточно протяженные вставки с новыми словами.

Месса «Rex seculorum» — не только один из ранних примеров циклической теноровой мессы (время ее создания — приблизительно 1430-е годы), но и один из первых образцов в этом жанре, строящийся не на хоральной основе (то есть не на основе григорианской мессы), что очень важно для становления круга тематических первоисточников мессы в дальнейшем. Кроме мелодии тенора, получающей сквозное развитие, определенные формообразующие функции в этом сочинении выполняет ладовое единство (оно достигается общим, одинаковым для всех частей и более мелких разделов финалисом), а также логика смены двух- и трехголосных разделов, чередования трехдольного метра (как основного) с двухдольным. Все это, как и обильное использование в вертикали многоголосия терций, секст, трезвучий, секстаккордов, дает основания ученым считать, что «английская музыка начала

начала (имеется в виду XV в. — Н. С.) звучит приятнее и полнее, чем музыка континента в тот же период» [61, с. 7].

И действительно, в ней отчетливо видна связь с традициями народной музыки, проявляющаяся в использовании гимеля, фобур-лени, простых, куплетных (рефренных) песенных форм. В этом отношении особенно интересна одночастная Kyrie Данстейбла, видящая также не связанная с plaisong — хоралом (пример 3). Это происхождение — один из уникальных примеров оформления музыкальной репризы в Kyrie, яркий образец стройной, строго выстроенной музыкальной композиции. В ее среднем разделе — Credo — воспроизводится начальный материал Kyrie I, а в Kyrie II (в заключительном построении) звучит вторая половина Kyrie I:



Вообще же техника письма Данстейбла очень разнообразна: наряду с точным цитированием первоисточника, помещенного в теноре (Sanctus—Agnus Dei — М. В., VIII, № 13, 14), этот автор применяет и свободные формы его подачи, пользуется техникой колорированного дисканта, охотно обращается к изоритмии. Но главным его достижением остается создание циклической мессы с единым с. рг. f. Исследователи предполагают, что сохранившаяся в двух частях месса «Da gaudiorum» также ранее планировалась композитором в виде полного цикла. Данстейблу приписывается и еще одна (трехголосная) месса «Sine pomine» (она помещена Букофцером в Собрании сочинений Данстейбла — М. В. VIII), хотя точное авторство ее пока не установлено.

Из числа других ранних месс, обладающих тематическим единством цикла, следует назвать четырехчастную (без Kyrie) мессу «Alma Redemptoris mater» Леонеля Пауэра, разрабатывающую материал одноименного антифона, и пятичастный цикл, построенный на материале начального раздела градуала «Fuit homo misus» неизвестного автора. Оба эти сочинения, так же как и парные части месс Данстейбла, выполнены в изоритмической технике и содержат с. рг. f. в теноре, вследствие чего их называют теноровыми мессами.

В дальнейшем, с середины XV века определенная техника письма, приемы и средства выразительности, выработанные в условиях одной композиторской школы, развиваются мастерами других стран; они унифицируются, становятся как бы общими для всех, что естественно отражается на степени индивидуализации стиля. Правда, это обстоятельство компенсируется другим моментом — изменившимся в эпоху Возрождения отношением к искусству, в котором возрастает творческая активность композитора и одним из определяющих критериев мастерства становится художественно-эстетическое начало. Наступает новая фаза соотношений типич-

зированного и индивидуального в сфере художественной выразительности.

Ведущую роль в развитии мессы эпохи Возрождения сыграла нидерландская школа, включившая в себя творчество нескольких поколений музыкантов (отсюда названия: первая нидерландская школа, вторая, третья, введенные в 1829 г. Р. Г. Кизеветтером*). Трактовка мессы Дюфаи (глава первой школы), Окегемом (вторая школа), Жоскеном Деяре (третья) — вплоть до Лассо — это не только этапы развития жанра, но и путь эволюции всего музыкального мышления, перестройки многоголосия, поиск новых композиционных принципов и форм, новой образности и средств выразительности.]

Заглавия, которые получают мессы XV—XVI веков, в большинстве случаев подсказывают ее тип, ее тематические источники. Оно может свидетельствовать об ее интонационном «наполнении», об активности участия имитационных форм (месса «Ad fugam» Жоскена), о ее масштабных и возможных структурных особенностях в связи с приурочением к особо торжественным событиям (такова, например, девятичастная месса «Sancti Jacobi» Дюфаи, содержащая кроме Ординария — Introitus, Alleluja, Offertorium, Communion), наконец, о специальных выразительных задачах (например, исполнение в любом тоне — месса «Cuiusvis toni» Окегема). Впрочем, некоторые образцы этого жанра обозначены как мессы «без названия» (sine nomine), другие преднамеренно скрывают творческий замысел их автора, что вполне согласуется с музыкально-художественными традициями того времени.

В основе мессы XV века, как правило, лежит духовный или светский первоисточник — *cantus prius factus* (с. рг. f). Таковы, к примеру, мессы Гильома Дюфаи (ок. 1400—1474), пять из которых, в том числе «Ave Regina caelorum», «Ecce Ancilla Domine», написаны на литургический первоисточник, а три, включая «L'homme armé», «Se la face», связаны с французской *chanson*. Всего же у этого композитора, уроженца Камбре, много лет работавшего в Италии (в папской капелле), — 9 полных месс [Op. Om, II, III]**, созданных преимущественно в зрелый период творчества (после 1440 г.), и 29 фрагментов месс [Op. Om, IV], состоящих из одной (11 Kyrie, 10 Gloria), двух частей (3 Gloria—Credo, 3 Sanctus—Agnus) и трех частей (Kyrie—Gloria—Credo, Kyrie—Sanctus—Agnus). Эти неполные мессы, отдельные части, а также три циклические мессы без сквозного с. f. («Sine nomine», «Sancti Antonii Viennensis», «Sancti Jacobi») относятся к раннему этапу

* Эта классификация позднее была справедливо подвергнута критике Г. Беселером (57, с. 185), который убедительно доказал, что и культура, и государственное, общественное устройство Бургундии в XV веке носят абсолютно французско-готический отпечаток, а следовательно, и первая школа во всех своих главных позициях опирается на французско-готические традиции.

** Две мессы — «La mort de saint Gothard» и «Caput» (кроме Kyrie последней), как предполагают исследователи, возможно, принадлежат не Дюфаи.

творчества, существенно отличающемся от позднего письма как своей нотацией (около 1445 г. черная нотация была оставлена Дюфаи и он перешел к так называемой белой нотации, характерной для полифонии строгого письма), так и качеством самого многоголосия, принципами работы с музыкальным материалом. Большая часть произведений Дюфаи тесно связана с французскими традициями (хотя Дюфаи считается главой нидерландской школы, в значительной степени он остается представителем бургундского искусства, в связи с чем правильнее его считать бургундским мастером), другие — отражают влияние итальянской и английской музыки. Таково одно из его ранних интереснейших сочинений (написанное до 1433 года в период первого пребывания в Италии, где он мог познакомиться и с английской музыкой) — вокально-инструментальная «Gloria ad modum tubae» (пример 4). Своей структурой — сочетанием двух канонов: вокального (по типу шас, каччи) и инструментального (по типу обмена голосов — «pes») — эта Gloria Дюфаи напоминает известный английский «Летний канон» (см. с. 92). Радостный, торжественный характер звучания музыки усиливается фанфарными «звонами» и возрастающей к концу произведения стреттностью изложения голосов, напоминающей гокет*.

Мессы зрелого периода творчества Дюфаи представляют собой значительный шаг на пути утверждения ее циклической формы, части которой не только связаны «тематически», так как написаны на один и тот же с. рг. f., но и представляют собой логичную конструкцию, где учтена расстановка всех компонентов целостной композиции и намечены фазы ее развития.

В частности, это отчетливо можно видеть на примере мессы «Se la face au pale», отдельные части которой корреспондируют в отношении подачи с. рг. f. Таковы Kyrie и Agnus, строящиеся по трехчастной схеме: Kyrie I и Agnus I проводят первую часть цитируемой песни, а Kyrie II и Agnus III — вторую часть. Средние разделы — Christe и Agnus II — трехголосны и написаны без с. f. В этой же мессе между собой корреспондируют Gloria и Credo, в которых в первый раз с. f. проходит в тройном увеличении, второй раз — в двойном, в третий — «как лежит» («ut jacet»), то есть в своем обычном виде. В практике последующих мастеров этот прием диминуирования с. f. станет весьма распространен, как и обычно Дюфаи писать Christe, Pleni, Benedictus, Agnus II для меньшего количества голосов, чем вся месса, и свободными от с. f.

Отметим последовательное применение Дюфаи принципа альтернатиции, проявление которого можно видеть как в смене разделов, имеющих разное количество голосов, разное метрическое оформление, так и в строгом чередовании цитируемого материала,

* Сходная техника письма применена в Gloria Арнольда де Лантиса, служившего в той же папской капелле в 1431—1432 годы; позднее то же инструментальное *ostinato* использует Гафури в своей «Missa trombetta».

связанного с избранным первоисточником, и свободного полифонического развития. Этот прием особенно рельефен в многотекстовых частях мессы — Gloria, Credo, но нередко присутствует в трехчастных Kyrie и т. д. Трехкратное повторение текста — Kyrie eleison — Kyrie—Kyrie — сопровождается сменой музыкального материала. Причем третий отдел формы не только может возвращать к первоначально избранной фактуре музыкальной композиции, но и нередко становится точной репризой первого отдела. Такие музыкально-тематические арки имеет, например, I часть мессы Дюфаи «Ave Regina caelorum», состоящая из девяти разделов:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Kyrie	Kyrie	Kyrie	Christe	Christe	Christe	Kyrie	Kyrie	Kyrie
-----			-----					

Немаловажную роль в компоновке целостной формы играет введение общих для нескольких частей заглавных мотивов-мотто. В мессе «L'homme armé» — это трехтакт с двумя повторяющимися из части в часть мелодическими оборотами, в мессе «Ave Regina caelorum» — трехголосный трехтакт, которым открываются все пять частей Ординария, в мессе «Ecce ancilla Domini» — это двух- и трехголосные построения протяженностью от четырех и более тактов. Одинаковыми двухтактными построениями начинаются Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei мессы «Se la face au pale». Во всех этих случаях это еще один (помимо с. рг. f.) фактор, способствующий цельности формы мессы, а также выявлению в ней черт единого вариационного цикла.

Одним из первых Дюфаи применяет в качестве с. рг. f. светскую мелодию, а также перерабатывает материал своих же собственных, ранее созданных сочинений. Таковы его мессы «Se la face au pale» и «Ave Regina caelorum»: первая имеет в качестве с. f. (в теноре) один из голосов одноименной баллады, вторая — материал антифона «Ave Regina», который лежит и в основе мотета (примеры 5 и 32). Приоритет Дюфаи состоит и в том, что он делает четырехголосие ведущим складом письма, помещая под тенором еще один голос и упрощая тем самым работу с тенором как с мелодической цитатой.

Под влиянием музыки Данстейбла, как это утверждают многие исследователи [64, с. 187; 62, с. 18], стиль Дюфаи освобождается от линейной жесткости, становится мелодически насыщеннее, мягче. В многоголосии уже нет резких диссонансов, того обилия параллелизмов квинт и октав, которые так часты в письме Машо, да и в раннем письме самого Дюфаи. Ориентируясь на этот зрелый стиль, отчетливо выраженный в четырех поздних мессах мастера («Se la face au pale», «L'homme armé», «Ecce ancilla Domini», «Ave Regina caelorum»), можно с полным правом говорить о мессе как о музыкальной композиции, составные части которой, отражая процесс образно-смыслового развития, находятся в определенном функционально-логическом соотношении. Продуманная последовательность двух-, трех-, четырехголосных эпизодов, авторского и цитируемого материала, форм модификации ведущей темы

как главного «тезиса» на протяжении всего произведения подтверждает высокий уровень музыкально-композиционной организации мессы Дюфаи. Этот композитор устанавливает четкое направление развития музыкального искусства почти на полтора столетия вперед, вводя в художественную практику почти все основные технологические приемы, элементы письма, получающие в дальнейшем разработку в творчестве его учеников и последователей.

Один из них — Иоханнес Окегем (ок. 1430—1495). Его работа в области мессы знаменует важный этап ее эволюции, в котором еще отчетливее выражается диалектика художественной мысли [30, с. 22], совершенствуется стиль, форма, увеличивается разнообразие творческих задач. Окегемом написано 11 полных месс, причем большая их часть выполнена, так же как и у Дюфаи (который, как предполагается, в 1450-х годах был учителем Окегема), в технике cantus firmus, но представленной, как правило, в еще более изобретательной форме. Например, месса «De plus en plus», разрабатывающая мелодию одноименной chanson Беншуа. Форма подачи с. f. раскрывает содержание текста («Все больше и больше»), давая прораствание мелодии из начальной фразы в Kyrie к целостному ее звучанию в последующих частях произведения (примеры 7 и 48).

Тип фактуры в мессах Окегема очень различен. Если в одних мессах («L'homme armé») господствует разнотемное многоголосие, где голоса контрастны с. f., хотя и вступают чаще всего одновременно с тенором, то в других можно наблюдать преобладание имитационных форм. Таковы его мессы «Le Serviteur», которая стоит на пути между старой мессой на с. f. и мессой сквозного имитационного строения, а также «Au travail suis», где до вступления тенора с мелодией из одноименной chanson три другие голоса имитационно проводят начальную его фразу, подготавливая таким образом вступление с. f.

К числу уникальных произведений в жанре мессы принадлежит «Missa prolationum» Окегема (пример 6). Она представляет собой цикл канонов (большинство их двойные, начинающиеся как пропорциональные*), которые расположены по порядку постепенного возрастания интервала имитации между голосами: сначала — в приму (Kyrie I), затем в секунду, терцию, кварту и т. д. до октавы (в 3-м разделе Sanctus), и еще раз — в октаву (5-й раздел Sanctus) и два интервала, из которых она состоит, — кварту (Agnus I) и квинту (Agnus II, III). Направление интервала имитации строго определено: канону в верхнюю секунду отвечает канон в нижнюю септиму, канону в нижнюю терцию — канон в верхнюю сексту и т. д. — каждый раз этим подчеркивается значение октавы как основной величины слагаемых компонентов.

* Канон с одновременным вступлением голосов, которые исполняют одну и ту же мелодию в разных мензурах.

Несколько разделов этой мессы написаны в канонической технике другого рода. Так, *Pleni* — простой двухголосный канон, *Christe, Qui tollis, Sanctus, Benedictus, Agnus I* и *III* — двойные непропорциональные каноны. Из них *Christe* и *Benedictus* напоминают распределенный канон* и практически двухголосны. Они выполняют в сочинении важную композиционную функцию, внося своеобразную «разрядку» в тематически насыщенное звучание голосов и создавая контраст в плотности и динамике развития фактуры.

Музыкальный текст этой мессы нотировался композитором только для двух голосов, из которых особым образом извлекались два остальных. Интервал имитации, высота и место вступления невыписанных голосов указывались в подобного рода сочинениях или положением ключей, или метрическими обозначениями.

Важную выразительную и конструктивную роль в мессах Окенгема играет лад, которому композитор придавал особый смысл, видя в нем средство осуществления оригинальных композиционных решений. Особенно интересна в этом отношении его месса «*Cuiusvis toni*» («любого тона»), каждая часть которой может звучать в одном из четырех церковных ладов:

I I. III. V. VII.

[Superius] Ky- ri- e,

Contratenor Ky- ri- e,

Tenor Ky-

Bassus Ky-

Ky- ri- e -

* Канон (без противосложений), в котором мелодия распределена между голосами.

rie e- lei- son.

rie e- lei- son.

- lei- son.

Ky- rie e- lei- son.

Столь же часто используется композитором ладовое расцвечивание с. f. Например, в мессе «*L'homme armé*» транспозиция мелодии французской песенки не только разнообразит ее звучание, но и служит средством формообразования. Смена ладовых наклонений (три проведения с. f. в миксолидийском ладу, три — в ионийском и два — опять в миксолидийском, из которых вначале третья часть мелодии, а затем вторая и третья звучат в двойном увеличении) создает в цикле свою стройную, логичную композицию:

I^a Kyrie Gloria Credo Sanctus Agnus

(с. f. у тенора) (с. f. у баса) (с. f. у тенора) (с. f. у баса)

III часть в ув. II, III части в ув.

В мессе Окенгема «*Mi-Mi*», где с. f. отсутствует, единство цикла достигается иными средствами. Помимо сходных интонационных попевок и общих для каждой части каденций с основным тоном е, в этой мессе формообразующим средством выступает метроритмический контраст и последовательное чередование разделов с трехдольным и двухдольным «тактовым» делением (*perfect, imperfect*). Каждая часть мессы состоит из нескольких разделов, масштабно организованных таким образом, что они по своей продолжительности звучания либо равны, либо соотносятся по принципу золотого деления. Так, начало *Kyrie II* приближается к точке золотого сечения:

Kyrie I 11т×3; *Christe* — 25т×2; *Kyrie II* 16т×3;
 33 семибревиса 50 семибревисов 48 семибревисов
 (общая протяженность 131 семибревис и 81-й семибревис — точка зол. сеч.).

В точке золотого сечения вступает и *Agnus III*. Часть *Credo* в крупном плане становится двухчастной, так как три начальных раздела объединены общей метрической организацией и составля-

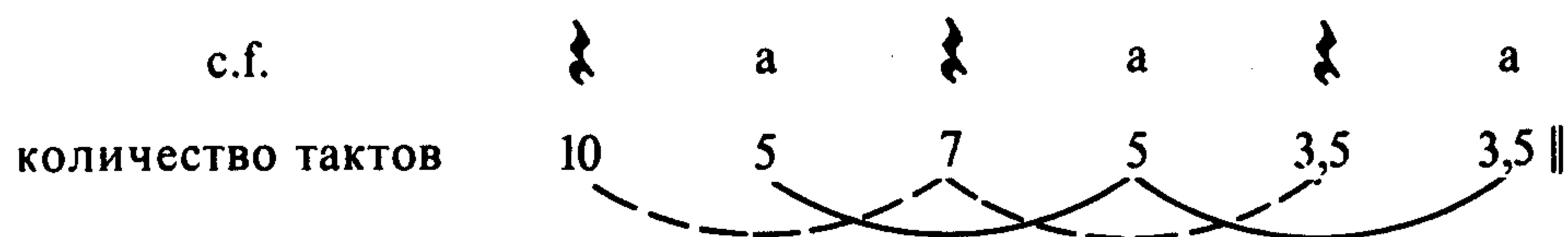
ют 315 семибревисов; вторая половина, двухдольная, — 314 семибревисов. Точный расчет, присутствующий в архитектонике сочинений Окегема, пропорциональная выверенность его композиций наглядно свидетельствуют о большом значении для него языка математики, цифр. Эта сторона музыкального творчества в целом очень показательна для музыкального искусства XV века, которое переняло от средневековья культ магического смысла цифр, знаков и выработало свой взгляд на число как на «существенный элемент эстетической мысли». Окегему же особенно свойственна связь музыкального замысла с точными числовыми расчетами, которые, по-видимому, имеют для него не только сакральный смысл, но и важное предназначение на пути достижения высшей музыкальной логики и стройного согласия звуков. Западногерманский музыковед М. Хенце находит «разгадку» секрета каждой мессы композитора, выстроенной, по его мнению, в соответствии с определенными цифровыми пропорциями [75]. Так, в мессе «Esse ancilla» — это два числа: 66 и 99, которые он видит и в зашифрованной фразе «Ave Maria, gratia plena», заменяя каждую букву числом, соответствующим ее порядковому номеру в алфавите. Они же дают в мессе соотношение количества пауз и звуков. В мессе «De plus en plus» оказываются зашифрованными три словосочетания: название мессы, имя автора рондо и самого композитора. Все мессы в целом (по Хенце) являются реализацией изначального «генерального плана», по которому то или иное сочинение выполнялось Окегемом с определенными, отведенными для него параметрами, продиктованными последовательностью арифметических чисел по образцу «ряда Фибоначчи» (Леонардо Пизанский, выдающийся математик XIII века, автор ряда возвратных чисел)*. Надуманная это теория или нет — сказать трудно. Безусловным остается лишь то, что Окегем действительно расширил сферу музыкальной трактовки мессы и диапазон ее выразительных средств. Прошли всего лишь три, четыре десятилетия после смерти Данстейбла, но как разительно изменилась месса, как сильно возросло внимание к ее тематическому единству, к организации цикла! Искусное контрапунктическое мастерство, достижения Окегема в области работы с первоисточником по достоинству сделали его главой второй нидерландской школы, явившейся в XV—XVI веках законодательницей художественно-стилистического направления, подчинившего себе все другие композиторские школы.

Почти на протяжении полутора столетий в музыкальном искусстве продолжают жить и развиваться приемы и средства выразительности, выработанные Окегемом и его последователями, в том числе его одаренным, талантливым учеником — Якобом Обрехтом (ок. 1450—1505). Он — автор 29 месс; большинство из них написано в технике *cantus firmus*, которая необычайно раз-

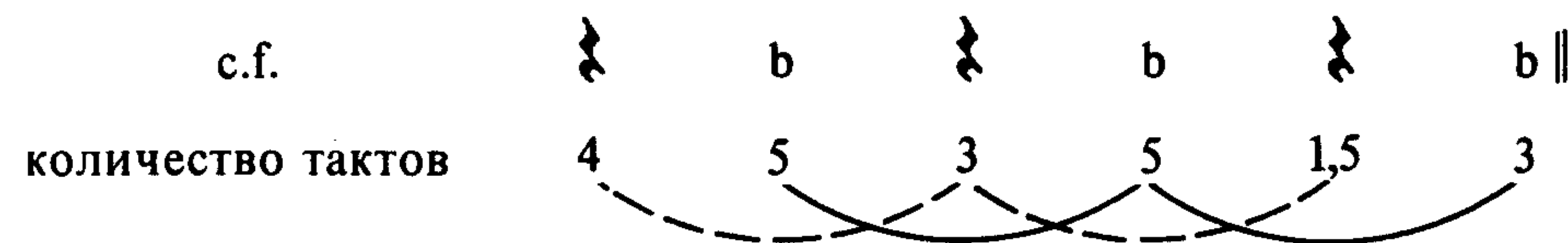
* Этот ряд Окегем начинает не с единицы, а с двойки: 2—1—3—4—7—11... и т. д. (каждое последующее число равно сумме двух предыдущих).

нообразна, изобретательна, получает каждый раз неожиданное решение, новую, не повторяющую прежние формы изложения*. По сравнению с другими композиторами Обрехт гораздо чаще применяет прием обращения темы с. р. f. (мессы «*Salve diva parens*», «*Graecorum*»), ракоходного движения (мессы «*Fortuna desperata*», «*De tous bien pleine*»**), ракоходной инверсии («*L'homme armé*», «*Petrus Apostolus*»), использует вид мигрирующего с. f. («*Magia zart*», *Agnus II*), различные его ритмические модификации [92, с. 51]. Определенное своеобразие вносит и суммирование разных видов техники: в мессе «*Graecorum*» с. f. звучит и в увеличении (в шесть раз — в *Gloria*, в два раза — в *Sanctus*), и в обращении (*Agnus I*), и в ракоходном изложении (*Agnus III*).

Особенно часто композитор пользуется сегментным, рассредоточенным видом с. f., который позволяет детально разработать цитируемую мелодию как в фрагментах, так и целиком, «вытянув» ее в одну линию. Ярким примером сочинения подобной конструкции является месса «*Je ne demande*» (пример 8). Она написана на мелодию тенора одноименной *chanson* Бюнуа (пример 50), которая разделена Обрехтом на 11 отделов. Каждый из них становится первоначально материалом с. f. для той или иной части произведения, причем проходит в разных ритмических вариантах. В *Kyrie I* функцию с. f. выполняют первые пять звуков мелодии «*Je ne demande*». Они звучат трижды: после вступительного десяти тактного раздела, затем после семитактной интермедии, в которой тенор паузирует (в схемах обозначена $\frac{1}{2}$), и, наконец, вслед за вдвое сокращенной второй интермедией, соответствующей уменьшению размера с. f.:



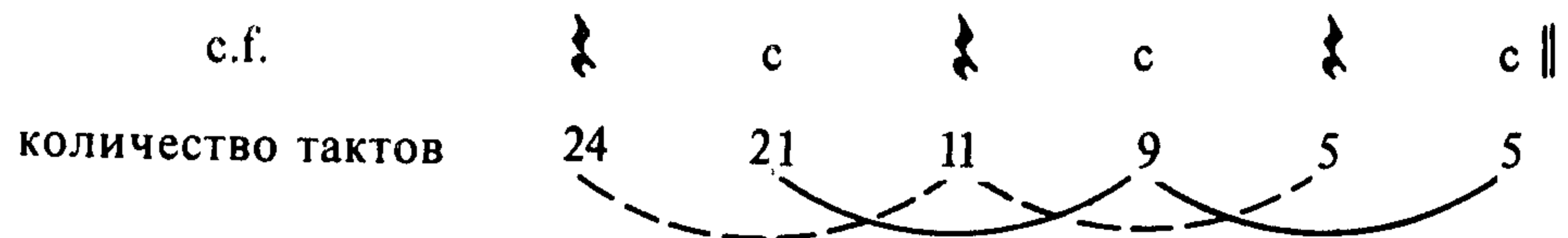
Вторая часть — *Christe* — свободна от с. f.; она трехголосна. В *Kyrie II* в качестве с. f. появляется второй отдел мелодии «*Je ne demande*»:



* Это подтверждает наблюдение Т. Н. Ливановой о специфике творческой индивидуальности Обрехта, «главная привлекательность которого, — как она пишется, — заключается как раз в дерзких выходах из принятых норм полифонического письма» [23а, с. 175].

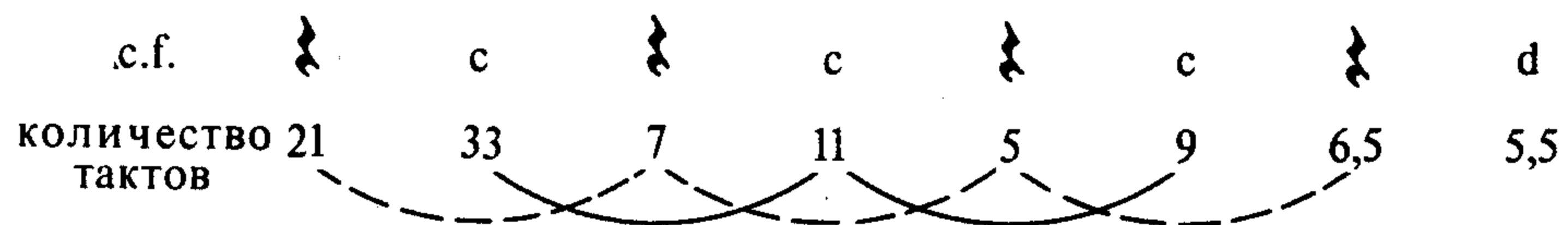
** В издании *Werken van Jacob Obrecht* (Amsterdam—Leipzig), подготовленном к публикации проф. Й. Вольфом, она обозначена «*Sine nomine*».

«Et in terra» содержит в качестве с. f. третий, то есть следующий фрагмент мелодии chanson:



Такой же принцип подачи мотивов характерен для всех остальных частей мессы вплоть до Agnus I, где проводится одиннадцатый, последний фрагмент тенора Бюнуа. Наконец, в Agnus II и Agnus III все фразы мелодии с. f. образуют одну мелодическую линию, позволяющую услышать мелодию «Je ne demande» полностью.

Сходное строение имеют мессы «Maria zart» и «Malheur me bat». Первая из них разрабатывает старинную немецкую песню, привлекавшую (как первоисточник) внимание многих композиторов (в том числе Зенфля, Клебера). Так же как и в предыдущей мессе, Обрехт членит цитируемую мелодию на тринадцать частей и каждый из этих фрагментов поручает тенору в той или иной части произведения, собирая их вместе предварительно в двухголосных разделах — Domine Deus и Qui tollis, а затем трижды в Agnus. Организация с. f. в этой мессе еще более изобретательна, так как в каждой части проработку получает не один, а два, три мотива. Масштабная же соотнесенность с. f. с разделами, где он паузирует (как это видно из схемы первого раздела Gloria), еще строже. Создается объемное, пространственное решение музыкального «здания» — истинного образца ренессансной культуры:



Вторая месса — «Malheur me bat», в основе которой лежит chanson Окегема, также имеет рассредоточенный с. f. Им служит верхний голос chanson, который композитор разбивает на девять разделов следующим образом: первые семь тактов звучат в Kyrie I, 8—11 такты — в Kyrie II (примеры 9 и 52), 12—18 — в Gloria, 19—25 — в Qui tollis, 26—32 — в Credo, 33—38 — в Et in Spiritum, 38—43 — в Sanctus, 44—47 — в Osanna и с 48 до конца — в Agnus I. В Agnus III вся мелодия chanson проходит полностью, без каких-либо изменений. Важно отметить и тот факт, что указанные отрезки мелодии проводятся в вышеназванных разделах мессы везде по 3 раза и всегда с одной и той же закономерностью: сначала в крупных длительностях, затем в более мелких и наконец в еще более мелких (принцип диминуции).

Таким образом, для Обрехта, так же как и для Окегема, много значит символика тем, чисел, их план, порядок. Музыкальная ком-

позиция его мессы, по выражению М. ван Кревела, подобна императорскому собору, созданному гениальным архитектором. Все в нем пропорционально и соразмерно, строго и величественно.

Большинство месс Обрехта, в том числе «Je ne demande», «Malheur me bat», «Fortuna desperata», принадлежат к особому ее жанру — мессам-пародиям*, в которых разрабатывается многоголосный источник. Поэтому композитор не ограничивается цитированием только одного голоса, но и вводит в музыкальную ткань другие голоса оригинала. Например, в мессе «Je ne demande» кроме тенора chanson Бюнуа используется ее верхний голос, который звучит в трехголосных частях Pleni и Benedictus, а также бас в Christe, Agnus I, Agnus III. Аналогичным образом Обрехт поступает и в других мессах-пародиях. Как правило, он прежде всего обращается к мелодической стороне первоисточника, нигде не воспроизводя его комплексное звучание (трех-четыреголосие). В отличие от других композиторов (Жоскена Дебре, Орландо Лассо) многоголосная модель его интересует лишь как источник мелодического материала.

Одним из оригинальнейших сочинений Обрехта является месса «Sub tuum praesidium», в которой соединяются и звучат одновременно обычный текст мессы и текст антифонов, посвященных дню Марии, с их подлинными мелодиями**. Вся эта месса разворачивается и предстает в виде цикла вариаций на мелодию-ostinato. Ею становится антифон «Sub tuum praesidium», который проходит со своим текстом всегда в верхнем голосе — в Superius, символически передавая смысл первых слов текста — «под твоим покровом». В Kyrie ему контрапунктируют всего лишь два голоса, в Gloria — три, в Credo — четыре, в Sanctus — пять, в Agnus — шесть. От части к части увеличивается и число одновременно сочетающихся цитируемых мелодических фрагментов (включая и «Regina coeli») звучащих каждый со своим текстом. Таким образом, в Kyrie и Gloria объединяются два разных текста, в Credo и Sanctus — три, в Agnus I, II, III — четыре, что служит прямым напоминанием принципов старомодной формы (пример 10).


Месса «Sub tuum praesidium» наглядно показывает, что в музыке XV—XVI веков в роли с. f. может выступать не только тенор, но и другие голоса. В этом отношении интересна месса «Maria zart», в которой в Agnus I мелодия с. f. проходит в партии баса, в Agnus II — у альты, баса и дисканта, в Agnus III — в верхнем голосе. В мессе «Caput» с. f. помещается также в разных голосах: в

* Термин «месса-пародия» впервые был использован в 1587 г. немецким композитором Я. Пайксом в сочинении, написанном на материале мотета Крехийона (Missa: parodia mottetae Domine da nobis auxilium). Однако сама техника переработки многоголосного первоисточника и создания на его основе нового произведения была распространена с XIV века.

** В XVI веке этот антифонарий широко разрабатывали многие композиторы, в том числе Брумелль, Пьер де Ла Рю, Жоскен Дебре.


Курie и Credo он звучит в партии теноров, в Gloria — у сопрано, в Sanctus — у альтов, в Agnus — у басов.


Забываясь о целостности циклической мессы, Обрехт, как и его современники, особое внимание уделяет ладовой стороне формообразования. Представляется далеко не случайным окончание всех срединных и заключительных каденций в мессе «Je ne demande» (общим числом 17) созвучием с основным тоном «f» (месса написана в ионийском ладу). Причем, в отличие от Дюфайи, у которого также в одной из месс («Sine pomine») все каденции решались абсолютно идентично, с помощью типичной для ars nova

так называемой «каденции Ландини»  Обрехт

разнообразит не только заключительное созвучие (в Курie оно предстает в трех видах: трезвучия, квинты, унисона; они же повторены в Credo), но и подходы к нему. Наибольшее распространение получает у него движение баса с нисходящим квинтовым ходом, означающее известное ослабление законов модальной системы. Все отчетливее проявляют себя признаки будущей функциональной системы мажора-минора, которые, в частности, предстают в многоголосной фактуре сочинений Обрехта в виде триады функций классической гармонии: S—D—T.

Так же как Окегем, Обрехт охотно обращается к формам мензурального варьирования мелодии с. f. Ранее уже сообщалось о приеме диминуирования в изложении фраз с. f. мессы «Je ne demande». В Курie его мессы «Si dedero» мелодия с. f. проходит по-

следовательно в трех вариантах:  В Qui tollis ис-

пользованы уже четыре метроритмических варианта: 

Подобные виды мензуральной системы (⊙ — tempus perfectum, prolatio major; ○ — tempus perfectum, prolatio minor; ⊕ — tempus imperfectum, prolatio major; ⊖ — tempus imperfectum, prolatio minor) часто применяются в пределах одной части произведения и многими другими композиторами. Особенно интересна в этом отношении месса «L'homme armé» М. Орто, в которой в разделе Sanctus с. f. с мелодией французской песни последовательно меняет мензуры: ⊙, ⊕, ○, ⊖, ○, а также каждый раз перемещается на новую высоту и звучит от g, c, h, a, g, то есть от звуков, образующих начальную попевку самого с. f.

В другой своей мессе — «Mi-Mi» (с тем же названием, что и у Окегема) * Орто частично подсказывает расшифровку прочтения

* Среди сочинений Орто, опубликованных Петруччи в 1505 году, находятся и другие мессы на популярные первоисточники: «J'ai pris amours», «L'homme armé», «La belle se siet», «Petite Camusette».

тенора словами «Gradatim descende» («Шаг за шагом спускаясь», пример 16). Это изложение предполагает нисходящее секвенцирование фрагмента мелодии (избранного в качестве с. i.), как и пропорциональное сокращение длительностей при его повторении через одинаковые временные дистанции.

Охотно используя в мессах принцип вариационности, Обрехт, естественно, часто обращается и к собственно вариационным структурам. Так, в форме basso ostinato написан раздел Pleni из мессы «Je ne demande» (пример 8). Только лишь в нижнем голосе трехтактный заглавный мотив chanson проходит 12 раз — чаще от I ступени, но также от V и IV. Этот материал образует самостоятельный пласт, который контрапунктирует другим голосам, один из которых (средний) полностью повторяет партию дисканта из одноименной chanson. Несмотря на свое высотное «расцветивание», варьирование, остинатный мотив сосредоточивает внимание слушателей на одном образном решении, на одном психологическом состоянии.

Интересным примером остинатной формы является Agnus II * из этой же мессы. Он содержит тенор ostinato, в котором 10 раз повторяется тот же мотив, что в Pleni у баса, причем все его проведения выполнены на одной высоте. Здесь же достигается и другой поразительный эффект. Он создается соединением остинатного пласта с крайними голосами, изложенными от начала до конца части параллельными децимами, что зафиксировано в Capone. — правиле, которым композитор снабжает эту часть: «Qui resonat, in decimis barritonizat» («Кто звучит со мной — интонирует в дециму»). Штрих поэтичный и выразительный!

В отдельных случаях многократное повторение с. f. в сочетании с остинатно развивающимся другим голосом приводит к появлению своеобразной формы двойного ostinato. Таков раздел Курie II из мессы «Malheur me bat» (пример 9). Как видно из примера, повторение музыкального материала чаще всего осуществляется у Обрехта одновременно с ритмическим варьированием, которое ведет к смещению в мотивах слабых долей на сильные, и наоборот, опорных, акцентуемых звуков на безударные — проходящие, вспомогательные. Для него важна фиксация «темы», работа с ней, где он проявляет всю свою творческую инициативу и изобретательность.

По сравнению с Дюфайи и Окегемом у Обрехта гораздо шире представлены имитационные формы. Во-первых, как правило, сквозной имитационной характер имеют все части мессы, в которых с. f. отсутствует (Christe, Pleni, Benedictus и др.). Во-вторых, в частях, написанных на с. f., обычно имитационными оказываются все вступительные, интермедийные и заключительные разделы, где с. f. паузирует. Наряду с октавной имитацией композитор охотно применяет квартовую и квинтовую, которые в случае

* Имеется в виду вариант Agnus'a, хранящийся в Мюнхенской библиотеке. Kgl. Hofbibl. Mus. Ms. 3154.

вступления третьего голоса с тем же интервалом в одних случаях образуют между пропостой и второй респостой септиму (Kyrie из «Si dederо»), в других — ноту (Qui tollis этой же мессы). В трехголосной части из мессы «O quam suavis est» (в ее Kyrie II) используется в качестве интервала имитации секунда.

Наряду с частым обращением к канонам, каноническим секвенциям Обрехт находит немало оригинальных выразительных приемов варьирования мотивов, строящихся на комбинировании их основного и обращенного видов (например, в Osanna из мессы «Salve diva regens»: A^V; A¹₁V; A²₂V; A³₃V), или же приемов постепенного «прорастания» мотива, как это сделано в верхнем голосе Benedictus мессы «Fortuna desperata»:

V
т. 28

be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus,
be - ne - di - ctus, be - ne -
- di - ctus, be - ne - di -
- ctus, be - ne - di - ctus,
be - ne - di - ctus,

Несмотря на такую изощренность письма, музыка мессы Обрехта не теряет живости, легкости, свободной фантазийности, импровизационности. Даже такие строгие формы, как *ostinato*, в трактовке Обрехта нередко воспринимаются как шутка, где непрерывно повторяющиеся фразы-реплики как бы вовлечены в заманчивую своим загадочным условием игру. Во всем чувствуется высокое мастерство и творческая одаренность композитора.

Основные принципы построения мессы, выработанные Окегемом и Обрехтом, поднимает на более высокую ступень развития Жоскен Дебре (ок. 1440—1521), по выражению Глазана,

«главный гений композиторов» [70, с. 398]. Его творчество — одна из замечательных страниц музыкального искусства прошлого, связанная с ранним этапом становления полифонии строгого стиля, имеющей в качестве своей кульминационной точки развития насилие Лассо и Палестрины. Сочинения Жоскена — это произведения подлинного представителя ренессансной культуры, запечатлевшие вдохновенный труд автора, всю неуместность его фантазии, смелый, дерзкий ум. Они привлекают внимание не только отточенностью музыкальных форм, высокой контрапунктической техникой, но и яркой эмоциональной образностью содержания, широким диапазоном выразительных средств, повышенным интересом к художественно-эстетической стороне музыки, умением с тонким вкусом и изобретательностью передать просто и ясно сложные композиционные замыслы.

Большая часть мессы Жоскена Дебре (им создано 20 полных и 6 неполных мессы) написана на духовные и светские источники. Лишь несколько мессы исключают работу с традиционным оригиналом — с. рг. f. Среди них две канонические мессы — «Ad fugam» и «Sine pomine» и две построенные на сольмизационных темах-символах — «La, sol, fa, re, mi» и «Hercules dux Ferrariae».

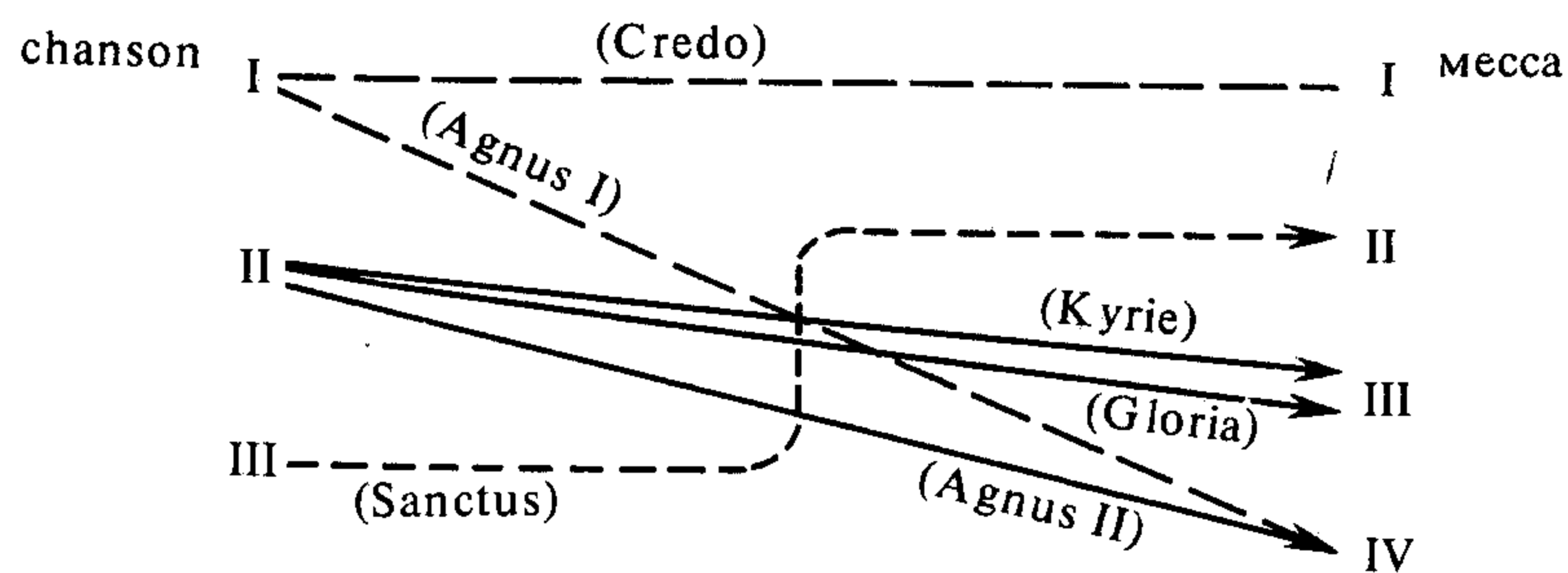
В числе произведений, созданных на основе литургических оригиналов, назовем: «Gaudeamus», «Ave maris stella», «Beata Virgina», «Pange lingua». Последняя из них убедительно показывает те изменения, которые произошли в трактовке с. рг. f. Лишь в Agnus II этой мессы композитор возвращается к старой практике письма на с. f., проводя его тему крупными длительностями в партии дисканта. В других же частях преобладает сквозная имитационная фактура, строящаяся на развитии мотивов средневекового гимна «Pange lingua». Фактически техника с. f. здесь отсутствует, так как голос, излагающий с. рг. f., почти ничем не отличается от других имитирующих его голосов: он имеет одинаковый с ними интонационно-тематический материал и сходные ритмо-фактурные условия. Аналогичное сквозное имитационное развитие получают и мелодии светского происхождения, которое можно видеть в одной из двух мессы «L'homme armé», имеющей подзаголовок «sexti toni» (но об этом см. ниже).

Наряду с материалом основного цитируемого первоисточника Жоскен дополнительно вводит в мессы и мелодии григорианских хоралов, работая с ними как со вторым с. рг. f. («Gaudeamus», «Fortuna desperata» и др.). Это свидетельствует, конечно, не только о виртуозной технике его письма, но и об определенном, преднамеренном ограничении интонационно-тематической сферы своего творчества строго канонизированными мелодиями.

Так же как и у Обрехта, ряд сочинений Жоскена основывается на материале многоголосных песен («Malheur me bat», «Allez regretz», «Fortuna desperata»), представляя собой мессы-пародии. В первой из этих мессы композитор разрабатывает музыкальный текст chanson Окегема [29]. Для Kyrie (пример 11) и Gloria берется из нее теноровый голос, для Credo — дискант; Sanctus на-

писан на средний голос, а также воспроизводит $10\frac{1}{2}$ тактов трехголосия из начального раздела *chanson*. Основу композиции *Agnus I* составляет опять-таки тенор, но не весь голос, а лишь выборочные, отдельные его звуки (бревисы), образующие новую мелодию. Вслед за двухголосным каноном в *Agnus II* следует шестиголосный *Agnus III*, выполненный в форме *Fuga ad minimum*, в которой двойной канон сочетается с изложением фраз тенорового голоса *chanson*, звучащих попеременно — то в увеличении, то в основном виде.

В мессе-пародии «*Fortuna desperata*» Жоскен Дебре также опирается на трехголосный вариант одноименной песни [16, с. 205, 215—218]. Здесь поочередно в разных частях мессы используется полностью весь ее мелодический материал. Правда, предпочтение композитор отдает двум верхним голосам канцоны, которые в мессе звучат по пять раз, в то время как нижний голос проводится всего лишь дважды. Как правило, пародируемый материал вводится в музыкальную ткань мессы с функцией *c. f.* и помещается попеременно во все без исключения голоса:



Кроме цитирования голосов первоисточника порознь, Жоскен воспроизводит и небольшие по протяженности многоголосные комплексы. В основном это первые такты канцоны, главный «узел» всех ее ведущих мелодических оборотов. В мессе он помещается преимущественно в начальных вступительных разделах частей до появления *c. f.* Самые продолжительные по времени звучания фрагменты *c. r. f.* (в масштабах от 4 до 8 тактов) находятся в *Kyrie I* (звучание трехголосного комплекса здесь захватывает даже первые такты *c. f.*) и в *Credo*. Вступительные разделы *Gloria* и *Sanctus* воспроизводят только два начальных голоса песни. В последней же части мессы уже нет цитирования собственно многоголосного источника; в качестве *c. f.* здесь выступают два разных его голоса: в *Agnus I* — *superius*, а в *Agnus II* — средний голос.

То обстоятельство, что напоминание о многоголосном *c. r. f.* к концу произведения заметно слабеет и исчезает из вступительных разделов вообще, играет определенную логически-смысловую роль: слабеют нити, связывающие мессу с ее прообразом, и усиливается, возрастает интонационно-тематическая самостоятельность композиции Жоскена.

Несмотря на отчетливое преобладание в стиле мессы техники *c. f.*, «*Fortuna desperata*» Жоскена «смотрит» в будущее этого жанра. В ней рельефно предстают имитационные формы, выступающие не с функцией связки, соединения отдельных разделов, что можно было наблюдать у Обрехта, но как главный прием экспонирования основного материала, равномерного распределения его между всеми голосами. И в этом отношении «*Fortuna desperata*» стоит на пути к мессе сквозного имитационного строения, характерного для музыки второй половины XVI века.

Известный интерес при знакомстве с сочинениями Жоскена представляет месса «*Hercules dux Ferrariae*». Авторская ремарка «*sogetto cavato dalle vocali di queste parole*» («тема, заключенная в гласных этих слов») подсказывает расшифровку происхождения ее *c. f.*; это — последовательность звуков *re ut re ut re fa mi re*, гласные буквы которых взяты из заглавия мессы (*e u e u e a i e*). Поданный в ровном, плавном движении восьмитактный *c. f.* проходит в каждой части мессы три раза (на высоте *d*, *a*, *d¹*) и всегда в партии тенора [пример 12]. До вступления *c. f.* и между его проведениями постоянно присутствуют тоже восьмитактные вступление и интермедии. Некоторое разнообразие вносит *Et in Spiritum*, где все три проведения *c. f.* звучат в ракоходном изложении, затем — трижды в уменьшении, а также *Hosanna*, в которой *c. f.* излагается в двойном и три раза в четверном уменьшении. Ракоходный его вариант звучит и в *Agnus I*. Такая работа с *c. f.* (см. также *Agnus I* из мессы «*Fortuna desperata*», мелодия *c. f.* которой цитирует верхний голос канцоны в обращении и четырехкратном увеличении) — бесспорно дань традиции, силу влияния которой Жоскен не хотел, а возможно, и не мог преодолеть, несмотря на исключительно смелый, новаторский характер своего творчества. Впрочем, эта месса, как и хорошо известная месса «*L'homme armé*» (*super voces musicales*), принадлежит к числу ранних произведений композитора, в которых главные интересы автора еще находились в сфере конструирования и модификаций *c. f.* Но и здесь уже отчетливо проявляются многие типичные штрихи письма Жоскена. Это — тяготение к четкой оформленности тематизма, к логической определенности мелодических фраз, к выявлению колористических эффектов противопоставляемых групп хора с целью более рельефного выделения каждого компонента многоголосия. Жоскена отличает умение строить не только широко протянутые мелодические линии, но и работа с краткими, лаконичными фразами, темами-тезисами, которые благодаря новым ладофункциональным ориентирам получают смысловую определенность, конкретность и сообщают всей полифонической фактуре некую внутреннюю энергию и динамику. Подобные качества возможны лишь при особой организации многоголосия, а именно в условиях разреженной фактуры, в которой время от времени голоса паузируют, а с каждым новым вступлением поддерживают, продлевают слушательский интерес, не дают угаснуть вниманию. Поэтому так типичны для письма Жоскена те приемы техники, кото-

рыне используют момент повтора (остинатность, имитация, секвенция).

В этом отношении очень показателен Agnus III (из мессы «Hercules dux Ferragiae»), напоминающий «двухорную» композицию, где трем верхним голосам (с. f. с контрапунктирующей ему двухголосной имитацией) отвечают три других голоса, построенных аналогичным образом (пример 12). Подвижная полифоническая ткань наполняется легкостью, она хорошо прослушивается, приобретает особую выразительность.

Эти же черты свойственны и предыдущей части — Sanctus (пример 12), где повтор содержится в каждой из трех присутствующих здесь микроформ: «куплетной» (ее образуют два проведения с. f.), «рондообразной» (ее рефреном служат такты 5, 8, 13, 16) и остинатной.

Итак, почва для перехода к сквозной имитационности — главной особенности, характеризующей зрелый стиль Жоскена, подготавливается уже в раннем периоде его творчества. С годами он чаще отказывается от с. f., проводя фразы цитируемого источника попеременно во всех голосах, выравнивая их мелодико-тематическое наполнение, а также функциональное значение.

В отличие от Обрехта, у которого имитационными были преимущественно разделы, не связанные с музыкальным текстом первоисточника (нередко он искусно вуалировался, представая в колорированном виде), Жоскен приходит к имитационной проработке именно материала с. р. f. Рождается новый тип работы с изначальным оригиналом, когда цитируется уже не вся мелодия полностью в каком-то одном голосе, а ее фрагменты (краткие фразы!) попеременно во всех голосах с последовательным продвижением от начала мелодии к ее концу. Одноголосная модель-источник получает своеобразное «утолщение» и масштабное расширение:

форма с cantus firmus

S. ~~~~~
 A. ~~~~~
 T. a b c d ...
 B. ~~~~~

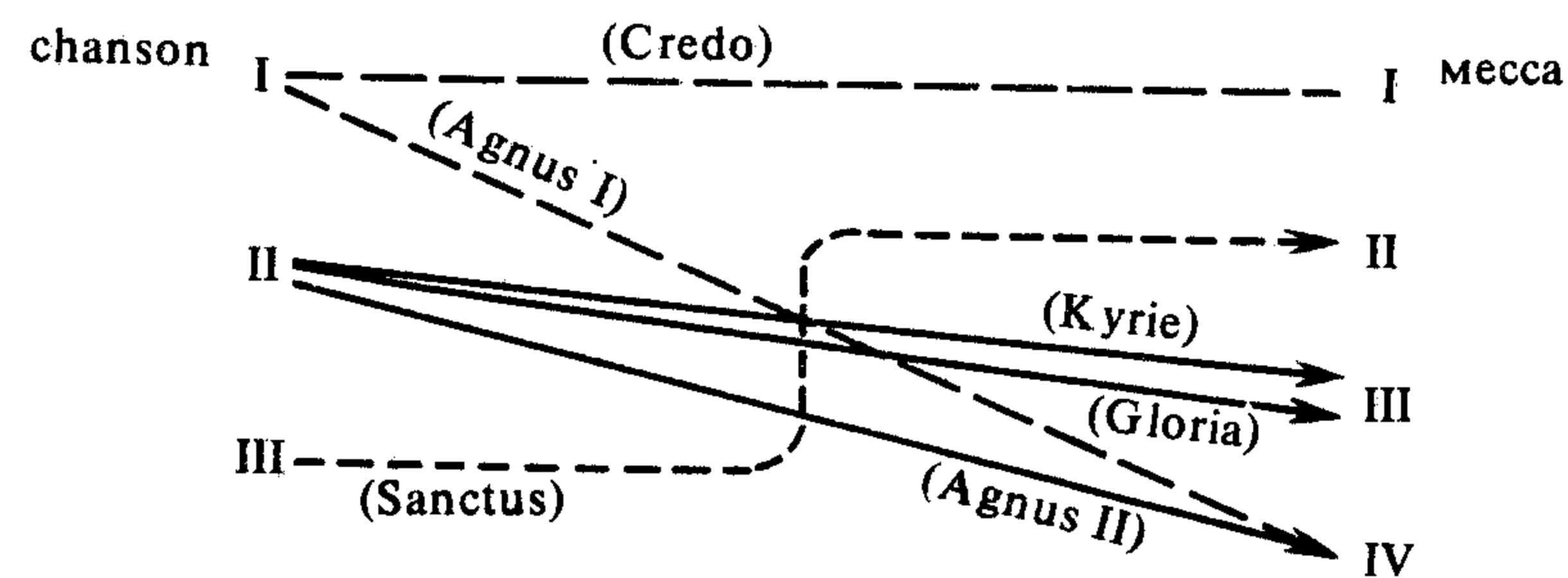
сквозное имитационное письмо

S. a b c
 A. a a b c
 T. a b c
 B. a b c ...

Этот тип техники, представляющий собой разновидность стреттной полифонии строгого письма, становится одним из самых ведущих для западноевропейской музыки XVI века. Сквозное имитационное письмо делает еще более однородной тематическую организацию мессы, создает арки, корреспондирующие построения, способствующие единству целого, усилению монотематического начала. Например, одинаковое фактурно-тематическое решение Kyrie I, Sanctus, Agnus в мессе «L'homme armé» (sexti toni) идентифицирует эти части в образном отношении, вносит известную од-

писан на средний голос, а также воспроизводит 10½ тактов трехголосия из начального раздела chanson. Основу композиции Agnus I составляет опять-таки тенор, но не весь голос, а лишь выборочные, отдельные его звуки (бревисы), образующие новую мелодию. Вслед за двухголосным каноном в Agnus II следует шестиголосный Agnus III, выполненный в форме Fuga ad minimum, в которой двойной канон сочетается с изложением фраз тенорового голоса chanson, звучащих попеременно — то в увеличении, то в основном виде.

В мессе-пародии «Fortuna desperata» Жоскен Дебре также опирается на трехголосный вариант одноименной песни [16, с. 205, 215—218]. Здесь поочередно в разных частях мессы используется полностью весь ее мелодический материал. Правда, предпочтение композитор отдает двум верхним голосам канцоны, которые в мессе звучат по пять раз, в то время как нижний голос проводится всего лишь дважды. Как правило, пародируемый материал вводится в музыкальную ткань мессы с функцией с. f. и помещается попеременно во все без исключения голоса:



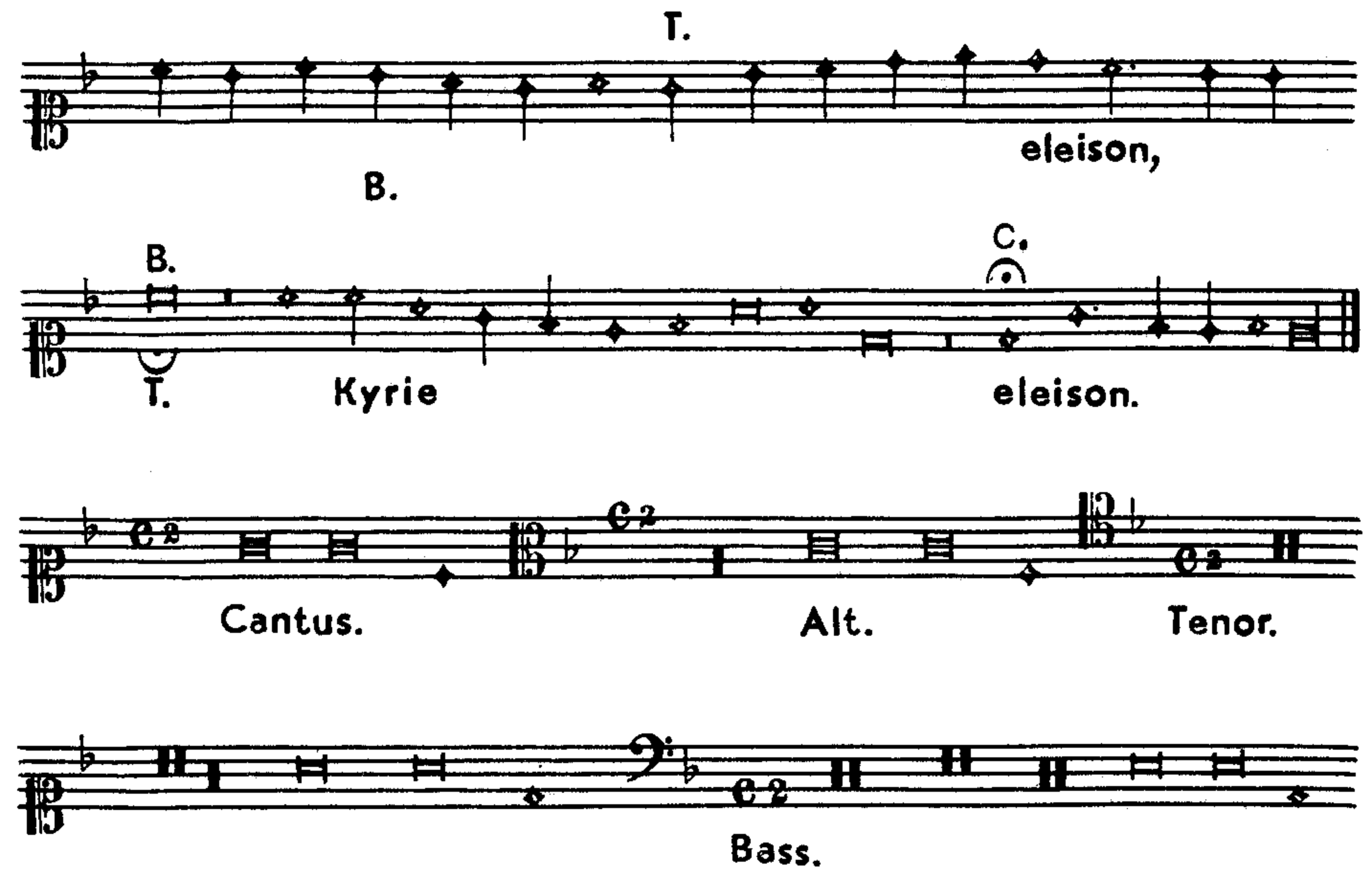
Кроме цитирования голосов первоисточника порознь, Жоскен воспроизводит и небольшие по протяженности многоголосные комплексы. В основном это первые такты канцоны, главный «узел» всех ее ведущих мелодических оборотов. В мессе он помещается преимущественно в начальных вступительных разделах частей до появления с. f. Самые продолжительные по времени звучания фрагменты с. р. f. (в масштабах от 4 до 8 тактов) находятся в Kyrie I (звучание трехголосного комплекса здесь захватывает даже первые такты с. f.) и в Credo. Вступительные разделы Gloria и Sanctus воспроизводят только два начальных голоса песни. В последней же части мессы уже нет цитирования собственно многоголосного источника; в качестве с. f. здесь выступают два разных его голоса: в Agnus I — superius, а в Agnus II — средний голос.

