

О МЕЛОДИЧЕСКОЙ ПОВТОРНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПАЛЕСТРИНЫ

Палестрина относится к числу композиторов, чьими именами обозначают периоды в истории музыки («эпоха Палестрины»); его творчество стало своего рода символом «строгого стиля», а эпитет «палестриновский» на протяжении XVII-XVIII и даже XIX веков служил указанием на некое идеальное, старинное церковное звучание¹. Однако эта «старинность» содержала в себе и нечто глубоко знакомое слуху более поздних поколений — то новое для времени Палестрины, что впоследствии стало нормой.

Одно из свойств такого рода — отмечаемая исследователями особая *проясненность* стиля композитора. К. Проспе, которому мы обязаны первым хорошим изданием сочинений композитора, писал: «Палестрину называют музыкальным реформатором, и он был им, но в консервативном смысле; он не произвел перелома в сущности своего искусства, он спустился лишь в самые глубины этого искусства, облагородил его и сделал ясным. Новых дорог вперед он не искал, но им были найдены... доступы во внутренние и неизмеримые лабиринты созвучий. Величие характера Палестрины в том, что вся его жизнь была посвящена чистому церковному стилю»². Кристаллизация чистого, проясненного стиля была обусловлена многими причинами, среди которых и постановление Первого Триденского Собора. Чтобы верующие без труда могли постичь смысл религиозных текстов и заключавшееся в них учение, церковные власти требовали упрощения стиля церковной музыки и искоренения контрапунктически изощенного письма, затрудняющего отчетливое звучание канонического текста³. По заказу церковных властей композитор написал три шестиголосных мессы. Одна из них — месса «*Rape Marcelli*». Исполненная в

¹ А. Эйнштейн, рассуждая о возможности композитора во времена Моцарта сочинять церковную музыку в старинном стиле, уточняет: «... в “старинном стиле” (то есть в стиле Палестрины или в том, что в XVII и XVIII веках считалось стилем Палестрины)...». См.: *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность, Творчество. М. 1977. С. 152.

² Цит. по изд.: *Иванов-Борецкий М. В.* Очерк истории мессы. М., 1910. С. 17.

³ Сюжет о Триденском соборе изложен по изд.: *Ambros A.* Geschichte der Music. 1881-1883.

доме кардинала Вителли в 1565 году, она, по словам Н. А. Симаковой, «опровергла все претензии, высказанные на Триденском соборе, и принесла ее автору славу “спасителя церковной музыки”»⁴. «Исполнение этой мессы, — пишет М. В. Иванов-Борецкий, — убедило церковные власти, что не многоголосную музыку надо изгнать из церкви, а только тех композиторов, произведения которых нарушают церковное благочиние»⁵. Многие исследователи, впрочем, считают легендой эпизод о мессе папы Марчелло — «спасительнице церковной музыки», приводя тот факт, что сочинение было написано гораздо ранее созыва упомянутой комиссии. Как бы то ни было, месса «Piae Magcelli» является типичным образцом стиля, который мы называем палестриновским, и, в то же время, полностью соответствует идеалам, сформулированным Триденским собором: «ясность произношения слов, достигнутая этой музыкой, обуславливает проникновение в душу молящегося и придает всему творению какую-то особенную торжественность и серьезность»⁶.

Среди приемов музыкального письма, способствовавших достижению всех названных эффектов, большую роль играл силлабический принцип переложения текста на музыку. Не менее значительным было и введение продолжительных *разделов аккордово-гармонического склада*, проясняющих вертикаль и обеспечивающих максимальную слышимость слов. Для многих композиторов, современников Палестрины, такая практика была нормой. Она связана, прежде всего, с именем Орландо Лассо, для которого аккордово-гармонические построения — преимущественно в частях с протяженным текстом — в высшей степени характерны. Вообще, искусство Палестрины и его современников — явление, в котором полифония активно взаимодействует с гармонией (сошлемся в этой связи на статью Ю. Н. Холопова, посвященную вопросам гармонии и тональности у Палестрины, и на статью И. К. Кузнецова, посвященную взаимодействию принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо⁷). Интересно заметить, что роль

⁴ Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. М., 2002. С. 158.

