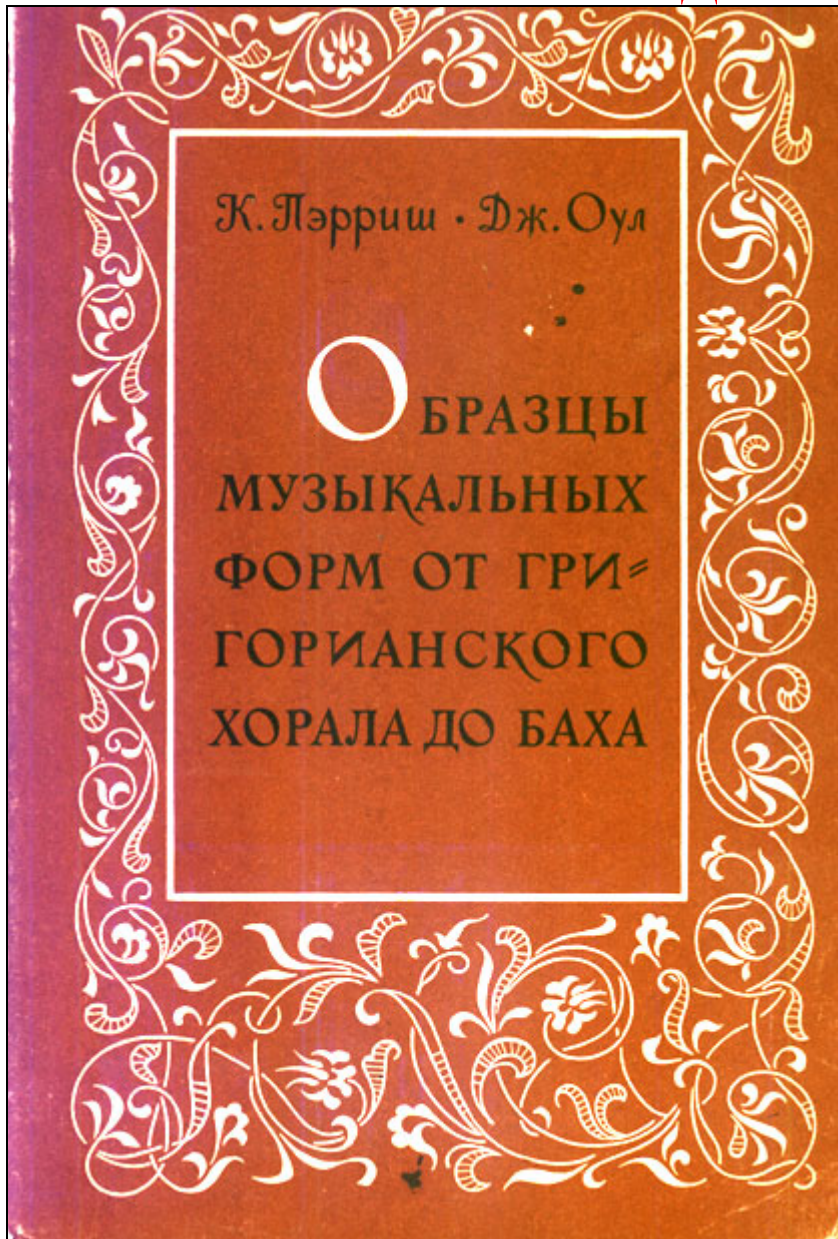


Электронная версия книги: Янко Слава (Библиотека Fort/Da) || [slavaaa@yandex.ru](mailto:slavaaa@yandex.ru) ||  
[yanko\\_slava@yahoo.com](mailto:yanko_slava@yahoo.com) || <http://yanko.lib.ru> || Иср# 75088656 || Библиотека:  
<http://yanko.lib.ru/gum.html> || Номера страниц - внизу  
update 09.02.07

---

**К. Пэрриш, Дж. Оул**  
**ОБРАЗЦЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ ОТ**  
**ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА ДО БАХА**



Перевод с английского  
Издательство „Музыка“  
Ленинградское отделение 1975

**Masterpieces of MUSIC  
Before 1750**

*An Anthology of Musical Examples from Gregorian  
Chant to J.S.Bach*

**With Historical and Analytical Notes**

by

**Carl Parrish & John F. Ohl FABER**

*Masterpieces  
of MUSIC  
Before 1750*



**An Anthology of Musical Examples  
from Gregorian Chant to J. S. Bach**

*With Historical and Analytical Notes*

by

*Carl Parrish & John F. Ohl*

**F A B E R**

П  
90105-725 026(01)-75  
606-75

## Электронное оглавление

<b>Электронное оглавление</b> .....	<b>3</b>
<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	<b>5</b>
<b>ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВКИ НОТНЫХ ТЕКСТОВ</b> .....	<b>6</b>
Сокращенная партитура .....	6
Текст в вокальных примерах .....	6
Ключи .....	6
Транспозиция .....	6
Длительности нот .....	6
Случайные знаки альтерации .....	6
Тактовые черты .....	6
Нотация григорианского хора .....	6
1. Григорианский хорал. Антифон «Laus Deo Patri» и Псалм 113, «Laudate pueri» - Лад 4 (гипофригийский) .....	7
Григорианский хорал .....	8
2. Григорианский хорал. Аллилуйя «Vidimus stellam» - Лад 2 (гиподорийский) .....	9
3. Григорианский хорал. Секвенция «Victimae paschali» (XI в.) - Лад I (дорийский) .....	10
Секвенция — наиболее ранний и важнейший тип тропы .....	10
4. Песни труверов (XII—XIII вв.) Виреле «Or la truiex» .....	11
5. Нейдхарт фон Рейенталь (XIII в.). Minnelied «Willekommen Mayenschein» .....	13
6. Параллельный органум (IX в.). Секвенция «Rex caeli, Domine» .....	14
Органум .....	14
7. Свободный органум (XII в.). Троп «Agnus Dei» .....	15
8. Школа св. Марциала. Мелизматический органум. «Benedicamus Domino» .....	16
9. Перотин (XII в.). Органум «Аллилуйя» («Nativitas») .....	16
10. Школа Нотр-Дам (XIII в.). Мотет .....	19
Мотет .....	21
11. Кондукт «De castitatis thalamo» (XIII в.) .....	21
Латинские песнопения XII и XIII веков - кондукты (conductus) .....	22
12. Эстампи (инструментальный танец, XIII в.) .....	23
Эстампи (именуемый также stantipes, estampida, stampita, istanpitta) — танец XIII—XIV веков .....	24
13. Гийом де Машо (ок. 1300 — ок. 1377). «Agnus Dei» (I) из мессы .....	25
Арс нова .....	26
14. Франческо Ландини (1325—1397). Баллата «Chi più le vuol sapere» .....	27
Течение Арс нова возникло в Италии в XIV веке .....	28
15. Гийом Дюфе (ок. 1400—1474) «Кугие» (I) из мессы «Se la face au pale» .....	29
Мелодия «Se la face au pale» (использована Дюфе в партии тенора) .....	31
Гийом Дюфе — выдающийся представитель выдвинувшейся в первой половине XV века бургундской школы .....	31
16. Жиль Беншуа (ок. 1400—1460). Chanson «Adieu m'amour et ma maistresse» .....	32
17. Йоханнес Окегем (ок. 1425—1495) «Sanctus» (первый раздел) из «Missa prolationum» .....	34
18. Якоб Обрехт (ок. 1450—1505). Мотет «Rex, Domine» .....	37
19. Жоскен Дебре (ок. 1450—1521). Мотет «Ave Maria» .....	38
20. Тома Крекийон (ум. ок. 1557). Chanson «Pour ung plaisir» .....	43
21. Андреа Габриели (ок. 1510—1586). Французская канцона по «Pour ung plaisir» .....	43
Французская chanson .....	51
22. Лютневые танцы (ок. 1550). Der Prinzen-Tanz; Proporz .....	52
23. Орландо Лассо (1532—1594). Мотет «Tristis est anima mea» .....	54
24. Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525—1594). «Agnus Dei» (I) из мессы «Veni sponsa Christi» .....	60
Антифон «Veni sponsa Christi» .....	62
Модус 7 (миксолидийский) .....	62
«Compendium Antifonarii et Breviarii Romani» .....	62
25. Уильям Бёрд (1542—1623) Мотет «Ego sum panis vivus» .....	63
26. Canzona per l'epistola для клавира (начало XVII в.) .....	67
27. Лука Маренцио (ок. 1560—1599). Мадригал «S'io parto, i' mogo» .....	70
28. Джон Беннет (ок. 1575 — ок. 1625). Мадригал «Thyrsis, Sleepest Thou?» .....	75
Джон Беннет, живший в конце XVI и начале XVII веков, автор знаменитого собрания мадригалов .....	80
Баллет (ballett; ит. — balletto), .....	80
29. Джайлс Фарнеби (ок. 1560 — ок. 1600). Вариации для вёрджинела «Loth to Depart»*) .....	80
30. Джулио Каччини (ок. 1560—1618). Мадригал для голоса и лютни «Dovrò dunque morire» .....	85
31. Клаудио Монтеверди (1567—1643). Речитатив из оперы «Орфей» .....	87
32. Джакомо Кариссими (1605—1674) Сцена из оратории «Суд Соломона» .....	90
Оратория, так же как и опера, возникла в самом начале XVII столетия .....	94
33. Генрих Шютц (1585—1672). Духовная кантата (концерт) «O Herr, hilf» .....	95
34. Джироламо Фрескобальди (1583—1643) Ricercar dopo il Credo для органа .....	102
Ричеркар (другое наименование — фантазия) — инструментальное сочинение, .....	104
35. Иоганн Якоб Фробергер (1616—1667). Сюита ми минор для клавесина .....	105
36. Жан Батист Люлли (1632—1687). Увертюра к опере «Армида» .....	110
Оперная увертюра XVII века сыграла огромную роль в последующем развитии оркестровых стилей	

и форм.....	112
37. Иоганн Пахельбель (1653—1706). Токката ми минор для органа.....	113
Наиболее специфическая черта клавирной музыки барокко — токкатность.....	115
38. Генри Пёрселл (1659—1695). Граунд для клавесина «A New Ground».....	116
Наименование «граунд» (ground).....	118
39. Арканджело Корелли (1653—1713) Sonata da chiesa ми минор, ор. 3, № 7.....	119
Соната.....	123
40. Франсуа Куперен (1668--1733). Пьеса для клавесина «La Galante».....	124
41. Жан Филипп Рамо (1683—1764). Сцена из оперы «Кастор и Поллукс».....	126
42. Доменико Скарлатти (1685—1757). Соната до минор для клавесина.....	131
43. Георг Фридрих Гендель (1685—1759). Concerto grosso До мажор, I часть.....	133
Concerto grosso — важнейшая форма инструментально-ансамблевой музыки в эпоху барокко.....	139
44. Георг Фридрих Гендель. Речитатив, Симфония и Ария из оперы «Ринальдо».....	140
45. Георг Фридрих Гендель. Хор из оратории «Соломон».....	150
В оратории эпохи барокко, доведенной до совершенства Генделем,.....	156
46. Иоганн Себастьян Бах (1685—1750). Хорал «Christ lag in Todesbanden» из Кантаты № 4.....	157
Хоралами называются мелодии гимнов лютеранской церкви.....	158
47. Иоганн Себастьян Бах. Хоральная прелюдия для органа «Christ lag in Todesbanden».....	159
Хоральная прелюдия, как и fuga, была распространена в период барокко и достигла совершенства у Баха.....	160
48. Иоганн Себастьян Бах. Хор из Кантаты № 4.....	161
Фрагмент, показывающий характер отступлений континуо от басовой партии хора.....	168
49. Иоганн Себастьян Бах. Ариозо альты из «Страстей по Матфею».....	169
«Страсти» (Passion) — это музыкальное представление событий жизни Христа от триумфального прихода в Иерусалим в «вербное воскресенье» до распятия.....	170
50. Иоганн Себастьян Бах. Фуга (Contrapunctus III) из «Искусства фуги».....	171
Тема «Искусства фуги»:.....	174
Фуга.....	174
<b>СОДЕРЖАНИЕ.....</b>	<b>176</b>

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая антология призвана проиллюстрировать в общих чертах пути развития музыкальных стилей от раннего Средневековья до середины XVIII века; эти образцы отобраны и изложены с учетом запросов читателя, интересующегося историей музыки. Вся подготовительная работа была направлена на достижение этой цели. Особых усилий потребовали поиски такого способа изложения музыкального материала, который был бы наиболее удобен для анализа — самостоятельного или под руководством педагога. Кроме того, составители стремились к тому, чтобы музыкальные тексты могли использоваться для реального исполнения. Поэтому отбирались те образцы, которые представляют особый интерес и художественную ценность и достойны быть исполненными ради чисто музыкального удовольствия, помимо каких-либо педагогических задач. С этой целью использованы, насколько это было возможно, целые сочинения или относительно завершённые их части.

Настоящее собрание отнюдь не претендует на исчерпывающую полноту. Оно содержит музыкальный материал, необходимый для систематического изучения истории музыки, хотя не исключено, что окажется полезным и для образованных музыкантов. Предполагается, что читатель сам подробно проанализирует каждый образец в свете сопутствующего историко-аналитического комментария, ибо только в процессе такого детального изучения может быть достигнуто истинное понимание музыкальных стилей. С другой стороны, данное собрание содержит все необходимое для исполнения наиболее характерных образцов форм и стилей тех периодов, сохранившийся от которых достоверный нотный материал часто бывает труднодоступным.

Комментарии, сопутствующие каждому музыкальному образцу, призваны охарактеризовать происхождение, особенности данной формы и место, занимаемое данным сочинением в истории музыки, а также подсказать возможные направления его анализа. Составители отнюдь не стремились снабдить читателей всей полнотой данных, необходимых для понимания того или иного образца, считая желательным и даже обязательным знакомство с существующими трудами по истории музыки. Музыкальный материал, представленный в настоящем издании, может быть

5

с пользой для учащегося расширен за счет таких трудов как «История музыки в нотных образцах» А. Шеринга, «Историческая антология музыки» А. Дэвисона и В. Апеля, «Музыка древних эпох» И. Вольфа, «Краткая история музыки» А. Эйнштейна,<sup>\*</sup>) а также собраний более специального характера.

Все справки, касающиеся источников, даны в комментариях. В тех случаях, когда данные о предлагаемой версии музыкального образца отсутствуют, она принадлежит составителям. Среди источников менее достоверного характера составители оказывали предпочтение наиболее общепризнанным. Нотографические ссылки помогут учащимся познакомиться с названиями некоторых из наиболее важных рукописных и печатных источников, относящихся к исследуемым периодам, а также некоторых фундаментальных современных изданий старинной музыки. Более подготовленные читатели в поисках дополнительного материала могут самостоятельно обращаться к указанным источникам.

Авторы надеются, что каждый из музыкальных образцов будет исполнен читателем-музыкантом в меру его сил и возможностей, ибо только через воплощение в реальном звучании может быть достигнуто понимание художественной и духовной сущности музыки, являющейся предметом исторического изучения.

## ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВКИ НОТНЫХ ТЕКСТОВ

### Сокращенная партитура.

*Сокращенная партитура.* Каждый музыкальный образец изложен таким образом, чтобы облегчить учащемуся, не обладающему навыками чтения партитуры, его изучение за роялем. В случаях, когда насыщенность фактуры невозможно с достаточной отчетливостью передать на двух нотных станах, используются три стана. Каждый образец содержит полный музыкальный текст пьесы, а не является фортепианным переложением. В нем указаны все подробности изложения, включая инструментовку. При участии континуо цифровка дается полностью, как в оригинале. Объем реконструкции зависит от конкретных обстоятельств; все добавления к оригинальному тексту изложены мелкими нотами. Это позволяет ясно видеть первичную основу каждого образца.

### Текст в вокальных примерах.

*Текст в вокальных примерах.* Во всех вокальных произведениях полный текст каждой партии приводится в нотах, что дает возможность исполнения всей вокальной фактуры.\*\*)

\*) A. Schering. *Geschichte der Musik in Beispielen*; A. Davison, W. Appel. *Historica Anthology of Music*; J. Wolf. *Music of Earlier Times*; A. Einstein. *A Short History of Music*.

\*\*\*) В настоящем издании перевод оригинальных текстов (за исключением литургических; на русский язык приводится после соответствующего нотного образца. Все переводы — подстрочные, прозаические, передают только смысл оригинала и не предназначены для пения.

б

### Ключи.

*Ключи.* Применяются только скрипичный и басовый ключи. Если тесситура партии предполагает диапазон тенорового голоса, к скрипичному ключу добавляется снизу знак 8, указывающий, что ноты должны звучать октавой ниже.

### Транспозиция.

*Транспозиция.* Некоторые образцы транспонированы ради удобства современных исполнителей; в таких случаях указывается интервал транспозиции.

### Длительности нот.

*Длительности нот.* Любое сокращение длительностей оригинала, предпринимаемое ради удобства чтения, отмечается особо. Отсутствие подобного указания говорит о сохранении длительностей оригинала.

### Случайные знаки альтерации.

*Случайные знаки альтерации.* Знаки альтерации, помещенные над нотами, отражают предположения составителей и могут не приниматься в расчет, если кажутся исполнителю неубедительными. Знаки в скобках поставлены ради предосторожности. Прочие знаки альтерации принадлежат оригиналам.

### Тактовые черты.

*Тактовые черты.* В музыкальных образцах, лишенных тактовых черт в оригинале, тактировка сделана составителями, исключая немногие случаи, где она принадлежит редакторам современных изданий. Следует ясно осознавать, что в музыке, не знавшей тактовых черт, любая современная тактировка носит, в сущности, произвольный характер. Во всех образцах, за исключением тех, которые оставлены без тактового деления, каждый пятый такт пронумерован для удобства ссылок при анализе.