То обстоятельство, что напоминание о многоголосном с. р. f. к концу произведения заметно слабеет и исчезает из вступительных разделов вообще, играет определенную логически-смысловую роль: слабеют нити, связывающие мессу с ее прообразом, и усиливается, возрастает интонационно-тематическая самостоятельность композиции Жоскена.

сочиняет в мессе того же названия ряд канонов, включая и четырехголосный пропорциональный канон на мелодии этой песни [41, с. 43]. Вся месса «L'homme armé» Пьера де Ла Рю, выполненная не без влияния Жоскена, отличается изысканными полифоническими формами и от начала до конца пронизана имитационностью. Особенно интересна ее *Kyrie I*. Три голоса из четырех — альт, тенор, бас — проводят начальные фразы мелодии «L'homme armé», причем два из них являются поначалу участниками пропорционального канона, который переходит затем в обычный двухголосный канон. Имитационные формы присутствуют и в *Christe*. Первые ее такты показывают тщательную мотивную разработку первоисточника в условиях имитационного изложения, что несомненно служит одним из новых завоеваний музыкального искусства XVI века. В этом же разделе Пьер де Ла Рю вводит новый пропорциональный канон, который по сравнению с *Kyrie I* звучит в другой паре голосов (средней). В его основе лежит вторая часть мелодии «L'homme armé» (мотивы с, с, d).

Kyrie II (пример 14) также включает пропорциональный канон на материале репризной части мелодии *chanson*. В нем участвуют, как и в *Kyrie I*, нижняя пара голосов (этим осуществляется одна из композиционных арок), к которой присоединяется ритмически более свободный верхний голос. Изложение мелодии «L'homme armé» в верхнем голосе несомненно дает определенную динамику в развитии фактуры и отчасти перекликается с традицией выделения, «вознесения» темы-первообразца в конце произведения (вспомним последние *Agnus'ы* в мессах «*Maria zart*» Обрехта, «L'homme armé — *super voces musicales*» — Жоскена и другие).

Kyrie II показывает еще один путь к достижению однотемности фактуры, «эмансипации» голосов, не уступающих тенору в приоритете интонационно-тематической содержательности, наполненности. Другие мессы Пьера де Ла Рю свидетельствуют о его несомненном влечении к имитационным принципам изложения музыкального материала. В этом отношении показательны месса «*Ave Sanctissima Maria*» с тройным каноном в *Sanctus* (пример 15), а также четырехголосная каноническая месса «*O salutaris hostia*», упоминаемая Глареаном в его «*Dodecachordon*» [70, с. 403]. Эта месса была записана с помощью фиксации лишь одного голоса и введения буквенных обозначений, которыми помечалось время вступления и выключения остальных голосов. Ее партитурному изложению Глареан предваряет оригинальную запись и способ ее расшифровки:



Следует заметить, что вообще нидерландские композиторы мало заботятся о священном тексте, в чем их нередко упрекали современники. Они скорее увлечены поиском необычных форм, оригинальных композиционных решений. Их интересует стройность архитектоники цикла, соотношение целого и деталей, точный расчет, который, однако, нередко тщательно зашифровывается и хранится в тайне. Их фантазия, казалось бы, не знает предела. Разве не удивительна, например, идея, претворенная в анонимном * цикле из шести месс «L'homme armé», обнаруженном д-ром Пламенаком в Национальной библиотеке Неаполя [MSVIE 40]? Первые пять месс этого цикла четырехголосны и строятся на развитии фрагментов песни «L'homme armé», имея в каждом случае в качестве с. f. один из пяти отделов популярной французской песенки. При этом с. f. излагается по определенной схеме, зашифрованной в изречениях, сопровождающих текст мессы. Причем схема эта включает такое число модификаций с. f. (чередование прямого и обращенного видов изложения, ракоходного варианта и ракоходной инверсии), которое соответствует порядковому номеру мессы и отрезка «L'homme armé». Последняя, шестая месса проводит в качестве с. f. всю мелодию полностью; к четырем голосам здесь прибавлен пятый — ристоста канона, звучащая квинтой ниже тенора с мелодией «L'homme armé». Это поистине достойное завершение всего цикла, представляющее собой, как пишет Д. Пламенак, «конструктивную и смысловую кульминацию всего произведения» [84, с. 376].

* В последние годы его авторство приписывается Бюнуа, у которого не менее шести сочинений имеют подобную технику работы с с. р. f. [92, с. 54].

Столь же уникальна Месса с паузами и без пауз — «*duagum facieum*» («двулика») Пьера Мулю, предполагающая два варианта исполнения, среди которых одно отличается от другого изъятием из текста пауз, а следовательно — горизонтальным (временным) смещением музыкального материала, дающим качественно новое звучание (пример 18). И таких удивительных образцов изобретательности, фантазии, требующих от исполнителей ответного проявления интеллектуально-творческих задатков, — немало. Текст мессы здесь, бесспорно, несуществен.

В период, охватывающий вторую половину XV века, английская, французская, итальянская школы были во многом близки друг другу благодаря тому, что испытывали на себе сильное влияние наиболее развитой среди них нидерландской школы. Начиная с XVI века различие их вновь становится более заметным. Несмотря на то что поиск композиторов, казалось бы, был направлен по одному и тому же художественному руслу, в культурных центрах разных стран усиливается внимание к самостоятельности, самобытности творчества; намечаются расхождения в отборе выразительных средств, в трактовке тех или иных жанров, форм. Все это определенным образом отразилось и на мессе.

Наряду с традиционным интонационным материалом композиторы охотно начинают вводить в мессу свои национальные песенные источники. Так, английский композитор Джон Тавернер в числе своих восьми месс пишет мессу «*The Western Wynde*», в которой разрабатывается популярная народная английская песня того же названия. Чешский автор Ян Турновский избирает для одной из своих месс также народную песню «*Dupaј voda hluboka*». Для некоторых национальных школ, в том числе немецкой, становится характерной *missa Cantina* (песенная месса) с наличием нескольких песенных источников. С этой традицией в свое время была связана и одна из месс Обрехта. Но особенно ярко она выражена в «*Missa Quodlibetica*» Генриха Изаака. Кроме того, немецкие композиторы — Генрих Финк, Людвиг Зенфль еще смелее соединяют песенные жанры с формой архаической мессы и ее хоральным ординариумом. Этот своеобразный способ построения мессы отчетливо виден в трех мессах — «*Dominicales*» Людвиг Зенфля, и в частности в «*Missa Dominicales super „L'homme armé“*», в которой композитор отдает дань популярной французской мелодии, сочетая в произведении технику обработки *chanson* и григорианского ординариума (пример 17).

Среди разновидностей мессы XVI века следует назвать часто встречающуюся в творчестве итальянских мастеров *missa brevis* (короткую мессу), состоящую из лаконичных частей, а иногда и не всех частей полностью.

Но пожалуй, особо важное место в это время занимает месса-пародия, которая по характеру индивидуального, авторского выражения стоит на одной из высших ступеней музыкального искус-

ства XVI века. Опираясь на тот или иной многоголосный источник, каждый композитор старается найти для нее новую форму решения, найти такие специфические средства выразительности, которые позволили бы создать вполне самостоятельные произведения, отличающиеся высокими художественными достоинствами. Недаром этот вид мессы способствует рождению многих стилистических приемов, получающих развитие в искусстве будущего.

К числу интересных произведений, выполненных в технике пародии, несомненно принадлежат мессы Пьера Сертона, Клодена Сермизи, Клемана Жанекена, Клеменса-не-Папы, Филиппа де Монте. Масштабной соотнесенностью разделов, перекличкой хоровых групп, контрастной образностью они во многом предвещают будущий ораториально-кантатный стиль.

Мастерские образцы мессы этого вида показывает и творчество крупнейшего представителя Высокого Возрождения — Орландо Лассо (ок. 1532—1594), сочинения которого отличаются ярким эмоционально-образным содержанием и совершенством техники. Ревностный пропагандист старинной музыки, Г. Ларош писал: «...в идеальности и цельности настроения ни один из стилей позднейших времен не может сравниться со стилем Лассо и Палестрины» [22, с. 220]. Не следует, однако, понятия идеального и цельного настроения в данном случае ограничивать только религиозным началом. В гораздо большей мере, чем его гениальный итальянский современник, Лассо тяготел к передаче земных чувств, простых, естественных человеческих отношений и эмоций, что легко подтверждается самим характером его музыки.

Лассо — автор 58 месс; из них 16 написаны для четырехголосного хора, 27 — пятиголосного, 12 — шестиголосного и 3 — восьмиголосного [78, с. 63]. Почти все они являются мессами-пародиями, выполненными в весьма характерной для XVI столетия технике, основывающейся, как ранее уже говорилось, на работе композитора с каким-либо ранее сочиненным (многоголосным) произведением.

В качестве тематических источников Лассо использует музыку как духовного, так и светского содержания, обращаясь к таким жанрам, как мотет, французская *chanson*, немецкая *Lied*, итальянские канцонетта и мадригал. Он охотно пишет и на собственные сочинения — таковы его 20 месс, опирающиеся на материал мотетов (см. мессы «*Surge prope*», «*Benedicam Dominum*», «*Certa fortiter*», «*Confitebor tibi Domine*» и др.), а также месса, моделью которой является *chanson* «*Susanne un jour*». С не меньшим удовольствием он использует и произведения других композиторов, дает новую интерпретацию музыке трех мадригалов К. де Роре, двух мадригалов Ж. Аркадельта, мадригала С. Феста, а также очень известного мадригала «*Io son'ferito*» Палестрины. Другие его мессы воодушевлены музыкой *chansons* Н. Гомбера, Клеменса-не-Папы, П. Кадеака, П. Сандрина, Р. Сертона (в том числе таких популярных пьес, как «*Tous les regrets*» Гомбера и «*Je suis déshéritée*» Кадеака).

Материал источника переносится композитором, как правило, таким образом, что в *Kyrie* модель воспроизводится в наиболее полном виде и с максимальной точностью; в остальных же частях осуществляется постепенное удаление от источника, дается такое изложение музыкального материала, в котором при каждом новом разделе все ошутимее действует тенденция к свободному развитию «заданной» темы.

Например, в *Kyrie* из мессы «*Je suis déshéritée*» Лассо цитирует около 24 тактов *chanson* Кадеака (примеры 19 и 56). Первые 8 тактов мессы, за исключением двух звуков второго такта (в партии басов), нота в ноту повторяют начальный восьмитактный раздел песни. Подобные протяженные размеры точного цитирования музыкального текста не употреблялись ни Обрехтом, ни Жоскеном Дебре, часто обращавшихся к технике пародии. Важно и то, что в *Kyrie I* воспроизводится не просто отрезок музыкального сочинения, но законченное построение, оформленное с помощью каденции. Этот факт очень существен для Лассо, стремившегося к четким, стройным пропорциям внутри целого и сделавшего немало в области музыкальной архитектоники.

Но вернемся к рассмотрению *Kyrie I*. С момента повторения мелодических фраз Лассо начинает вносить изменения: мотив из каденции получает имитацию в партиях теноров и басов, вместо проведения мотива «а» у теноров — он звучит квинтой ниже у басов и т. д. Верхний же голос в пределах *Kyrie I* соответствует *supregius chanson* и равен тому фрагменту, который занимает ее повторенная первая часть (а б а б).

В дальнейшем *Christe* открывается двухтемной имитацией, строящейся на мотивах а и б. Затем опять копируется сначала двухголосное построение (в тактах 27—29 крайние голоса соответствуют 9—11 тактам *chanson*), а позднее опять-таки продолжительный четырехголосный отрезок в семь тактов (в мессе такты 30—36; они соответствуют средней части *chanson* — т. 18—24).

В *Kyrie II* вслед за двойной имитацией вводится четырехголосный восьмитакт из заключительной части *chanson* (в мессе такты 52—60, в *chanson* — 24—32), после чего следует как бы реприза-кода, подытоживающая, суммирующая весь основной материал.

Масштабы цитирования в *Gloria* по сравнению с *Kyrie* значительно меньше. Оно осуществляется лишь в начальном и заключительном разделах этой части, причем одновременно с сокращением размеров цитат вводится и их варьирование. Таковы первые $4\frac{1}{2}$ такта *chanson*, с которых начинается *Gloria*; более точно воспроизводится ее заключительный восьмитакт, который помещается в мессе в тактах 84—92. В остальных же разделах *Gloria* и других частях мессы тематическая связь с *chanson* осуществляется на уровне развития ее мотивов. Лишь в начале *Sanctus* композитор ненадолго возвращается к материалу *chanson*, цитируя ее первые три такта. В дальнейшем он заостряет свое внимание на развитии мотива б и мелодической фразы басового голоса из 15—17

тактов *chanson*, вводя новые контрапунктические соединения, отсутствующие в *chanson*.

Месса «*Je suis déshéritée*» Лассо типична и в отношении своего фактурного строения, которое отличается большим разнообразием по сравнению с мессами XV — начала XVI века. Полифоническая ткань с функционально равнозначными мелодическими голосами, вступающими то поочередно, с равновеликой дистанцией, то попарно, в разного рода стреттных и фугированных формах, чередуется здесь с аккордово-гармоническими комплексами, в которых все голоса отличаются идентичной ритмикой, особой слаженностью, согласованностью. Все это оказывает определенное влияние на формирование, где композитором достигнуты большие успехи: достаточно лишь обратить внимание на своеобразную «куплетную» форму *Kyrie I* (A A₁), «двухчастную форму» *Christe* (A B) и т. д. В создании четких композиционных структур немалое значение имеет двойная имитация (*Kyrie II*), усиливающая момент периодической членности в изложении музыкального материала.

Введение продолжительных разделов аккордово-гармонического строения, проясняющих вертикаль и слышимость слов (не случайно эти разделы находятся преимущественно в частях с длинным текстом), — примечательная черта мессы последней трети XVI века. Чередование этого типа фактуры с имитационным письмом типично и для многих других месс Лассо. Остановимся еще на двух — уже пятиголосных — мессах этого автора «*Io son ferito*» и «*Veni in hortum meum*». Обе они инспирированы музыкой жанров малых форм, но уже не *chanson*, а мадригала и мотета, хотя в данном случае последний имеет также светский текст.

В основе первой мессы лежит материал мадригала «*Io son ferito*» Палестрины, ставший популярной моделью в музыкальном искусстве XVI — начала XVII века, особенно часто используемой в инструментальной музыке. По-видимому, Лассо вдохновляют не только строки о коварстве любимой, муках и страданиях, причиняемых им, но прежде всего музыкальное решение этой миниатюры, выполненное в строгой традиционной форме сквозного имитационного строения, отличающейся легким, гибким рисунком мелодических линий, необычайно изящным «плетением» выразительных голосов.

Как и в мессе «*Je suis déshéritée*», здесь также наиболее продолжительные цитаты находятся в первой части мессы. Это пятиголосный девятитакт, соответствующий начальной строке текста, занимающий всю первую половину *Kyrie I*, следующий восьмитакт мадригала, связанный с текстом второй строки, открывает *Christe*, и снова девятитакт из музыки мадригала (его четвертой строки) составляет начало *Kyrie II* (при этом допускается перестановка отдельных голосов, смена их порядка вступления). В *Gloria* масштабы цитирования значительно сокращаются до трех-четырех тактов, как и уменьшается сама «высота пласта» — число цитируемых голосов. Наконец, в *Credo* и последующих частях разработка первоисточника осуществляется уже на уровне мотивного разви-

тия. Лассо свободно импровизирует с тематизмом оригинала, выстраивая самостоятельную композицию, в которой инкрустированы ведущие интонации и попевок сочинения Палестрины, причем каждый раз за своеобразное *initio* он принимает начальный мелодический оборот мадригала.

Столь же важное значение в мессе «*Io son ferito*» имеют разделы аккордово-гармонического характера, помещенные в *Credo*, *Sanctus* и *Osanna* как кульминационные фазы общей, целостной конструкции имитационного строения.

Аналогичный метод пародирования показывает и месса Орландо Лассо «*Veni in hortum meum*», написанная им на собственный одноименный пятиголосный песенный мотет [SW, V]. Ее *Kyrie I* в точности воспроизводит начальный раздел мотета, обновляясь лишь своей каденцией. В *Christe*, состоящем из 14 тактов, переносятся следующие девять тактов первоисточника: в *Kyrie II* с пропуском десяти тактов мотета цитируется дальнейшей его фрагмент протяженностью в девять тактов. *Gloria* при большом количестве составных частей лишь трижды возвращает нас к избранной модели, из которой заимствуются построения уже с меньшей протяженностью. С *Credo*, которое поначалу вновь открывается первыми тактами мотета (но с другим порядком вступления голосов), Лассо все дальше отходит от оригинала, лишь изредка «обыгрывая» его отдельные мотивы, фразы, вовлекая их в крупные, значительные построения с широким, свободным разливом голосов.

Отметим еще одну, свойственную ряду месс Лассо, особенность — их краткость; отдельные их части содержат не более десяти тактов. Такова, например, «*Missa octavi toni*», *Kyrie I* которой имеет 5 тактов, *Christe* — 6 тактов, а *Kyrie II* — 9 тактов; в четырехголосной мессе «*La maistre Pierre*» крайние разделы *Kyrie* шеститактны, а средний — десятитактен. Эти мессы по праву могут быть причислены к мессам-*brevis*, причем их миниатюрные, компактные части отличаются исключительной отточенностью мысли и отшлифованы с особой тщательностью в композиционном отношении.

В мессах О. Лассо окончательно стираются те различия в манере подачи музыкального материала, которые некогда существовали между культовой и светской музыкой. Претворение в мессе музыкального материала светских, бытовых песенных форм, несомненно отвечающее духу эпохи Возрождения, в которой торжествует мирское начало, вера в человека, в его силы, талант, свидетельствует об установлении особого равновесия в передаче возвышенного и реального, небесного и земного. С точки зрения своего музыкального строения они направляют этот жанр в русло свободного творчества, в котором всё интенсивнее проявляют себя индивидуальный подход, воля композитора, его творческие замыслы и фантазия.

При всем этом в музыкальном решении мессы XVI века еще остается немало условностей — это и ее обязательный ориентир на какой-либо музыкальный источник, и претворение излюбленных

технических и композиционных приемов: обращение к канонам, к сквозному имитационному письму, к *cantus firmus* и т. д. Не миновует их ни Лассо, ни другой титан эпохи Возрождения — Джованни Пьерлуиджи Палестрина (ок. 1520—1594), создавший более ста произведений в этом жанре*. Гениальный итальянец, так же как и его великий нидерландский современник, следует установившемуся обычаю и пишет, как правило, свои мессы, опираясь на материал либо григорианских хоралов, народных мелодий, либо многоголосных полифонических произведений — мотетов, *chansons*, мадригалов. Отобранный композитором источник становится поистине руководящей темой сочинения, он проникает во все его узловые, в композиционном отношении важнейшие разделы, насыщая собой многочисленные эпизоды циклической формы. Результаты исследований, проведенных рядом историков (Михаил Галлер, Мишель Брене), показывают, что в мессах, выполненных в теноровой технике (на *cantus firmus*), $\frac{2}{3}$ музыкального материала связаны с изложением основной темы (в разных видах), а оставшаяся часть текста представляет собой «интермедийные» построения, в которых «мелькают» те же интонации и мотивы первоисточника — «подобно тому как в тематической разработке инструментальных сочинений Гайдна, Моцарта, Бетховена встречаются фрагменты главных тем» [63, с. 157—158].

Среди месс Палестрины можно выделить несколько ее типов, различающихся, с одной стороны, своей техникой выполнения (сюда могут быть причислены канонические мессы, мессы на *cantus firmus*, сквозного имитационного строения, а также синтезирующие особенности разных видов), а с другой стороны — характером обработки лежащего в основе тематического источника (мессы-пародии, мессы-парафразы).

К числу канонических месс (построенных таким образом, что канон является в них ведущей формой организации музыкального материала) принадлежат «*Ad coenam agni providi*» [P. W., X], «*Ad fugam*» [P. W., XI], «*Repleatur os meum laude*» [P. W., XII], «*Sacerdotes Domini*» [P. W., XVII], «*Sine nomine*» [P. W., XVIII], «*Missa Canonica*»**.

В пятиголосной «*Ad coenam Agni providi*» во всех пяти частях (кроме разделов *Christe*, *Crucifixus*, *Pleni*, *Benedictus*, написанных для меньшего числа голосов и являющихся своеобразными интермедиями-связками) два голоса излагаются каноном в нижнюю

* Итальянская энциклопедия «*La Musica*» [78, III, с. 704] дает сведения о 102 мессах Палестрины, из числа которых 40 — четырехголосны, 38 — пятиголосны, 20 — шестиголосны и 4 — восьмиголосны; *The New Grove* — о 104 мессах [72, т. 14, с. 129—130].

** Точная принадлежность мессы «*Canonica*» Палестрине не установлена. Напечатанное в сборнике «*Repertoire della Capella Sixtine*» (Parissa), это сочинение в то же время отсутствует в издании PW, как и не называется в музыкальных энциклопедиях. Возможно, оно принадлежит композитору школы Палестрины.

квинту (Canon in Subdiapente) и лишь в Gloria — в верхнюю квинту (Canon in Diapente).

На сочетании двух канонически развивающихся пар голосов строятся все части мессы «Ad fugam», которая, несмотря на то что это раннее произведение Палестрины (1567), принадлежит к числу сочинений, выполненных технически превосходно и безукоризненно.

Интересно решаются творческие задачи и в мессе «Repleatur os meum» (пример 20), где получает претворение стройная система канонов с постепенно уменьшающимися от части к части интервалами имитации от октавы до примы (в Kyrie I — канон в октаву, в Christe — в септиму и т. д. — до канона в унисон в Agnus I). Принцип диминуции в этой мессе воплощается дважды. Вторым раз он распространяется на временное расстояние между пропостой и респостой, которое в тактовом отношении всегда равно половинной величине интервала имитации (и так же, естественно, от части к части сокращается).

Указанный принцип действует вплоть до заключительного раздела мессы: в Agnus II Палестрина увеличивает (как это он делает во всех сочинениях этого жанра) число голосов до шести. Пропоста здесь получает уже две респосты — с интервалами имитации в октаву и кварту, которые, подчиняясь вышеуказанным условиям, имеют временную дистанцию между голосами в четыре и в два такта.

Акцентируя внимание в настоящей работе на анализе полифонических форм — канонах, примерах сложного контрапункта и т. д., — мы не можем не остановиться еще на нескольких мессах итальянского мастера. Искусство канонической техники ярко предстает в шестиголосной мессе «Sacerdotes Domini», в каждой части которой в виде своеобразного стержня звучит трехголосный канон со вступающими по секундам (от до, ре, ми) голосами. В одних частях этот канон — часть шестиголосной фактуры, в других он сочетается с двумя голосами, в Pleni он звучит без контрапунктов:

VII Resolutio

Resolutio

Pleni sunt coeli et terra

Pleni sunt coeli et terra

Четырехголосная месса «Canonica» — своеобразная антология двойных канонов, различающихся группировкой тем и голосов, где наиболее распространен порядок с последовательным вступлением голосов и кварто-квинтовой имитацией. В условиях развивающихся и крепнущих в музыке XVI века новых звуковысотных ладогармонических отношений привилегии этой формы перед однотемным четырехголосным каноном очевидны. Не случайно, чтобы сохранить традиционный план вступления голосов от I—V—I—V ступеней и избежать применения сложного контрапункта, композитор предпочел (в Et resurrexit) перевести начавшийся однотемный четырехголосный канон в двойной.

Вообще почти все каноны в мессе «Canonica» выполнены в простом контрапункте: лишь в двух случаях применяется сложный контрапункт. В Sanctus (пример 22) — это вертикально-обратимый контрапункт (Iv = —14): в Agnus II один из канонов трехголосен (Iv = —18), поэтому в сочетании с другим каноном (двухголосным) он дает пример использования вдвойне-подвижного контрапункта. Впрочем, это несколько не усложняет восприятие музыки. «Полифоническую технику Палестрины, — пишет Т. Н. Ливанова, — можно назвать идеальной и по ее совершенству во всех жанрах, больших и малых, и по ее неосязаемости для уха, который воспринимает художественное достижение, но не техническое достижение» [23а, с. 239].

Фугата, укажем еще на одну каноническую мессу — «Sine nomine» (из 9-й книги месс, вышедшей из печати уже после смерти Палестрины), в организации которой канон также выполняет важную конструктивную роль. Традиционные интервалы имитаций в канонах первой части этой мессы (Kyrie I — в верхнюю квинту, Christe — в нижнюю кварту, Kyrie II — в октаву) сменяются в других частях интервалами малоупотребительными (в нижнюю и верхнюю секунду, в верхнюю и нижнюю терцию, в верхнюю и нижнюю сексту). В целом охватывается вся система простых интервалов в пределах октавы.

Другой специфической чертой композиционного строения этой мессы является строго выдержанный принцип аугментации, расширяющийся на временное соотношение пропосты и респосты. Начиная с первого (в Kyrie) и кончая последним, одиннадцатым канон (в Agnus Dei), временной отрезок между основным и имитирующим голосом равномерно увеличивается на $\frac{1}{4}$ такта. Все эти приемы техники служат убедительным доказательством того, что и в XVI веке, отказываясь от решения задач чисто ритуального характера, мастера мессы трактуют ее как одну из форм, в которой воплощается прежде всего высокое искусство. Обращаясь в поиске новых выразительных средств музыки к логически обоснованным, интересным, увлекательным композиционным приемам (как не вспомнить здесь Гольдберговские вариации Баха, где в каноне каждой третьей вариации интервал имитации возрастает), они бесспорно руководствуются идеей создания в многочастном цикле некой законченной, целостной системы художественных образов, в большинстве случаев, впрочем, не порывающей связей с традициями церковной службы.

Следует специально подчеркнуть тот факт, что в музыкальном искусстве эпохи Возрождения творчество Палестрины занимает особое место. Его сочинения — своего рода кульминация в развитии строгого стиля, в развитии вокального контрапункта. Всё, на что был способен этот стиль и его выразительные средства, все то прекрасное, что могла выразить музыка того времени, уже во многом было выполнено. Палестрина явился как бы «последним из могикан» этого искусства. Его исключительность — не в выработке новых методов письма, не в создании новых выразительных приемов, которые выделяли бы этого мастера среди других композиторов. Значение Палестрины — в другом. Обобщив достижения музыкальной культуры своего времени, а также предшествующих эпох (прежде всего композиторов нидерландской школы), он поднял полифоническую музыку и хоровой стиль а саррелла на высочайший, казался бы недостижимый уровень. Его техника письма безукоризненна в своем совершенстве*. Особенно же поражают

* В дополнении к нотным примерам из месс (с. 224) дается редчайший образец полифонической формы ракоходного канона, «вписанного» в шестиголосный заключительный раздел Магнификата «Quinti toni» (PW, 3-я книга Магнификатов).

чистота, ясность многоголосия, пластичность и равновесие движущихся голосов, диапазон которых (вместе взятых), как правило, не выходит за пределы двух с половиной октав, гармоническая полнота, насыщенность фактуры при отсутствии ее перегруженности, и конечно же — соразмерность форм. Уравновешенность всех деталей музыкального целого — результат наивысшей гармонии, которую образует в сочинениях мастера соответствие формы и содержания. Образный строй музыки Палестрины, полный благородства и мудрой простоты, отличается внутренней успокоенностью; он лишен острых эмоциональных выражений, резких переходов, контрастных сопоставлений. Эмоциональный порыв, необузданная фантазия, свойственные перу Жоскена Дебре и некоторым его современникам, уступают место иному, более трезвому взгляду на мир, строго упорядоченному, размеренному характеру изложения мыслей. Патетика, чувства радости, скорби передаются Палестриной всегда по-разному, но всегда с оттенком сдержанности, умиротворенности. Кажутся не случайными в этом отношении результаты интересного наблюдения К. Епессена, подсчитавшего во всех мессах [с X по XXIV т. PW] количество диссонансов в столь противоположных по образному решению частях, как *Stucifixus* («Распят») и *Benedictus* («Благословен будь»), которое, как это и следовало ожидать, оказалось равным [76, с. 255].

Почти все мессы Палестрины опираются на тот или иной тематический источник, демонстрируя все известные приемы и формы его подачи. Композитор охотно отдает дань старым традициям, объединяя текст литургического напева с собственным текстом мессы (месса «*Ecce sacer dea magnus*»), как это делали столетием раньше нидерландские композиторы, в том числе Я. Обрехт («*Sub tuum praesidium*»). Влияние нидерландских мастеров проявляется и в той значимости, которая придается графичности нотописания, в том комбинировании длительностей, ритмических рисунков, которые можно видеть в мессе «*Ad fugam*», выполненной в манере одноименной мессы Жоскена Дебре, и в «*Ut, re, mi, fa, sol, la*», вдохновленной, как предполагают, мессой Брумеля.

Итальянского композитора не смущает обращение к популярным, широко известным тематическим источникам, получившим многочисленную разработку в самых разных жанрах. Так, зная не менее 17 месс «*L'homme armé*» (с тринадцатью из них, по сведениям исследовательницы творчества Палестрины — Мишель Брене, композитор был знаком по собранию Сикстинской капеллы), он создает две мессы на эту французскую мелодию, и каждая из них — пример неповторимой контрапунктической виртуозности.

Первая из них — пятиголосная месса «*L'homme armé*» (PW, XII) — особенно интересна графической стороной изложения музыкальных голосов, кстати, почти незаметной при современной нотации. Палестрина развивает здесь те традиции нидерландских композиторов, которые были связаны с искусным варьированием темы путем обновления знаков тактового размера, изменяющего относительную длительность нот, но не оказывающего влияния на

внешний вид и порядок их следования (ср. проведения мелодии «L'homme armé» в разных частях сочинения).

Заменяя во второй мессе «L'homme armé» обычное название, связанное с заимствованным источником, на Missa Quarta (PW, XIII), Палестрина, как пишет М. Брене, «несомненно думал примирить новые недоразумения, возникшие благодаря толкам, возбужденным последними сессиями Тридентского собора...» [63, с. 167]. В отличие от первой мессы, написанной в технике с. f., это произведение в большей мере насыщено сквозными имитационными формами, в которых разрабатывается мелодический материал французской песенки, причем с. f. (в его традиционном значении) присутствует далеко не во всех разделах.

Еще дважды Палестрина уклонялся от вынесения в заглавие мессы названий используемого им тематического источника — в мессе «Sine nomine» (пример 23), написанной на chanson Кадеака «Je suis déshéritée», и в мессе «Primi toni», разрабатывающей материал знаменитого мадригала Доменико Ферабоско «Io mi son giovinetta». Обе эти мессы принадлежат к числу месс-пародий, которые занимают значительное место в творчестве композитора. Среди месс, опирающихся на светский многоголосный источник, выделим также такие произведения, как «Nasce la gioia mia», в основе которой лежит канцона Джованни Леонардо Примавера, мессу на мадригал Киприана де Роге «Qual e' il piu grand'amor», на собственные мадригалы «Vestiva i colli» и «Già fu chi m'ebbe saça» (из этой мессы в примере 21 приведен раздел Benedictus, выполненный в форме строгого канона с использованием вертикально-подвижного контрапункта: $Iv = -11$). В большей же части своих месс (около 70) Палестрина претворяет музыкальный материал духовных композиций. Таковы его «Missa brevis» из третьей книги месс, где разрабатывается тематизм мессы «Audi filia» Гудимеля, мессы «Panis quem ego dabo» на мотет Лупуса Хеллинга и «Ad bene placitum» на мотет Андреа де Сильва. Около двадцати месс композитор строит на музыкальном материале собственных мотетов; это — «O magnum mysterium», «Tu es pastor ovium», «Veni sponsa Christi», «O rex gloriae», «O sacrum convivium» и другие.

В каждом отдельном случае Палестрина находит индивидуальное, неповторимое решение в размещении материала первоисточника, однако его подход к пародийной технике очень определенный и существенно отличается от методов работы не только композиторов XV — начала XVI века, но и его современника — Орlando Лассо.

Во-первых, Палестрина отказывается от обязательного воспроизведения в каждой части мессы того или иного голоса полностью, как это делали, например, Обрехт, Жоскен Дебре. Цитирование целостных протянутых мелодических линий уступает место мотивно-тематической разработке материала оригинала, в которой участвуют наиболее яркие и характерные мотивы первоисточника. В то же время Палестрина, как и Орlando Лассо, охотно пользуется

«блоками» — многоголосными комплексами, фрагментами исходной модели. Так, в очень компактной мессе «Je suis déshéritée» в Kyrie I — разделе, занимающем всего тринадцать тактов, в первых десяти используются три голоса chanson Кадеака, причем более полно из них выдерживается верхний; тенор точно соблюдается до седьмого такта, бас — до середины шестого (материал этих голосов попадает соответственно в те же голоса); в дальнейшем остаются лишь опорные звуки — ориентиры первоисточника (примеры 23 и 56). Но в отличие от нидерландского мастера, который сразу же после многоголосной цитаты быстро «уходил» в область свободного творчества, Палестрина равномерно, с одинаковой степенью интенсивности распределяет весь материал оригинала по частям мессы, ни на минуту не отходит от избранной модели, последовательно и детально развивая ее мотиво-тематические компоненты.

Во-вторых, мелкая, ювелирная работа с мотивами и попеvками первоисточника, которая, казалось бы, могла «распылить» весь тематический материал модели, сочетается у Палестрины с необыкновенно четкой и стройной организацией целостной формы, где проецируется полностью весь оригинал. В этом искусстве построения художественного произведения, в достижении необыкновенной логики организации музыкальной ткани Палестрине не было равных. Редко отступая от источника и почти не оставляя места для «авторских ремарок», итальянский мастер тем не менее концентрирует внимание, как правило, на одной-двух мелодических фразах оригинала, которые получают многочисленные варианты преломления и подобно основополагающей мысли много раз проходят через все сочинение, обеспечивая ему единство и цельность. Именно эта «высшая логика организации художественного произведения» выделяет Палестрину среди других композиторов XVI века — логика, раскрывающая в «сложных процессах развития циклической формы диалектическую природу возможностей музыкального материала — единства в разнообразии и бесконечного разнообразия в одной исходной посылке» [14, с. 106].

В XVI веке наряду с мессой, выдержанной в строгих традициях, приверженцами которой были прежде всего мастера римской школы (Палестрина, Анимучча, Анерио, Нанини), появляются произведения этого же жанра, в которых содержатся новые тенденции. Некоторые из них связаны с традициями другого центра итальянской культуры — венецианской школы, с ее тяготением к красочности, яркости. В музыке особенности этой школы нашли претворение в расцвете концертного, виртуозного начала, проникающего и в светские, и в духовные жанры. Богослужение в полном великолепии соборе св. Марка по своей пышности и торжественности было ни с чем не сравнимым зрелищем. Уже в начале XVI века в вечерах, как правило, участвовали два хора, певшие в сопровождении двух органов. Эта исполнительская практика рождает определенное направление, связанное с искусством и техни-

кой построения многохорных композиций. В жанре мессы особенности этого стиля успешно преломляют Андреа Габриели и его племянник — Джованни Габриели, работавшие в 70—80-х годах органистами в соборе св. Марка.

Расширение жанрово-выразительной сферы мессы осуществляется и путем введения инструментов, которые не только дублируют партии хора, что изредка встречалось раньше (особенности строения некоторых голосов в мессах нидерландских композиторов, в частности у Обрехта, давали повод считать их инструментальными), но и имеют самостоятельные разделы. Таковы большие мессы Джованни Габриели, написанные им для четырех хоров (!) и инструментов. Последние он помещал в разных частях собора, поручая им исполнение ригурнелей и разного рода интермедийных (между пением хоров) построений.

Увлечение большими исполнительскими составами не всегда шло на пользу качеству самой музыки. Явной вычурностью, тяжеловесностью отличается, например, пятидесятитрехголосная (!) «Festmessa» Орацио Беневолли [ДТО, X Jahrg., 1903], написанная для 16 вокальных голосов, 34 инструментов, двух органов и basso continuo.

Наконец, на развитие мессы оказывает влияние еще один существенный момент — зарождение монодических форм, которые содержат в себе предпосылки возникновения новых жанров — оперы, оратории и разного рода произведений сольной музыки. Это проникновение монодического искусства в церковную музыку отчетливо видно в сочинениях Лодовико Гросси Виадана, опубликовавшего в 1607 году во 2-й книге своих «Concerti ecclesiastici» одnogолосную мессу для альты (возможно, также тенора) и органа. В целом этот стиль намечает уже новые рубежи в развитии музыкального искусства, где все большее значение начинает приобретать гармония и осуществляется постепенный переход от модальной системы мышления к тональной, функциональной системе, от контрапункта к генерал-басу.

Наряду с произведениями новых творческих направлений в конце XVI — начале XVII века создается немало месс, написанных в русле палестриновских традиций. Здесь прежде всего следует назвать двух крупнейших испанских композиторов — Кристобала де Моралеса и Томаса Луиса де Викториа (последнего часто называют испанским Палестриной), а также итальянских мастеров — братьев Нанини (Джованни Мария и Джованни Бернардино), Франческо Анерио, Паоло Агостини, Фелице, Сориано, в творчестве которых хотя и сохраняются ведущие законы классической полифонии строгого стиля, тем не менее ощутимо и веяние нового времени (в примере 24, где приводится раздел Et resurrexit одной из месс Агостини, написанной для певческих голосов и basso continuo, можно видеть искусно использованную технику двойного канона, в одном из которых постоянно меняется — от октавы до унисона — интервал имитации). Поэтому наряду с выбором привычных «тем»-источников и разработкой их в традиционных формах

сквозного имитационного строения или с с. f., с использованием хитроумных, изобретательных канонов — иначе говоря, всего арсенала выразительных, композиционных средств музыки XV—XVI веков (недаром старые мастера говорили, что тот, кто не знает месс, — не знает музыки вообще) — эти композиторы в своих мессах не чуждаются и элементов новых творческих направлений. Они охотно вводят хроматику, усложняя ею гармонию, присоединяют к хору орган и другие инструменты — медные духовые и ударные (впервые применяет литавры Дж. Габриели) и т. д.

Эти же особенности строения мессы, но, пожалуй, с еще более ярким выделением концертных черт (в результате чередования tutti и solo) показательны для произведений Иоганна Каспара Керля и Генриха Франца Бибера.

Пройдет совсем немного времени, и месса, освоив новые художественно-стилистические принципы, которые она воспримет от кантатно-ораториального искусства, вступит в новый этап своего развития. И уже в ином качестве — кантатной мессы, состоящей из самостоятельных, законченных номеров, как хоровых, так и сольных, включая трехчастные арии (впервые вводятся А. Скарлатти), — она достигнет на этом пути своей вершины в творчестве Иоганна Себастьяна Баха. Но это событие связано уже с новой эпохой для мессы и музыки вообще.

II. МОТЕТ

В многовековой истории западноевропейской музыки и прежде всего в области ее профессионального многоголосия мотет — один из старейших жанров. Особого расцвета он достигает в эпоху Возрождения, когда получает разнообразные возможности трактовки и становится той формой, которая пользуется большим вниманием, охотно применяется как в церковной службе, так и вне ее.

В период XV—XVI веков мотет достигает в своем развитии той фазы, которая вполне может быть названа классической для данной эпохи. В емкой, стройной форме, имея вполне конкретное содержание, определенные структурные закономерности, он передает художественно-эстетические требования и вкусы своего времени. Более того, обобщив специфические художественные тенденции искусства Возрождения, ее широко популярные «ходовые» образные сюжеты, темы, приемы работы с музыкальными источниками, мотет поднимается до уровня своеобразного эталона выражения в музыке равновесия, гармонии формы и содержания. Он становится одним из немногих жанров, в которых оттачивается стиль эпохи, шлифуются ее лучшие находки и достижения.

Ведущее положение мотета в музыке эпохи Возрождения доказывается и огромным влиянием его на другие жанры (мессу, chanson, инструментальные формы), влиянием, которое может оказывать лишь жанр уже сложившийся, имеющий свою специфику, традиции, устойчивые принципы формообразования. Эти свои свойства мотет приобрел, конечно, не сразу. Путь к «классическому» мотету Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Палестрины был не только долгим, но и в достаточной мере извилистым: он пересекался множеством «дорог», нередко круто менял «направление», откликаясь на новшества и завоевания других жанров. Поэтому если иметь в виду всю многовековую историю мотета, начало которой следует отнести к XII веку, то на разных этапах этого пути он представлял в самых разных формах: как сочинение духовного или светского содержания, чисто вокальное или с участием инструментов, написанное на один или на несколько текстов и т. д. Причина его непостоянства, столь резких изменений объяснима: в отличие от мессы мотет не имел таких исключительно строгих условий ни

в отношении содержания и продолжительности текста, ни в отношении назначения и места звучания. В этом легко убедиться, если соотнести неизменный текст пяти обязательных частей мессы с поистине безграничным числом текстов, которые давали мотету священные писания для каждого дня литургического года, — слова, а с ними мотивы градуалов, фрагменты аллилуй, интроитов, позднее — псалмов, гимнов, проз, секвенций, антифонов. Не случайно определение мотета, данное И. Тинкторисом в его «Deffinitorium musicae» («Определитель музыки», 1474 г.), достаточно обобщенно: «Мотет — сочинение среднего размера, слова которого могут быть всякого содержания, но чаще духовного» [53, с. 370]. Эволюция этого жанра на протяжении нескольких веков настолько сильно преобразила его, что уже в конце XIX века английский теоретик Э. Праут вынужден был сказать, что название «мотет» столь же расплывчато и неопределенно, как и названия некоторых инструментальных сочинений типа токкаты, каприччио [85, с. 287, 288].

Впрочем, эта свободная трактовка жанра появилась лишь со временем. На первых же этапах своего развития мотет содержит четко означенные признаки, выделяющие его среди других жанров. Его нельзя спутать с органумом, кондуктом, песенными формами, так как всякий раз он имеет конкретные отличительные признаки, свои конструктивные и художественно-выразительные особенности.

Название жанра (от *фр.* mot — слово) указывает на непремную его связь с текстом. Кроме того, небезынтересно, что словом «мотет» (*фр.* motet, *лат.* motetus) первоначально обозначалась не только целостная пьеса, вся композиция, но и отдельный, звучащий с новым текстом вокальный голос, приписываемый над тенором. «Возьми тенор из антифонария... изукрашь его и дай мензур... когда он будет хорошо размеренным, сделай над ним дискант... после этого приладь над мотетом триплум, как умешь и можешь лучше» [23, с. 96] — таков один из рецептов «составления» мотета, раскрывающий не только смысл слова, но и процесс его сочинения, в котором первостепенное значение имеет момент прилаживания к имеющимся голосам — новым.

Итак, главной особенностью мотета XIII—XIV веков было выстраивание многоголосной композиции на основе уже имеющегося тенора, в качестве которого брались чаще всего отрывки (притом очень небольшие) литургических мелодий. К тенору сверху «приписывался» другой, более подвижный голос (motetus) со своей мелодией и текстом. Подобная практика сочинения была свойственна органуму и кондукту* — прежде всего той ее форме, которая была распространена в XI—XII веках, когда главная тема песнопения католической службы (раньше она велась верхним голосом) перешла к нижнему — к тенору, над партией которого импровизировался дискант.

Первые ранние мотеты вырастают из форм ритмизованного многоголосия и прежде всего из клаузул (раздел органума), которые с конца XII века нередко выделяются в самостоятельные произведения. В отличие от органумов в них разрабатывается лишь фрагмент хорала, большая часть которого в одноголосном хоровом звучании проходит в обрамляющих его разделах. Из органума в мотет XIII века переходит и определенная модусная ритмика — непремное условие

* В отличие от органума тенор кондукта, как правило, был свободным, не связанным с литургическим пением; в многоголосии преобладало ровное движение голосов: нота против ноты.

организации голосов (в первую очередь тенора) в одном из шести ритмических модусов*:

первый — трохей (♩ ♩ ♩ | ♩),
второй — ямб (♩ ♩ ♩ | ♩),
третий — дактиль (♩ ♩ ♩ | ♩),
четвертый — анапест (♩ ♩ ♩ | ♩),
пятый — спондей (♩ ♩ ♩ | ♩),
шестой — трибрахий (♩ ♩ ♩ | ♩).

С течением времени к тенору стали приписываться не один, а два голоса, и такие трехголосные (с двумя новыми текстами) мотеты получили название двойных, четырехголосные же мотеты (с тремя текстами) — тройных. Распределение и обозначение голосов в таком мотете следующее:

IV — quadruplum
III — triplum
II — motetus (или discantus)
I — tenor

Иногда функцию теноровой партии выполнял двухголосный кондукт, к которому присочинялись остальные голоса. Характер исполнения мотета XIII века заимствовался у органума: певец обычно пел партию мотета, тенор же исполнялся на инструменте (чаще на органе).

Процесс зарождения мотета на основе преобразования старых музыкальных форм отчетливо виден в примерах 25 а, б, в, имеющих в качестве первоосновы один и тот же источник — отрывок григорианской мелодии «Benedicamus Domino». Фрагмент этой мелодии разрабатывается сначала в клаузуле (clausula); затем в двухголосном мотете, в котором к заданному тенору, видимо исполняемому на инструменте, прибавляется motetus — вокальный голос с новым текстом; и наконец, в трехголосном двойном мотете, где сочетаются уже три разные мелодии, причем две из них поются на различные тексты. Такое «надстраивание» в мотете, осуществленное путем прибавления к ранее существовавшим мелодиям новых голосов, типично для творческого метода композиторов ars antiqua. Аналогичным образом строит, например, Перотин свой трехголосный органум «Nec dies quat», используя в нем материал двухголосного органума (на эту же тему своего учителя — Леонина).

В приведенных образцах мелодия «Domino»** ритмически строго организована, причем в каждом случае по-разному. Техника письма этих мотетов, относящихся к XIII веку, очень показательна для музыкальных композиций того времени, отвечающих многочисленным предписаниям и четко установленным руководствам к сочинению многоголосной музыки (знаменитых теоретиков — Джона де Гарландиа, Йоханнеса де Грохео, Псевдо-Аристотеля, Уолтера Одингтона, Франко Кельнского). В числе таких показательных и очень специфичных композиционных принципов находятся принципы модалной ритмики и ритмической оstinатности. Повторяющиеся ритмические формулы часто пронизывают всю ткань, все голоса сочинения, но наиболее строго они выдерживаются в нижнем голосе — теноре — фундаменте всей композиции. Взятая из литургического источника, его мелодия организуется, «налаживается» в соответствии с каким-либо избранным ритмическим модусом и ordo (ряд). Ордо обозначает количество фигур того или иного модуса, заключенных в одной фразе до паузы (ordo primus состоит из одной ритмической фигуры, ordo secundus — из двух и т. д.) Ритм начальной фразы, как правило, становится постоянным, в результате чего мелодия членится на множество коротких фраз и «теряется» в звеньях цепи оstinатно повторяющихся ритмических фигур. Важно, что и сама мелодия тенора представляет собой уже не целостный хорал, а, как и в клаузуле, лишь его

* Впервые характеристика шести модусов была дана Иеронимом Моравским в его труде «Discantus positio vulgaris» (ок. 1225 года).

** Текст Benedicamus Domino, получивший большое распространение в мотетных сочинениях, является заключительным разделом богослужения; он, по-видимому, появился в галликанской литургии и оттуда перешел в римскую мессу и Официум.

часть, которая может быть несколько раз повторена, что ведет к мелодической оstinатности и своеобразной «куплетности». В этом случае контрапунктирующие тенору остальные голоса не подлежат повтору: обновляясь, они развиваются своим путем.

Другая показательная черта мотетов XIII века — их трехголосие, в котором каждый голос имеет свой текст, излагаемый или на латинском языке, или на разных языках: латинском и французском (с различными диалектами)*. Цитируемая в теноре литургическая мелодия обычно не подтекстовывается, а сопровождается лишь начальными словами, подсказывающими происхождение напева.

В дальнейшем мелодии светского содержания «осваивают» и партию тенора (эта разновидность французского мотета получила название motet-enté, то есть «привитый» на песенной основе).

Вертикаль мотета XIII века полностью соответствует идеалам музыкальной эстетики средневековья, наставлениям добиваться звучности полной земной отрешенности, лишенной какого бы то ни было напряжения, остроты и внутреннего накала, — звучности, создаваемой обильным применением совершенных консонансов — кварт, квинт, октав; иногда вводятся диссонансы — терции и позднее сексты. В ритмической организации преобладает трехдольное измерение (совершенное время).

В конце XIII — начале XIV века в связи с все более активным включением светских элементов, в том числе и введением инструментов, которые порой уже не только дублируют вокальные голоса, но и исполняют отдельные партии, мотет заметно меняется. В его фактуре усиливается контраст между тенором — строгим, традиционным напевом — и свободно, непринужденно развивающимися верхними голосами. Этот контраст с течением времени приводит к важным, серьезным завоеваниям в области ритмики, строения фактуры, нотной системы, в частности нотации, так как лонга (единица меры в музыке XIII века) уступает место бревису — короткой ноте, ставшей единицей времени в музыке ars nova, которая дробится на семибревисы; на границе XIII—XIV веков появляется и минима, а в XIV — и семиминима.

Этот стиль убедительно демонстрирует один из известнейших мотетов Пьера де Ла Круа (Petrus de Cruce) «Aucun—Longtans—Annuntiantes»** (его нотный фрагмент см. — 15, с. 100). Изысканный верхний голос (triplum) с вьющейся мелодической линией и кружевным узором, более простой по структуре средний голос (motetus) и размеренный, строгий нижний (tenor), изложение которого не лишено изобретательности (его мелодия звучит дважды — с паузами и без пауз), — все это компоненты довольно типичной фактуры мотетных композиций на рубеже XIII—XIV веков.

Мотеты собственно XIV века (прежде всего Филиппа де Витри, Гильома де Машо) еще больше усиливают эту тенденцию к горизонтальному расчленению фактуры на своеобразные пласты, из которых нижний нередко становится инструментальным, а верхние — вокальными. Это многоголосие, как правило, организуется в ритмической системе больших пролацио (prolatio major) с перфектным (то есть совершенным, на три) делением длительностей на всех ярусах.

История мотета наглядно раскрывает многие особенности развития духовной музыки, и главную из них, связанную с тем, что во все времена своего существования (и в XIII веке также) музыка культа находилась под большим влиянием народного и светского профессионального искусства. Об этом влиянии свидетельствует, в частности, один из ранних музыкальных памятников прошлого — мотеты манускрипта Монпелье, целый ряд которых включает светские тексты. Более того, исследуя рукописи Монпелье, французский музыковед Ш. А. Кусмакер обнаружил среди 104 теноров этих мотетов 22 народные песни,

* Известный теоретик средневековья Йоханнес де Грохео в своем «Tractatus de musica» (ок. 1300 г.) дает мотету следующее определение: «Мотет — это произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов» [53, с. 245].

* В полном виде он опубликован в Schola Cantorum IX. Budapest, 1976.

в том числе такие, как «Belle Isabelot», «Cis a cui je suis amie», «Hé! Réveilles-toi» и другие [74, с. 94]. Мелодии этих песен, по свидетельству ученого, подверглись некоторым преобразованиям, — ведь им старались придать вид и характер церковных песнопений.

Этот факт включения в мотетную композицию светских мелодий, мелодий популярных песен и романсов говорит о многом. Он помогает правильно установить живительный родник, «движущие силы» искусства, понять причину и тех быстрых, стремительных изменений, которые все явственнее обнаруживают себя в музыке первой трети XIV века*. Речь идет не только о более широком освоении ладов народной музыки, отказе от модальной ритмики за счет использования свободных ритмических фигур, о появлении хроматизма и вводных тонов в новом типе каденций, но шире — о внесении в музыку жизненно-реальных образов, о выражении в ней личностного начала, о рождении потребности индивидуальных проявлений — качествах, которые становятся предпосылкой установления иных критериев в музыке и началом формирования новых эстетических идеалов искусства ars nova.

Новые художественные тенденции наиболее отчетливо проявились в творчестве Филиппа де Витри и Гильома де Машо — самых ярких представителей французского искусства XIV века. Из наследия Витри сохранилось 14 трех- и четырехголосных мотетов (в основном полемико-политического содержания). Среди них 13 имеют латинский и 1 — французский текст. Наоборот, Машо предпочитает писать мотеты на французский текст: из его 23-х двух- и трехголосных мотетов лишь 5 имеют латинский текст**.

В сочинениях этих выдающихся мастеров ars nova (каждый из которых к тому же был прекрасным поэтом и сочетал этот талант с разносторонней деятельностью иного рода) утверждается целый ряд важных завоеваний в области выразительных средств и принципов работы с музыкальным материалом.

Уже в своих ранних мотетах Витри строит мелодические фразы тенора достаточно протяженными, повторяя их не более одного, двух раз. Укрупняются и остигато повторяющиеся ритмические фразы, которые в результате введения двухдольной метрики все дальше уходят от модальной организации ритма мотета XIII века.

Общим для обоих композиторов является частое введение вступительного раздела — Introitus, предшествующего появлению тенора, а также использование в некоторых мотетах принципа диминуирования при повторении его мелодии (это особенно характерно для зрелого стиля Витри — мотет с motetus'ом «In arboris empero», но также и для Машо — с motetus'ом «Lasse! Je sui en aventure»).

Главное же нововведение касается ритмической организации голосов, достижения ее особой упорядоченности, которая приводит к такой трактовке музыкальной формы, где получает претворение техника изоритмии с двумя ее компонентами: talea (остинатная ритмическая формула) и color (остинатно повторяющийся мелодический рисунок). Обращение с довольно крупными, протяженными ритмическими фразами позволяет для удобства анализа подобного письма ввести еще одну композиционную структуру — изоритмический период (музыкальное построение, соответствующее продолжительности talea) — важную строительную единицу в музыке не только XIV, но и всей первой половины XV века.

Изоритмическая техника применяется каждым из композиторов с учетом ее разных возможностей. В сочинениях Витри она предстает в достаточно простом

* Наиболее значительные собрания рукописных мотетов XIII века находятся в кодексах: Wolfenbüttel I, II (Herzog—August—Bibl.), Флоренции (Bibl. Laur.), Мадрида (Bibl. Nac.), также Монпелье (Fac. de Médecine), Парижа (Bibl. Nat. frs.), Бамберга (Staatl. Bibl.), Бургоса, Турина и др.

Основные источники мотетов ars nova содержатся в собраниях Ivrea (Bibl. Capitolare) и Парижа (Bibl. Nac. frs.).

** Мотеты Витри см. в издании Polyphonic music of the fourteenth century, 1956—1959, vol. I; мотеты Машо — Publ. Guillaume de Machaut. Musikalische Werke, dritte Band. Leipzig, 1929.

решении, у Машо порой приобретает более изощренный вид — прежде всего в случаях несовпадения границ talea и color. Не встречается у Витри и использования панизоритмии (изоритмии, распространяющейся на все голоса); много меньше у него, чем у Машо, и примеров введения частичной изоритмии в свободных голосах. Вообще, при сравнении их сочинений, письмо Машо отличается большей утонченностью и изяществом. Гибкость очертаний мелодических рисунков сочетается у него с отточенностью ритмических структур (прежде всего talea), которые сами по себе могут состоять из симметрично расположенных ячеек или идентичных ритмических группировок.

Такова структура talea (из двух почти тождественных фраз) в мотете Машо «O series summe gata» с тенором «Omnes speciosa» (пример 26). Мелодия тенора этого произведения взята из антифона «Ave Regina coelorum», но не начальной его части, а серединной, соответствующей словам «Omnes speciosa». Строением тенора — 6 talea и 2 color — определяется структура всей композиции, которая состоит из дважды звучащих трех изоритмических периодов по восемь тактов (A B C A B C). Интересным и в то же время показательным моментом является каденционный план мотета, в котором первый период оба раза имеет октаву на V ступени, а остальные периоды — на I ступени ионийского лада:

A B C A B C
 V I I V I I

Новаторские черты стиля Машо отчетливо видны и в мотетах, написанных без изоритмии, — на песенный с. i. Таков, например, его мотет с мелодией песни (в теноре) «Pouq quod me bat», по своей структуре приближающейся к вьреле. Ее текст, сохранившийся в памятниках XIII века (Оксфорд), и мелодия взяты Машо неизменными, к ним лишь добавлен возглас «Aimy, Dieus».

В отличие от мотетов Пьера де Ла Круа, содержащих ярко выраженное сольное начало (благодаря выделению очень подвижного верхнего голоса), мотеты Машо воспринимаются как своеобразные дуэты с сопровождением. Их новой чертой является подборка текстов, которые по смыслу очень часто близки друг к другу. Так, в одном из мотетов Машо тенор имеет текст «Bone pastor» («Добрый пастырь»), motetus — «Bone pastor, qui pastorens» («Добрый пастырь, который нас наставлял»), triplum — «Bone pastor Guillaume» («Добрый пастырь Гильом»). Отсюда естествен дальнейший шаг в развитии мотета — «свертывание» нескольких текстов в один и замена родственных по содержанию текстов моно-текстовостью.

Важный этап в развитии мотета, который непосредственно подводит к творчеству Данстейбла и Дюфан, а с другой стороны, некоторыми своими свойствами прогнозирует и более поздние его стадии эволюции, связан с деятельностью Йоханнеса Чикониа. В сочинениях этого автора четко обозначена черта переходного этапа от эпохи ars nova к раннему Возрождению. Эти новые свойства проявляются прежде всего в характере многоголосия его произведений, значительно отличающихся от ансамблевого и вокально-инструментального стиля XIV века своей хоровой основой, в которой проступают признаки письма будущего контрапункта строгого стиля. В строении их фактуры — ритмическая выровненность голосов, отсутствие изломанных, прихотливых мелодических рисунков верхних голосов. Отчетливо видна тенденция к естественности и простоте интонаций и фраз, к большей гармонической ясности и консонантности, и наконец, что очень важно, — к возрастанию значения имитационного развития:

VIII



Из 11 мотетов Чикониа четыре остаются выполненными еще в изоритмической технике (все они четырехголосны). Однако уже в трех из них за счет укрупнения длительностей верхнего пласта и ритмического сближения его с нижней парой создается возможность использования единого тактового деления для всех голосов.

В семи мотетах, где отсутствует изоритмия, намечаются предпосылки развития мотета песенного типа и мотета свободного имитационного строения. Причем в отдельных сочинениях (как и в вышеприведенном примере из мотета «O Felix templum jubila») имитации сопровождают фактически каждую фразу текста. Не случайно мелодико-интонационная идентичность голосов «снимает» в этом мотете многотекстовость и приводит к однотекстовости. Правда, пока это еще большая редкость, многотекстовое письмо остается для Чикониа более естественным.

Переход к однотекстовому мотету, наметившийся в начале XV века, в дальнейшем осуществляется при участии английских масте-

ров: Леонеля Пауэра, Уолтера Фрая, Джона Данстейбла *. Особенно интересны сочинения Данстейбла, предвосхищающие, как, впрочем, и некоторые другие произведения его соотечественников, стиль ранних франко-фламандских контрапунктистов — прежде всего Г. Дюфай и Ж. Беншуа, с которыми Данстейбл, возможно, был связан по работе в Камбре.

По удачному выражению ван ден Боррена [59, с. 77), английский мастер первым примирил мелодию и гармонию, которые до этого времени вели себя как враждующие сестры. Мягкие, светлые тона общего многоголосного звучания, певучесть гармонии удаются композитору благодаря более широкому применению несовершенных консонансов и фобурдонной техники, удалению из гармонии характерных для французской школы параллелизмов квинт и октав. Это придает его сочинениям неизвестную для той поры гармоническую наполненность, сочность и существенно отличает его мотеты от ранее рассмотренных французских мотетов XIII—XIV веков.

Сохранилось 30 мотетов Данстейбла [МВ, VIII, также ДТО, В. 76]. Среди них 12 — изоритмические, остальные же не содержат изоритмии, а выполнены в иной манере — с распетым с. рг. f. материал которого может находиться не только в теноре, но и в других голосах, особенно часто — в дисканте.