⁵ Иванов-Борецкий М. В. Очерк истории мессы. М., 1910. С. 16.

⁶ Там же, с. 16.

⁷ Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 54-70; Кузнецов И. К. О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо // Там же. С. 70-85.

аккордово-гармонического склада у Палестрины в разные периоды творчества была различной⁸. В ранних опусах такого рода построения почти не встречаются — за редкими исключениями. Назовем в качестве примера мессы «O Regem coeli» и «Esse sacerdos magnus» — аккордовые образования в вертикали этих сочинений появляются лишь в кадансовых оборотах. Да и в среднем периоде творчества встречаются сочинения, выполненные практически полностью в сугубо полифонической манере нидерландских мастеров XV — первой половины XVI веков и отличающиеся достаточно сложной полифонической техникой.

И все же основной тенденцией творчества Палестрины становится все более определенное тяготение к письму, в котором сквозные имитационные построения сочетаются с аккордово-гармоническими — иногда именно они играют основную роль. Интересно в этой связи проследить за рядом произведений, созданных на протяжении длительного периода времени и связанных между собой единством первоисточника. Таковы, например, мотеты «Lauda Sion» 1563 года, «Lauda Sion» 1575 года, месса «Lauda Sion»⁹ 1582 и мотет «Lauda Sion» 1584 года, основу которых составляет секвенция «In Festo Corporis Christi» (секвенция в праздник Тела Христова). В этой цепочке явно прослеживается тенденция перехода от первоначально преобладающей полифонической к утверждающейся аккордово-гармонической фактуре. Первый мотет выполнен в технике сквозного имитационного письма. Е. В. Вязкова указывает на закономерную логику его развития: «от

⁸ Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 54-70; Кузнецов И. К. О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо // Там же. С. 70-85.

⁹ Приведем следующее высказывание М. В. Иванова-Борецкого: «Было бы ошибкой думать, что все произведения Палестрины одного стиля, одной манеры. Его биограф Джузеппе Баини различает в композиторской деятельности Палестрины до 10 стилей». См.: Иванов-Борецкий М. В. Очерк истории мессы. М., 1910. С. 17. С другой стороны, нельзя не заметить, что существуют и неизменные черты стиля Палестрины, заявленные уже в его ор. 1 и сохранившие свое значение на протяжении всего последующего творчества. См.: Симакова Н. А. Палестрина: «Orus 1» // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 132-145.

⁹ Следует отметить, что первоисточник мессы — одноименный мотет 1563 года, однако по некоторым особенностям введения тематического материала можно предположить, что Палестрина параллельно имел в виду секвенцию в качестве мелодической модели.

двойной имитации — через однотемный канон — к двойному. Идея постепенного усиления канонического начала преобладает»¹⁰. Часть второго мотета «Lauda Sion», как и некоторые разделы одноименной мессы выдержаны в аккордово-гармонической фактуре (не случайно первый из примеров вышеупомянутой статьи И.К. Кузнецова, взят именно из мессы «Lauda Sion»¹¹). Последний же из мотетов «Lauda Sion» весь, от начала до конца — за исключением финальной строфы, — имеет хоральный склад. Другой пример — мессы «L'homme armé» 1570 и «Quarta» 1582 года на тот же источник. Отметим, что в мессе 1570 года несомненно преобладание имитационно-канонической техники: лишь единожды — в Credo, на словах «Simul adoratur», — возникает эпизод аккордово-гармонического склада. В написанной 12 годами позже мессе «Quarta» преобладает, напротив, аккордовое письмо.