### Нотация григорианского хора.

*Нотация григорианского хора.* В современной транскрипции образцов григорианского пения составители адаптировали нотную запись, принятую в Солемских изданиях.\*) Главное отличие заключается в использовании пунктирных лиг (вместо одной длинной ноты), означающих, что повторяющиеся ноты должны петься как одна.

*Карл Пэрриш, Джон Оул*

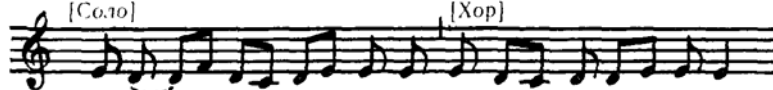
\*) Солем (Solesmes) — деревня близ Ле Ман во Франции, где с середины XIX века группа бенедиктинских монахов вела большую работу по восстановлению григорианского пения IX—X веков. Подготовленная ими редакция (т. н. «*Editio Vaticana*») состоит из 4-х томов: *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae*. Rome Vatican Press, 1907 (тт. 1—2) и *Antiphonale sacrosanctae Romanae ecclesiae*, изд. там же, 1912 (тт. 3—4), сокр. — «*Graduale Romanum*» и «*Antiphonale Romanum*»; общее наименование Солемских изданий — «*Liber usualis*».

# 1. Григорианский хорал. Антифон «Laus Deo Patri» и Псалм 113, «Laudate pueri» - Лад 4 (гипофригийский)

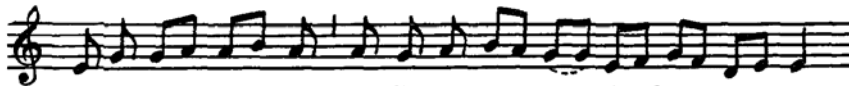
Лад 4 (гипофригийский)

[Соло]

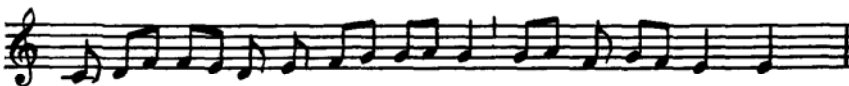
[Хор]



8 Laus Deo Pa-tri, \* pa-ri-li-que Pro-li,



8 et ti-bi San-cte stu-di-o per-en-ni Spi-ri-tus,

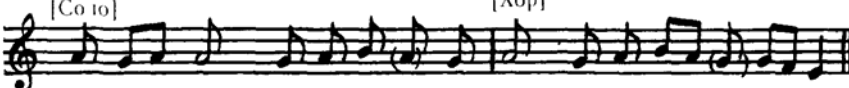


8 no-stro re-so-net ab-o-re om-ne per-ae-vum.

Тон 4

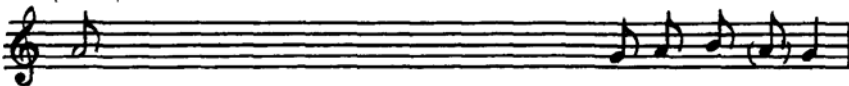
[Соло]

[Хор]



8 1. Lau-da-te pu-er-i Do-mi-num: \* lau-da-te no-men Do-mi-ni.

[Соло]



8 2. Sit nomen Domini ----- be-ne-di-ctum,

3. A solis ortu usque ----- ad oc-ca-sum,

4. Excelsus super omnes ----- gen-tes Do-mi-nus,

5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in ----- al-tis ha-bi-tat,

6. Suscitans a ----- ter-ra in-o-pem,

7. Ut collocet eum ----- cum prin-ci-pi-bus,

8. Qui habitare facit steri- ----- lem in do-mo,

9. Gloria Pa- ----- tri, et Fi-li-o,

0. Sicut erat in principio, et ----- nunc, et sem-per,

2. Sit nomen Domini ----- be-ne-di-ctum,

3. A solis ortu usque ----- ad oc-ca-sum,

4. Excelsus super omnes ----- gen-tes Do-mi-nus,

5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in ----- al-tis ha-bi-tat,

6. Suscitans a ----- ter-ra in-o-pem,

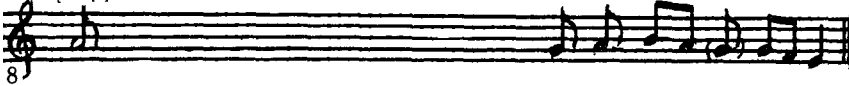
7. Ut collocet eum ----- cum prin-ci-pi-bus,

8. Qui habitare facit steri- ----- lem in do-mo,

9. Gloria Pa- ----- tri, et Fi-li-o,

0. Sicut erat in principio, et ----- nunc, et sem-per,

[Хор]



(2)\* ex hoc nunc, et ----- us-que in-sae-cu-lum.

(3)\* laudabi ----- le no-men Do-mi-ni.

(4)\* et super caelos ----- glo-ri-a e-jus.

(5)\* et humilia respicit in cae- ----- lo et in-ter-ra?

(6)\* et de stercore ----- e-ri-gens pau-pe-ram.

(7)\* cum principibus ----- po-pu-li su-i.

(8)\* matrem fili ----- o-rum lae-tan-tem.

(9)\* et Spi ----- ri-tu-i San-cto.

(10)\* et in saecula sae- ----- cu-lo-rum A-men.

Хор Laus Deo (и т.д. как сначала)

(2)\* ex hoc nunc, et ----- us-que in-sae-cu-lum.

(3)\* laudabi ----- le no-men Do-mi-ni.

(4)\* et super caelos ----- glo-ri-a e-jus.

(5)\* et humilia respicit in cae- ----- lo et in-ter-ra?

(6)\* et de stercore ----- e-ri-gens pau-pe-ram.





## 2. Григорианский хорал. Аллилуйя «Vidimus stellam» - Лад 2 (гиподорийский)

8 Al-le-lu-ia \* Al-le-lu-ia

8 V Vi-di-mus

8 stel-lam e-

8 jus in O-ri-en-

8 te

8 et ve-ni-mus cum

8 mu-ne

8 ri-bus ad-o-ra-te \* Do-

8 num Al-le-lu-ia

8 (a).

Значок  $w$  — quilisma. Предполагается, что он означает легкое вибрато. 10

Те разделы текста мессы, которые остаются неизменными в продолжение всего церковного года,— Кюрие, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei — образуют Ordinarium (лат. — обязательный, соответствующий установленному порядку. — *Ред.*). Аллилуйя принадлежит к другой группе песнопений мессы, которая именуется Proprium (лат. — подобающий. — *Ред.*), ибо тексты этих песнопений меняются в соответствии с церковным календарем или в связи с каким-либо конкретным поводом поминовения.

Аллилуйя всегда выдержана в развитом мелизматическом стиле. Это особенно характерно для музыкального изложения самого слова «аллилуйя», которое завершается длинным мелизматическим пассажем на заключительном слоге, именуемым, благодаря его ликующему характеру, юбилацией.\*) Практика присоединения текста к этому мелизматическому пассажиру привела к возникновению секвенции (см. образец 3). Текст следующего за Аллилуйей стиха (versus) соответствует дню, к которому приурочено песнопение; музыкальное изложение этого текста обычно бывает не чисто мелизматическим.\*\*\*) Строение Аллилуйи

\*) Jubilatio (лат.) — ликование. \*\*) В нотном тексте начало этого раздела отмечается знаком  $\mathcal{V}$

11

в большинстве случаев достаточно сложно, поскольку, помимо заключающего повторения начального раздела, его мотивы используются в музыкальном изложении дополнительного текста вместе с новым мелодическим материалом. Чередование соло и хора и повторение разделов при исполнении обозначены в приводимом нотном тексте.

Источник: Liber usualis, p. 460.


### 3. Григорианский хорал. Секвенция «Victimae paschali» (XI в.) - Лад I (дорийский)




8 1. Vi - cti - mae pa - scha - li lau - des \* im - mo - lent Chri - sti - a - ni.



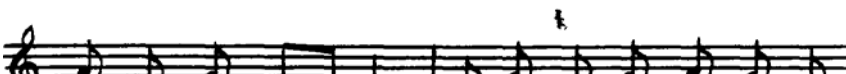
8 2. A - gnus red - e - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri  
3. Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do:



8 re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res. 4. Dic no - bis Ma -  
dux vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus. 6. An - ge - li - cos



8 ri - a, — quid vi - di - sti in vi - a? 5. Se - pul - crum  
tes - tes, — su - da - ri - um, et ves - tes, 7. Sur - re - xit



8 Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re -  
Chri - stus spes me - a: praec - ce - det su - os in Ga -

12



8 sur - gen - tis: 8. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se  
li - lae - am.



8 a mor - tu - is ve - re: tu no - bis, vic - tor Rex,



8 mi - se - re - re. A - men: Al - le - lu - ia.

#### Секвенция — наиболее ранний и важнейший тип тропы

Секвенция — наиболее ранний и важнейший тип тропы (см. комментарий к образцу 7). Она возникла на основе обычая, введенного в IX веке монахом Ноткером Бальбулусом, который присоединял тексты к длинному мелизматическому пассажиру (юбилации), заключающему Аллилуйю, чтобы облегчить его запоминание. Практика прибавления текста к ранее существовавшим мелодиям вскоре привела к появлению секвенций как самостоятельных сочинений; типичные черты музыкальной и поэтической формы секвенции иллюстрируются приводимым образцом. Она состоит из некоторого числа двустихий с меняющейся длиной строк, как правило — нерифмованных; целое обычно открывается и заключается одиночной, непарной строкой.

Секвенции сочинялись по XIII век включительно, причем к концу этого периода они приобрели большую метрическую строгость, сблизившись тем самым с гимнами. Приводимый образец, одна из пяти секвенций, исполняемых в настоящее время, приписывается монаху Випо Бургундскому (XI век) и представляет собой редкий пример секвенции раннего типа. Инструментальный аналог секвенции — эстампи) (см. образец 12). Начало другой ранней секвенции приведено в образце 6.

*Источник:* Liber usualis, p. 780.

13

#### 4. Песни труверов (XII—XIII вв.) Виреле «Or la truix»

Or la truix trop du re te, voir, voir!

voir! A ceu k'elle est simple te.

Trop por ou tre cui diés me taius, cant je cu \_

\_ doie es tre cer tains de ceu ke

n'a ve rai des mois, oix, oix! C'est ceu ke

plus me ble ce. Or la truix

trop du re te, voir, voir! A

ceu k'elle est simple te.

14

Как трудно склонить ее сердце,  
Она ведь так проста.  
Я был слишком самонадеян,  
Хотя и чувствовал,  
Что не скоро добьюсь ее, увы!  
Она лишь ранила меня.  
Как трудно склонить ее сердце,  
Она ведь так проста.

Одногласная светская музыка средних веков преимущественно представлена лирическими мелодиями рыцарей — трубадуров и труверов (XII—XIII в.). В настоящее время насчитывается около 1700 таких мелодий, нотированных как напевы без сопровождения. В живописных полотнах того времени исполнители этих мелодий обычно изображались с каким-либо инструментом, роль которого, как предполагается,

сводилась к кратким импровизационным вступлениям, интерлюдиям и заключениям.

Мелодии обычно не выходят за пределы диапазона октавы; многие из них изложены в церковных ладах, обычно в дорийском и миксолидийском, хотя еще чаще встречаются мажор (как в «Or la truix») и минор. Большинство напевов лишено указаний на ритм; в современных расшифровках они приспособляются, в соответствии с текстом, к тому или иному из шести ритмических модусов. Эти ритмические модусы представляют собой систему метрических схем, извлеченных из классической латинской и греческой поэзии, в которых чередование долгих и кратких длительностей образует различные виды трехдольности. В предлагаемом образце использован первый ритмический модус (трохей).

Песни труверов отличаются от песен трубадуров более ясно очерченными ритмом и строением, а также большим разнообразием форм. Основные формы песен труверов — баллада, рондо и виреле. Приводимый образец виреле включает рефрен, сопровождаемый новой мелодической фразой, которая затем повторяется с новым текстом; после этого следует рефрен с новыми словами и, завершая построение, — рефрен с первоначальным текстом. Таким образом, схему стихов можно представить как ab, cd, ef, ab, а музыкальную схему — ab, cc, ab, ab.

Приводимый образец интересен тем, что он представляет собой один из нескольких напевов, дошедших до нас в качестве теноровой партии мотета XIII века (см.: Friedrich Gennrich. *Rondeaux, Virelais und Balladen*. Göttingen, 1927, Bd. 2, S. 320; несколько иная версия: Y. Rokseth. *Polyphonies du XIIIe siècle*, vol. 3, p. 173).

*Источник:* Oxford, Bodleian, Douce 308, fol. 226, 237; а также: Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, fol. 338. Транскрипция: Friedrich Gennrich. *Grundriss einer Formenlehre des Mittelalterlichen Liedes*. Halle, 1932, S. 72.

15

## 5. Нейдхарт фон Рейнталь (XIII в.). Minnelied «Willekommen Mayenschein»

8 Wil - le - ko - men may - en - schein

8 wer mocht uns er - ge - czen dein ! wann du kanst ver -

8 - swen - den pein ! das sagt uns die - se diett

8 Win - ter der ist hie ge - legen auff dem velde und

8 in den wegen wil - lig - lich gab er den segen ! da

8 er von hyn - nen schiett ! Nun wil - tu die hai - de a - ber

8 e - ren ! und wilt klei - ne vo - ge - lein dein

8 sus - se sti - me le - ren ! das sie in dem

8 wal - de | pal - de | irn sus - se sank ge - me - ren.

16

Привет тебе, яркое солнце мая,  
 Кто заставит нас забыть тебя?  
 Ибо ты прогоняешь наши болезни,  
 Это каждый тебе скажет.  
 Зима так долго покрывала поля и тропы,  
 Что она охотно благословила бы нас всех  
 Покинуть этот край.  
 Теперь ты наполнишь леса цветами  
 И научишь птичек своим мелодиям любви,  
 И все леса и луга  
 Зазвелят их сладостным пением.

Расцвет светской вокальной лирики, родственной творчеству трубадуrow и труверов, наблюдался одновременно и несколько позже в песнях немецких миннезингеров. Музыка этих рыцарей-поэтов обнаруживает явное влияние песен трубадуrow, но отличается от них рядом важных особенностей — как музыкальных, так и литературных. Слово «Minne» означает «любовь», но тексты песен миннезингеров склоняются скорее к роду повествовательных, нежели любовных; многие же из них обладают религиозным характером. Поскольку немецкая поэзия того времени опиралась не на длительность слогов, а на акцент, ритмические модусы неприменимы к миннезангу: современные исследователи обычно излагают эти песни в двудольном или трехдольном метре, соответственно числу ударных акцентов стихотворения. Нотация предлагаемого образца опирается на

расшифровку Вольфганга Шмидера. Пунктирные тактовые черты показывают ритмическую группировку, сплошными тактовыми чертами отмечены концы мелодических фраз; вертикальные штрихи разделяют стихотворные строки, а двойные тактовые черты — строфы. Короткая горизонтальная черта над нотой означает ее продление и паузу. Нетрудно заметить, что в результате возникает двудольный ритм.

Миннезингеры использовали церковные лады чаще, чем трубадуры и труверы. Наиболее распространенная форма *Minnelied* — *Bar* — состоит из двух *Stollen* (строф) и *Abgesang* (заключения), образуя схему аав. Другая форма — *Leich* (*lai* у труверов) — тесно связана с секвенцией и ее принципом двустий.

Предлагаемый образец принадлежит Нейдхарту фон Рейенталю, миннезингеру, жившему в 1-й половине XIII века, чьи песни часто носят характер народных. Этот пример — типичный *Bar* с двумя строфами, отличающимися по тексту, и заключением. Одинаковые концовки строф и заключения — особенность музыкального построения, присущая множеству песен миннезингеров.

*Источник:* Berlin MS: germ. fol. 779, c. 11, Bl. 141a. Факсимиле: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Jg. 37, I Teil. Wien, 1930, S. 4. Транскрипция; там же, с. 31.

17

### 6. Параллельный органум (IX в.). Секвенция «Rex caeli, Domine»

[Хорал]  
[Органальный голос]

1. Rex caeli Do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni,  
2. Ti-ta-nis ni-ti-di squa-li-di-que so-li.

3. Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do pi-is.  
4. Se ju-be-as fla-gi-tant va-ri-is li-be-ra-re ma-lis.

(и т. д.)

### Органум

**Органум** — самый ранний тип полифонической музыки. В простейшем случае он представляет собой григорианскую мелодию с добавлением второго, «органального» голоса, движущегося строго параллельно этой мелодии квинтой или квинтой выше или ниже; нередко каждый из голосов к тому же удваивается в октаву. Следующий этап после этого механического параллелизма голосов, достигнутый в IX и X веках, представлен настоящим образцом. Этот пример — начало ранней секвенции. (Следует отметить отсутствие непарной строки, обычно предшествовавшей ряду двустий.) К основной мелодии здесь добавлен нижний голос, большей частью образующий движение параллельными квинтами, исключая начало и конец каждой строки, где голоса сходятся в унисон. Образец взят из знаменитого теоретического трактата IX века «*Musica enchiriadis*» («Руководство по музыке»), содержащего первое известное в литературе освещение вопросов полифонии. Прежде трактат приписывался монаху Гуквальду (ок. 840—930); в настоящее время его авторство оспаривается.

*Источник:* M. Gerbert. *Scriptores*, vol. I. St. Blaise, 1784, p. 167.

18

## 7. Свободный органум (XII в.). Троп «Agnus Dei»

8 A — gnus — De — i qui tol — lis pec — ca — ta —

8 mun — di; qui —

8 pi — us — es fa — ctus, pro — tho —

8 — plau — sti — sa — nct — ut — a —

8

8

8 ctus: mi — se — re — re no — bis.