Что касается изоритмических мотетов (8 — трехголосные и 4 — четырехголосные), то для многих из них характерно последовательное применение приема диминуирования *colog* с постепенным сокращением длительностей при его втором и третьем появлении. Композитор пользуется и панизоритмией — таков его четырехголосный мотет «Gaude virgo — Virgo mater». Все мотеты этой группы многотекстовые (причем их текст только духовного содержания) и в своем музыкальном решении опираются на конкретные литургические первоисточники — секвенции, тропы и пр.

Техника выполнения их уже во многом приближается к письму нидерландских композиторов. Таковы, например, два мотета Данстейбла «Veni sancte spiritus» (один на три, другой — на четыре голоса), написанные на основе материала секвенции троицына дня. Тенор трехголосного мотета получает, как это станет принятым в XV веке, разъяснение-сапон: «и поется в первый раз прямо, во второй — обращенно, в третий — в возвратном движении, опуская третью часть (то есть 9 \downarrow — Н. С.), и берешь квинту, если хочешь иметь тенор Sancte Spiritus»**. Что подсказывает, что избранный

* Мотеты XV века содержатся в рукописях Old Hall (Library of St. Edmund' College) и Тридентского собора, а также Турина (Bibl. Naz.), в Apt. (Basilique s. Anne), Оксфорда (Bodleian Library, Ms. Canonici), Модены (Bibl. Estense), Лейпцига (Univ. Bibl.), Рима (Bibl. Vat. Chigi; Bibl. Vat. Cap. Sistina), Мюнхена (St.-Bibl.) и др.

** В классификации Л. Файнингера этот канон называется линейным. Он предполагает однолинейную имитацию, то есть проведение в одном голосе (чаще в теноре) одних и тех же мелодических построений согласно предложенному условию.

напев вначале исполняется так, как нотирован, во второй раз — в обращении, в третий — в ракоходном движении квинтой выше, причем, как видно из текста мотета, все эти проведения появляются через равные временные дистанции в 8 тактов (пример 27).

К другой группе — дискантовых (кантиленных) мотетов — относится, например, мотет «Alma Redemptoris Mater» (пример 28), написанный на известный и широко разрабатываемый еще в XIII веке антифон (Германа Контрактуса) в честь деви Марии с начальными словами:

О спасителя Матери! Врата отверстые Рая
Ты являешь собой и Звезду Морей... [далее — 16, с. 158].

Для данного мотета, как и для других мотетов Данстейбла этой группы (все они трехголосны), прежде всего характерна однотекстовость (нижние голоса не подтекстованы и, возможно, предполагали инструментальное исполнение), а также свободное строение формы с членением ее на разделы, отличающиеся метрическим изложением, составом голосов и т. д. Количество этих разделов уже ничем не регламентируется и всецело зависит от авторского решения. Мотет Данстейбла «Alma Redemptoris Mater» состоит из трех разделов, с Дуо в центре и со сменой трехдольного метра на двухдольный при переходе к третьему разделу. Отталкиваясь от мелодии антифона, композитор создает собственную яркую вокальную импровизацию, льющуюся естественно и непринужденно, в которой подобно инкрустации лишь изредка появляются мотивы, попевки с. рг. f.

Из числа других мотетов этого автора особо выделим его декламационный мотет «Quam pulchra es» с силлабическим типом пения (при котором почти каждой ноте соответствует слог текста) и единым ритмическим пульсом для всех голосов.

Интересны и такие мотеты, в которых совмещаются особенности кантиленных форм и строгой остинатности. Подобное синтезирование приемов можно видеть в мотете «Nesciens mater» (пример 29). Его песенный верхний голос сопровождают два другие, по-видимому инструментальные (особенно маловокален средний голос), причем нижний четырежды проводит мотив с тетракордной попевкой от звуков *d, e, f, g*, из которых сам же и состоит.

В целом стиль Данстейбла убедительно показывает органичный сплав народно-песенных элементов и выразительных свойств светской английской и итальянской музыки (их практики колорирования, варьирования мелодического материала) с профессиональными традициями, как ранее сложившимися, так и впервые складывавшимися в жанре мотета. Обогащая эти традиции новыми художественными приемами и творческими находками, композитор, по сути дела, пролагает новые пути в развитии искусства, знаменующие и новую фазу в эволюции мотета.

Развитие мотета в XV—XVI веках отражает общую тенденцию, характерную для музыкального искусства этого времени, связанную с моментом усиления индивидуализации в творческом подходе

к воплощению художественного замысла, с увеличением способов интерпретации первоисточников и все большим отходом от стереотипных форм его трактовки. Вначале — почти весь XV век — эта тенденция скорее ощутима при сопоставлении определенных школ и творческих поколений, но с конца XV века и особенно в XVI веке она все отчетливее выступает применительно к конкретным музыкантам, индивидуальность и своеобразие которых (они не исключают и проявления общетипических качеств) делают их истинными представителями эпохи Возрождения. Эпохи, в которой складывается удивительная гармония в сочетании традиционных явлений и новых; общепринятых, классических выразительных средств и совершенно необычных художественных решений*.

Ранее уже говорилось о возможных творческих контактах Данстейбла — представителя искусства английских композиторов на континенте — с Дюфай и Беншуа. Не случайно ряд художественных принципов, обнаруживаемых в творчестве английского мастера, до некоторой степени типичен и для так называемого бургундского мотета XV века, авторами которого были И. Чезарис, И. Кармен, Н. Гренон, Ж. Таписье, Ж. Беншуа, позднее А. Бюнуа, и конечно же, самый выдающийся среди них — Гильом Дюфай.

Мотеты Дюфай — это сочинения, в которых отчетливо проявляется переход от старофранцузского мотета к новому стилю нидерландских композиторов. Среди опубликованных в настоящее время его 24-х мотетов [Op. Om. I, V] духовного и светского содержания находятся и произведения значительных масштабов, величественные, торжественные, и более камерные — простые по форме и небольшие по размерам. Не менее шести из них могут быть причислены к типу кантиленных мотетов (знакомому по творчеству Данстейбла). При мелодической развитости всех голосов ведущим в этом типе мотета является верхний — дискант, парафразирующий чаще всего в свободной, импровизационной манере григорианский хорал.

13 мотетов Дюфай выполнены в изоритмической технике, которая применяется композитором либо для организации только нижних — инструментальных голосов (или вокально-инструментальных, так как они могли и петься), либо вообще всех голосов произведения. Таких панизоритмических мотетов 9. В одном из них — «Apostolo glorioso — Cum tua doctrina — Andreas» (пример 30), написанном для пяти голосов, автором приписан Solus Tenor — тенор, заменяющий партии тенора и контратенора и позволяющий исполнять это сочинение на четыре голоса. Как видно из приведенного начального фрагмента этого мотета, композитор стремится сделать сочинение эффектным, торжественным; он предпосылает изложению основного материала выразительное вступление имитационного строения, содержащее яркие фанфарные интона-

* В XVI веке выходят печатные издания мотетов. Среди наиболее известных издателей — О. Петруччи, А. Антикко, Ант. и Анж. Гардане в Венеции; Д. В. Роблетти и Л. Гриньяни в Риме; П. Аттеньян, Н. Хемин, А. ле Ро в Париже; М. Модерне в Лионе; Т. Сузато, Р. Фалез в Антверпене.

ции призывного характера. Подобная значительность свойственна музыке и других изоритмических мотетов, создававшихся, как правило, к какому-либо знаменательному событию — ко дню освящения собора, по случаю заключения мира, каких-либо других торжественных церемоний.

В мотете «Apostolo glorioso», имеющем два color, автор применяет диминуцию при изложении color II. Этот принцип он строго выдерживает и в большинстве других своих изоритмических сочинений. Так, в мотете «Ecclesiae militantis—Sanctorum arbitrio—Bella canunt» нижние два голоса (их color и talea совпадают) в шести проведениях четырежды (в связи с диминуцией) меняют мензуру.

Тематическим источником мотетов Дюфаи является материал градуалов, антифонов, респонсорий, интроитов. Очень редко композитор отбирает для с. f. целостную мелодию. Чаще он работает лишь с фрагментами — начальными или заключительными ее разделами, используя этот материал в свободной манере, с включением тропирования и орнаментики*. В теноровых мотетах с. f. облекается в жесткие контуры изоритмии; в дискантовых, кантиленных мотетах он получает более свободное решение, хотя и здесь внимание композитора сосредоточено на стройности целого и частей, о чем свидетельствует конструктивная четкость в реализации композиционной идеи.

Сравним два мотета, созданных Дюфаи в ранний период творчества (20—30-е годы — время его пребывания на службе при дворе Малатесты да Римини). Один из них — тройной — «O sancte Sebastiane — O martyr Sebastiane — O quam mira» — выполнен в изоритмической технике: после продолжительного двухголосного вступления (канон в унисон) следуют три панизоритмических периода и затем новые три периода, имеющие тот же нижний голос (color II), длительности которого сокращены вдвое**. Не менее строго организован и мотет — в честь девы Марии — «Inclita stella maris» (пример 31), принадлежащий к кантиленной, песенной разновидности, получивший необычайно оригинальное решение. Его два верхние голоса на протяжении 129 тактов излагаются точным канонем (он начинается как мензуральный) с постепенным увеличением временной дистанции («звуковой перспективы») между пропойтой и респойтой от одного до восьми тактов. Оба мотета, четырехголосные. И это также очень важный фактор, так как Дюфаи был одним из первых, кто закрепляет за мотетом четырехголосный склад, возможности которого, бесспорно, несравненно бо-

* Так, источником только что рассмотренного мотета «Ecclesiae militantis» служат начальные разделы антифонов «Ecce popen Domini» и «Gabriel»; источник тенора мотета «Apostolo glorioso» — антифон литургии праздника св. апостола Андрея «Andreas Christi famulus». См. материалы источников в изданиях: Graduale Romanae Ecclesiae. Roma, 1907; Antiphonale Romanae Ecclesiae, Roma, 1912; Officium Majoris Hebdomadae. Roma, 1923.

** Упоминаемые здесь мотеты «O sancte Sebastiane», «Ecclesiae militantis», «Inclita stella maris» см. также в издании: Гийом Дюфаи. Ансамбли. М., 1979.

гаче и шире, чем трехголосия (заметим, что в двух случаях композитор применяет и пятиголосие).

Немало нового Дюфаи вносит и в интонационно-ритмическое наполнение многоголосия, упрощая его ради большей ясности, выразительности мелодического начала, используя при этом как строгие изомелические формы, так и свободное варьирование внутри многоголосных комплексов. Такую тонкую работу демонстрирует, например, мотет «Nuper rosarium flores», светлое, праздничное произведение, написанное ко дню освящения собора Санта Мариа дель Фиоре во Флоренции 25 марта 1436 года. Приводим для сравнения такты 34—43, 129—134, 157—162:

IX
а) т. 34

Con - de - co - ra -
Con - de - co -

- runt
- ra - runt per - pe - tui

т. 129

Musical score for measures 129-131. The top staff (Soprano) has lyrics: Cru - ci - a - tus. The second staff (Alto) has lyrics: Cru - ci - a -. The bottom two staves (Tenor and Bass) provide harmonic accompaniment.

Musical score for measures 132-134. The top staff (Soprano) has lyrics: - tus. The second staff (Alto) has lyrics: - tus. The bottom two staves (Tenor and Bass) provide harmonic accompaniment.

в)

т. 157

Musical score for measures 157-159. The top staff (Soprano) has lyrics: be - ne - fi - ci - a. The second staff (Alto) has lyrics: be - ne - fi - ci - a. The bottom two staves (Tenor and Bass) provide harmonic accompaniment.

Musical score for measures 160-162. The top staff (Soprano) has lyrics: Cru - ci - a - tus. The second staff (Alto) has lyrics: Cru - ci - a -. The bottom two staves (Tenor and Bass) provide harmonic accompaniment.

Многие исследователи творчества Дюфай, в том числе ван ден Боррен, отмечают, что если светские сочинения этого композитора в большей мере связаны с прошлой эпохой, то духовные композиции, наоборот, смотрят в будущее. Это отчетливо видно при рассмотрении одного из лучших мотетов Дюфай, написанного им незадолго до смерти и являющегося как бы своеобразным завещанием мастера, — «Ave Regina caelorum» (пример 32). Для него характерна не только типичная для мотетных композиций последнего времени расстановка голосов — с тенором, находящимся выше баса, но и сам принцип работы с с. рг. f., отчасти напоминающий метод использования его в мессах: строгое прочтение в теноре и более свободная его транскрипция в других голосах (в данном случае в верхнем), выполненных уже как бы по «канве» оригинала. Источником мотета является очень известный антифон в честь девы Марии «Ave Regina caelorum», который играет здесь уже не столько конструктивную роль (как в мотетах XIII—XIV веков), сколько мелодико-тематическую, и имеет не только организующее, но прежде всего содержательное значение. Складывается новая система разработки с. рг. f., который вступает на путь освоения сквозного развития, путь переосмысления, незнакомый искусству прежних эпох.

Особый интерес представляет включение в мотет «Ave Regina» тропа — молитвы композитора: «Сжался над бедным твоим Дюфай, не дай ему, грешному, сгореть в яростном пламени», который формально делает это сочинение двухтекстовым, хотя, по существу, в нем — иной род дуплановости, возникшей уже на основе тематического единства и однородности. Вообще же в творчестве этого мастера отчетливо прослеживается «движение» к одноклассовости: таких мотетов в количественном отношении больше, чем многотекстовых. Необычайная органичность, которая исходит из соразмерности частей мотета «Ave Regina» (первая из них звучит в трехдольном метре, вторая — в двудольном), свобода и естественность введения то одной пары голосов, то другой, чередование и смена двух-, трех-, четырехголосия внутри разделов, а не на границах формы — все эти качества типичны для композиторов пер-

вого поколения нидерландской школы, справедливо видевших в Дюфай родоначальника новой выразительности и «первого мастера нового стиля».

Оценивая вклад этого композитора в историю мотета, следует, однако, помнить о том, что он навряд ли смог бы проложить мост в новое, если бы не опирался на многочисленные опыты своих французских и итальянских предшественников, а также английских современников. Дюфай свел воедино все известные ему достижения. «С ним произошло то, что впоследствии происходило с такими композиторами, как Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен... он сосредоточил в своем лице всю совокупность тенденций своего времени, давая им более общее выражение, чем могли бы это сделать менее крупные дарования»... [59, с. 346].

Следующей важной вехой на пути к классическому типу мотета эпохи Возрождения является творчество И. Окегема и его современников — И. Региса, Я. Обрехта, И. Тинкториса. В этот период получает претворение множество вариантов форм, и среди них разнообразнейшие композиционные структуры — как одночастные, так и многочастные (например, в мотетах Региса нормой становится «трехчастность»), с выделением и без выделения ансамблевых групп разного состава, многотемные в своем многоголосном «профиле» и однотемные, включающие канон, имитации, и т. д. Мотет все меньше имеет тот ясно выраженный характер, какой был свойствен ему, например, в эпоху *ars antiqua**. Все реже встречается многотекстовость, которая, впрочем, не исчезает полностью и в XVI веке, приобретая теперь (как и в последнем мотете Дюфай) иную функцию, иной смысл — выразительного средства особого символического значения. Если в творчестве Дюфай можно было еще встретить три случая смещения латинского и французского текстов [Op. Op. VI, № 9, 10, 25] в так называемых мотетных *chansons*, то с течением времени в отношении текстовой части мотет становится таким, каким он был на заре своей истории, — то есть произведением с латинским текстом.

Одни образцы этого жанра показывают продолжение линии развития кантиленного мотета, другие — разработку мотета тенорового типа, который со второй половины XV века оказывается более прогрессивным, чем первый (в условиях неразработанной системы гармонических последований, ограниченных однотипными созвучиями, он вел к монотонности и однообразию и потому с конца XV века стал использоваться реже).

Помещение мелодии *s. rg. f.* в теноре облегчало творческий процесс, освобождало от скованности гармонического движения

* Иногда широкое понимание термина «мотет», к которому причисляются все духовные и светские произведения с латинским текстом, дает повод некоторым исследователям [59] применять его и к гимнам — небольшим полифоническим сочинениям торжественного характера с григорианским хоралом в верхнем голосе и преобладанием силлабического типа пения. Это представляется нам не совсем верным и допустимо лишь в отдельных случаях.

(когда теноровый голос находился в фундаменте многоголосия) и давало возможность верхним голосам быть самостоятельными и независимыми. Оно стимулировало к таким решениям, в которых все меньше места оставалось для механических, искусственных комбинаций, и наоборот, получала воплощение новая, родившаяся в XV веке эстетическая потребность в гармонической красоте и благозвучии, консонантной наполненности. Не случайно в музыке этого времени начинает преобладать четырех- и пятиголосие.

Для такого исполнительского состава пишет свои произведения и Окегем — автор ряда мотетов, в том числе и нескольких посвященных деве Марии. Это — «*Alma Redemptoris Mater*», «*Ave Maria*», два мотета «*Salve Regina*» (все четырехголосные) и «*Intemata*», «*Gaude Maria*» (пятиголосные).

Особую известность среди них получил «двухчастный» мотет «*Alma Redemptoris Mater*»*, являющийся образцом высоких достижений вокально-полифонического искусства XV века, содержащих немало предпосылок, развитие которых интенсифицируется с конца столетия и захватит новый век. Среди наиболее показательных свойств этого мотета назовем максимальную мелодизированность и чисто вокальную природу его многоголосия, а также истинное качество полифонического мышления — диалектическое соотношение единства и контраста, которое можно видеть и на уровне организации всей формы, и в характере развития голосов. В музыке мотета уже нет того спокойствия и уравновешенности, которые были в трактовке этого же антифона Дюфай. Она более откровенна, страстна, убедительна. Достаточно вслушаться в ее звучание! голоса (некоторые с диапазоном дуодецимы) вступают одновременно и ведут себя свободно в отношении выключения из полифонического целого и введения в него. Ориентируясь на колорированный тенор, развивающий *s. rg. f.*, они заимствуют у него отдельные обороты, фразы, оставаясь при этом самостоятельными. Вторая часть, где продолжается разработка антифона, еще более динамична и включает отдельные имитации.

В мотете «*Gaude Maria*», повторяя в третьей части слова и музыке заключительного раздела первой части, Окегем воспроизводит прием, ведущий свое начало от респонсорных форм, который до него претворил в своем мотете «*Ave Regina*» английский композитор Уолтер Фрай.

Окегему принадлежит и очень редкостный для его времени 36-голосный мотет. Возможно, что им является, как это предполагают зарубежные исследователи [88, с. 124], «*Deo gratias*», опубликованный как анонимное произведение Петреусом в 1542 году и Нейбером в 1568 году. Однако следует учесть, что Вирдунг, описывая в 1504 году мотет Окегема, характеризовал его как сочинение, состоящее из шести 6-голосных канонов. В то же время «*Deo*

* Его нотный текст помещен в издании: *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte* (herausgegeben. K. G. Fellerer). Die Motette. Köln, 1974, S. 38.

«gratias» представляет собой четыре 9-голосных канона, где каждый канон имеет свою тему, но в одновременности звучит не более 18 голосов. Кто бы ни был его автором, это не просто оригинальное создание (своеобразный «монстр»), но также и находка — пример первого мотета чисто аккордового склада, открывающего дорогу некоторым композициям Жоскена и его последователей.

Что касается имитационного изложения, то оно в эпоху Окегема уже не было редкостью. И даже в первой половине XV века в жанре мотета существовали сочинения канонического строения, например четырехголосный мотет Иоганна Кармена «Pontifici decogi speculi» с подзаголовком «Fuga trium temporum», в котором строгий канон в приму между двумя верхними вокальными голосами сочетался с двумя другими, бестекстовыми (по-видимому, инструментальными) голосами — тенором и контратенором, что особенно сближало это сочинение с итальянской каччей.

Широко и разнообразно представлены мотеты в творчестве Я. Обрехта*, среди которых одноклассовые и политекстовые мотеты, мотеты с традиционной формой с. f., близкой технике написания его месс, и мотеты, где складывается новый тип фактуры — со сквозным имитационным развитием отрезков хора во всех голосах произведения. Фактура его мотетов, как правило, четырех-пятиголосна. Наряду с камерными сочинениями («Passe, Domine» — 45 тактов; «Naes Deum coeli» — 70 тактов) большая их часть — это крупные, масштабные произведения, состоящие из двух, трех частей и достигающие размеров порядка двухсот тактов (впрочем, не следует думать, что укрупнение мотета происходит только за счет увеличения частей, так как протяженными становятся и одноклассовые мотеты: «Si oblitus fuevo» имеет 274 такта, «Homo quidam—Salve sancta facies» — 289 тактов).

Познакомимся с одним из мотетов Обрехта, в котором как бы сфокусированы характерные черты стиля композитора, — «Beata es, Maria» (пример 33). В этом сочинении, очень обаятельном своим лирико-поэтическим звучанием, несомненно отражающим влияние песенных форм, обращает на себя внимание и музыкальный язык — отточенность музыкальных фраз, закругленность, гибкость и естественность мелодических линий, истинная кантиленность — и принципы формообразования.

Строение многоголосия этого произведения указывает на то, что перед нами уже качественно новый тип фактуры, для которого характерны внутреннее единство и равнозначная интонационная нагрузка всех голосов, их достаточная гармоническая определенность, вызванная проникновением в модальную логику элементов тонального мышления. Это многоголосие фактически уже вводит в «строгое письмо», являющееся классическим стилем для эпохи Возрождения.

В мотете два раздела и два с. р. f. В первом разделе, открывающемся четырехголосной унисонно-октавной и квинтовой стрет-

* Werken van Jacob Obrecht. Motetten. Amsterdam—Leipzig, s. a.

тной имитацией, разрабатывается мелодия первого с. р. f., которая излагается почти точным канонем в партиях тенора и альты. Каждая фраза цитируемого напева проходит дважды, что не только вносит стройность в организацию многоголосия и выделяет с. f. (по традиции он в теноре, хотя своим ритмом почти не контрастирует другим голосам), но и облегчает восприятие всего комплекса голосов.

Во втором разделе мелодия и текст первого с. р. f. повторены в том же виде, а альт в это время излагает в крупных длительностях материал секвенции «Ave Maria... Virgo serena», который подается с той же периодичной повторностью фраз, которая избрана и для первого с. f. В крайних голосах ненадолго возникает параллельное движение децимами — штрих показательный для Обрехта.

Не менее интересны мотет «Ave Regina coelorum», а также «Naes Deum», в котором в пятиголосной фактуре присутствует строгий канон между тенором и дискантом и изредка подключающимся к ним альтом. Вовлечение свободных голосов в интонационную сферу с. f., характерное для этих и других мотетов Обрехта, как раз и способствует тому тематическому и функциональному выравниванию всех компонентов многоголосия, тому равноправию голосов, которое в будущем приведет к особому типу фактуры — сквозного имитационного строения. Надобность выделения с. f. крупными длительностями окажется излишней, и он, распределенный между голосами, растворится в стреттно-имитационном письме. Но это будет впереди. Пока же среди мотетов Обрехта можно назвать лишь один, написанный от начала до конца в стиле сквозных имитаций. Это — «Pater noster». Мелодия каждой строки его текста (в мотете их 11) получает имитационную проработку в четырех голосах, причем чаще последним вступает верхний голос. Наиболее строгий, он-то, по-видимому, и содержит хорал, рассредоточенный не только по горизонтали — его каждая фраза четко отграничена от другой, — но и по вертикали, ибо его материал проходит уже во всех голосах, притом в имитационном, то есть — «диагональном» развертывании. Особого изучения заслуживают вопросы, связанные с распевом слов текста в сочинениях Обрехта, с гармонией, с логикой развития фактуры. Каждый из предложенных аспектов изучения письма этого мастера даст ценные сведения, позволяющие говорить о становлении нового музыкального стиля, а следовательно, и о новом этапе в развитии жанра мотета.

На этом этапе, как и на любом другом, всегда сосуществуют черты старого и нового. Поэтому наряду с формами стреттно-имитационного плана — как проявлением высшего уровня достижений музыкального мышления для этого времени, можно видеть и немало удачных композиционных решений в традициях начала века. Таков, например, мотет-chanson Луиза Компера «Roynne du ciel — Regina coeli» — изящная, миниатюрная пьеса, в которой через равные временные промежутки в нижнем голосе (она трехголосна)

остинатно повторяется от звуков *c, d, e, f* короткий мотив «Regina coeli»*. Наряду с этим сочинением, явно перекликающимся с одним из мотетов Данстейбла (пример 29), Компер создает другое, удивительно оригинальное и необычное произведение — мотет «*Omnia vobis plena*» (пример 34), прототипом которого стала *chanson* Гизегема «*De tous biens plaine*».

Интересно, что Компер пародирует в мотете не только музыкальный материал *chanson*, но в определенном смысле и ее поэтический текст. Обращаясь к деве Марии, он использует ту же строку текста (но уже на латинском языке), с какой начиналась *chanson* Гизегема:

Преисполненная всех достоинств,..
(далее идет новый текст)
Дева кроткая и ясная,
как корона над звездами,
славная, мудрая, прелестная.

Протяженностью в 274 такта, этот мотет состоит из двух частей, в каждой из которых в теноре проходит мелодия среднего голоса *chanson*, причем в первой части, разделенная на четыре фрагмента, она звучит в трехдольном изложении, во второй (также открывающейся словами «Преисполненная всех достоинств») — в двухдольном и притом дважды. В начальном разделе мотета, предшествующем *c. f.* (он появляется в 28-м такте), и последующих 9—10—11-тактных «интермедиях», находящихся между его фрагментами, в колорированном виде разрабатывается верхний голос *chanson* Гизегема. В заключительных разделах первой и второй частей мотета появляется и цитата нижнего голоса *chanson*.

Музыка мотета, с изящным введением стреттных, канонических форм, с выразительным противопоставлением «дуэтных» пар, с яркой динамикой фактурного развития, не могла не произвести на современников большого впечатления**. Впрочем, не менее ярким был и текст, по-видимому принадлежащий самому Комперу. Во второй части мотета он обращается с просьбой к деве Марии воздать

молитвы к сыну за здоровье поющих,
И прежде за Гильома Дюфан, про которого я слышал от матери,
луну всей музыки и светоча певцов. За Йоханна Дюссарта,
Бюнуа, Карона, Жоржа де Брелле, за
Тинкториса, кимвалы твоей чести, и за Окегема, Дебре,
Корбе, Энийара, Фоге, Молине,
и за всех певцов Короля вместе со мной, Луизом Компером,
молящим за учителей чистой мыслью, из которых всегда
помню Габриелюса. Дева, прощай и здравствуй. Аминь***.

* Davison A. T., Apel W. Historical Anthology of Music. Cambridge, 1950, p. 83.

** Начальная фраза теноровой мелодии *chanson* Гизегема (*c. f.* мотета) в дальнейшем разрабатывалась многими композиторами, в том числе А. Габриели (ричеркар *in g*).

*** Перевод Р. Поспеловой

При всем большом количестве мотетов, создававшихся в конце XV — начале XVI века, среди них были такие, которые выделялись на общем фоне и служили образцом для подражания многим композиторам. К их числу несомненно принадлежат мотеты Жоскена Дебре. В силу своих многочисленных достоинств — особой выразительности музыки, уравновешенности компонентов формы, красоты и четкости рельефа голосов, чистоты и наполненности гармонического звучания — они уже с полным правом могут быть отнесены к классическим образцам этого жанра.

Жоскеному принадлежат 95 мотетов, причем большая их часть представляет собой такой тип пьес, который станет ведущим на протяжении последующих полутора веков*. Это мотет с так называемым сквозным имитационным развитием музыкального материала, строящийся на основе постоянных перекличек голосов, идентичных в тематическом отношении. За первой (условной) строфой, включающей «групповое» проведение поочередно вступающей в разных голосах начальной «темы» (с одним и тем же текстом), здесь следует вторая, где развивается другая мелодическая и текстовая фраза, затем третья и т. д. Вступление голосов в таких мотетах чаще всего стреттно, очень компактно, а в качестве интервала имитации употребляются не только прима и октава, но и квинта, кварта. Сложнейшие приемы техники Жоскен передает настолько просто, как бы между прочим, что они почти не фиксируются сознанием слушателя, внимание которого обращено на содержание музыкального образа, характер его интерпретации**.

Вершиной канонического искусства Жоскена служит 24-голосный «*Qui habitat in adiutorio*», в котором местами действительно звучат 24 голоса, в то время как у Окегема в его «*Deo gratias*» в одновременности звучат не более 18 голосов. Столь же замечателен мотет «*In nomine Jesu*», необычайно яркое в художественном отношении сочинение, выполненное в форме двойного канона (пример 35), сочетающегося с двумя самостоятельными голосами (*Cantus I* и *Altus*).

Некоторые мотеты Жоскена строятся в виде многочастных композиций, состоящих не только из двух, трех, но и большего количества частей. Таков, например, мотет «*Vultum tuum deprecabuntur*», в котором можно выделить семь разделов. Связанные друг с другом, они тем не менее имеют свои отличительные свойства, свою форму подачи: свободное полифоническое изложение сменяется строгими каноническими формами, гомофоническим развитием и т. д.

* Многие из них вошли в издание: *Werken van Josquin des Prés. Motetten*. Amsterdam—Leipzig, s. a.

** Т. Н. Ливанова пишет о Жоскене: «Техника уже не владеет им. Он овладел ею настолько, что она стала почти неощутимой... В проявлениях лирического чувства он несомненно превзошел и Окегема, и Обрехта...» [23 а, с. 174].

Наряду с мотетами, в которых техника с. f. фактически исчезает, Жоскен создает ряд мотетов, где с. f. сохраняет свое значение структурной первоосновы. Так, в мотете «Nunc te sydereo descendero» тенор излагается трижды: первый раз — в совершенных лонгах (I часть, т. 50—123), второй раз — в несовершенных бревисах (II часть, т. 140—167), третий раз — в несовершенных семибревисах (II часть, т. 176—194). Трех изложениям с. f. предшествуют паузы из 16 совершенных лонг (48 тактов), из 16 несовершенных бревисов (16 тактов), из 16 несовершенных семибревисов (8 тактов). Интермедии же между фразами самого напева с. f. в первом проведении равны двум лонгам (6 тактам), во втором — двум бревисам (2 тактам), в третьем — двум семибревисам. Имея необычайно стройную внутреннюю организацию, этот мотет своим техническим решением напоминает строение многих месс, написанных на рассредоточенный с. f., мотивы которого, подчиняясь принципу диминуции, звучат в разных метроритмических вариантах.

В числе старых приемов, изредка еще употребляемых Жоскеном Дебре, следует назвать политекстовость. Она характерна, в частности, для мотетов «O bone et dulcis Domine Jesu» (тенор исполняет хорал «Pater noster», бас — антифон «Ave Maria gratia»), «Alma Redemptoris» (пример 36) и других. В этом последнем сочинении мелодия «Alma Redemptoris» сочетается с мелодией другого очень популярного антифона «Ave Regina coelorum». Контрапунктическое соединение двух известных напевов, каждый из которых дан композитором в орнаментированном виде, особенно отчетливо слышимо благодаря тому, что поначалу поручено всего лишь двум голосам; два другие варьированно повторяют отзвучавший восьмитакт после его окончания в вертикально-подвижном контрапункте. И вновь вступает первая пара, но с текстом и музыкой, соответствующими следующему разделу антифона, который затем воспроизводится другими голосами. Такой принцип подачи материала выдерживается на протяжении всего произведения. В целом же, хотя здесь и не возникает точный двойной канон, композитором создана стройная, строго размеренная композиция, в которой светлый, ликующий характер музыки подчеркивается и усиливается своеобразным соревнованием пар голосов и, конечно же, — соответствующим строением тематизма.

В своих мотетах, в мессах Жоскен порой строго опирается на музыкальный материал григорианских песнопений, что легко обнаруживается при сравнении секвенции «Ave Maria» и музыкального текста одноименного мотета (см. пример X на стр. 77).

Но чаще мелодика гимнов, псалмов, антифонов применяется им в переработанном виде — существенно измененной, преображенной. Она особым образом расцвечена, распета так, что в фразировке, в строении мотивов, в интонациях усиливается ее гибкость, подвижность, естественность, ориентир на определенные гармонические условия. Именно это составляет секрет мастерства композитора, его способности передавать самые различные чувства, эмоции,

X

8 A - ve Ma - ri - a

gra - ti - a

(15)

настроения — умение, которое отмечают у Жоскена все его современники и последователи.

Наконец, в жанре мотета отражаются и свойственные творчеству Жоскена изобретательность, поиск оригинальных композиционных приемов и форм. В этом отношении показателен мотет светского содержания «Ut Phoebi Radiis», интересный своим постепенным выстраиванием двух гексахордов, «прорастающих» и «убывающих» при повторении строк через каждые 8 тактов на звуках *до* и *фа* в восходящем и нисходящем движении.

Среди современников Жоскена Дебре заслуженную известность получили Пьер де Ла Рю и Антуан Брумелль, сочинения которых, в том числе мотеты, отличались искусной техникой. Ярким примером воплощения сложнейших композиционных решений служит шестиголосный мотет Пьера де Ла Рю «Ave Sanctissima Maria» (пример 37), написанный на материале одноименного антифона, ставшего основой его же мессы «Ave Sanctissima Maria». Мотет имеет редкую форму — строго выдержанного тройного канона*. В оригинале он нотирован только в трех голосах — С. II, Т. I., В. II, текст и музыка которых кватрой выше повторяются в трех других, невыписанных голосах — С. I, Т. II, В. I. Основной части мотета, где респосты отстают от пропост на 4 и более тактов, предшествует вступление, где также звучит тройной канон, но в стреттном виде с временным расстоянием между начальными и запаздывающими голосами в 1 такт. Все сочинение предстает в легко воспринимаемой, слышимой форме двухорных переключек: благодаря частому введению пауз автор избежал тяжеловесность, перегруженность фактуры, которыми нередко страдают многотемные композиции.

Это же изящество письма отличает и другой мотет Пьера де Ла Рю — «Salve Regina», представляющий собой также строгий канон, но уже четырехголосный, в котором из-за попеременного паузирования голосов в реальном звучании преобладает двухголосие.

В использовании виртуозной техники, в характере предомливания имитационных форм и других выразительных приемов Пьер де Ла Рю несомненно очень близок Жоскenu Дебре, имевшему огромное влияние на своих современников и композиторов следующего поколения, из которых прежде всего выделяются Н. Гомбер, Ж. Ришафор, Ж. Мутон (его непосредственные ученики), а также К. Жанкен, К. Сермизи, Сертон, Аркадельт, Вилларт.

Так, Гомбер — подлинный классик нидерландской полифонии, отталкиваясь от идеи мотета «Alma Redemptoris Mater—Ave Regina coelorum» Жоскена, создает произведение, где объединяются четыре наиболее популярных напева (с четырьмя различными текстами в честь девы Марии) — «Salve Regina», «Ave Regina», «Alma Redemptoris mater», «Inviolata». Другой его замечательный мотет — шестиголосный «Salutatio angelica» приближается к антифонному письму сочинений Жоскена и Пьера де Ла Рю, ставшему впоследствии излюбленным для композиторов венецианской школы. Мотет строится на основе чередования звучаний двух хоров; в первом — сопрано и альты, во втором — тенора и басы. Всего Гомбером создано около 160 мотетов [Op. Om. VI, 1951]. Примечательно, что 75 из них пятиголосны, а 25 — шестиголосны.

Выразительные свойства двухорности интересно преломляет в своем восьмиголосном мотете «Pater noster» Аркадельт. Его мотет строится на основе известного григорианского песнопения, мате-

* В уникальной форме четверного канона выполнен мотет ученика Жоскена Дебре — Жака Мутона «Nesciens mater».

риал которого предстает и в восьмиголосии и в виде поочередного звучания двух хоров*, причем иногда реализуемых как пятиголосные (первый хор — S. I, A. I, II, T. II, B. I; во втором — S. II, A. II, I, T. I, B. II), в которых альтовые голоса обмениваются партиями так, что при повторении те же партии поручаются другим участникам хора. Этот своеобразный момент трактовки двуххорности отличает ее от письма венецианских композиторов, у которых партии хоров, как правило, четко разделены завершенностью фраз сопоставляемых групп.

В числе шестиголосных мотетов, отличающихся своей оригинальной антифонной техникой, следует также назвать «In tenebris postgae» Якоба Вайта, в котором хор подразделяется композитором не на две трехголосные, а на две четырехголосные группы — в результате определенных комбинаций и заимствования голосов из первой и второй групп. Другое сочинение этого композитора — восьмиголосный мотет «Salve Regina» — принадлежит к лучшим образцам произведений, написанных на этот текст: он обращает на себя внимание также интересными группировками голосов, красотой антифонных переключек, которые вводятся в музыкальную ткань свободно, естественно.

Эволюцию нидерландского мотета убедительно показывает и творчество Якоба Клеменса-не-Папы, автора более чем 100 мотетов. Якоб Вайт и Орландо Лассо создали на его смерть траурные мотеты — факт, свидетельствующий о том, что это был мастер значительного дарования. Наряду с обычными выразительными средствами этого жанра Клеменс-не-Папа использует новые, присущие его творческой манере, связанные с более напряженным эмоциональным строем тематизма, особенно в отношении его ладотональной организации (см., например, его мотет «Tristitia obsedit», начальная тема которого — на слова «скорбь овладела» — содержит интонационный оборот с уменьшенной квартой: V—I—VII♯—III♭—II, предвещающий полифонический тематизм барокко).

Мотет второй половины XVI века предстает в двух своих основных вариантах: в форме преднамеренно простой пьесы, песенного, почти народного характера, большей частью гомофонного строения, с мелодией в верхнем голосе и в форме искусной контрапунктической пьесы, нередко многочастной, выполненной в сложной полифонической технике, где преобладают разного рода имитационные формы, охватывающие все без исключения голоса, количество которых нередко доходит до восьми—двенадцати. Эти же два типа разных фактурных решений музыкальных композиций: с одной стороны, аккордового строения, с четкой гармонической вертикалью, а с другой стороны, имитационного склада, с ярко выраженной мелодической линейностью — характерны для французской *chanson* и немецкой *Lied*. По-видимому, существование

* Вообще исполнительский состав мотетных композиций не был постоянным, он зависел от величины и состава певческой капеллы и т. д. Мотет мог исполняться не только хором, но и ансамблем певцов.

двух этих типов композиций отражает свойственные данному времени тенденции к размежеванию выразительных средств, начало которым дала, в частности, инструментальная музыка (для лютни, клавира, органа, арфы и др.), с начала XVI века развивавшаяся по двум руслам — с ориентиром на аккордовый стиль (преимущественно в лютневых пьесах) и имитационное письмо (органные канцоны и ричеркары).

В мотет XVI века проникают и некоторые особенности строения, элементы музыкального языка жанра мадригала, для которого характерны свободное чередование гомофонных и полифонических разделов, смена метра, а главное — передача содержания текста с помощью музыкальной символики (воспроизведение смысла слов с помощью определенных музыкальных интонаций, ритмических рисунков, направленности мелодической линии, особой гармонии). Влияние мадригала обнаруживается, возможно, и в том, что многие мотеты второй половины XVI века имеют светский текст. Таковы, например, некоторые мотеты Орландо Лассо, в числе которых — сочинения лирического, сатирического, юмористического содержания. Интерес к античности демонстрируют двухчастные мотеты («Dulces exu vial» и «Tityge, tu patulae»), написанные на тексты Вергилия.

Автор более пятисот мотетов*, Лассо обобщил в этом жанре самые значительные явления музыкального искусства Высокого Ренессанса, соединив в общем целом нидерландскую полифоническую технику с особенностями мадригального письма, элементы бытовых форм с красочными декоративными эффектами многохорных композиций итальянских, а точнее, венецианских мастеров. Его мотеты полностью аннулируют дифференциацию, которая некогда существовала в музыкальном языке сочинений духовного и светского содержания. Недаром источником некоторых духовных мотетов Лассо служат немецкая *Lied*, французская *chanson* (например, мотет «Fertur in conviviiis», — его прототипом является опубликованная в 1564 году застольная песня — «Trinklied», или мотет «Deus qui bonum vinum», материал которого встречается в собрании *chansons* 1578 года со словами «Deus qui non vis mortem peccantis»). Другие духовные мотеты первоначально писались также на тексты светского содержания — таковы мотеты «Ave decus coeli clari», «Quid tibi».

Все же, несмотря на сходство музыкально-тематического материала и близость выразительных средств, с одной стороны, мадри-

* 12 из них — двухголосны, 24 — трехголосны, 121 — четырехголосны, 181 — пятиголосны, 161 — шестиголосны, 27 — семиголосны, 6 — девятиголосны, 3 — десятиголосны и 2 — двенадцатиголосны [78, с. 64—73]. Почти все они вошли в собрание «Magnum opus musicum» («Великое музыкальное творение»), которое в 1604 году, то есть через десять лет после смерти композитора, было издано его сыновьями — Фердинандом и Рудольфом. Это собрание включает 516 мотетов (от 2-х до 12-ти голосов).

Указанное в издании SW количество мотетов (700) связано со сквозной нумерацией их частей.

гала, многоголосной песни, а с другой стороны, мотета, — они тем не менее не тождественны. Мотет Лассо, всегда написанный на латинский текст, отличается необычайно стройной архитектуроникой и гораздо более строгой композицией, чем пьесы с итальянским, французским, немецким текстом. Многие мотеты Лассо представляют собой многочастные циклы, состоящие не только из двух, трех частей, что было свойственно и мотетам мастеров второй нидерландской школы, но и из четырех, пяти и большего количества частей. Пятичастны мотеты «Benedic anima mea Domino» (опубликован в 1570 году) и «Alma patens» (опубликован в 1604 году); семь частей, а фактически семь мотетов образуют цикл «Psalmi Davidis Poenitentiales» (1584 г.); семь частей имеет «Surgexit Dominus»; из девяти частей состоит цикл «Princeps Martepotens» (1604 г.); двенадцать мотетов входят в цикл «Prophaetiae Sibyllarum» (1600 г.). Количество голосов в подобных сочинениях не всегда постоянно, оно может возрастать к концу цикла («Princeps Martepotens» — SW, I, а также «Gratia sola Dei» — SW, III) или создавать равновесие, симметричность в композиции целого, которые свойственны, например, трехчастному мотету «Resonet in laudibus» [SW, III], — его крайние части пятиголосны, а средняя — трехголосна. Кстати, начальный мотив — initio — этого последнего произведения почти точно совпадает с мелодией популярной немецкой рождественской песни «Joseph, lieber Joseph mein».

Трудно найти где-либо еще такое разнообразие выразительных приемов, конструктивных средств, какое отличает мотеты Лассо. Наряду с диатоникой здесь, особенно в сочинениях раннего периода творчества, широко и интересно употребляются альтерированные тоны, хроматизмы (на слова: mortis — смерть, crux — крест, tristis — грустный и др.), смелые модуляции в далекие «тональности», яркие гармонические сопоставления. Особенно распространены кварто-квintовые связи аккордов — такие, как, например, в мотете «Alme Deus» [SW, III]:

XI

The musical score for XI is a five-part setting of the text 'dulce no-vum-que me-los'. It consists of five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo part. The music is in a major key with a common time signature. The lyrics are: dul- ce no- vum- que me- los. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic values and melodic lines.

The musical score for XII is a five-part setting of the text 'dulce no-vum-que me-los'. It consists of five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo part. The music is in a major key with a common time signature. The lyrics are: dul- ce no- vum- que me- los. The score shows a complex polyphonic texture with various rhythmic values and melodic lines.

Строгий тип мелодики с силлабическим прочтением текста сменяется в иных мотетах виртуозным колорированием, при котором на один слог распеваются 10—14 и более звуков. Степень орнаментации, как и виды мелодического развития, находятся у Лассо в тесной зависимости от характера и содержания мотета, его предназначения. Среди мотетов этого мастера встречаются самые разные сочинения — от непритязательных, песенного характера пьес, от упражнений (бестекстовые мотеты и ряд мотетов с текстом для певцов капеллы герцога Вильгельма фон Бауэрна), насыщенных многочисленными пассажами, скачками, секвенциями, — до масштабных композиций концертного плана.

В числе наиболее распространенных типов мотетного жанра Орландо Лассо назовем несколько форм:

1) мотеты со строго выдержанной хоральной мелодией — «Salve Regina» [SW, I; XIII], «Regina coeli» [SW, XIII], «O salutaris hostia» [SW, V], которая подобно с. f. излагается крупными, а нередко и ровными длительностями (cantus planus) на протяжении всего произведения;

2) мотеты, стержнем многоголосной фактуры которых является канон (в современном значении этого термина), — «Verbum caro factum est» [SW, XI], «Creator omnium Deus» (пример 38). Несколько мотетов, в том числе «Sancta Maria» (пример 39), написано в форме двойных канонов (эту же структуру имеют и два других мотета «Sancta Maria» — SW, III);

3) мотеты, напоминающие своим строением остинатные формы, так как их музыкальный материал, излагающийся имитационно, включает на протяжении всего сочинения повторяющиеся фразы, выделенные к тому же самостоятельным текстом. Таков, например, мотет «Exsultet coelum» (пример 40), начинающийся словами: «Ликуют небо, море, солнце, луна и звездная высь...», в котором 12 раз в теноре (попеременно от I и V ступеней) звучит восторженная реплика: «Кто [когда] слышал о таком великолепии, скажи». Аналогично строятся мотеты «Congregati sunt» [SW, XI], «Tu, Domine, benignus es» [SW, V];

4) мотеты, выполненные в «простом контрапункте» (contrapunctus simplex), где ноте соответствует нота и все голоса имеют идентичную ритмику (их фактура воспринимается аккордовой). Они выделяются ясным, гармонически стройным звучанием, какое отличает и мотеты «Ave mater», «Nos qui sumus in hoc mundo» [SW, I], «Bestia stultus homo» [SW, XI];

5) мотеты сквозного имитационного строения, в фактуре которых все голоса равнозначны, а своими высотными соотношениями (I—V—I—V) готовят будущую фугу — «Gressus meos», «Laetentur coeli», «Super flumina babylonis» [SW, III].

Первый и последний типы встречаются у Орlando Лассо особенно часто; впрочем, композитор редко когда буквально точно повторяет ту или иную структуру; каждый раз он по-новому трактует композицию, обогащая ее принципами песенных, вариационных, рондальных форм, сочетая их, создавая новые разновидности.

Наконец, в творчестве Лассо находит претворение еще одно показательное для искусства эпохи Возрождения явление — многократное использование одного тематического источника, в данном случае — развитие музыкального материала мотетов в сочинениях более крупной формы — в мессах.

Практика пародийной техники существовала еще задолго до Лассо. Ранее указывались отдельные, наиболее интересные ее проявления в творчестве Пьера де Ла Рю (см. его мессу и мотет «Ave Sanctissima Maria» — примеры 15, 37), Обрехта, Компера, Жоскена Дебре, Клеменса-не-Папы, Вайта и других композиторов. Популярность этой манеры письма, ее традиций в музыкальном искусстве второй половины XVI века значительно возрастает, ярким подтверждением чему являются сочинения Орlando Лассо: 20 из 58 месс написаны на основе музыкального материала его собственных мотетов («Surge propega», «Confundantur superbi», «Domine Dominus postea» и др.), несколько месс используют материал мотетов других композиторов — например, Жаке («In die tribulationis»). остальные имеют в качестве своего источника музыку мад-

ригалов и chansons. Переноса материал мотетов в мессу без каких-либо существенных изменений, Лассо фактически наделяет мессу теми же жизненно-правдивыми образами, какие присутствуют у него в мотетных композициях, той же гаммой различных психологических чувств и настроений, какая в целом свойственна его творчеству, отличающемуся от творчества его современников большим драматизмом, экспрессией, имеющему ярко выраженную реалистическую направленность.

Современник Лассо, выдающийся итальянский композитор, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина также охотно пользуется пародийной техникой, выбирая в качестве первоосновы своих месс не только chanson, мадригал, но и мотет*. По материалам мотетных композиций им создано более 20 месс; несколько из них вдохновлены мотетами Андре де Сильва, Лупуса Хеллинга, Жоскена Дебре (его мотетом «Benedicta»), остальные написаны на собственные мотеты. Вот некоторые из них: «O magnum mysterium», «Jesu nostra redi mitio», «Nigra sum, sicut lilium», «Dies sanctificatus», «Tu es pastor ovium», «Memor esto», «O admirabile commercium», «Veni sponsa Christi», «Ascendo ad Patrem», «O rex gloriae».

Мотетный стиль Палестрины почти ничем не отличается от стиля его месс. В нем та же сдержанность и благородство в выражении чувств, та же чистота тонов и красок, которую вызывает особая согласованность контрапункта и гармонии, та же ясность, внутреннее спокойствие, уравновешенность, достигаемые совершенством и отточенностью формы.

В отличие от Лассо Палестрина редко прибегает в мотетном жанре к многочастным структурам. Большинство его мотетов одночастны и лишь несколько — двухчастны. Тексты для них он отбирает из текстов католической службы, а также из поэзии и прозы средних веков. Очень часто на один и тот же текст мастер создает по несколько произведений. Таковы, например, три его мотета, написанные на антифон «Alma Redemptoris Mater» (один четырехголосный и два восьмиголосных), четыре мотета «Ave Maria, gratia plena» (два четырехголосных, пяти- и восьмиголосный), четыре «Ave Regina coelorum», три «Haec dies, quam fecit Dominus» и т. д.

Работа с текстом, особенно в случае его повторного воплощения в музыке, стимулировала к творческим поискам, диктовала необходимость введения самых разных выразительных средств. И хотя Палестрина тяготеет к обобщенным формам в передаче содержания текста, все же, как и многие его современники, он нередко конкретизирует это содержание, передавая смысл отдельных слов текста строением музыкальных фраз, направленностью мелодиче-

* Палестрина написал 85 четырехголосных мотетов, 120 — пятиголосных, 32 — шестиголосных, 2 — семиголосных, 57 — восьмиголосных, 11 — двенадцатиголосных; всего — 307 сочинений этого жанра [78, с. 706]. В других источниках называется 375 (72, с. 124).

ских линий голосов, ритмическим рисунком. Так, слово «magnum» («великий»), как правило, получает торжественное звучание в результате введения ровного размеренного движения нотами крупной длительности; «cantemus» («будем петь») сопровождается колорированными фразами; текст, связанный с вознесением Христа, трактуется с помощью мелодических мотивов, имеющих восходящее движение и т. д.

Это наглядно видно в мотете «Ascendens Christus», начинающемся со слов «Восходящий в высь (небесную) Христос. Аллилуйя!» (пример 41). По справедливому замечанию известного исследователя творчества Палестрины Мишель Брене, эти изобразительные черты встречаются у большинства мастеров XVI века. «Было бы ошибочно, — считает она, — приписывать им большое значение, но и нельзя оставлять их без внимания, хотя бы для того, чтобы убедиться, что в произведениях этого времени... ничего не было случайного, предоставленного только тому, что публика называет „вдохновением“» [63, с. 84].

Основным требованием, которое композитор предъявлял к «озвучиванию» текста, была его слышимость. В силу этого, наиболее типичными для его письма становятся: во-первых — одностовость, во-вторых — отсутствие продолжительного распевания слогов текста и, наоборот, преобладание силлабического типа пения, при котором одному слогу соответствует одна нота.

В мотетных композициях Палестрины встречаются те же формы организации музыкального материала, что и у Орlando Лассо. В числе их и сочинения, написанные на григорианский *cantus firmus*, например мотет «Beatus Laurentius», в котором григорианский напев излагается долгими нотами в теноре, и сочинения сквозного имитационного строения, стреттные разделы которого, следуя один за другим, создают строфические формы. Ряд мотетов содержат остинатный «стержень», известный еще по произведениям Жоске-на Дебре. Особенно интересен среди них двухчастный мотет «Tribulager, si pescieret» (в примере 42 приведено начало первой части этого мотета), своей двуплановостью заставляющий вспомнить ранее рассмотренный мотет-завещание Дюфаи. Основной текст мотета Палестрины — «Да буду я мучим, если не узнаю милосердия твоего, господи...» сочетается здесь с тем же «Miserege» — «Помилуй меня, боже», псалмодическая фраза которого проводится 9 раз, строго через $3\frac{1}{2}$ такта, поднимаясь сначала по тонам вверх, а затем спускаясь вниз, давая постепенное динамическое нарастание и спад. Во второй части этого мотета, где также 9 раз звучит «Miserege», пять других голосов разрабатывают новый мелодический материал и только окончания I и II частей корреспондируют как текстом, так и музыкой. Чем это не драматическая сцена прощения, сострадания, упования, реалистично воссоздающая в художественной форме традиции и обычаи своего времени!

В подаче и развитии музыкального материала Палестрина, как и его предшественники, охотно пользуется кварто-квинтовыми имитациями с двумя видами «ответов», связанными с практикой соотношения ладов — основного и гиполада (чем и объясняется подмена V ступени на I), подготавливающей в дальнейшем tonальный и реальный ответ будущей фуги.

Наряду с мотетами имитационного склада у Палестрины немало мотетов почти аккордового строения, гомофоническая фактура которых либо сохранена на протяжении всего произведения, либо чередуется с разделами полифонического письма. В этих сочинениях — например, в шестиголосных мотетах «Vidi turbam», «O magnum mysterium» и других — особенно явственно предстает новое качество музыки XVI века: полнозвучие вертикали, где преобладает опора на трезвучие и сектаккорд. В самом многоголосии — эмоционально выровненном, несколько бесстрастном — обнаруживается та удивительная гармония компонентов формы, которая невозможна без ориентира на слушательское восприятие. Эта соразмерность проявляется во всем — в соотношении консонансов и диссонансов, в характере обновления мелодического материала, в расположении кадансов, в плотности фактуры, в частоте смены ритмических рисунков.

Особую группу составляют многоголосные (на 8—12 голосов) мотеты Палестрины, приближающиеся к звучанию двухорных композиций венецианских мастеров. Большинство этих произведений опирается на простой принцип чередования двух хоров. Так строятся мотеты «Lauda Sion Salvatorem», «Veni sancte Spiritus» и многие им подобные сочинения, в которых совместное звучание всех голосов хора почти отсутствует, либо появляется в завершающем разделе, после попеременного изложения музыкального материала в разных группах хора (PW, VII — «Ecce veniet dies illa», «Victimae Paschali laudes»). Довольно часто одновременное звучание хоров возникает при окончании строф, где на каденционный участок музыкального построения, исполняемого одним хором, накладывается начальный раздел из партии другого хора (пример 43). В нескольких мотетах, в том числе «Ave Regina caelorum» [PW, VII], осуществляется чередование разделов двух типов строения: один содержит переключки хоров, второй имеет сквозное имитационное развитие, при котором все голоса произведения принимают участие в стреттном изложении материала.

Немаловажный момент, который необходимо учитывать при анализе мотетов, ибо он был безразличен самому композитору, — это состав хора. В многоорных композициях Палестрина пользуется хорами как идентичного, так и разного строения (по составу его участников). Среди же одноорных композиций у него немало сочинений, написанных не только для смешанного состава, но и для одних только детских или только мужских голосов. Итальянский мастер любит высокие регистры и поэтому очень часто обращается к высоким тембрам, которые способствуют воздушности, легкости звучания, его хрустальной чистоте. Таков, например, его

мотет «*Laudate pueri Dominum*», начало которого исполняется детскими голосами.

Впрочем, во многом Палестрина остается верен сложившимся традициям. Он никогда не выделяет из хора солистов, и каков бы ни был текст — монологического или диалогического строения, — всегда выражает его устами всего хора. Ярким образцом подобной трактовки текста является мотет «*Adjuro vos, filiae Hierusalem*», в котором слова невесты, умоляющей иерусалимских дев передать ее возлюбленному привет, поручены пятиголосному хору.

Названный мотет входит в известный и единственный у Палестрины цикл мотетов «*Canticum Canticorum*» («Песнь песней»), состоящий из 29 сочинений, тексты которых, приписываемые царю Соломону, вошли в Ветхий завет. Опубликованная в Риме, в 1584 году, эта книга мотетов лучше, чем другие, дает возможность понять специфику образного содержания музыки Палестрины, а также характерные особенности его полифонического письма.

По аналогии с «Искусством фуги» И. С. Баха этот цикл с полным правом может быть назван «Искусством мотета». Все его мотеты написаны для пятиголосного хора (заметим, что пятиголосие особенно типично для мотетов и в целом для музыкальной фактуры сочинений XVI века), причем их решение, лишенное каких-либо внешних контрастов, отличается единством замысла и сходством многих стилистических черт. Прежде всего, между мотетами существует мотивно-интонационная связь. Кроме того, два центральных мотета (№ 15 и 16), начинающиеся одинаковыми словами «*Surge, (proroga) amica mea*», получают и близкое музыкальное воплощение. Очень часто используется приемственность — тематическая «цепляемость» заключительного раздела одного мотета с начальным разделом другого. Немалую роль играет выбор определенных тембровых красок — большинство мотетов (№ 1, 2, 5, 6, 7, 9, 13, 16, 19, 21, 29) открывается двухголосным звучанием высоких голосов хора, к которым спустя 2—4 такта присоединяются остальные голоса, как это свойственно мотету № 1:

XII

O - scu - le - tur me o - scu - lo

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

Наконец, отметим своеобразное ладовое решение — первые 10 мотетов написаны в дорийском g, следующие 8 мотетов — в миксолидийском G, 6 — в фригийском e и последние 5 — в ионийском C.

На фоне проявления общих стилистических тенденций музыка Палестрины выделяется многообразием приемов полифонического развития и прежде всего свободным, естественным движением голосов, когда, по верному наблюдению В. Протопопова, «из исходных интонаций рождаются все более и более широкие распевы, развитие мелодических попевок сообщает музыкальной ткани связность и текучесть, предвосхищая, с одной стороны, безбрежность баховских полифонических линий, с другой же — бетховенскую разработочность» [32, с. 107].

В мотетном жанре, так же как и в мессах, Палестрина доводит развитие полифонической музыки до таких высот, которые в условиях музыкального стиля навряд ли кем могли бы быть превзойдены. «Как гениальный садовод, — пишет Брене, — Палестрина отбирает из тысячи цветов разновидности, из которых выращивает новый вид, — совершенный экземпляр идеального цветка» [63, с. 189].

Последователи Палестрины придерживаются в трактовке мотета трех его основных форм: полифонической (стреттно-имитационной), многохорной композиции и новой — концертной, интенсивно развивающейся с начала XVII века в творчестве Виадана («*Concerti ecclesiastici*» для одного, двух, трех и четырех голосов с *basso continuo*), а также Андреа и Джованни Габриели. Последние два композитора (дядя и племянник), большую часть жизни прожившие в Венеции, еще охотнее пишут многохорные мотеты (на-

пример, Дж. Габриели создает свои сочинения для восьми-, двенадцати-, шестнадцати-, восемнадцатиголосных хоров). Они успешно развивают традиции, сложившиеся в этой школе еще с начала XVI века, продолжая совершенствовать тот декоративный, концертный стиль, который стал для нее характерен еще со времени работы в соборе св. Марка А. Вилларта, так как именно при нем музыкальное оформление богослужебного ритуала приобрело особую пышность и торжественность (оно отвечало необычайно красочному и дорогому убранству собора) и почти всегда ориентировалось на участие двух органов, расположенных один против другого, а также нескольких хоров.

Мотет продолжает развиваться и в последующие эпохи, обогащаясь новыми выразительными чертами в творчестве Баха, Генделя, Мендельсона, Шумана, Брамса, Брукнера и т. д. Однако в условиях нового времени, особенно в XIX—XX веках, он уже не является тем основополагающим, ведущим жанром в музыкальном искусстве, каким был в эпоху Возрождения.

