

Анна Коминч (Лида, Беларусь)

**ИТАЛЬЯНСКИЕ CONCERTI ECCLESIASTICI
И ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ
ИЗ ВИЛЬНЮССКОЙ ТАБУЛАТУРЫ (1626–1627):
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ
СТИЛЯ CONCERTATO**

Вильнюсская табулатура (рукопись LMAV RS F 30-119 библиотеки Академии наук Литвы им. Врублевских) – памятник раннего Барокко, ныне являющийся общим культурным достоянием государств, территории которых входили некогда в Речь Посполитую¹. Закономерно, что рукопись находится в поле научных интересов польских, литовских и белорусских исследователей. Так, Юрате Трилупайтене принадлежит общий источниковедческий анализ памятника в культурном контексте Великого Княжества Литовского, обнаружение среди ричеркаров табулатуры цитат канцон Джироламо Фрескобальди (Frescobaldi, 1583-1643)². Пётр Позняк предпринял попытку кодекологического и палеографического анализа сборника, рассмотрел литургическое назначение репертуара в свете католических традиций XVII века, нашел григорианские прототипы для некоторых огранных версетов.³ Описание Вильнюсской табулатуры занимает значительное место в исследовании «Cantantibus organis» Владимира Невдоха⁴. Кроме общего анализа памятника находим в книге первую среди белорусских исследователей попытку охарактеризовать специфику музыкального языка сборника.

Среди собственно органных произведений Вильнюсской табулатуры находятся четыре сочинения, подтекстованные по-латински: «O, vere digna

¹ Исчерпывающее описание сборника см.: *Album sapieżyńskie: Wileńska tabulatura organowa z XVII w. obrazami żywota św. Franciszka zdobiona / wstęp monograficzny Piotr Poźniak*. Kraków 2004 (45 utworów).

² См. *Album sapieżyńskie*, s. VII–XIV; J. Trilupaitiene. Rękopis Sapiehów – obraz muzyki barokowej w środowisku wileńskich bernardynów XVII wieku // *Affetti musicologici: księga pamiątkowa z afektem ofiarowana profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin* / red. P. Poźniak. Kraków: Musica Iagellonica 1999, s. 203–209.

³ *Album sapieżyńskie*, s. XIX–XXXVII.

⁴ У. Неўдах. *Cantantibus organis: Беларуская арганная культура ў кантэксце эўрапейскага музычна-гістарычнага працэсу*. Мінск 1999.

hostia», «Cantate Domino», «Domine, Deus meus», «Indica mihi». Первые три написаны для canto и basso continuo, а четвертый – для canto, basso и basso continuo. Из них «Domine, Deus meus» сохранился не полностью. Предполагается, что все вокальные сочинения написаны одним скриптором (П. Позняк определяет, что это один из трех или четырех нотировщиков сборника).⁵ Никаких указаний на жанр этих произведений в табулатуре нет.

В небольшой аннотации Петра Позняка, размещенной в польском издании Вильнюсской табулатуры – единственной публикации о вокальных сочинениях из данного сборника, – исследователь называет эти композиции концертами⁶. Значительная часть итальянских произведений начала XVII века для аналогичного исполнительского состава также называется концертами. Однако по отношению к вышеупомянутым произведениям широко применяется также наименование «мотет», которое преобладает в современных справочных, научных, учебных источниках⁷.

Для характеристики вокальных композиций из Вильнюсской табулатуры и идентичных им по стилю и исполнительскому составу многочисленных сочинений итальянских композиторов мы остановились на термине концерт-мотет, предложенном Гюнтером Массенкайлем⁸. Данное наименование объединяет в себе два наиболее распространенных со времен раннего барокко определения сочинений для 1–4 голосов и цифрованного баса на латинском языке. К тому же оно указывает на генетическую связь этого «нового мотета» со «старым», ренессансным, а также акцентирует внимание на важнейшем качестве сочинений в новом стиле – концертности. Этот вариант определения кажется нам наиболее удачным, поскольку позволяет объединить два термина, которые употреблялись для наименования подобного рода произведений от начала XVII века, т. е. со времени их возникновения, а также устранить терминологические противоречия относительно упомянутых сочинений в современном музыковедении.

⁵ *Album sapieżyńskie*, s. XXII.

⁶ Там же, s. XXVI.

⁷ Мотет // *Музыкальный словарь Гроува*, 2-е рус. изд., испр. и доп. / пер. с англ. Л. О. Акопян. Москва: Практика 2007, с. 580–581; Тексты мотетов Дж. Фрескобальди / перев. с лат., вступ. ст. и комм. С. Козлыкина // *Южно-Российский музыкальный альманах* (2015/№ 4) 95–102; W. Apel. Motet // *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed., rev. and enlarged. Cambridge, Massachusetts 1969, p. 541–545; K. Kügle, L. Lütteken, A. Forchert (L. Fischer). Motette // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Fridrich Blume* 6 Kassel [et al.]: Bärenreiter 1995, s. 499–546; G. Massenkeil. Motette // *Das neue Lexikon der Musik* 3 / Red. R. Noltensmeier. Stuttgart – Weimar 1996, s. 325–330; E. H. Sanders et al. Motet // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17 / ed. S. Sadie. 2nd ed. New York: Oxford University Press 2001, p. 190–227.

⁸ G. Massenkeil. Motette, s. 328.

Сложная терминологическая ситуация, несомненно, является результатом интенсивных музыкально-стилевых поисков. Можно предположить, что композиторам эпохи барокко термин «концерт» давал возможность выделить определенные сочинения из массива традиционной музыки для богослужений.