Другим, наряду с аккордовым письмом, феноменом «проясненного» стиля Палестрины является *повторность элементов в горизонтальной* последовательности построений. Обычно повторность в сочинениях Палестрины рассматривается прежде всего как проявление имитационного принципа фактуро- и формообразования. «Изначальная идея такого развития, — пишет Ю. К. Евдокимова, — сосредоточивается не на горизонтальном выявлении мелодического процесса, но на передаче прозвучавшего тезиса из голоса в голос и, таким образом, на формировании совокупного мелоса как бы по диагонали»¹². Однако имитации у Палестрины нередко сочетаются с повторениями в том же (или одноименном) голосе, на той же высоте, что говорит о повторности, существующей и в горизонтальном измерении формы. Музыка строгого стиля служит, в известном смысле, подтверждением позиции Й. де Гарландиа, который ставил в один ряд «повторение в одном голосе» и «повторение в разных голосах»¹³. Главное свойство музыкального языка второй половины XV-XVI веков — мотивное строение голосов, — порождает принципиальную возможность повторения. Не только «в разных

¹⁰ Вязкова Е. В. Система сложного контрапункта в произведениях Палестрины (версии творческого процесса) // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. М., 1997. Вып. 140. С. 92.

¹¹ Кузнецов И. К. Цит. изд. С. 70-85.

¹² Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. М., 2000. Вып. I. С. 8.

¹³ Цит. по изд.: Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья. X-XIV века. М. 1983. С. 55.

голосах», но и «в том же голосе»: не только по диагонали, но и по горизонтали. Избранный нами горизонтальный ракурс рассмотрения в последнее время привлекает внимание исследователей стиля Палестрины. По словам Т. Н. Дубравской, «мелодия — зеркало стиля Палестрины»¹⁴. Исследовательница обращает внимание на логику мелодического развития *каждой отдельной партии*.

Два модуса восприятия мелодической сущности музыки Палестрины — мотивно-комплементарный, акцентирующий внимание на фактурной диагонали, и линейный, горизонтальный — не оспаривают друг друга; они свидетельствуют о сложной взаимосвязи различных измерений многоголосной фактуры Палестрины — особенно в мотетах и мессах.

Прослеживая последовательный порядок мелодических построений, мы убеждаемся в значимости повторов периодического (**aa**) и строфического типа (**ab cb**). Повторность, о которой пойдет речь, тесно связана с т. н. мотетно-строфическим принципом организации в хоровой музыке XVI века, согласно которому каждый новый раздел формы (или строфа) начинается с имитационных повторений тематического мотива всеми голосами партитуры. Генетически повторы по горизонтали (типа **aa**, **ab-cb**...) связаны с песенным типом музыкальных форм, где они составляют основу структуры. На системе повторов основаны синтаксис и композиция в гармоническом многоголосии тональной эпохи. Иное дело мотет или месса эпохи сквозного имитационного письма. Здесь горизонтальная повторность относится к числу нерегулярных признаков: она может быть, но может и не быть. В мотете и, особенно, в мессе Палестрины эта повторность существует как бы «поверх» имитационности — как некий абсолютно органичный, но всегда непредсказуемый, казалось бы, «незапрограммированный» общим ходом музыкального развития момент музыкальной формы.

И все же, при всех различиях, повторность у Палестрины связана определенным образом как с песенными структурами, так и с аккордово-гармоническим складом. Одноголосные мелодии на стихотворный текст часто служили основой в мессах на с.і. и мессах-пародиях, да и гармоническая фактура нередко соседствует с ими-

¹⁴ Дубравская Т. Н. Стиль Палестрины в контексте музыкального искусства чинквеченто // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М., 2002. Сб. 33. С. 18.

тационной не только в светских, но и в духовных жанрах палестриновской музыки. Рассмотрим оба этих случая и начнем с аккордово-гармонических моментов звучания у Палестрины.