III. МНОГОГОЛОСНАЯ ПЕСНЯ И МАДРИГАЛ

Отличительной чертой музыкальной культуры эпохи Возрождения явилось бурное, стремительное развитие светского искусства, выразившееся в широком распространении в XV—XVI веках многочисленных песенных форм — французских chansons, испанских вильянсико, итальянских фроттол, вилланелл, английских и немецких многоголосных песен, а также мадригала. Их появление отвечало жизненным потребностям времени, тем прогрессивным тенденциям в области идеологии, философии, культуры, которые были связаны с интенсивно утверждавшимися передовыми принципами гуманизма.

Очень разнообразные, эти жанры ярко претворяют идеалы нового времени, новые сюжеты и поэтические образы, отражающие интерес к человеку, его личности, внутреннему миру. В противоположность, например, мессе, которая имеет канонизированный текст и ориентируется на вполне конкретные требования церкви, диктовавшей не только исполнительские условия, но также и определенные стилистические ограничения, песенные формы и мадригал развиваются свободно. Они опираются на самые известные музыкальные и поэтические источники (как светского, так и духовного — нелитургического — содержания), чутко реагируют на вкусы и запросы эпохи. Местом их бытования становится либо богатый королевский двор, имеющий своих художников, поэтов, музыкантов, либо салоны аристократов, княжеские капеллы. Впрочем, многоголосная песня, как и изысканный, более утонченный мадригал, охотно исполняются и в демократической среде, отражая стихию увлеченности поэзией и музицированием самых разных слоев общества.

Характерный для эпохи контакт с реальной действительностью, осуществление просветительских идей, а отсюда заинтересованное отношение к народному искусству приводит к сближению форм профессионального и народного творчества. В музыке эта связь реализуется обычно путем прямого цитирования или же обработки в композициях разных жанров народно-бытовых, популярных на-

певов, используемых как *cantus prius factus* [16]. В целом *chanson*, *Lied*, мадригал являются ярким портретом эпохи. Более того, они способствуют становлению национальных творческих школ. Особенности языка, строение поэтического текста, ритм стиха, национальное своеобразие исполнительской манеры, участие определенных инструментов, аккомпанирующих пению, — все это вносит специфические моменты в вокальные пьесы, отражается на форме музыкального сочинения, соотношении его разделов, характере фактуры, интонационной и метrorитмической организации мелодических голосов, создавая предпосылки для формирования и развития музыкальных национальных культур.

Изучая контрапунктические приемы в песенных жанрах, не следует забывать о песенных формах эпохи средневековья (XIII в.), имеющих яркое выразительное решение. Особенно много привлекательных образцов содержит английская музыка [50, с. 129—131]. Прежде всего это рондель с его круговым «обменом» голосов:

a b c	d e f
b c a	e f d
c a b	f d e

и рота, являющаяся по существу точной канонической имитацией. На совмещении этих форм строится, в частности, знаменитый «Летний канон» (между 1260—1300 гг.):

I	a	}	конечный канон
II	a		
III	a		
IV	a		
V	b c b c	}	бесконечный канон
VI	c b c b		

Несколько позднее в испанско-каталонском песенном искусстве также встречаются примеры, основанные на канонических (с современной точки зрения) приемах исполнения ведущего напева. Они подготавливают два популярных в XIV веке жанра: итальянскую каччу (*caccia*) и французскую шас (*chasse, chase*) * [50, с. 135]. Это трехголосные пьесы, в которых два (в качче) или три (в шас) голоса излагаются в виде канона в унисон (он записывался на одной строке). Все эти жанры, бесспорно, лишь очень малая, но очень специфичная и яркая часть песенных форм XIV века, отдельные примеры которых будут рассмотрены также в начале каждой из трех частей данного раздела.

В XV—XVI веках, песенная культура которых отличается большим разнообразием, интересной контрапунктической техникой, особенно выделяются французская *chanson*, немецкая *Lied* и *Quodlibet*, итальянский мадригал. Наделенные своими национальными чертами, показывающими глубокие связи с песенными тра-

* Оба термина означают — «охота». Сочинения часто связывались с изобразительными эффектами погони, преследования.

дициями предшествующих эпох, они составляют, наряду с мессой и мотетом, раскидистую крону пышного, цветистого древа ренессансной культуры.

Французская *chanson*

Четыре столетия, прошедшие со времени яркого расцвета многоголосной *chanson* * в творчестве десятков, сотен композиторов эпохи Возрождения, в том числе таких ее замечательных мастеров, как Жиль Беншуа, Антуан Бюнуа, Иоханнес Окегем, Жоскен Депре, Клеман Жанекен, несомненно скрыли от нас многие подробности, касающиеся происхождения этого жанра, истоков его развития, и оставили лишь сведения общего порядка.

Известно, что *chanson* появилась во французских аристократических кругах еще в период раннего Ренессанса. Но уже в XVI веке она была одним из самых популярных светских жанров, распространенным далеко за пределами Франции, влиявшим на все без исключения виды и формы музыкального творчества тех лет. Ее содержание, чаще всего связанное с образами любовной лирики, как правило, повествует о житейских радостях и невзгодах, о военных походах и сражениях, о любовных горестях и печали. Грубоватая и несколько фривольная тематика песен XV века, близкая здоровой, сочной, меткой народной поэзии, к XVI веку сменяется поэзией более утонченной и манерной, характерной для творчества таких крупнейших поэтов того времени, как Клеман Маро, Пьер Ронсар, Жан Антуан де Баиф, а также Жоакен Дю Белле, Этьен Жодель, Реми Белло.

Основополагающее значение в становлении многоголосной *chanson* сыграла народная песня, которая в отдельных случаях помещалась в партии тенора как основа, своеобразный стержень музыкальной композиции. Некоторые из этих ранних первоисточников, по свидетельству известного исследователя Ж. Тьерсо, сохранились вплоть до нашего столетия [49, с. 361, 388] и продолжают, возможно, жить в различных районах, провинциях Франции и в наши дни. Источником *chanson* служили и популярные мелодии, не относящиеся к фольклорной традиции, а взятые из сочинений композиторов-профессионалов.

Ранние образцы *chanson* почти всегда опирались на определенный музыкально-тематический материал, к которому подсочинялись другие голоса, подобно тому как это происходило при создании мотета. Но с конца XV века техника композиции *chanson* меняется. Не порывая связей с широко бытующими песенными мелодиями, мастера Высокого Возрождения выстраивают многоголосное сочинение (не только в жанре *chanson*, но и мотета) не путем прибавления одного голоса к другому, а разделами «многоэтаж-

* Это название, чаще относящееся лишь к определенной группе песен французских композиторов XVI века (Жанекен, Ле Жен, Котле и др.), мы трактуем шире, распространяя его на все песни с французским текстом.

В данном разделе автор частично использует материал своей статьи «Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI веков» [42].

ных» (многозвучных по вертикали) комплексов, координирующим началом в которых выступают ритм, имитация, созвучие.

Своеобразие многоголосной chanson состоит в том, что она существовала не только как самостоятельный жанр: ее материал проникал в произведения самых разных форм. Он использовался в Quodlibet, входил в музыкальную часть месс и мотетов, становился основой инструментальных сочинений и т. д. Таким образом, в искусстве XV—XVI веков chanson была как бы связующим звеном между народным и профессиональным творчеством. С одной стороны, она сама основывалась на популярных мелодиях, любившихся напевах, а с другой стороны, служила исходным материалом для других жанров. Все это отвечало специфике искусства того времени, сводившегося в большей мере к комбинированию, к разработке уже известного материала, нежели к созданию абсолютно новых и тематически самостоятельных произведений.

Связь chanson с народной песней, ее опора на широко распространенные темы придали ей особое значение: наряду с другими жанрами она способствовала утверждению позиций нового искусства, в котором возрастало значение творческого, художественного начала и все меньше оставалось следов от того времени, когда музыка была чем-то средним между математикой и метафизикой. Подобно струе свежего воздуха, chanson внесла в искусство XV—XVI веков живость, яркую эмоциональность, непосредственность, легкость и изящество — те свойства, которыми была наделена сама. Она утвердила в музыкальном искусстве определенный строй образной тематики и свои характерные выразительные свойства, которые, впрочем, не оставались постоянными, стабильными, а изменялись в ходе развития музыкальной культуры.

Отдельные жанровые черты многоголосной chanson формируются еще в XII—XIII веках — в творчестве трубадуров и труверов. В их песнях складываются и мелодическая основа будущих светских произведений с тремя типами античной метрики в интонационно-ритмическом строении (трехдольные трохей $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, ямб $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и двухдольный дактиль $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), и некоторые структурные признаки, в частности строфичность. Часто встречающийся, независимый от текста повтор начального музыкального раздела позволяет говорить о возникновении черт собственно музыкальной формы с главными принципами — контраста и репризности. Эти свойства особенно показательны для таких форм, как рондо, баллада, виреле, имеющих между собой много общего и различающихся лишь порядком, расположением рифмованных строк, соотношением новых и повторяющихся поэтических строк и музыкальных разделов (рефрена). Приводим буквенные схемы форм французских жанров:

	рондо						баллада						виреле								
текст	A	B	c	A	d	e	A	B	ab	cd	e	...	x	новый	...	x	A	b	c	d	A
количество	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2—5	1	2	2	2—5	1	4	2	2	4	4
строк	5	3	3	5	5																
музыка	A	B	A	A	A	B	A	B	A	A ₁	B	...	c	повтор	A	B	B	A	A		
							[A — с серед. каденц.: ouvert]														
							[A ₁ — с закл. каденц.: clos]														

Важно помнить, что наследие трубадуров и труверов, состоящее преимущественно из одноголосных композиций, содержит отдельные примеры многоголосных пьес, в которых впервые в истории музыкального искусства открыто, без каких-

либо ограничений происходит взаимодействие традиций бытовой музыки с законами полифонического искусства. Трехголосные рондо крупнейшего из труверов Арраса — Адама де ла Аль, который был и автором текстов всех своих сочинений, являются прекрасным, убедительным примером синтеза «ученой» музыки с элементами бытового творчества. Предложенный им тип трехголосия, в котором один голос поется, а два других исполняются на инструментах (виелах), закрепляется в музыкальной практике на долгое время.

Для этого же исполнительского состава создает свои многоголосные произведения и Гильом де Машо, виднейший композитор и поэт XIV века, которого по традиции иногда еще причисляют к трубадурам, хотя фактически он принадлежит уже к другому периоду развития искусства, характеризующемуся и новым отношением к творческому началу, и решением иных художественных задач. Но Машо тесно связан и со своими предшественниками, особенно с Адамом де ла Аль. Он часто обращается в своем творчестве к типичнейшим песенным формам Адама де ла Аль — песням с семистрочной строфой по типу формы Ваг (пример такой песни — «Robin, par l'âme», музыкальное строение которой: А — две строки, А — две другие, В — три строки текста). Иногда Машо использует в своих произведениях и отдельные фрагменты его сочинений. Такова баллада Машо «N'eu fait», в рефрене которой он цитирует начало рефрена одного из рондо Адама де ла Аль.

Из песенных жанров Машо в настоящее время известны 42 баллады (для двух, трех и четырех голосов), 22 рондо (двух- и трехголосные), 32 виреле и 19 ле*. Из их числа семь пьес, среди которых четырехголосные баллады, трехголосные рондо, одноголосные ле и chanson goial, имеют отношение к поэме «Remede de Fortune» («Лекарство Фортуны»).

Произведения Машо интересны прежде всего разнообразием замыслов, неповторимостью формы. Некоторые из них выполнены в канонической технике, например одна из трехголосных баллад со словами «Sans cuer m'en vois» в нижнем голосе, представляющая собой канон в приму, в котором каждый голос звучит со своим текстом (соответственно традиции старофранцузских мотетов и эпохи XIV века). Интересные каноны включают два сочинения Машо, написанные в форме ле (ее поэтическая форма состоит из ряда двенадцатистрочий с парной рифмой). В одном из них — «Lay de la fonteinne», состоящем из 12 разделов, трехголосные бесконечные каноны (II разряда) помещены во всех четных частях (с авторской пометкой: Chase). В другом — «Lay de confort» — трехголосные каноны имеют все 12 разделов (в примере 44 приведен первый раздел). В других песнях Машо используются еще более изощренные приемы письма; таково рондо «Ma fin est mon commencement» (пример 45) — исторически первый ракоходный канон, в котором материал тенора воспроизводится триплумом, но справа налево, материал триплума — соответственно так же тенором, а контра-тенор состоит из двух симметричных разделов, из которых второй повторяет материал первого от конца к началу (полная его подтекстовка в примере 45 позволяет наглядно увидеть поэтическую и музыкальную форму рондо).

Творческие интересы Машо концентрируются вокруг мелодической разработки голосов, создания неповторимых и изысканных в ритмическом отношении выходящих мелодических узоров. Эта поистине «кружевная» работа отличает верхний голос его песен — часто единственный вокальный голос. Мелодическое развитие остальных — инструментальных — голосов гораздо скромнее. Средний голос — контратенор — движется неторопливо, нижний — тенор — еще ровнее и спокойнее. Если же пьеса четырехголосна, то голос с текстом может быть как верхним, так и средним. Важно, что главный напев, который по традиции помещается в теноре (и продолжает там оставаться в жанрах духовной музыки), переносится в жанрах светской лирики из нижнего голоса в более слышимый — верхний. Функцию основы, стержня многоголосной композиции продолжает выполнять по традиции тенор. Подчиняясь логике линейного развития, голоса в совместном звучании образуют много квинт, кварт, октав, проходящих диссонансов, оставаясь в тех взаимоотношениях, какие свойственны стилю ars nova.

* Guillaume de Machaut. Musikalische Werke. B. I. Balladen, Rondeaux und Virelais. Publikationen älterer Musik. Leipzig, 1926; также: Poliphonic Music of the fourteenth century (ed. by L. Schrade), vol. II, III. Monaco, 1956—59.

Развитие песенных форм, начиная со второй половины XIV века шедшее в ногу с развитием многоголосного полифонического искусства, вобрало в себя достижения мастеров разных стран, и прежде всего — Италии, Англии, Нидерландов. В этом отношении показательны баллады (итальянское прочтение — баллады, но с иной музыкальной структурой — АВВАА) Франческо Ландини. Разнотекстовостью своих голосов они, казалось бы, отвечают традициям раннего многоголосия. В то же время их вертикаль — опора на созвучия, состоящие из терций, секст, — представляет собой качественно новое явление, основой которого стало итальянское песенное народно-бытовое творчество. С ним связаны не только дуэтные группировки голосов, но и четкость, рельефность композиционной структуры, ясность ее масштабных членений.

Значительное место в развитии многоголосной песни принадлежит англичанину Джону Данстейблу, оставившему в жанре светской лирики сочинения с французским и итальянским текстом. Последнее обстоятельство связано, по-видимому, с частым пребыванием его в Италии, где сохранились все его сочинения. Песня Данстейбла «O rosa bella»*, получившая широчайшую известность в эпоху Возрождения (об этом свидетельствуют выполненные на ее основе многочисленные произведения разных авторов в жанрах мессы, Quodlibet, инструментальных пьес и т. д.), отражает творческие достижения композитора в области многоголосия, выделяющегося особой наполненностью и благозвучностью. Ее музыка, впрочем, как и других сочинений композитора, отличается тонкой лирической выразительностью, большой теплотой и мягкостью звучания. Этому способствуют не только ориентация на консонантную вертикаль, опирающуюся на терции, сексты, но и необычайная естественность мелодий, пластичность мелодических линий, исключительная плавность течения голосов в русле «песенной гармонии».

Один из важнейших периодов в развитии *chanson* составляет творчество композиторов нидерландской школы, к XV веку самой значительной из европейских стран, обобщившей лучшие достижения французского, английского и итальянского искусства XIII—XIV веков и создавшей на основе их опыта свою богатую и ценную художественную культуру. Композиторы этой школы, возглавляемой Дюфай (в Камбре) и Окегемом (в Антверпене), создают род многоголосной песни, характеризующийся высокой степенью полифоничности. Линеарно развивающиеся голоса, скоординированные по вертикали интервально, здесь исключительно выровнены в своих функциональных отношениях, они сплетаются своими гибкими, округлыми рельефами в одно целое.

На первом этапе, в творчестве Гильома Дюфай и Жилия Беншуа песня предстает преимущественно как трехголосная (реже — четырехголосная) вокально-инструментальная пьеса, в которой вокальны либо все, либо один, два голоса и их сопровождают инструменты. При публикации таких пьес текст, как правило, помещался только в одном голосе (в других же ставились лишь на-

* Во всех крупнейших энциклопедических словарях [58, 78, 87], включая и советское издание Муз. энциклопедии (т. II. М., 1974), «O rosa bella» Данстейбла называется *chanson*, хотя точнее — это канона.

чальные слова), без указаний на способы его распевания. Та подтекстовка, которая встречается в изданиях старинной музыки и приводится в данной работе, принадлежит более позднему времени.

Песенное творчество Дюфай включает 87 сочинений, меньшая их часть написана на итальянские и латинские тексты, большая — на французский [Op. Om, VI]. Так же как и у предшественников Дюфай, его французские песни предстают в трех формах: виреле (4), баллады (10) и рондо (59), причем трех-четырёхголосны не только баллады и рондо, но и виреле.

Вокально-инструментальная часть многих песен Дюфай обрамляется инструментальными вступлением и заключением. Такой же небольшой по протяженности инструментальный раздел — «проигрыш» — иногда встречается и внутри песни, между ее разделами. Все это свидетельствует о дальнейших путях становления собственно музыкальной формы, о развитии функциональной логики в композиции музыкального сочинения, наконец, об увеличении разнообразия самих песенных форм. Этому же способствуют интересные группировки голосов в трех- и четырехголосии, обращение к вариационным приемам подачи музыкального материала, многозначное использование имитационности и оstinатности.

Среди наиболее оригинально выполненных в техническом отношении песен Дюфай следует назвать трехголосное рондо «*Bien veignes vous*» (пример 46), крайние голоса которого образуют пропорциональный канон в квинту (после трехголосного пропорционального канона «*Le gay au soleu*» Чикониа — второй образец применения этой формы); трехголосное рондо «*Je ne puis plus — Unde veniet*», мелодия тенора в котором звучит трижды, каждый раз в новом метрическом измерении и в более мелких длительностях; балладу «*La belle se siet au piet*», песенный стиль которой обогащается диалогичностью и декламационностью; рондо «*Resvelons nous — Alons ent bien*» (пример 47) с оstinатно повторяющимся бесконечным каноном (II разряда) в нижней паре голосов, излагающих народную песенку «Скорождемся мая»; рондо «*Par droit je puis*», включающее ремарку «*Fuga duorum temporum*», и многие другие пьесы, решенные с применением имитаций. После Чикониа, пожалуй, в творчестве Дюфай впервые, наряду с употреблением канона (двухголосного, с интервалом имитации в приму, квинту, октаву) как композиционно-стержневой формы, так часто вводятся краткие имитационные переключки голосов, способствующие оживленности музыкальной ткани, ее подвижности и, что особенно важно, — ее однородности. Таким образом, имитация становится не только приемом изложения, но и мотивного развития, приемом, увеличивающим активность голосов, являющуюся неотъемлемым признаком полифонической фактуры.

Песни Дюфай — лирические, шуточные, бесхитростные, порой глубоко интимные — привлекают внимание своей выразительностью, естественностью мелодики, чистотой вертикали, разнообразием метроритма. В меньшей мере ощущается забота о достоин-

вах текста, — недаром композитор создает нередко как бы по традиции многотекстовые песни, в которых каждый из мелодических голосов звучит со своим текстом. Но в количественном отношении подобных песен все же меньше, нежели одноклассовых.

Современник Дюфай — Жиль Беншуа проявляет больше требовательности к тексту своих chansons. В отличие от простодушно-фривольных текстов песен Дюфай, многие из которых, по-видимому, были сочинены им самим (некоторые его рондо включают акростих — «Cateline — Dufai», «Franchoise»), Беншуа обращается к аристократической, салонной поэзии Жана Молине, Джулиана Крете, Мартена Лефрана, посвящая свои строки Прекрасной даме, ее достоинствам и красоте. Вот одна из его песен — «De plus en plus», предвещающая своей тематикой изысканно-галантную поэзию XVI века (пример 48):

Все с большей и большей силой возрождается,
Моя нежная дама, любезная и прекрасная,
Мое желание видеть Вас,
Мое сильное стремление
Услышать вновь Вас.

Не гневайтесь на то, что я в себе таю,
Ведь Вы всегда такая,
Что я стремлюсь во всем повиноваться Вам.

Все с большей и большей силой... (повтор 3-х строк рефрена)

Увы, Вы жестоки ко мне,
Мое (сердце) полно такого страха,
Что я желал бы умереть,
Но это ничего бы в Вашей душе не изменило
И лишь усилило бы Ваш гнев.

Все с большей и большей силой... (повтор 5-ти строк рефрена) *

Рисунок рифм (в русском переводе он отсутствует) создает в этом 21-строчном стихотворении форму рондо, которая воплощается в двух разделах музыкальной композиции следующим образом:

текст	A	B	c	A	d	e	A	B
рифма	aab	ba	aab	aab	aab	ba	aab	ba
музыка	A	B	A	A	A	B	A	B
	I	II	I	I	I	II	I	II

Эта форма становится основополагающей для всех 47 рондо Беншуа, вне зависимости от того, содержит их текст 21 или 16 строк.

Оттачивая свой мелодический стиль, Беншуа добивается стройности, ясности в фразировке мелодических голосов, логики в расположении интонационных и ритмических мотивов. При этом он обходит новые тенденции в области гармонии, не стремится к смягчению вертикали, часто пользуется квартами и другими диссонансами, допускает параллелизмы квинт и т. д.

* Перевод этой chanson и трех других — Н. Кюри.

Как и Дюфай, он находится еще во власти трехдольных ритмов, а его трехголосие складывается из верхнего вокального и двух инструментальных голосов; в самих же мелодиях отсутствуют повторы, симметрия, которые проявляются лишь на уровне целостной формы.

Песенное искусство Дюфай и Беншуа, приводившее в восторг современников пленительностью мелодий, свободой творческой фантазии, находит прямых последователей в лице Антуана Бюнуа, Хуана Гизегема, Филиппа Карона. Некоторые из написанных ими chansons были в то время так популярны, что появлялись то в одном, то в другом сборниках. Такова chanson Гизегема «De tous biens pleine» (в форме 16-строчного рондо), встречающаяся в более чем 20 манускриптах и нашедшая многочисленных поклонников среди композиторов (это — Агрикола, Жапар, Жоскен Дебре, де Стаппен, Компер и другие), включавших ее в свои произведения (пример 49). Приводим текст этой chanson, являющийся типичнейшим по содержанию и форме выражения:

У моей возлюбленной масса всяких достоинств,
Каждый обязан отдать ей дань уважения,
Так как у нее столько ценных качеств,
Как ни у одной богини.

Когда вижу ее — я в таком восторге,
Что в сердце моем — рай.
У моей возлюбленной... (повтор 2-х строк рефрена)

Ни о каких других я благах не мечтаю,
Лишь о том, чтобы быть ее слугой,
И лучшего выбора быть не может.
Я всегда буду повторять:

У моей возлюбленной... (повтор 4-х строк рефрена)

Основной, ведущий напев в chanson Гизегема по традиции еще помещается в теноре. Но здесь он уже является не нижним голосом, как это было в многоголосии XIV века, а средним. Следовательно, из двух функций он активнее начинает выполнять мелодико-тематическую, другую же функцию — основы, стержня многоголосной композиции — берет на себя бас.

Во второй половине XV века, представленного композиторами поколения Бюнуа и Окегема, chanson приобретает новые свойства: в ее вертикали значительно уменьшается число диссонансов, голоса становятся более певучими, между ними чаще вводятся имитации, tempus perfectum сменяется tempus imperfectum.

Эти моменты, как и «переоценка» роли голосов, тенденция к выделению в многоголосном сочинении главного напева, особенно ярко проявляются в песенном творчестве Антуана Бюнуа — автора 71 chansons (возможно, восемь из них принадлежат не ему). За исключением девяти песен, где отсутствует полный текст, большая их часть (34) написана в форме рондо, 13 — в форме виреле (типа однострофной бержеретты), 1 — баллады, 6 — свободной формы.

Почти все имеют французский текст, две — итальянский и одна (баллада) — фламандский.

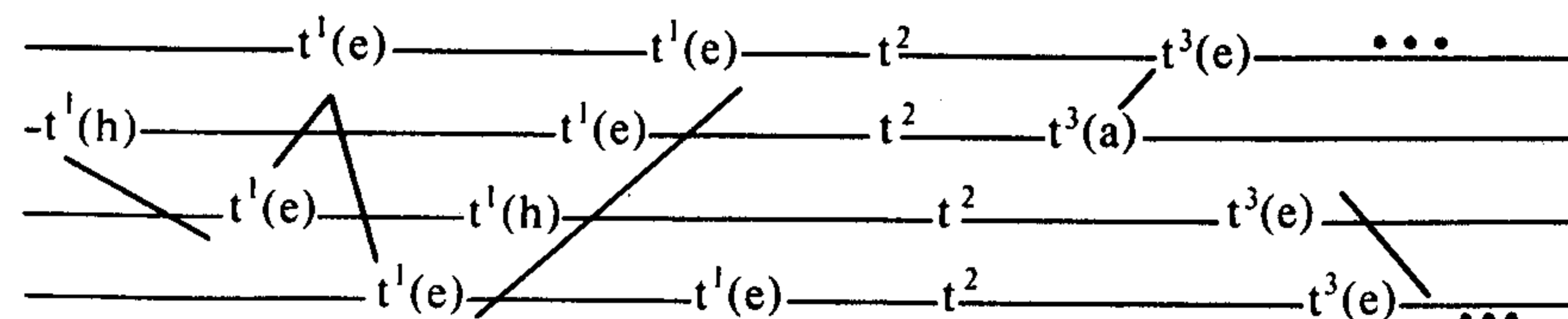
Новые черты в строении многоголосия отчетливо заметны в известной chanson Бюнуа «Je ne demande» (пример 50), получившей разработку в ряде произведений конца XV — начала XVI века, в том числе в мессах Агриколы и Обрехта. Прежде всего, она четырехголосная (написана для низких голосов) и ее ведущий напев поручен верхнему — самому высокому из них. Введение основной мелодии подготавливается 10-тактным, вероятно, инструментальным вступлением, оформленным в виде законченного «периода», в котором излагается ее начальный фрагмент (квинтой ниже). В варьированном и несколько измененном виде initio песни проходит в заключении, также, по-видимому, инструментальном. Эти способы выделения главного голоса и всей вокальной части песни не снимают, впрочем, согласованность, тематическую соподчиненность всех голосов фактуры. Каждый из четырех разделов вокальной партии (соответственно четырем строкам текста) открывается имитациями-предвестниками начальных мотивов, вносящими в форму целого четкость, слитность, единство.

Наметившиеся в chanson Бюнуа тенденции к непрерывности музыкальной формы, к интонационно-тематическому сближению голосов, осуществление которых достигается с помощью имитаций и канонов, получают дальнейшее развитие в сочинениях его современника — Яна ван Окегема и его учеников — Обрехта, Компера, Брумеля. В их творчестве, особенно у Окегема, оставившего в этом жанре 22 произведения, многоголосная песня становится по технике письма очень близкой мотету, мессе. Для нее характерны нерасчлененность формы на составные части, «скользящие», несовпадающие в разных голосах каденции, тематическое сходство голосов при главенстве верхнего. Эти свойства отличают, в частности, две популярнейшие песни Окегема — рондо «Malheur me bat» (пример 52), послужившее основой для месс Обрехта, Агриколы, Жоскена Депре, и столь же часто обрабатываемое рондо «Fors seulement». Решению тех же творческих и технических задач посвящена и chanson «Prenez sur moi vostre exemple, amoureux». Она имеет подзаголовок: «Fuga trium vocum in epidiatesseron», то есть «Фуга на три голоса в верхнюю кварту». Это один из ранних образцов строгой трехголосной канонической формы со вступлением голосов на звуках разной высоты. Слово же «фуга» здесь употреблено в том смысле, который вкладывался в это понятие современниками Окегема, в том числе и И. Тинкторисом в его «Diffinitorium musicae» («Определитель музыки», 1475): «тождество партий сочинения в отношении длительности, имени, формы и в отношении своих звуков и пауз» [53, с. 370].

Важнейший поворот в развитии многоголосной песни — в индивидуализации ее жанра за счет яркой образной характеристичности — осуществляет целый ряд композиторов, работающих на рубеже XV—XVI веков, — Л. Компер, И. Тинкторис, Я. Жапар, А. Агрикола, и конечно же самый яркий среди них — Жоскен Деп-

ре*. Он разнообразит форму chanson, находя множество оттенков, нюансов в передаче смены чувств и настроений, «с искусством скрывая само искусство» (выражение Рамо). Пение в его вокальных миниатюрах, по отзывам современников, «течет изящно, радостно, кротко, приятно, душевно и идет непринужденно, свободно и не связано рабски правилами».

Chansons Жоскена знаменуют собой одну из вершинных фаз в развитии этого жанра. Во-первых, меняется характер самого тематизма, который становится более собранным в интонационном и ритмическом отношении, четким по структуре, более определенным в ладовом решении. Во-вторых, это, как правило, уже четырех-, пяти-, шестиголосные произведения с равнозначными и тематически идентичными голосами, вовлеченными в сложные имитационные отношения. Их структура напоминает мотетную форму, в которой каждой строке текста соответствует своя фраза мелодии, имитационно излагающаяся во всех голосах:



Возникающая при этом четкая строфичность, как правило, не выдерживается Жоскеном до конца произведения и нарушается к его середине. Но это не влияет на стройность архитектоники — композитор всегда находит способы сделать форму сочинений целостной и динамичной.

В подвижную, свободно «дышащую» ткань своих песен Жоскен любит вводить строгий канон, который, проходя часто через всю пьесу, становится важным композиционным средством в организации многоголосия (пятиголосные «N'esse par ung grant desplaisir», «Plusieurs regretz», «Douleur me bat», шестиголосные «Se congié preus», «Allégez moy»). Иногда он употребляет форму двойного канона («Plus nulz regretz», пример 53, а также четырехголосная песня «Basiez moy») и даже тройного (второй вариант последней — для шести голосов). Как никто он чувствует возможности контрапунктирования голосов, накладывая их один на другой, добиваясь при этом естественности продвижения по горизонтали каждого из них.

В применении техники сплетения мелодически самостоятельных голосов Жоскеному в его время не было равных. Всецело справедлива та характеристика, которую ему дал Глареан, отмечавший, что

* Werken van Josquin des Prés. Wereldlijke Werken. B. I—III. Amsterdam—Leipzig, s. a.

«никто больше его (Жоскена) не выражал в песнях с большей силой настроение души, никто не начинал более удачно, никто не мог соперничать с ним в отношении изящества и прелести, как никто из латинских писателей не превзошел в эпической поэзии Марона (то есть Вергилия)» [53, с. 408—409].

Жоскен, как и другие композиторы эпохи Возрождения, любит обращаться к популярным, известным песенным текстам и мелодиям, стараясь по-новому раскрыть их образно-смысловое значение. В числе подобных сочинений — «Mille regretz», «Fors seulement», два варианта (для трех и шести голосов) «Petite camusette». Последняя из них обрабатывалась и Окегемом (в *chanson* и *messe*), Обрехтом (в *Missae-Carminum*, раздел *Credo*), Орто (в *messe*), также — уже после Жоскена — Крекийоном, Виллартом и другими композиторами.

Два варианта «Petite camusette» (примеры 54, 54а) создавались Жоскеном, по всей вероятности, в разное время: трехголосный — в начале композиторского пути* (об этом свидетельствует некоторая ее близость манере Окегема), шестиголосная — в зрелый период творчества.

Интересно, что одини тот же текст (в трехголосной песне отсутствует лишь фраза «s'en von au bois joly», следующая за словами «Robin et Marion») получает не только различное структурное оформление, но и разное музыкальное решение, в котором строго выдерживается лишь начальная фраза (она же повторена в конце песни) и еще несколько очень коротких мотивов. Остальной материал самостоятелен, индивидуален, что свидетельствует о типично ренессансном мышлении.

В трехголосной песне (с с. рг. f. в нижнем голосе) композитор точно следует за текстом, сопровождая каждую его строку своей мелодической фразой, излагаемой имитационно во всех голосах, причем музыкальная реприза соответствует текстовой (текст и музыка: А В С А₁). «Вторгающиеся» каденции, которые приводят к совмещению каденционных построений с начальными мотивами новых разделов, естественное и логичное распределение имитационных форм с более дробным изложением материала в третьем разделе композиции (С) — все это способствует динамичности и слитности формы.

Шестиголосная «Petite camusette», отличающаяся членимостью, дробностью музыкальной ткани, тем не менее имеет еще более монолитную форму, хотя она и получает трехчастное воплощение (А В А) с равновеликими разделами и динамизированной репризностью. Эту внутреннюю спаянность она приобретает благодаря канонам: ее два средних голоса излагаются точным каноном на

* Ее склад, сильно отличающийся от стиля большинства *chansons* Жоскена, вызывает сомнение относительно достоверности приписываемого ей авторства. Следует также заметить, что в каталоге сочинений Жоскена [78] упоминается лишь шестиголосная «Petite camusette».

протяжении всего произведения, к ним присоединяются более свободные каноны верхней и нижней пары голосов. В противоположность трехголосной *chanson*, в которой сквозное имитационное развитие осуществляется (за исключением начальной двухголосной стретты) путем использования достаточно продолжительных временных дистанций между голосами и которая содержит порой щедро колорированные фразы в 30—40 звуков, шестиголосная выделяется сжатой и тематически насыщенной стреттной подачей музыкального материала, состоящего из коротких, прерывистых мотивов из 3—7 звуков. Отсюда и различный характер выразительности музыки этих песен: в трехголосной преобладает лирическая распевность, в шестиголосной — подчеркнутая импульсивность, скерцозность.

Нами уже неоднократно указывалась близость творчеству Жоскена (своей образной сферой, техникой выполнения) сочинений его современника — Пьера де Ла Рю. И песни не являются в этом отношении исключением, они — типичнейший пример французской *chanson*, что подтверждается содержанием их текста, общей формой, интонационным строением. Вот перевод текста и начальные такты одной из *chansons* Пьера де Ла Рю — «D'ung desplaisir que fortune m'a faicht»:

От огорчения, что испослала мне судьба,
Я буду влачить свое существование лишь в надежде отомстить.
Но если я останусь жив и желание мое исполнится,
То буду тогда любовью моею наслаждаться.

XIII

D'ung desplaisir que fortune m'a faicht

ne
 for- tu- ne
 - ne m'a fait, que for- tu etc.

Музыкальный материал этой *chanson* содержит распространенные в песенной литературе того времени интонационно-ритмические мотивы со стопами дактиля $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩}$ и четвертого пеола с трижды повторенным начальным тоном $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩}$. Эти обороты, в обилии встречающиеся в *chanson* XVI века, постоянно присутствуют в сочинениях Жоскена, Кадеака, Клодена де Сермизи, Яна Геро и других композиторов.

В песне Пьера де Ла Рю обращает на себя внимание двухголосное начало, знакомое по многим сочинениям Жоскена Дебре. Оно подготавливает особый тип *chanson* с интересным структурным рельефом голосов, объединенных парами. Их переклички, противопоставления как бы в миниатюре воспроизводят композиционную технику и драматургию многохорных сочинений мастеров конца XVI — начала XVII века.

И у Жоскена, и у Пьера де Ла Рю структура текста *chanson* уже, как правило, не зависит от поэтических форм рондо, баллады и т. д. Показательной ее чертой является совмещение двух принципов: строгого следования музыки за текстом (в песне «*D'ung des-plaisir*» четырем строкам текста соответствуют четыре музыкальные фразы) и повтора одного из разделов (в данном случае — последнего: A B C D D). Этот частичный или даже целостный повтор песни становится неотъемлемой чертой формообразования *chanson*. Причем наряду с повторением последнего раздела песни, еще чаще осуществляется повторение первого, реже — всей формы по образцу куплетной. Так, в *chanson* Годара «*Hault le boys, m'amyie Margot*» повтор музыки первого раз-

дела приводит к репризной трехчастной форме. Соотношение музыки и текста здесь следующее:

текст	— A	A	B	B	C	A
музыка	— A		B		A	

В анонимной *chanson* «*Il estoit un bonhomme qui venoit de Lyon*» варьированное повторение материала всей песни создает куплетно-вариационную форму:

текст	A	B	C	B	D	C
музыка	A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁

С повторами начального и заключительного отделов формы организована *chanson* Кадеака «*Je suis déshéritée*» (пример 56).

Форму выписанного Да Каро (то есть с музыкальной и текстовой репризой) имеет шестиголосная *chanson* Жоскена «*Tenez moy en vos bras*» (с с. f. в теноре) *.

Итак, структура французской песни становится очень разнообразной. Это в целом показательно для искусства эпохи Возрождения, в котором чаще именно форма, характер подачи музыкального материала, а не сам интонационный материал был для мастера сферой обновления трактовок и выявления творческой индивидуальности. Фантазия композитора проявляется и в свободе выбора текста, во все чаще допускаемых — из желания более яркого выделения собственно музыкальной формы — «отходах» от параллельного изложения поэтического и музыкального текста, что приводит к утверждению примата музыкальной формы.

После Жоскена Дебре, с одной стороны, продолжают развиваться *chansons* с формой сквозного имитационного строения, в которых каждой строке текста соответствует своя мелодическая фраза, своя «тема», излагающаяся в кварто-квинтовых, октавных имитациях в разных голосах (в творчестве Т. Крекийона, Н. Гомбера и других). Собственно же канонических форм, которые были у Жоскена, — очень мало. С другой стороны, в большом количестве создаются *chansons* аккордово-гармонического склада, свободные от цитированного напева (с. р. f.), с мелодией уже не в теноре, а в верхнем голосе. Появление этого типа песен связано с интенсивным освоением в музыке данного периода гомофонного стиля с его новой — гармонической — логикой мышления и иными принципами организации многоголосия. Возможно, что определенное влияние на становление французской песни аккордового строения оказала и фроттола, которая, как и *chanson*, имела большое количество изданий, причем иногда они входили в состав

* Das Musikwerk. Heft 3. Das Mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts. Köln. s. a.

одних и тех же сборников и публикаций*. Наконец, важное значение имела инструментальная музыка (прежде всего итальянская), в которой развивался, оттачивался и монодический стиль (в сочинениях для виолы), и аккордовый (для лютни, ее разновидности — теорбы, а также органа, клавесина).

Впервые черты аккордового письма проникают в *chanson* еще у Обрехта, Брумеля, Изаака; позднее гармоническое начало отчетливо выражено в творчестве Сертона, Сермизи, Жакотена, Кадеака, Жанекена, Орландо Лассо. Однако их *chansons* строятся, как правило, на сочетании двух типов изложения: гомофонного (аккордового) и полифонического (имитационного). Чередование разных видов фактуры нередко сопровождается метрической переменностью, причем аккордовые разделы (с идентичной ритмикой во всех голосах) обычно получают трехдольное изложение, а полифонические — исходя из традиций вокальной музыки второй половины XV века — остаются в *tempus imperfectum*.

Наконец, целый ряд композиторов второй половины XVI века — Пьер Сертон, Клод Ле Жен, Гийом Котле, Жак Модюи** — создают чисто аккордовую *chanson*. В ее вертикальном «срезе» преобладают трехзвучные аккорды, в соединении которых порой намечаются нормы голосоведения классической гармонии. Такова, например, *chanson* Котле «*Allez, mes pemières amours*» с последо-

* Первое печатное издание *chansons* — «*Harmonice Musices Odhecaton A*» (1501, Венеция) принадлежит итальянскому музыкальному издателю и нотопечатнику Оттавиано Петруччи. Его «*Odhecaton*» (несмотря на заглавие «Книга ста песен» — этот сборник содержит только 96 песен: 50 трехголосных, 45 — четырехголосных, 1 — пятиголосную), как и более поздний выпуск «*Capiti cento cinquanta*» (1503) стали своеобразной энциклопедией, ценнейшим собранием лучших и наиболее популярных песен. Собрания песен интересны и своей подборкой — включением нескольких *chansons* на одну и ту же тему-мелодию, разработанную разными композиторами. Например, в «*Odhecaton*» вошли восемь вариантов «*J'ai pris amours*» в обработке Бюнуа, Жапара, Обрехта и других композиторов, также несколько вариантов «*Fors seulement*» — Пьера де Ла Рю, Обрехта, Агриколы, Рейнгота, Гизелина и т. д.

В Париже крупнейшим издателем *chansons* был Пьер Атеньян, который с 1528 по 1549 год напечатал около 50 сборников светских и церковных вокально-инструментальных произведений, в том числе и полторы тысячи *chansons*. Атеньян придает большое значение тексту, помещая его под нотами, но, правда, без точной подтекстовки.

В Лионе Жак Модерн основывает Дом музыки, где в 1538—1543 годах публикует 10 томов «*Le Paragon des Chansons...*» («Набор *chansons*, содержащих много новых и приятных песен, которые никогда не были напечатаны, для особой пользы и удовольствия музыкантов»).

В числе других известных издателей *chansons* назовем Николаса Дюшмена, опубликовавшего в Париже с 1549 по 1576 год семнадцать томов *chansons*, а также Пьера Лувэна, составившего сборник из французских и фламандских песен, Тильмана Сузато из Антверпена (14 выпусков *chansons*), А. Леруа и Р. Баллара из Парижа (двое последних выпускали сборники песен с 1552 по 1599 год; о количестве опубликованного ими материала можно судить по 1569 году, в котором из печати вышли 25 томов песен).

** *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* (Expert, Paris). Guillaume Costeley (Livr. 3), Claudin de Sermisy (Livr 5), Jacques Mauduit (Livr. 10) и др.

вательностью трезвучий: I—V (нат.)—II—III—VII—I—V (гарм.)... ступеней.

Гармоническая фактура свойственна, наконец, и обработкам гугенотских псалмов, обязанных своим появлением движению Реформации (возглавляемому во Франции Кальвином). С французским стихотворным переводом, сделанным Клеманом Маро и Теодором де Без, с музыкой, подобранной и разработанной Клодом Гудимелем, Ле Женом, этот род песен, как правило, получает аккордовое четырехголосное строение, в котором заимствованный напев помещается в верхнем голосе. Сама трансформация первоисточника нередко была столь неожиданной, что ведущим голосом могла оказаться фривольная, легкомысленная песенка — типа «Если вы захотите иметь подругу», переделанная Маро в псалм «*Всем моим духом*», обработанный затем Эсташе дю Корруа*.

Однако в целом музыка *chanson* второй половины XVI века становится живой, яркой, разнообразной; она перекликается с выразительным стилем *musica reservata* — искусством воспроизведения предметов и образов, смысла слов и понятий.

Внимание к тексту, стремление передать в музыке его сюжетную сторону органично подводит к рождению так называемой программной *chanson*, искусным мастером которой был Клеман Жанекен. Из большого числа написанных им песен особой популярностью пользовались «*La Guerre*» («Война»), «*Le Chasse*» («Охота»), «*La Caquet des Femmes*» («Женская болтовня»), «*La Bataille de Réty*» («Битва при Рети»), «*Le Siège de Metz*» («Осада Метца»). Например, «*La Guerre*», изданная в 1528 году и переизданная в Париже, Риме, Венеции, Антверпене, перекладывалась многими композиторами для различных инструментов: для лютни (Франческо да Милано, Рудольф Виссенбах, Ганс Нойзидлер), органа (Якоб Пайкс), гитары (Грегор Брайзинг); Жанекен написал на нее мессу-пародию, пятый голос к ней присочинил Вердело. В духе этой песни было создано огромное число произведений, сходных по тематике и выразительным средствам.

Жанекен расширяет выразительные возможности музыки, шлифуя способы звукописи, передачи слов текста. Он охотно пользуется краткими мотивами, мелкими длительностями, часто вводит быстрые репетиции звуков и разного рода контрасты, обогащая тем самым музыку XVI века, в которой, как известно, зарождаются многие черты оперного и ораториального искусства будущего. В песнях Жанекена прослеживаются определенные связи и с итальянским мадригалом. Наряду с *chanson* иллюстративного, изобразительного характера, с «внутренне инструментальными» потен-

* Мы преднамеренно опускаем подробное рассмотрение гугенотского псалма, так как он не имел столь же важного значения для музыкального искусства, как, например, немецкий протестантский хорал. Кроме того, его создатели почти не прибегали к собственно полифоническому письму, являющемуся предметом изучения данного пособия.

циями в их складе письма [23 а, с. 197], он создает и песни более строгих форм — с мелодической самостоятельностью голосов, отличающихся гибкостью, естественностью, контрапунктической слаженностью (пример 57).

В chansons Ле Жена и Котле — последователей Жанекена — связь с образной сферой мадригала и кругом его выразительных приемов выражена особенно отчетливо. Мелодика их песен часто включает альтерации, хроматические ходы, мелизмы, способствующие более тонкому воспроизведению изысканности их поэтического содержания. Несмотря на то что в них меньше присутствует моментов звукоподражания, характерных для Жанекена, все же мелодическое развитие голосов, всей фактуры осуществляется с учетом подробностей текста. Яркий пример вышеизложенного — сборник Ле Жена «Le printemps» («Весна»), написанный на стихи Баифа. «Le printemps» состоит из 39 песен, посвященных воспеванию природы, любви. В него включены и песни Жанекена — «L'alouette», «Le rossignol», к которым Ле Жен добавил пятый голос и присочинил некоторые новые разделы.

Важно также отметить тяготение композиторов XVI века к развернутой, многочастной песне. Показательной в этом отношении является chanson Ле Жена «Ma mignonne», состоящая из восьми частей, каждая из которых развивает одну и ту же тему, но предназначена для разного количества голосов (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8). По сути дела, это один из первых опытов развернутого цикла вариаций.

Увлеченные идеями Ронсара, Жана Дора, Этьена Жоделя, Антуана де Баифа возродить античную лирику (по инициативе последнего в 1570 году в Париже была открыта Академия поэзии и музыки), ряд композиторов, в том числе Ле Жен, Модюи, создают песни на так называемый размеренный стих (французское стихосложение с нормами греческой и латинской метрики). Строгое воспроизведение поэтического размера во всех голосах делает их ритмически тождественными и сближает это многоголосие с *contrapunctus simplex*. Необычное и своеобразное (в записи, в том числе в современной транскрипции, оно изложено с тактовой чертой, заключающей конец строки), это многоголосное письмо в реальном звучании достаточно монотонно и конечно же не может передать того разнообразия красок, света, того богатства музыкального языка, которые свойственны обычной *chanson*.

Успешное развитие в музыке XVI века контрапункта «аккордового склада» не отвлекает внимание того же Ле Жена от имитационного, мотетного стиля, в котором он пишет целый ряд своих *chansons*. Эта форма изложения музыкального материала в руках Ле Жена, Жанекена, Сертона, Кадеака, нидерландских композиторов — Якоба Клеменса-не-Папы, Тома Крекийона и других великолепных контрапунктистов теряет свою сухость, академичность, выражая тончайшие нюансы настроений, следуя за чувством и вдохновением мастера. В этом синтезе (содержания и формы) соз-

дается, как исключительно верно подмечает французский историк Жюль Комбарье, «нечто аналогичное мастерству И. С. Баха, гнущего фугу согласно требованиям своей фантазии и превращающего ее в „жанровую картину“». Это — завоевание, подобное завоеванию Ронсара, трансформированным языком средневековья выражающего великие философские идеи, заимствованные из изучений греков» [19, с. 38].

К числу крупнейших мастеров французской песни, оставивших в этом жанре прекрасные произведения, принадлежит Орlando Лассо. Он автор 146 *chansons*, большая часть которых написана на тексты Маро и Ронсара [SW XII—XIV]. В отличие от Жанекена, Лассо в своих песнях меньше пользуется иллюстративной, живописной передачей отдельных слов, но исходя из содержания текста находит для каждой из них нужный колорит, краски и такие выразительные средства, которые бы отвечали его общему смыслу. Так, например, *chanson* «Fuyons tous d'amour le jeu» свойственна оживленность, подвижность; она пронизана мелькающими имитациями стремительно «пробегающих» мотивов. *Chanson* «Bonjour, mon soleil» решена в характере приветственной песни, торжественные, радостные тона которой создаются неторопливым аккордовым изложением. В другой песне — «La nuit» («Ночь») — спускающийся на землю сумрак передается с помощью модуляции, включающей нисходящее хроматическое движение голосов (вступление песни).

Лассо охотно пользуется сменой ладовых устоев, ладовым варьированием: заключительные слова в *chanson* «Si vous n'estes»* поются на мотивы: $e-f-g$, $e-fis-g$, $e-fis-gis$. Все каденции его песен фундаментальны и завершаются трезвучием с терцовым тоном. Вообще музыкальный язык этих песен, как правило, опирается на бытовые интонации и ритмы, все меньше места в нем занимает та отвлеченность, которая была характерна для его нидерландских предшественников. Важно и то, что стиль некоторых песен Лассо обнаруживает сходство со стилем его же мадригалов. Прежде всего их роднит смешанный тип фактуры — чередование *contrapunctus simplex*, с идентичной ритмикой во всех голосах, и полифонических, имитационных разделов. Показательны и небольшие размеры пьес — 20, 30 тактов, а также общий светлый колорит звучания музыки.

Структуры песен лишены искусственности, надуманности; они очень разнообразны (куплетные, репризные, безрепризные и другие формы). Часто используемая композитором строфическая мотетная схема становится у него формой легкой и подвижной, всецело отвечающей открытому выражению эмоций, непосредственности, свободе творческого мышления.

* См. также в издании: Орlando Лассо. Хоровая музыка. Л., 1977.

В целом французские песни Лассо — это одна из последних ярких страниц истории многоголосной *chanson*, которая с начала XVII века все реже привлекает к себе внимание композиторов, постепенно вытесняясь песенными формами сольного, гомофонного типа.

Значение *chanson* в музыке XV—XVI веков было огромно, его можно было бы уподобить значению сонаты и концерта в XIX веке. Благодаря ее большой популярности в музыкальной практике легко усваивались и укоренялись многочисленные новшества в ритмической и интонационной сфере, в области координирования голосов, в принципах развития музыкального материала — все то, что способствовало эволюции музыкального мышления.

Широкому распространению *chanson* в немалой степени помогли печатные сборники, которые стали появляться начиная с 1501 года (см. сноску на с.106). Эти собрания песен не только непрерывно пополняли исполнительский репертуар, но и давали в руки композиторов материал, который мог служить им основой для реализации новых замыслов и создания очередных обработок. Содержание этих выпусков показывает, что симпатии композиторов Возрождения нередко скрещивались на одних и тех же объектах — темах, мелодиях, успевших прочно войти в музыкальный обиход. Заимствуя из знакомых произведений отдельные голоса, а также некоторые технические приемы, они, подобно художникам, поэтам, обращавшимся к одним и тем же сюжетам, стараются дать избранной теме новое толкование, новое решение.

В ряде случаев производные варианты отличаются от первоисточника элементарным добавлением к нему еще одного голоса (техника контрафактуры). Таковы две анонимные *chansons* «*Fortuna desperata*» — трехголосная из лондонского музея и четырехголосная из ранее упомянутого «*Canti*» Петруччи. При сравнении их видно, что вторая (из «*Canti*») включает в себя материал первой, который там помещается в верхнем и двух нижних голосах. Небольшие расхождения текстов касаются лишь длительностей отдельных звуков, а также нескольких проходящих и вспомогательных нот. Подобным же образом к трехголосной «*De tous bien pleine*» Гизегема (пример 49) неизвестный автор приписывает альт [71, *Beilage*].

Аналогичные результаты показывает сравнение двух вариантов *chanson* на популярную мелодию «*L'homme armé*» — анонимной, трехголосной и двутекстовой (пример 51) из сборника певца Меллона и четырехголосной, принадлежащей перу Роберта Мортонна, английского певца и композитора, состоявшего на службе сначала у Филиппа Доброго, а затем у Карла Смелого. В своей «*L'homme armé*» Мортон почти точно использовал материал анонимной *chanson*, немного изменив лишь каденции (вместо фобурдонных оборотов он сделал автентические каденции) и присоединив к трем существовавшим голосам четвертый — бас (ее полное изложение см. — 41, с. 21):

XIV



Гораздо чаще трехголосный источник подвергался основательной, творческой переработке. В этом легко убедиться, обратившись к *chansons* «*Fors seulement*» Окегема, Обрехта, Гизелина, Жоскена Дебре, Пьера де Ла Рю и др. Каждая из них, несмотря на сходство тематического материала в результате развития одной и той же мелодии, достаточно самостоятельна, индивидуальна. Свобода в интерпретации общей модели прежде всего достигается с помощью имитационных форм, которые с начала XVI века все интенсивнее влияют на музыкальный стиль, становясь основополагающим приемом изложения и развития музыкального материала. Имитация кардинально меняет характер многоголосия, переключая внимание с многотемности на мелодическое содержание одного голоса *chanson*. Эта мелодия, разновремененно проходя во всех голосах сочинения, выравнивает их в тематическом и функциональном отношении.

О творческой переработке с. рг. f. свидетельствуют и многочисленные chansons «Je suis déshéritée», материал которых лег в основу ряда месс, причем к числу авторов последних принадлежат такие крупнейшие композиторы Возрождения, как Палестрина и Орландо Лассо. Симпатии этих двух величайших музыкантов, во многом близких в идейно-эстетических позициях, но все же различающихся образным содержанием своих произведений и методами воплощения художественных замыслов, на этот раз совпали в выборе исходного материала, привлекательного как с музыкальной, так и поэтической стороны:

Я обездолена,
Потому что потеряла друга своего;
Он бросил меня одну
В тревоге и слезах.
Соловей из красивой рощи,
Не оставайся здесь,
Лети, скажи другу моему,
Что я из-за него страдаю!

На мелодию «Je suis déshéritée» написаны трехголосные chansons Жакотена и Аркадельта, четырехголосные — Лупуса и Кадеака, пятиголосная — Николаса, шестиголосные — Сертона и Ле Жена. Причем в числе первых по времени возникновения обработок, напечатанных в 30-х годах XVI века в сборниках Атеньяна, были chansons Лупуса и Кадеака.

В приведенных здесь chansons «Je suis déshéritée» Жакотена и Кадеака (примеры 55, 56) мелодия песни находится в верхнем голосе. Она «руководит» их формой, подчеркивая ее основные грани каденционными оборотами, включением имитационных форм, ладовой переменностью.

Наряду с использованием музыкального материала chanson в мессах и мотетах (см. первый и второй разделы данного пособия), он получал обработку и в инструментальной музыке, которая поначалу развивалась под непосредственным влиянием вокальных произведений. От них в инструментальную музыку перешли техника письма на с. f., кварто-квинтовые имитации, стреттно-«строфическая» структура и многое другое. В частности, французская chanson стала основой инструментальной формы канцоны — canzona francese, распространенной в итальянской музыке (А. Габриели и другие).

Разнообразие же произведений, строящихся на основе одного и того же источника, достигалось разными средствами: количеством голосов, их составом (только для мужских или для женских, смешанных, с участием инструментов), характером их развития. Иногда в качестве с. рг. f. для обработок отбирались и различные голоса chanson. Вот почему, сравнивая несколько произведений с одинаковыми названиями, иногда в них можно не обнаружить общий музыкальный материал.

Таковы, к примеру, пьесы «Fortuna desperata» Изаака, выполненные в виде инструментальных обработок для органа и лютни,

и «Fortuna desperata» Цибальдони — вокальное сочинение в жанре Quodlibet. Между ними, казалось бы, нет общих точек соприкосновения. Но при более внимательном рассмотрении оказывается, что они имеют один и тот же тематический источник, которым является трехголосная chanson. Цибальдони берет из нее для с. f. верхний голос, а Изаак — для своих пьес — средний [15, с. 204—230].

Итак, благодаря chanson, музыкальное искусство эпохи Возрождения обогатилось многообразием поэтических сюжетов и форм. Оно впитало в себя и наиболее яркие народно-бытовые традиции. Песня стимулировала творческое отношение мастеров строгого стиля к избранной модели — музыкально-поэтическому источнику, в достаточной мере пополнив сферу выразительных приемов новыми художественными средствами.

Немецкая Lied и Quodlibet

В немецкой Lied, так же как и во французской chanson, итальянском мадригале, нашли отражение основные художественно-стилистические черты искусства эпохи Возрождения, в том числе важнейшая среди них, связанная с формированием национальных особенностей творческих школ. Это крупнейшее и значительнейшее завоевание эпохи получило наиболее яркое выражение именно в области песенных жанров, гибко, тесно контактировавших с источником национального своеобразия — народно-бытовым творчеством.

Традиции Lied XV—XVI веков тесно переплетаются с традициями песенной культуры и искусством «малых музыкальных форм» других народов, что отчетливо проявляется в строении многоголосия, в способах обработки тематического источника, в той множественности трактовок одних и тех же популярных мелодий, которая в одинаковой мере была свойственна и французской, и итальянской, и испанской, и чешской песне. Наряду с этим она имеет свои специфические черты, вытекающие из особенностей песенной культуры Германии, необычайно развитой и популярной в различных социальных слоях ее населения, включающей очень разные по тематике народные духовные и светские крестьянские песни, творчество шпильманов (бродячих музыкантов), с другой стороны — профессиональное и полупрофессиональное искусство средневековой церкви и средневековых замков (миннезанг). Правда, в XV—XVI веках это замковое искусство с традициями рыцарской поэзии Вольфрама фон Эшенбаха и Вальтера фон Фогельвейде, исчерпав себя, уступает место искусству мейстерзингеров — искусству городов и городской среды, центральное место в котором занимает бюргерское бытовое творчество с его средневековоремесленными (цеховыми) традициями и своими особенностями.

Lied XV—XVI веков — многоголосная контрапунктическая песня с немецким текстом — представляет собой новое явление, свя-

занное с эпохой Возрождения и Реформацией*, с достижениями развитого европейского полифонического мышления — образцами высокого контрапунктического мастерства — и почвенными, национальными традициями немецкого искусства. Необычайно разнообразная в жанровом отношении, она сохраняет и некоторые популярные напевы, оставшиеся ей в наследство от искусства миннезингеров, — разного рода песни военных походов, утренние песни,

Tagelied, песни любовно-лирического содержания, танцевальные, как и мелодии, созданные мейстерзингерами, которые придерживались канонизированных интонационных оборотов и охотно создавали песни на духовные, библейские тексты. Особенно важно, что в XV веке немецкая Lied пополняется песнями демократических слоев населения — студентов, ремесленников, торгового люда, и это демократическое начало в значительной степени отличает ее, например, от более сложных песенных форм французской музыки. Все это хорошо видно из образцов рукописных и печатных сборников того времени, состоящих из песен духовного содержания — рождественских, пасхальных и пр., но также и песен мирской тематики — охотничьих, солдатских, трудовых, застольных, шуточных, любовных и т. д. Сохранилось немало число подобных Liederbücher. По времени самые ранние среди них — это Лохаймский (ок. 1455—1460), Шедельский (ок. 1460), Глогауэрский (ок. 1480). В XVI веке с началом публикации песенных сборников** упрощается момент «тиражирования» песен, что сразу же отражается и на увеличившемся внимании к этому жанру. Наступает своеобразная пора всеобщего увлечения песенным творчеством, в котором принимают участие и профессионалы, и любители музыки, владеющие техникой многоголосного письма и правилами композиции. Отсюда и разный уровень Lieder в художественном отношении: далеко не все песни безукоризненны в своем решении, немало примитивных обработок, в которых независимо от контекста используются одни и те же выразительные приемы (таковы однотипные духовные песни Иоахима Бурка с повторяющимся ритмом в начальных построениях: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩). Эти издержки ремесленничества, конечно, не должны заслонять от нас подлинных, художественных образцов немецкой Lied — в целом явления необычайно интересного и показательного для искусства эпохи Возрождения.

* Их сопоставление показывает, что наряду с проявлением общих тенденций (в одинаковой степени им, например, была присуща идея «возврата», «восстановления», как и необходимости «обновления», «переделывания») они имеют немало отличительных моментов [2, с. 40—48].