Поскольку процессу обособления сольных духовных концертов в отдельную группу способствовал их музыкальный стиль, обозначим некоторые существенные его черты, общие для итальянских образцов и вокальных сочинений из Вильнюсской табулатуры, и продемонстрируем, как проявляет себя стиль *concertato* в произведениях для небольшого исполнительского состава, к которым относятся рассматриваемые нами произведения.

Итак, облик сольных духовных концертов эпохи барокко настолько самобытен, что авторы статей о мотете в справочных и энциклопедических изданиях вынуждены выделять их как отдельную ветвь развития жанра со своими собственными стиливыми приметами⁹. Первой важной чертой, о которой следует упомянуть, говоря о концертах-мотетах, является их принадлежность к стилю *nuovo*. Так, в «The New Grove Dictionary» читаем, что Лодовико Виадана (*Viadana Grossi*, ок. 1560–1627), основоположник данной ветви жанра, отказывается от доминирования в сольных духовных концертах так называемого стиля *antico*, характерного для церковной музыки¹⁰. Интересно, что основным и наиболее очевидным критерием включения сочинений в группу «новых» по стилю является состав, для которого они написаны – новаторские сочинения были рассчитаны на 1–4 сольных исполнителей и обязательно включали партию *basso continuo*¹¹. Коллекция концертов Виаданы, появившаяся в большей степени благодаря потребностям церковной практики, нежели увлечению композитора новым стилем, доказала жизнеспособность произведений для малогоголосных (нем. *Mehrchörigkeit*¹², англ. *small-scale*¹³) исполнительских ресурсов. Но смена исполнительского состава и фактуры не была механическим процессом, а потому неизбежно влекла за собой изменения в сфере мелодики, о чем сам Виадана косвенно упоминал в начале предисловия к сборнику своих «*concerti ecclesiastici*»¹⁴.

⁹ Мотет // *Музыкальный словарь Гроува*, с. 580–581; K. Kügle, L. Lütteken, A. Forchert (L. Fischer). *Motette*; G. Massenkeil. *Motette*, s. 328; E. H. Sanders et al. *Motet*.

¹⁰ E. H. Sanders et al. *Motet*, p. 226.

¹¹ G. Massenkeil. *Motette*, s. 328.

¹² Там же.

¹³ E. H. Sanders et al. *Motet*, p. 226.

¹⁴ L. Viadana. *A'Benigni Lettori // Per Sonar Nel'organo Li Cento Concerti Ecclesiastici, A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo // IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс], p. 3.

Хотя по музыкальному языку духовные концерты в новом стиле оказались значительно ближе к ранней опере (*drama per musica*) и кантате, появившимся практически одновременно с ними, по справедливому замечанию авторов статьи из «*The New Grove Dictionary*», даже сольные мотеты были задуманы Виаданой в самом консервативном стиле, а потому не были в полной мере созвучны ранним оперным экспериментам¹⁵. Интенции новой монодии по отношению к жанру концерта-мотета имели сложный характер. С одной стороны, новый сольный мотет-концерт обязывал «к большей виртуозности в способе вокального орнамента – неотъемлемой части искусства монодии»¹⁶. С другой стороны, даже при фактическом упразднении характерного для мотета *antico* полифонического склада, мелодика сохраняла черты, присущие старинным мотетам. А в случаях, когда концерт-мотет писался в расчете на нескольких солистов (например, в диалоге – популярной разновидности сольного концерта-мотета) и использование полифонической техники в произведении было очевидным, «полифонические линии часто приобретали новую мелодичную свежесть»¹⁷. Обозначив данное свойство как важный элемент стиля рассматриваемого нами жанра, отметим, что вопрос взаимодействия и взаимопроникновения в концерте-мотете разных типов мелодики и обусловленных ею разных типов композиционного развития весьма непрост и требует пристального рассмотрения в отдельной работе.

Надо полагать, факт принадлежности концертов-мотетов к «новому» стилю не препятствовал их звучанию в храмах и растущей популярности, иначе бы вряд ли *concerti ecclesiastici* сочинялись итальянскими композиторами первой половины XVII века в таком количестве. Кристоф Вольф отмечает, что в эпоху барокко и венецианские, и римские нотопечатники издали множество небольших сочинений такого рода для практических литургических нужд, причем сборники таких концертов были «основной пищей для большинства церковных учреждений»¹⁸. Свидетельство того, что эта практика действительно была распространена в среде церковных композиторов, находим в известной работе «О том, как играть по басу» музыканта-теоретика, композитора и клирика Агаццари (*Agazzari*, 1578–1640). В своего рода учебном пособии, которое было написано во время работы автора в Риме, в иезуитской Германо-венгерской академии, Агаццари писал о том, что исполнение старых композиций

¹⁵ E. H. Sanders et al. *Motet*, p. 226.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

с имитациями и контрапунктами уступило место новому способу исполнения, который оказался удобным для передачи смысла слов, имитации интонаций языка. Музыкант был уверен, что «для этого более всего подходит один голос или всего несколько, как это и делается в современных ариях известных мастеров и особенно распространено в Риме»¹⁹.

Таким образом, явления светского (ария) и церковного (концерт) музицирования оказываются объединенными одним стилем, в чем сам Агаццари не видит ничего предосудительного – относительно стилевых особенностей концертов в работе теоретика находим только определение «новый», которое противопоставлено привычному для церковных сочинений того времени «старому» стилю.