После того, как в период с VI по VIII век репертуар григорианского пения был окончательно установлен и кодифицирован, наиболее важные из новосозданных песнопений именовались тропами. С IX по XIII век они сочинялись во множестве. Это подчеркивающие или разъясняющие фразы, которые вставлялись в общепринятый текст литургии. Вначале новые слова приспособлялись к какой-либо части первоначально существовавшей мелодии; важнейшей формой тропа такого рода была секвенция

19

(см. образец 3). Позднее все тропы, включая секвенции, создавались вместе с новой музыкой.

Приводимый троп, восходящий к XII веку, представляет собой вставку в I части Agnus Dei. По форме это двухголосный свободный органум, своим нерегулярным, свободным ритмом родственен григорианскому пению. В отличие от более или менее строгой параллельности раннего органума (см. образец 6), в данном случае преобладает противоположное движение голосов. Возникающие между голосами интервалы — преимущественно те, которые считались теоретиками того времени консонансами, — октавы, квинты, кварты и унисоны, однако встречаются и терции, считавшиеся диссонансами, а в кадансе тропа совершенно необычным для того периода образом появляется последовательность нескольких терций. Данный образец воспроизводит расшифровку Бесселера; совершенно иную интерпретацию см.: Wooldridge. *Early English Harmony*, vol. II. London, 1913, p. 56.

*Источник:* Cambridge Univ. Lib. MS FF. I, 17. Факсимиле: Wooldridge. *Early English Harmony*, vol. I. London, 1897, Plate 27. Транскрипция: Н. Бесселер. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam, 1931, S. 95.

### 8. Школа св. Марциала. Мелизматический органум. «Benedicamus Domino»

8 Be-  
8 ne-  
8 di-  
8 ca-  
8 mus (и т. д.)

20

С аббатством св. Марциала на юге Франции связано возникновение композиторской школы, сыгравшей важную роль в развитии органума в период примерно с 1100 по 1150 годы и предшествовавшей более известной школе при соборе Нотр-Дам на севере (см. комментарий к образцу 9). Как это характерно для школы св. Марциала, в нижнем голосе — теноре — используются фразы григорианских напевов со значительным увеличением длительностей, в верхнем же, органальном голосе на каждую ноту мелодии тенора накладывается развитый мелизматический рисунок в свободном ритме. В моменты появления каждой новой ноты тенора между голосами образуются интервалы унисона, кварты, квинты или октавы; в промежутках между этими моментами нота тенора выступает как некое подобие органного пункта, не мешая верхнему голосу двигаться по консонирующим и диссонирующим звукам. Напев, служащий основой данного образца, поется в заключении мессы. Здесь приводится только начало органума.

*Источник:* Paris, Bibl. Nat. lat. 3719. fol. 70. Транскрипция (Ф. Людвиг): G. Adler. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main, 1924, S. 148.

### 9. Перотин (XII в.). Органум «Аллилуйя» («Nativitas»)

7 = d.  
8 Al  
8 Al  
8  
10

21



The image displays a musical score for voice and piano, consisting of six systems of staves. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment line. The score is numbered at the beginning of each system (8, 8, 8, 8, 8, 8) and at the end of each system (15, 20, 25, 30, 35, 40). The lyrics "le" and "lu" are written below the vocal line. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a fugue or a highly rhythmic chorale.

## Григорианский источник мелодии тенора

23

Приводимая Аллилуйя — добавление к стиху антифона «Nativitas» — представляет собой характерный образец органума композиторской школы Нотр-Дам. Этот парижский собор стал центром развития музыки около середины XII века, когда пьесы подобного рода начал сочинять такой выдающийся композитор как Леонин. Благодаря его последователю Перотину, школа Нотр-Дам получила доминирующее положение, которое сохраняла в продолжение всего XIII века. Достижения этой школы сконцентрированы в «Magnus liber organi» («Великая книга органумов»). Перотин, начавший свою деятельность в парижском соборе предположительно в 1183 году, обогатил его репертуар множеством кондуктов и органумов для 2-х, 3-х и 4-х голосов.

Данный образец обладает чертами как органума (отсутствие метра), так и дисканта (метричность), поскольку он начинается без метра, но позже (т. 33) приобретает метрический характер. В начальной части два верхних голоса выдержаны в третьем ритмическом модусе (дактиль), тогда как тенор лишен метра; затем же, в дискантовой части, модальный ритм распространяется на все три партии (о ритмических модусах см. комментарий к образцу 4).

Приводимый раздел обрамляет стихи антифона. В литургии органум «Аллилуйя» пелся солистами, затем хор исполнял каноническую григорианскую Аллилуйю, которая

служила теноровой партией органума (она приводится в конце данного образца). После этого следовал стих, исполняемый солистами в складе трехголосного органума, родственном Аллилуйе, и хоровое исполнение другого одноголосного григорианского напева; в заключение органум «Аллилуйя» повторялся солистами.

В данном образце представлены основные черты техники школы Нотр-Дам. Два верхних голоса одинаковы по тесситуре и часто перекрещиваются; в них встречаются фразы различной протяженности. Примечательно, что временами они намечают трезвучия (см. верхний голос в т. 26 и средний в т. 39), иногда же движутся параллельными квинтами (тт. 4, 8, 15) и квартами (тт. 2, 23, 30, 51). Вразрез с принципами, установленными теоретиками того периода, данный органум начинается не с консонанса: верхние голоса образуют нечто вроде аподжиатуры (задержания) по отношению к тенору. Возможно, при исполнении этот диссонанс избегался посредством легкого запаздывания тенорового голоса при его вступлении. Интересно отметить, что все органумы и кондукты школы Нотр-Дам нотировались в виде партитуры — практика, которая была оставлена около 1225 года и восстановилась лишь в конце XVI столетия.

*Источник:* Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, fol. 145, 146. Факсимиле: Y. Rokseth. Polyphonies du XIIIe siècle, vol I. Paris, 1935. Слегка отличающиеся версии данного органума можно найти в указ. кн. Y. R o k s e t h, vol. H, p. 16, и в «Die drei-und vierstimmigen Notre-Dame-Organa» (Publikationen älterer Musik, Jg. 11. Ред. Генрих Гусман.). Leipzig, S. 86.

24

### 10. Школа Нотр-Дам (XIII в.). Мотет

7 =  $\text{♩}$ .

Fa non Diu! que que nus di\_e, Quant voi l'her.be —

**Triplum**

**Motetus**

Quant voi la rose es\_pa\_ni\_e, L'her.be vert et —

**Tenor EIUS IN ORIENTE**

vert — et le\_tans cler, Et le ro\_si\_gnoi chan\_

le\_tans cler, Et le ro\_si\_gnoi chan\_ter,

\_ter, A\_donc fine a\_mors me pri\_e Do\_ce\_

A\_donc fine\_a\_mors m'en\_vi\_e De joi\_e fere

\_ment\_d'u\_ne jo\_li\_ve\_té chan\_ter: "Ma\_ri\_

et\_me\_ner, Car qui n'aime, il\_ne\_vit mi\_e;

25

ons, leis - se Ro - bin por moi - a - mer!" Bien me  
 8 Por ce - se - doit on pe - ner: D'a - voir a - mors -

doi a - dés pe - ner Et cha - piau de fleurs por -  
 8 a a - mi - e Et ser - vir et ho - ne - rer,

ter, Por si - bele a - mi - e, Quant voi la - rose  
 8 Qui - en - joi - e veut du - rer. — En non Diu! que

es - pa - ni - e, L'er - be vert et - le - tans cler.  
 8 que nus - die, — au cuer mi tient li - maus d'a - mer.

26

**Triplum:**

Правда то, что говорят нам,  
 Когда травы зеленеют, ясно небо,  
 Слышен соловей.  
 Тогда нежная моя любовь просит сладко  
 Спеть о красивой сказке любви:  
 «Марион, пусть Робен станет моим любимым!»  
 Да, я буду наслаждаться  
 И цветочным венком украшусь,  
 Ибо сладок мой любимый,  
 Когда видишь роз цветенье,  
 Зелень трав и ясность неба.

**Motetus:**

Когда видишь роз цветенье,  
 Зелень трав и ясность неба,  
 Слышишь соловья,  
 Тогда нежная моя любовь просит  
 Радоваться с ней и играть.  
 Тот, кто любит, и живет и не живет,  
 Ибо жизнь его — в одном:  
 Лелеять любовь к любимой,

Служить и вечно поклоняться ей,  
И пребывать в вечной радости.  
Правда то, что говорят нам,  
Сердце мое полнится заботами любви.

### Мотет

Мотет был важнейшей из музыкальных форм, практиковавшихся композиторской школой при парижском соборе Нотр-Дам в XII и XIII столетиях. В отличие от органума того же времени, ритм мотета строго организован посредством применения ритмических модусов. Сочиняя мотет, композитор XIII века использовал в качестве теноровой партии (нижнего голоса) фрагмент какого-либо мелизматического пассажа григорианского напева, предварительно организуя его в соответствии с избранным ритмическим модусом. Григорианский источник указывался в рукописи приведением нескольких начальных слов оригинального текста (*incipit*).

Слова, которыми помечен тенор в приводимом мотете, указывают, что его источником послужила часть стиха Аллилуйи, помещенной в нашем собрании (образец 2), которая начинается словами «Eius in Oriente».\*) Сама теноровая партия лишена текста и, по-видимому, исполнялась инструментально. Второй голос, наделенный текстом и потому называвшийся «мотетус» (букв. — «имеющий слова», — выражение, давшее название всей форме) или «дуплум» («второй голос»), сочинялся композитором во вторую очередь и пристраивался к тенору таким образом, чтобы в акцентируемых моментах образовывать с ним консо-

\* ) Композитор использовал два фрагмента этой мелизматической Аллилуйи, повторив каждый из них — первый как основу первой половины сочинения, второй как основу другой его половины.

27

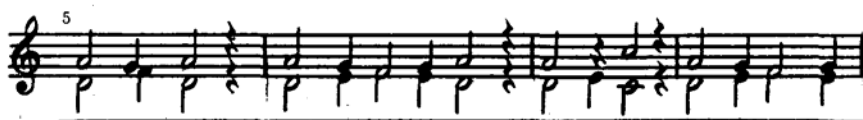
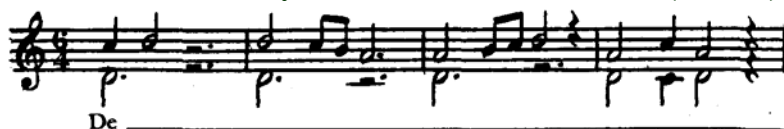
нансы (унисоны, кварты, квинты, октавы). Между акцентируемыми моментами допускались любые интервалы, вплоть до самых диссонирующих. В наиболее распространенных случаях третий голос (триплум) присоединялся к теноровой партии на основе тех же принципов; столкновения, которые при этом могли возникнуть между ним и мотетусом, не принимались во внимание.

Первоначально в качестве текста верхних голосов использовались латинские тропы тенорового напева, однако постепенно все связи между оригинальным текстом цитируемого напева и чувствами, выражаемыми верхними голосами, были утрачены. На высшей стадии развития мотета, как правило, использовались французские и провансальские тексты, часто всецело светские по своей природе. Эта тенденция к секуляризации достигла вершины, когда в качестве теноровой партии стали использоваться светские мелодии (таким образом была использована мелодия образца 4).

В предлагаемом мотете конца XIII века тексты любовного содержания; начальная фраза триплума, повторенная в конце мотетусом, воспроизводит рефрен одной из песен труверов. Подобный обмен музыкальным материалом между двумя верхними голосами (ср. тт. 1—4 и 21—24) — весьма характерная черта того времени. С другой стороны, применение канона в унисон в верхних голосах (тт. 5—8) представляет собой исключение и указывает на зарождение позднейшей контрапунктической техники.

Источник: Montpellier, Faculté de Médecine, H 196, fol. 145, 146. Факсимиле: Y. Rokseth. Polyphonies du XIIIe siècle, vol. I. Другие транскрипции этого мотета см.: Y. Rokseth, op. cit., vol. II, p. 205; J. Wolf. Handbuch der Notationskunde, Bd. I. Leipzig, 1913, S. 240.

### 11. Кондукт «De castitatis thalamo» (XIII в.).



28

ca - sti - ta - tis tha - la - mo

Ven - rem vir - gi - na - lem Pa - ter de - dit Fi - li - o

Va - lem spe - ci - a - lem. In - ve - ni - re

po - te - rat Ouis in mun - do ta - lem Ut por - ta - ret

Fi - li - um Pa - tri co - e - qua -

lem.

29

### Латинские песнопения XII и XIII веков - кондукты (conductus)

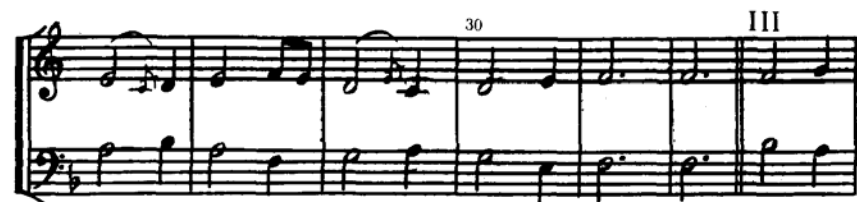
Латинские песнопения XII и XIII веков, не имевшие своим источником григорианские мелодии, именовались **кондуктами (conductus)** — безразлично, были ли они монодическими или полифоническими. Полифонический кондукт, следовательно, — пьеса, написанная на основе тенора, который в свою очередь явился плодом свободной фантазии композитора. Другая существенная особенность этой формы заключается в том, что верхние голоса, будучи по большей части ритмически идентичными теноровой партии, образуют в целом склад «нота против ноты». Кондукт выдержан в модальном ритме; все голоса имеют один и тот же текст, и тенор предполагает не инструментальное (как в образце 10), а вокальное исполнение. Гармонические сочетания определяются теми же принципами, что и в мотете того времени. В приводимом ниже образце между акцентируемыми моментами почти не наблюдается резких диссонансов. Следует, впрочем, заметить, что терция считалась тогда диссонирующим интервалом. Обычно, как и в нашем примере, первый и предпоследний слоги кондукта растягивались на много тактов. Такие разделы некогда считались инструментальными прелюдиями и постлюдиями к центральному вокальному разделу, однако гораздо больше оснований полагать, что и они вокализовались певцами. Широкое использование гармонических и мелодических секвенций в заключении данного кондукта примечательно и является исключением.

*Источник:* Codex de Las Huelgas (монастырь Las Huetgas близ Бургоса), fol. 131. Факсимиле: Higiní

Anglés. El Codexmusical de las Huelgas, vol. II. Barcelona, 1931. Транскрипция: там же, т. III, с. 306.

**12. Эстампи (инструментальный танец, XIII в.)**Cantus  
SuperiorCantus  
Inferior

30



31

32

### Эстампи (именуемый также *stantipes, estampida, stampita, istanpitta*) — танец XIII—XIV веков

Эстампи (именуемый также *stantipes, estampida, stampita, istanpitta*) — танец XIII—XIV веков и одна из старейших форм инструментальной музыки. Его название происходит от провансальского слова *estamper*, означающего «топать», что может служить указанием на природу этого танца. Его форма может быть выведена из вокальной секвенции, поскольку она состоит из нескольких разделов, называемых *puncta* (единств. *punctum*), каждый из которых представляет собой фразу с повторением. Однако, в отличие от секвенции, эти фразы различаются окончаниями (кадансами), из которых первый назывался *ouvert* (открытый), а второй *clos* (закрытый), в соответствии с нашими половинным и полным кадансами. В трактате, написанном около 1300 года, теоретик Иоганн де Грохео пишет, что данный танец включает от пяти до семи *puncta*; те, в которых число разделов меньше пяти, называются *ductia*.

Настоящий образец, воспроизводимый по рукописи XIII века, — двухголосный; он в высшей степени интересен трактовкой главного мотива, который в первых двух *puncta* появляется в нижнем голосе, а затем до конца пьесы звучит в транспозиции в верхнем голосе. В последнем *punctum* этот мотив слегка варьируется ритмически.

Танцевальная музыка, с ее симметричными периодами и ясными кадансами, с самых



давних времен была важным фактором в становлении инструментальной музыки. Использование разных ключевых знаков альтерации в различных голосах полифонических сочинений, наблюдаемое в приводимом образце, было весьма распространенным явлением в музыке вплоть до XVI века. Впоследствии эта практика получила наименование «partial signature» (англ. — ключевые знаки партии. — *Ред.*). Примеры применения подобной системы см. также в образцах 14 и 16.

*Источник:* British Museum, Harleian 978. Факсимиле: Wooldridge. Early English Harmony, vol. I, Plate 19. Транскрипция: Johannes Wolf. Die Tänze des Mittelalters. — Archiv für Musikwissenschaft, Jg. I (1918—19), S. 20.

33

### 13. Гийом де Машо (ок. 1300 — ок. 1377). «Agnus Dei» (I) из мессы

Triplum A ————— gnus —————

Motetus

A ————— gnus

Tenor A ————— gnus

Contratenor

De ————— i, qui —————

De ————— i, qui —————

De ————— i, qui —————

tol ————— lis —————

tol ————— lis —————

tol ————— lis pec —————

pec ————— ca —————

pec ————— ca —————

ca ————— ta —————

34

ta mun di. mi se re re no bis. se re re no bis.