** Из числа наиболее значительных песенных сборников, опубликованных в XVI веке, назовем книги песен Эдгарда Эйглина (Аугсбург, 1512), Петера Шеффера (Майнц, 1513), Арнта фон Айха (Кельн, 1519), Иоганна Вальтера (Виттенбург, 1524), два выпуска песен Иоганна Отто (Нюрнберг, 1534, 1544), Генриха Финка (Нюрнберг, 1536), пять выпусков, включающих около 400 песен, Георга Форстера (Нюрнберг, 1539, 1540, 1549, 1556), собрание Quodlibet Шмельтцеля (Нюрнберг, 1544) и др.

Одной из важнейших особенностей многоголосной Lied является наличие в ней достаточно многочисленной группы песен, для которых характерна опора на одnogолосную духовную или светскую бытовую песню. В качестве тематического источника (с. р. f.) композиторы XV—XVI веков отбирают, как правило, самые популярные мелодии, напевы, чаще — фольклорного происхождения, реже — принадлежащие тем или иным авторам, имена которых, однако, большей частью до нас не дошли. В этом отношении Lied не только близка многоголосным песенным жанрам Италии, Франции (фроттола, вилланелла, chanson), часто представляющим собой обработки полюбившихся и широко распространенных в быту мелодий, песен, но несравненно ярче претворяет тенденцию связи с первоисточником. В результате она становится той областью искусства, в которой в тесном взаимодействии находятся профессиональное и народное творчество, взаимно обогащающие друг друга.

История немецкой полифонической Lied неразрывно связана с идеями Реформации и историей протестантского хора, появление которого было подготовлено социально-религиозными движениями и Крестьянской войной 1524—1526 гг.

Создавая протестантский хорал, Лютер и его единомышленники, как известно, отбирали для него мелодии лучших и наиболее популярных в народе немецких песен. В первую очередь в их число вошли духовные песнопения. Такова имеющая очень древнее происхождение песня «Christ ist erstanden», десятки раз разрабатываемая в вокальных и инструментальных композициях XV—XVI веков, бытовавшая в нескольких мелодических вариантах. Такое же древнее происхождение и у мелодии пасхальной песни «Jesus Christus unser Heiland»*.

Наряду с духовными напевами в протестантском хорале использовался материал бытовых, светских песен (как городских, так и крестьянских), текст которых заменялся новым. Смысл этой традиции перетекстовки песен — очень распространенной в странах, для которых было характерно движение Реформации, — наглядно раскрывает название сборника 1571 года, вышедшего во Франкфурте: «Уличные песни, песни кавалеров и горцев, превращенные в христианские, моральные и добропорядочные...».

Мелодии протестантского хора вобрали в себя и целый ряд католических песнопений. Даже мелодия «Ein feste Burg», принадлежащая, как принято считать, М. Лютеру, фактически была составлена им (по наблюдению Швейцера) из оборотов григори-

* О песенных сборниках, появившихся при жизни и при участии Лютера, см. в предисловии Ф. Целле к публикации первого песенника «Enchiridion», 1524 (Zelle Fr. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch. Göttingen, 1903).

Сведения о песнях, как и сами мелодии, тексты народных немецких Lieder, содержит великолепный труд Франца Бема (Böhme F. M. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. dritte Auflage). Leipzig, 1925. В последующих ссылках сокращенно: Al. L.).

анского хорала, что, однако, не умалило, как пишет исследователь, красоты ее мелодии и заслуг Лютера*.

Аналогичным образом один из помощников Лютера — Николай Дециус в хорале «Allein Gott in der Höh sei» использует напев «Et in terra pax» католической пасхальной Gloria. В хорале «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» разрабатывается антифон «Veni Sancte Spiritus», вдохновивший очень многих мастеров XV—XVI веков, в том числе — Жоскена Дебре (шестиголосный мотет), Палестрину (два восьмиголосных мотета), О. Лассо (шестиголосный мотет). Хорал «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist» вырос из григорианского гимна «Veni Creator Spiritus».

В протестантский хорал вошли и популярные мелодии французских песен. Так, хорал «Wenn wir in höchsten Nöten sein», мелодия которого встречается также и с другим текстом — «Vor deinen Thron», берет свое начало из гугенотского псалма, а мелодия песни «Was mein Gott will das g'scheh allzeit» была опубликована в сборнике Аттеньяна (1529) в chanson «Il me suffit de tous mes maux».

Бережно обращаясь с с. р. ф., немецкие композиторы благодаря многоголосной Lied сохранили ценнейший пласт музыкальной культуры, полно и точно воссоздав в ней специфические черты народного творчества, особенности (интонационно-ритмические, ладовые, структурные) песенного фольклора. Именно по многоголосным обработкам устанавливаются различные прочтения таких популярнейших в XV—XVI веках песен, как «Ach, Elsein, liebste Elselein», которая по мнению специалистов имела три мелодических варианта, или «Ich stund an einem Morgen», исполнявшаяся в двух музыкальных трактовках, с огромным числом текстов, меняющихся после первой строки, а также и с полной заменой текста (в песне-танце «Es gieng ein Maidlein zarte»**).

В большом количестве вариантов зафиксирована духовная народная песня «O du, armer Judas», происхождение которой относят к XIV веку. Она встречается по меньшей мере в трех мелодических решениях и со множеством текстов, большая часть которых применяется в ироническом и сатирическом планах. Известно, что Лютер трактовал ее как пародию на герцога Генриха фон Брауншвейге («Ach, du armer Heinze»); во время Тридцатилетней войны она распевалась с текстом «O ihr armen Böheme» («О, здесь бедная Богемия») и «O du arme König Friz» («О ты, бедный король Фриц»),

* Впрочем, советский исследователь предполагает, что, возможно, мелодия этого хорала сложилась «на основе народного бытового напева» [22 а, с. 230], что вполне вероятно и не исключает ранее приведенной точки зрения, так как народные истоки служили в свое время основой и для григорианских песнопений.

** Названия песен, имеющие разночтения в различных рукописных и печатных сборниках, даны с сохранением особенностей старой орфографии, которая в XV—XVI веках еще не сложилась и отличалась пестротой.

также на ее мелодию исполнялись протестантские псалмы «Lob und Dank wir sagen», «Unser große Sünde»*.

Традиция перетекстовки песен, характерная для фольклорных (анонимных) источников, распространяется и на авторские работы. В этом отношении показательна песня Г. Изаака «Insbruck, ich muß dich lassen» (ок. 1475), написанная им для четырех голосов. Спустя 30 лет на ее мелодию стала исполняться песня с духовным текстом, открывающимся словами: «Frölich so wil ich singen», — песня о св. Анне и Иоахиме. Позднее, во время реформационного движения она звучала с духовным текстом «O Welt, ich muß dich lassen». В начале XVII столетия Пауль Герхард сочиняет к ее мелодии духовные стихи «O Welt, sieh hier dein Leben», «Nun ruhen alle Wälder» и т. д.**

Из вышеизложенного ясно, что почти нет никаких оснований для резкого противопоставления духовных и светских немецких песен или особого выделения протестантских хоралов среди других многоголосных песен, так как, по существу, почти каждая вторая, третья светская песня получала духовный текст, а в своей основе и та и другая базировались на народном, фольклорном материале.

С незапамятных времен, несмотря на все запреты, народная музыка проникала в церковь. Даже в годы, предшествующие Реформации, церковь порой охотно шла на определенные уступки, привлекая для службы наряду с культовой музыкой многие народные духовные песни. Так было не только в Германии, но и в Польше, Франции, Англии и т. д. В латинских записных книжках 1480—1522 годов, сохранившихся в Магдебурге, Бреслау, Вюрцбурге, Наумбурге, Зальцбурге и других городах, можно прочитать о введении в церковную службу народной духовной песни «Christ ist erstanden». На эти слова существуют две песни: одна возникла в середине XII века, другая — в XV веке, причем и та и другая предстают в четырех разновидностях***. Интересно и то, что после Реформации песня «Christ ist erstanden» встречается как в протестантских, так и католических книгах. Некоторые издания литургических сочинений, в частности выпуски духовных песен И. Вальтера (1524), содержат эту песню с новым текстом «Christ lag in Todesbanden» [Publ. VII].

Этот очень беглый взгляд на историю немецкой песни показывает всю сложность исторической ситуации, при которой народное творчество, хотя оно и причислялось реакционными кругами духовенства к искусству порочному, «дьявольскому», ведущему к позору и разврату, в XV—XVI веках начинает играть все более ответственную роль, становясь живительным источником как светской музыки, так и музыки культа. Интонационный строй народной песни, ее ритмика вносят свои коррективы в структуру многоголосия, влияя на качество вертикали и на принципы формообразова-

* Al. L., S. 645.

** Ibid., S. 332.

*** Al. L., S. 658—664.

ния профессиональной многоголосной музыки эпохи Возрождения, на ее интонационное содержание.

Приемы обработки мелодического первоисточника в немецкой многоголосной песне совпадают с известными формами разработки тематического материала в многоголосных сочинениях нидерландских, французских, итальянских мастеров того времени. И в этом нет ничего удивительного: в социальном, экономическом и культурном отношении Германия тяготела к более передовым, развитым странам, она постоянно поддерживала с ними торговые отношения, культурные связи. В придворных капеллах, в церковных соборах работали многие нидерландские композиторы, в том числе такие крупнейшие мастера, как Орlando Лассо и Генрих Изаак, одинаково охотно писавшие французскую *chanson* и латинскую духовную песню, итальянский мадригал и немецкую *Lied*, а также нередко перерабатывавшие для Германии сочинения своих соотечественников (см. инструментальные пьесы Изаака «*In meinem Sinn*», в основе которых лежит музыка *chanson* «*Entré je suis*» Жоскена Дебре). Неудивительно, что строение многоголосной *Lied*, ее фактурное решение отчасти перекликается с характерными чертами многоголосных произведений мастеров нидерландской школы, с особенностями французской *chanson*, итальянской фроттолы и т. д.

Назовем имена самых видных мастеров многоголосной немецкой *Lied*. Во второй половине XV — начале XVI века ими были Генрих Финк (ок. 1450—1527), нидерландец Генрих Изаак (ок. 1450—1517), Пауль Хофхаймер (1459—1537). Их песни отличаются большим разнообразием сюжетов и дают немало интересных образцов *Lied*, имеющей стреттно-имитационную, каноническую, а также аккордово-гармоническую фактуру.

Простые, искренние чувства передают многие песни Генриха Финка, композитора большого таланта, легко и свободно владеющего контрапунктической техникой. Голоса его песен остаются, несмотря на включение сложных приемов (см. в *примере 59* четырехголосную каноническую секвенцию), всегда логичными и естественными, а форма песни (*Bar*) — простой и легко воспринимаемой [Publ. VIII].

Несомненно и то, что некоторые черты немецкая *Lied* заимствует из техники господствующего в XV—XVI веках контрапунктического стиля нидерландских композиторов, в том числе и Генриха Изаака, охотно обращавшегося к разработке как немецких народных мелодий (в том числе «*Ich stund an einem Morgen*» — см. *пример 60*; она же присутствует в восьми сочинениях Л. Зенфля, в обработках А. Брука, Г. Финка, Т. Штольца, М. Грайтера), так и собственных мелодий с немецким текстом. В числе последних — ранее называвшаяся песня «*Innsbruck, ich muss dich lassen*», которая была необычайно популярна, не случайно автор сделал и ее инструментальную обработку*.

* По нескольким инструментальным обработкам — своеобразных вариаций — выполнено Изааком на мелодии «*Die Brünnelein, die da fließen*», «*In meinem Sinn*», «*Mein Freud allein*» (DTÖ, XIV).

Среди учеников и последователей Финка и Изаака широкую известность получили Людвиг Зенфль (ок. 1490—1543), кантор Иоганн Вальтер (1496—1570), а также Арнольд фон Брук (ок. 1490—1554). Каждый из них создал большое количество песен как светского, так и духовного содержания.

Людвиг Зенфль, написавший свыше 250 песен, обобщил в своем творчестве все известные методы разработки мелодико-тематического материала. Большая часть песен Зенфля показывает искуснейшую работу с фольклорным источником — народной мелодией, которая получает имитационное «окружение» или просто, изящно гармонируется, а иногда и сочетается по принципу *Quodlibet* с мелодией другой песни (в *примере 61б* контрапунктируют мелодии двух песен, в *примере 62* — трех песен; их материал см. также в *примерах 60, 65—67*). Народные темы-мелодии вовлекаются и в канонические формы. Эти каноны становятся стержнем многоголосной композиции. Частая смена в них порядка вступления голосов, времени и интервала имитации способствует легкости, естественности их звучания. Эти свойства достигаются и благодаря рассредоточенной подаче цитируемых источников — технике, особенно распространенной для месс того времени. В этом отношении очень интересна параллель песни Зенфля «*Magia zart*» и одноименной мессы Обрехта, с. f. которых делится на идентичные 13 сегментов и имеет рассредоточенную форму (один фрагмент паузами отделен от другого).

Из числа композиторов первой половины XVI века следует также выделить Арнольда фон Брука (ок. 1490—1554). По мнению Роберта Эйтнера, он во многих отношениях превосходит других мастеров немецкой песни. Его обработки отличаются мягкостью, поэтичностью красок, органичностью выразительных приемов. В то же время он безукоризненно владеет полифонической техникой и «как бы играя решает труднейшие контрапунктические задачи» [67, с. 131].

Неистощимая фантазия, большое мастерство отличают и песенное творчество Матиаса Экеля, создавшего в период 30—50-х годов целый ряд выразительных многоголосных *Lieder*.

Наряду с музыкантами-профессионалами в сочинении *Lieder* принимают участие любители музыки: обращает на себя внимание песенное творчество Сикста Дитриха (ок. 1490—1548) — школьного учителя, Георга Форстера — врача из Нюрнберга, большого энтузиаста и пропагандиста песенных жанров, Стефана Цирлера — секретаря курфюрста, И. Брандта — чиновника и т. д.

Во второй половине XVI века многоголосная *Lied* пополняется значительным числом произведений выдающегося мастера эпохи Возрождения Орlando Лассо, оставившего в этой области более ста сочинений светского и духовного содержания [SW XVIII—XX], а также немецких композиторов — ученика О. Лассо, Иоганнеса Эккерда (1553—1611), Лукаша Озиандера (1534—1604) и Михаэля Преториуса (1571—1621). В их творчестве немецкая многоголосная песня приобретает большую характерность, хотя

по форме и принципам обработки тематического материала она остается выдержанной в старых традициях. Ее отточенность, образная яркость достигается и более частым обращением к аккордовой фактуре, к полнозвучной гармонии, к силлабическому типу пения.

Исследуя технику письма немецкой многоголосной Lied, можно обнаружить в ней (исходя из особенностей ее фактурного строения и принципов формообразования) несколько видов: а) стреттно-имитационный; б) с участием канона; в) с остинатно повторяющимся голосом; г) в контрапункте simplex; д) смешанный, использующий разные типы контрапункта.

Немецкая песня первого и второго вида, получившая особую популярность в XV—XVI веках, несомненно, развивается под влиянием многоголосных песенных форм других стран. Однако в числе ее ближайших, непосредственных предшественниц можно назвать и каноническую песню немецких композиторов XIV — первой половины XV века, которая записывалась на одной строке и получала название Fuga (в старом значении этого термина). Несколько подобных двухголосных фуг-канонов мы находим среди песенного наследия одного из последних представителей миннезанга — Освальда Волькенштейна (1377—1445) — *пример 58*.

Lied XV—XVI веков, в противоположность канонической двух-, реже трехголосной (то есть с дописанным свободным голосом) песне эпохи миннезанга, чаще всего создавалась для поочередно вступающих четырех (иногда пяти-шести) голосов, образующих унисонно-октавные и кварто-квинтовые стреттные имитации.

Во второй половине XV и в начале XVI века она многообразна по форме. Нередко в ее очертаниях проступает структура мотета, но в отличие от его наиболее распространенного вида — со строго последовательной, сквозной проработкой материала всех фраз хорала — Lied обычно имеет куплетно-строфическое строение, где сам куплет получает конструктивно четкие рамки формы Bar — A A B (Stollen, Stollen, Abgesang), включающей повторение первого раздела (штоллена), но уже с новым текстом.

Имитационная техника в полифонической песне, как правило, совмещается с присутствием в ней с. f., ибо, как ранее уже сообщалось, Lied является обработкой конкретного, определенного мелодического источника. Помещенный чаще всего в партии тенора, он нередко в отдельных произведениях выделяется из общего многоголосного звучания более крупным ритмическим изложением, но иногда по ритмике неузнаваем. Более того, он может участвовать в каноне и тем самым ничем не отличаться от других голосов. В этом случае наличие с. f. обнаруживается лишь с помощью конкретной структуры самого мелодико-тематического голоса, и конечно — благодаря сложившейся традиции, при которой с. f. вступал последним (иногда предпоследним). Например, в песне Изаака «Ich kam for liebes Fensterlein» тенор, мало отличающийся от других голосов, вступает в восьмом такте с мелодией в форме Bar: A (8 т.) A (8 т.) B (8 т.), причем во время повторе-

ния первого штоллена с. f. контрапунктируют уже другие голоса. В песне Л. Зенфля «Entlaubet ist der Walde» (*пример 63*) народная песня излагается распределенным канонем с разной временной дистанцией между голосами (в 10, 6, 3, 2, 4 семибревиса) и сменой в порядке их имитирования. Точный канон включают также песни Зенфля «Theur, hoch erleucht», «Ich will mich Glüks betragen» (последняя имеет обозначение: «Fuga in Diapente post unum tempus», то есть канон в квинту спустя один такт), пятиголосная обработка «Ach Jungfrau» Экеля (также с уточнением: «Fuga in Unisopo post tria tempora» — то есть канон в приму спустя три такта)*.

Нередки случаи, когда в песне объединялись имитационность и остинатность. Оба эти начала ярко предстают в песне Маттиаса Грайтера «Ich stund an einem Morgen», где на остинатно повторяющемся мотиве басового голоса звучит усложненная имитациями мелодия этой народной песни. Укажем также на оригинальную композицию песни «Vater unser im Himmelreich» Сикста Дитриха. Она состоит из шести частей; все они, кроме четвертой (*пример 64*), пятиголосны и содержат в теноре проведение (на одной и той же высоте) известной хоральной мелодии. Нижний же голос также связан с мелодией хорала, но выполнен как ostinato: в первой части звучит пятикратное изложение первой строфы хорала (два от I ступени, одно — от V, два — от I); во второй части также пять раз проводится материал второй строфы (четыре — от I ступени и одно — от V); в третьей части — материал третьей строфы и так далее, до шестой части, где пять раз (в конце — не полностью) повторяется последняя, шестая строфа хорала. Таким образом, в условиях песенного жанра композитор воплощает настоящий вариационный цикл, в котором каждая вариация решена в остинатной форме (basso ostinato), а все вместе — как вариации на tenor ostinato (в *примере 64* с. f. находится в среднем голосе, а в нижнем — остинатно повторяется его четвертый отдел).

Совмещение остинатного и имитационного изложения музыкального материала показательно для некоторых светских песен Иоганна Эккерда. В одной из них, двухтекстовой, четыре голоса исполняют основной текст «Altum alü sariant», а средний — шесть раз воспроизводит одну и ту же семитактовую фразу — «Shlecht und recht behüte mich», каждый раз повторяющуюся после семи тактов паузирования. В другой песне — «Fertur in conuivios», строящейся также на совмещении латинского и немецкого текстов, мелодический фрагмент повторяется через разные промежутки времени и звучит то от I, то от V ступени.

Часто в немецкой Lied применяется и форма двойных имитаций — парных сопоставлений голосов — явление, в данном случае сходное с подобным же фактурным решением chanson, свойственное и итальянской музыке. Таковы песни: «Habs je ge tan» Фин-

* Они опубликованы в трех частях собрания «Ein Hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder» (Publ.).

ка, «Ein Meidlein zu dem Brunnen ging» Зенфля, «Der unfals kraft hat mich» Брука, «Ob tugent freut» С. Дитриха. Возможно, что эта форма письма была воспринята немецкими композиторами XVI века через Х. Л. Хаслера, получившего образование в Италии, а также через других композиторов, побывавших в этой стране, усвоивших и затем успешно претворявших особенности и манеру итальянского вокального искусства. Кстати, Хаслер одним из первых переносит с. f. в верхний голос.

Другой тип песен — выдержанных в «простом» контрапункте (*punctum contra punctum*) — не менее характерен для немецкой Lied. Так, например, из 43 духовных песен Иоганна Вальтера (выпуск 1524 года) 18, то есть почти половина, имеют многоголосие фактически аккордового строения. Яркими примерами такой Lied являются песни «Der heiling Herr sant Matheis» Г. Форстера, где разрабатывается народная мелодия того же названия, «Es warb ein schöner Jüngling» неизвестного автора, в основе которой лежит ранее упоминавшаяся народная песня «Ach, Elslein, liebes Elslein» (ее текст вводится со второго куплета), «Im Meien» Л. Зенфля, опирающаяся на народную песню со следующим текстом:

В мае, мае
Слышен крик петухов,
Радуйся, прекрасная крестьяночка,
Мы будем сеять овес, и т. д.

В двух из них (первой и третьей) народная мелодия помещена в теноровом голосе, во второй — в верхнем; остальные голоса подчиняются ведущему: имеют идентичное ритмическое и структурное оформление. В отличие от полифонической Lied, в этом типе многоголосных обработок все голоса вступают одновременно; наиболее распространена форма *Bar* с повтором начального штоллена, сопровождаемым изменением текста; преобладает силлабический тип пения.

Перемещение источника в верхний пласт композиции, что становится типичным для песен подобного рода, бесспорно, увеличивает возможность его узнавания, запоминания, слышания особенностей национального характера, среди которых прежде всего обращает на себя внимание ладовое богатство немецких мелодий (частое использование ладовой переменности, ладовых сопоставлений) и, конечно же, стройность масштабной организации (квадратность и симметричность построений). Принципы же координации голосов Lied близки итальянским песенным формам этого времени, а также некоторым французским *chansons*, в многоголосии которых все чаще встречаются трехзвучные аккорды полного и неполного видов (без терции).

Именно этот тип немецкой песни, наиболее доступный для восприятия и простой при исполнении, становится основополагающим для протестантского хорала — песни духовного содержания с текстом на немецком языке, написанным Мартином Лютером (либо кем-то другим из его окружения — Н. Дециусом, П. Сператусом, Н. Зельнекером). Протестантскому хоралу присущ четырехголос-

ный склад с мелодией в верхнем голосе (реже — в теноре) и характерный повтор начального раздела. Это «новая духовная песня» (*newe geistliche Gesenge* — как назывался хорал в первых печатных сборниках, например у И. Вальтера, 1524) узаконивает связь народно-бытовой, церковной музыки и профессионального творчества, тем более что в музыкальном отношении она опирается на пользующиеся повсеместным признанием популярные напевы, гимны, народные песни.

Наконец, среди немецких *Lieder* встречаются песни, в контрапунктическом строении которых на передний план выдвигаются нормы то горизонтали, то вертикали; таким образом, они строятся на совмещении, а вернее, чередовании фактурных признаков двух видов песен — стреттно-имитационной и аккордовой. Эта группа песен в силу необычайно разнообразных авторских замыслов не подлежит какой-либо четкой классификации. Смена фактуры в них, как правило, определяется либо содержанием текста, либо задачами композиционного решения: необходимостью введения контраста, оттенения отдельных разделов форм и т. д.

Вполне возможно, что этот тип сочинения в немецкой музыке сложился вне влияний других школ, хотя в области вокальной миниатюры у него также был свой аналог — французская *chanson* в творчестве Сертона, Сермизи, Жакотена, Кадеака, Жанекена, Орландо Лассо. Эта параллель — немецкой и французской многоголосной песни — кажется вполне уместной, так как в эти же годы немцы берут на вооружение и другое увлечение французов — реорганизацию музыкального ритма по образцу греко-латинского стихосложения (Баиф, Ронсар, Ле Жен, Модюи и другие члены «Плеяды»). Одним из первых эти опыты проводит Конрад Цельтий и его ученик Тритониус, их дело продолжает Людвиг Зенфль, гармонизовавший мелодии Тритониуса и выпустивший в 1534 году сборник песен под названием: «Приятнейшие гармонии, сочиненные на различные роды стихотворений, коими пользовались как Гораций, так и другие выдающиеся поэты греческие и латинские, древние и более современные, церковные и светские» («*Varia carminum genega...*»). Строгие нормы так называемого «размеренного стиха», которым подчиняются все компоненты многоголосной композиции, приводят к созданию песни аккордового, гармонического строения, с идентичной ритмикой всех ее голосов.

И еще одна черта, свойственная искусству Возрождения, находит яркое претворение в немецкой Lied. Это — многочисленность трактовок одного и того же источника, его многозначность, выявляемая в результате наличия в разных обработках общего тематического материала, позволяющего судить о методах творчества и самом творческом процессе, о наиболее распространенных выразительных средствах и приемах письма.

Анализируя строение немецкой Lied XV—XVI веков, можно сказать, что общие очертания многоголосной песни чаще всего соответствуют строению основного ее мелодического голоса: присутствующие в нем повторы фраз вызывают аналогичные повто-

рения разделов многоголосной композиции. Но иногда можно встретиться и со случаями нарушения заданной схемы, и композиция песни (обычно духовного содержания) получает более сложное решение в виде циклической двухчастной, трехчастной, четырехчастной и т. д. формы.

Так, из семи песен «Christ ist erstanden» в сборнике Ray* три (все они принадлежат А. Бруку) состоят из двух, трех частей, не имеющих ничего общего с двух-, трехчастными формами классического типа, ибо они однотемны и скорее всего напоминают куплетно-вариационную форму. В строении песен отчетливо вырисовываются определенные конструктивно-логические принципы. Например, в трехчастной «Christ ist erstanden», где использован один из четырех вариантов мелодии этой песни, осуществлено постепенное удаление от первоисточника с выходом на новый материал и возвращение вновь к начальному исходному материалу. Музыкальное решение первой ее части — а b c b, то есть четыре фразы, соответствующие четырем строкам текста:

Христос воскрес от всех мук,
Мы все должны быть этому рады,
Христос да будет нашим утешеньем,
Господи, помилуй.

XV



Christ ist er - stan - den von der mar - ter
al - le, des sol - len wir al - le fro sein,
Christ sol un - ser trost sein Ky - ri - o - leis.

Вторая часть (с новым текстом) разрабатывает эту же хоральную мелодию — а₁ b₁ c₁ b₁, обновляя ее новыми контрапунктами; третья часть, с прибавленным пятым голосом, в своей первой половине содержит новый текст — «Alleluja» и новую музыку, а во второй половине возвращается к изложению третьей и четвертой строк текстового и музыкального решения хора: d e c₂ b₂.

Разнообразные примеры трактовки с. f. в циклической форме дают светские и духовные песни Иоганнеса Эккерда. Среди них выделим жизнерадостную, веселую трехчастную песню «Hört ich ein Kuckuck», где в каждой части рассказывается о кукушке: «Слышу я кукушки пенье», «Кукушка села на крышу» и т. д., а музы-

* R h a w G. Neue deutsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen, № 23, 29, 32 (DDT, XXXIV).

кальный материал из разных частей объединяется использованным здесь приемом подражания крику кукушки (как не вспомнить при этом французские chansons Жанекена!). Аналогичным образом выполнена и шуточная четырехчастная песня Эккерда «Unser lieben Hühnercheu» («Наши дорогие курочки»). Эти три заглавных слова открывают каждую часть цикла, а так как они получают закрепленную за собой имитационно излагаемую «тему», то все начальные разделы оказываются сходными и в музыкальном отношении — их различают лишь порядок вступления голосов и регистровка.

Еще больше частей — шесть — содержит духовная песня этого же композитора — «Mein Sünd mich krenk», в которой каждая из частей имеет свой текст и свой музыкальный материал, и общим в цикле оказывается лишь направленность содержания.

Таким образом, следует иметь в виду, что в немецкой Lied наряду с простыми куплетными формами находят претворение и более сложные композиционные замыслы (о чем можно было судить и по ранее рассмотренной шестичастной песне С. Дитриха «Vater unser im Himmelreich»).

Особый тип многоголосных песен, строящихся на сочетании нескольких народных мелодий, представляет Quodlibet.

Quodlibet (от лат. quod libet — что угодно) — в данном контексте — сочинение, основанное на смешении мелодий и текстов разных песен. В более широком смысле — это техника объединения целостных мелодий или их фрагментов, получившая распространение в многоголосной музыке XIII—XIV веков, которая, если иметь в виду ее «разнотекстовость», почти вся может быть отнесена к роду Quodlibet.

Первоначально термин «кводлибет» не имел отношения к музыке. По мнению Рогге [81, с. 170], он возник в XIII веке из традиции импровизированного disputatio в quolibet на теологическом факультете в Сорбонне. Позднее эту традицию переняли немецкие университеты, трансформировав ее в своеобразный торжественный ритуал.

Одним из первых, кто употребил термин «Quodlibet» в музыке, был Вольфганг Шмельцель, который ввел его в свой сборник «Очень редких и искусных немецких песен» («Guter seltzamer und kunstreicher teutscher Gesang». Нюрнберг, 1544). Расшифровка этого (уже музыкального) термина — как «смешение одного с другим» — дается в словарях второй половины XVI века: Рофа (1571) и Фишарта (1575). В «Syntagma musicum» (1619) Преториус выделяет три вида Quodlibet: 1) каждый голос имеет полный самостоятельный текст; 2) каждый голос имеет свой текст, но он уже не полный; 3) с одинаковым текстом во всех голосах, который дан не полностью, а один сменяет другой.

Таким образом, Преториус описал основные виды Quodlibet: так наз. симультанный (с одновременным звучанием разных мелодий), консеквативный (с их последовательным чередованием) и вариант, их синтезирующий. Разновидностей Quodlibet, впрочем, в музыкальной практике встречается больше, что можно видеть из текста данной работы.

Явление необычайно характерное для немецкого музыкального искусства, Quodlibet принадлежит к той сфере творчества, которая способствовала популяризации песенных мелодий и создавала разветвленную сеть многочисленных трактовок одной и той же темы.

мелодии. Преимущественно связанная с гротесковым моментом, шуткой, техника Quodlibet нередко применяется и для воплощения более серьезных замыслов. Ею пользуются не только немецкие композиторы, но и композиторы других национальных школ (Пасхальная месса польского композитора Марцина Леополита, заканчивающаяся Quodlibet, мессы Carminum Обрехта, Изаака и другие). Двойные, тройные мотеты и chansons (имеется в виду наличие в них двух, трех текстов, а нередко и разных мелодий), мотеты-песни, в которых соединялись напевы с текстами на латинском и французском языках, — все это, по сути дела, образцы, близкие Quodlibet. В немецкой же музыке он особенно популярен.

Объединение в Quodlibet нескольких самостоятельных, ничем не связанных между собой песен, как правило, осуществляется с помощью незначительного ритмического, реже — интонационного — варьирования их мелодии, что отчетливо видно при сравнении сходных компонентов, принадлежащих разным сочинениям. Дошедшие до нас образцы Quodlibet свидетельствуют о существовании нескольких способов объединения тем.

Наибольшее распространение имел такой из них, при котором в общем звучании сливалось несколько одноголосных мелодий, изложенных, как правило, полностью, каждая со своим текстом. Их могло быть две, три, четыре (пример 65). Если в четырехголосной пьесе осуществлялся синтез только двух песен — остальные голоса дописывались и исполнялись с текстом одной из них. Внешне такая композиция отчасти напоминала старофранцузский мотет XIII века, голоса которого имели относительную самостоятельность и звучали каждый со своим текстом. Но в отличие от мотета, в котором ведущими голосами были tenor и motetus, песенные компоненты Quodlibet, не совпадающие по фразировке в масштабной организации мотивов, обычно соединялись с учетом подчинения всех голосов дисканту. Его приоритет подчеркивался также логикой фразировки и ладогармоническим строением нижнего голоса — баса, помогающего создать единое целое. Таких Quodlibet, особенно с дописанными голосами, много у нидерландского композитора Г. Изаака, часто обращавшегося к немецким песням, а также у его ученика Л. Зенфля, более 30 лет проработавшего в Мюнхене (примеры 61, 62).

Другой способ составления Quodlibet основывался на соединении песен не по вертикали, а по горизонтали, причем каждая из песен, а вернее, ее фрагмент, излагалась многоголосно. Таким образом, начальная фраза первой песни «стыковалась» с фразой второй песни, звучащей также многоголосно, та, в свою очередь, — со следующей и т. д. В этом случае подборка песен ничем не регламентировалась и чаще всего осуществлялась лишь исходя из содержания текстов. В отличие от предыдущего разнотекстового вида, здесь текст отлично прослушивался, так как синхронно звучал во всех голосах. Сцепление песенных отрезков могло производиться с учетом определенных условий, строго подчиняясь конкретному заданию (например, чередованию трехдольных и четырех-

дольных размеров), либо могло быть свободным, произвольным (пример 66).

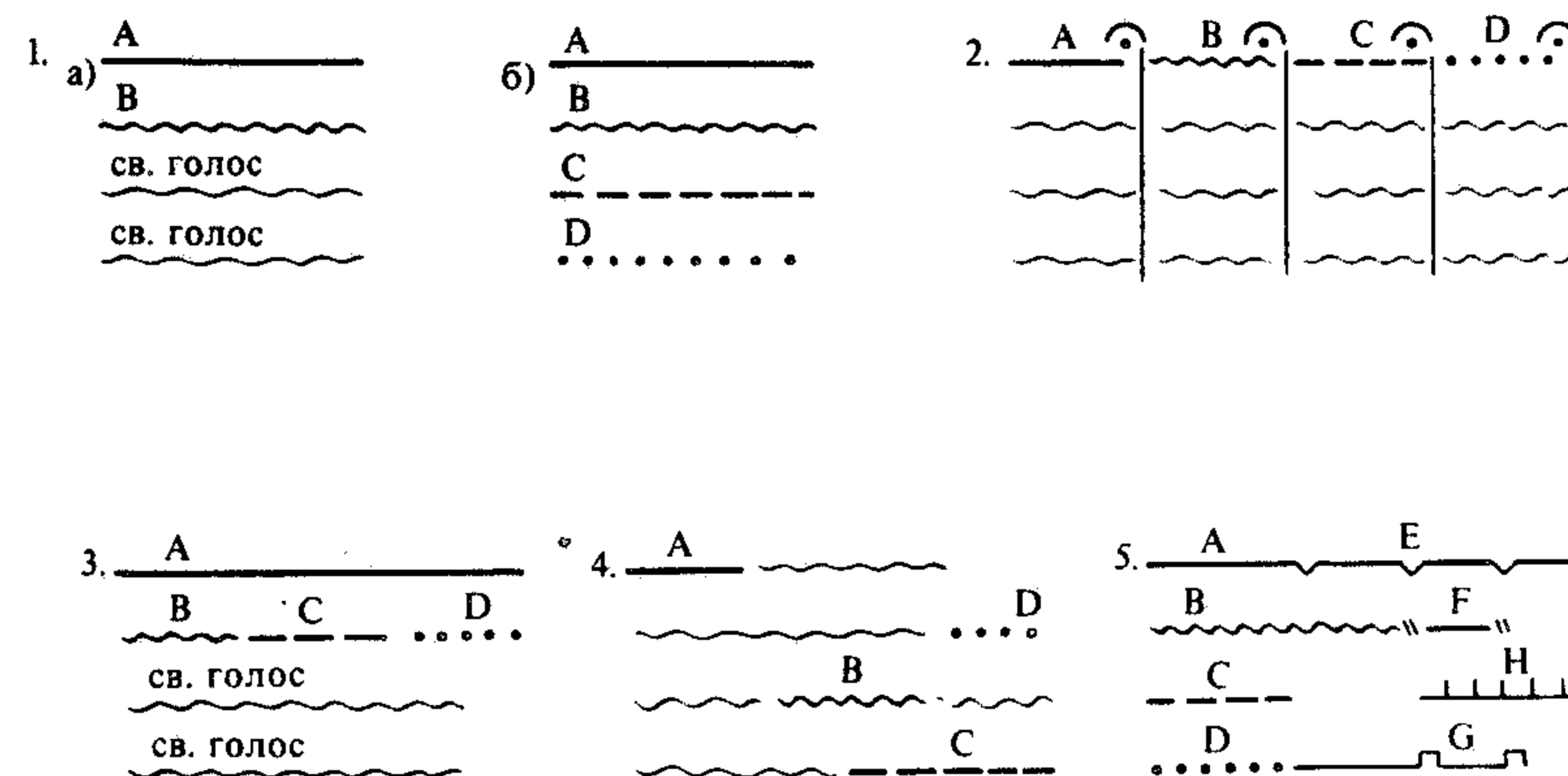
Наконец, известен еще один способ организации Quodlibet, также связанный с горизонтальным сцеплением мелодических фраз, попевок, но тем не менее отличающийся от предыдущего вида соотношением, координацией контрапунктирующих голосов. Техника этого вида состоит в своеобразном «нанизывании» мелодических попевок, принадлежащих разным песням. К выполненному таким образом одному голосу (чаще всего дисканту или тенору) подписывались остальные свободные голоса, развивающиеся непрерывно и уже с одним, своим текстом.

Иногда фразы песен поручались попеременно разным голосам, в результате чего продвижение нити цитат шло по извилистому пути, отрезки которого связывались по диагонали.

К этому же типу составления Quodlibet относится и тот крайний случай, при котором «нанизывание» мелодических попевок одна к другой производится не в одном, а во всех голосах музыкальной композиции. В этом последнем случае при асинхронной смене фрагментов мелодий в разных голосах между соединенными компонентами устанавливаются координаты и по вертикали, и по горизонтали, и по диагонали (пример 67).

В отличие от предыдущих видов Quodlibet, позволяющих дать любопытные контрапунктические соединения разнохарактерных мелодий и создать свежие, увлекательные сочинения, эта музыкальная форма не может быть причислена к серьезной, истинно творческой работе. Пьесы подобного рода были всего-навсего шуткой, игрой, хотя и получали иногда искусное решение за счет введения дублировок, имитационных приемов изложений и т. д. Не случайно среди авторов этого вида Quodlibet нет известных композиторов и он представлен именами Л. Гейденхамера, Л. Памингера, Н. Шнеллингера, И. Пуксталлера.

Для большей наглядности представим графически указанные способы составления Quodlibet в условиях четырехголосия:



Являясь драгоценной коллекцией народных песен, Quodlibet сохранил для нас (и что ценно — с текстом) огромное число бытовавших в XV—XVI веках песен, как духовных (нелитургических), так и светских, ставших главным источником музыкальной культуры того времени. Чтобы дать хоть малейшее представление о количестве песен, содержащихся в Quodlibet, приведем такой факт: в 18-ти найденных Quodlibet P. Эйтнер обнаружил около 500 отрывков песен [66].

Некоторые мелодии были столь широко известны за пределами своей родины, столь популярны, что композиторы, часто работавшие в разных странах, охотно ими пользовались, оставляя в неизменности и их текст — на английском, французском, итальянском языках. Так, по-видимому, возникли «разноязычные» Quodlibet. Особенно много создавалось их в XVI веке, когда увеличился интерес к художественным возможностям искусства варьирования и разработки известных источников, к выявлению в них новых выразительных свойств и созданию вместе с тем оптимально обобщенных в образном отношении музыкальных композиций. Можно было бы назвать десятки произведений с участием мелодий «Comme femme», «L'homme armé», «J'au pris amours». Такой же известностью, в частности, пользовалась и песня «Fortuna desperata», которая, входя в Quodlibet, предстает в сочинениях следующих композиторов: Г. Изаака (в сочетании с «Bruder Conrad»), Л. Зенфля (в соединении с немецкими песнями «Es taget vor dem Walde», «Herr durch dein Blut», «Ich stund an einem Morgen»), Цибальдони (в сочетании с итальянскими песнями, в том числе «Vidi la forosetta», «Mangio biscotti», «La tortorella»). Встречается она и в произведениях других авторов, а также в анонимном сочинении, где становится составной частью композиции «O sicut ave».

Оригинальна техника выполнения и трех Quodlibet, построенных на основе итальянской песни «O rosa bella» (обнаружены А. Рафаэлем в Берлинском собрании старинных песен — 86). Все они трехголосны, причем верхний голос соответствует верхнему голосу трехголосной chanson Данстейбла «O rosa bella» и абсолютно одинаков в трех пьесах. Средний же голос состоит из сцепленных по горизонтали отрывков немецких песен. В первой композиции их 15, во второй — 21, в третьей — 19. Нижний голос звучит со словами среднего и является везде свободным. Структура всех Quodlibet аналогична структуре источника их верхнего голоса, и, вместе взятые, они выглядят как вариации на мелодию *ostinato*. Своеобразие этих Quodlibet не только в том, что в них сочетаются итальянские и немецкие песни, итальянский и немецкий языки, но и в форме их составления, которая заключается в совмещении целостной, нигде даже не варьированной мелодии канцоны и мозаичной, искусственно образованной «мелодии», сотканной из множества коротеньких фрагментов различных песен.

Традиции Quodlibet продолжали жить несколько веков; сохранились они и в эпоху И. С. Баха, который с увлечением сочинял

пьесы, основанные на песнях, широко распространенных в быту. До нас, правда, дошла крайне малая их часть. Это инструментальный Quodlibet, завершающий цикл «Гольдберговских вариаций», а также созданный на раннем этапе творчества (1707 г.) Quodlibet [BWV, 524] для четырех певческих голосов и генерал-баса.

Впоследствии, как известно, интерес к Quodlibet резко падает; лишь спустя почти два столетия его отдельные выразительные свойства — калейдоскопичность, элемент пародийности, стилистической пестроты, эффект совмещения несовместимого — заимствуются другими, рожденными в новых условиях жанрами и композиционными приемами (попурри, коллаж).

Итальянский мадригал

Представление о музыке позднего Ренессанса, и в частности о его вокальных жанрах, будет весьма неполным без характеристики мадригала — своеобразного знамени этой эпохи и прежде всего той области ее искусства, которая создавалась в непосредственной близости к гуманистической среде.

Мадригал показателен во многих отношениях.

Во-первых, он довольно точно отражает направление развития искусства, и прежде всего высокий профессионализм в сферах поэзии и музыки. Последняя как бы окрыляется вдохновенными текстами поэтов XIII—XIV веков — Г. Кавальканти, Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, Фр. Саккетти и современных авторов — Я. Саннадзаро, Л. Ариосто, Т. Тассо, Б. Гварини, Дж. Марино, поэзия которых проникнута утонченным лиризмом, глубиной чувств, красотой слога. В числе музыкантов — создателей мадригалов — также немало выдающихся мастеров, являющихся основателями ярких творческих школ. Это — Вилларт, Вичентино, Маренцио, Джезуальдо, Палестрина, Лассо, Монтеверди, наследие которых и особенно опыт работы в области мадригального жанра привели к существенному обновлению музыкального искусства, его выразительных, композиционных средств. Достаточно сложные по технике выполнения вокальные партии свидетельствуют о прекрасной исполнительской школе и великолепно развитом искусстве ансамблевого пения виртуозов *da camera* и просто любителей музицирования.

Во-вторых, мадригал интересен и в том отношении, что он в большей мере, нежели другие жанры (особенно месса, мотет), позволяет судить о личности и художественных вкусах его создателя. А следовательно, дается максимальное представление не только об эпохе, но и о самом Человеке, его индивидуальности. Это качество вытекает из особенностей жанра, требующего от художника-творца особого воображения, чуткости, точнейшей реакции в передаче эмоций широкого диапазона с тонкой градацией их оттенков — от сильных пламенных страстей до нежных интимных чувств, искреннее выражение которых требует максимального личного участия. Не случайно поэтому в лучших образцах мад-

ригала почти всегда отчетливо ощутимо присутствие самого автора, его субъективное отношение к тому, что он стремится передать посредством звуков и слов.

На протяжении веков мадригал претерпел значительную эволюцию от простой, незатейливой одноголосной пастушеской песенки до многоголосной вокально-инструментальной пьесы с текстом лирического содержания, поданного в утонченной, изысканной манере.

Название жанра (*ит.* — *madrigale*) происходит от позднелатинского слова *matricale*, означающего песнь на родном (материнском) языке. Это же название получил и особый род стихотворения шуточного или любовного характера:

Смотри, Любовь: для донны молодой
 И власть твоя, и скорбь моя презренна.
 О, как она меж двух врагов надменна!
 Ты вся в броне, — она ж в тафте простой.
 Плетя косу, сидит в траве босая,
 Меня презрев, тебя не замечая!
 Я полонен: но если, сострадаю,
 Могла б помочь ты силой стрел своих, —
 Отмсти, Владычица, за нас двоих!

(Петрарка, мадригал СХХI)

В истории развития мадригала отчетливо прослеживаются два периода. Первый из них, относящийся к XIV веку — эпохе раннего Возрождения, характеризуется созданием специфических поэтических музыкальных форм с рядом особенностей, выделяющих их среди других лирических жанров. Так, нормой строения текста мадригала становится завершение двухстрочным заключением (*сор-риа*) нескольких трехстрочных строф, чаще всего с одиннадцатью или семью слогами и женским, безударным окончанием. Музыкальной формой, в которой воплощаются подобные стихи, чаще всего оказывается куплетная, где повторяющийся начальный раздел (куплет) имеет в конце заключительное построение — *Ritornello*. Это типичная форма мадригалов, созданных такими композиторами, как Дж. да Флоренция, Я. да Болонья, Фр. Ландини, Гирарделло. Их мадригалы написаны для одного, двух или трех певческих голосов с сопровождением инструментов — органа или виолы, лютни. Количество куплетов в каждом случае индивидуально, но чаще — два, три. Например, мадригал «*Nel mezzo*» Дж. да Флоренция состоит из трех куплетов, в каждом из которых содержится трехстрочная строфа текста; после них следует *Ritornello* со строфой текста из двух строк. Музыка первой из них для достижения желаемых пропорций повторена, а всего *Ritornello* выделена сменой двухдольного метра (в куплетах) на трехдольный*. Соотношение музыкальной и поэтической структур следующее:

музыка	A	A	A	: B	:
текст	abc	d e f	ghi	k (при повторе l)	
рифма стиха	abb	c d d	eff	g	g

Столь же отчетливо предстает форма двухголосного мадригала Я. да Болоньи «*Non al suo amante*»**, состоящего из двух куплетов. Схематично она выглядит следующим образом:

музыка	A	A	B
текст	abc	def	kl
рифма стиха	aba	cdc	dd

* Davison T. and Apel W. Historical Anthology of Music, p. 53.

** Ibid., p. 52.

По сравнению с другими жанрами (прежде всего мотетом и песней), музыкальная фактура мадригала XIV века отличается большей изысканностью, хотя в плане стилистики у них немало и общих свойств. Прежде всего их роднит выделение в многоголосии благодаря своей подвижности верхнего голоса, который охотно раскрашивается мелизмами и интенсивно колорируется. На один слог текста в этом голосе нередко распевается более 20—30 звуков, что придает всей пьесе ярко выраженный виртуозный характер.

В мадригале XIV века получает отражение и свойственное музыкальному стилю эпохи тяготение к стройности и четкой размеренности в организации музыкальной композиции, что приводит в некоторых случаях даже к использованию изоритмической техники. С применением всех ее выразительных свойств выполнен трехголосный мадригал Ландини «*Si dolce non sono*». Партия его тенора до *Ritornello* состоит из трех изоритмических периодов, которые еще дважды повторены (9 *talea*, 3 *color*), а *Ritornello* содержит еще два изоритмических периода (2 *talea*, 2 *color*). В других же голосах изоритмия выдержана лишь частично (пример 68).

Анализируемый образец интересен и в отношении каденций, выполняющих важную роль в формообразовании. В данном случае имеется в виду не только завершение всех периодов типичным оборотом, получившим название «каденция Ландини», но и особая их метрическая организация. Строение *talea* здесь согласовано с нормой мадригального стиха, поэтому все каденции тенорового голоса содержат в качестве акцентированного слога — предпоследний, десятый, который распет мотивом в пять звуков. Наконец, как исключительное явление предстает повторяющийся в конце каждого периода 1-й части мадригала трехголосный двутакт, подчеркивающий членение всей формы и в то же время упрощающий ее восприятие.

Строение других голосов мадригала и всей вертикали в целом согласуется с традициями XIV века, поэтому нас не должно удивлять последование нескольких диссонансов, параллельные квинты и другие моменты, исчезнувшие из практики Высокого Ренессанса.

Мадригал XVI века существенно отличается от своего предшественника, хотя с поэтической стороны это все тот же лирический жанр со свободной формой, особенности композиции которого соотносятся со строением поэтического текста. Музыкальное же воплощение его уже почти не имеет ничего общего с мадригалом XIV века, так как оно отвечает традициям нового времени, характеризующегося подчеркнутым вниманием к выразительной стороне музыки и таким ее возможностям, которые связаны с более тонким проникновением в содержание текста, в смысл отдельных понятий и слов. Именно в этом — причина увлеченности музыкальной символикой, красотой ладовых эффектов, создаваемых хроматикой, новизной декламационного стиля.

Мадригал XVI века, как правило, пишется для пяти-шести (реже четырех) голосов и отличается от других жанров этого времени необычайной свободой, гибкостью в отношении и композиционной структуры, и метроритма, в котором нередко меняется тактовый размер (точнее, мензуры), а также и в отношении фактуры, где построения имитационного характера чередуются с аккордовыми разделами.

В становлении итальянского мадригала XVI века принимают активное участие композиторы самых разных национальных школ, внося в него особенности своей национальной культуры, своих музыкальных жанров. Так, среди крупнейших мастеров итальянского мадригала этого времени немало фламандских композито-

ров, плодотворно работавших в Италии. Это Адриан Вилларт, Филипп Вердело, Ян Геро, Филипп де Монте, Киприан де Роге, Аркадельт, Орландо Лассо. Каждый из них, будучи яркой индивидуальностью, развивает в мадригале черты, присущие его творческой манере, по-своему обогащая и шлифуя этот жанр с точки зрения содержания и формы.

Итальянские композиторы начинают интенсивно развивать мадригал лишь после 1550-х годов, о чем свидетельствует творчество таких музыкантов, как К. Феста, Н. Вичентино, В. Галилей, Палестрина, Лука Маренцио, Джезуальдо ди Веноза. Завершает плеяду блистательных мадригалистов Клаудио Монтеверди. Его мадригалы — последний взлет этого жанра, — взлет, который больше уже не повторится.

Первые печатные сборники мадригалов, включающие произведения Вилларта, Вердело, Аркадельта, К. Феста, стали появляться с 30-х годов XVI века. Они сразу же обратили на себя внимание свободой выбора поэтического текста в формах канцоны, сонета, секстины, баллады (авторы: Петрарка, Полициано, Саннадзаро, Бембо, Микеланджело, Ариосто), а также музыкальным решением с двумя наиболее часто употребляемыми вариантами фактурно-композиционного оформления. Первый — это пьесы преимущественно аккордового склада, во многом напоминающие фроттолу, включающие элементы куплетности, репризности и имеющие довольно простое ладовое решение с тяготением к мажору или минору. Второй — пьесы, имеющие так называемую сквозную форму: с преобладанием полифонического, в частности имитационного письма, с относительно редким использованием повторов в строении композиции, с сохранением церковных ладов, что создает определенное сходство с мотетом, хотя эта параллель остается во многом условной.

К ранним образцам мадригалов фроттольного типа принадлежат изданные в 30—40-е годы мадригалы «L'ultimo di di maggio» К. Феста, «I vostri acuti dardi» Ф. Вердело, «Il bianco e dolce signo» Ж. Аркадельта, «Un gięgno mi pгego una» А. Вилларта и др. * Это, как правило, пьесы репризной формы с симметричными, порой квадратными построениями. Для них характерны силлабическая организация музыкально-поэтического текста (каждому слогу соответствует нота), плотное аккордовое четырехголосие с преобладанием в вертикали трезвучий, в соединении которых намечаются новые тонально-функциональные отношения. Интересно, что в мадригалах этого времени уже отчетливо ощутима новизна интонационного строя, появление ярко выразительных мотивов и фраз, обладающих жанровой конкретностью, определенностью. По-видимому, эти темы-символы, имеющие древние традиции, проходят как бы сквозь века. Например, начальная фраза мадригала Себастьяна Феста «L'ultimo di di maggio» знакома нам и по теме

* См.: The Penguin Book of Italian Madrigals, 1974.

E-dur'ной фуги Фишера, фуге E-dur И. С. Баха [WK, II], начальной теме финала симфонии «Юпитер» Моцарта, теме фуги из Gloria Мессы № 6 Es-dur Ф. Шуберта и т. д., присутствующая, однако, и в григорианском хорале «Adornata laudibus» *:

XVI

L'ul - ti mo di di mag - gio

A - dor - na - ta lau - di - bus

can - ti - co - rum dul - ci - bis

Вышеуказанные выразительные средства закрепляются за данным видом мадригала; они оттачиваются в последующие десятилетия, обогащаясь новыми чертами — хроматикой, иногда более сложной ритмикой. Об этом свидетельствуют мадригалы Б. Донато, К. де Роге, Ф. де Монте (в частности, «Dolorosi martir»), О. Лассо («O occhi di manza mia»), в которых получают жизнь интонации нового времени, вносящие определенную конкретизацию в музыкальный образ.

В количественном же отношении большая часть мадригалов 30—40-х годов написана в фактуре полифонического склада, причем, несмотря на общие стилистические моменты, каждый значительный композитор наделяет жанр выразительными чертами, присущими его творчеству, его художественному вкусу.

Так, в трактовке Вилларта, например, мадригал приобретает характер утонченно-изысканной пьесы с тщательной проработкой пятиголосной фактуры, в которой относительно короткие музыкальные фразы имитационно излагаются в разных голосах, создавая довольно плотное многоголосие. В то же время в нем достаточно легкости, свободы и изящества, которые отличают их стиль от мотетов того же автора с имитационными формами более строгого характера, а главное, с общим настроением несколько отвлеченного плана. Достаточно сравнить шестиголосный мотет «Victimae paschali laudes» с пятиголосным мадригалом «Onde tolse Amor» на текст Петрарки, чтобы почувствовать их различие: трепетное, взволнованное звучание мадригала с его подвижной, изменчивой тканью, сплетающейся из ярких, разнообразных реплик-мотивов, в которых немалое значение имеет хроматизм, при всем внешнем сходстве (фактуре сквозного имитационного строения) существен-

* Das Sequentier. Cod 546 (Bibl. Halle), № 215 a.

но отличается от мотета — от его образной обобщенности, строгой диатоники, спокойного развертывания мелодических голосов.

Свойственное мадригалам Вилларта обращение к «новому ладу» (термин Н. Вичентино), включающему хроматику, значительно обновило их интонационную сферу, преобразив не только мелодическую, но и гармоническую сторону музыки. Наряду с ранее не употреблявшимися аккордовыми последованиями (соединением двух мажорных трезвучий секундового или терцового соотношения, сменой мажорного трезвучия на минорное в пределах общей квинты и т. д.) Виллартом вводятся и забытые, уже несколько архаичные для XVI века гармонические обороты типа каденции Ландино. Складывается новая гармоническая система, система модулирования и связи далеких ладовых центров, которые в значительной мере расширяют сферу выразительных возможностей музыки.

Вилларт и композиторы, принадлежащие его школе, — К. де Роре, К. Порта, Н. Вичентино, А. Габриели, Дж. Царлино — закрепляют за мадригалом силлабический тип пения. В связи с этим склад стиха, его метрика обуславливает особый тип строения мелодических фраз, в которых, как это было еще у Ландино (у него подобным образом был организован лишь тенор), в результате выделения предпоследнего слога одиннадцатисложного или семисложного стиха образуется особый род мелодических каденций с протянутым, долгим предпоследним звуком и легким окончанием на слабой доле [12]. В музыке этот акцент подчеркивается введением более крупной длительности, чем остальные, как это можно видеть в примерах из музыки А. Вилларта (а), Б. Донато (б), Палестрины (в):

XVII



Строгое соблюдение этих норм приводит к особой выверенности мелодических голосов, фраз, их корреспондированию между собой, что способствует стройности формы целого. Рассмотрим в качестве образца мадригал Роре «Ancor che col partire». Приводим его текст:

Лишь только покидаю Вас,
Я умираю всякий раз.
Я исчезал бы в каждое мгновенье,
Чтоб снова возродиться в возвращеньи.
По тысяче раз в день я покидал бы Вас —
Столь сладостен мне новой встречи час.*

Как и другие сочинения этого композитора, он обращает на себя внимание совершенством техники (отточенностью формы, гибкостью и пластичностью мелодических линий), которая подчинена здесь задачам тонкого и детального отражения содержания текста (пример 69). В мадригале две части, причем вторая, протяженностью в 23 такта, точно повторена (А В В, текст и музыка) вплоть до последнего такта, где изменена лишь заключительная каденция. Четыре голоса, особенно поначалу, трактуются как два лирических дуэта, из которых второй, запаздывая, вторит первому. Двигаясь естественно и свободно, голоса то сливаются в параллельном звучании (такты 13—17), то вовлекаются в бесконечный канон (на слова «возродиться в возвращеньи», такты 20—26), который оттягивает, задерживает появление новой фразы, возвращает к только что отзвучавшему мотиву, чтобы теперь провести его не в трех, а четырех голосах.

В строении мелодических фраз мадригала Роре можно отметить характерные акценты на предпоследнем звуке (6-м, 10-м слоге), подчеркиваемые как ритмом, так и нисходящим движением в каденциях, что создает в организации целого свой пульс, свой ритм высшего порядка. В последних тактах слова «столь сладостен мне новой встречи час» выделяются с помощью группы залигованных нот (синкоп), как бы оттягивающих время разлуки, расставания и продлевающих минуты радости встречи. (Как не вспомнить здесь романс Глинки «Я помню чудное мгновенье» с аналогичной трактовкой слов «как мимолетное виденье»!)

Итак, в музыкальном материале рассмотренного сочинения всего лишь несколько моментов конкретизации текста. Стиль мадригала Роре, как и его современников, не выходит за пределы академического письма. В то же время встречающийся прием повторения значительных музыкально-текстовых разделов свидетельствует об ориентации авторов на бытовые песенные формы (канцонетту и другие).

Связь с народно-бытовыми жанрами прослеживается и в мадригалах Констанцо Порты. Его мадригал «Ardo sì, ma non t'amo» написан тоже по схеме А В В, где вторая часть при повторении

* Перевод текста Т. Кафировой.

расширена на четыре такта и обновлена заключительной каденцией.

В целом же мадригалы Вилларта, Роре, Вердело, Порта отличается композиционная ясность и стройность; немалую роль при этом начинает играть и живописно-звуковое начало. Оно вносит в музыку особое обаяние и поэтичность, тот колорит, который выделяет мадригал среди других песенных форм. В названиях мадригалных книг этого периода нередко фигурируют обозначения, касающиеся применяемых нововведений в ритмике, длительностях (появление черных нот), в трактовке лада: «musica breve» — у Аркадельта (1540), «note nere» — у Руффо (1552), «stromatici» — у Роре (1542).

Во второй половине XVI века «классический» мадригал получает яркий расцвет в творчестве Филиппа де Монте, Орlando Лассо, а также Палестрины и композиторов, принадлежащих его школе. Это — самая мощная ветвь мадригала, от которой расходятся десятки более мелких ответвлений и всходят ростки нового искусства, а точнее — искусства новой эпохи. «Классический» мадригал также не остается без изменений: расширяется его образный строй, пополняясь тематикой духовного содержания, многозначнее трактуется форма, обогащается исполнительский состав. Каждый из вышеназванных авторов необычайно плодовит. Так, Ф. де Монте, работавший придворным капельмейстером в Праге, наряду с 38 мессами, более чем 300 мотетами, создает 39 книг светских и духовных мадригалов, большей частью проникновенных и лиричных по музыке.