Второй важнейшей характеристикой сольного духовного концерта является стиль концертато (*concertato*). В русскоязычной версии «Музыкального словаря Гроува» предлагается следующая его дефиниция: «Концертато – стиль духовной и светской вокально-инструментальной музыки раннего барокко: хоровое, ансамблевое и сольное пение в сопровождении органа или других инструментов, обеспечивающих гармоническую поддержку, а иногда и наделенных собственными развитыми партиями. В мотетах концертато отдельные группы хора или вокальных солистов противопоставляются друг другу либо солисты или группы солистов противопоставляются полному составу хора»²⁰. Надо отметить, что именно так – как контраст между исполнителями или группами исполнителей, который проявляется в противопоставлении хоров (в многохорной традиции), солистов и инструментов, *tutti* и *solo* – стиль концертато понимается обычно в русскоязычной литературе²¹.

Если подходить к рассмотрению раннебарочного сольного духовного концерта, имея в виду такое понимание стиля концертато, то его признаков в ряде сочинений можно не обнаружить. Так, из четырех концертов Вильнюсской табулатуры только один, «*Indica mihi*», демонстрирует контраст в привычном для нас смысле, проявляющийся в противопоставлении двух тембров – *santo* и *basso*. Концерты для одного исполнителя и цифрованно-баса итальянских авторов и три остальные композиции из Вильнюсской табулатуры на первый взгляд не содержат контрастов такого типа. Партия же *basso continuo*, надо полагать, воспринималась уже в эпоху барокко

¹⁹ Цит по: И. Барсова. *Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века)*. Москва 1997, с. 350.

²⁰ Концертато // *Музыкальный словарь Гроува*, с. 433–434.

²¹ Л. Раабен. Концерт // *Музыкальная энциклопедия 2* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия 1974, с. 922.

как дополнение и гармоническая поддержка солистов и, кстати, в подсчете «голосов» не учитывалась, стоя особняком. Об этом свидетельствуют сами названия сборников, из которых упомянем хотя бы «*Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo*» («Сто духовных концертов на один, два, три, четыре голоса с basso continuo для пения с органом») Виаданы²². Тем не менее, все произведения в данном издании получили авторское название «концерт». Принцип концертирования настолько ярко воплотился даже в сольных духовных сочинениях, что Майкл Телбот называет их «концертами для голоса»²³.

Характеристика стиля кончертато, предложенная Энтони Карвером в «*The New Grove Dictionary*», отличается большей широтой и, одновременно, акцентированием внимания на важнейших особенностях стиля, которые мы выделили курсивом: «Кончертато (*concertato*) – стиль, подразумевающий взаимодействие различных музыкальных ресурсов (*forces*) и наиболее характерный для итальянской и немецкой церковной музыки первой половины XVII века. *Используемые ресурсы не обязательно должны быть значительными*: [они могут находиться в диапазоне] от нескольких сольных голосов с органом до солистов, нескольких хоров и инструментов. *Последовательные части [музыкального] текста характеризуются множеством резко контрастных фактур и стилей*: соло, тутти, антифонии, имитационной полифонии, гомофонии, сугубо инструментальных пассажей и т. д.»²⁴. Из этого определения следует, что стиль кончертато не всегда характеризуется противопоставлением бóльших и меньших исполнительских групп и не обязательно связан именно с фактурными контрастами.

Наиболее полную, на наш взгляд, трактовку кончертато приводит Данута Шляговска в книге «*Muzyka baroku*». Автор пишет, что сущностная черта этого стиля – частая изменчивость, которая может распространяться на все без исключения композиционные элементы сочинения. «Результатом использования частых изменений является многосегментовость²⁵ архитектурного плана произведения. Отдельные сегменты могут отличаться

²² L. Viadana. *Indica mihi quem diligit anima mea (Dialog) aus Il terzo libro de concerti ecclesiastici 2-4 voci*. Venetia 1609 // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

²³ Цит. по: Е. Антоненко. Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра // *Научный вестник Московской консерватории* (2013/2) 44.

²⁴ A. F. Carver. *Concertato* // *The New Grove Dictionary* 1, p. 235.

²⁵ В книге Дануты Шляговской используется термин «*wieloodcinkowa struktura*», который, по нашему мнению, в данном случае некорректно переводить как «многочастная структура», поскольку контрастные составляющие могут существовать в произведении как в горизонтальном, так и в вертикальном срезе.

между собой исполнительским составом, типом мелодики, метроритма, темпом, фактурой (гомофонной–полифонической), динамикой, гармонией»²⁶. Однако из различных средств создания контраста исследовательница все-таки выделяет принцип противопоставления исполнительских групп как наиболее важный и наиболее показательный для данного стиля²⁷.

Фактически о различных проявлениях стиля концертата пишет Марина Лобанова в статье о фактуре, тембре и метроритме как формообразующих средствах в концертах Самуэля Шейдта (Scheidt, 1587–1654). Исследовательница отмечает: «Сопоставление фактурно и темброво разнородных участков дает ключ к форме. [...] В „сочинении формы” Шейдт охотно обращается к услугам метроритма, сопоставляя „совершенный” и „несовершенный” метр»²⁸.

При таком исключительно широком понимании явления «концертата» как образцы данного стиля могут быть трактованы все упомянутые нами в статье концерты, в том числе и концерты «O, vere digna hostia», «Cantate Domino», «Domine, Deus meus» из «Виленской табулатуры», предназначенные для *santo* и *basso continuo*.