CT T  
T CT

### Арс нова

Новый музыкальный стиль, зародившийся в начале XIV столетия во Франции и несколько позже в Италии, известен под названием Арс нова (Ars nova — новое искусство. — *Перев.*) — по названию трактата одного из первых его представителей, французского композитора и теоретика Филиппа де Витри. Крупнейшая фигура этого периода во Франции — композитор и поэт Гийом де Машо, создатель как духовной, так и светской музыки. Помимо множества мотетов и светских сочинений во всех основных формах того времени, он является автором первого полного полифонического изложения Ординария мессы, принадлежащего одному композитору, — типа композиции, который быстро получил признание и оставался незабываемым до конца XVI века.

Музыка французского Арс нова отличается большей утонченностью и выразительностью от музыки предшествующего периода, названного представителями нового стиля Ars antiqua (старое искусство). Модальный ритм исчезает, контрапунктическое письмо становится значительно более свободным. Мелодические линии приобретают большую гибкость. В гармонии чаще используются в качестве консонанса терции, что создает эффект, более приятный для современного уха, хотя временами появляется изрядное количество резких и, с точки зрения последующего периода, произвольных диссонансов. В кадансах применяются одновременно два вводных тона — к пятой ступени и к тонике разрешающего аккорда.

35

Мотеты Машо и его современников обычно основывались на григорианском напеве в теноре, ритмическая и структурная организация которого подчинялись изоритмическому принципу («изо» означает «такой же»); отсюда наименование «изоритмический мотет». Принцип изоритма предполагает соединение в мелодии высотного рисунка и ритмической конструкции, которые различны по протяженности и потому не совпадают при повторениях. В предлагаемом образце из мессы Машо применяет только принцип повторения ритма, причем используемая ритмическая конструкция не ограничивается партией тенора, но проникает во все остальные. Как показывает сопоставление партий, изоритмические построения проходят в партиях тенора и контратенора в тактах 8—14 и 15—21; в партиях мотетуса и триплума в тактах 8—11 и 15—18. Пример изложен таким образом, чтобы сделать это сопоставление более наглядным.

Данное сочинение основано на cantus firmus у тенора, заимствованном из VIII мессы «Graduale Romanum». Контратенор, не имеющий текста, вероятно, исполнялся инструментально.

*Источник:* Н. Bessler. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, S. 149 (по Ф. Людвигу).

## 14. Франческо Ландини (1325—1397). Баллата «Chi più le vuol sapere»

\*)

8 1. 5. Chi — più — le vuol sa — pe —  
4. Chè — ra — do'un dol — ce — ca —

8 — re, quel — men — le — sa,  
— so, tor — ne — rà.

\*) Длительности сокращены вчетверо,

36

8 2. Co — lui sa po — co'l qual cre — de — po — te —  
3. Dun — que stol — to è qual buon ve — de'l — pia — ce —

8 — re Al — cun bo —  
— re Et — nol pren —

8 — chon — a — ver gian — mai per — fec —  
— de, — per di — re'il vo' più net —

8 — to.  
— to.

I. Тот, кто хочет изведать их больше,  
Узнает их меньше,

2. И мало знает их тот, кто мнит,  
Будто когда-нибудь познает их в совершенстве.

37

3. Поэтому глуп тот, кто отказывается от удовольствия,  
Говоря, что достигнет большего,
4. Ибо редко возвращается  
Счастливым случай.

### **Течение Арс нова возникло в Италии в XIV веке**

Течение Арс нова возникло в Италии в XIV веке, несколько позже, чем во Франции. Итальянская музыка, подобно итальянской литературе того времени, обнаруживает значительное французское влияние. Однако в естественности и «открытости» итальянской мелодики, а также в сведении теноровой партии к функции поддержки верхнего голоса и в отсутствии григорианского *cantus firmus* сказывается ее более передовой характер. В Италии не привился и французский принцип изоритма.

В продолжение краткого расцвета итальянской школы в конце XIV века, представленной, в первую очередь, выдающимся композитором, слепым флорентийским органистом Франческо Ландини, культивировалась, главным образом, светская музыка. Основные жанры творчества Ландини — мадригал, баллата и качча. Баллата, наследница французской виреле (см. комментарий к образцу 4), в полифонической трактовке итальянских композиторов утратила первоначальный танцевальный характер. Существует 87 двухголосных и 49. трехголосных баллат Ландини; некоторые из них более развернуты и мелизматически развиты, чем приводимый образец. Заключение данной пьесы может служить примером так называемого «каданса Ландини», в котором верхний голос движется от вводного тона вниз, а затем скачком приходит к тонике. Этот каданс не был прерогативой Ландини и использовался большинством композиторов Арс нова. Подобно образцам 12 и 16, партии данного сочинения снабжены разными ключевыми знаками.

*Источник:* MS Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Pal. 87 («Squarcialupi Codex»). Расшифровка: Leonard Ellinwood. *The Works of Francesco Landini* Cambridge, 1939, p. 52.

38

## 15. Гийом Дюфе (ок. 1400—1474) «Курье» (I) из мессы «Se la face au pale»

\*) Ky — ri — e — e — lei — son, Ky — ri — e —

Ky — ri — e — e — lei — son,

5 lei — son,

son,

10

Ky — ri — e — e — lei —

15 Ky — ri — e

Ky — ri — e — e — lei —

\*) Длительности сокращены вдвое.

-son,  
 e lei son,  
 20  
 son,  
 Ky ri e  
 25  
 Ky ri  
 e lei son,  
 30  
 Ky ri e e lei  
 e lei  
 -son,  
 Ky  
 -son,  
 lei son,  
 35  
 ri e e lei son.

### Мелодия «Se la face au pale» (использована Дюфе в партии тенора)

\*)

8 Se la face au pa\_\_\_\_\_le, la cause est a -

8 \_mer, C'est la prin - ci - pa\_\_\_\_\_le,

8 et tant m'est a \_mer a \_mer - qu'en la mer me

8 vol \_dray - e vo\_\_\_\_\_ir, or s'et bien de voir

8 la belle a qui suis \_\_\_\_\_ que nul bien a \_voir

8 sans el \_le ne \_\_\_\_\_ puis.

8

Если бледно мое лицо, знай: причиной тому любовь,  
Только она виновата, и так жестока она ко мне,  
Что я готов броситься в пучину моря,  
Ибо она хорошо знает, она, которой я принадлежу как раб,  
Что без ее любви нет мне никакого блага.

### Гийом Дюфе — выдающийся представитель выдвинувшейся в первой половине XV века бургундской школы

Гийом Дюфе — выдающийся представитель выдвинувшейся в первой половине XV века бургундской школы композиторов, которая разработала технику композиции, приведшую к пышному

\*) Длительности сокращены вдвое.

41

расцвету вокальной полифонии эпохи Лассо и Палестрины. Ранний и поздний периоды творчества Дюфе сильно отличаются по стилю: первоначально у него преобладают сухая угловатость и произвольные диссонансы Машо, поздние же сочинения демонстрируют отточенность стиля и техническое мастерство. По-видимому, эта перемена наступила после того, как композитор познакомился с техникой имитации и фобурдона (изложение параллельными секстаккордами), введенной его великим английским современником Данстейблом.

Дюфе, положивший начало высокому подъему мессы, был одним из первых композиторов, использовавших светские мелодии в качестве *cantus firmus* духовных сочинений. Им написаны мессы на две такие мелодии, особенно любимые композиторами XV и XVI веков, — «L'homme armé» и «Se la face au pale». Подобные мелодии обычно проводятся крупными длительностями в партии тенора, как это видно из приводимого образца. В нем использована только первая половина песни (18 тактов). Следующее затем «Christe» представляет собой свободную композицию без *cantus firmus*, тогда как второе «Kyrie» использует остальную часть песни. Сама песня приводится после образца; ее мелизматическое заключение, вероятно, исполнялось инструментом.

В отличие от преобладавшего в XVI веке пения а cappella ансамбли эпохи Дюфе всегда

включали инструменты. В состав капеллы бургундского двора в Дижоне входили исполнители на органе, блокфлейте, гобое и виоле. В духовной музыке инструменты, вероятно, дублировали вокальные партии, хотя их участие могло ограничиваться и интерлюдиями, лишенными текста.\*) Партии отдельных инструментов, вероятно, резко различались в отношении тембрового колорита, и, как принято считать, выразительные оттенки в них отсутствовали.

*Источник:* Trent, Codex 88; Sistine Chapel Lib., 14, 25. Расшифровка: Albert Smijers. *Algemeene muziekgeschiedenis*. Utrecht, 1938, p. 101.

*Источник* «Se la face ay pale»: Oxford, Bodleian, Canonici Misc. 213. Расшифровка: Steiner. *Early Bodleian Music*. London, 1898, p. 140.

\*) Способ сочетания слогов текста с тонами вокальной партии в музыке всего XV и начала XVI веков относится к области догадок и предположений. Рукописи и печатные издания этого периода дают лишь общие указания, предоставляя певцу решать в деталях, каким образом расположить слоги в напеве. В настоящем образце использована подтекстовка А. Смейерса, который, в предположении об инструментальном исполнении теноровой партии, не снабдил ее словами. Совершенно иная подтекстовка той же пьесы дана в изд.: *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, VII, S. 120.

42

### 16. Жиль Беншуа (ок. 1400—1460). Chanson «Adieu m'amour et ma maistresse»

1. 4. 7. A dieu m'a-mour et ma mai-strais se, —  
3. J'ay grant de-sir de prendre a-dres se, —  
5. Sou-ven-gne vous, bel-le de-es se, —

CT  
T

A —  
Pour —  
De —

-dieu mon sou-ve-rain de-sir,  
-quoy vous pui-se-re-ve-ir,  
moy qui sui-vo, sans fail-lir,

10 3.  
2. 8. A dieu celle a —  
6. En vo-lon-te —

\*\*)

\*) Длительности сокращены вдвое. \*\*) В подлиннике здесь до.

43



qui veul ser vir,  
de re ve nir,

15  
A dieu mon confort  
Pen sant a vo bel,

et li es se.  
le jou nes se.

1. Прощай, моя любовь и дама сердца,  
Прощай, мой господин — желанье,
2. Прощай, та, которой я служил,  
Прощайте, утечи и радости моего сердца.
3. Тоска поможет мне готовить в тайне  
Новое свидание с тобой.
4. Прощай, моя любовь и дама сердца.  
Прощай, мой господин — желанье.
5. Не забывай, о божество мое,  
Своего раба, служившего тебе безупречно.
6. И, думая о новом возвращении,  
Помни о своей небесной красоте.
7. Прощай, моя любовь и дама сердца,  
Прощай, мой господин — желанье.
8. Прощай, та, которой я служил,  
Прощайте, утечи и радости моего сердца.

Наряду с новаторским монументальным стилем, который бургундские композиторы разрабатывали в области мессы, в своих светских сочинениях они продолжали культивировать песню с инструментальным сопровождением в том виде, какой придал ей Машо. В песнях бургундцев меньше гармонической жесткости, хотя многие черты Арс нова еще сохраняются. Для них характерна полифоническая фактура, но без таких контрапунктических приемов, как имитация.

44

Приводимый образец принадлежит ведущему мастеру Дижонского двора, чье имя обычно соседствует с именем Дюфе. Интимное элегическое настроение, которым проникнут поэтический текст, типично для множества подобных песен. Почти все они трехголосны, причем верхний голос, предназначенный для солиста, вероятно, удваивался каким-либо инструментом, который в любом случае исполнял интерлюдии между вокальными фразами; два других голоса (тенор и контратенор) исполнялись только инструментами.

Как можно увидеть, нижние голоса в этом сочинении часто перекрещиваются, так что контратенор начинает и заканчивает выше тенора. Эти голоса отличаются от верхнего (*superius*, или *cantus*) наличием ключевого знака — еще один пример «ключевых знаков партии». Кадансовая формула, неоднократно появляющаяся на протяжении песни, — в сущности, та же, что характерна для Арс нова, если иметь в виду движение верхнего голоса.

*Источник:* Oxford, Bodleian, Canonici Misc. 213, fol. 86.

17. Йоханнес Окегем (ок. 1425—1495) «Sanctus» (первый раздел) из «Missa prolationum»

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a lute line in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/2. The lute line begins with a bass clef and a 3/2 time signature. The second system also consists of two staves: a vocal line in the upper staff and a lute line in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/2. The lute line begins with a bass clef and a 3/2 time signature. The lyrics 'Sanctus' are written below the vocal lines. A red asterisk is placed above the first measure of the first system. A red number '5' is placed above the fifth measure of the second system.

\*Длительности сокращены вдвое.

10



San ctus,  
San



San ctus Do  
San ctus

15



mi nus ctus, San  
Do mi nus Do



ctus, San  
De us, Do mi nus ctus,  
mi nus De

В следующем за Дюфе поколении композиторов технические ресурсы полифонии были широко развиты школой Окегема, у которого имитационная техника стала основополагающим стилистическим принципом. В высшей степени мастерское и изощренное каноническое письмо, искусное применение приемов увеличения, уменьшения, обращения, ракоходных имитаций позднее дали исследователям повод особо подчеркивать техническое совершенство музыки представителей этой школы, нередко игнорируя ее выразительные свойства.

Окегем был главой фламандской композиторской школы поколения, следовавшего за Беншуа (который, возможно, был учителем Окегема), и его искусство обычно характеризуется как «экстракт» контрапунктической изобретательности конца XV века. Мастерское владение принципом имитации Окегем демонстрирует в «Missa prolationum»,\*) которую можно определить как цикл

\*) **Проляция** (prolatia) — термин старинной нотации, обозначавший деление семибревиса на три или на две минимы.

47

двойных канонов (некоторых из них — в увеличении), где каждый следующий раздел основывается на новом интервале вступления — от унисона в начале, через промежуточные интервалы, до октавы. Композитор нотировал только два голоса из четырех; два других должны были выводиться из нотированной пары, интервалы же их вступления указывались положением ключей или метрических обозначений на нотной строке. В приводимом начальном разделе «Sanctus» сопрано (superius) образует строгий канон с альтом (в оригинале контратенор), вступая секстой выше в такте 13. Подобным же образом тенор, вступающий одновременно с сопрано, образует строгий канон с басом также секстой выше.

То обстоятельство, что столь изощренная конструкция не вредит музыкальной выразительности сочинения, наводит на сопоставление Окегема с Бахом; «Missa Prolationum» вполне заслуживает названия «Искусства фуги\*) XV столетия», хотя еще более поразительное сопоставление могло бы быть сделано с «Гольдберговскими вариациями» Баха. В подлинной нотной записи этой и других месс Окегема его необыкновенное ритмическое мастерство выражается способами, недоступными современной нотации. Например, как указывают оригинальные метрические обозначения, два верхних голоса выдержаны в трехдольном метре (в то время это именовалось «большая проляция»), а два нижних — в двухдольном («малая проляция»).

Источник: Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana, Cod. C. VIII, 234. Факсимиле: Johannes Ockegem. Collected Works, vol. II. (American Musicological Society, Studies and Documents, N. 1.) New York, 1947, Plate VII. Расшифровка: там же, с. 31.

## 18. Якоб Обрехт (ок. 1450—1505). Мотет «Pater, Domine»

Par - ce, Do mi - ne,

Par - ce, Do

Par

\*) Характеристику «Искусства фуги» см. в комментарии к образцу 50. \* \*) Длительности сокращены вдвое.

48

par - ce

mi - ne, par - ce

ce, Do mi - ne,

po - pu - lo tu

po - pu - lo tu

po - pu - lo

o, qui

o, qui a

tu - o, qui a

a pi

pi - us es,

49

us es, et mi - se - ri - cors,

us es, et mi - se - ri

mi - se - ri - cors, ex -

cors, ex - au -

- au - di nos in -

di nos ex - au - di nos

nos in ae - ter - num,

ae - ter - num, Do - mi - ne.

in ae - ter - num, Do - mi - ne.

Do - mi - ne.

Этот мотет Обрехта — еще один образец необыкновенного технического мастерства и выразительности, которые были достигнуты фламандскими композиторами во 2-й половине XV века. Обрехт и его учитель Окегем были ведущими мастерами этого периода, связывающего сравнительно архаичный стиль Дюфе с отточенным мастерством Жоскена Дебре. Композиторы этого периода значительно развили приемы канонического и имитационного письма, усилили выразительность гармонии; с помощью кадансов они добивались ясной фразировки, четкой расчлененности.

50

«Parce, Domine» демонстрирует характерные для фламандцев свободные контрапунктически сочетаемые линии с эпизодическими намеками на имитацию. Имитационное взаимодействие мотивов наблюдается только между двумя верхними голосами, которые рельефно оттеняются мелодической простотой нижнего голоса. Это произведение свидетельствует о внимании композитора к смыслу слова. В кадансах подчеркиваются задержания. Данная композиция приводится как иллюстрация эолийского лада в «Додекахордоне» Глареана — выдающемся теоретическом трактате XVI века, в котором традиционная система восьми ладов была расширена до двенадцати — отсюда его название.\*) Музыкальные примеры этого трактата представляют собой ценную антологию шедевров XV столетия.

Источник: Glareanus. Dodekachordon. Basel, 1547, p. 260.

## 19. Жоскен Дебре (ок. 1450—1521). Мотет «Ave Maria»

\*\*)

A - ve Ma - ri -

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a

a. 10

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple

ple - na,

A - ve Ma - ri -

\*) Додека (греч). — двенадцать. \*\*) Длительности сокращены вдвое.

gra - ti - a ple - na,  
 na, ple - na, Do - mi - nus te -  
 a, Do - mi -  
 Do - mi - nus te -  
 cum, Do - mi - nus te -  
 Do - mi - nus te -  
 - nus te - cum be - ne - di - cta tu,  
 cum, be - ne - di -  
 - cum be - ne - di - cta tu  
 be - ne - di - cta tu  
 be - ne - di - cta tu  
 in mu - li -  
 - cta tu in mu - li - e - ri - bus, in mu -  
 in mu - li - e - ri - bus,



- e - ri - bus in mu - li - e - ri - bus,

in li - e - ri - bus, et  
in mu - li - e - ri - bus,

et be - ne - di -  
et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -  
be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i. Je -  
et be - ne - di - ctus fru - ctus ven -  
ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus Chri -  
- i, Je - sus Chri - stus Fi - li - us De - i -  
35 - sus Chri - stus Fi - li - us De - i Fi - li -  
- tris tu - i, Je - sus Chri - stus Fi - li - us  
- stus Fi - li - us De - i vi - vi. De -  
- vi - vi. Et be - ne - di - cta  
40 - us De - i vi - vi.  
- De - i vi - vi. Et be - ne - di - cta  
i vi - vi.