187 мадригалов (102 из них пятиголосные, состав остальных — от трех до десяти голосов) пишет О. Лассо. Они фактически характеризуют этот жанр периода последней трети XVI века. Лассо значительно раздвигает рамки его содержания (пьесы лирического настроения пополняются хвалебными, сатирическими мадригалами), преобразует его структуру, внося еще больший элемент свободы и творческой фантазии. Обращает на себя внимание и мелодическая сторона: шлифуются новые интонации и среди них интонации двух контрастных типов — песенного и декламационного начала. В мелодике все чаще соседствуют контрастные явления: краткие двух-трехзвучные мотивы и фразы широкого дыхания, как в мадригале «Cantai, non piango», репетиции на одном звуке и размашистые скачки в «Alma cortese». И конечно же включаются мотивы изобразительного характера, иллюстрирующие текст («La vita fugge»):

XVIII

Can- tai; non pian- go e non men di
dol- cez- za, e non men di dol- cez- za

Chù- di-rai un, se si lon- tan ris-uo- na
La vi- ta fug- ge Et non.

Контрасты проникают в гармонию и фактуру, в которых, как и в мелодике, важное значение приобретает звуковой колорит. Это выявляется не только подражанием в передаче смысла отдельных слов, но и более широко — выбором (согласно тексту) определенных ладовых наклонений, аккордового или имитационного склада письма и т. д. Покажем подобное явление на примере мадригала «Come lume di notte in alcun porto» (пример 70), написанного на текст 4-й строфы IV секстины Петрарки из цикла стихов «На жизнь мадонны Лауры». Приводим ее текст:

Огни, что ночью призывают в гавань,
Путь указуют судну и скорлупке
Туда, где штормы не страшны и рифы.
Так я, подняв глаза на вздутый парус,
Увидел небо — царство вечной жизни —
И в первый раз не испугался смерти.

Жизненная мудрость, философская глубина, которая отличает поэзию и это стихотворение * Петрарки, остро чувствующего противоречия («но я горю, под стать сухой скорлупке, не в силах изменить привычной жизни»), получили воплощение в предельно компактной, но удивительно емкой по своей выразительности миниатюре. Лассо как бы расставляет свои акценты: он дважды повторяет музыку (а следовательно, и текст последней строки), выявляя свой взгляд, свое отношение к земному бытию. Отсюда хоральный, аккордовый, гимнический склад фактуры и ясные, чистые краски миксолидийского лада. Обращают на себя внимание начальные такты, в которых слова текста и вся картина — ночь, гавань, мерцание огней — переданы с помощью цепочки трезвучий, включающей момент модуляции и возвращения в исходный лад: D—G—C—F—g—A—G₆—C—a—g—D; в фразе о шторме вводятся имитации и уменьшаются длительности нот. Особенно интересно выполнена кульминация, находящаяся в точке золотого сечения (12-й такт в двадцатитактовой композиции); ее текст: «небо — царство вечной жизни» — выделен с помощью самой яркой в данном контексте и больше не используемой гармонии — мажорного трезвучия in H, а также наиболее крупными длительностями, причем ритмический оборот, соответствующий слову «vita», повторен в заключительной каденции на слова: «mio fine».

* Полный текст его см. в кн.: «Европейские поэты Возрождения». М., 1974, с. 36—37.

В любом музыкальном произведении, а тем более в вокальном и написанном на поэтический текст, каденции имеют исключительно важное значение, проявляющееся не только в подчеркивании рифм поэтического текста, но и в создании собственно музыкальной формы. В эпоху Лассо логика корреспондирования каденций выполняла почти ту же роль, какую в эпоху Моцарта и Бетховена играла логика тонального плана.

В только что рассмотренном мадригале три автентические каденции: на трезвучиях G (5-й такт), C (10-й такт), G (20-й такт), причем средняя расширена на три такта за счет кульминации. В результате композитор вынужден был повторить последнюю поэтическую строку (а также и ее музыкальное воплощение) и создать новую группировку строк: 2—3—2, уйдя от простого решения, которое диктовала строфа из шести строк: 2—2—2. Музыкальная композиция приобрела внутреннюю динамичность, она максимально выделила смысловую идею текста.

Особое значение приобретают каденции в многочастных мадригалах. Здесь имеются в виду не столько мадригалы, состоящие из двух частей (в результате использования поэтического текста сонета, где две четырехстрочные строфы, как правило, отделяются от последующих двух трехстрочных), сколько шестичастные мадригалы, написанные на полный текст секстин: «Del freddo Reno» и «Per aspro mar di notte» Фиамма, «La ver'aurora» Петрарки, «Di terrena armonia» Бекнута и др. В этих сочинениях возникают своеобразные лейткаденции в связи со спецификой поэтического текста, в котором обычные рифмы заменены словами-рифмами, повторяющимися в особом порядке во всех шести строфах и в заключении. Так, слово-рифма (а с ним и музыкальный каденционный оборот) первой строки становится конечной во второй строке следующей строфы; слово-рифма из второй строки повторяется в четвертой, из третьей — в шестой, из четвертой — в пятой, из шестой — в первой строке следующей строфы. Аналогичным образом выстраиваются и все остальные строфы, после чего следует трехстишие, состоящее из всех рифмуемых ранее слов.

Лишь в нескольких мадригалах (Лассо, Маренцио, Нанини) мы встретим строго выдержанные сложные приемы полифонического письма. В числе их мадригал «Come la sera al foso» Лассо (пример 71), в котором два верхних голоса звучат в каноне, мадригал Маренцио «La bella man vi stringo», где также используется канон*, и др. В большинстве же случаев мадригалу свойственно умеренное употребление строгих имитационных форм; как правило, полифоническое письмо здесь сочетается с гомофонией, с аккордовой фактурой, снимающей всякое «регламентирование» в формообразовании.

Еще большую непринужденность, интонационную живость и разнообразие вносят в трактовку жанра итальянские мастера. С

* Поэтому то определение, которое, например, дает Э. Праут, неточно: «мадригал по своему стилю является произведением полифонным, в котором отсутствует имитация, канон и др.» [85, с. 287].

историей мадригала, его судьбой связаны десятки выдающихся имен, и среди них такие яркие индивидуальности, как Палестрина, Лука Маренцио, К. Джезуальдо ди Веноза, Клаудио Монтеверди, Орацио Векки.

В творчестве Палестрины мадригал вместе с мессой и мотетом образует триаду жанров, которым этот великий музыкант отдавал свое предпочтение. Он — автор 140 мадригалов*; большая их часть написана на светские тексты — Петрарки, Бембо, П. Аманьо, Саннавара и др. Около 50 мадригалов — духовного содержания (так называемые *Madrighali spirituali*); они имеют итальянский текст и созданы для католической конгрегации.

Стиль мадригалов в творчестве Палестрины на протяжении его жизни заметно эволюционировал — об этом свидетельствуют исследования ряда ученых, в том числе П. Вагнера, которому удалось установить, что более ранние свои мадригалы (даже изданные в сборниках позднего времени) композитор сочинял в полифонической технике, близкой мотетным композициям [94, с. 423]. Поздние же мадригалы, которые он сам в предисловии к изданию, напечатанному в 1586 году, оценивает как «зрелые плоды», выделяются изяществом письма, легкостью фактуры, возросшим значением гармонического, аккордового начала.

Так же как у Лассо, несколько мадригалов Палестрины многочастны; они напоминают собой своеобразный сюитный цикл (Т. Дубравская, характеризуя этот род мадригалов, пишет о возникающей аналогии со светской мессой). Таковы, например, шестичастный мадригал «Ecc'oscuratu», пятичастный «Chiare, fresche», четырехчастные «Vedrassi prima» и «Pose un gran foso». Особый интерес представляет мадригальный цикл на тексты известных *Virgine-Stanze* Петрарки, каждая часть которого открывается словами, воспевающими ту или иную добродетель девы Марии: Дева прекрасная (*Virgine bella*), Дева мудрая (*Virgine saggia*), святая (*sancta*), ясновидящая (*chiara*) и т. д. Все они объединяются общностью мелодических фраз и попевок и логикой ладовой организации, по-видимому, преднамеренно ограниченной использованием самых употребительных церковных ладов: A, D, E, E, F, F, G, G.

Как и при сочинении месс на известные, популярные светские мелодии, Палестрину не смущает тот факт, что на эти же тексты стансов ранее были написаны сочинения Киприаном де Роре, А. Романо, Р. Руффо, Кастини и многими другими композиторами. Он находит новое решение избранной темы, вкладывая в него свое представление о красоте, вечности, высшей гармонии**.

* В некоторых работах [12] называется другое число — свыше 200 — по-видимому, в связи с тем, что, как и в мотете, в отдельных изданиях [PW] части многосоставных мадригалов имеют самостоятельный номер и приравнены к целым композициям.

** Музыкальный материал трех своих мадригалов Палестрина использует в мессах. Таковы его мессы: «Già fu chi m'ebbe cara» (она написана на основе мадригала с текстом Боккаччо), «Vestiva i colli» и «Petra Sancta» (источник последней — мадригал «Io son ferito»).

Среди светских мадригалов особым успехом пользуются мадригалы «Alla riva del Tebro», «Io son ferito», «Vestiva i colli», выполненные в типичной для него манере вокальной полифонии строгого стиля. Две части мадригала «Vestiva i colli» соответствуют двум разделам сонета (два четырехстишья и два трехстишья), на которые он подразделялся уже по установившейся традиции. Как и в других мадригалах, здесь за каждой строкой текста закрепляется определенная мелодическая фраза, имитационно излагающаяся (в кварто-квинтовых отношениях) во всех пяти голосах, так что текст воплощается в музыкально-строфической форме. Однако в первой части мадригала музыка второго четырехстишья повторяет музыку первого, в результате образуется «куплетность»: А А. Шесть строк второй части такой музыкальной периодичности не содержат и имеют сквозную форму, но в интонационном отношении музыкальный материал ее строф тесно переплетается с первой частью. При меньшем количестве поэтических строк вторая часть (за счет укрупнения музыкальных строф) получает почти те же масштабные пропорции: 41, 53 такта в первой части и 41, 49 тактов во второй части. Все это — уравновешенность формы, соразмерность ее деталей и компонентов, функциональное тождество голосов, строгое отношение к тексту — типичные признаки «классического» мадригала.

В итальянском мадригале, так же как во французской *chanson*, немецкой песне, композиторы охотно прибегали к использованию одних и тех же текстов, представлявших им наиболее подходящими для музыкального воплощения в силу поэтических достоинств или особой привлекательности содержания. Ранее уже назывались стансы Петрарки, посвященные девице Марии. Известен был еще задолго до того, как к нему обратился Палестрина, и текст популярного мадригала «Io son ferito»: он вошел в книгу мадригалов 1539 года Альфонсо де ла Виола. Текст «Vestiva i colli» также привлекал многих музыкантов, о чем свидетельствует шестиголосный мадригал Ипполито Сабино и пятиголосный мадригал Нанини, написанные уже после мадригала Палестрины. Таких явлений немало: общие тексты особенно часты в творчестве Дж. де Кастро, Дж. Ференти, Палестрины, Л. Маренцио. Иногда заимствуется не только текст, но и музыка. В этом отношении показателен сборник «Musical Esercizio di Ludovico Balbi» («Музыкальные упражнения Лодовико Бальби»), содержащий новые обработки мадригалов Индженьери, Лассо, Маренцио, де Роре, Вилларта, Палестрины. Последний представлен здесь мадригалом «Mentre ch'al mar», из которого Бальби заимствует один из голосов и присочиняет новые четыре.

Смелый новаторский поиск в области выразительных средств и композиционных приемов показывают мадригалы Луки Маренцио. Их особая грация и обаяние были отмечены современниками, не случайно прозванными композитора «il più dolce signor» («самым нежным лебедем»). В лучших своих мадригалах (всего им создано более 500: 6 книг для шести голосов, 9 книг для пяти голосов, 1 —

для четырех, а также «Духовные мадригалы» для пяти голосов) Маренцио стремится передать не внешние стороны содержания текста, а настроение своего героя, его душевную драму, психологическое состояние. Именно поэтому музыка мадригалов так удивительно пленительна. Она отличается гармонической наполненностью звучания в меру виртуозно развитых голосов, изящностью мелодических линий. Сложные вокальные партии включают немало широких скачков, стремительные пассажи, движение по однотипным интервалам (например, по терциям в пределах большого нонаккорда). Все это отражает возросшее значение монодического начала, причем монодии как песенно-лирического, так и декламационного типа, что безусловно было связано с участием композитора в создании музыкально-драматических жанров и сценических форм (см. хор народа из интермедии «Битва Аполлона с пифоном» для женских голосов, басов, двух арф и двух лир к спектаклю во Флоренции 1589 года, включающему пятиактную комедию «Странница» Баргальди и другие мадригалы в интермедиях Я. Пери, Дж. Барди, Э. Кавальери — 77).

В мадригалах Маренцио увеличивается внимание к колористической стороне музыки, расширяется практика применения хроматизмов. В отличие от Вилларта, который остерегался брать хроматический полутон в одном голосе, Маренцио применяет хроматический ход уже не только как проходящий, а гармонизирует каждый его звук, что приводит к новым аккордовым сочетаниям типа: $g \frac{3}{5} - E \frac{3}{5}$. В мадригале «Solo e pensoso i più deserti campi» он вводит хроматический голос, ровнодвигающийся вверх по полутонам в диапазоне нонны, который затем таким же образом спускается вниз*. Другой яркий пример применения хроматического движения находим в мадригале Джузеппе Кальмо «Piangete valli»: его тема с нисходящим хроматическим заполнением верхнего тетрахорда проводится в четырех голосах от I, V, I, V ступеней**.

Значительно обновился у Маренцио и сам тип многоголосного письма, где охотно используются парные дублировки голосов, особенно параллельными терциями, придающие общему звучанию теплые, мягкие тона (см. мадригал «Vezzosi augelli», начинающийся с двенадцати параллельных терций в верхних голосах и включающий гаммообразные пробеги в диапазоне терцдецимы — на слова *погпога* (шептать), каноническую секвенцию в дублировках голосов и т. д.). Ориентация композитора на новые тенденции в искусстве способствовала переосмыслению таких композиционных приемов и форм, как канон (в мадригале «La bella man vi stringo» он зазвучал подобно лирическому дуэту), как техника на *c. f.* (в мадригале «Occhi lucenti e belli» оstinatно повторяющиеся тона своеобразного *c. f.* выступают как средство выраже-

* L'arte Musicale in Italia (L. Torchi), а также издание: Мадригалы эпохи Возрождения. Л., 1983.

** The Penguin Book of Italian Madrigals, 1974.

ния психологического настроения; в *примере 72* приведен первый раздел мадригала).

В еще большей степени самобытна музыка мадригалов Карло Джезуальдо ди Веноза, чье искусство представляет собой исключительное явление в силу удивительной оригинальности и неповторимости. «Мадригалы Джезуальдо полны страстной и утонченной скорби, — пишет Т. Н. Ливанова. — Страдания, слезы, тоска, мольба о пощаде, смерть — таков их поэтический лексикон. Музыка с удивительной гибкостью передает подобные тексты. Причудливые, острые хроматизмы, резкие красочно-выразительные гармонические сопоставления, регистровые контрасты, неожиданные паузы, скорбные и томно-неопределенные мелодические обороты, смены метра, ритмическая свобода — все необыкновенно, странно, чудесно у Джезуальдо. Но в этом полном погружении в скорбную душу, в этой томной страсти есть уже нечто болезненное. Как бы много ни взяли у Джезуальдо художники следующих поколений, в особенности Монтеверди, они не восприняли у него этой исключительности, этого пессимизма» [23, с. 159].

Автор шести мадригальных книг (1591—1611), Джезуальдо действительно выразил в этом жанре свой особый мир чувств, где преобладают трагические тона, мотивы безысходности, омрачающие всякие проблески радостной надежды. В его музыке как бы столкнулись пламенный порыв, экзальтация и годами мучащая страсть, миг и вечность... Здесь всюду и во всем контраст: аккордовые разделы внезапно сменяются полифоническими, имитационными построениями, и наоборот; реплики патетического характера, с широкими мелодическими ходами чередуются с фразами декламационной речитации; протянутые, долгие звуки неожиданно переходят в стремительный бег звуков, выраженных мелкими длительностями и т. д. При этом — полнейшая раскрепощенность мелодических линий, мелодических голосов, фраз! Не случайно временами само многоголосие воспринимается как свободная импровизация голосов — зафиксированная импровизация певцов-виртуозов в момент остродраматической ситуации «музыкального спектакля».

Особое впечатление производит гармония: несмотря на свое, казалось бы, «случайное» происхождение, она — результат продуманной системы, в которой многие явления и приемы, известные по произведениям предшественников Джезуальдо, получили более широкое, можно сказать — тотальное толкование. Все здесь подчиняется достижению необычайной красочности звучания, ярких колористических эффектов (*пример 73*). Причем принципиальная новизна гармонии заключается вовсе не в хроматике, а в свободе выбора самих созвучий, в соединении практически любых (но преимущественно трехзвучных) аккордов. В гармонизации же хроматического полутона принимают участие не только трезвучия терцового соотношения, как это встречалось у Маренцио, но и секундового соотношения — как одного наклонения, так и разных, с общим тоном и без него (Es—D; Fis—g; Cis—d). Наряду с трезвучиями применяются также секстаккорды, квартсекстаккорды, септ-

аккорды. Все это разнообразие аккордов далеко не всегда подчиняется логике движения голосов. Поэтому не очень убедительны те исследователи, которые считают, что координирующим моментом в строении вертикали сочинений Джезуальдо является линейное начало, что гармония их формируется в силу взаимодействия двух принципов — «строого-параллельного голосоведения» и «хроматического противодвижения» [20, с. 99]. Большинство произведений этого композитора говорит об обратном — о примате аккорда, поиске красочной гармонии и вторичности происхождения собственно мелодики, включающей немало фраз с повторяющимися звуками, фраз декламационного типа, выведенных из аккордовых последований (случай имитационного письма — особые и здесь не имеют в виду). Наконец, некоторые певческие партии содержат такие обороты, которые явно неудобны в вокальном отношении (см. бас в начальных тактах мадригала «Sparge la morte al mio», такты 20—24 мадригала «Beltà, poi che t'assenti» и др.) и явно обязаны своим происхождением выбору определенной гармонической схемы. Более того, гармонией диктуется нередко и высотное положение голосов, участвующих в имитационных формах. Это наглядно демонстрирует мадригал «Tu m'uccidi, o crudele» с нисходящим порядком вступления в разных голосах начальной фразы от звуков *cis, h, gis, e, e*. Вообще в своих мадригалах Джезуальдо уделяет большое внимание гармонии. Не случайно многие из них начинаются с аккордовых разделов, за которыми следуют имитационные построения, за ними вновь аккордовые и т. д. Тем не менее, несмотря на важную роль гармонии и связанные с ней специфические явления из области хроматики, модулирования и т. д., выходящие из круга типических черт музыкального искусства Ренессанса, — мадригал Джезуальдо во многом остается детищем своего времени. Он тесно связан с художественно-эстетическими тенденциями эпохи, касающимися и форм бытования жанра, его исполнения, и форм претворения определенных стилистических свойств. В нем по традиции, сложившейся еще в античные века и возрожденной в XV—XVI веках, чувства одного героя, его реплики, возгласы передаются целым ансамблем (и это — при возросшем субъективизме выражения); в своем строении он строго следует законам вокальной полифонии с характерными для нее силлабическим типом пения, имитационностью стреттного типа, линейностью мышления и т. д. И хотя ранее была подчеркнута самостоятельная роль аккорда — это не исключает важного значения мелодических голосов в логике гармонических последований (случай с побочными тонами и задержаниями, возникшими в результате сохранения имитации или естественности движения голосов), а также исключительно ответственной функции имитационных форм.

Правда, в трактовке имитационных форм присутствуют по меньшей мере два признака, выявляющие их своеобразие. Первый — это их связь с мадригальной символикой, выражающаяся в наиболее частом использовании имитаций на слова типа сап-

tare — петь, fiamme — огонь, ardo — пылаю, вызывающие употребление тем-символов, изложенных нотами мелкой длительности. Другой отличительный признак — это свободный подход в выполнении самих этих форм — в выборе интервала имитации (лишь в очень небольшой части имитационных построений используются кварто-квинтовые отношения голосов) и соблюдении точности респост (ритмические и интервальные изменения рождают множество производных вариантов).

Наконец, укажем еще на две особенности мадригалов Джезуальдо, отличающие их от академического мадригала первой половины XVI века. Речь пойдет о начальном разделе музыкальной формы. Некоторые мадригалы («Moro, l'asso», «Ancide sol la morte», «Io tacerò») в своих первых тактах имеют аккордовый склад письма, но в условиях не пятиголосия, а четырехголосия, к которому спустя 3—4 такта, как к аккомпанирующему сопровождению, присоединяется главный голос — верхний. В таком многоголосии создается подобие гомофонической фактуры и как бы намечаются прогнозы последующего этапа развития жанра с выделением солирующего голоса. Этому же способствует и более свободная трактовка текста, о чем свидетельствует следующая деталь: при одновременном введении голосов довольно часто два, три голоса пятиголосного ансамбля вступают с текстом не первой строки, а второй, что естественно уже никак не может отождествляться со строгой строфичностью. Мадригал все заметнее отдалается от мотета, направляясь в сторону сближения с сценическими формами, жанрами театральной музыки.

Впрочем, многие из вышеуказанных явлений свойственны не только мадригалу Джезуальдо; они характерны вообще для мадригала конца XVI — начала XVII века, отличающегося в этот период исключительным разнообразием и более того — даже некоторым нивелированием своих исконных жанровых черт. Все чаще в это время встречаются случаи отхода от традиционного исполнения мадригала пятиголосным ансамблем; уже почти не функционирует особая метрическая организация музыкальных фраз с выделением предпоследнего слога текстовой строки; растворяются в обилии новых художественных приемов те свойства, которые определяли условную классификацию мадригала 30—60-х годов, выявляя его сходство либо с фроттолой, либо с мотетом.

Причина такой коренной ломки мадригала состоит в том, что именно этот жанр более других был предрасположен к выражению субъективных чувств, остродраматических коллизий, тех новых художественных тенденций, потребность в которых возрастает в искусстве наступающей новой эпохи. Не случайно своеобразной кульминацией в развитии мадригала стало наследие Клаудио Монтеверди — автора «драмы на музыке» — композитора, творческий поиск которого был направлен на создание «взволнованного стиля» («*stile concitato*») и увенчался успехом, приведя его к созданию оперы и новой формы сценического мадригала («Поединок Танкреда и Клоринды»).

Мадригал Монтеверди стал знаменателен тем, что в нем во всей своей полноте раскрылся ярко драматический талант композитора в передаче внутреннего мира своих героев, в обрисовке их характеров, где каждый, будь это сильная, волевая личность или натура поэтически-тонкая, лирически-чувственная, получал индивидуальное художественное решение.

Одним из первых Монтеверди обогащает палитру красок мадригала инструментальной музыкой: начиная с 5-й книги* (всего им создано 8 книг мадригалов) он вводит инструменты (виолы, чембало и др.), что существенно обновляет сам жанр, а также модифицирует и вокальный стиль. В этом отношении особенно показательны мадригалы 7-й книги — «*Concerto*», певческие партии которых включают вокализы инструментального типа, состоящие из гамм, секвенций, разного рода пассажей и фиоритур, а также «Воинственные и любовные мадригалы» 8-й книги, выполненные в манере *genere rappresentatio*. Они прежде всего выделяются своим исполнительским составом: это развернутые концертные арии, дуэты, трио с *basso continuo* или с каким-либо определенным инструментальным ансамблем, который указан автором, как, например, сделано в мадригале из 7-й книги «*Con che soavità*»: «*Concerto a una voce e 9 Istrumenti*».

Необычна и их музыкальная форма: в мадригалах последних четырех книг немало масштабных композиций, состоящих из большого числа частей (из 6-й книги — «Секстина» и семичастный «Плач Ариадны»), а также своеобразных синтетических форм, где вокальные и вокально-инструментальные части чередуются с инструментальными эпизодами. В числе последних — мадригал из 7-й книги «*Tempo la Cetra*», обрамленный инструментальными «симфониями», с тремя быстрыми ригурнелями, связывающими основные разделы, звучащие в темпе *Lento*, мадригал «*Questi vaghi*» с двумя «симфониями».

Для достижения образной индивидуальности не менее важны и завоевания Монтеверди в области мелодики, гармонии, ритма. Не только последние, но и первые книги композитора, где он во многом опирается на традиции классического мадригала, отличает их особый язык, его новые выразительные оттенки. Прежде всего обращает на себя внимание мелодика: она разнообразна в жанровом отношении, в ней не только расширен круг выразительных элементов (новые ритмоинтонации типа движения по звукам трезвучия в диапазоне дуодецимы в мадригале «*Al lume delle stelle*», скачки на нону, дециму, дуодециму в мадригале «*Parlo maiser o tasio*» и др.), но эти элементы шлифуются, конкретизируются до уровня контрастных типов мелодических образований (речевая декламация, виртуозная импровизация, патетический стиль, стиль *lamento* и т. д.). Новый смысл вкладывается и в созвучие, аккорд — достаточно вспомнить начало мадригала «*Hor ch'el Ciel e la Terra*», где 24 раза подряд звучит тоническое трезвучие *a-moll*. И конечно же,

* Tutte le Opere di Claudio Monteverdi. T. I — VIII. Venetia, s. a.

дерзко, но красиво было появление неприготовленных септ- и нон-аккордов, созвучий с задержанными тонами. Новые аккордовые отношения закладывали основы тональной, функциональной гармонии.

Музыкальный стиль Монтеверди отличается удивительной прозрачностью. В координации голосов — раскованность и свобода. Отсутствуют повторяющиеся схемы и штампы. Каждый новый образ получает самостоятельное решение, выбор которого определяется содержанием поэтического текста и волей, фантазией автора. А фантазия его неисчерпаема: стоит лишь обратиться к таким мадригалам, как «Amor se giusto sei», в котором в начальных 13 тактах звучит с basso continuo один верхний голос, в следующих 9 тактах — бас, затем в 14 тактах — тенор и после этого — весь пятиголосный ансамбль, резюмирующий высказывания солистов в общем, совместном пении.

Трогательна и наивно-печальна музыка мадригала «Piagne e sospirigi» с его хроматизмами, музыкальной символикой, с его, казалось бы, классической формой имитационного мотета, в которой, однако, один из голосов — бас — вступает лишь в 33 такте (!). Вообще отсутствует в первой части мадригала «Questi vaghi» девятый голос, который вводится только во второй части.

Исключительно выразителен своей дуплановостью мадригал «T'amo mia vita» благодаря «выведению» из ансамбля солирующего голоса, много раз безнадежно, скорбно повторяющего (подобно рефрену) фразу: «T'amo mia vita» — «Я люблю тебя, жизнь моя» (пример 74). Мадригалы Монтеверди показывают, насколько виртуозно он владеет и техникой хорового письма, и формами сольной вокальной лирики, как оперного плана, так и концертного.

[В целом на этом последнем этапе своего развития мадригал тесно сближается с жанрами оратории, кантаты, он появляется с иными названиями — концерта, сонаты (соната Монтеверди «Santa Maria» для голоса и 9-ти инструментов). Наконец, как уже говорилось выше, проникает на сцену в качестве музыкального оформления мадригальных комедий. Этот род так называемых драматических мадригалов успешно разрабатывается такими композиторами, как А. Стриджо, О. Векки, А. Банкьери, Д. Кроче, Д. Торелли, выбиравшими для своих комедий веселые, часто гротескно-сатирические сюжеты («Предгорье Парнаса» * О. Векки, «Старческое сумасбродство», «Юношеское благоразумие» Банкьери, «Музыкальная панацея» Кроче) и использующими все условности мадригального жанра, в том числе исполнение ансамблем партий всех действующих лиц, включая и монологи, употребление музыкальной символики, приемов звукоподражания и пр.

* Во 2-й сцене III акта пародируется ранее рассмотренный мадригал Роре «Anchor che col partire» [88, с. 434].

Специфические черты двух других разновидностей — мадригала, предназначенного для большого количества голосов и, наоборот, сольного, — не возникли случайно — они нарождались еще в недрах «классического» мадригала. Путь к восьми-, девяти-, десяти-, двенадцатиголосным мадригалам Андреа и Джованни Габриели был начат еще Виллартом, его семиголосными мадригалами («Quando nascesti Amor», «Liete e pensose», «Occhi piangete»), написанными в форме диалога двух четырехголосных групп (наличие равнозначных групп осуществлялось путем постоянного заимствования вторым ансамблем одного из голосов первого ансамбля). Уже здесь были заложены основные принципы музыкальной формы, разработаны разные приемы диалогичности и т. д., которые впоследствии обогатились интересными композиционными решениями, новыми жанровыми оттенками, романтическими тонами. В этом отношении показателен 8-голосный мадригал Л. Маренцио «O tu che fra le selve occulta vivi», написанный для двух ансамблей. Партия второго ансамбля поначалу содержит лишь краткие ответы в одно слово — «Moge», «Mai», «Io», «Amoge» на длинные фразы-построения первого ансамбля. В конце же мадригала их функции уравниваются с помощью участия двух ансамблей в каноне.

Появление сольного мадригала было связано не только с возрождением исполнительской традиции XIV—XV веков (один голос вокальный, остальные — инструментальные), но и с дальнейшим развитием тенденции к размежеванию голосов многоголосной фактуры, разрушению стройного, но малопригодного, в силу своего несоответствия с образным строем, «здания» имитационной мотетной конструкции — тенденции, которая частично была рассмотрена на примере творчества Джезуальдо и в не меньшей мере характерна для Маренцио (например, в мадригале «Già torna» четвертый голос вступает с текстом второй строки, а пятый начинает звучать с 15-го такта) или Векки (см. мадригал «Il coccodrillo geme»).

В целом мадригалы Монтеверди, как его предшественников — Джезуальдо и Маренцио, так и современников — О. Векки, А. Банкьери, А. и Дж. Габриели, — фактически уже выходят за рамки искусства эпохи Возрождения. С одной стороны, в них проявляются черты музыкального стиля барокко, с его тяготением к монументальности, масштабности, к декоративности, к диалогичности высказывания, к гомофонным формам, включая технику генерал-баса, а с другой стороны, пока еще робко, но уже появляются предвестники музыкального стиля классицизма, которые можно обнаружить в отточенности музыкальной мысли, ее интонационной новизне, особой четкости выражения, где координирующим началом служит функциональная гармония, в ясной масштабно-синтаксической организации мотивов, в частой повторности, квадратности структур. Взгляд этих мастеров, обращенный не просто к внутреннему миру человека, его душевным переживаниям, но преимущественно к драме человеческой жизни, все дальше

уводит их от того здорового мировосприятия и того оптимистического гуманизма, которые были свойственны эпохе Возрождения.

В XVI веке итальянский мадригал пользовался всемирной известностью; особенно популярен он был в Англии и Германии, где появилось немало сочинений подобного же характера. Их авторы ориентировались прежде всего на итальянских мастеров, мадригалы которых не только издавались за пределами Италии, но иногда и переводились на другие языки (в частности, в 1590 г. были переведены на английский язык и изданы в Лондоне 23 мадригала Маренцио, а ранее, в 1588 году было опубликовано собрание «Musica Transalpina», содержащее 57 итальянских мадригалов таких авторов, как А. Феррабоско, Л. Маренцио, Ф. де Монте, О. Лассо). Яркими представителями английской мадригальной школы являются Д. Батесон, Д. Беннет, У. Бёрд, Т. Морли, Т. Уилкс, Д. Уилби (три последних автора разрабатывают также особую разновидность мадригала — беллет (ballet) или «fa-la-la» с музыкальной песенно-танцевального характера, изложенной в гомофонной фактуре и куплетной форме, где припев исполняется на слоги «фа-ля»). Впрочем, они не были создателями этого вида мадригала, встречающегося у Лассо, Векки и особенно часто у Гастольди. В числе немецких композиторов, писавших мадригалы, были Х. Л. Хаслер, Г. Шютц, И. Г. Шейн.

Наиболее независимый и свободный из всех ранее рассмотренных вокальных форм, мадригал имел самую яркую и в то же время самую короткую судьбу. Восприимчивый ко всему новому, он оказался столь стремителен в своей эволюции, что быстро, одним из первых исчерпал запас своих жанровых признаков, щедро одарив при этом другие музыкальные формы всем тем, что приобрел в процессе своего развития.

Будучи, впоследствии, явлением редкостным (единичные его образцы спустя столетия предстают в XX веке в творчестве Мясковского, Хиндемита, Стравинского, Мартину, Шнитке и др.), он остается отзвуком минувших эпох, живым напоминанием о его высоком и одухотворенном искусстве.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как известно, начиная с XVII столетия и в последующие века месса, мотет, полифоническая песня, мадригал уступили приоритет оратории, кантате, опере, сольной песне.

Однако и в условиях новых культурно-исторических эпох и изменившихся художественных стилей время от времени эти старые жанры продолжают привлекать к себе внимание композиторов разных национальных школ, вдохновляют их на создание произведений глубокого, проникновенно-выразительного содержания.

Выработанные же в эпоху Возрождения принципы работы с музыкальным материалом — приемы контрапунктической техники, методы формообразования, законы конструирования музыкального целого — продолжают жить и развиваться. Они широко используются в разных сферах музыкального творчества, становясь неотъемлемой частью композиторской школы, своеобразным эталоном высокого профессионализма и мастерства. Они входят в плоть и кровь музыки любых стилей, жанров, форм.

Особенно большое тяготение к ним обнаруживается в XX веке. Музыка нашего времени чаще, чем в другие эпохи, обращается к опыту реконструкции и обновления приемов полифонической техники старых мастеров. Переноса ее в область современной художественно-выразительной стилистики, творческая практика, ориентируясь на спокойно-уравновешенное течение музыки XV—XVI веков и ее строго выверенное логическое формообразование, стремится порой уменьшить, «снять» чрезмерно высокий накал остродраматических ситуаций нашей действительности, еще и еще раз вдуматься в философскую мудрость старых истин. В других случаях она обращается к этому искусству как к определенному «пласту идей», получающих современное прочтение, современную интерпретацию, которая близка и понятна людям сегодняшнего дня.

Оглядываясь назад в далекое прошлое, композиторы XX века видят в нем новые творческие импульсы, новые источники вдохновения, новые резервы выразительности. Они исследуют почву для создания необычных жанровых разновидностей, отличающихся

современным образным решением, исполнительским составом, структурой, прекрасно сознавая, что «всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу, к обновлению начал» (Бахтин).

Назовем всего лишь несколько сочинений из музыки XX века, показывающих поиск их авторов в отношении жанрово-выразительных средств. Это — Месса для восьми сопрано и четырех скрипок Мессиана, Месса Л. Бернштейна, в которой параллельно развиваются два начала: литургическое и эстрадно-битловое, 13 мотетов Хиндемита для сопрано (или тенора) и фортепиано на латинские тексты и его же 12 мадригалов для пятиголосного ансамбля, Quodlibet для оркестра и пять песен на старинные тексты для смешанного хора. Здесь же могут быть названы семь сонетов Микеланджело для голоса и фортепиано Б. Бриттена и его же Органная прелюдия и fuga на тему Виктория, целый ряд произведений И. Стравинского — Канонический интроит, три песни по Уильяму Шекспиру, «Монумент Джезуальдо ди Веноза». Три хора (немецкие народные песни XV—XVI вв.) создает Шёнберг, масса обработок старинных народных мелодий выполнена Б. Бартоком. И каждый раз эти и другие сочинения наделяются новым смыслом, новой образностью. Автор «Псалмов Давида», «Трена памяти жертв Хиросимы», магнификата, «Песни песней» — К. Пендерецкий говорит об одном из своих произведений: «Страсти [по Луке] — это муки и смерть Христа, но также — муки и смерть заключенных Освенцима, свидетельство трагического опыта человечества в середине XX столетия».

Таким же пафосом гуманизма, чувством гражданственности проникнуты десятки других сочинений западноевропейских и советских композиторов, созданных в своеобразном жанре мемориала — реквиема, мессы, трена, текст которых, как правило, предстает в обобщенно-философском плане, но выражает одну очень важную мысль: будущая судьба человечества зависит от самих людей, поэтому нужно свято хранить память о тех, кто отдал свою жизнь людям, о тех трагедиях, которые не должны повториться («Глаголическая месса» Л. Яначека, «Полевая месса» Б. Мартину, «Военный реквием» Б. Бриттена, «Реквием памяти В. И. Ленина» Г. Эйслера, Реквиемы Д. Кабалевского и А. Шнитке, «Threni» И. Стравинского и т. д.).

Вообще, одна из стилистических черт музыки XX века, сближающая ее с XV—XVI веками, — это преобладание философско-обобщенного образного строя, получившего воплощение в особом линейном типе музыкального мышления, где доминируют горизонтальные связи звуков над вертикальными, контрапунктическое письмо над гомофонным. Вновь обретают большое значение такие явления, как полиладовость, отход от традиционной функциональной системы мажора и минора. Неожиданно свежо, по-новому трактуются старинные диатонические лады, в частности, в творчестве советских композиторов — Шостаковича, Свиридова, Гаврилина.

Все обычнее стало проникновение в строение музыкальной речи конструктивного начала. Оно захватывает мелодику, гармонию, ритм.

В сочинениях таких мастеров, как Стравинский, Барток, Мессиаан, появляется своя «изоритмическая техника», новый тип модальности, который распространяется иногда не только на ритм и звуковысотную организацию материала, но и на область пауз, динамики, артикуляции и т. д. (см. Четыре ритмических этюда для фортепиано Мессиаана, в которых действует система из 36 тонов, 24 длительностей, 12 видов артикуляции и 7 динамических оттенков).

Наряду с тематизмом широкого дыхания, в музыке XX века большое распространение получает дискретный (прерывистый, состоящий из разрозненных элементов) тематизм, а с ним и дискретный мотивный контрапункт и стреттная имитационность, являющиеся далеким эхом письма старых мастеров XV—XVI веков. Отголосками старых форм, получающих новую трактовку, предстают многочисленные формы остинатного типа, многотемные строфические формы сквозного полифонического строения, различные виды трактовки канона (в том числе с краткой временной дистанцией между пропостой и респостой — своего рода *ad ritum*), формы с новой интерпретацией с. р. *f.*, в качестве которого избираются старинные песнопения, темы-символы и другого рода цитаты. Естественно, что, обращаясь к древним формам и источникам, из виду не упускается и тот богатый художественный опыт, который накопило музыкальное искусство в течение эпох, сменивших Возрождение.

Этих немногочисленных фактов, к которым могут быть прибавлены десятки других, думается, вполне достаточно, чтобы увидеть, насколько порой близко соприкасается прошлое и настоящее; насколько жизненны и устойчивы музыкальные приемы, формы, методы письма, сложившиеся в далеком прошлом. Знание их, владение секретом создания произведений подлинной художественной ценности, каким является творчество ведущих мастеров эпохи Возрождения, может только упрочить позиции искусства сегодняшнего дня и стать залогом его успехов в будущем.

Нотное приложение

I. МЕССЫ

a) **Курье IV григорианской мессы etc.**

Ky-ri-e e-lei-son. Chri-ste

б) **Курье — Тропус "Cunctipotens"**

Cunc-ti-po-tens ge-ni-tor, De-us om-ni-cre-
-a-tor, e-lei-son.

в) **Аноним. Органум: Курье — Тропус "Cunctipotens"**

Cun-cti-po-tens ge-ni-tor, De-us om-
ni-cre-a-tor, e-lei-son

г) **Аноним. Органум: Курье — Тропус "Cunctipotens"**

Cun-cti-po-tens
ge-ni-tor, De-us
om-ni-cre-a-tor. e-
lei-son.

1. **Гильом де Машо. Месса "Notre Dame". Kyrie I**

Triplum Ky-ri-e
Motetus Ky-ri-e
Tenor I Ky-ri-e II
Contratenor Ky-ri-e

II
III
IV

V

VI VII
e-lei-son.
e-lei-son.
VIIe-lei-son.
e-lei-son.

2.

Джон Данстейбл. Месса "Rex seculorum". Sanctus

c.pr.f.

Rex se - cu - lo - rum quem lau - dat u - ni - ver - sa sub - stan -

- ti - a re - rum per te cre - a - ta - rum, etc.

San - ctus, San - ctus
Sanctus
Rex seculorum

ctus San -

ctus. Do - mi - nus

De - us

Sa -

ba - oth.

Duo
Ple - ni
Ple - ni

sunt ce -

li et ter - ra

glo - ri -

a tu -

O - san - (na) etc.
Ossanna
Ossanna

3. Джон Данстейбл. Курье

Ky - ri - e

e - lei - son.

Chri - ste

e - lei - son. Ky - ri - e

e - lei - son.

4.

Гильом Дюфан. Gloria "ad modum tubae"

Fuga duorum temporum

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -
Triplum Et in ter - ra pax ho -
Tenor ad modum tubae
Contratenor ad modum tubae

- nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be -
- mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau -

- ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus
- da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus

te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter ma - gnam
te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

(окончание)

de - i pa - tris. A -
in glo - ri - a de - i pa - tris.

A -

A -

men.
men.

5. Гильом Дюфай. Месса "Ave Regina caelorum". Kyrie I

A - ve Re - gi - na ce - lo - rum, a -
- ve Do - mi - na an - ge - lo - rum
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e
lei - son.
lei - son.
lei - son.
lei - son.

6. Иоханнес Окегем. Месса "Prolationum". Kyrie I

[Superius] Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
[Contratenor] Ky - ri - e e - lei -
[Tenor] Ky - ri - e e - lei - son
[Bassus] Ky - ri - e
ri - e e - lei - son, Ky -
- son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei -
e - lei - son, Ky - ri -
ri - e e - lei -
- lei - son, Ky - ri - e e
son, e -
e e - lei - son,

son, e - lei - son.
lei - son.
lei - son e - lei - son.
Ky - ri - e - lei - son.

Sanctus (Pleni)

Duo. Fuga post unum O tempus . descendendo per septimam

[Superius] Ple -
[Contratenor] Ple -

ni sunt coe -
ni sunt

li et ter -
coe - li et ter -

ra glo - ri - a tu
ra glo - ri -

a tu - a.

Agnus III

Ag - nus De -
Ag - nus

Ag - nus
i, qui tol -
De - i, qui

De -
lis pec ca
- nus De -
tol - lis pec - ca - ta mun -

etc.
i, qui tol -
ta mun - di,
i, qui tol - lis pec - ca
- di, do -

7. Йоханнес Окегем. Месса "De plus en plus". Kyrie

Superius
Ky - rie e - lei -

Contratenor
8 Ky - rie

Tenor
Ky -
De plus en plus

Bassus
Ky -

- son, e - lei - son,

8 e - lei - son, e - lei -

- rie e - lei -

e - lei - son, e -

8 - son, e - lei - son, e - lei -

- son, e - lei -

- son, e - lei -

- lei - son.

8 - son, e - lei - son.

- son, e - lei - son.

- son, e - lei - son.

Chri - ste

8 Chri - ste e -

Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - lei -

e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

8 - lei - son, e - lei - son, e - lei -

son, Chri - ste e - lei -

- son, Chri -

etc.

8 - son, e - lei - son.

- son, e - lei - son.

ste e - lei - son.

8.

Якоб Обрехт. Месса "Je ne demande". Kyrie I

Ky- ri - e,

Ky- ri - e e -

- lei- son, ky- ri - e e -

Ky- ri - e e -

- lei- son, Ky- ri -

- le- i- son, e - le - i - son, e -

- le- i- son, e - le - i - son,

Ky-

- e e - le -

le - i - son, e - le - i - son, e - le -

ri e,

- son, e - le - i - son, ky - ri - e e -

e - le - i - son, ky- ri - e

- le- i - son, ky- ri - e

i - son, ky- ri - e e -

ri - e e - lei- son,

e - le - i - son, ky- ri -

- le- i - son e - le - i -

e - le - i - son, ky- ri - e e -

ky- ri - e

- e e - lei - son, ky- ri -

8 - son, e - le - i - son.
- le - i - son, e - le - i - son.
e - lei - son.
- e e - le - i - son.

Pleni

8 Ple - ni sunt coe - li,
Ple - ni sunt coe - li, ple - ni, ple -
Ple - ni sunt coe - li

8 ple - ni sunt coe - li et ter -
- ni sunt coe - li et ter - ra, et ter -

8 - ra coe - li et ter -
- ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra
ple - ni sunt coe - li

8 - ra glo -
glo - ri - a tu -
glo - ri -

8 ri - a tu - a.
- a glo - ri - a, glo -
- a tu - a, glo -

8 Ple - ni sunt coe -
ri - a tu - a. Ple -
ri - a tu - a.

8 li et ter - ra glo -
- ni sunt coe - li et ter -
Ple - ni sunt coe -

8 ri - a tu - a,
- ra glo - ri - a tu - a
li, coe - li et ter -

glo- ri- a
- ra, coe- li et. ter- ra glo- ri- a

tu- a, glo- ri- a tu-
tu- a, glo- ri- a tu- a,

a, glo- ri-
glo- ri- a tu

a tu- a, glo- ri- a tu- a.
a, glo- ri- a tu- a, glo- ri- a tu- a.

Agnus Dei secundum

A- gnus De-
A- gnus De-

i a-
gnus De- i, a-

- gnus De- i, a-
gnus De- i, a-

*) Canon: Qui mecum resonat in decimis barritonisat

gnus De-i, qui tol-lis, qui
qui
qui tol-lis, qui

tol-lis pec-
tol-lis
qui

ca-ta mun- pec-ca-ta mun-
tol-lis
ca-ta mun-

di, pec-ca-ta mun- di, qui etc.
di
pec-ca-ta mun- di,
di, pec-ca-ta mun- di, qui

9. Якоб Обрехт. Месса "Malheur me bat". Kyrie I

Ky-ri-e e-le-i-son, e-
Ky-ri-e e-le-
Ky-ri-e e-le-i-

Ky-ri-e e-le-son, ky-ri-e e-le-
le-i-son, ky-ri-e e-le-
i-son, e-le-i-son, ky-ri-e

i-son e-le-i-son, ky-ri-e,
e-le-i-son e-le-i-son,
le-i-son e-le-i-son,

ky-ri-e e-le-i-son, ky-ri-e e-le-
e-le-i-son, ky-ri-e e-le-
ky-ri-e e-le-i-son, ky-ri-

son e - le - i - son,
i - son, ky - ri - e le - i - son
i - son, e - le - i - son
e e - le - i - son, ky - ri - e e - le - i - son

c. f. **Kyrie II**

Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - le - i -
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e -

son, e - lei -
- son, ky - ri - e e - lei - son, ky -
le - i - son,
lei - son, ky -

son,
- ri - e - le - i - son, ky - ri -
ky - ri - e
ri - e e - lei - son,

ky - ri - e e - le - i -
- e, ky - ri - e, ky -
e - le - i - son, ky -
ky - ri - e

- son, e - lei - son,
ri - e e - le - i - son, ky -
ri - e - le - i - son, e - le - i - son, ky -
e - lei - son,

ky - ri - e e - le - i - son.
- ri - e, ky - ri - e e - le - i - son.
- ri - e e - le - i - son.
ky - ri - e e - lei - son.

10. Якоб Обрехт. Мецца "Sub tuum praesidium". Kyrie I

c. pr. f.

Sub tu-um prae-si-di-um con-fu-gi-mus, san-cta De-i

Discantus

Tenor

Bassus

Ky-ri-e e-le-i-

Ky-ri-e, ky-ri-e-lei-

Sub tu-um

-son, ky-ri-e e-le-

-son, e-le-i-son, e-le-i-

prae-si-di-um con-

i-son, ky-ri-e e-le-

son, ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son,

-fu-gi-mus,

i-son, e-le-i-

ky-ri-e, ky-ri-

san-cta De-i

-son, e-le-i-son, e-

-e, ky-rie e-le-i-

ge-ni-trix,

-le-i-son, e-lei-son,

-son, ky-ri-e, ky-ri-e e-

e-lei-son.

ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son.

-lei-son, ky-ri-e e-lei-son.

Gloria in excelsis Deo

Discantus

Altus

Tenor

Bassus

Et in ter-ra pax ho-mi-

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-

Sub tu-
Bo-nae vo-lun-ta-tis vo-lun-ta-
-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, bo-nae vo-lun-ta-
-bus bo-nae vo-lun-ta-tis,

um prae-si-
-tis vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-
-tis, bo-nae da-mus te,
bo-nae vo-lun-ta-tis. laudamus te,

di-um con-
ne-di-ci-mus te, be-ne-di-
be-ne-di-ci-mus te,
be-ne-di-ci-mus te, be-

fu-gi-mus. etc.
ci-mus te, be-ne-di-ci-mus
te Ad-o-ra-(mus)
ne-di-ci-mus te.

11. Жоскен Дебре. Месса "Malheur me bat". Kyrie I

Superius
Ky-ri-e e-le-i-son e-le-
Altus
Ky-ri-e, ky-ri-e, y-ri-
Tenor
Bassus

i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-
e-le-i-son, e-le-
Ky-ri-
Ky-ri-e,

-son, e-le-i-son, e-le-
i-son e-le-i-son, e-le-i-
e e-le-i-son, e-le-i-son, ky-
Ky-ri-e, ky-ri-e e-le-

-i-son.
-son, e-le-i-son.
-ri-e e-le-i-son.
i-son.

12.

Жоскен Дебре. Месса "Hercules dux Ferrariae". Sanctus

Superius
Sanc - tus,

Altus
Sanc -

Tenor

Bassus
Sanc -

Sanc - tus, sanc -

- tus, Sanc - tus,

tus

sanc - tus, sanc -

tus, sanc - tus, sanc -

sanc - tus

- tus, sanc - tus, sanc - tus

- tus Do - mi - nus De -

8 Do - mi - nus De -

Do - mi - nus

Do - mi - nus De - us Do - mi -

- us, De - us Sa - ba -

8 - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba -

De - us Sa -

- nus De us, De - us Sa - ba -

- oth, De - us Sa - ba - oth.

8 - oth, De - us Sa - ba - oth.

- ba - oth.

- oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

Agnus I

Superius
Altus
Tenor
Bassus

A - gnus De -

i, a - gnus De -

Ag - nus De - i, a - gnus De -

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -

di mi - se - re - re no -

ca - ta mun - di.

bis. A - gnus De -

A - gnus De -

A - gnus De - i, a - gnus De -

- i, a - gnus De - i, a - gnus De -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec -

- i, qui tol - lis

First system of musical notation on page 184. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment, and two additional staves. The lyrics are: *- ta mun - pec - ca - ta mun -*

Second system of musical notation on page 184. It consists of four staves. The lyrics are: *- di - di a - gnus De - i qui A - gnus De - i, a -*

Third system of musical notation on page 184. It consists of four staves. The lyrics are: *- se - re - re, mi - se - re - re no - tol - lis pec - ca - ta mun - di, - gnus De - i, a - gnus De - i, mi - se - re -*

Fourth system of musical notation on page 184. It consists of four staves. The lyrics are: *bis no - bis. mi - se - re - re no - bis. - re no - bis.*

Agnus III

First system of musical notation on page 185. It consists of four staves labeled Superius, Superius, Altus, and Tenor Bassus Bassus. The lyrics are: *A - gnus De - gnus De - A - gnus De -*

Second system of musical notation on page 185. It consists of four staves. The lyrics are: *i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - A - gnus*

Musical score for page 186, measures 1-4. The score is written for a choir with six parts (I-VI) and piano accompaniment. The lyrics are: - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De -

Musical score for page 186, measures 5-8. The score continues with piano accompaniment and lyrics: etc. a - gnus De - qui tol - lis, qui - i, qui tol - De - i,

13.

Жоскен Дебре. Месса "L'homme armé" (sexti toni). Agnus
6 vocum.

Musical score for page 187, measures 1-4. The score is for six voices (I-VI) and piano accompaniment. The lyrics are: A - gnus De - i, a - gnus De - i, A - gnus De - i, a - gnus De -

Musical score for page 187, measures 5-8. The score continues with piano accompaniment and lyrics: - i a - gnus De - a - gnus De - i, a - De - i, a -

Musical score for page 187, measures 9-12. The score continues with piano accompaniment and lyrics: - gnus De - i, a - gnus De - - gnus De -

First system of musical notation for page 188. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "a - gnus", "i, a - gnus De -", and "i,".

Second system of musical notation for page 188. The lyrics are: "De -", "i, a - gnus De -", "qui tol - lis, qui", and "qui".

Third system of musical notation for page 188. The lyrics are: "- i qui tol - lis", "tol - lis pec - ca - ta", "tol - lis pec -", and "tol - lis".

First system of musical notation for page 189. The lyrics are: "pec - ca - ta mun - di,", "- ca - ta mun -", and "pec - ca - ta mun -".

Second system of musical notation for page 189. The lyrics are: "pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -", "- di,", and "- di, pec -".

Third system of musical notation for page 189. The lyrics are: "- di", "pec - ca - ta mun -", "mun - di,", and "ca - ta mun -".

Fourth system of musical notation for page 189, starting with a rehearsal mark "r. 38". The lyrics are: "di, do -", "pec - ca - ta mun - di,", "di, do - na", and "di, do - na".

na no - bis pa - cem.
do - na no - bis, do - na no -
no - bis pa -

- bis pa - cem,
do - na no -

do - na no - bis pa - cem
bis pa -

pa - cem pa - cem,
pa - cem,
- cem,
do -

do - na no - bis
do - na no - bis pa -
- na no - bis

do - na no - bis pa - cem,
- cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa -
pa -

do - na no - bis, do - na no - bis pa -
- cem, do - na no - bis pa - cem,
do - na no - bis
- cem, pa -

- cem, pa - cem, pa - cem.
do - na no - bis pa - cem, pa - cem.
Pa - cem.
- cem.

14.

Пьер де Ла Рю. Месса "L'homme armé". Kyrie II

Musical score for Kyrie II by Pierre de La Rue. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics "(Kyrie eleison)" are written under the vocal staves. The score consists of four systems of music. The first system includes the vocal entries and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system is marked with a "(b)" and shows a change in the vocal line. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

15.

Пьер де Ла Рю. Месса "Ave Sanctissima Maria". Sanctus

Musical score for Sanctus by Pierre de La Rue. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics "San - ctus (San - ctus (San - ctus (San - ctus (San - ctus (San - ctus (San - ctus" are written under the vocal staves. The score consists of four systems of music. The first system includes the vocal entries and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line with a change in the lyrics. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Musical score for page 194, measures 1-4. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "San - ctus," and the piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "San - ctus," and "(San - ctus)".

Musical score for page 195, measures 1-4. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "- ctus) san - ctus Do - mi -" and the piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "- ctus) san - ctus Do - mi -".

Musical score for page 195, measures 5-8. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "San - ctus (san - ctus) nus San - ctus" and the piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: "San - ctus (san - ctus) nus San - ctus".

ctus)
De - us, Do -
(san - ctus)
Do - mi -
ctus
Do - mi - nus

Do - mi -
- mi - nus De -
- nus
De - us.

- nus De -
- us Sa - ba -
Do -
De - us Sa - ba - oth
Do -
Sa - ba -

- us, Do - mi - nus
- oth, Do -
- mi - nus
Do -
mi - nus De - us
oth Do - mi -

De- us
mi- nus De- us
De- us
Sa-
- nus De- us

Sa- ba- oth.
- us Sa- ba- oth.
Sa- ba- oth.
- ba- oth.
- us Sa- ba- oth.

16.

Марбриан де Орто. Месса "Mi-Mi". Agnus

Canon
Gradatim descende

Tenor

Resolutio
Tenor ad longum

Discant
Contratenor
Tenor
Bassus
A - gnus De -
A - gnus

A - gnus De - i A - gnus
De - i A - gnus
A - gnus
De - i A - gnus

gnus De - i A - gnus
De - i De - i A - gnus
- gnus De - gnus De -

(###) De - i De - i qui
A - gnus De - i qui tol -
- i A - gnus

tol - lis pec - ca - ta mun -
- lis pec - ca - ta mun - di
De - i qui tol -

- di qui tol - lis
tol - lis qui tol -
- gnus De - i
- lis pec - ca - ta mun - di

tol - lis pec - ca - ta mun -
- lis pec - ca - ta mun -
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di pec - ca - ta mun -

di do - na no - bis pa - cem pa -
di do - na no - bis pa -
do -
- di do -

cem do - na no - bis pa - cem do - na no -
cem pa - cem pa - cem
- na no - bis pa - cem pa - cem

- bis pa - cem pa - cem.
do - na no - bis pa - cem.
pa - cem
do - na no - bis pa - cem.

17.

Людвиг Зенфль. Месса "Dominicales L'homme armé".

Музыкальный фрагмент из мессы Людвиг Зенфль. Система включает четыре нотных стана: сопрано, альт, тенор и бас. Под ними — фортепиано. Лирические тексты: Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e.

Музыкальный фрагмент из мессы Людвиг Зенфль. Система включает четыре нотных стана: сопрано, альт, тенор и бас. Под ними — фортепиано. Лирические тексты: - e.

Музыкальный фрагмент из мессы Людвиг Зенфль. Система включает четыре нотных стана: сопрано, альт, тенор и бас. Под ними — фортепиано. Лирические тексты: lei - son., lei - son., lei - son., e - lei - son.

18.

Пьер Мулю. Месса "duarum facierum". Sanctus

Музыкальный фрагмент из мессы Пьер Мулю. Система включает четыре нотных стана: сопрано, альт, тенор и бас. Под ними — фортепиано. Лирические тексты: San - ctus, san - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus.

Музыкальный фрагмент из мессы Пьер Мулю. Система включает четыре нотных стана: сопрано, альт, тенор и бас. Под ними — фортепиано. Лирические тексты: san - ctus, san - ctus, - ctus, san - ctus, - ctus, san - ctus.

Музыкальный фрагмент из мессы Пьер Мулю. Система включает четыре нотных стана: сопрано, альт, тенор и бас. Под ними — фортепиано. Лирические тексты: san - ctus san - ctus, - ctus san - ctus, - ctus, san - ctus, - ctus, san - ctus.

etc.
(ctus)
ctus, san - (ctus)
- ctus, san - ctus,
san - ctus,

ctus, san - ctus
ctus, san - san -
san - ctus, san -

вариант Sanctus (sans pause)

San - ctus, san - ctus,
San - ctus, san - ctus,
San - ctus, san -
San - ctus, san -

ctus Do - mi - nus De -
san - ctus, san - ctus Do -
ctus, san - ctus Do - mi - nus
- ctus, san - ctus Do -

san - ctus san -
san - ctus, san -
ctus, san -
ctus, san - ctus,

etc.
- us Sa - ba - oth
- mi - nus De - (us)
De - us Sa - (baoth)
- mi - nus De - (us)

19.

Орlando Лассо. Месса "Je suis déshéritée". Kyrie

son, Ky-ri-e e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e

-son, ky-ri-e e-lei-son.
ky-ri-e e-lei-son.
ky-ri-e e-lei-son.
e-lei-son, e-lei-

son, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.
son, Ky-ri-e e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.
son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-

son, Ky-ri-e e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.
Ky-ri-e e-lei-son, y-ri-e lei-son.
son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.

Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son.
Chri-ste lei-son, Chri-ste
Chri-ste

Chri-ste e-lei-son, Chri-
e-lei-son, Chri-ste e-
e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste
-ste e-lei-son, Chri-

ste e-lei-son, Chri-
lei-son, Chri-ste e-lei-
e-lei-son, Chri-ste e-lei-
-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

- ste e - le - i - son, Chri - ste e - lei -
- son, Chri - ste e - lei - son Chri - ste
- son, Chri - ste e - lei - son, e -
- son, Chri - ste e - lei -

son, e - lei - son, Chri - ste e - le -
e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
- le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

- i - son Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e - lei - son.
Chri - ste e - lei - son.
- ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei son
Ky - ri - e e - lei son, Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e

Ky - ri - e e - le -
e - le - i - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky -
i son, Ky ri - e e -
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - i -

i - son Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e lei - son, Ky -
- lei - son, Ky - ri - e e - le - i son, Ky -
- son, Ky - ri - e e - lei - son Ky -

- ri - e e - lei - son, e - le - i - son, Ky -
- ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky -
- ri - e e - lei - son, Ky -
- ri - e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

- ri - e e - le - i - son.
- ri - e lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
- ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son.