Проясненная аккордовая вертикаль, вместе с мелодической трактовкой верхнего голоса фактуры, — одно из условий возникновения повторяемых построений (см. нотный пример №1 в приложении). В построениях такого рода может присутствовать и полифоническая техника: часто это вертикально-подвижной контрапункт в условиях имитационного построения. Однако слуховое восприятие — иногда как бы вопреки тому, что видит глаз аналитика, — акцентирует аккордово-гармоническую вертикаль и ведущую роль верхнего голоса. Возьмем, к примеру, Кугие I мессы Папы Марчелло.

Развитие музыкального материала подчинено здесь строфическому принципу. Однако если рассмотреть фактуру данной части не в диагональном ракурсе, а горизонтальном — по голосам, и обратить внимание на синтаксическое строение начальных строф, можно обнаружить не что иное, как структуру — **А В В₁ С С₁**, где **А** — своего рода «запев», а **В** и **С** — «припевы» повторно-периодического строения (**А** — 1-й — 9-й такты, **В** — 10-й — 12-й такты, **В₁** — 13-й — 15-й такты, **С** — 16-й — начало 18-го такта, **С₁** — с продолжения 18-го такта — до конца). Такое разделение подтверждается и высотной стороной мелодической линии верхнего голоса, а также гармоническими особенностями и моментами кадансирования. Вся музыкальная ткань хоровой партитуры в данном случае уподобляется нами построению аккордово-гармонического склада: мы различаем ведущий, «солирующий» голос — сопрано (в моментах его паузирования такие же функции берет на себя альт), «бас» — самый нижний пласт (эта функция принадлежит партии баса II, в момент его паузирования — баса I или тенора II); остальные голоса — поддерживающие, т. е. «гармония».

Такую позицию рассмотрения «подказала» сама фактура. Дело в том, что **В** и **В₁** образуют шестерной вертикальный контрапункт (при нулевом показателе) с минимальными изменениями: верхний голос в двух случаях сохраняет основной контур своего мелодического рисунка, а остальные «обмениваются» мелодическими линиями. В нотной записи это очевидно, а для слушателей — с точки зрения высотности — одно и то же (бас остался басом, мелодия и гармония сохранились на своих местах). Первый фрагмент, обозначенный нами символом «**А**», — самый интересный по степени раз-

витости мелодической линии. Его «солирующая» партия декларирует свою музыкальную мысль патетически развернуто, доводя диапазон до объема м.9 (см. нотный пример № 2). Обособление **А** осуществляется и ладогармоническими средствами: показ основных ступеней лада в начальном имитационном построении — так называемая *реперкуссия*¹⁵ — указывает на миксолидийский **G**, в отличие от ионийского **C** в последующих построениях Кугие I. Даже мелодическая близость **А** и **В**, **В₁** «работает» на их обособленность друг от друга. Можно было считать **В** продолжением имитационного развития в **А**, однако кадансовый оборот в т.9, смена реперкуссии (*ре-соль* уступает место *соль-до*) и смещение на ступень повторяемого мелодического оборота в «солирующем» сопрано (ср. тт. 1-3 и 10-12) позволяют нам отчленивать сравниваемые построения друг от друга. Совсем иначе обстоит дело в **В** и **С**. Здесь мелодическое сходство подтверждено единством лада и высотной идентичностью мелодических вершин в партии сопрано (ср. тт. 10-12, 13-15 и 16-17, 18-19). Близки и гармонические схемы этих построений (см. нотный пример № 3 в приложении).

Обратимся теперь к повторности в произведениях на рифмованный одноголосный первоисточник.

В качестве образца приведем два уже упомянутых сочинения: мессы на песенный и на григорианский первоисточник. Первый из них — месса на L'homme armé. Повторы в песенке-первоисточнике нашли отражение в синтаксисе мессы. В примере №4 приведен фрагмент мессы, в котором повторение на той же высоте полифонически завуалировано передачей роли верхнего голоса от Сопр. I к Сопр. II (см. тт. 1-6 — Сопр. I, тт. 7-9 — Сопр. II). Второй мелодический источник, к которому мы обратимся — секвенция «Lauda Sion». Традиционно текст секвенций складывается из парных строк — двустихий с рифмами по схеме a(a) bb cc dd ... x(x)¹⁶. Парные стихотворные строки имеют один и тот же напев, который меняется с каждым двустихием (см. нотный пример №5). Иногда одна и та же мелодия сохраняется в соседних двустихиях, то есть звучит четыре раза — внутри строк и внутри строф. Многократно повторяемый мелодический сегмент — клаузула (**c** в

¹⁵ См.: Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 64.