\*) Длительности сокращены вчетверо.

45 sint be - a - ta u - be - ra tu -

Et be - ne - dic - ta sint be - a - ta u - be - ra tu - a

Et be - ne - di - cta sint  
-a quae lac - ta - ve - runt re -

50 u - be - ra tu - a quae lac - ta - ve - runt  
be - a - ta u - be - ra tu - a quae lac - ta -

55 -gem re - gum,  
re - gem re - gum, et  
-ve - runt re - gem re - gum,

60 et Do - mi - num De - um  
Do - mi - num De - um no -  
et Do - mi - num De - um no -

## Хорал «Ave Maria»

В творчестве Жоскена Дебре — ученика Окегема и, несомненно, величайшего представителя музыки начала XVI века — движение, начатое композиторами бургундской школы, достигло полной зрелости; с Жоскеном мы вступаем в эпоху Высокого Возрождения. Данный мотет демонстрирует технику сочинения, характерную для композиторов поколения Жоскена и его младших современников: григорианский напев по-прежнему служит источником тематического материала, но не воспроизводится буквально. Временами в одном из голосов какая-либо фраза напева проводится более крупными длительностями, чем в остальных (например, в тт. 11 — 13 партии сопрано), но, как правило, это не является средством выделения такого голоса. Григорианская мелодия трактуется ритмически весьма свободно, за счет добавления орнаментики и заполнения мелодических скачков проходящими нотами.\*)

В данном сочинении, несмотря на некоторые специфические детали, ясно выступают типичные черты зрелого стиля мотетной композиции XVI века. Каждая фраза текста получает законченное музыкальное воплощение — обычно с применением имитаций, но иногда в гомофонном складе или в сочетании этих двух типов изложения. Начало новой фразы в одном из голосов наклады-

\*) Оригинал чистой квинтой ниже.

\*\*) Первая часть Солемской версии этого напева приведена после музыкального образца.

55

вается на окончание предыдущей фразы в других голосах, что создает непрерывность фактуры. Опорные моменты формы подчеркнуты полными кадансами, однако наложения голосов как бы предостерегают против разрывов ткани даже в этих моментах; цезура появляется лишь с явной сменой характера изложения (например, в т. 42, где начинается раздел в трехдольном метре). Особенно характерны для Жоскена те места, где голоса группируются попарно, как в тактах 20—23 и 43—46. Следует подчеркнуть также отсутствие терции в заключительных аккордах наиболее важных кадансов и примечательный мелодический ход в двух последних тактах, посредством которого альт, достигая терции, тут же покидает ее. Интересна также живучесть в эту эпоху так называемого «каданса Ландини» (см. комментарий к образцу 14).

Поскольку две средние партии имеют, в сущности, одинаковый диапазон, рекомендуется при исполнении этого мотета смешанным хором сочетать в каждой из них альты и тенора.

Источник: Josquin des Prés. Werke, vol. I. Amsterdam, 1935, p. 1. Источник григорианской мелодии: Liber usualis, p. 1861.

## 20. Тома Крекийон (ум. ок. 1557). Chanson «Pour ung plaisir»

### 21. Андреа Габриели (ок. 1510—1586). Французская канцона по «Pour ung plaisir»

Pour  
Pour ung plai - sir qui si peu du —  
re, —

56

ung plai - sir qui si peu du —  
— sir qui si peu du —  
re, pour ung plai - sir qui si peu  
qui si peu — du —

— re J'en ay re - ceu paine  
— re J'en ay re - ceu paine  
du - re J'en ay re - ceu paine — et

57

et tra

et. tra

tra vaulx,

et tra vaulx,

vaulx, J'en

-vaulx, J'en ay souf -

J'en ay souf - fert dou - leur trop du

J'en ay souf - fert dou - leur trop du - re,

15

15

Detailed description: The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics 'et tra' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics 'vaulx, J'en' and a piano accompaniment. The third system has a vocal line with lyrics '-vaulx, J'en ay souf -' and a piano accompaniment. The fourth system has a vocal line with lyrics 'J'en ay souf - fert dou - leur trop du' and a piano accompaniment. The fifth system has a vocal line with lyrics 'J'en ay souf - fert dou - leur trop du - re,' and a piano accompaniment. The number '15' is written above the piano part in the third and fifth systems. The score is written in a single system with a treble clef for the voice and a grand staff for the piano.

ay souf\_fert dou\_leur trop du\_\_\_\_\_re, J'en

\_\_\_\_\_fert dou\_leur trop du\_\_\_\_\_re, J'en

\_\_\_\_\_re, J'en ay souf\_fert dou\_leur trop du\_ re, J'en

\_\_\_\_\_dou\_leur trop\_\_\_\_\_du\_ re, J'en

ay re - ceu\_\_\_\_\_mil\_ le maux,

ay re - ceu,\_\_\_\_\_re - ceu\_\_\_\_\_

ay re - ceu mil\_\_\_\_\_le, mil\_\_\_\_\_

ay re - ceu mil\_\_\_\_\_

25

tail le maux

mil le maux, J'en

le maux,

le maux, J'en

25

J'en

30

ay heu de trop, J'en ay heu

J'en ay heu de trop

ay heu de trop grand as - saulx, J'en

30

ay heu de trop  
de trop

grand as - saulx, de

ay heu de trop grand

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble and bass clefs. The lyrics are: 'ay heu de trop' on the first line, 'de trop' on the second line, 'grand as - saulx, de' on the third line, and 'ay heu de trop grand' on the fourth line. The piano accompaniment is in the lower register, with a treble and bass clef. It features a series of chords and a melodic line in the right hand.

grand

35 grand as - saulx,

trop grand as

as

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal staves have lyrics: 'grand' on the first line, '35 grand as - saulx,' on the second line, 'trop grand as' on the third line, and 'as' on the fourth line. The piano accompaniment includes a measure number '35' and continues with chords and a melodic line.



as - saulx. Or

grand as - saulx.  
saulx, grand as - saulx.  
saulx, grand as - saulx. Or

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "as - saulx. Or", "grand as - saulx.", "saulx, grand as - saulx.", and "saulx, grand as - saulx. Or". The lower staff is a piano accompaniment with chords and some melodic movement.

40

dieu me dont bonne a - van - tu - re, or

Or dieu me dont bonne a - van - tu - re, bonne —  
Or

dieu me dont bonne a - van - tu - re, or

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line with lyrics: "dieu me dont bonne a - van - tu - re, or", "Or dieu me dont bonne a - van - tu - re, bonne —", and "Or". The lower staff is a piano accompaniment with chords and some melodic movement. A measure number "40" is written above the first measure of the vocal line.

dieu me dont bonne a - van - tu -  
a - van - tu

dieu me dont bonne a - van - tu -  
dieu me dont bonne a van - tu -



- re, For - tune a fait sur  
- re, For - tune a fait

- re, For - tune a fait sur  
- re, For - tune a



moy  
sur moy  
ses  
fait sur moy ses


ses saulx. Or saulx.  
ses saulx. saulx.  
saulx. saulx.  
saulx. ses saulx. Or saulx.

64

Счастье то было быстротечно,  
И посетили меня страдание и скорбь,  
Мучит меня горе слишком жестоко,  
Ты принесла мне бесчисленные беды,  
Которые повергли меня в горе.  
Ныне бог дает мне счастливый случай,  
Но фортуна враждебна мне.

### Французская chanson

Французская chanson занимала чрезвычайно важное место в творчестве композиторов начала XVI века, представлявших заключительную фазу периода господства нидерландцев, и еще интенсивнее разрабатывалась впоследствии французскими композиторами. Общее строение chanson того времени аналогично строению мотета, хотя большей прозрачности ее текста соответствует и большая простота ритма и фактуры; разделы ее формы короче и яснее очерчены. В отличие от мотета и более сложного мадригала XVI века, в chanson широко распространено точное повторение музыки с новым текстом. Так, в образце, принадлежащем Крекийону — нидерландцу, который пользовался глубоким уважением своих современников, — музыка, сопутствующая двум первым строкам стихотворения (тт. 1 — 13), в точности повторяется со следующими строками (тт. 14—27). Заключительный же раздел повторяется вместе с текстом. Характерное начало многих chanson — ритмический

рисунок  на одной ноте —

является также особенностью инструментальной канцоны, развившейся из chanson.

*Источник:* Premier livre des chansons à quatre parties... Tylman Susato, Antwerpen, 1543

Популярность французской chanson в Италии породила множество аранжировок пьес такого типа для клавишных инструментов или лютни; подобные аранжировки назывались, canzona francese (французская канцона).\*) Аранжировке подвергались и другие виды вокальной музыки — как духовной, так и светской. Принцип таких инструментальных транскрипций иллюстрируется образцом 21—обработкой Chanson Крекийона (образец 20), принадлежащей Андреа Габриели, великому венецианскому мастеру середины XVI века. Для удобства сопоставления инструментальная версия приведена непосредственно под оригиналом. Автор транскрипции близко придерживается оригинала, но часто дробит ноты того или иного голоса на группы более кратких длительностей, образующих фигурационный рисунок — прием, именованный «сокращением», «расцветиванием» или «разделением». Это особенно характерно для заключений разделов и для кадан-

\*) О популярности Chanson Крекийона могут свидетельствовать клавирные версии Кабесона (неопубл.) и Бернхарда Шмида-старшего («Tabulaturbuch», 1577), а также ричеркар А. Габриели на ее темы, помеченный в том же издании, что и приведенная канцона.

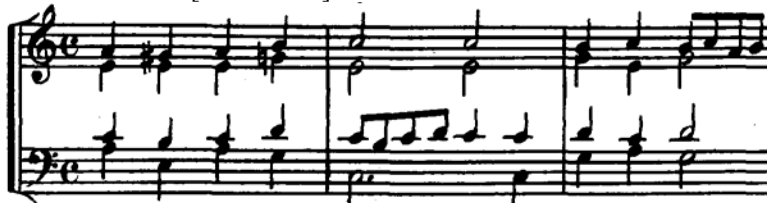
65

сов. Такого рода транскрипции вскоре привели к появлению «французской канцоны» как независимой, инструментальной формы (см. комментарий к образцу 26).

*Источник:* A. Gabrieli. Canzoni alla francese et ricercari ariosi, Libro quatro. Venezia, 1605.

## 22. Лютневые танцы (ок. 1550). Der Prinzen-Tanz; Proportz

DER PRINZENTANZ [Медленно]



66

PROPORTZ [Быстро]



67



В быстром развитии инструментальной музыки, наблюдавшемся в конце XVI века, лютня играла важную роль. В продолжение этого периода она была столь же распространенным домашним инструментом, что и фортепиано в наше время. Лютневая музыка записывалась средствами особой нотации, именуемой табулатурой, которая графически — при помощи



tri - stis est a - ni - ma me - a us - que ad  
 est a - ni - ma me - a us -  
 - ma me - a us - que ad mor - tem, us - que -  
 me - a us - que ad mor - tem, us - que  
 est a - ni - ma me - a us - que ad  
 mor - tem: 15  
 - que ad mor - tem: su - sti - ne -  
 - ad mor - tem: su - sti - ne - te  
 ad mor - tem: su - sti - ne - te -  
 mor - tem: su - sti - ne -  
 su - sti - ne - te hic,  
 - te hic, su - sti - ne - te  
 hic, su - sti - ne - te hic,  
 - hic, et vi - gi - la - te me -  
 - te hic, et

20 et vi - gi - la - te me - cum, et vi - gi  
 hic et vi - gi - la - te me -  
 et vi - gi - la - te me - cum, et  
 - cum, et vi - gi - la - te  
 vi - gi - la - te me - cum,  
 - la - te me - cum, et vi - gi - la - te me - cum, et  
 25  
 - cum, et vi - gi - la - te me - cum, et vi - gi -  
 vi - gi - la - te me - cum, et vi - gi -  
 me - cum, et vi - gi -  
 et vi - gi - la -  
 cum:  
 vi - gi - la - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis,  
 - la - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis,  
 - la - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis,  
 - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis,



nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi -

30

nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi -

nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi -

nunc vi - de - bi - tis, nunc vi - de - bi -

nunc vi - de - bi -

-tis tur - bam,

35

-tis, tur - bam, quae cir - cum -

-tis tur - bam,

-tis tur - bam, quae

-tis tur - bam, quae cir - cum

quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit

- da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum -

quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum -

cir - cum - da - bit me; quae cir - cum - da - bit me,

- da - bit me, quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum -

me, vos  
 cir - cum - da - bit me:  
 - da - bit me, quae cir - cum - da - bit  
 - quae cir - cum - da - bit me, quae cir - cum - da - bit  
 - da - bit me, quae cir - cum - da - bit me:  
 fu - gam ca - pi - e - tis, vos fu - gam  
 - vos fu - gam ca - pi - e -  
 me: vos fu - gam ca - pi - e -  
 me: vos fu - gam ca - pi -  
 vos fu - gam ca - pi - e - tis,  
 ca - pi - e - tis, vos fu - gam ca - pi -  
 45 - tis, vos fu - gam  
 - tis, vos fu - gam ca - pi - e -  
 - e - tis, vos fu - gam ca - pi - e -  
 vos fu - gam ca - pi - e - tis,

- e - tis, et e - go va - dam im - mo -  
 ca - pi - e - tis, et e - go va - dam im - mo -  
 - tis, et e - go va - dam im - mo - la  
 - tis, et e - go va - dam im - mo -  
 et e - go va - dam im - mo -

- la - ri, et e - go va - dam im - mo - la -  
 - la - ri, et e - go va - dam im - mo - la -  
 - ri, et e - go va - dam im - mo - la -  
 - la - ri, et e - go va - dam im - mo - la -  
 - la - ri,  
 - ri, et e - go va - dam im - mo - la -

- ri, et e - go va - dam im - mo - la -  
 - ri, et e - go va - dam im - mo - la -  
 - ri et e - go va - dam im - mo - la -  
 et e - go va - dam im - mo - la -

74

- ri pro - vo - bis.  
 - ri pro vo - bis.  
 - ri pro vo - bis.  
 - ri pro vo - bis.  
 - ri pro vo - bis.

Орландо Лассо, нидерландец по происхождению, — музыкант мирового значения. Он внес значительный вклад во все виды вокальной музыки, существовавшие в конце XVI века, оставив не только мессы и мотеты, но и светские произведения на итальянские, французские

и немецкие тексты. Данный мотет (как и приведенный в настоящем издании под № 25) демонстрирует высшую стадию развития этой формы, достигшей совершенства к концу XVI столетия. Каждая фраза текста получает своеобразную музыкальную трактовку, цель которой — выявить мысль, выраженную в тексте. Ритмически все голоса, чрезвычайно свободные и не зависящие один от другого, следуют естественной акцентуации слов. Акценты в разных голосах часто вступают в противоречие, но они сочетаются таким образом, что целое создает ощущение правильного двудольного метра. Эта особенность характерна для большей части духовной хоровой музыки того времени.

В данном случае Лассо использует пятиголосное сложение, наиболее распространенное в конце XVI века, но особо подчеркивает верхний голос, регистрово отделяя его от прочих, чтобы с самого начала (тт. 5—6 и 9—10) придать живую эмоциональную окраску слову «tristis» («печальна»). Другой пример выразительной передачи текста — изложение слова «mortem» («смерть») в такте 14, где кадансовый аккорд лишен терцового тона: в то время это звучало довольно необычно; но здесь было сделано намеренно. Точно так же в тактах 28—35 и 49—59 композитор сообщает тексту особую впечатляющую силу, переходя к хоральному складу, а в тактах 37—40 последовательное вступление голосов с темой, начинающейся короткой нотой, передает взволнованность фразы «quae circumdabit me» («которые

75

окружат меня»). Подобные музыкально-иллюстративные моменты не чужды данному стилю, хотя в светской музыке они встречаются гораздо чаще, чем в духовной.

*Источник:* O. Lasso. Magnum Opus Musicum, N 172. (Собрание всех мотетов Лассо, посмертно опубликованное в 1604 г. его братьями.) Современное издание: Orlando di Lasso. Sämtliche Werke, Bd. V. Leipzig, 1895, S. 48.

#### 24. Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525—1594). «Agnus Dei» (I) из мессы «Veni sponsa Christi»

A\_gnus De - i, A - gnus  
A - gnus De - i, A - gnus  
De - i, A - gnus  
A - gnus De - i, A - gnus  
De - i, A - gnus  
A - gnus De - i, A - gnus

\*) Оригинал большой секундой выше. Длительности сокращены вдвое.

76

gnus De - i, qui tol -  
gnus De - i, qui  
De - i,  
- lis pec - ca - ta mun - di,  
tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - qui  
qui tol lis pec ca ta  
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:  
- ca - ta mun - di: mi - se - re - re  
mun - di: mi - se -  
mi - se - re - re  
mi - se - re - re no - bis, mi - se -  
no - bis, mi - se -  
- re - re no - bis,

no — bis, mi — se — re

— re — re no — bis. mi — se — re — re no —

— re — re no — bis, mi — se — re — re no —

mi — se — re — re no —

— re no — bis,

— bis. — bis. mi — se — re — re no — mi —

mi — se — re — re — no — bis.