Можно предположить, что одной из наиболее ярких примет концертности в произведениях для одного солиста является метроритмический и темповый контраст, поскольку большинство рассмотренных нами сочинений делятся на контрастные разделы с обозначением смены темпа или размера, что приводит к возникновению контрастных сегментов по горизонтали. Так, в концерте «O quam tu pulchra es» Алессандро Гранди (Grandi, 1586(?)–1630) стиль концертата проявляется посредством смены двудольного и трехдольного метра, которая делит произведение на пять сегментов (C–3–C–3–C)²⁹, в концерте Джованни Паоло Чимы (Cima, ок. 1570–1630) «Cantantibus organis» размер сменяется единожды, доля сочинение на две части (C–3)³⁰. В «Концерте для двух ангелочков в [форме] диалога» Адриано Банчери (Banchieri, 1568–1634) средний раздел выделен не только контрастным размером 3/2, но и контрастным темпом *allegro*³¹.

²⁶ D. Szlagowska. *Muzyka baroku*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej 1998, s. 70.

²⁷ Там же.

²⁸ М. Лобанова. «Духовные концерты» Самуэля Шейдта и некоторые проблемы развития мотета в эпоху барокко // *Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки*: Сб. тр. / Московская консерватория. Москва 1980, с. 63.

²⁹ A. Grandi. *O quam tu pulchra est* // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

³⁰ G. P. Cima. *Concerti Ecclesiastici* // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

³¹ A. Banchieri. *Concerto di dui Angioletti in Dialogo* // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

В Вильнюсской табулатуре смена метра присутствует во всех трех концертах для *santo* и *basso continuo*.

Обращает на себя внимание вопрос об исполнительском составе так называемых малоголосных концертов-мотетов. Как известно, в эпоху барокко допускались различные варианты воплощения произведений, поэтому музыкальный текст данных сочинений можно трактовать как схему записи с различными возможными вариантами реализации сольных партий: с дублированием партии одним или несколькими голосами или инструментами или ее инструментальным исполнением.

Как уже упоминалось ранее, необходимость создания именно малоголосных композиций, видимо, была обусловлена реалиями богослужебной практики. В предисловии к собственному первому сборнику сочинений в новом стиле Лодовико Виадана так объяснял назревшую необходимость появления произведений для сольных голосов: «Временами певцы, которые желают петь с органом в составе трех, двух или одного голосов, вынуждены по причине отсутствия соответствующих их намерениям концертов братья за одну, две или три партии из мотетов на пять, шесть семь или даже восемь голосов. Партии эти, поскольку должны были бы составлять одно целое с другими, обязательными в имитациях, каденциях, контрапунктах и иных композиционных приемах вокальных партий, обнаруживают долгие и частые паузы, лишены каденций, завершенных мелодических фраз и, наконец, им не достает связности, не говоря уже о том, что [некоторые] слова обрываются, а изредка и пропадают, а также имеются неуместные вставки, от чего сочинение делается несовершенным и неприятным для слушателей; кроме всего этого исполнители-вокалисты вынуждены терпеть большие неудобства»³².

Очевидно, что Виадана предусматривал исполнение своих концертов маленькими ансамблями, а значит, такого рода произведения могли стать весьма востребованными в храмах, где отсутствовал или не всегда использовался хор.

Еще одна важная проблема – возможность использования при исполнении иных инструментов, кроме органа. Петр Позняк отмечает, что «структура всех четырех концертов не говорит о том, что в их исполнении участвовали инструменты, кроме органа»³³. В качестве причины отсутствия других исполнительских ресурсов в концертах-мотетах исследователь предполагал финансовые ограничения и технические трудности, а также соот-

³² L. Viadana. *A'Benigni Lettori*, p. 3.

³³ *Album sapieżyńskie*, s. XXVI.

ветствие репертуара предписанию о запрете использования в иезуитских храмах смычковых инструментов. Однако, как известно, Вильнюсская табулатура была связана с бернардинским костелом.

Система записи музыкального текста времен барокко существенно отличалась от современной. Так, важные для нас сведения по истории нотации содержатся в статье Ксении Ноговицыной. Исследовательница пишет, что в эпоху раннего барокко сосуществовали два варианта записи партий: вертикальный (партесы, книги голосов) и горизонтальный. В последнем случае обычно последовательно выписывались завершённые инструментальные разделы (ритурнели, симфонии, сонаты), которые чередовались с вокальными³⁴.

Этот тип записи оказался весьма удобным и в тех случаях, когда инструменты должны были солировать в кратких репликах *внутри* вокальных разделов, при этом инструментальные партии вписывались на нотоносец вокалиста. Название инструмента в нотах не фиксировалось, но момент его вступления нередко специально обозначался³⁵. Как именно выглядела такая запись, видно на примере отрывка из сборника Клаудио Монтеверди (1567–1643) «Scherzi musicali»:

Пример 1. К. Монтеверди. «Scherzi musicali», 1607³⁶.

³⁴ К. Ноговицына. «Per voci e strumenti musicali»: концерт в итальянских публикациях светской музыки первой половины XVII века // *Музыковедение* (2015/3) 40–41.

³⁵ Там же, с. 40.

³⁶ C. Monteverdi. *Scherzi musicali*, SV 230-245 // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

Как должно было исполняться сочинение, объясняет сам композитор: «Там, где увидите длинные линии вместо слов, [знайте, что] ноты, которые находятся над этими линиями, должны играть, а не петься»³⁷.

Изобретенный способ записи оказался исключительно удобным, поскольку давал возможность увидеть в нотах континуальное развитие сочинения, а также (по возможности) не менять ключи и экономить место.