¹⁶ В данной секвенции присутствуют и перекрестные рифмы (cd cd).

нашем примере) завершает большинство строк секвенции. Этот мотив будет играть значительную роль в целом ряде сочинений Палестрины на «Lauda Sion». Первое из них — мотет 1563 года.

Парная повторность секвенции отразилась на формообразовании мотета: он состоит из двух контрастных частей — схема мотета А–А¹ В. Первая из них — полифоническая, вторая — хорального склада. Необычный для мотетно-строфической формы точный повтор начального построения (А–А¹ в нашей схеме) можно объяснить, прежде всего, следованием форме секвенции. Многократная повторность клаузулы с также отражена в мотете: Палестрина часто проводит этот мотив, всегда повторяя его в сопрано (сс¹).

В последующем мотете 1575 года, а также в мессе 1582 года, присутствуют повторы той же клаузулы — при этом, в той же мелодической версии, что и в первом из мотетов на «Lauda Sion».

Самая интересная трактовка идеи повторности содержится в завершающем цикл 8-голосном мотете.

В отличие от предыдущих мотетов на «Lauda Sion», здесь композитор оставляет неизменной всю мелодию секвенции (а она занимает в современной записи более 80 тактов). На этот раз «Lauda Sion» предстает в виде гармонизованного четырехголосного хора. Каждая его строка звучит дважды — поочередно у двух четырехголосных хоров. Повторение музыкального материала сочетается с неповторяемостью словесного ряда — и в этом отношении форма мотета вторит форме секвенции.

Следовательно, повторность, идущая от секвенции, впервые полностью воплощается буквально — в заключительном сочинении цикла «Lauda Sion».

Подход к музыке мастера, примененный в данной работе, не может претендовать на универсальность — прежде всего потому, что интересные нас структурные образования типа **aa** и **ab cb** не относятся к числу постоянных свойств музыки Палестрины. В то же время мало сомнений в том, что найденными образцами не исчерпываются примеры горизонтальной, мелодической повторности у Палестрины. Поэтому принятая в работе аналитическая установка может оказаться полезной и в дальнейшем — при изучении различных жанров творчества Палестрины, а также сочинений его современников и предшественников.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1.

Палестрина. *Magnificat*

Musical score for the Magnificat by Palestrina, featuring Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2 parts. The lyrics are: per, et in sac - cu - la, et in sac - cu - la, et in sac - cu - la, et in sac - cu - la.

2.

Месса «Papae Marcelli». *Kyrie I*

Musical score for the Kyrie I from the Mass 'Papae Marcelli' by Palestrina, featuring Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, Bass I, and Bass II parts. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son.

5

S
S
A
TI
TII
B

5.

Sequentia in Festo Corporis Christi

(Секвенция в праздник Тела Христова)

A
A
B
B
C
D
C
D

1. Lauda Sion Salvatorem, lauda ducem et pastorem, in hymnis et canticis.

2. Quantum potes, tranam aude Quia maior omni laude Nec laudare sufficis.

3. Laudis thema specialis Panis vivus et vitalis Hodie proponitur.

4. Quem in sacrae mensae coenae, Turbae Fratrum duodenae Datum nomen ambigitur.

5. Sit laus plena, sit sonora, Sit incunda, sit decora Mentis inbilatio.

6. Dies enim sollemnis agitur, In qua mensae prima recolitur Huius institutio.

7. In hac mensa novi Regis, Novum Pascha novae legis, Phase vetus terminat.

8. Vetustatem novitas Umbram fugaverit Nactem lux eliminat.