— se — re — re no — bis.

— bis.

mi — se — re — re no — bis.

### Антифон «Veni sponsa Christi»

\*) «Liber usualis»

Модус 7 (миксолидийский)

1

8 Ve — ni spon — sa Chri — sti \* ac — ci — pe co — ro — nam,

8 quam ti — bi Do — mi — nus prae — pa — ra — vit in ae — ter — num.

\*) Транспонировано.

78

### «Compendium Antifonarii et Breviarii Romani»

2

Ve — ni spon — sa Chri — sti \* ac — ci — pe — co — ro — nam,

quam ti — bi Do — mi — nus prae — pa — ra — vit in ae — ter — num.

В отличие от большинства композиторов XVI столетия, Палестрина почти целиком посвятил себя церковной музыке. Его имя стало символом высоко развитого полифонического искусства позднего Возрождения. Месса Палестрины «Veni sponsa Christi» принадлежит к числу так называемых «пародийных месс»; это означает, что она создана по образцу ранее существовавшего произведения — в данном случае мотета самого Палестрины. \*) Использование с такой целью сочинений не только собственных, но и принадлежащих другим композиторам, как светских, так и духовных, было в XV и XVI

веках обычным явлением. В данном случае вопрос об источнике мессы еще более усложняется в силу того, что мотет, послуживший основой для мессы, в свою очередь базируется на изложении того же текста в григорианском антифоне.\*\*\*) Темы этого антифона легко проследить в приведенном здесь разделе мессы: «Agnus Dei» использует мелодию «Veni sponsa Christi», «qui tollis» опирается на оборот «accipe cogonam», а «misereere» соответствует изложению «quam tibi Dominus». Все это, однако, не означает, что месса основывается непосредственно на григорианском мелодическом материале (хотя такой метод часто практиковался в то время), ибо и сам мотет использован в мессе: например, в «Кюрие» Палестрина, по существу, воспроизводит его полностью, и точное соответствие сохраняется на протяжении многих тактов. По мере развертывания мессы, материал мотета развивается со все большим разнообразием, и целое обретает внятные черты вариационного построения.\*\*\*)

\*) Заметим, что слово «пародия» в данной связи имеет смысл «заимствование» и не содержит ничего от общеупотребительного его значения «насмешка».

\*\*\*) См. мелодию григорианского антифона в конце настоящего образца. Первый из двух приведенных вариантов, взятый из Солемского издания, в настоящее время утвержден церковью как аутентичный. Второй, заимствованный из так называемого «Editio Medicea» («Издание Медичи»), — версия антифона, изданная вскоре после смерти Палестрины, который, по некоторым данным, имел отношение к ее изданию. Сравнение темы мессы на словах «qui tollis» с мелодией версии Медичи на словах «accipe cogonam» указывает на то, что последняя была именно тем вариантом напева, который Палестрина использовал при сочинении своего мотета.

\*\*\*\*) Четыре раздела мотета, соответствующие четырем фразам текста оригинального напева, воспроизводятся в Мессе, в частности, в следующих моментах: *Veni* — «Kyrie», «et in terra», «qui tollis», «et exspecto», «Sanctus», «Bene-

79

Как видно из приводимого образца, в мессе применяются те же конструктивные принципы, что и в мотете того времени. Безупречная гладкость контрапунктического письма, текучесть линий, прозрачность фактуры, осторожное обращение с диссонансами и несколько холодноватая общая атмосфера весьма характерны для Палестрины.

Источник: Ioannis Petraloysii Praenestini Missarum — Liber Nonus. Vene zia, 1599. Современное издание: Ioannis Petraloysii Praenestini Opera omnia. vol. 18. Leipzig, 1886, p. 35.

Источник антифона: 1) Liber usualis, p. 1214; 2) Compendium antiplionarii et breviarum Romani. Ratisbon, 1888, p. 43.

## 25. Уильям Бёрд (1542—1623) Мотет «Ego sum panis vivus»

[ ♩ = ♩ *sempre* ]

dictus», «Agnus» (I, II); *accipe* — «Christe», «et in Terra», «Domine Deus» «Hosanna», «Qui tollis», *quam tibi* — «Kyrie» (II), «Cum sancto», «Patrem», «pieni», «in nomine», praeparavit — «Kyrie» (II), «propter magnam», «et vi tam venturi», «gloria tua», «dona».

80

nis vi ————— vus, pa - nis vi —————  
 pa - nis vi ————— vus, vi - vus, qui de coe - lo, de  
 vi ————— vus qui de coe -

— vus, qui de coe - lo de - scen —————  
 coe - lo de - scen ————— di, de - scen ————— di, qui  
 qui de coe - lo, de - scen ————— di, qui —————  
 - lo de - scen ————— di qui de

————— di, qui de coe - lo de -  
 de coe - lo de - scen ————— di, de de -  
 de coe - lo de - scen ————— di, de coe -  
 coe - lo de - scen ————— di, de - scen —————

— scen ————— di. Si  
 — scen ————— di. Si quis man - du -  
 lo de - scen ————— di. Man - du - ca —————  
 — di. Si quis man - du - ca — ve -



quis man.du.ca - ve - rit, si quis man.du.ca - ve -  
 - ca - ve - rit, si quis man.du.ca - ve - rit ex  
 - ve - rit, si quis man - du - ca - ve - rit ex  
 rit si quis man du ca - ve - rit ex

<sup>20</sup>  
 - rit ex hoc pa - ne, vi - vet in ae - ter -  
 hoc pa - ne, vi - vet in ae - ter -  
 hoc pa - ne, vi - vet in ae - ter -  
 hoc pa - ne,

<sup>25</sup>  
 - num, vi - vet in ae - ter - num. Al - le - lu - ia,  
 - num, vi - vet in ae - ter - num. Al - le - lu -  
 - num, vi - vet in ae - ter - num. Al -  
 vi - vet in ae - ter - num.

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,  
 - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -  
 le - lu - ia, Al - le - lu -  
 Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

The image displays two systems of a musical score for a motet. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are 'Al-le-lu-ia'. The first system starts at measure 30, and the second system starts at measure 35. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The vocal line is more melodic and active, while the lute line provides a steady harmonic accompaniment.

В музыке Уильяма Бёрда, современника Палестрины и Лассо, и, вероятно, величайшего композитора, которого дала Англия, нашел свое полное выражение природный английский дар мелодической свежести и ритмической энергии. В приводимом мотете, композиционная структура которого в точности соответствует принципам, изложенным в комментарии к образцу 19, мелодические линии очерчены резче и рельефнее, чем во многих духовных сочинениях, написанных в ту же эпоху на континенте. Ритм отдельных голосов настолько свободен и активен, что воздействует на ритм всего ансамбля, колебля его так, что в условиях современной нотации оказывается необходимым использовать такты неодинаковой длины (длительность четвертной ноты при этом остается постоянной).

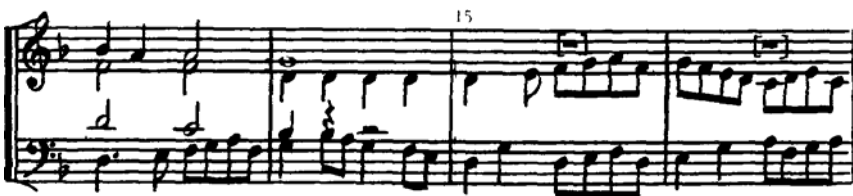
В этом сочинении заметно широкое использование звукописи, которая часто выражается в буквальном соответствии музыкального изложения смыслу отдельных слов. Так, «soelo» («небеса») неизменно приходится на высший звук фразы, а «descendi» («сошедший») интонируется нисходящей фразой. Не столь буквально живой трехдольный ритм на словах «vivet in aeternum» выражает радость верующего при мысли о вечной жизни. В разделе «Alleluia», возвышенность и блеск которого чрезвычайно харак-

83

терны для Бёрда, широко применены гармонические и мелодические секвенции — сначала нисходящие, затем восходящие, — прием, нечасто встречающийся в музыке Палестрины или Лассо. Перечень в такте 28 — деталь, часто наблюдаемая в музыке английских композиторов того времени; это не шероховатость, а сознательно примененный элемент стиля.

*Источник:* W. Byrd. Gradualia, Liber secundus. London, 1607. Современное издание: Tudor Church Music, vol. 7. London, 1927, p. 251.

## 26. Canzona per l'epistola для клавира (начало XVII в.)



20

25

30

33

The image shows a musical score for voice and piano, consisting of six systems of staves. The first system (measures 20-24) features a vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with chords and eighth-note figures. The second system (measures 25-29) continues the vocal line with a melodic line and piano accompaniment. The third system (measures 30-32) shows the vocal line with a melodic line and piano accompaniment. The fourth system (measures 33-34) shows the vocal line with a melodic line and piano accompaniment. The fifth system (measures 35-36) shows the vocal line with a melodic line and piano accompaniment. The sixth system (measures 37-38) shows the vocal line with a melodic line and piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

The image displays a musical score for a piece, likely a Canzona per l'epistola. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 40, 45, and 50 are indicated at the beginning of their respective systems.

86

Chanson продолжала оказывать свое влияние на инструментальную музыку также в период позднего Возрождения и раннего барокко. В клавирной музыке она служила источником многочисленных *canzoni alla francese* («французских канцон»), подобных пьесе А. Габриели (образец 21), которые являлись простыми переложениями с добавлением инструментальной орнаментики. Новый шаг в сторону большей самостоятельности чисто инструментального замысла можно обнаружить в приводимой анонимной *Canzona per l'epistola*. В ней сохраняются некоторые общие черты большинства вокальных *chanson*: характерный рисунок с повторяющейся нотой в начале, отчетливое внутреннее членение формы, ясность и живость стиля. Тем не менее, общий характер канцона определяется тем, что она задумана как пьеса чисто инструментальная — с широким диапазоном голосов (в сравнении с пьесой А. Габриели), живой поступью, размашистой второй темой и токкатным заключением.

В ходе дальнейшего исторического развития канцона, превратившаяся в инструментально-ансамблевую форму (*canzona da sonare*), увеличивалась в объеме, полифонические разделы стали чередоваться в ней с гомофоническими и, наконец, она слилась с церковной сонатой (*sonata da chiesa*, см. комментарий к образцу 39). Со своей стороны, канцона для клавишных инструментов (*canzona d'organo*) развивалась в направлении большей концентрированности формы, так что у Фрескобальди, например,

тема каждого раздела представляет собой вариацию начального мотива; таким образом, канцона этого типа, подобно однотемному ричеркару, была предшественницей фуги. Название настоящей канцоны объясняется тем, что она была написана для замены хора в одной из частей мессы (см. также образец 34) и следовала за **Epistola (Послание)**, вместо Градуала и Аллилуйи.

В приводимом примере нотная запись мелизматических фигур в тактах 27, 30, 40 и 53, а также заключительных пассажей в тактах 51 и 52 сохранена в том виде, в каком она изложена в рукописи. Хотя в более совершенной современной нотации эти детали могли бы получить иной вид, намерения композитора выступают в них достаточно ясно.

*Источник:* Рукописное собрание клавирных сочинений начала XVII века, собственность Лоуренса К. Дж. Фейнинджера. (Рим, Collegio Sarpatica). По мнению д-ра Альфреда Эйнштейна, большинство сочинений этого собрания принадлежит, по-видимому, Эрколе Паскуини (Ercole Pasquini, род. ок. 1580), предшественнику Фрескобальди на посту органиста в соборе св. Петра в Риме.

87

### 27. Лука Маренцио (ок. 1560—1599). Мадригал «S'io parto, i' moro»

[ ♩ = ♩ sempre ]

S. S'io parto i' moro

A. S'io parto i' moro

T. S'io parto...

B. S'io parto i' moro

ro, e pur partir con vie ne,

ro, e pur partir con vie ne,

ro, e pur partir con vie ne,

ro, e pur partir con vie ne,

Mor-ro dunque il mio be-ne, E que

Mor-ro dunque il mio be-ne, E que

Mor-ro dunque il mio be-ne, E que

E

88

sta mia par - ti - ta Che mi ti

sta mia par - ti - ta Che mi ti

sta mia par - ti - ta,  
que - sta mia par - ti - ta Che mi -

que - sta mia par - ti - ta Che mi ti

to - glie mi tor - rà

to - glie mi tor - rà - la vi -

mi tor - rà la

ti to - glie, mi tor - rà la

to - glie, mi tor - rà la vi -

la vi - ta. Do - lo -

ta, Do - lo - ro -

vi - ta, Do - lo - ro -

vi - ta, Do - lo - ro -

ta, Do - lo - ro -

25

\_ro - sa par - ti - ta che - m'uc -

sa par - ti - ta che m'uc -

sa par - ti - ta che m'uc - ci

sa par - ti - ta,

sa par - ti - ta che m'uc -

30

\_ci - di, Quel che con - giuns' A -

\_ci - di, Quel che con - giuns' A -

di,

ci - di,

35

\_mor per - che di - vi -

\_mor per - che, per - che di - vi -

Per - che, per - che,

Per - che di - vi -



-di? Do — lo — ro —  
 -di? Do — lo — ro —  
 Do — lo — ro — sa —  
 -di? Do — lo — ro —  
 Do — lo — ro —

-sa par - ti - ta che — m'uc - ci -  
 -sa par - ti - ta che — m'uc - ci -  
 — par - ti - ta,  
 -sa par - ti - ta che m'uc - ci —  
 -sa par - ti - ta che m'uc - ci -

-di,  
 -di,  
 -di, Quei che con — giuns' A —  
 -di, Quei che  
 -di, Quei che con — giuns' A .

Quei che con - giuns' A - mor \_\_\_\_\_  
 Quei che con - giuns' A - mor per -  
 - mor per - che \_\_\_\_\_  
 con - giuns' A - mor per -  
 - mor per

per - che  
 - che di - vi - di? per -  
 di - vi - di? per - che,  
 - che di - vi - di? per -  
 - che di - vi - di?

per - che di - vi - di?  
 - che, per - che di - vi - di?  
 per - che, per - che di - vi - di?  
 - che, per - che, di - vi - di?  
 per - che di - vi - di?

92

Эта разлука убивает меня, и все же я должен тебя оставить,  
 Теперь я умру, дорогая моя,  
 И этот отъезд,  
 Разлучающий меня с тобой, разлучает меня с жизнью.  
 Печальный отъезд, убивающий меня,  
 Зачем разделяешь ты тех,  
 Кого соединила любовь?

Блестящая жизнь аристократических дворов итальянского Возрождения, утопавших в роскоши и удовольствиях, содействовала расцвету искусства как источника радости и предмета почитания образованных людей. Это с особой силой проявилось в создании огромной массы светских вокальных произведений, которые в большинстве своем предназначались для исполнения любителями ради собственного удовольствия. В Италии важнейшей из музыкальных форм такого предназначения был мадригал (никак не связанный с музыкальной формой периода Арс нова, носившей то же наименование).

Мадригал строится подобно мотету того времени: в обоих текст воплощается фраза за фразой в расчлененных построениях. Однако по характеру и стилю мадригал отличается гораздо большей прозрачностью и легкостью, отражая светский дух стихотворений, темой которых чаще всего служит любовь.

Маренцио, живший во 2-й половине XVI века, считается величайшим итальянским

мадригалистом (такую репутацию он приобрел уже при жизни). Его сочинения отмечены тонкостью и поэтичностью и часто весьма серьезны по тону — вразрез с обычным представлением о легкомысленности мадригального стиля. Его музыка всегда ярко выражает настроение поэтического текста, избегая при этом сколько-нибудь явной и буквальной иллюстративности и ограничиваясь такими тонкими штрихами как выразительная пауза в такте 4 партии сопрано, где голос как бы пресекается от полноты чувства, или нарастание напряжения в партии второго тенора в тактах 45—47.

Маренцио не столь постоянно использует имитационное письмо, как многие итальянские и английские мадригалисты. Его предпочтение гармоническому складу и общее стремление к непосредственной передаче эмоций предвещали сдвиг, совершившийся к концу его композиторского пути во всей вокальной музыке. Собрания итальянских мадригалов, попавшие в Англию, привели в конце XVI века к появлению огромного количества сочинений того же стиля, которые утвердили специфически английскую школу мадригальной композиции (см. образец 28).

*Источник:* L. Marenzio. Il sesto libro de madrigali a cinque voci. Venezia, 1594. Современное издание: Luca Marenzio. Sämtliche Werke, Bd. II. (Publikationen älterer Musik, Jg. 6.) Leipzig, 1931, S. 103.

93

## 28. Джон Беннет (ок. 1575 — ок. 1625). Мадригал «Thyrsis, Sleepest Thou?»

[ ♩ = ♩ *sempre*]

*\*)* Thyrsis? — sis? — sleep — est thou?

Thyrsis? — sis? — sleep — est thou?

sleep — est thou? sleep — est thou? sleep —

— est thou? sleep — est thou? sleep — est thou?

sleep — est thou? sleep — est thou?

sleep — est thou? sleep — est thou? sleep — est thou?

sleep — est thou? sleep — est thou? sleep — est thou?

— est thou? sleep — est thou? Hol — la, Hol — la, Hol — la,

sleep — est thou? Hol — la

sleep — est thou? Hol — la, Hol — la, Hol — la,

sleep — est thou? Hol — la, Hol — la, Hol — la,

*\*)* Оригинал большой секундой выше

94

Hol - la, Hol - la, Hol - la, let — not sor - row slay us, —

Hol - la, let not sor - row slay us, hold  
Hol - la, Hol - la, Hol - la, let not sor - row sor - row slay

Hol - la, Hol - la, Hol - la, let not sor - row slay us, hold

hold up thy head, man, hold

up thy head, man, hold up thy head,  
us, hold up thy head,

up thy head man, hold up thy head,

up thy head, man, said the gen - tle Me - li - boe -

man, said the gen - tle Me li boe -  
man, said the gen - tle, gen - tle Me . li - boe - us,

man, said the gen - tle Me - li - boe - us, Me - li - boe -

- us, see, — sum - mer comes a - gain, the coun - try's

- us, see, — sum - mer comes a -  
see, sum - mer comes a - gain, the coun - try's pride a - dorn.