Ксения Ноговицына делает важные замечания относительно специфики обеих традиций нотации, а именно об их связях с разными традициями концертирования. О вертикальном способе записи (партесах) исследовательница пишет как о наиболее целесообразном тогда, «когда инструменты наделены самостоятельным музыкальным материалом и концертируют с голосами на протяжении всей композиции»³⁸. Следует однако оговориться, что под самостоятельным материалом исследовательница скорее всего понимает непрерывную инструментальную линию, партию. При этом речь чаще всего не идет о тематической самостоятельности. И именно в этом проявляется специфика партитуры, поскольку последняя дает возможность соединения вокальных и инструментальных тембров и создания уникальных смешанных тембров. По замечанию Ноговицыной, «генетически этот тип концертирования берет начало в венецианской технике *colla parte*, когда инструменты дублировали вокальные голоса»³⁹. Такой прием встречаем, например, в рукописи мотета Гаспаро Касати (Casati, ок. 1610–1641), где партия скрипки, снабженная ремаркой *ad libitum*, дублирует партию первого альтя:



Пример 2. Г. Касати. Мотет, фрагмент рукописи⁴⁰.

³⁷ Цит. по: К. Ноговицына. «Per voci e strumenti musicali», с. 40.

³⁸ Там же, с. 41.

³⁹ Там же, с. 41–42.

⁴⁰ G. Casati. *Motetta del Sig.r Casp. Casati. a 2. voc. A. A. o. C. C. e B. C.* // *Gallica. Bibliothéque nationale de France* [Электронный ресурс].

Вероятно, отголоском традиции *colla parte* можно считать запись тех фрагментов концерта-мотета «*Indica mihi*», в которых линия солирующего баса и органный бас оказываются идентичными и записанными в один голос:

The image shows a handwritten musical score for the motet «Indica mihi». It consists of three systems of staves. The top system has two staves: the upper one is for the vocal bass (Canto) and the lower one is for the organ (Basso continuo). The middle system also has two staves, with the vocal bass on top and the organ on the bottom. The bottom system has two staves, with the vocal bass on top and the organ on the bottom. The lyrics are written below the vocal lines. The number '42' is written in the top right corner of the first system.

Пример 3. Вильнюсская табулатура, «*Indica mihi*», фрагмент рукописи.

Примечательно, что в современном польском издании фрагменты, в которых вокальный бас совпадает с органным, строка *basso continuo* оставлена пустой, в заключительных тактах концерта *basso continuo* дублирует партию баса:

The image shows a printed musical score for the motet «Indica mihi». It consists of two systems of staves. The first system has three staves: the top one is for the vocal bass (Canto), the middle one is for the organ (Basso), and the bottom one is for the basso continuo (Basso continuo). The second system also has three staves: the top one is for the vocal bass (C.), the middle one is for the organ (B.), and the bottom one is for the basso continuo (B.c.). The lyrics are written below the vocal lines. The number '9' is written above the first staff of the second system.

Пример 4. Вильнюсская табулатура, «*Indica mihi*».

17

C. O, quam tu pul-cher es, di-

B. -rum, e - gre - de-re, et ab - i post ve - sti-gi - a so - da-li-um tu - o - rum.

B.c.

25

C. -le - -ete mi. O,

B. O, quam tu pul - chra es, a - mi - ca me - a.

B.c.

33

C. quam tu pul - cher es, a, quam tu pul - cher es, di - lec - te mi et de - -rus, di - lec - te mi et

B. -

B.c.

41

C. de - co - -rus. Ve - ni, di - lec - te mi, lac et mel, mel et lac sub

B. -

B.c.

49

C. lin - gua tu - a, lac et mel, mel et lac sub lin - gua tu - a.

B. -

B.c.

57

C. -a sub lin - gua tu - a. Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

B. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B.c.

Пример 4. Вильнюсская табулатура, «Indica mihi»⁴¹.

⁴¹ Здесь и далее примеры из «Вильнюсской табулатуры» приводятся по изданию *Album sapieżyńskie*.

Горизонтальный тип записи Ноговицына справедливо считает принципиально иным способом концертирования, поскольку чередование вокальных и инструментальных тембров реализуется в данном случае на уровне сопоставления фраз, что обуславливает и абсолютно иную специфику «диалога» исполнителей. Ноговицына отмечает популярность этого типа записи в жанрах мотета и мадригала и пишет о его характерности не только для венецианской, но для всей североитальянской школы⁴².

Однако два типа записи партий, по крайней мере в эпоху раннего барокко, в рукописях и печатных нотах могли совмещаться между собой, а также с партитурным принципом. Об этом свидетельствует, например, приведенный выше фрагмент из сборника Монтеверди (см. пример 1), который демонстрирует выписанные одну за другой вокальные партии, внутри которых находятся инструментальные реплики.

В современной нотации, как правило, все инструментальные и вокальные партии сводятся в общую партитуру, независимо от того, чередуются фразы или более крупные композиционные единицы. Именно в партитуре нотировано произведение Гранди «Bone Jezu», хотя, возможно, в первоисточнике при чередовании фраз вокалистов и скрипок применялся именно горизонтальный тип записи (см. такты 7-9):

Пример 5. А. Гранди. «Bone Jezu verbum Patris»⁴³.

⁴² К. Ноговицына. «Per voci e strumenti musicali», с. 42.

⁴³ А. Grandi. *Bone Jesu verbum Patris* // *ChoralWiki* [Электронный ресурс], р. 1.

То же следует сказать и о сольном мотете Монтеверди, в котором композитор мог использовать совмещение двух различных принципов нотации:

Пример 6. К. Монтеверди. Мотет «Nisi Dominus»⁴⁴.