20.

Палестрина. Месса "Repleatur os meum". Kyriei

Cantus I
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Resolutio

Quintus Cantus II

Altus
Canon in Diapason Ky - ri e e - lei - son,

Tenor

Bassus

- son,

Ky - ri e e - lei -

Ky - ri e e - lei -

Ky -

Ky - ri e e - lei - son, Ky - ri e e -

Ky - ri e e - lei -

- son Ky - ri e e -

- son, Ky - ri e e - lei - son, y -

- ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

- lei - son, Ky - ri e e - lei - son,

- son, Ky - ri e e - lei - son, Ky -

- lei - son, Ky - ri e e - lei - son, Ky -

- ri e e - lei - son, Ky - ri e e - lei - son,

- lei - son, Ky - ri e e - lei -

Ky - ri e e - lei -

- ri e e - lei - son, ky - ri e e - lei - son.

- ri e e - lei - son, Ky - ri -

son, Ky - ri e e - lei -

- son, Ky - ri e e - lei - son, ky - ri e e - lei -

Ky -

- e e - lei -

rie e - lei - son, Ky - ri e e -

- son, Ky - ri - e e - lei -

son, Ky-rie e- lei-
-rie e- lei- son, Ky-
-son, Ky-
lei-

-son, Ky-rie e- lei-son,
-rie e- lei-
-rie e- lei-son, Ky-rie e-
son, Ky-rie e- lei-son,
-son, Ky-ri- e e-

e- lei- son.
-son.
-lei- son.
Ky-rie e- lei-son.
lei-son.

Resolutio Chri- ste e-
Chri- ste e- lei-son,
Canon ad septimam Chri- ste e- lei-son, Chri-
Chri- ste e- lei-son, Chri- ste e- lei-

- lei- son, Chri- ste e- lei-
Chri- ste e- lei-son, Chri- ste e-
Chri- ste e- lei-
-ste Chri-
-son, Chri- ste e- lei-

-son, Chri- ste e- lei-
- lei-son, Chri- ste
-son, Chri- ste e- lei-son, Chri-
-ste e- lei-son, Chri- ste e- lei-

etc.

- son, Chri- ste e- lei- son,
 e- lei- son, Chri- ste e- lei- son,
 - ste e- lei- son, Chri- ste e- (leison)
 - son, Chri- ste e- lei- (son)
 - son, Chri- ste e- lei- son, Chri- (ste)

Kyrie II

Resolutio Ky- ri- e e- lei- son,
 Ky- ri- e e- lei- son,
 Canon ad Sextam Ky- ri-

e- lei- son, Ky- ri- e e-
 Ky- ri- e e-
 Ky- ri- e e- lei-
 - e e- lei- son,
 Ky- ri- e e-

- lei- son, Ky- ri- e e- lei- son, Ky- ri-
 - lei- son, Ky- ri-
 - son, Ky- ri- e e- lei-
 Ky- ri- e e- lei- son
 - lei- son, Ky- ri- e e- lei- son

ets,

e- lei- son, Ky- ri- e e- lei- son,
 - e e- lei- son, Ky- ri- e e- lei- son, Ky-
 - son, Ky- ri-
 - e e- lei- son, Ky- ri- e e- lei- son,
 Ky- ri- e e- lei-

Agnus Dei II

6 vocum

Cantus A- gnus De- i, A- gnus
 Resolutio
 Quintus Resolutio
 Sextus (Mezzo sopran.)
 Altus A- gnus De- i, A- gnus De-
 Canon in Diapason et in Diatessaron
 Tenor
 Bassus

De - i, A - gnus De - i,
- i, A - gnus De - i,
A - gnus De - i, A - gnus De -
A - gnus De -

etc.
- gnus De -
A - gnus De - i, A - gnus De -
A - gnus De -
A - gnus De -
- i,
- i, A - gnus De - i, A - gnus De -

21. Палестрина. Месса "Già fu chi m'ebbe cara". Benedictus

Resolutio
Be - ne - di - ctus
Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve -
Canon in diapente et in diapason.
Be - ne - di - ctus qui ve -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve -

nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit
- ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi -
in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do -
- ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,

- ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.
- mi - ni, Do - mi - ni, Do - mi - ni.
in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni.

22.

Палестрина (?). Месса "Canonica". Sanctus

First system of the musical score for Sanctus. It consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: Sanc - tus sanc - tus sanc - tus.

Second system of the musical score for Sanctus. The lyrics are: -tus sanc - tus sanc - tus sanc - tus.

Third system of the musical score for Sanctus. The lyrics are: -tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - tus Do - mi - nus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth Sa -

Fourth system of the musical score for Sanctus. The lyrics are: - oth (Sa - ba - oth) Sa - ba - oth Sa - ba - oth Do - mi - nus De - us etc.

23.

Палестрина. Месса "Sine nomine". Kyrie

First system of the musical score for Kyrie. It consists of four staves. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Second system of the musical score for Kyrie. The lyrics are: son, Ky - ri - e... Ky - ri - e... Ky - ri - e...

Third system of the musical score for Kyrie. This system contains musical notation without lyrics.

Fourth system of the musical score for Kyrie. The lyrics are: Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son Chri - ste Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei -

Chri- ste...
Chri- ste e... lei -
son Chri- ste... e - lei -

e - lei - son.
son.
lei - son.
son. Ky - ri - e
son. Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e...
e - lei - son Ky - ri - e...
- lei - son, Ky - ri - e...

Ky - ri - e... e - lei - son.
son.
e - lei - son.
e - lei - son.

24. Паоло Агостини. Месса "Sine nomine". Et resurrexit

Canon Et re - sur - re - xit ter - ti - a
Resolutio
Canon Et re - sur - re - xit
Resolutio Et re - sur - re -
Et re - sur - re

ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip - tu - ras et
ter - ti - a ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip -
- xit se - cun - dum scrip - tu - ras et as - cen - dit in
xit se - cun - dum scrip - tu - ras et

as - cen - dit in coe - lum se
- tu - ras et as - cen - dit in coe - lum
coe - lum se - det ad de - xie - ram Pa -
as - cen - dit in coe - lum se - det ad de - xie - ram

det ad dex - te - ram Pa - tris et ite - rum ven - tu - rus
se - det ad dex - te - ram et ite -
tris et ite - rum ven - tu - rus est ...
Pa - tris et ite - rum ven - tu - rus

est cum glo - ria ju - di - ca - re, cum
- rum ven - tu - rus est ...
cum glo - ria
est cum glo - ria ...

glo - ria cum glo - ria ju - di -

ca - re vi - vos et mor - tu - os
mor - tu - os
vi - vos et mor - tu -
vi -

vi - vos et mor - tuos:
vi - vos et mor - tuos
- vos et mor - tuos

non erit fi - nis.
non e - rit fi - nis.
non e - rit fi - nis.
non e - rit fi - nis.

Дополнение

Палестрина. Магнификат "Quinti toni"

(12) Sic - ut e -

Cantus Altus I (12) Sic - ut e - rat sic -

Altus II (12) Sic - ut e - rat sic -

Tenor I Canon cancrizet (12) Sic - ut e - rat

Tenor II (12) Sic - ut sic - ut

Bassus (12) Sic - ut e - rat, (sic - ut

- rat (si - cut e - rat, sic - ut

- ut e - rat

- ut e - rat in prin - ci - pi -

sic - ut e - rat

sic -

e - rat) in prin - ci - pi - o, (in prin - ci - pi - o)

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, in prin - ci -

- o, (in prin - ci - pi - o) et nunc,

in prin - ci - pi - o,

ut e - rat)

- pi - o, et nunc, et sem - per,

et nunc, et sem - per,

- pi - o, et nunc, et sem -

et sem - per, et nunc, et sem - per, et nunc,

et nunc, et sem - per

in prin - ci - pi - o, et

in prin - ci - pi - o, et nunc,

et in sae - cu - la, (et in

- per, (et nunc et sem - per, et in sae -

et sem - per, et in sae - cu - la, (et

et in sae - cu - la, (e

nunc, et sem - per,

et sem - per, et in sae - cu - la, (et in sae -

sae - cu - la) et in sae - cu -

in sae - cu - la, (et in sae - cu - la

in sae - cu - la

et in sae - cu - la, (et in sae -

- cu - la) et in sae - cu - la

la sae - cu -
sae - cu - lo - rum. A - men (sae -
sae - cu - lo - rum. A - men,
sae - cu - lo - rum. A - men,
- la) sae - cu -
sae - cu - lo - rum. A - men, (sae - cu -
- lo - rum. A - men sae - cu - lo -
- cu - lo - rum. A - men) sae - cu - lo - rum. A -
(sae - cu - lo - rum. A - men) sae - cu - lo - rum.
- lo - rum. A - men,
- lo - rum. A - men) sae - cu - lo - rum. A -
- rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men).
- men (sae - cu - lo - rum. A - men).
A - men) sae - cu - lo - rum A - men.
A - men) A - men.
sae - cu - lo - rum) A - men.
- men, sae - cu - lo - rum. A - men).

25.

II. МОТЕТЫ

а) григорианская мелодия

Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no
De - o gra - ti - as

б) Клаузула "Domino"

Be - ne - di - ca - mus Do -

mi - no.

De - o gra - ti - as.

АНОНИМ (XIII в.)

3 Do - mi - no fi - de - li - um O - mni - um
Domino

fi - de - lis de - vo - ti - o Lau - dis cum pre -

- co - ni - o Ju - bi - let in gau - di - o

Cu - ius be - ne - fi - ti - o Vi - ta re - sti - tu - i -

- tur. Re - di - me - at ab e - xi - li - o

Ple - bis na - ti - o Post cul - pe me - di -

um Sub - it pa - tri - e pa - tris pre - di - um.

АНОНИМ (XIII в.)

Do - mi - na - tor Do - mi - ne Qui de vir - gi -
Ec - ce mi - ni - ste - ri - um Pro - fert al - vus
Domino

- ne Ma - tre na - tus im - mo - la - tus Es pro
vir - gi - nis Mi - rez lu - cis ra - di - um

ho - mi - ne, Mun - da nos a cri - mi - ne Ut
Pri - mi tol - lit ho - mi - nis Par - tus i - ste

le - ti plau - su ge - mi - no Ti - bi si - ne
vi - ci - um Nunc si - ne fi - na - li ter - mi -

ter - mi - no Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.
no Hym - num re - fe - ra - mus Do - mi - no.

26. Гильом де Машо. Omnes speciosa — O series — Quant

Quant vraie a - mour en - fla - me - e,

AI Super Omnes speciosa

D'ar - dant de - sir en -
se - ries sum - me ra - ta! Re - gen -

gen - dre - e, Pu - cel - let - te mai -
do na - tu - ram u - ni - for - mam

stri - e ou temps que doit estre a - me - e
per cau - sa - ta

Se vrais a - mor l'en pri - e par
Te

foy de fait esp rou - vee, Tant que loy - au - tes
nens li - ga - ti - ram, Ar - gu - men - tis

ju - re Fait qu' elle e li
de - mon - stra - ta

s'ot - tri - el par si par - faite as - sam - ble -
non pa - ti fra - ctu -

- e, Qu'endoy n'ont c'une vi - e,
ram Cum

C'un cuer ne cu - ne pen - se - e
sit a - mor tui na - ta

C'est qu'en de- duit ait du- re- e,
Sper- nat- que men-

Leur a- mour com- men- ci- e se puis
su- ram Mel- le pa- rens ir- ro-

vient au- tres qui be- e, Qu' il en fe- ra s'a-
- ra- ta

- mi- ei Et cel-
Post a- gens
BIV

le dou- tout li ve- e, Pour qui vant s'est don-
u- stu- ram Dans qui- bus

- ne- e, Sil par- sa dru- e- ri-
non est o- pta- ta, Mi- tem cre-

e Mein- tient qu'a mours soit faus- se- e,
a- tu- ram,

Quant il ri true- ve mi- e Mer-
Que

ci d'a- mant de- si- re- e, Com- bien quil ait com- pa-
so- la sit mi-

- re- e, Par mult du- re ha- chi- e
chi gra- ta, Mi- chi- gue

N'en doit estre a-mour bla-me-e,
tom du-ram,

Mais de tant plus pri-si-e Qu'elle
Mi-

VI

en-sieut comme ordon-ne-e Na-tu-
que-ror-men-te

-re qui l'a four-me-e, Sans estre en riens bri-
stra-tal-ta-

si-e, quar qui fois wet den-re-e, le marcheant con-chi-e.
lem ge-ni-tu-ram.

27.

Джон Данстейбл. Veni, Sancte Spiritus

Sanc-ti spi-ri-tus no-bis as-sit gra-ti-a

Canon: Et dicitur prius directe, secundo subverte lineam, tertio revertere remo-
vendo tertiam partem et capias diapente, si vis habere tenorem Sancti
Spiritus.

3 Ve-ni, Sa-cte Spi-ri-tus et
3 Con-so-la-tor o-

e-mit-te coe-li-tus lu-cis
pti-me,
San-

tu-e ra-di-um
dul-cis ho-spes a-
cti Spi-ri-

Ve-ni pa-ter pau-pe-rum, ve-ni da-tor
-ni-me, dul-ce re-fri-ge-
tus as-sit no-

ne-rum, ve-ni lu-men cor-
ri-um. In la-ho-re re-

- bis gra-ti-

- di-um. La-va quod est sor-
- qui-es, in e-stu-tem-pe

a.

di-dum, ri-ga quod est a-ri-dum,
ri-es, in fle-tu so-la-ti-um. O

Sanc-

sa-na quod est sau-ci-um. Fle-cte
lux bo-a-tis-si-ma, re-

ti Spi-ri-

quod est ri-gi-dum, fo-
ple cor-dis in-ti-ma

tus no-bis

- ve quod est fri-gi-dum, re-
tu-o-

as-sit gra-

- ge quod est de-vi-um. Da tu-is
- rum fi-de-li-um. Si-he

ti-a.

fi-de-li-bus, in te confi-den-ti-bus, sa-crum septe
tu-o-nu-

na-ri-um Da vir-tu-tis
mi-ne, ni-hil est

Sanc-ti

me-ri-tum, da
in lu-mi-ne, ni-hil est

Spi-ri-tus no-bis

sa - lu tis ex - i - tum, da per en - ne gau - di - um.
in - no - xi - um.
as - sit gra - ti - a

28. Джон Данстейбл. *Alma Redemptoris mater* etc.
Al - ma Re - dem - pto - ris Ma - ter, que per - vi - a - ce - li

Contratenor (Alma)
Tenor (Alma Redemptoris)

ma Re - dem - pto -

- ris Ma - ter, que per - vi - a ce -

- li por - ta

ma - nens et stel - la ma - (ris) etc

29. Джон Данстейбл. *Nesciens mater*

Ne - sci - ens ma - ter vir - go vi -

rum pe - pe - rit si - ne da - lo - re sal - va - to - rem

se - cu - lo - rum. I - psum re - gem

an - ge - lo - rum so - la vir - go la - cta - bat

u - be - ra de ce - lo ple - na.

30.

Гильом Дюфан. Apostolo glorioso — Cum tua doctrina — Andreas Introitus

Triplum
Motetus
Contra-tenor I
Contra-tenor II
Tenor
Solus Tenor

A - po - sto - lo glo - ri - o - so, da di - o e - le -
Cum tu - a do - ctri - na con - ver - ti - sti a Chri -
A - po - sto - lo glo - ri - o - so, da di - o e - le - cto
Cum tu - a do -
Andreas Christi famulus

- cto A e -
- sto
- ctri - na con ver - ti - sti

van - ge - le - gia - re al po - pu - lo gre - co
Tu - to el pa - e - se, et
a A e - van - ge - sto le - gia...

La su - a in - car - na - ci - on che ve - ra ce -
cum la pas - si - o - ne et mor - te,
Tu - to el pae - se, et cum la pas - sio - ne et mor - te,

- co,

Et cu - si fe - sti sen - za al -
Che qui por - ta - sti in cro - ce
Et cu - si... Che qui por -

cun su - spe - cto
in su - lo oli - vo
ta - sti

Et e - li - gi - sti Pa - tra - sso per tuo
Mo - e pro -
in cro - ce in su - lo oli - gi - sti Pat - ra etc.

31.

Гильом Дюфай. Inclita stella maris

Cantus I
Cantus II
Contra-tenor I
Contra-tenor II

In - cli - ta stel - la ma - ris, Ne -
Fuga
In - cli - ta stel - la

- sci - a vir - go ma Al - te - ri - us que pa -
ma - ris, Ne sci - a vir - go ma

- ris, Quae si - ne la - be pa -
Al - te - ri - us que pa - ris, Quae si -

- ris Al - mi - flu - o cla - mo - re Sub - ve - ni -
- ne la - be pa - ris Al - mi - flu - o cla - mo -

- en - do mo - re Nos re - vel -
- re Sub - ve - ni - en - do mo -

- lens a - vae Per Ga - bri - e - lis a -
- re Nos re - vel - lens a -

- ve. 2. Ver - bi ge - nam que so - lum, Quem
- vae Per Ga - bri - e - lis a - ve. 2. Ver -

co - lit o - mne so - lum, In Sa - tha
- bi - ge - nam que so - lum, Quem co - lit o - mne etc.

32.

Гильом Дюфай. Ave Regina caelorum

Contra-tenor
Tenor
Bassus

33.

Якоб Обрехт. Beata es, Maria

Be - a - ta es, Ma - ri -
Be - a - ta
Be - a - ta es, Ma - ri -
Be - a - ta es, Ma - ri - a,

a, vir - go cle -
es, Ma - ri - a, vir -
a, vir - go cle - mens
vir - go cle - mens et pi - a;

- mens et pi - a; can - do - re vin - cis
- go cle - mens et pi - a;
et pi - a; can - do
can - do - re vin - cis

li - li - a,
can - do - re vin - cis
- re vin - cis li - li - a,
li - li - a, es ro -

es ro - sa si - ne spi -
li - li - a, es ro - sa si -
es ro - sa si - ne spi -
sa si - ne spi - na,

- na san - cto - rum me - lo - di -
- ne spi - na, san -
- na, san - cto - rum me - lo - di -
san - cto - rum me - lo -

- a. Ky - rie e - le - i - son, Chri -
- cto - rum me - lo - di - a. Ky - ri -
- a. Ky - ri - e
- di - a. Ky - ri - e

ste e-le - i - son. O Chri -
e lei - son.
e - lei - son. Chri -
e - le - i - son, Chri -

- ste, au - di nos.
Chri - ste e -
- ste e - lei - son.
- ste e - le - i - son. O

San - cta, san -
- lei - son. O Chri - ste au - di
Chri - ste, au - di nos.
Chri - ste, au - di nos.

cta Ma - ri - a, o - ra pro no -
nos. San - cta Ma - ri - a,
San - cta Ma - ri - a, o - ra pro
San - cta Ma - ri -

bis ad Do - mi - num. O Chri -
o - ra pro no - bis ad Do -
no - bis ad Do - mi - num. O
a, o - ra pro no - bis.

70
- ste, au - di nos, au - di nos.
mi - num. O Chri - ste, au - di nos.
Chri - ste, au - di nos.
Chri - ste, au - di nos.

A - ve, Ma - ri - a,
A - ve,
Be - a - ta es, Ma - ri -
A - ve, Ma - ri -

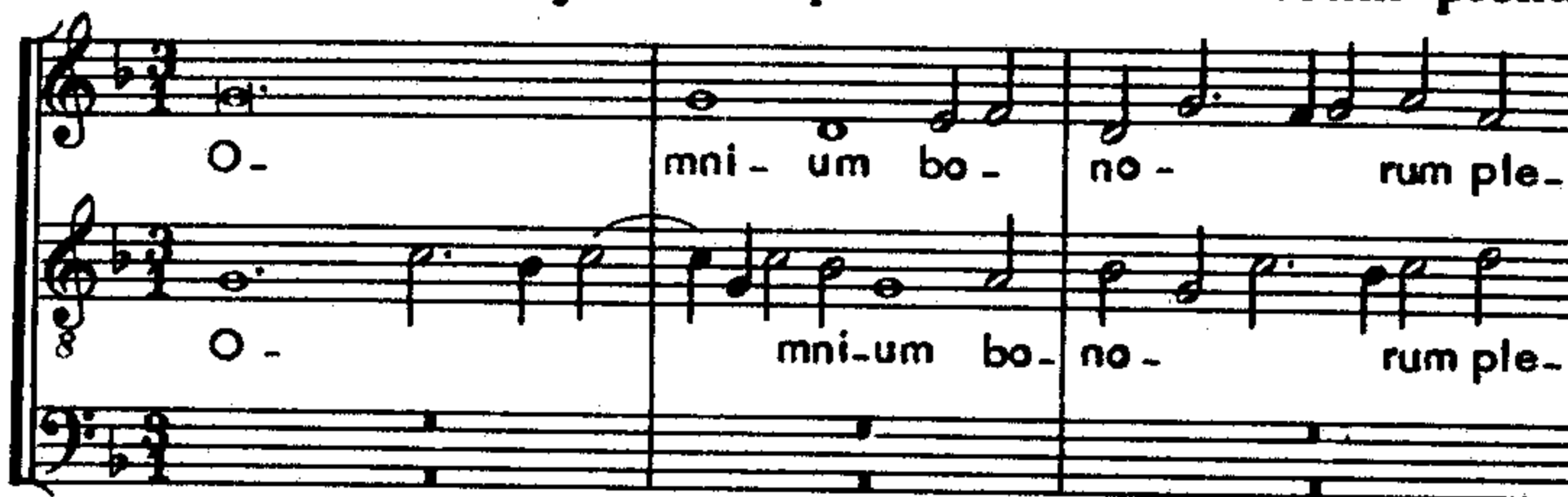
etc.
vir - go cle - mens et pi - (a)
Ma - ri - a
a, vir - go cle - mens et
a,

34.

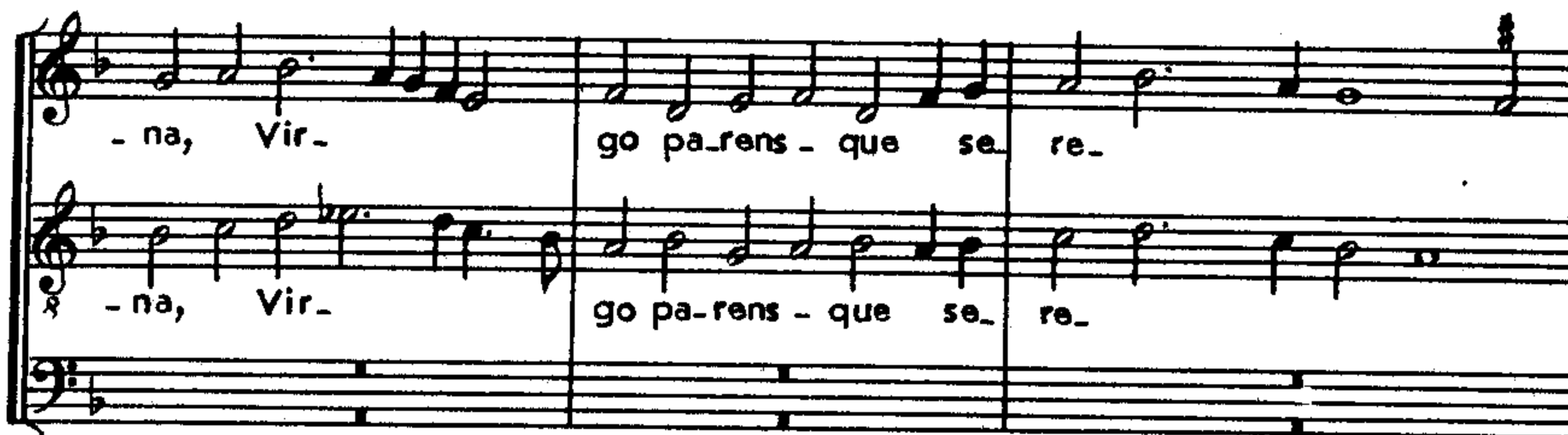
Луи Компер. Omnium bonorum plena

Contratenor

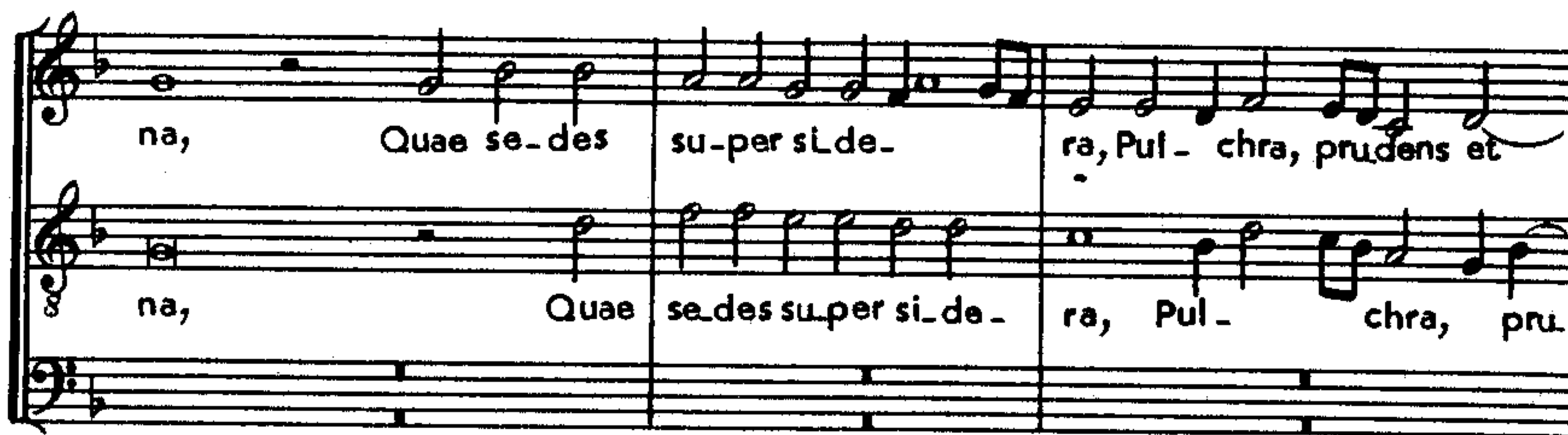
Tenor
Bassus



O - mni - um bo - no - rum ple -



- na, Vir - go pa - rens - que se - re -

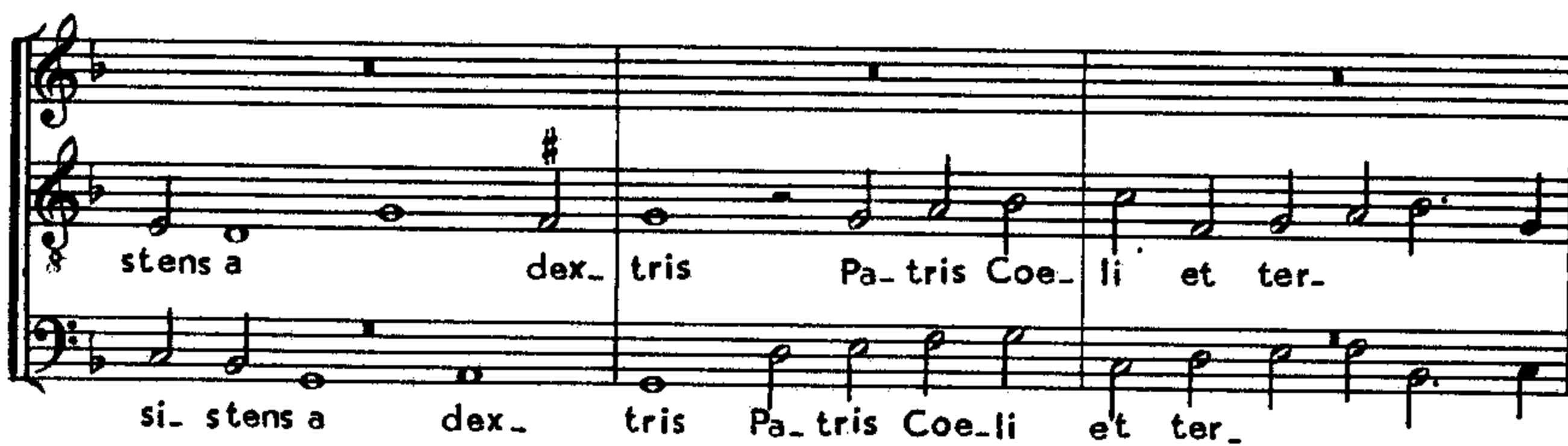


na, Quae se - des su - per si - de - ra, Pul - chra, prudens et



de - co - ra. - dens et de - co - ra. As - si -

As -



stens a dex - tris Pa - tris Coe - li et ter -

si - stens a dex - tris Pa - tris Coe - li et ter -



rae plas - ma - to - ris,

rae plas - ma - to - ris, In



In ve - sti ve - sti tu



Nul - li - tu de - au - ra - to, Nul - de - au - ra - to,



us ma - nu for - ma - li - us ma - nu Nul - li -



- to. Nul - lus ti - bi com - for - ma - to. Nul - lus ti - bi com - pa - us ma - nu for - ma - to. Nul -

pa-ra-ri Po- test cer-
 lus...
 ra- ri Po- test...
 - lus ti- bi com- pa- ra- ri

- te nec ac- qua - ri,
 qua - ri,
 Po - test cer - te nec ac-

Cu - i vo - ce an - ge - li - ca Dic.
 an - ge - li - ca
 qua - ri.

- tum est A - ve Ma -
 Dic - tum est A - ve Ma -

- ri - a. Tur - ba - ta pa - rum fu... etc.
 - ri - a. Tur - ba - ta...
 Tur - ba - ta pa - rum fu - i -

35.

Жоскен Денре. In festo SS. nominis Jesu

In no - mi - ne Je - su
 Fuga in Subdiatesseron
 In no - mi - ne
 In no - mi - ne Je - su
 Resolutio ex 2. Cantus
 In
 Canon. Fuga in Subdiatesseron
 In no -
 Resolutio ex Vagant
 In
 In

o - mne ge - nu fle -
 Je - su o - mne ge - nu fle - cta
 o - mne ge - nu fle - cta - tur,
 no - mi - ne Je - su o - mne
 - mi - ne Je - su o -
 no - mi - ne Je - su



cta - tur, coe - le - sti - um, ter - re - stri -
- tur coe - le - sti - um, ter - re -
coe - le - sti - um, ter -
ge - nu fle - cta - tur coe - le -
- mne ge - nu fle - cta - tur coe -
o - mne ge - nu fle - cta - tur



- um et in - fer - no - rum:
- stri - um et in - fer - no -
- re - stri - um, ter - re - stri - um et in - fer - no - rum: ter - re -
- sti - um, ter - re - stri - um.
- le - sti - um, ter - re - stri - um et in -
coe - le - sti - um, ter - re -



et o - mnis lin - gua con - fi - te - a -
- rum: et o - mnis lin -
stri - um et in - fer - no - rum:
et in - fer - no - rum: et
- fer - no - rum:
stri - um et in - fer - no - rum:



etc.
- tur qui - a
- gua con - fi - te - a - tur
et om - nis lin - gua con - fi - te - a -
o - mnis lin - gua con fi te a.
et o - mnis lin - gua con - fi - te - a - tur
et om - nis lin - gua con - fi -

36.

Жоскен Дебре. Alma Redemptoris Mater — Ave Regina coelorum

c. pr. f.

Al - ma re - demp - to - ris Ma - ter, etc.
A - ve Re - gi - na coe - lo - rum, a - ve Do - mi - na an - ge - lo - rum!

Al -
A - ve Re - gi -

ma Re - demp - to - ris ma - ter,
- na coe - lo - rum.

A - ve Re - gi -
Al -

na co - e - lo - rum.
ma Re - demp - to - ris ma - ter,

vi - a coe - li por - ta ma -
A - ve Do - mi - na an - ge - lo -
quae

nes, quae
rum, a -
per - A - ve
vi - e coe -

per - via coe - li por - ta ma -
ve Do - mi - na an - ge - lo -
Do - mi - na an - ge - lo -
- li por - ta ma -

nes, Et
- rum, a - ve Do -
- rum, an - ge - lo - rum
- nes

stel - la ma -
mi - na an - ge - lo -

- ris, suc - cur - re ca -
rum, an -
Sal -
Et stel - la

- den - ti,
- ge - lo - rum. Sal - ve ra -
- ve ra -
ma - ris, suc - cur -

sur - ge - re qui
dix sanc - ta, ex
dix sanc - ta, ex qua
- re ca - den - ti,

cu - rat po - pu - lo, po -
qua mun - do lux est
mun - do lux est or -
sur - ge - re qui cu -

pu - lo.
or - ta.
ta.
rat po - pu - lo.

37.

Пьер де Ла Рю. Ave Sanctissima Maria

Musical score for the first system, measures 1-4. It features six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four piano accompaniment staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The lyrics are: A - ve san - ctis - si - ma Ma -

Musical score for the second system, measures 5-8. It features six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four piano accompaniment staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The lyrics are: ri - a. Ma - ter De - i re -

Musical score for the third system, measures 9-12. It features six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four piano accompaniment staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The lyrics are: Ma - ter De - i re -

Musical score for the fourth system, measures 13-16. It features six staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and four piano accompaniment staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The lyrics are: - gi - na coe - li Ma - ter De -

Porta pa-ra-di-
- di - si. Do-mi-na mun
Por-ta pa-ra-
- ra - di - si.
Por - ta pa - ra -
pa - ra - di - si.

- si. Do-mi-na mun-
di. Tu es sin-gu-la-ris vir-go
- di - si.
Tu es sin-gu-la-ri
- di - si.
Tu es sin-gu-la-ris vir-go pu-

di. Tu es sin-gu-la-ris vir-go
pu-ra.
Tu es sin-gu-la-ris
vir-go pu-ra.
Tu es sin-gu-la-ris vir-go pu-
- ra.

etc.
pu-ra.
Tu con-ce-pi-sti Je-sum de Spi-
vir-go pu-ra
Tu con-ce-pi-sti Je-sum de
- ra.
Tu con-ce-pi-sti Je-sum si-

38.

Орландо Лассо. Creator omnium Deus

Cre- a- tor o- mni- um De-

Canon in Subdiapente post unum tempus

Cre - a - tor o - mni - um De -

Resolutio Canonis

Cre - a - tor o -

Cre -

- us, cre - a - tor o -

Cre -

- us, o - mni - um De - us,

- mni - um De - us, cre - a - tor o - mni - um

- a - tor o - mni - um De - us,

- mni-um De- us, cre- a - tor o - mni-um De-

- a - tor o - mni - um

cre - a - tor o - mni - um De - us, cre -

De - us, cre - a -

Cre - a - tor o - mni -

cre - a - tor o - mni - um De - us,

- us, cre - a - tor o - mni - um De -

De - us, cre -

- a - tor o - mni - um, cre - a - tor o - mni - um De - us, o -

- tor o - mni - um De - us,

um De - us,

cre - a - tor o - mni - um De -

us, cre - a - tor o - mni - um De -
a - tor o - mni -
- mni - um De - us, cre - a - tor o - mni - um,
cre - a - tor o - mni - um De - us,
cre - a - tor o -
- us, cre - a - tor o - mni -

- bi - lis, ter - ri - bi - lis et for - tis,
ter - ri - bi - lis et for -
us, ter - ri - bi - lis, ter - ri - bi - lis et
us, ter - ri - bi - lis et for - tis...
ter - ri - bi -
- us, ter - ri - bi - lis et

- us, o - mni - um De - us, ter - ri -
- um De - us,
cre - a - tor o - mni - um De -
cre - a - tor o - mni - um De -
mni - um De - us,
- um, cre - a - tor o - mni - um De -

etc.
ter - ri - bi - lis et for - tis
tis, ter - ri - bi -
for - tis, ter - ri - bi - lis et for - tis
- lis et for - tis, ter -
for - tis, ter - ri - bi - lis et for -

39.

Орландо Лассо. Sancta Maria

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

San-cta Ma-ri-a,
San-cta Ma-ri-a,
San-cta Ma-ri-a,
San-cta Ma-ri-a,

San-cta Ma-ri-a,
San-cta Ma-ri-a,
San-cta Ma-ri-a,
San-cta Ma-ri-a,

o-ra pro no-bis,
o-ra pro no-bis,
o-ra pro no-bis,
o-ra pro no-bis,

o-ra pro no-bis,
o-ra pro no-bis,
o-ra pro no-bis,
o-ra pro no-bis,

40.

Орландо Лассо. Exsultet coelorum

Cantus
Altus
Tenor I
Tenor II
Bassus

Ex-sul-tet coe-lum, ex-sul-tet
Ex-sul-tet coe-lum, ex-sul-tet
Ex-sul-tet coe-lum, ex-sul-tet
Ex-sul-tet coe-lum, ex-sul-tet
Ex-sul-tet coe-lum, ex-sul-tet coe-lum, ex-sul-tet

-tet coe-lum, ma-re, sol, sol, lu-
coe-lum, ma-re, sol, lu-
Quis au-di-vit ta-li-a dic
coe-lum, ma-re, sol lu-na,
sul-tet coe-lum, ma-re, sol,

-na et si-de-ra, qui-a ful-gens cla-re
-na et si-de-ra, qui-a ful-gens cla-re, qui-
mi-ra-bi-li-a, quis au-di-vit ta-li-a dic
sol, lu-na et si-de-ra, qui-a ful-gens cla-
lu-na et si-de-ra, qui-a ful-

De - us per o - mni - a, De -
a ful - gens cla - re De - us per o - mni - a, De - us per
mi - ra - bi - li - a, quis au - di - vit
- re De - us per o - mni - a,
- gens cla - re De - us per o - mni - a, De -

- us per o - mni - a De - us per o - mni - a en
o - mni - a, De - us per omnia en ja -
ta - li - a dic mi - ra - bi - li - a,
De - us per o - mni - a en
- us per o - mni - a De - us per o - mni - a en

etc.
ja - cet, en ja - cet in cu - na - bu - lis,
- cet, en ja - cet, en ja cet in cu - na - bu - lis,
quis au - di - vit ta - li - a dic mi - ra - bi - li - a,
ja - cet in cu - na - bu - lis, in cu - na - bu - lis,
ja - cet in cu - na - bu - lis,

41.

Палестрина. Ascendens Christus

A - scen - dens Chri - stus in al - tum Christus in
A - scen - dens Chri - stus in al - tum
A - scen - dens

al - tum a - scen - dens Chri -
a - scen - dens Chri - stus in al - tum
A - scen - dens Chri - stus
Chri - stus in al - tum in al -

stus in al - tum a - scen - dens
a - scen - dens Chri - stus in al - tum
in al - tum a - scen - dens Chri - stus in al -
- tum a - scen - dens Chri - stus in al - tum

Chri - stus in al - tum:
Chri - stus in al - tum: Al - le - lu - ja
tum: Al - le -
in al - tum

Al- le- lu- ja Al-
Al- le- lu- ja Al-
Al- le- lu- ja Al-
Al- le- lu- ja

- le- lu- ja Al-
ja Al- le- lu- ja!
- le- lu- ja Al- le- lu- ja!
Al- le- lu- ja!

- le- lu- ja! ca- pti- vam du- xit ca-
ca- pti- vam du- xit ca- pti- vi- ta-
ca- pti- vam du- xit
ca- pti- vam du- xit ca- pti- vi- ta-

- pti- vi- ta- tem ca- pti- vi- ta- tem ca- pti- vam du-
tem ca- pti- vam du- xit ca- pti- vi- ta-
ca- pti- vam du- xit ca- pti- vi- ta- tem
- tem ca- pti- vi- ta- tem ca- pti- vi- ta- tem ca- pti- vam

du- xit ca- pti- vi- ta- tem; Al- le- lu- ja
tem; Al- le- lu- ja
ca- pti- vi- ta- tem;
du- xit ca- pti- vi- ta- tem; Al- le- lu- ja

- lu- ja Al- le- lu- ja Al-
Al- le- lu- ja Al-
Al- le- lu- ja Al-
Al- le- lu- ja

- le- lu- ja! de- dit do-
- le- lu- ja! de- dit do-
Al- le- lu- ja! de- dit do-
- ja! de- dit do-

- na ho- mi- ni- bus ho- mi- ni- bus
- na ho- mi- ni- bus ho- mi- ni- bus
- na de- dit do- na ho- mi- ni- bus
- na ho- mi- ni- bus de- dit

de - dit do - na ho - mi - ni - bus.
Al - le - lu -
de - dit do - na ho - mi - ni - bus. Al - le - lu -
do - na de - dit do - na ho - mi - ni - bus.

Al - le - lu - ja Al - le - lu -
- ja Al - le - lu - ja Al - le - lu -
- ja Al - le - lu - ja Al - le - lu -
Al - le - lu -

- ja Al - le - lu -
- ja Al -
- ja Al - le - lu - ja
- ja Al - le - lu - ja Al -

- ja Al - le - lu - ja!
- le - lu - ja Al - le - lu - ja!
Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!
- le - lu - ja Al - le - lu - ja!

Tri - bu - la - rer, si ne - sci - rem si ne - sci -
Tri - bu - la - rer, si ne - sci -

- rem
- rem tri - bu - la - rer, si
Mi - se -
Tri - bu - la - rer, si ne - sci -
Tri - bu - la - rer, si ne - sci -

si ne_sci - rem tri - bu -
ne_sci - rem tri_bu_la -
- re - re me - i De - us!
Ttri - bu - la - rer, si ne - sci -
- rem tri_bu_la - rer, si ne sci - rem tri - bu -
- rem si ne_sci -

la - rer, si ne_sci - rem mi - se - ri - cor -
- rer, si ne_sci - rem
mi - se - re - re me - i
- rem si ne_sci - rem mi - se - ri - cor - di - as tu - as
la - rer, si ne_sci - rem mi - se - ri - cor - di - as tu - as
- rem mi - se - ri - cor - di - as

- di - as mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi -
mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi -
De - us!
De - us! mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi -
Do - mi - ne tu - as Do - mi - ne
tu - as Do - mi - ne

- ne mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi - ne; tu etc.
- ne mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi - ne;
mi - se - re - re me - i De - us!
- ne mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi - ne;
mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi - ne; tu
mi - se - ri - cor - di - as tu - as Do - mi - ne Do -

43.

Палестрина. Haec dies

Corus I

Haec di- es,

quam fe- cit Do- mi- nus quam fe- cit

Corus II

Do-

mi- nus haec di-

- es, quam fe- cit

Do-

mi- nus:

Haec di- es,

quam

fe- cit Do- mi- nus

haec di- es,

ex sul- te-

quam fe- cit Do- mi- nus quam fe- cit Do- mi- nus:

- mus,

et laete- mur in e- a

ex-

et laete- mur in e- a

sul- te-

mus,

et laete- mur in e-

et laete- mur in e - a.

The first system on page 282 features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with the lyrics "et laete- mur in e - a." and includes a long note with a slur. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand.

a ex sul- te - mus,

The second system on page 282 continues the vocal line with the lyrics "a ex sul- te - mus,". The piano accompaniment includes a fermata over a chord in the left hand.

ex sul- te - mus, et laete- mur in

The third system on page 282 continues the vocal line with the lyrics "ex sul- te - mus, et laete- mur in". The piano accompaniment features a fermata over a chord in the left hand.

et lae- te- mur et lae- tamur in e-a

The fourth system on page 282 concludes the vocal line with the lyrics "et lae- te- mur et lae- tamur in e-a". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

e - a et lae- te- mur in e- a

The first system on page 283 features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with the lyrics "e - a et lae- te- mur in e- a" and includes a long note with a slur.

et laete- mur in e - a et laetemur' in e -

The second system on page 283 continues the vocal line with the lyrics "et laete- mur in e - a et laetemur' in e -". The piano accompaniment includes a fermata over a chord in the left hand.

et lae- te- mur in e - a.

The third system on page 283 continues the vocal line with the lyrics "et lae- te- mur in e - a.". The piano accompaniment features a fermata over a chord in the left hand.

- a et laetecmur in e - a.

The fourth system on page 283 concludes the vocal line with the lyrics "- a et laetecmur in e - a.". The piano accompaniment includes a fermata over a chord in the left hand.

III. МНОГОГОЛОСНЫЕ ПЕСНИ И МАДРИГАЛЫ

ФРАНЦУЗСКАЯ CHANSON

44.

Гильом де Машо. Ле „De confort“

8 chant a de-le-reus son Qui sen-te-
8 ment Alt de plour et de tour-ment Temps
8 et sai-son Ay dou faire et ec-col-son Pre-sen-te-

Son-ques dou-leu-reu-se-ment Sceus fai-

8-ques dou-leu-reu-se-ment Sceus fai-re ne
8-re ne tri-ste-ment Lay ou chas-son

S'on-ques

8 dou-leu-reu-se-ment Sceus fai-re ne tri-ste-
8 tri-ste-ment Lay ou chas-son Ou
8 Ou chant a de-le-reus son Qui sen-te

8 ment Lay ou chas-son Ou
8 chant a de-le-reus son Qui sen-te-
8 ment Alt de plour et de tour-ment, Temps

8 chant a de-le-reus son Qui sen-te-
8 ment Alt de plour et de tour-ment Temps
8 et sai-son Ay dou faire et ec-col-son Pre-sen-te-

8 ment Alt de plour et de tour-ment, Temps
8 et sai-son Ay dou faire et ec-col-son Pre-sen-te
8-ment Qu'en ter-re n'a-se-le-

Fine

8 et sai-son Ay dou faire et ec-col-son Pre-sen-te-ment
8-ment Qu'en ter-re n'a-se-le-ment
8-ment Ne pla-nette a fir-ma-ment

Fine

45. Гильом де Машо. Рондо „Ma fin est mon commencement“

(Instr.)
8 1.4.7. Ma fin
3. et te-
5. Mes tiers
8 (Instr.)

est
ne-
chans

mon
u-
trois

com-
re-
fois

men-
vrai-
seu-

-ce- ment.
-e- ment.
le- ment.

2.8. et mon com- men- ce- ment
6. se re- tro- garde et ein- ma
si

fin.
fin.

46.

Гильом Дюфай. Рондо "Bien veignes vous"

Bien vei-gnes vous, a - mou- reu- se li- es.

Bien...

Bien vei - gnes vous, a - mou - reu -

se Qui me te-
se li- es-
nes en tres joi eux es- poir. Car
se. Qui
je so- lo ye en tri- stre- se ma- noir, Or n'ay en
me te- nes en
moy ne pai- ne ne tri- stres-
tres joi- eux
se.
es- poir.

47. Гильом Дюфай. Рондо "Resvelons nous — Alons ent bien"

Res- ve- lens nous, res-ve- lens, a- mour- eux: A-
A- lons ent bien tos au may.
A- lons ent bien tos au
lons au bois tan- tost en ci- lir le
A lons ent bien tos au
may. A- lons ent bien
may, Et chan- te- rons chan- cuns un vi- re- lay Pour
may. A lons ent bien tos au
tos au may. A- lons ent bien
sa da- me, s'en se- rons
may. A- lons ent bien
tos au may. A- lons
plus joi- eux.
tos au may.
ent bien tos au may.

48.

Жиль Беншуа. Рондо "De plus en plus"

De plus en plus se re-nou vel-

- le, Ma dou- ce da- me gen te et bel-

- le, Ma vo- lon- té de vous ve-

ir. le me fait le tres

grant de- sir Que j'ai de vous ou-

- ir nou- vel- la-

49.

Хуан Гизегем. De tous biens pleine

De tous biens pleine est ma mait- res-

- se

Chas- cun

lui doit tri- but d'onneur

Car as- sou- vye

est en va- leur

au- tant que jamais

fut déesse

50.

Антуан Бюна. Je ne demande

10 Je ne de-

man- de à me de-

20 gré en lies mon- dain

ny en ri- ches -

30
se.

Fors d'es- tre a- vec vous ma

40
mais- tres.

se en lyeu

50
sam - bla-

ble du de- gré.

60

51. Аноним. Il sera pour vous combatu — L'ome armé

Cantus
Il se-ra pour vous con-ba-tu Le doub-té Turcq,
Contra-tenor
L'o-me l'o-me l'o-me ar-mé, L'o-
Tenor
L'o-me l'o-me l'o-me ar-mé, L'o-me ar-

le doub-té Turcq, Mais-tre Sy-
me ar-mé doit on doub-ter, L'o-me ar-mé
L'ome ar-mé doit on doub-ter, Et l'ome ar-mé.

mon Cer-tai-ne-ment ce se-ra mon ce se-
"A l'as-saut et a l'as-saut!" Que ches-cun se doit ar-
On a fait par-tout cri-er "A l'as-saut!" D'un

-ra mon) Et de crocq
-mer "A l'as-saut a l'as-saut!" L'o-me l'o-me
8 hau-bre-gon de fer. L'o-me l'o-me

de a-cha-ba-tu, de a-cha-ba-tu.
l'o-me l'o-me ar-mé L'o-me ar-mé doit on doub-ter.
l'o-me ar-mé L'o-me ar-mé L'ome ar-mé doit on doub-ter.

52. Йоханнес Окегем. Malheur me bat

Malheur me bat.
Mal-heur me bat
Mal-heur me bat

First system of musical notation on page 298, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

Second system of musical notation on page 298.

Third system of musical notation on page 298.

Fourth system of musical notation on page 298.

Fifth system of musical notation on page 298.

First system of musical notation on page 299.

53.

Жоскен Дебре. Plus nulz regretz

Second system of musical notation on page 299, including the first line of lyrics: Plus nulz re-gretz, Plus nulz re-gretz,

Third system of musical notation on page 299, including the second line of lyrics: gretz, grandz, moiens et me-nuz De gretz, grandz, moiens et me-grandz, moiens et me-nuz De

Fourth system of musical notation on page 299, including the third line of lyrics: -nuz De joy-e nulz ne soient dictz ne joy-e nulz ne soient dictz -nuz De joy-e nulz joy-e nulz ne soient dictz ne es-

es- criptz,
ne es- criptz,
ne soient dictz ne es- criptz,
criptz, Or

Or est ve-
Or est ve- nu
Or est ve- nu le bon temps Sa- tur-
est ve- nu- le bon temps Sa- tur-

- nu le bon temps Sa- tur- nus Ou
le bon temps Sa- tur- nus, Ou peu cong-
- nus, Ou peu cong- neuz, (ou
- nus, Ou peu cong- neuz,

etc.
peu cong neuz fu- rent plain-ctez et crys, fu- rent pla- in-ctez
neuz fu- rent plainctez et crus, fu- rent pla- in-ctez et
peu cong neuz) fu- rent plainctez et crys, fu- rent plain
fu- rent plainctez et crus, fu- rent plain-ctez et

54.

Жоскен Дебре (?). Petite camusette (à 3)

a)
Pe- ti- te ca- mu- set- te à la mort
Pe- ti- te ca- mu- set- te à

mà- vez mis, à la mort m'a- vez
la mort m'a- vez mis, à la
Pe- ti- te ca- mu- set- te

mis, à la mort m'a- vez mis, Ro- bin
mort m'a- vez mis, Ro-
à la mort m'a- vez mis,

et Ma- ri- on,
bin et Ma- ri- on, Ma- ri-
Ro- bin et Ma- ri-

Ro- bin et Ma- ri- on
on, Ro- bin et Ma- ri- on, Ils s'en vont bras à bras,
- on, Ma- ri- on, Ils

Ils se sont en-dor-mis,
 Ils s'en vont bras à bras, Ils s'en vont bras à bras,
 s'en vont bras à bras, Ils se sont

[en-dor-mis] en-dor-mis, en-dor-mis
 Ils se sont en-dor-mis en-dor-mis [en-dor-mis]

mis en-dor-mis Pe-ti-te Pe-ti-te ca-mu-

-ti-te ca-mu-set te, Pe-ti-te ca-mu-set-te, à la mort m'a-vez

te, ca-mu-set te, à la mort mis, Pe-ti-te ca-mu-

la mort m'a-vez mis. à la mort, à la mort m'a-vez mis.
 set-te, à la mort m'a-vez mis.

Жоскен Дебре. Petite camusette (à 6)

6)
 Pe-ti-te ca-mu-set-te, à Pe-ti-te ca-mu-set-te,
 Pe-ti-te Pe-ti-te Pe-ti-te, pe-ti-te ca-mu-set-te, pe-ti-te

la mort m'a-vez mis, à la mort m'a-vez mis,
 pe-ti-te ca-mu-set-te, à la mort ca-mu-set-te, à la mort m'a-vez
 ca-mu-set-te, à la mort ca-mu-set-te, à la mort

à la mort m'a - vez mis,
la mort m'a - vez mis, à la mort m'a - vez
m'a - vez mis, à la mort m'a - vez
mis, à la mort m'a - vez mis,
m'a - vez mis, à la mort m'a - vez mis,
à la mort m'a - vez mis, à la mort m'a - vez

Ro - bin, Ro - bin, Ro - bin, Ro -
mis, Ro - bin, Ro - bin et Ma - ri - on,
mis, Ro - bin, Ro - bin et
Ro - bin, Ro - bin et Ma - ri -
Ro - bin, Ro - bin, Ro - bin et Ma - ri -
mis, Ro - bin, Ro - bin et Ma - ri - on, Ro -

_bin et Ma - ri - on, Ro - bin s'en vont au bois io -
s'en vont au bois io - ly,
Ma - ri - on s'en vont au bois io -
- on s'en vont au bois io - ly,
- on s'en vont au bois io - ly, s'en vont au bois io -
_bin et Ma - ri - on s'en vont au bois io - ly,

ly, Ilz s'en vont, ilz s'en vont bras à bras
Ilz s'en vont bras à bras, ilz se sont en - dor - mis,
ly, Ilz s'en vont bras à bras,
Ilz s'en vont bras à bras, ilz se sont
ly, Ilz s'en vont bras à bras, ilz
Ilz s'en vont bras à bras, ilz se sont en - dor -

ilz se sont en - dor - mis, Pe - ti - te, pe - ti - tè ca - mu -
ilz se sont en - dor - mis, Pe -
ilz se sont en - dor - mis, Pe - ti - te
en - dor - mis, Pe - ti - te ca - mu -
se sont en - dor - mis, Pe - ti - te, pe - ti - te
- mis, Pe - ti - te, pe - ti - te ca - mu - set -

- set - te, à la mort m'a - vez mis, à
- ti - te ca - mu - set - te, à la mort m'a - vez mis,
ca - mu - set - te, à la mort m'a - vez mis
set - te, à la mort m'a - vez mis, à la mort
ca - mu - set - te, à la mort m'a - vez mis, à la mort
- te, à la mort m'a - vez mis, à la mort m'a - vez mis,

la mort m'a - vez mis, à la mort m'a - vez mis.
à la mort m'a - vez mis, à la mort m'a - vez mis.
à la mort m'a - vez mis, mis, mis.
m'a - vez mis, mis.
m'a - vez mis à la mort m'a - vez mis.
à la mort m'a - vez mis, à la mort m'a - vez mis.

55.

Якоб Жакотен. Je suis déshéritée

Je suis dés - hé - ri - té -
Je suis dés - hé - ri - té e
Je suis dés - hé - ri - té e

- e, puis - que j'ai per - du mon a -

- mi, seu - le il m'a - fais - sé - e,

plei-ne de pleurs et de sou-ci.

Ros-sig-nol du bois jo-li, sans point fa-i-re de meu-

re, va-t'en di-re à mon a-

- mi, que pour lui suis tour-men-té-

- e, que pour lui suis tour-men-té- e.

56.

Пьер Кадеак. Je suis déshéritée

Je suis dés-hé-ri-té-
Je suis dés-hé-ri-té- e
Je suis dés-hé-ri-té- e

Puis-que j'ay per-du mon
Puis-que j'ay per-du mon a-
Puis-que j'ay per-du mon a-my;

a-my; Seul-le il ma lays-se-
- my; Seul-le il ma lays-se- e
Seul-le il ma lays-se- e
- my, Seul-le il ma lays-se- e Ple-ne de

- e Plei-ne de pleurs et de
Plei-ne de pleurs et de sou-
Plei-ne de pleurs et de sou-
pleurs et de sou-cy, plei-ne de pleurs et de sou-

sou - cy. Ros - sig - nol du bois jo -
- cy. Ros - sig - nol du bois jo - ly,
- cy. Ros - sig - nol du bois jo - ly, du bois jo -
- cy. Ros - sig - nol du bois jo - ly,

ly, Sans point fai - re de - meu - re - e,
Sans point fai - re de - meu - re - e, Va - ten
ly, Sans point fai - re de - meu - re - e, Va -
Sans point fai - re de - meu - re - e, Va - ten

Va - ten dire à mon a - my, a - my Que pour luy
di - re à mon a - my Que pour luy
- ten di - re à mon a - my Que pour luy
dire à mon a - my Que pour luy

suis tor - men - té - e, que
suis tor - men - té - e, que
suis tor - men - té - e, que
suis tor - men - té - e, que

pour luy suis tor - men - té -
pour luy suis tor - men - té -
pour luy suis tor - men - té -
pour luy suis tor - men - té - e.

57. Клеман Жанкен. Si vous l'aves rendes

Si vous l'a - ves ren - des le
Si vous l'a - ves ren - des le
Si vous l'a - ves ren - des le
Si vous l'a - ves ren - des le

moy Gen - til gar - son mon pu - cel - la - ge. Ne
moy Gen - til gar - son mon pu - cel - la - ge, mon pu - cel - la - ge. Ne faic - tes
moy Gen - til gar - son mon pu - cel - la - ge. Ne faic - tes
moy Gen - til gar - son mon pu - cel - la - ge.

faic - tes plus vivre en es - moy Mon pe - tit coeur
plus, ne faic - tes plus vivre en es - moy Mon pe - tit coeur de franc cou -
plus vivre en es - ma vivre en es - moy Mon pe - tit coeur de franc cou -
Ne faic - tes plus vivre en es - moy Mon pe - tit

de franc cou-ra- ge mon pe-tit coeur mon pe-tit coeur de
 - ra- ge mon pe-tit coeur mon pe- tit. coeur, mon pe-tit coeur de
 - ra- ge mon pe- tit coeur, mon pe- tit coeur de franc
 coeur de franc cou-ra- ge franc cou- ra- ge, mon pe- tit coeur de

franc cou-ra- ge, mon pe-tit coeur mon pe-tit coeur de
 franc cou-ra- ge, mon pe- tit coeur mon pe-tit coeur de
 cou-ra- ge, mon pe- tit coeur mon pe- tit coeur de franc
 franc cou-ra- ge, mon pe- tit coeur mon pe- tit coeur de

franc cou-ra- ge. Les fem-mes de nos-tre vil- lai- ge Di-
 franc cou-ra- ge. Les fem- mes de nos- tre vil- lai-
 cou-ra- ge. Les fem-mes de nos- tre vil- lai-
 franc cou-ra- ge.

etc.
 - sent par-tout je l'ay ven- du. Elles
 - ge Di- sent par- tout je l'ay ven- du. Elles
 - ge Di- sent par- tout je l'ay ven- du. Elles

Elles

НЕМЕЦКАЯ LIED И QUODLIBET

58.

Освальд Волькенштейн. Lied

Fuga
 Gar wun-nich-leich hat si mein herz beses- sen
 in lieb ich er ge-van-gen bin mit stä- tic- heit
 ver- stoz- zen gar in der vil zar- ten erm- lin schrick
 mein höch- stes hail ich pin dein aigen
 zwaz des gib ich dir mei- nen brieff. *)

Расшифровка
 Fuga

etc.

(всего 56 т.)

* В тексте этой песни и последующих пьес сохранена старая орфография

59.