- us, see, sum - mer comes a - gain, the

\*) Рекомендуется, чтобы при исполнении в тактах 12—17 (от \* до \*\*^ тенор и бас обменялись партиями

pride a - dorn - ing, see, sum - mer  
 - gain, the coun - try's pride a - dorn - ing,  
 ing, see, sum - mer comes a -  
 coun - try's pride a - dorn - ing, see,  
 comes a - gain, the coun - try's pride a - dorn -  
 25 - gain, see, sum - mer omes a - gain, the  
 - gain, the coun - try's pride a - dorn - ing, the  
 - sum - mer comes a - gain, the coun - try's  
 - ing, a - dorn - ing, cuc - koo,  
 coun - try's - pride a - dorn - ing, hark how the cuc - koo sing -  
 coun - try's pride a - dorn - ing, hark how the  
 pride a - dorn - ing, hark how the cuc - koo  
 cuc - koo sing - eth, cuc - koo  
 30 - eth, cuc - koo sing - eth,  
 cuc - koo sing - eth, hark how the cuc - koo sing - eth,  
 sing - eth, hark how the cuc - koo sing - eth,

sing - eth, hark how the cuc - koo sing - eth, cuc -  
 cuc - koo sing - eth, sing -  
 sing - eth, hark how the cuc - koo sing -  
 hark how the cuc - koo sing - eth, sing -  
 - koo, this fair A - pril morn - ing, A - pril morn - ing,  
 - eth this fair A - pril morn - ing. O -  
 - eth this fair A - pril morn - ing. O - said the  
 O - said the shep - herd, and  
 - said the shep - herd, and sighed, and  
 shep - herd, and sighed, and  
 - said the shep - herd, and sighed, and  
 sighed as - one all un - done, let  
 sighed as - one all un - done, un -  
 sighed as one all un - done,  
 sighed as one all un -

me a - lone a - las, and  
 - done, let me a - lone a - las, and  
 let me a - lone a - las, a -  
 - done, let me a - lone a - las,

drive him back to Lon - don, and drive him back to  
 drive him back to Lon - don and drive him back to Lon -  
 - lone a - las,  
 and drive him back to

50 Lon - don, and drive him back to Lon -  
 - don, and drive him and back drive him back to Lon -  
 Lon - don, to Lon - don, -

- don, and drive him back to Lon - don, and  
 Lon - don, and drive him back to Lon - don, to  
 don, and  
 and drive him back to Lon -

98

drive him back to Lon - don, to Lon - don.  
 Lon - don, to Lon - don.  
 drive him back to Lon - don, to Lon - don.  
 - don, to Lon - don.

«Тирсис, ты спишь? О-ла, не уступай печали, выше голову, мужчина, — сказал благородный Мелибео; — смотри, вновь приходит лето, украшая землю, слушай, как поет кукушка этим прелестным апрельским утром». — «О, — сказал пастух и вздохнул как тот, кто все утратил, — оставьте меня, увы, и прогоните ее обратно в Лондон».

Интерес к мадригальным композициям, пробужденный привозимыми в Англию собраниями итальянских мадригалов и публикациями сочинений итальянцев в английском переводе (особенно «Musica transalpina», 1588), привел в конце XVI века к расцвету английской композиторской школы. В продолжение 1-й четверти XVII столетия английские композиторы опубликовали сотни мадригалов, подчас не уступающих своим итальянским прототипам.

## Джон Беннет, живший в конце XVI и начале XVII веков, автор знаменитого собрания мадригалов

Джон Беннет, живший в конце XVI и начале XVII веков, автор знаменитого собрания мадригалов «The Triumphs of Oriana», (1601), не был таким глубоким художником, как крупнейшие представители английского мадригала Уилкс и Уилби, но в мадригалах более легкого стиля его техническое мастерство было непревзойденным. В приводимом образце используется чисто ренессансный пасторальный текст, в музыкальном воплощении которого можно увидеть примеры звукописи, получившей наименование «мадригализма». Такова звуковая графика слов «Sleepest thou?» («ты спишь?»), с оживленными «столкновениями» накладывающихся друг на друга трехдольных ритмов, а также наивная, но чарующая, точно найденная иллюстрация отдельных слов — таких, как «cuckoo» («ку-ку») и «sighed» («вздыхнул»). Характерно также большое разнообразие фактуры с частым чередованием хорального и имитационного письма. Свежесть мелодической выдумки и в особенности весенний колорит всего сочинения типичны для большого числа мадригалов елизаветинской эпохи.

### Бэллет (ballett; ит. — balletto),

Бэллет (ballett; ит. — balletto), или «фа-ля» (особый тип мадригала XVI века. — *Ред.*), в котором хоровая фактура сочеталась с танцевальным ритмом (отличительной чертой его был

99

припев на слоги «фа-ля»), имел, бесспорно, гораздо меньшее значение, чем представленный здесь тип мадригала. Бэллеты писали только три английских композитора — Морли, Уилкс и Томкинс, тогда как пасторальный мадригал культивировали все английские мадригалисты.

*Источник:* John Bennett. Madrigals to Four Voices. London, 1599, N 8.

## 29. Джайлс Фарнеби (ок. 1560 — ок. 1600). Вариации для вёрджинела «Loth to Depart»\*)

\*) Loth to depart (англ.) — нежелание уезжать.

100



The image displays a musical score for a piece by Carl Parrish and John Oul. It consists of seven systems of two staves each, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 15, 20, and 3 are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4

2b

30

35

5

40

45

103

50

55

60

104

В Англии совершенные образцы специфически клавирного стиля впервые появляются в конце XVI — начале XVII веков в сочинениях для того типа клавесина, который именовался верджинел. Стиль подобных произведений, принадлежащих Бёрду, Филипсу, Фарнеби, Буллю, Томкинсу и Гиббонсу, целиком исходит из природы данного инструмента и указывает на высокий уровень виртуозности. Верджинельная литература включает танцы — такие, как павана и гальярда, — вариации, прелюдии импровизационного характера, полифонические фантазии,

или «fancy» (английское название ричеркара), особого типа сочинения с cantus firmus, называющиеся «In Nomine» («Посвящение»), и переложения вокальных пьес.

Область наиболее высоких достижений верджинелистов — вариации, обычно сочинявшиеся на народные мелодии или напевы популярных песен. Приводимая пьеса дает представление о характерных чертах вариаций того времени, с их эпизодическими имитациями (как строгими, так и свободными), беглыми фигурациями и орнаментированными кадансами, многочисленными неречениями и спорадическими усложнениями ритма.

Рано умерший Фарнеби представлен более чем 50 сочинениями в замечательной «Fitzwilliam Virginal Book» — собрании из 297 пьес почти всех верджинелистов. Подобно многим из этих композиторов, Фарнеби сочинял также мадригалы.

Способ исполнения орнаментальных украшений, обозначенных в тактах 7, 13 и 35 настоящего образца, неясен. Неравномерность тактового деления оригинальной рукописи сохранена.

*Источник:* Fitzwilliam Virginal Book (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Современное издание: Fitzwilliam Virginal Book, vol. II. London, 1899, p. 317.

105

### 30. Джулио Каччини (ок. 1560—1618). Мадригал для голоса и лютни «Dovrò dunque morire»

Do\_vrò dun — que mo\_ri — re?

Lute

Continuo

5 Pria che di nuo\_vo jo mi\_ri, Voi bra\_ma\_ta ca\_gion dei

10 miei mar\_ti\_ri? Mio per\_du\_to te\_so\_

# 10 11 11 #10 14

7 6 6 7 6

15 \_ro, Non po\_trò dir\_vi pria ch'io mo\_ra, "Io mo\_ro, io

6

106

mo — ro"? O, O mi - se - ria in - au -

- di - ta, Non — po - ter - dir a voi Mo —

ro, mia vi - ta" O — mi -

- se - ria in - au - di — ta,

Non po - ter dir a voi "Mo - ro, mia vi - ta". Non —

\*) «Nuove Musiche»:

107

po - ter dir a voi "Mo — ro, mia vi - ta", mo —

ro, — mia — vi — ta".

Неужели я должен умереть?  
 Прежде, чем снова увижу  
 Вас, нежно любимая причина моих мучений?  
 Мое утраченное сокровище.  
 Не сказать вам, умирая:  
 «Я умираю, я гибну»?

О неопишное горе -  
 Не сказать вам:  
 «Я гибну, жизнь моя».

Опубликованный в 1602 году «Le nuove musiche» Каччини («Новая музыка», сборник мадригалов и канцонетт. — *Ред.*) дал наименование революционному сдвигу в подходе композиторов к проблемам вокальной и инструментальной музыки, которым ознаменовалось начало XVII столетия. Новый период, именуемый барокко, выдвинул на передний план среди форм вокальной музыки оперу, ораторию и кантату, породив также новые инструментальные формы — концерт, сонату, сюиту и фугу. Каччини, который написал первую оперу, показанную широкой театральной публике (1600), может считаться зачинателем нового сольного вокального стиля, известного под названием *stile rappresentativo* (букв. — представляющий стиль). Осознанной задачей новой вокальной музыки стало устранение всех элементов, способных помешать прямому выражению («представлению») чувств и переживаний, предполагаемых текстом. Полифонический склад и контрапунктическая разработка были отвергнуты в пользу монодии с аккомпанементом, где единственная выразительная вокальная линия выступала на фоне гармонического сопровождения.

Аккомпаниатор, использовавший клавишный инструмент или лютню, импровизировал это сопровождение на основе записанной басовой линии, руководствуясь цифрами над или под нотами баса (отсюда — «цифрованный бас») и определенными приемами, которые вскоре стали общепринятыми. Этот принцип, называемый, в силу его господства на всем протяжении произведе-

108

ния, *basso continuo* (ит. — постоянный бас), *Generalbass* (нем. — общий бас) или *thorough-bass* (англ. — сквозной бас), вскоре стал неременной основой всей ансамблевой музыки барокко, как инструментальной, так и вокальной.

Изданная Каччини версия настоящего образца содержит только вокальную партию и бас с разрозненной цифровой. Приводимая расшифровка указанных или подразумеваемых аккордов принадлежит Роберту Дауленду, английскому лютнисту, который в 1610 году опубликовал в табулатурной нотации полный текст пьесы. В соответствии с практикой композиторов-лютнистов того времени, версия Дауленда носит явно контрапунктический характер. В некоторых случаях он отступает от цифровых обозначений Каччини и изредка вносит изменения в вокальную партию, которые также воспроизведены здесь.

Угловатость мелодии и прямота высказывания являют поразительный контраст музыкальной традиции, господствовавшей непосредственно перед 1600 годом; эмоциональная трактовка колоратуры в заключительной каденции представляет собой еще один симптом начала новой музыкальной эры. Следует заметить, что, в отличие от более поздней практики, Каччини указывает, в какой именно октаве надлежит реализовать цифрованный бас.

*Источник:* Le Nuove Musiche di Giulio Caccini, detto Romano. Firenze, 1602. (Факсимильное издание: Reale Accademia d'Italia, 1934.) R. Dowland. A Musical Banquet. London, 1610.

### 31. Клаудио Монтеверди (1567—1643). Речитатив из оперы «Орфей»

ОРФЕЙ\*) Tu — se' mor -ta, se' mor -ta, mia  
 [ ♩ = ♩ *sempre* ]

«Un organo di legno e un chitarone»

Continuo

vi - ta, ed io re - spi - ro, tu se' da me par - ti - ta,

\*) Тенор, октавой ниже.

109

se' da me par - ti - ta per mai più, mai più non tor -

- na - re, ed io ri - man - go - nò, nò, - che se i

ver - si al - cu - na co - sa pon - no, n'an - drò si - cu - ro al più pro -

- fon - di a - bis - si, e in - te - ne - ri - to il cor - del rè del

l'om - bre, me - co tra - rot - ti a ri - ver - der le

stel - le, o se ciò ne - ghe - ram - mi em -

110





Ты погибла, погибла, любимая, а я все живу, ты покинула меня навсегда, ты никогда не вернешься, а я остаюсь здесь. Нет, нет! Если только пение обладает могуществом, я достигну подземных глубин и песней своей склоню владыку царства теней дать тебе вновь увидеть звезды. Если же жестокая судьба отвернется от меня, я останусь с тобой в царстве теней! Прощай же, земля, прощай небо, и солнце, прощай.

Важнейшим непосредственным результатом опытов над новосозданной монодией с аккомпанементом, которые велись во Флоренции в конце XVI века, явилось возникновение оперы. На первых порах при овладении новой формой композиторов более всего занимала точность передачи естественных ударений текста. Средством достижения этой цели стала свободная декламация, почти совершенно лишенная мелодического развития, которая просто следовала за подробностями текста от одного эмоционального момента к другому. Такая «блуждающая» декламационная музыка, вскоре получившая наименование речитатива, поддерживалась только партией континуо. Лирическое начало, позднее утвердившееся в арии, в первых операх почти совершенно отсутствовало. (О речитативе и арии последующего времени см. комментарий к образцу 44.) Хор играл очень незначительную роль,

111

оркестр обычно использовался только во вступлениях и интерлюдиях между сценами.

Огромный прогресс во всем оснащении оперы был совершен в середине XVII века Монтеверди, который был первым гениальным оперным композитором. В отличие от Пери и Каччини, он применял оркестр для достижения драматических эффектов. В печатной партитуре «Орфея» Монтеверди временами дает указания на используемые инструменты — это большей частью различного рода континуо. В приводимой сцене, где Орфей, узнавший о смерти Эвридики, выражает свое решение оставить землю и последовать за ней в подземное царство, предписано применение органа-портатива и басовой лютни, призванных осуществить аккордовое сопровождение на основе цифрованного баса. Приводимая нами расшифровка следует оригиналу ближе, нежели многие современные издания, и, надеемся, точнее передает эффекты характерного для Монтеверди энергичного использования диссонансов ради усиления драматизма и эмоциональной выразительности. Настоящая версия задумана таким образом, что может использоваться для аккомпанемента певцу, если исключить вокальную партию (изложенную здесь октавой выше предписанного композитором тенорового диапазона). Расстановка тактовых черт, в оригинальном издании совершенно лишенная ритмического значения, изменена, чтобы сделать более явными оттенки монтевердиевской декламации.

*Источник:* L'Orfeo, Favola in Musica, da Claudio Monteverdi. Venezia, 1609. (Факсимильное издание: Augsburg, 1927.)

## 32. Джакомо Кариссими (1605—1674) Сцена из оратории «Суд Соломона»

\*) СОЛОМОН

Af - fer - te, af - fer - te

\*) Оригинал большой секундой выше.

112

gla - di - um et di - vi - di - te in - fan - tem

vi - vum in du - as par - tes et da - te di - mi - di - am par - tem

u - ni et di - mi - di - am par - tem al - te - ri.

2-я МАТЬ

Rec - tum ju - di - ci - um tu - um, o rex. Nec

113

mi - hi nec ti - bi, nec mi - hi nec ti - bi; di - vi -

10

1-я МАТЬ

-da-tur, di - vi - da - tur. Heu, heu, fi - li mi!

15

Com - mo - ta sunt vi - sce - ra me - a su - per te, fi - li

mi! Da - te, da - te il - li po - ti - us in - fan - tem

СОЛОМОН

vi - vum et non di - vi - da - tur. Di - vi - di - te, di -

vi - di - te in - fan - tem, di - vi - di - te, di - vi - di - te in -

2-я МАТЬ

fan - tem vi - vum. Nec mi - hi nec ti - bi, nec mi - hi nec

ti - bi; di - vi - da - tur, di - vi - da - tur.

1-я МАТЬ

30 Heu, heu, non, non di - vi - da - tur! Da - te,

da - te il - li po - ti - us in - fan - tem

vi - vum et non di - vi - da - tur.

35

СОЛОМОН

Da - te hu - ic in - fan - tem vi - vum, da - te hu - ic in - fan - tem

vi\_vum: haec est en\_im ma\_ter e\_jus!

Da\_te hu\_ic in\_fan\_tem vi\_vum, da\_te hu\_ic in\_fan.tem

vi\_vum: haec est en\_im ma\_ter e\_jus, haec est en\_im ma\_ter

e\_jus!

117

**Соломон:** Принесите, принесите меч и разделите живого младенца надвое и дайте половину одной и половину другой.

**2-я Мать:** Праведно решение твое, о царь; пусть не достанется ни одной, ни другой: разделите, разделите его.

**1-я Мать:** Ах, мой сын! Сердце мое тоскует по тебе, мой сын! Отдайте, отдайте ей живое дитя и не делите.

**Соломон:** Разделите, разделите живого младенца.

**2-я Мать:** Пусть не достанется ни одной ни другой: разделите, разделите его.

**1-я М а т ь:** О нет, не делите! Отдайте, отдайте ей живое дитя и не делите.

**Соломон:** Отдайте этой живое дитя, ибо она его мать.

### Оратория, так же как и опера, возникла в самом начале XVII столетия

Оратория, так же как и опера, возникла в самом начале XVII столетия и на первых порах отличалась от оперы только использованием духовных текстов. К середине XVII века она решительно отбросила сценическое одеяние оперы и приобрела характерные черты самостоятельной музыкальной формы. Ведущую роль в этом процессе играл Кариссими, римский церковный музыкант.