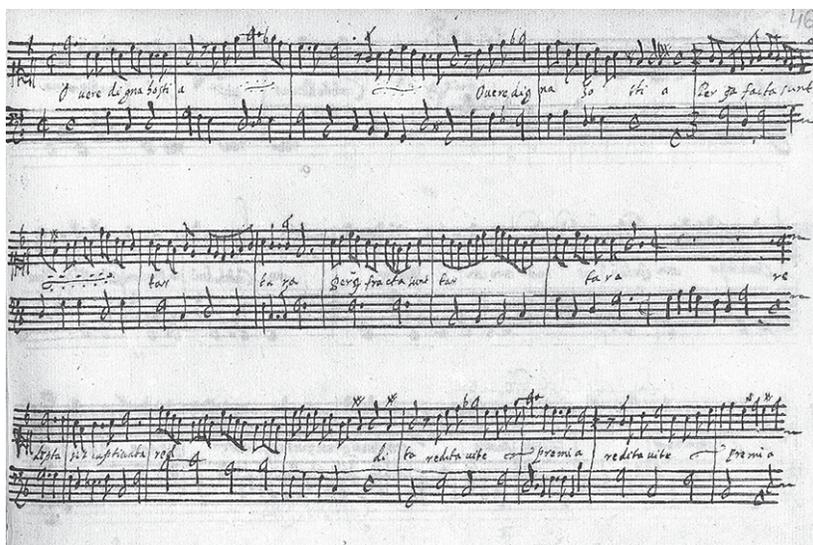
О том, что в публикациях сочинений Монтеверди действительно объединялись в одном тексте разные приемы нотации, свидетельствует книга «Scherzi musicali» (1632). Здесь очевидно совмещение горизонтального принципа (попеременная запись партий obbligатного инструмента и вокалиста на одном нотаносце, о чем свидетельствует смена ключа после фрагмента без текста) и принципом партитуры (строка basso continuo под общей строкой солистов):

Пример 7. К. Монтеверди. «Scherzi musikali», 1632⁴⁵.

⁴⁴ С. Monteverdi. *Nisi Dominus* // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс], р. 3.

⁴⁵ С. Monteverdi. *Scherzi musicali*, SV 246-251 // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс], р. 12.

Не исключено, что именно такой смешанный тип нотации демонстрирует Вильнюсская табулатура. В любом из четырех концертов очевидна запись по принципу партитуры (орган + вокальная партия):



Пример 8. Вильнюсская табулатура, «O vere digna hostia», фрагмент рукописи.

В вокальной партии под нотами без слов есть длинные линии, окруженные точками, которые абсолютно точно не являются обозначением распева слогов, поскольку музыкальные фразы над линиями отделены от других паузами.

Подобный тип знака находим и в рукописи светской кантаты Джованни Чезаре Нетти (Netti, 1649–1686). Автор использует для выделения определенных фрагментов двойную линию, окруженную точками, а для обозначения распевов слогов пунктирную линию:

При этом реплики текста просто повторяются: распеть слоги зачастую невозможно из-за пауз или повторения звука на стыке подтекстованной в рукописи и неподтекстованной в рукописи и подтекстованной в польском издании курсивом фраз. Таким образом, особый знак в Вильнюсской табулатуре указывает всего лишь на повторение текста в новой фразе, что вполне может быть, учитывая, что во второй половине века эта фигура нотации действительно часто употреблялась как обозначение текстового повтора.

Но, помня о характерной для эпохи барокко вариантности исполнительских составов, о большой роли эксперимента, о пока еще не унифицированных принципах нотации, а также о преемственности старого мотета и нового мотета-концерта (здесь следует упомянуть мысль Ноговициной о привычной для мотетов практике сопоставления кратких разнородных по тембру реплик), можно говорить о возможности исполнения концертов-мотетов для одного вокалиста вокалистом и облигатным инструментом или двумя вокалистами (в таком случае «партия» второго из них чаще всего оказывается подтекстованной курсивом в польском издании). Полагаем, такой способ исполнения желателен при отсутствии возможности применения облигатного инструмента и может быть подсказан спецификой вокальных фраз. Так, вступления каждого из предполагаемых участников музыкального диалога часто построены на принципе имитаций (ср. с примерами 5, 6).

Встречается также прием сопоставления двух вариантов одной мелодической фразы:

Пример 11. Вильнюсская табулатура, «Cantate Domino».

На наш взгляд, при исполнении концертов-мотетов из Вильнюсской табулатуры целесообразно использовать весьма популярный в эпоху барокко принцип полифонической техники *Stimmtausch*, согласно которому каждое новое проведение материала должно демонстрировать его в новой тесситуре или хотя бы в новом тембре. Если тембры значительно отличаются по тесситуре и требуют нотации в разных ключах, это может выглядеть примерно так, как в следующем концерте Алессандро Гранди:

In Te Do-mi-ne spe-ra-vi non con-fun-dar in ae-
 ter-num Do-mi-ne in Te spe-ra-vi non con-fun-dar
 non con-fun-dar in ae-ter-num in Te spe-ra-vi non con-fun-dar in ae-ter-
 in ae-ter-num non con-fun-dar in Te spe-ra-vi Do-

Пример 12. А. Гранди. «In Te Domine speravi»⁴⁷.

Такой же прием применен в концерте «Indica mihi» из Вильнюсской табулатуры (см. пример 4).

В случаях, когда тесситуры голоса и инструмента приблизительно совпадали и не возникало острой необходимости в смене ключа, целесообразно было использовать «сокращенную», «экономную» запись, которую мы видим в концертах для canto и basso continuo (см. пример 10).