Генрих Финк. Auf gut gelück

(Liederbuch 1536)

Auf gut ge- lück
 von frem- der schuld
 Auf gut ge- lück
 von frem- der schuld
 Auf gut ge- lück
 von frem- der schuld
 Auf gut ge- lück
 von frem- der schuld

wag ichs
 bin ich
 da- hin
 dir hold,
 und setz
 das

wag ichs
 bin ich
 da- hin
 dir hold,
 und setz
 das
 setz mein
 wis- sen
 mein sin
 zu dir,
 sen solt,
 mein hof-

lück wag ichs da- hin und setz mein sin zu dir,
 schuld bin ich dir hold, das wis- sen solt, zu mein

mein sin, und setz mein sin zu dir,
 wis- sen solt, das wis- sen solt, mein hof-

sin zu dir herz
 solt, mein hof-
 al- ler- lieb- ste frau,
 nung ich ganz auf dich bau,
 herz al- ler- lieb- ste frau,
 - nung ich ganz auf dich bau,
 dir, herz al- ler- lieb- ste frau,
 hof- nung ich ganz auf dich bau,

al- ler- lieb- ste, zu dir herz al- ler- lieb- ste frau,
 - nung, mein hof- nung ich ganz auf dich bau,

du wer- dest mir
 du wer- dest mir
 du wer- dest mir
 du wer- dest mir
 du wer- dest mir
 du wer- dest mir
 du wer- dest mir
 du wer- dest mir

meins her- zen gir zu
 meus her- zen
 meus her- zen gir zu
 meus her- zen
 meus her- zen
 meus her- zen
 meus her- zen
 meus her- zen

sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz
 sei- ner zeit ganz

bü- fsen wol, wo das
 bü- fsen wol,
 bü- fsen wol,
 bü- fsen wol,
 bü- fsen wol,
 bü- fsen wol,
 bü- fsen wol,
 bü- fsen wol,

gir zu sei- ner zeit ganz bü-
 sei- ner zeit ganz bü- fsen wol,
 gir zu sei- ner zeit ganz bü- fsen

ge- schicht, mein
 ge- schicht
 ge- schicht, mein
 ge- schicht, mein
 ge- schicht, mein
 ge- schicht, mein
 ge- schicht, mein
 ge- schicht, mein

zu ver- sicht, so
 zu ver- sicht,
 zu ver- sicht,
 zu ver- sicht,
 zu ver- sicht,
 zu ver- sicht,
 zu ver- sicht,
 zu ver- sicht,

- fsen wol, wo das ge- schicht, so
 ge- schicht mein zu ver- sicht,
 wol, wo das ge- schicht, mein zu ver- sicht,

wird mein herz
 wird mein herz
 wird mein herz
 wird mein herz
 wird mein herz
 wird mein herz
 wird mein herz
 wird mein herz

ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.
 ganz freu- den vol.

so wird mein herz ganz freu- den vol.
 so wird mein herz ganz freu- den vol.
 so wird mein herz ganz freu- den vol.

60.

Генрих Изаак. Ich stund an einem Morgen

Ich stund an ei - nem Mor - gen heim - lich
Ich stund an ei - nem Mor - gen
Ich stund an einem Mor - gen
Ich stund an ei - nem Mor - gen

an ei - nem Ort, do hätt ich
heim - lich an ei - nem Ort,

mich ver - bor - gen, ich hö - ret
do hätt ich mich ver - bor - gen, ich

kläg - li - che Wort
hört kläg - li - che Wort von ei - nem

von ei - nem Fräu - lein was hübsch und
Fräu - lein was hübsch und fein,

fein, von ei - nem Fräu - lein was hübsch und fein,
von ei - nem Fräu - lein was hübsch und fein,

das stund bei
hübsch und fein,

sei - nem Bu - len
 das stund bei sei - nem Bu - len,

es muszt ge - schei - den sein.
 es muszt ge - schei - den sein.

61.

Аноним. Elslein, liebstes Elselein
 (Glogauerbuch)

a)
 El - slein, lieb - stes El - se - lein, wie gern war ich bei dir. So

sein zwei tie - fe Was - ser wol zwischen dir und mir,

Людвиг Зенфль. O Elslein — Es taget

b)
 O Els - lein, lieb - stes El - se - lein mein, wie gern wär
 Es ta - get vor dem Wal -
 Es ta - get vor dem Wal - de
 Es ta - get vor dem Wal - de, stand auf, Ket -

ich bei dir! Es
 de, stand auf Ket -
 stand auf, Ket - ter - lein! die
 - ter - lein! die Ha - sen

rin - nen zwei tie - fe Was - ser wol zwi - schen
 ter - lein! die Ha - sen lau - fen bal -
 Ha - sen lau - fen bal - de
 lau - fen bal - de; stand auf, Ket -

mir und dir;
 de, stand auf, Ket - ter - lein, hol -
 stand auf, Ket - ter - lein, hol - der
 - ter - lein, hol - der Bul das

es rin - nen zwei ti - fe Was -
 der Bul! das hei - a - ho! du bist
 Bul! das hei - a - ho! du bist mein und
 hei - a - ho! du bist

- ser wol zwi - schen mir und dir!
 mein und ich bin dein! stand auf, Ket - ter - lein!
 ich bin dein! stand auf, Ket - ter - lein!
 mein und ich bin dein stand auf, Ket - ter - lein!

62. Людвиг Зенфль. Kein Adler — Es taget — Ich stund

Kein Ad - ler in der Welt so schon, kein Ad - ler
 Kein Ad - ler in der Welt so schon, kein Ad - ler
 Kein Ad - ler in der Welt

in der Welt so schon
 Es ta - get von dem Wal - de, stand auf,
 in der Welt so schon schwebt,
 Ich stund an ei - nem
 Kein Ad - ler
 so schon schwebt, lebt

etc.
 schwebt, lebt ob sei - nem Gfie -
 Ket - ter - lein!
 lebt ob sei - nem Gfie -
 Mor - gen heim - lich an
 in der Welt so schon schwebt,
 ob sei - nem

63.

Людвиг Зенфль. Entlaubet ist der Walde

Ent - lau - bet ist der Wal -
 be - rau - bet wird ich bal -

Ent - lau - bet ist der Wal -
 be - rau - bet wird ich bal -

(canon mit Tenor)

Ent lau bet ist
 be rau bet wird

Ent - lau - bet ist der Wal -
 be - rau - bet wird ich bal - de

- de der Wal - de gen
 - de ja bal - de meins

sem Win - ter, gen die -
 bal - de de meins Liebs,

der Wal - de gen
 bal - de de meins

gen die - sem Win - ter
 meins Liebs, das macht mich

die - sem Win - ter kalt, Dasz ich die Schön,
 Liebs, das macht mich alt.

sem Win - ter kalt, Dasz ich die Schön
 das macht mich alt.

die - sem Win - ter kalt, Dasz ich die Schön musz
 Liebs, das macht mich alt.

kalt, alt. Dasz

dasz ich die Schön musz mei -
 musz mei - den, dir mir ge -
 mei - den,

ich die Schön musz mei -

- den, die mir ge - fal - len thut,
 - fal - len thut, bringt mir heim - li -
 die mir ge - fal - len thut,
 - den, die mir ge - fal - len thut bringt

bringt mir heim - li - ches Lei - den und macht mir schwe -
 ches Lei - den macht
 bringt mir heim - li - ches Lei - den und
 mir heim - li - ches Lei - den und

- ren Mut, mir schwe - ren Mut.
 mir schwe - ren Mut, mir schwe - ren Mut.
 macht mir schwe - ren Mut.
 mir schwe - ren Mut.

64.

Сикст Дитрих. Vater unser im Himmelreich

Quarta pars.

Va - ter un - ser im Him - mel - reich, Der
Va - ter un - ser im Him - mel - reich,

Und wilt das Be -

du uns al - le hei - Best gleich Brü -
Der du uns al - le hei - Best gleich

- ten von uns han, und wilt das Be -

der sein Brü - der sein und dich ru - fen an, und
Brü - der sein und dich ru - fen an,

- ten von uns han, und wilt das Be - ten

dich ru - fen an Und wilt das Be - ten von uns han.
Und wilt das Be - ten von uns han. Gieb,

von uns han, und wilt das Be - ten von

Gieb, daß nicht bet al - lein der Mund; Hilf,
daß nicht bet al - lein der Mund; Hilf,

uns han, und wilt

daß es geh von Her - zen Grund.
daß es geh von Her - zen Grund.

das Be - ten von uns han.

65.

Матнас Грайтер. Quodlibet

(Liederbuch 1544)

2. El - se - lein, lieb - stes
4. Es ta - get
1. Wann an der leut schla
3.

Grai - ner, zan -

Ei - se - lein mein, wie ger wer ich bei
vor dem hol - ze,
- fen, so schreit mein herz vast

- cker, wie ge - felt dir das,

dir, wie gern wer ich bei dir
steh auf, Ket - ter - lein die Hes - lein
gma - che von einem

Grai - ner, zan - cker, wie ge - felt dir

wie gern wer ich bei dir; so
lau- fen stol- ze,
schö- nen Jung freu- lein von ei- nem Mad-
das? ich wil dirs weib ins

rin- nen zwei tie- fe was- ser,
steh auf
lein ist hüpsch und fein;
maul küs- sen, ich will dich lassen

so rin- nen zwei tie- fe was-
Ket- terlein, lass mich ein,
gern wenn wolt, Gott, solt
am tisch sit- zen, am tisch si-

ser wol zwi- schen mir und dir.
hei- a- ho! du bist mein und ich bin dein.
ich bei ir sein.
- tzen, wie ge- felt dir das?

66.

Леонард Хайденхаймер. Quodlibet

Der Win- ter kalt ist vor
Der Win- ter kalt ist
Der Win- ter kalt ist
Der Win- ter kalt ist vor

dem Haus, wo sol ich ar- mer auß?
vor dem Haus, wo sol ich ar- mer auß?
vor dem Haus, wo sol ich ar- mer auß?
dem Haus, wo sol ich ar- mer auß?

Der Un- fall reit mich ganz und
Der Un- fall reit mich ganz und
Der Un- fall reit mich ganz und
Der Un- fall reit mich ganz und

gar, wo sol ich mich hin- ke- ren ich ar- mes Brü-
gar, wo sol ich mich hin- ke- ren ich ar- mes Brü-
gar, wo sol ich mich hin- ke- ren ich ar- mes
gar, wo sol ich mich hin- ke- ren ich ar- mes Brü-

etc.

der lein. Mein Fe-derg-
 der lein. Mein Fe-der-gwand, mein Fe-der-
 Brü-der lein. Mein Fe-der-gwand
 der lein. Mein Fe-der-gwand mein Fe-derg-

(Secunda pars.)

Es fur ein Herr was eh-ren-reich, ge-heis
 Es fur ein Herr was eh-ren-reich, ge-

-sen Key-ser Frie-de-reich, als ihr noch hö-ret sa-gen.
 -heis-sen Key-ser Frie-de-reich, als ihr noch hö-ret sa-gen.

EiB-lein lie-bes EiB-lein mein.
 EiB-lein lie-bes EiB-lein mein.
 Ach Gret-lein, ach
 EiB-lein, lie-bes EiB-lein mein. Ach Gret-lein, ach

etc.

Sie nein ich, sie nein ich, ich
 Sie nein ich, sie nein ich, ich
 Gret-lein far mit mir ü-ber Rhein.
 Gret-lein far mit mir ü-ber Rhein.

67.

Аноним. Quodlibet
 (Сб. Н. Шнеллингера)

A-de mit leid ich
 Es ta-get vor dem hol-ze, steh
 Und

von dir scheid. Dafs mir mein pferd-lin ist
 auf, Ket-ter-lein. Sie hin-der sich,
 wer das el-lend bau-en wil, der
 Zwi-schen berg

hen-ket worden. So ist mein stüb-lin ge-
 kein wort nicht sprich. Al-le
 heb sich auf und zieh da-hin. Da kam bru-
 und tie-fen thal,

hei - zet schon. Da sta - chen in die di -
 mit sei - nen wa - ge - ne.
 der Ha - nig - ken, wolt ger - sten auf
 da ligt ein frei - e stra -

- stel wol in die fin - ger.
 Ich bin ein ar - mer bru - der, ich lig nit gern im
 bin - den, des ho - scha - hei - a - ho. Al - le er
 - fsen. Wer sei - nes bu - len nit

Ich muss ein an - dern buln ha - ben,
 - stro. Wo sol ich ar - mer aufs. Mit nam ver - giss mein
 fert da - hin gen Schwa -
 ge - ha - ben mag Es na - het gen der sum - mer - zeit, ich

trab dich, Diern - lein trab Ach
 nit. Die blüm - lir auf der hey - de.
 ben. Dort
 muss mich von hin - nen schei - den. Ferst dus

etc.
 El - se - lein lie - bes El - se - lein mein,
 Ich weiß ein hüp - sche Fraue Fi - sche - rin
 un - den in der la - cken, da fecht man gut
 da - hin und lest mich hie. In her -

ИТАЛЬЯНСКИЙ МАДРИГАЛ

68.

Франческо Ландини. *Sí dolce non sono*

Sí dolce non sono chol' lir Orfe -
Sí dolce non sono chol' lir Or -
Sí dolce non sono chol'

Quand'
 - fe - o Quand' a sse tras -
 Or - fe - o

a sse tra - sse fier u - cel' e bo -
 se fier u - cel' e bo -
 Quand' a sse tra - sse fier u - cel' e

schi D'a mor can-tan-do
- schi D'a mor can-tan-do
bo- schi D'a

d'in-fan-te di de-
d'in fan-te di de-
mor can-tan-do d'in fan-te di de-

Co-me lo gab-lo mio di fuor da bo-
Co-me lo gab-lo mio di fuor da
Co

schi Con no-ta
Con no-ta ta-le
fuor da bo- schi

ta-le che gia ma' u-di- ta
che gia ma' u-di Non
Con no-ta ta-le ma' u

Non fu da fi-lo-me-na in ver-di
fu da fi-lo-me-na in ver-di bo-
di- ta

bo- schi
schi Ne
Non fu da fi lo me na in ver di

Ne più fe-bo can-to quan-do scher-ni
più fe-bo can-to quan-do scher-ni
bo- schi

ta Da
ta Da Mar-sia
Ne più fe-bo can-to quan do scher-

Mar-sia fu suo ti-bia in fol-ti bo-
fu suo ti-bia in fol-ti bo-
ni- to Da

Three staves of music. The vocal line has lyrics: schi Do - schi Do -
Mar_sia fu suo ti - bia in folti

Three staves of music. The vocal line has lyrics: ve vin - cen - do lo spo - glio di -
ve vin - cen - do lo spo - glio di vi -
bo - schi

Three staves of music. The vocal line has lyrics: Do - ve vin - cen - do lo spo - glio di

Three staves of music. The vocal line has lyrics: [Ritornello] ta. Di ta. Di vi - ta. Di

Three staves of music. The vocal line has lyrics: Teb' avanç' el chi - u - dent
Teb' avanç' el chi - u - dent Amfi - o -

Three staves of music. The vocal line has lyrics: Am - fi o - ne Et
Teb' avanç' el chin dent Amfi o -

Three staves of music. The vocal line has lyrics: fa - cto fa con - tra - rio al gor - go -
ne Et
ne Et

Three staves of music. The vocal line has lyrics: fa - cto fa con - tra - ri - o al gorgo -
fa - cto fa con - tra - ri - o al gor - go

Three staves of music. The vocal line has lyrics: -ne.
-ne.
-ne.

69.

Киприан де Роур. Ancor che col partire

An - cor che col par - ti - re
An - cor che col par - ti - re
An - cor che col par -

An - cor che col par -

Io mi sen - ta mo - ri - re. Par -
ti re
ti re Io mi - sen ta mo - ri - re.

ti re Io mi - sen ta mo - ri - re.

- tir vor - rei ogn' hor, o - gni mo - men - to, Tant' èl pia -
cer ch'io sen - to, tant' èl pia - cer ch'io sen - to De

cer ch'io sen - to, tant' èl pia - cer ch'io sen - to De

la vi - ta, ch'ac - qui - sto nel ri - tor -

la vi - ta, ch'ac - qui - sto nel ri - tor -

no E co - sì mill' - e mil - le volt' il gior -

no E co - sì mill' - e mil - le volt' il gior -

- no, mill' - e mil - le volt' il gior - no Par - tir da

- no, mill' - e mil - le volt' il gior - no Par - tir da

voi vor - re - i, Tan - to son dol - ci

voi vor - re - i, Tan - to son dol - ci

1. gli - ri - tor - ni mie - i, Et

1. gli - ri - tor - ni mie - i, Et

co - sì 2. gli ri - tor - ni mie - i.

co - sì 2. gli ri - tor - ni mie - i.

70. Орландо Лассо. Come lume di notte in alcun porto

S.
C. I.

Co - me lu - me di not - te in al - cun por -

T.
(C. II)
B.

- to, vi - de mai d'alto mar na - ve ne

le - gno, se non gliel tol - se o tem - pestatto

sto - gli, co - sì di su, co sì di su de la gon -

- fia - ta ve - la, vid' io lin - se - gne de quell'altia

vi - ta. Et al - hor so - spi - rai, so - spi -

- rai vers' il mio fi - ne, et al - hor so - spi -

- rai, so - spi - rai vers' il mio fi -

ne.

71. Орландо Лассо. Come la cera al foco

Canon à l'unisono, à 6.

Co - me la ce - ra al fo - co, Co - me la

Co - me la ce - ra al

Co - me la ce - ra al fo - co,

Co - me la ce - ra, al

Co - me la ce - ra,

Co - me la ce - ra al

ce - ra al fo - co
fo - co,
ce - ra al fo - co, co - me la ce - ra al
fo - co, co - me la cera al fo - co, ch'ac -
fo - co, al fo - co,

- na si - va strug -
- sca ter - re - na,
- na, e - sca ter - re - na,
- re
- re - na
a sca - ter - re - na, si

ch'ac - cen - da e - sca ter - re
ch'ac - cen - da e -
ch'ac - cen - da e - sca ter - re -
- cen - da, ch'ac - cen - da e - sca ter -
ch'ac - cen - da, ch'ac - cen - da e - sca ter -
ch'ac - cen - da e sca ter - re - na,

- gen - do e man - ca a
si - va strug - gen - do
si - va strug - gen - (do) gendo man - ca a poco a po -
e - man - ca a po co
si - va strug - gen - do e man ca a
- va strug - gen - do e - man - ca a po - co a

po - co a po - co: Co
 e man - ca a po - co a po - co: Co
 e man - ca a po - co a po - co: Co - si
 a po - co, a po - co, e man - ca a po - co, a po - co
 po - co a po - co po - co: Co
 po - co, e man - ca a po - co po - co:

etc.
 - si gli af - fan - ni, on - de la vi - ta è pie - na,
 Co - si gli af fan - ni, on - de la vi - ta e pie -
 gli af - fan - ni, Co - si gli af fan - ni on - de la vi - ta e pie -
 si gli af fan - ni, on - de la vi - ta e pie - na
 si gli af fan - ni, on - de on - de la vi - ta è pie - na
 Co - si gli af fan - ni on - de la vi - ta è pie -

72.

Лука Маренцио. Occhi lucenti e belli

Oc - chi lu - centi e bel - li
 Oc - chi lu - centi e bel - li
 Oc - chi lu - centi e bel - li
 Oc - chi lu - centi e bel - li

cen - ti e bel - li
 - li, Oc - chi lu - centi e bel - li Com'
 Oc - chi lu - centi e bel - li Com'
 Oc - chi lu - centi e bel - li Com'
 Co -

- es - ser può ch'in un me - des mo i - stan -
 - es - ser può ch'in un me - des mo i - stan -
 - es - ser può ch'in un me - des mo i - stan -
 - m'es - ser può ch'in un me - des mo i - stan -

Na- scan da

- te Na- scan da voi Na- scan da voi sì

voi si no-

no - ve for - me, sì no - ve for - me e

no - ve for - me, sì

no - ve for - me, sì

- ve for- me e tan- te? etc.

e tan - te?

tan - te?

no - ve for - mee tan - te?

no - ve for - me e tan - te?

73.

Джезуальдо ди Веноза. Beltà, poi che t'assenti

Bel- tà, poi che t'as- sen- ti, Co- me ne por- ti il cor,

Bel- tà, poi che t'as- sen- ti, Co- me ne por- ti il cor,

Bel- tà, poi che t'as- sen- ti, Co- me ne por- ti il cor,

por- tai tor- men- ti por-

por - ta i tor- menti, portaitor- men- ti.

- tai tor- men- ti Chè tor- men- ta- to

por- tai tor- men- ti Chè tor- men- ta- to

cor può ben sen- ti- re La do- glia

cor,

Chè tor- men- ta- to cor può ben sen- ti- re

del mo-ri - re, la do - glia

La do - glia del mo-ri -

dél mo-ri - re, E un' alma sen - za co - re, e un' al - ma

re, E un' alma sen - za co - re, e un' al - ma

74. Клаудио Монтеверди. T'amo mia vita

Canto Quinto I

T'a - mo mia vi - ta

Alto Tenore Basso

La mia ca - ra vi - ta

Basso continuo

La mia ca - ra vi - ta la mia ca - ra vi - ta Dol - ce - men - te mi di -

T'a - mo mia vi - ta

ce E in que - stasola si so - a -

ve pa - ro - la E in que - sta so - la si so - a - ve pa - ro -

- la Par che tra - sfor - mi lie - ta - men - te il co - re per far - me -

etc.

T'a - mo mia vi - ta T'a - mo mia

- ne si - gno - re

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMI	Acta Musicologica
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd.
EdM	Das Erbe deutscher Musik
MB	Musica Britannica. A national collection of music
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MQ	The Musical Quarterly
NrmI	Nuova rivista musicale Italiana
Op. Om.	Opera Omnia. Corpus mensurabilis Musicae
Publ.	Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke
PW	Pierluigi da Palestrinas Werke. Leipzig, 1862—1903, Bd.
SW	Orlando Lasso. Sämtliche Werke. Leipzig, 1894—1927, Bd.
SWn	Orlando Lasso. Sämtliche Werke, neue Reiche Kassel—Basel—London—New York, 1956 ..., Bd.
VfMw	Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20.
2. Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л., 1981.
3. Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.
4. Баранова Т. Б. Из истории органной мессы. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (ГМПИГ, вып. 40). М., 1978.
5. Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI—XVII веков. — В кн.: Из истории зарубежной музыки. М., 1980.
6. Брянцева В. Н., Ливанова Т. Н. Проблема Ренессанса в современном западном музыкознании. — В кн.: Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.
7. Гершензон-Чегодаева Н. Возрождение в нидерландском искусстве. — В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
8. Глинка М. И. Литературное наследие, т. II. Л., 1953.
9. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М., 1965.
10. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

11. Данилова И. Е. От средних веков к Возрождению. М., 1975.
12. Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972.
13. Дубравская Т. Н. Мадригал (жанр и форма). — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
14. Евдокимова Ю. К. Тематические процессы в мессах Палестрины. — Там же.
15. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Многоголосие средневековья. X—XIV века. М., 1983.
16. Евдокимова Ю. К., Симасова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982.
17. Иванов-Борецкий М. В. История мессы. М., 1910.
18. Кершнер Л. Немецкая народная музыка. М., 1965.
19. Комбарье Ж. Французская музыка XVI века. М., 1932.
20. Конен В. Д. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса. — В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.
21. Казарян Н. О принципах хроматической гармонии Джезуальдо. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки.
22. Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. Т. I. М., 1913.
23. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1940.
- 23 а. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1983.
24. Ливанова Т. Н. Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения. — В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм.
25. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
26. Назайкинский Е. В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии. — В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.
27. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
28. Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932.
29. Пелецис Г. Э. Месса Жоскена Денпре «Malheur me bat» (к вопросу о технике сочинения на cantus firmus). — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки.
30. Пелецис Г. Э. Формообразование в музыке И. Окегема и традиции нидерландской полифонической школы. Диссертация (рукопись). МГК, 1980.
31. Попеляш Л. В. Сравнительный анализ возможностей простого и двойного канона в музыке строгого стиля. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки.
32. Протопопов В. В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля. — Сов. музыка, 1977, № 3.
33. Протопопов В. В. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля. — В кн.: С. С. Скребков. Статьи, воспоминания.
34. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI—начала XIX века. М., 1979.
35. Пэриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха. Л., 1975.
36. Розеншильд К. К. Музыкальное искусство и религия. М., 1964.
37. Ромен Роллан. Собрание сочинений. Т. XVI. Л., 1935.
38. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. Л., 1976.
39. Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
40. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М., 1982.
41. Симасова Н. А. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки.
42. Симасова Н. А. Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI веков. — В кн.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки.

43. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
44. Стасов В. В. Статьи о музыке. Т. I. М., 1974.
45. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971.
46. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
47. Танеев С. И. Учение о каноне. М., 1929.
48. Танеев С. Дневники. Книга первая. М., 1981.
49. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М., 1975.
50. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки.
51. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. I. Киев, 1975; т. II, 1979.
52. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М., 1975.
53. Шестаков В. П. (состав.) Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
54. Ambros A. W. Geschichte der Musik. Leipzig, zweite Auflage. B. II, 1880; B. III, 1881; B. V, 1882.
55. Apel W. The Notation of Polyphonic Music 900—1600. Cambridge, 1944.
56. Apfel E. Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13. bis zum 15. Jh. Kassel, 1974.
57. Besseler H. Die Musik des Mittelalter und Renaissance. Potsdam, 1931—1934.
58. Blume F. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel—Basel, 1949—1968. Bd. 9, 1926.
59. Borren Ch. v. d. G. Dufay. Bruxelles, 1926.
60. Borren Ch. v. d. Etudes sur le XV-e siècle musical. Antwerpen, 1941.
61. Brown H. M. Music in the Renaissance. New York, 1976.
62. Brown H. M. The Genesis of a Style: The parisian Chanson 1500—1530. — Chanson and Madrigal 1480—1530. Cambridge, 1964.
63. Brenet M. Palestrina. Paris, 1910.
64. Bukofzer M. F. Studies in Medieval and Renaissance Music. New York, 1950.
65. Caracci M. Fortuna del tenor «L'homme armé» nel primo Rinascimento. NrmI, 1975 (N 2).
66. Eitner R. Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. 1, 2 Bände. Berlin, 1878—1880.
67. Eitner R. Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister. MfM, XXVI, 1894 (N 9).
68. Elders W. Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländers. Bilthoven, 1967.
69. Erismann G. Histoire de la Chanson. Paris, 1967.
70. Glareani. Dodecachordon. Publ., Leipzig, 1888.
71. Gombosi O. J. Jacob Obrecht. Leipzig, 1925.
72. Grove (The New Grove). Dictionary of Music and Musicians. London, 1980.
73. Gülke P. Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts. — Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag. Leipzig, 1961.
74. Coussemaker C. E. L'art harmonique au XII-e et XIII-e siècle. Paris, 1865.
75. Henze M. Studien zu den Messenkompositionen Ockeghem (Diss.). Berlin, 1968.
76. Jeppesen K. Der Palestrinastil und die Dissonanz. Leipzig, 1925.
77. Kiesewetter R. G. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles. Leipzig, 1841.
78. La Musica Enciclopedia storica. Torino, 1966.
79. Leichtentritt H. Geschichte der Motette. Leipzig, 1908.
80. Lowinsky E. Music in the Culture of the Renaissance. — Journal of the History of Ideas, XV, 1954 (N 4).
81. Maniates M. R. Quodlibet Revisum. AMI, XXXVIII, 1966.
82. Meyer E. H. Musik der Renaissance — Aufklärung Klassik. Leipzig, 1973.

83. Moser H. J. Lehrbuch der Musikgeschichte (vom Altertum bis zur Gegenwart). Berlin, 1953.
84. Plamenac D. Zur «L'homme armé» Frage. — ZfMw, 1929.
85. Prout E. Applied Forms (second edition). London, 1895.
86. Raphael A. Über einige Quodlibet mit dem cantus firmus «O rosa bella» und dieses Lied selbst. — MfM, XXXI 1899 (N 11/12).
87. Riemann G. Musiklexikon. Sachteil, 1967.
88. Reese G. Music in the Renaissance. New York, 1959.
89. Sanders E. H. Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von c. f. Satz u. Tonalität struktur. — AfMw, XXIV, 1967.
90. Schmidt-Görg J. Geschichte der Messe. — Das Musikwerk, Heft 30, hrsg. von K. G. Fellerer. Köln, 1967.
91. Sparks E. Cantus firmus in Mass and Motet 1420—1520. Berkley and Los Angeles—California, 1963.
92. Todd R. L. Retrograde, inversion, retrograde-inversion and related techniques in the Masses of Jacobus Obrecht. — MQ, 1972 (N 1).
93. Wagner P. Geschichte der Messe, Bd. I. Leipzig, 1913.
94. Wagner P. Das Madrigal und Palestrina. — VfMw, 1892.
95. Wolff H. Die Musik der alter Niederländer. Leipzig, 1956.

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ НОТНОГО ПРИЛОЖЕНИЯ

- a. Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae... Parisiis, Tornaei, Romae, 1943.
6. Hamburg O. Musikgeschichte in Beispielen von der Antike bis Johann Sebastian Bach. Wilhelmshaven—Locarno—Amsterdam, 1976.
- b. Ibid., N 13.
- c. Ibid., N 14.
1. Polyphonic Music of the fourteenth century (ed. by L. Schrade), v. III. Monaco, s. a.
2. MB, VIII. Complete Works of John Dunstable (ed. M. Bukofzer). London, 1953. [<2]
3. Ibid. [<2]
4. Op. Om. Guillelmi Dufay. (ed. H. Besseler). T. IV. Rome, 1962. [<2]
5. Ibid. T. III. Rome, 1951. [<2]
6. Johannes Ockeghem. Collected Works (ed. by D. Plamenac), second vol. New York, 1966.
7. Ibid., first vol., 1959.
8. Werken van Jacob Obrecht. Missen, N 1 (uitgegeven door J. Wolf). Amsterdam—Leipzig, s. a.
9. Ibid., N 4.
10. Ibid., N 6.
11. Vereeniging voor nederlandsche muziekgeschiedenis. Werken van Josquin des Prés (uitgegeven door A. Smijers), N 8. Amsterdam—Leipzig, 1939.
12. Ibid., N 7. Amsterdam—Leipzig, 1937.
13. Ibid., N 5. Amsterdam—Leipzig, 1931.
14. O. J. Gombosi. Jacob Obrecht. Leipzig, 1925. Beilage.
15. Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte (herausg. von K. G. Fellerer). Heft 22. Köln, 1962. [<2]
16. Ambros A. W. Geschichte der Musik. Fünfter Bd. (ausgest. von O. Kade). Leipzig, 1882.
17. Das Musikwerk. Heft 30. Köln, 1967.
18. Сочинения для хора а cappella мастеров нидерландской школы. Репертуар Московской симфонической капеллы (под ред. В. Булычева). Москва, 1910.
19. SWп. Messen. Bd. 10, N 52.
20. PW (herausgeg. von F. X. Haberl), Bd. 12. Leipzig, s. a.
21. Ibid., Bd. 19.
22. Repertoire dela Chapelle Sixtine. Palestrina Cinq Messes (ed. E. Girod). Paris, s. a.
23. PW, Bd. 15.

24. Собрание нотных рукописей из фонда именных коллекций библиотеки Московской консерватории (собрание А. Скарятин, т. 1).
Дополнение. PW, Bd. 27, III Buch.
- 25 a. Hamburg O. Musikgeschichte in Beispielen, N 20.
6. Schola cantorum, IX. Budapest, 1976.
в. Ibid., X. Budapest, 1976.
26. Polyphonic Music of the fourteenth century, v. III. Monaco, s. a.
27. DTÖ. Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts (bearb. von G. Adler u. O. Koller). VII. Jahrgang. Wien, 1900. [>2]
28. DTÖ. Sieben Trienter Codices. XL. Jahrgang (sechste Auswahl). Bd. 76. Wien, 1933. [>2]
29. MB, VIII. [<2]
30. Op. Om. Guillelmi Dufay. T. I. Rome, 1966. [>2]
31. Ibid. [>2]
32. Ibid., T. V. Rome, 1966. [>2]
33. Werken van Jacob Obrecht. Motetten, Bd. II (uitgegeven door J. Wolf). Amsterdam—Leipzig, s. a.
34. Op. Om. 15 (IV) L. Compere (ed. L. Finscher), 1961.
35. Publ. Josquin Depres. Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5, 6 Stimmen (veröff. F. Commer). Bd. VI. Leipzig, 1877.
36. Werken van Josquin Des Prés. Motetten (uitgeg. door A. Smijers) vierde aflev., Bd. IV. Amsterdam—Leipzig, s. a.
37. Das Musikwerk. Heft 22. Köln, 1962. [<2]
38. SW. Bd. XIII. Leipzig, s. a.
39. Ibid., Bd. III.
40. Ibid. Bd. III.
41. PW. Bd. VII.
42. Ibid., Bd. II.
43. Ibid., Bd. VII.
44. Polyphonic Musik of fourteenth century, vol. II. Monaco.
45. Publ., Guillaume de Machaut. Musikalische Werke. Bd 2. Leipzig, 1928.
46. Op. Om. Guillelmi Dufay. T. VI. Rome, 1964. [<2]
47. Ibid. [<2]
48. Musikalische Denkmäler. Bd. II. Die Chansons von Gilles Binchois. Mainz, 1957. [<4]
49. Ambros A. W. Geschichte der Musik. Bd II. Beilagen. Leipzig, 1880.
50. Werken van Jacob Obrecht. Missen, N 1, Anhang.
51. The Mellon Chansonner. Vol. I (Ed. by L. Perkins and H. Garey). New Haven—London, 1979. [<2]
52. Werken van Josquin Des Prés. Missen (N 8), Aunhangsel. Amsterdam—Leipzig.
53. Ibid., Wereldlijke Werken (uitgeg. door A. Smijrs). Bd. III. Amsterdam—Leipzig, 1925.
- 54 a) Duos et Trios de la Renaissance (collection dirigée par A. Agnel). Paris, 1970.
б) Werken van Josquin des Prés. Wereldlijke Werken. Bd.
55. Geschichte der Musik in Beispielen von A. Schering. Leipzig, 1954.
56. Ibid.
57. Quinze Chansons francaises du XVI-e siècle. Paris, 1926.
58. DTÖ, IX. Jahrgang. Wien, 1902.
59. Publ., Bd. VIII. Leipzig, 1879.
60. Publ. Ein Hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder. Bd. II.
- 61 a) EdM. Bd. IV.
б) Publ. Ein Hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder. Bd. I.
62. Ibid., Bd. III.
63. Ibid., Bd. II.
64. DDT, Bd. XXXIV. Leipzig, 1908.
65. MiM (Beilage). Berlin, 1876.
66. Publ. (Georg Forster. Der zweite Teil der kurtzweiligen guten... Liedlein). Bd. XXIX. Leipzig, 1905.
67. MiM (Beilage). Berlin, 1876.

68. Historical Anthology of Musik by A. T. Davison and W. Apel. Cambridge. 1950.
69. Das Musikwerk. Heft 22. [<2]
70. SWn, Bd. I. Leipzig.
71. SW, Bd. VI.
72. Luca Marenzio. Sämtliche Werke. Bd. I. Leipzig, 1929.
73. Gesualdo di Venosa. Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen. Bd. VI. Hamburg—Leipzig, 1957.
74. Tutte le Opere di Claudio Monteverdi. T. V. Venetia, s. a.

ПЕРЕВОДЫ НАЗВАНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Ach, Elstein, liebste Elselein (нем.)	Ах, Эльзочка, милая Эльзочка
Ad bene placitum (лат.)	К самому дороговому
Ad coenam Agni providi (лат.)	Во время вечери агнца я предсказал
Adesto (лат.)	Присутствующему
Adjuro vos, filiae Hierusalem (лат.)	Заклинаю вас, дочери Иерусалима
Alla riva del Tebro (ит.)	На берегу Тибра
Alma Deus (лат.)	Благословен бог
Alma parens (лат.)	Мать благословенная
Allégez moy (фр.)	Облегчите мои страдания
Allein Gott in der Höh sei (нем.)	Единый бог
Allez regretz (фр.)	Увы, мои печали
Allez, mes premieres amours (фр.)	О моя первая любовь
Al lume delle stelle (ит.)	При свете звезд
Alma Redemptoris Mater (лат.)	О спасителя мать
Altum alii sapiant (лат.)	Пусть другие познают высочайшего
Amor se giusto sei (ит.)	Любовь, ты стала справедлива
Ancor che col partire (ит.)	Лишь только покидаю Вас
Apostolo glorioso (лат.)	Славному апостолу
Ardo sí, ma non t'amo (ит.)	Да, я пылаю, но не люблю
Ascendens Christus in altum (лат.)	Восходящий в высь (небесную) Христос
Ascendo ad Patrem, o rex gloriae (лат.)	Я возношусь к отцу. О царь славы
Ave Maria [gratia plena] (лат.)	О Мария [исполненная милости]
Ave Maria, virgo serena (лат.)	О Мария, благая дева
Ave maris stella (лат.)	О звезда морей
Ave decus coeli clari (лат.)	О блеск светлых небес
Ave Regina coelorum [caelorum] (лат.)	О, царица небесная
Ave Sanctissima Maria (лат.)	О пресвятая Мария
Audi filia (лат.)	Слушай, дочь
Au travail suis (фр.)	За работой
Basiez moy (фр.)	Поцелуйте меня
Beata es, Maria (лат.)	Благословенна Мария
Beata Virgine (лат.)	Блаженна дева
Beatus Laurentius (лат.)	Блаженный Лауренций
Belle Isabelot (фр.)	Прекрасная Изабело
Bella canunt (лат.)	Славят сражения
Benedicam Dominum (лат.)	Благослови меня, боже
Benedicamus Domino (лат.)	Благослови нас, боже
Benedic anima mea Domino (лат.)	Благослови душу мою, господи
Benedicta (лат.)	Благословенная
Bestia stultus homo (лат.)	Зверь — это глупый человек
Bien veignes vous (фр.)	В добрый час вы пришли [любовные узы]
Bonjour, mon coeur (фр.)	Здравствуй, мое сердечко

* Названия сочинений приводятся в старой орфографии (см. с. 000) в соответствии с публикациями.

Cateline — Dufai (фр.)
Canticum Canticorum (лат.)
Caput (лат.)
Certa fortiter (лат.)
Chiare, fresche (ит.)
Christ ist erstanden (нем.)
Christ lag in Todesbanden (нем.)
Cis a cui je suis amie (фр.)
Comme femme (фр.)
Come la cera al foco (ит.)
Con che soavità (ит.)
Congregati sunt (лат.)
Confitebor tibi Domine (лат.)
Confundantur superbi (лат.)
Creator omnium Deus (лат.)
Cuiusvis toni (лат.)
Cum tua doctrina (лат.)
Cunctipotens genitor (лат.)

Da gaudiorum praemia (лат.)
De confort (фр.)
De la fonteinne (фр.)
Del freddo Reno (ит.)
Deo gratias (лат.)
De plus en plus (фр.)
Der heiling Herr sant Matheis (нем.)
Der unfals kraft hat mich (нем.)
De tous biens pleine (фр.)
Deus qui bonum vinum (лат.)
Deus qui non vis mortem peccantis (лат.)

Dies sanctificatus (лат.)
Di terrena armonia (ит.)
Dolorosi martir (ит.)
Domine da nobis auxilium (лат.)
Domine Dominus noster (лат.)
Dominicales (лат.)
Douleur me bat (фр.)
Dulces exu viae (лат.)
Dulcis amica (лат.)
D'ung desplaisir que fortune m'a faicht (фр.)

Ecce Ancilla Domine (лат.)
Ecce sacer dea magnus (лат.)
Ecce veniet dies illa (лат.)
Ecclesiae militantis (лат.)
Ecc' oscuratu (ит.)
Ein Meidlein zu dem Brunnen ging (нем.)

Entré je suis (фр.)
Es taget vor dem Walde (нем.)
Es warb ein schöner Jungling (нем.)
Et resurrexit (лат.)
Exsultet coelum, mare, sol, luna et sidera (лат.)

Fertur in convivios (лат.)
Fors seulement (фр.)

Катлин — Дюфан
Песнь песней
Голова
Верное крепко
Светлые и свежие
Христос воскрес
Христос в оковах смерти
Тот, чья подруга я
Как женщина
Как воск от огня
С какой нежностью
Они собрались
Каюсь тебе, боже
Соединяются гордые
Творец всего — бог
Любого тона
Твоим учением
Всемогущий отец (прародитель)

Награда радостных
О помощи
Об источнике
Хладного Рейна
Милостью господней
Все больше и больше
Святой Матфей
Сила беды меня
Преисполненная достоинств
Бог, что хорошее вино
Бог — не сила смерти для грешника

Священнейший день
Земной гармонией
Скорбные муки
За помощью к тебе, господи
Наш господь
Воскресная
Горе сразило меня
Очистите пути кротким
Милая подруга
От огорчения, что ниспослала мне судьба

Вот слуга господа
Вот верховный священник богини
Вот приходит тот день
Воинствующей церкви
Вот темный
Девушка пошла к колодцу

Я вошел
Светает на лесной опушке
Сватался прекрасный юноша
И воскрес
Ликует небо, море, солнце, луна и звезды

Он мчится на пир
Исключая только

Fortuna desperata (лат.)
Franchoise (фр.)
Frölich so wil ich singen (нем.)
Fuit homo missus a Deo (лат.)
Fuyons tous d'amour le jeu (фр.)

Gaudeamus (лат.)
Gaude Maria (лат.)
Già fu chi m'ebbe cara (ит.)
Già torna (ит.)
Gratia sola Dei (лат.)
Gressus meos (лат.)

Hab's je getan (нем.)
Haec Deum coeli (лат.)
Haec dies, quam fecit Dominus (лат.)
Hault le boys, m'amyie Margot (фр.)
Hercules dux Ferrariae (лат.)
Hé! Réveilles toi (фр.)
Homo quidam — Salve sancta facies (лат.)

Hor ch'el Ciel e la Terra (ит.)
Hört ich ein Kuckuck (нем.)
Huc me sydereo descendeno (лат.)

Ich kam vor liebes Fensterlein (нем.)
Ich stund an einem Morgen (нем.)
Il bianco e dolce cigno (ит.)
Il cocodrillo geme (ит.)
Il estoit un bonhomme qui venoit de Lyon (фр.)

Il me suffit de dous mes maux (фр.)
Il sera pour vous conbatu (фр.)
Im Meyen (нем.)
In arboris empiro (лат.)
Inclita stella maris (лат.)
In die tribulationis (лат.)
In dominus Adventus (лат.)
In feste (лат.)
In meinem Sinn (нем.)
In nomine Jesu (лат.)
In nomine Jesu genu flectatur (лат.)

Insbruck, ich muß dich lassen (нем.)
Intermerata (лат.)
In tenebris nostrae (лат.)
Inviolata et casta (лат.)
Inviolata genitrix (лат.)
Io mi son giovinetta (ит.)
Io son ferito (ит.)
I vostri acuti dardi (ит.)

J'ai pris amours (фр.)
Je ne demande (фр.)
Je ne puis plus (фр.)
Je recommence mes douleurs (фр.)
Je suis déshéritée (фр.)

Несчастливая судьба
Франсуаза
Хочу радостно я петь
Жил человек угодный богу
Бежим все прочь от любовных утех

Будем веселиться
Радуйся, Марня
Она была мне дорога
Уже возвращается
Только милость божья
Мое хождение

Когда бы то ни было
Вот царь небесный
В тот день, когда создал господь
В высокий лес, моя подружка Марго
Геркулес — вождь Феррары
Эй, проснись
Какой-то человек — Ты приветствуешь святую

Когда земля и небо
Услышал я кукушку
Я с трудом схожу сюда

Я подошел к любимому окошечку
Я встал однажды утром
Белый и нежный лебедь
Крокодил стонет
Жил-был человек, приехавший из Лиона
Достаточно и этих мне бед
Он будет для вас побежден
В мае
Среди деревьев
Славная звезда моря
В день мучений
К пришествию господа
К празднику
В моей душе
Во имя Иисуса
Пред именем Иисуса склоняются все народы

Инсбрук, я должен тебя покинуть
Неоскверненная
У нас, во мраке
Непорочная и целомудренная
Непорочная мать
Я молодая
Я ранен
Ваши острые стрелы

Я влюбился
Я не прошу
Я больше не могу [того, что мог]
Вновь повествую о своих страданиях
Я обездолена

Jesu Christe Fili Dei (лат.)
Jesu nostra redi mitio (лат.)

Jesus Christus unser Heiland (нем.)
Joseph, lieber Joseph mein (нем.)

Kein Adler in der Welt so schon (нем.)
Komm, Gott Schöpfer (нем.)
Komm, Heiliger Geist (нем.)

La Bataille de Rétz (фр.)
La bella man vi stringo (ит.)
La belle se siet [au piet] (фр.)
La Caquet des Femmes (фр.)
Laetentur coeli (лат.)
La Guerre (фр.)
L'alouette (фр.)
Lasse! Je sui en aventure (фр.)
La tortorella (ит.)
L'Aveugle Dieu (фр.)
La ver l'aurora (ит.)
Lauda Sion Salvatore (лат.)
Laudate pueri Dominum (лат.)
Le Chasse (фр.)
Le Serviteur (фр.)
Le Siège de Metz (фр.)
L'homme armé (фр.)
Liete e pensose (ит.)
Lob und Dank wir sagen (нем.)

Ma fin est mon commencement (фр.)
Malheur me bat (фр.)
Ma mignonne (фр.)
Mangio biscotti (ит.)
Maria zart (нем.)
Mein Sünd mich krank (нем.)
Memor esto (лат.)
Mentre ch'al mar (ит.)
Mille regretz (фр.)
Missa prolationum (лат.)

Nasce la gioci mia (ит.)
Nel mezzo (ит.)
N'esse par ung grant desplaisir (фр.)
Nesciens mater (лат.)
N'eu fait (фр.)
Nigra sum, sicut lilium (лат.)
Non al suo amante (ит.)
Nos qui sumus in hoc mundo (лат.)
Nun ruhen alle Wilder (нем.)
Nuper rosarum florens (лат.)

O admirabile commercium (лат.)
O bone et dulcis Domine Jesu (лат.)
Ob tugent freut (нем.)
O crux ave (лат.)
O florens Tu (лат.)
Occhi lucenti e belli (ит.)

Иисус Христос, сын божий
Иисус — наше возвращение к крото-
сти
Иисус Христос — наш оплот
Иозеф, любимый мой Иозеф

Ни один орел на свете
Приди, господь-создатель
Приди, святой дух

Битва при Рети
Прекрасную руку я Вам пожимаю
Красавица села [у подножия башни]
Женская болтовня
Радуются небеса
Война
Жаворонок
Оставь! У меня приключение
Горлинка
Слепой бог
Истинная заря
Восхваляй спасителя, Сион
Хвалите, отроки, господа
Охота
Поклонник
Осада Метца
Вооруженный человек
Веселые и задумчивые
Мы говорим: хвала и благодарение

Мой конец — мое начало
Несчастье меня сразило
Моя малютка
Ем я печенье
Мария нежная (благая)
Мой грех меня терзает
Будь благодарным
Тогда у моря
Тысяча сожалений
Месса извлечения

Рождается радость моя
В середине
Не великая ли это беда
Непорочная мать
Если бы не
Я черна, подобно лилии
Не ее возлюбленному
И мы пребываем в этом мире
Спокойны все леса
Ныне роза расцвела

О прекрасный союз
О добрый и милостивый Иисус
Если бы добродетель радовала
Благословен крест
О ты, цветущая
Очи лучистые и прекрасные

Occhi piangete (ит.)
O magnum mysterium (лат.)
O martyr Sebastiane (лат.)
Omnes speciosa (лат.)
Omnium bonorum plena (лат.)
Onde tolse Amor (ит.)
O occhi [di] manza mia (ит.)
O quam mira (лат.)
O quam suavis est (лат.)
Orbis factor (лат.)
O rex gloriae (лат.)
O rosa bella (ит.)
O sacrum convivium (лат.)
O salutaris hostia (лат.)
O sancte Sebastiane (лат.)
O series summe rata (лат.)
O Welt, ich muß dich lassen (нем.)
O Welt, sieh hier dein Leben (нем.)
O tu che fra le [selve occulta] (ит.)

Pange lingua (лат.)
Panis quem ego dabo (лат.)
Parce, Domine (лат.)
Par droit je puis [bien complaindre et
gemir] (фр.)

Parlo maiser o taccio (ит.)
Pater noster [qui es in coelis] (лат.)
Per aspro mar di notte (ит.)
Petite camusette (фр.)
Petrus Apostolus (лат.)
Piagne e sospiri (ит.)
Piangete valli (ит.)
Plusieurs regretz (фр.)
Plus nulz regretz (фр.)
Pose un gran foco (ит.)
Pour quod me bat (фр.)
Prenez sur ... (фр.)
Princeps Marte potens (лат.)
Prophaetiae Sibyllarum (лат.)
Psalmi Davidis Poenitentiales (лат.)

Qual èil piu grand'amor (ит.)
Quam pulchra es (лат.)
Quando nascesti Amor (ит.)
Questi vaghi (ит.)
Quid tibi (лат.)
Qui habitat in adjutorio (лат.)

Regina coeli (caeli) (лат.)
Repleatur os meum laude (лат.)
Resvelons nous [resvelons, amoureux]
(фр.)

Rex seculorum (лат.)
Robin, par l'âme (фр.)
Resonet in laudibus (лат.)
Royné du ciel (фр.)

Глаза, плачьте
О великая тайна
О Себастьян мученик
Все великолепные
Пренсполненная всех достоинств
Откуда взяла любовь
О глаза моей любимой
Дивись
Какой он ласковый
Творец
О царь славы
О прекрасная роза
О священный мир
О спасительная жертва
О святой Себастьян
О дань всех существ
О мир, я должен тебя покнуть
О мир, смотри, здесь твоя жизнь
О ты, который живешь среди [мрач-
ных лесов]

Воспой язык
Хлеб, который я вам даю
Сжался, господи
Мне подобает [жаловаться и стонать]

Говорю я или молчу
Отче наш [иже еси на небеси]
По суровому ночью морю
Курносая малютка
Апостол Петр
Плачешь и вздыхаешь
Плачьте, долины
Множество сожалений
Больше нет сожалений
Зажег большой огонь
За что меня бьет
Примите как
Знаменитый родитель Марты
Пророчества сивилл
Псалмы-покаяния Давида

Когда любовь сильнее
Какая ты красивая
Когда ты родилась, любовь
Эти прекрасные
Зачем тебе
Кто живет в храме

Царица небесная
Пусть исполнятся хвалой уста мои
Проснемся [проснемся, влюбленные]

Царь во веки веков
Робин, в душе своей
Отзывается в похвалах
Царица небес

Sacerdotes Domini (лат.)	Служители господа
Salve diva parens (лат.)	Здравствуй, божественная мать
Sancta Maria (лат.)	Святая Марья
Sancti Antonii Viennensis (лат.)	Святой Антоний Австрийский
Sanctorum arbitrio (лат.)	На суд святых
Salve Regina (лат.)	О царица
Salutatio angelica (лат.)	Приветствие ангельское
Sanz cuer m'en vois (фр.)	Без сочувствия смотрит на меня
Se congié preus (фр.)	Прощается рыцарь
Se la face ay pale (фр.)	Если бледно личико
Schlecht und recht behüte mich (нем.)	Храни меня в горе и в радости
Sicut erat in principio (лат.)	Говорят, в начале было
Si dolce non sono (ит.)	Я не так нежен
Sine nomine (лат.)	Без названия
Si oblitus fuero (лат.)	Если бы я забыл [тебя, Иерусалим]
Si vous n'estes (фр.)	Если Вы еще не
Solo e pensoso i più deserti campi (ит.)	Задумчиво один брожу я по полям
Sub tuum praesidium (лат.)	Под твою защитой (твоим покровом)
Surge propere [amica mea] (лат.)	Встань скорее [подруга моя]
Sur le pont d'Avignon (фр.)	На Авиньонском мосту
Surrexit Dominus (лат.)	Воскрес господь
Susanne un jour (фр.)	Сюзанна однажды
T'amo mia vita (ит.)	Я тебя люблю, жизнь моя
Tempo la Cetra (ит.)	В то время, когда цитра
The Western Wynde (англ.)	Западный ветер
Tenez moy en vos bras (фр.)	Держите меня в объятиях
Tityre tu patulae (лат.)	Вергилий, ты пастух широкой
Tous les regrets (фр.)	Тысяча сожалений
Tribularer, si nescirem (лат.)	Да буду я мучим, если не узнаю
Tristitia obsedit (лат.)	Овладела скорбь
Tu, Domine, benignus es (лат.)	Ты, боже, щедр
Tu es pastor ovium (лат.)	Ты — пастырь овец
Un giorno mi pregò una (ит.)	Однажды меня попросила
Unser große Sünde (нем.)	Наш великий грех
Unser lieben Hühnerchen (нем.)	Наши дорогие курочки
Ut Phoebi Radiis (лат.)	Как лучами Феба
Vasilisa ergo gaude (лат.)	Радуйся теперь, Василиса
Vater unser im Himmelreich (нем.)	Отче наш, иже еси на небеси
Vedrassi prima (ит.)	Увидел бы я раньше
Veni Creator Spiritus (лат.)	Приди, создатель-дух
Veni in hortum meum (лат.)	Приди в мой сад
Veni Sancte Spiritus (лат.)	Приди (снизойди), дух святой
Veni sponsa Christi (лат.)	Приди, невеста Христова
Vestiva i colli (ит.)	Оделись холмы
Vezzosi augelli (ит.)	Ласковые птички
Victimae paschali laudes (лат.)	Хвали пасхальных агнцов
Vidi la forosetta	Увидел я крестьяночку
Vidi turbam (ит.)	Увидел толпу
Vor deinen Thron (нем.)	Перед твоим престолом
Vultum tuum deprecabuntur (лат.)	Лик твой воспоют
Was mein Gott will (нем.)	Что пожелает господь
Wenn wir in höchsten Nöten sein (нем.)	Когда мы в великой нужде

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	7
I. Месса	14
II. Мотет	56
III. Многоголосная песня и мадригал	91
Французская chanson	93
Немецкая Lied и Quodlibet	113
Итальянский мадригал	129
Заключение	149
Потное приложение	152

I. МЕССЫ

а) Кюрие IV григорианской мессы	152
б) Кюрие — Tropus "Cunctipotens"	152
в) Аноним. Органум: Кюрие — Tropus "Cunctipotens"	152
г) Аноним. Органум: Кюрие — Tropus "Cunctipotens"	152
1. Гильом де Машо. Месса "Notre Dame". Kyrie I	153
2. Джон Данстейбл. Месса "Rex seculorum". Sanctus	154
3. Джон Данстейбл. Кюрие	156
4. Гильом Дюфай. Gloria "ad modum tubae"	158
5. Гильом Дюфай. Месса "Ave Regina caelorum". Kyrie I	160
6. Йоханнес Окегем. Месса "Prolationum". Kyrie I, Pleni, Agnus III	161
7. Йоханнес Окегем. Месса "De plus en plus". Kyrie	164
8. Якоб Обрехт. Месса "Je ne demande". Kyrie I, Pleni, Agnus II	166
9. Якоб Обрехт. Месса "Malheur me bat". Kyrie I, Kyrie II	173
10. Якоб Обрехт. Месса "Sub tuum praesidium". Kyrie I, Gloria	176
11. Жоскен Депре. Месса "Malheur me bat". Kyrie I	179
12. Жоскен Депре. Месса "Hercules dux Ferrariae". Sanctus, Agnus I, Agnus III	180
13. Жоскен Депре. Месса "L'homme armé" (sexti toni). Agnus	187
14. Пьер де Ла Рю. Месса "L'homme armé". Kyrie II	192
15. Пьер де Ла Рю. Месса "Ave Sanctissima Maria". Sanctus	193
16. Марбриан де Орто. Месса "Mi-Mi". Agnus	199
17. Людвиг Зенфль. Месса "Dominicales L'homme armé". Kyrie I	202
18. Пьер Мулю. Месса "duarum facierum". Sanctus	203
19. Орландо Лассо. Месса "Je suis déshéritée". Kyrie	206
20. Палестрина. Месса "Repleatur os meum". Kyrie I, Kyrie II, Agnus II	210
21. Палестрина. Месса "Gia fu chi m'ebbe cara". Benedictus	217
22. Палестрина (?). Месса "Canonica". Sanctus	218
23. Палестрина. Месса "Sine Nomine". Kyrie	219
24. Паоло Агостини. Месса "Sine nomine". Et resurrexit	221
Дополнение. Палестрина. Магнификат "Quinti toni" (12)	224

II. МОТЕТЫ

25. Benedicamus Domino	227
а) григорианская мелодия	227
б) клаузула "Domino"	227
в) аноним (XIII в.)	228
г) аноним (XIII в.)	229
26. Гильом де Машо. Omnes speciosa	230
27. Джон Данстейбл. Veni, Sancte Spiritus	235
28. Джон Данстейбл. Alma Redemptoris mater	238
29. Джон Данстейбл. Nesciens mater	239
30. Гильом Дюфай. Apostolo glorioso — Cum tua doctrina — Andreas	240
31. Гильом Дюфай. Inclita stella maris	244
32. Гильом Дюфай. Ave Regina caelorum	246

S	33. Якоб Обрехт. Beata es, Maria	248
S	34. Луи Компер. Omnium bonorum plena	252
S	35. Жоскен Дебре. In festo SS. nominis Jesu	255
S	36. Жоскен Дебре. Alma Redemptoris Mater — Ave Regina coelorum	258
S	37. Пьер де Ла Рю. Ave Sanctissima Maria	262
S	38. Орландо Лассо. Creator omnium Deus	266
S	39. Орландо Лассо. Sancta Maria	270
S	40. Орландо Лассо. Exsultet coelum	271
S	41. Палестрина. Ascendens Christus	273
S	42. Палестрина. Tribularer si nescirem	277
S	43. Палестрина. Nasc dies	280

III. МНОГОГОЛОСНЫЕ ПЕСНИ И МАДРИГАЛЫ

Французская chanson

S	44. Гильом де Машо. Le "De confort"	284
S	45. Гильом де Машо. Рондо "Ma fin est mon commencement"	285
S	46. Гильом Дюфан. Рондо "Bien veignes vous"	287
S	47. Гильом Дюфан. Рондо "Resvelons nous — Alons ent bien"	289
S	48. Жиль Беншуа. Рондо "De plus en plus"	290
S	49. Хуаң Гизегем. De tous biens pleine	291
S	50. Антуан Бюнуа. Je ne demande	293
S	51. Аноним. Il sera pour vous combatu — L'ome armé	296
S	52. Йоханнес Окегем. Malheur me bat	297
S	53. Жоскен Дебре. Plus nulz regretz	299
T	54а. Жоскен Дебре (?). Petite camusette (à 3 v.)	301
T	б. Жоскен Дебре. Petite camusette (à 6 v.)	303
T	55. Якоб Жакотен. Je suis déshéritée	307
T	56. Пьер Кадеак. Je suis déshéritée	309
T	57. Клеман Жанекен. Si vous l'aves rendes	311

Немецкая Lied и Quodlibet

T	58. Освальд Волькенштейн. Lied	313
T	59. Генрих Финк. Auf gut gelück	314
T	60. Генрих Изаак. Ich stund an einem Morgen	316
T	61а. Аноним. Elselein, liebstes Elselein	318
U	б. Людвиг Зенфль. O Elselein — Es taget	319
U	62. Людвиг Зенфль. Kein Adler — Es taget — Ich stund	320
U	63. Людвиг Зенфль. Entlaubet ist der Walde	322
U	64. Сикст Дитрих. Vater unser im Himmelreich	324
V	65. Матнас Грайтер. Quodlibet	325
V	66. Леонард Хайденхаймер. Quodlibet	327
V	67. Аноним. Quodlibet	329

Итальянский мадригал

V	68. Франческо Ландини. Si dolce non sono	331
V	69. Киприан де Роре. Ancor che col partire	336
V	70. Орландо Лассо. Come lume di notte in alcun porto	338
V	71. Орландо Лассо. Come la cera al foco	339
V	72. Лука Маренцио. Occhi lucenti e belli	343
V	73. Джезуальдо ди Веноза. Beltà, poi che t'assenti	345
V	74. Клаудио Монтеверди. T'amo mia vita	346

V	Список условных сокращений	348
V	Литература	348
V	Источники примеров нотного приложения	351
V	Переводы названий музыкальных сочинений	353