Очевидно, слуховой и исполнительский опыт позволял исполнителям методом дедукции разделить на две партии материал, который в нотах оказывался сведенным в одну.

Партии облигатных инструментов в эпоху барокко фиксировались чаще, чем их названия. В последнем не было необходимости, поскольку существовала устойчивая традиция применения в храме определенных инструментов, а характер и тесситура нотного текста и исполнительский арсенал той или иной капеллы помогали в выборе инструмента. О принципиальной «открытости и тембровой вариативности концертной композиции, обусловленной реалиями каждой отдельно взятой капеллы» пишет К. Ноговицына вслед за исследователем итальянских мотетов XVII века Родобальдо Тибальди⁴⁸. Как инструменты, наиболее часто и удачно замещающие сопрано, упоминаются скрипка и корнет (корнеттино). Учитывая разнообразные культурные связи с Италией, в которых

⁴⁷ А. Grandi. *In Te Domine speravi* // *ChoralWiki* [Электронный ресурс].

⁴⁸ К. Ноговицына. «Per voci e strumenti musicali», с. 38.

убеждает изучение Вильнюсской табулатуры, можно предположить, что согласно распространенной традиции того времени, в наибольшей степени характерной для Венеции, но встречающейся также в других итальянских городах, в качестве облигатных инструментов могли использоваться скрипки⁴⁹.

Возможным было и применение инструментов в традициях *colla parte*. Так, по мнению авторов «The New Grove Dictionary», идеал капеллы в XVII веке настолько изменился, что инструментальное удвоение (часто с корнетами и тромбонами, для создания архаичного эффекта) с непрерывным сопровождением в стиле *basso seguente* стало нормой даже для звучания мотетов в стиле *antico*⁵⁰. Что до практики исполнения сольных мотетов, то она, по мнению Тибальди, предполагала добавление инструментальных партий *ad libitum* (одной высокой и одной низкой)⁵¹. Инструменты, естественно, не оговаривались. Но можно предположить, что это были все те же, традиционные для своей эпохи и использовавшиеся в сфере церковного музицирования: струнные (скрипки) или духовые (корнеты, тромбоны, фаготы)⁵².

На наш взгляд, в Вильнюсской табулатуре отразилась тенденция, которую Ноговицына считает характерной для итальянской музыки 1620-х годов и которая проявляется в увеличении роли облигатных инструментов, когда последние концертировали с голосами на протяжении всего произведения почти на равных, «как две равнозначные составляющие»⁵³. Такие перемены накладывают отпечаток не только на тембровую сторону сочинений. Так, по мнению исследовательницы, в результате концертирования в чередовании композиция становится более протяженной, сложной по структуре, разнообразной по тематизму.

Вероятно, согласно традициям эпохи барокко, концерты-мотеты из Вильнюсской табулатуры можно было транспонировать. Про возможность транспозиции для удобства исполнения писал, например, Агаццари. Однако это допускалось «только в том случае, если все консонансы будут

⁴⁹ E. H. Sanders et al. *Motet*, p. 226.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ К. Ноговицына. «*Per voci e strumenti musicali*», с. 37.

⁵² О последних двух Д. Шубарт, обобщая в своих «Идеях к эстетике музыкального искусства» традиции барочного музицирования, высказывается как о неперменных атрибутах церковной музыки; см. Л. Кириллина. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*, часть III: *Поэтика и стилистика*. Москва: Издательство «Композитор» 2010, с. 289, 293.

⁵³ К. Ноговицына. «*Per voci e strumenti musicali*», с. 42.

натуральными и будут соответствовать данному модусу»⁵⁴. Как наиболее естественные теоретик выделял квартовые и квинтовые транспозиции.

Скорее всего, в концертах-мотетах существовала возможность замены одного сольного тембра другим. Так, в обнаруженных нами нотах диалога «*Indica mihi*» Лодовико Виаданы находим упоминание о возможности исполнения концерта двумя кантусами или двумя тенорами⁵⁵, а на сайте с нотами концерта «*Bone Jesu*» – ремарку про возможное исполнение произведения двумя тенорами или сопрано⁵⁶.

Учитывая эту распространенную в эпоху барокко традицию, можно предположить, что три концерта из Вильнюсской табулатуры, предназначенные для кантуса, могли быть исполнены тенорами.

Музыкальный текст концертов-мотетов из данного сборника выглядит довольно аскетично: отсутствуют обозначения темпа, динамики. Несмотря на то, что в целом для эпохи барокко были характерны записи-схемы, на итальянских землях существовали две различные традиции нотации духовных концертов. Манфред Букофцер описывает их как в определенной степени антагонистичные и характерные для разных регионов Италии. Первая из них, по мнению исследователя, была связана с деятельностью композиторов северной Италии. Как ее яркие представители упоминаются Алессандро Гранди, Гаспаро Касати, Франческо Турини (Turini, ок. 1595–1656), Игнацио Донати (Donati, ок. 1570–1638), Лодовико Белланда (Bellanda, ок. 1575 – после 1613). Для произведений этих мастеров была характерна «несдержанная текстовая интерпретация, точное обозначение динамики и частые смены темпа»⁵⁷. По мнению ученого, именно эти авторы, хотя и в различной степени, находились под влиянием флорентийских монодистов или Клаудио Монтеверди.

Такой подход с обязательной и, может быть, даже чрезмерной для тех времен записью темпа, облигатных инструментов, сигнатур и даже места и времени исполнения (элевация) демонстрирует рукопись мотета Гаспаро Касати (см. пример 2).

В следующем музыкальном примере, принадлежащем тому же автору, видна подробная фиксация изменений темпа:

⁵⁴ Цит по: И. Барсова. *Очерки по истории партитурной нотации*, с. 349.

⁵⁵ L. Viadana. *Indica mihi*.

⁵⁶ A. Grandi. *Bone Jesu verbum Patris*.

⁵⁷ M. Bukofzer. *Musik in the Baroque Era*. New York: The Vail-Ballou Press 1947, p. 66.

Пример 13. Г. Касати. Мотет⁵⁸.

В современном издании мотета «Haes Dies» Франческо Турини отмечена точная динамика, для которой действительно характерны частые контрасты:

Пример 14. Ф. Турини. «Haes Dies»⁵⁹.

⁵⁸ G. Casati. *Motetta del Sig.r Casp. Casati*.

⁵⁹ F. Turini. *Haes Dies* // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

Североитальянской школе Манфред Букофцер противопоставляет римскую, к которой относит Джованни Джироламо Капсбергера (Kapsberger / Kapsberger ок. 1580–1651) и Франческо Севери (Severi, ок. 1595–1630). Как отмечает исследователь, эти представители римской школы демонстрировали в своих мотетах приверженность вокальной виртуозности, особенно ярко проявившуюся в «Motetti passeggiati» Капсбергера и «Salmi passeggiati» Севери⁶⁰.

Однако найденные нами ноты Франческо Севери убеждают в том, что «Motetti passeggiati», возможно, были своего рода исключением, поскольку мелодика концерта-мотета «Ecce Maria genuit nobis Salvatorem» (1621) лишена виртуозности, хотя, безусловно, очень выразительна:

Пример 15. Ф. Севери. «Ecce Maria genuit nobis Salvatorem»⁶¹.

В том, что для римской традиции создания и исполнения духовных концертов скорее было характерно воздержание от излишеств, убеждает высказывание Виаданы. В предисловии к собственному изданию композитор пишет: «Концерты такого рода надлежит петь с аристократичностью, сдержанно и утонченно, вводя акценты разумно, а пассажи – умеренно и в отведенных для этого местах, ни в коем случае не добавляя ничего

⁶⁰ M. Bukofzer. *Musik in the Baroque Era*, p. 66.

⁶¹ F. Severi. *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem* // *IMSLP Petrucci Music Library* [Электронный ресурс].

сверх напечатанного, потому что иногда встречаются такие певцы, которые [...] никогда не поют, как написано, не обращая внимания на то, что в нынешние времена такое пение не приветствуется и чрезвычайно мало ценится, особенно в Риме, где процветает истинное искусство хорошего пения»⁶².

Из всех рассмотренных нами композиций именно «Ессе Мария» Франческо Севери оказывается наиболее близким по стилю концертам-мотетам из Вильнюсской табулатуры. Из этого следует, что, вероятно, неизвестный создатель этих произведений придерживался традиций римской вокальной школы, которую в качестве эталонной позиционировал и Лодовико Виадана. Возможно, именно поэтому произведения Виаданы, Севери и концерты-мотеты из Вильнюсской табулатуры оказываются схожими по стилю, которому, при вокальности и выразительности мелодий, абсолютно чужды различного рода излишества.

Требование естественности распространялось не только на мелос вокальных партий данных сочинений. Чтобы понять это, достаточно вновь обратиться к предисловию Виаданы. Композитор отмечал, что органисту следует играть просто, в особенности левой рукой. В случае, когда музыкант пожелает «украсить каденцию или сыграть какой-нибудь пассаж на свое усмотрение, следует играть таким образом, чтобы певец или певцы не оказались перекрытыми и не были смущены чрезмерным движением»⁶³.

Виадана даже оговаривает тембр и динамику концертов: «Там, где понадобится полнота органного звучания, достигайте ее с помощью рук и ног, без добавления регистров, поскольку нежный и деликатный характер этих концертов не выдерживает звука полного органа; кроме того, в маленьких концертах это было бы педантизмом»⁶⁴. Подобного рода замечания, подкрепленные слуховым опытом и практическим знанием различных традиций исполнения концертов, оказывались исчерпывающими рекомендациями для музыкантов. А потому не удивительно, что в нотах композиторов, стремившихся следовать неписаным законам стиля римской школы, которые обобщил в своем обращении к «благосклонному читателю» Виадана, практически всегда отсутствуют обозначения темпа, динамики и т. п.

⁶² L. Viadana. *A'Benigni Lettori*, p. 5.

⁶³ Там же, p. 6.

⁶⁴ Там же, p. 7.

Обратившись к анализу концертов-мотетов из Вильнюсской табулатуры, мы уточнили значение термина «concertato» на основании работ современных исследователей. Анализ концертов-мотетов из данного сборника доказал, что они являются ярким воплощением принципов стиля concertato, который проявляется даже в условиях композиции для солиста и органа и отсутствии облигатных инструментов чаще всего за счет метрического контраста разделов.

Рассмотрев рукопись вокальных произведений из Вильнюсской табулатуры, сравнив их с рукописями сочинений итальянских композиторов того же периода, мы обнаружили много общего в принципах нотации. На основании рассмотренных рукописей и изданий эпохи барокко, а также замечаний исследователей о распространенной практике использования инструментов при исполнении подобного рода сочинений, мы считаем, что редуцированная нотная запись сочинений из Вильнюсской табулатуры могла предполагать участие в процессе исполнения облигатных инструментов. Особенности нотного текста и вокального стиля концертов-мотетов позволяют говорить о вероятности ориентации создателя сочинений из Вильнюсской табулатуры на стиль римской вокальной школы и концертов Виаданы.