Произведение, из которого извлечен настоящий отрывок, начинается инструментальной интродукцией, после чего «историк», или повествователь, — неперменный участник священных представлений с XII по XVIII век — сзывает народ. Затем следует сцена Соломона с двумя матерями, воспроизведенная в нашем образце, после которой, заключая

произведение, звучит большой мотетообразный хор, славящий мудрость царя. Данный образец иллюстрирует использование монодии в музыкально-драматическом воплощении библейского текста.

В оригинальной партитуре содержатся только две мелодические линии — речитатив и бас без цифровки; расшифровка выполнена нами ради удобства исполнения. Бас без цифровки не был редкостью в музыке барокко, поскольку в то время исполнитель на клавишных инструментах должен был уметь употреблять нужные аккорды и без помощи цифровки.

«Суд Соломона» представляет собой тип более короткой оратории, которая, в отличие от большой оратории, иногда именуется церковной кантатой (*cantata da chiesa*). Светская разновидность подобной малой оратории, в которой, впрочем, почти никогда не участвует хор, известна под названием камерной кантаты (*cantata da camera*).

*Источник:* Carissimi. Werke. (Под ред. Ф. Кризандера.) — *Denkmäler der Tonkunst*, Bd. U. Hamburg, 1869. В данном томе содержатся также оратории Кариссими «Jephte», «Baltazar» и «Jonas».

118

### 33. Генрих Шютц (1585—1672). Духовная кантата (концерт) «O Herr, hilf»

The musical score consists of four systems of music. The first system is labeled 'V-no I' and 'V-no II' for the vocal parts, and 'Cоп.' for the basso continuo. The music is written in G major and 4/4 time. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 10. The third system contains measures 11 through 14. The fourth system contains measures 15 through 18. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals.

119

Sopr. I  
O Herr, hilf, O Herr, lass wohl ge -

senza Violini

6.

ling - en.

Ten. O Herr, hilf,

Sopr. II O Herr, hilf,

20

Herr, hilf, O Herr, lass wohl

O Herr, hilf, O Herr, hilf,

Herr, lass wohl ge - ling - en.

ge - ling - en, O Herr,

O Herr, - lass wohl - ge ling - gen.



Herr, O Herr, lass wohl ge - ling -

O Herr, O Herr, lass wohl ge - ling -

-en.

25

-en.

O Herr, hilf,

Herr, hilf, O Herr, O Herr,

O Herr, hilf,

O Herr, hilf,

6

lass wohl ge - ling

30

Herr, lass wohl ge - ling

Herr, lass wohl ge - ling

6 6 6 6

*o = d. \*)*

V-no I 35

V-no II

- en. Ge - lo - bet sei der da kömmt,

- en. Ge - lo - bet sei der da kömmt, der da

6 6 5

kömmt, *m. s.* *m. d.* *m. s.* der da

kömmt, der da kömmt im Na - men des Her - ren, der da

40

Ge - lo - bet sei der da kömmt, der da kömmt im

45

kömmt im Na - men des Her - ren, der da kömmt im

kömmt im Na - men des Her - ren,

6 6

\*) Длительности сокращены вчетверо.

Na - men des Her - ren, der da kömmt, der da kömmt, der da kömmt, der da kömmt, Ge - lo - bet sei der da kömmt,

kömmt, der da kömmt, der da kömmt im kömmt, der da kömmt, der da kömmt im der da kömmt, der da kömmt im

Na - men des Her - ren, im Na - men des Her - Na - men des Her - ren, im Na - men des Her - Na - men des Her - ren, im Na - men des Her -

Musical score system 1, measures 58-64. It features three staves: vocal line, piano accompaniment, and a bass line. The tempo is marked *m. s.* (moderato). The lyrics are:

- ren. Ho - si an -  
 - ren. Ho - si -  
 - ren. Ho - si - an - na in der Hö - he.

The bass line includes the following fingering: # 6 6 4 # b 6.

Musical score system 2, measures 65-70. It features three staves: vocal line, piano accompaniment, and a bass line. The tempo is marked *m. s.* (moderato). The lyrics are:

- na in der Hö - he.  
 - an - na in der Hö - he.  
 Ho - si - an - na

The bass line includes the following fingering: 6 6 4 6 6.

Musical score system 3, measures 71-76. It features three staves: vocal line, piano accompaniment, and a bass line. The tempo is marked *m. s.* (moderato). The lyrics are:

Ho - si - an - na, Ho - si - an -  
 in der Hö - he. Ho - si - an - na, Ho - si -

The bass line includes the following fingering: 4 3 6 5 6 5.

na in der Hö he. Ho —  
 — an — na in der Hö he. Ho — si — an — na,

6 6 4 4 #

75  
 — si — an — na, Ho — si — an — na in —  
 Ho — si — an — na, Ho — si — an — na,  
 Ho — si — an — na, Ho — si — an — na

b

— der Hö he. Ho — si —  
 in der Hö he. Ho — si — an —  
 in der Hö he. Ho — si — an — na, Ho — si —

6 4 3

125

80  
 — an — na, Ho — si — an — na in der Hö he.  
 — na, Ho — si — an — na in der Hö he.  
 — an — na, Ho — si — an — na in der Hö he.

6 4 #

Одновременно с поисками флорентийских композиторов в области монодии с аккомпанементом, приведшими к появлению оперы, композиторы, работавшие при соборе св. Марка в Венеции, сосредоточились на проблеме сочетания голосов и инструментов,

нередко сочиняя грандиозные произведения для нескольких полных хоров в так называемом многохорном стиле. Немец Генрих Шютц, родившийся столетием ранее Иоганна Себастьяна Баха, сделался учеником последнего и величайшего из венецианских мастеров, Джованни Габриели. Шютц перенес этот новый стиль на немецкую почву, основав композиторскую школу, в которой монодический стиль и сочетание вокальных и инструментальных хоров дали начало развитию протестантской церковной музыки, достигшей своей вершины столетием позже в творчестве И. С. Баха.

Приводимое сочинение композитор назвал концертом. В данном случае это наименование означает не что иное, как ансамблевую пьесу (concerto — совместное исполнение) для голосов и инструментов; это значение сохранялось, наряду с новым, более близким нам смыслом названия «концерт», вплоть до *начала* XVIII века. Настоящий образец обнаруживает в изложении скрипичных партий зарождение специфически инструментального стиля, однако столь же очевидна трактовка скрипичных и вокальных партий как взаимозаменяемых и равноценных (см. т. 67 и далее), что предвещает характерный для барокко «инструментальный» стиль вокального письма. Примечательной чертой нового стиля является также соединение полифонической фактуры с отчетливым гармоническим сопровождением, порученным континуо. Важным элементом в становлении стиля барокко послужила прочная ритмическая организация, внесенная в музыку Шютцем и его современниками, в противоположность почти пол-

126

ному отсутствию метрической определенности в ранних образцах аккомпанированной монодии. Существенная черта стиля — ритмическая формула кадансов в трехдольном метре (см. тт. 38—39, 42—43, 46—47, 56—57, 59—60), где в двух трехчетвертных тактах акценты расставлены таким образом, что превращают их в один такт на три вторых. Такая формула каданса в трехдольном метре наблюдается на протяжении всей эпохи барокко.\*) Широкое использование мелодических и гармонических секвенций, особенно в заключительном разделе, указывает на один из важнейших приемов развития в музыке этого периода.

*Источник:* Heinrich Schütz. Symphonarium sacrarum tertia pars. Dresden, 1650. Современное издание: Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 10. Leipzig 1891, S. 54.

#### 34. Джироламо Фрескобальди (1583—1643) Ricercar dopo il Credo для органа

\*) Тот же ритмический прием, иногда обозначаемый термином гемiola, можно увидеть также в образце 36 (тт. 16, 21, 26) и в образце 39 (Adagio, тт. 8—9 17—18, 22—23, 31—32, 36—37).

\*\*\*) Длительности сокращены вдвое.

127

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of seven systems of staves. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. Measure numbers 15, 20, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems.

129

### **Ричеркар (другое наименование — фантазия) — инструментальное сочинение,**

Ричеркар (другое наименование — фантазия) — инструментальное сочинение, сходное по строению с мотетом XVI века, где последовательно разрабатываются несколько тем, каждая — по типу экспозиции фуги. Первые ричеркары появились в начале XVI столетия и представляли собой простые переложения вокальных мотетов для клавишного инструмента или лютни, однако к середине того же столетия стали во все возрастающем количестве создаваться оригинальные сочинения этой формы. Позже ричеркар приобрел специфически инструментальный характер, а в XVII веке количество тем сократилось в нем до одной — этот процесс вел непосредственно к фуге (см. образец 50).

Настоящий образец ричеркара принадлежит Фрескобальди, который славился как органист собора св. Петра в продолжение 1-й половины XVII столетия. Данное произведение отражает тот этап развития, когда ричеркар вплотную приблизился к фуге, поскольку источником почти всего тематического материала сочинения здесь служит одна тема. Начиная с такта 24, тема появляется в увеличении. Ее хроматическое строение характерно для многих тем Фрескобальди. Сборник «*Fiori musicali*» («Цветы музыки»), где данное сочинение было впервые помещено, — это собрание органных пьес, большей частью



предназначенных для праздничной мессы; как показывает название, приведенный ричеркар должен был исполняться непосредственно после Credo.

*Источник:* G. Frescobaldi. Fiori musicali. Venezia, 1635. (В этом томе помещено интересное предисловие композитора.) Современное издание: Frescobaldi. Collectio misices organicae. Leipzig, 1889, S. 36. (Под ред. Франца Хаберля.) Данное сочинение можно найти в позднейшем издании «Fiori musicali» под ред. Фернандо Германи (Roma, 1936, p. 62).

### 35. Иоганн Якоб Фробергер (1616—1667). Сюита ми минор для клавесина



The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated. Trills are marked with "[tr]". The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

131

COURANTE

The musical score for 'COURANTE' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes an ornament [tr] above the first measure. The third system has a fingering '5' above the first measure and another ornament [tr] above the last measure. The fourth system features a double bar line and dynamics 'd.' and 'p'. The fifth system has a fingering '11' above the first measure and an ornament [tr] above the last measure. The sixth system continues the rhythmic pattern.

15

SARABANDE

5

GIGUE

134

Настоящий пример, вместе с образцами 11 и 12, позволяет проследить эволюцию танцевальной сюиты, ставшей одной из главных форм клавирной музыки в эпоху барокко и удерживавшей эту роль вплоть до появления классической сонаты. Во времена Фробергера сюита, хотя и сохранявшая внешние черты ритмики входивших в нее танцев, уже была плодом стилизации: она представляла собой скорее серию интимных пьес настроения, нежели цикл собственно танцев. Последование аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, ставшее общепринятым, приписывается Фробергеру, который в продолжение 2-й четверти XVII века много путешествовал по всей Европе как клавирист-виртуоз. В Париже он испытывал влияние великих французских лютнистов и их последователей — клавесинистов. Признаки лютневого стиля можно увидеть в фактуре данной сюиты, особенно в свободном появлении и исчезновении голосов, в произвольном удвоении звуков опорных аккордов, в арпеджированных каденциях и использовании мелизматика.\*) Черты этой манеры можно обнаружить даже на заключительном этапе существования сюиты.

После Фробергера между сарабандой и жигой нередко вставлялись другие танцы, а в начале порой помещалась прелюдия. В сюитах позднего барокко, особенно у И. С. Баха, все пьесы, сохраняя характерную двухчастную форму с повторениями, приобрели значительно большую протяженность и фактурную сложность.

*Источник:* Венская государственная библиотека, MS 16798. Современное издание: Denkmäler der

Tonkunst in Oesterreich, Jg. VI. Wien 1899 S. 64.

**36. Жан Батист Люлли (1632—1687). Увертюра к опере «Армида»**

[Медленно]

V-но I  
V-но II  
V-la I. II  
Соп.

\*) Во всей музыке барокко трели начинаются не с главного, а с верхнего (вспомогательного) звука.

135

136

The image displays a musical score for a chorale, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and ornaments. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and the number 32.

137

### Оперная увертюра XVII века сыграла огромную роль в последующем развитии оркестровых стилей и форм

Оперная увертюра XVII века сыграла огромную роль в последующем развитии оркестровых стилей и форм. В продолжение эпохи барокко наиболее распространенной была французская увертюра, состоявшая из развернутого монументального вступления, за которым следовало фугированное аллегро; иногда заключением служил новый медленный раздел, подобный начальному, или, реже, танцевальная часть, например — менуэт. Предвестия этой формы обнаруживаются в короткой инструментальной пьесе в конце I акта «Представления души и тела» Кавальери (1600). Кавалли, крупнейший из непосредственных последователей Монтеверди в области оперы, писал увертюры, которые предвосхищали зрелый облик этой формы, однако характерная фугированность второго раздела впервые появилась в «Erminia sul Giordano» Луиджи Росси (1627).

138

Имя Люлли, оперного законодателя Франции конца XVII века, особенно тесно связано с французской увертюрой, которую он использовал во всех своих операх, от «Тезея» (1673) до «Армиды» (1685). Увертюра к последней, представленная в настоящем образце, начинается медленной величавой интродукцией с пунктирными ритмами, которые можно обнаружить почти во всех французских увертюрах. Быстрый второй раздел начинается в свободной фугированной манере, а затем следуют имитации, преимущественно в крайних голосах, где начальный мотив этого раздела временами появляется в обращении. Заключительный раздел возвращает величавую поступь вступления, с которым он связан тесным родством.

После Люлли развитие французской увертюры достигло своей кульминации в творчестве Пёрселла, Баха и Генделя. У этих композиторов пунктирные ритмы начального раздела подчеркиваются с особой силой, а быстрый раздел приобретает совершенно отчетливую фугированность. В конце эпохи барокко французская увертюра не только открывает драматические пьесы и оратории, но и выступает, как самостоятельная инструментальная форма — либо отдельно, либо в качестве первой части оркестровой или клавишной сюиты.

Другой тип увертюры, культивировавшийся в начале XVII века, представлен итальянской увертюрой (часто именуемой *sinfonia*), отличительной особенностью которой служит начальное аллегро (не фугированное) с последующей лирической медленной частью и живым танцевальным финалом. Хотя итальянская увертюра использовалась в период



барокко реже, чем французская, она сыграла важную роль в развитии инструментальной музыки, послужив одной из главных предшественниц классической симфонии.

*Источник:* Lulli. Armide, tragédie mise en musique. Paris, 1686. Современное издание всей оперы см.: Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke (ред. Р. Эйтнер), Bd. XIV. Leipzig, 1885, S. 1.

139

### 37. Иоганн Пахельбель (1653—1706). Токката ми минор для органа

The image displays five systems of musical notation for Johann Pachelbel's Toccata in D minor for organ. Each system consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and sixteenth notes in the bass. The second system features a trill in the treble staff, indicated by [tr], and a repeat sign in the bass staff, indicated by [Ped]. The third system continues with rhythmic patterns in both staves. The fourth system shows a similar rhythmic pattern. The fifth system includes a fermata over a note in the treble staff and a fermata over a note in the bass staff. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

140

Handwritten musical score for a piece in G major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a complex, rhythmic melody in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. The piece includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and dynamic markings like 'p' (piano). Measure numbers 10 and 15 are indicated at the beginning of their respective systems.

141



### Наиболее специфическая черта клавирной музыки барокко — токкатность.

Наиболее специфическая черта клавирной музыки барокко — токкатность. Это понятие, происходящее от итальянского *tossare* (касаться) и предполагающее свободу импровизации, относится скорее к характеру изложения, нежели к какой-либо определенной форме. Токкаты, чаще всего сочинявшиеся для органа, — это пьесы, где на передний план выступают пространные виртуозные пассажи рапсодического характера, в которых постоянная ритмическая пульсация — эта столь рельефная черта большей части барочной музыки — отсутствует почти совершенно.

Приводимая токката Пахельбеля, одного из крупнейших предшественников Баха в органной музыке конца XVII века, обнаруживает многие характерные особенности. Вслед за рапсодическим вступлением и эпизодом с поразительными диссонансами сочинение концентрируется вокруг секвенционной разработки одного

142

мотива на фоне медленно движущегося баса. В знаменитых токкатах Баха эти стилистические черты претерпевают большое развитие, и развернутые разделы со строгим ритмом, часто в фугообразном изложении, чередуются с рапсодическими моментами.

Данное сочинение первоначально было записано в табулатурной нотации (см. комментарий к образцу 22), которая часто применялась немецкими композиторами в органной музыке, вплоть до баховских времен включительно. Произведениям характера токкаты Бах нередко присваивал наименование «фантазия»; в XVI и XVII веках это наименование сопутствовало сочинениям в форме ричеркара (см. образец 34).

*Источник:* F. Commer. *Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel.* Berlin — Posen [18??], S. 150.

## 38. Генри Пёрселл (1659—1695). Граунд для клавесина «A New Ground»

The image displays the musical score for Henry Purcell's 'A New Ground' for keyboard. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff on a G3. The second system features a complex texture with sixteenth-note patterns in the treble and a more rhythmic bass line. The third system continues the intricate interplay between the two hands, with a '5' marking above the first measure of the treble staff. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed edition.

143

\*) В оригинале эта нота пропущена.

\*) В оригинале эта нота пропущена.

145

### Наименование «граунд» (ground)

Наименование «граунд» (ground) принадлежит сочинениям, написанным на остинатную тему в басу, иначе говоря, на мелодическую фразу в несколько тактов (обычно — четыре), которая неоднократно повторяется, образуя басовый голос всего сочинения, в то время как верхние голоса при ее повторениях изменяются. Ground bass (англ. — опорный бас), или

basso ostinato (ит. — настойчивый бас), был важным структурным приемом в музыке XVII века, поскольку он давал композитору возможность достигать связности и единства в произведении, не обладающем чертами танцевальности или фугообразного изложения. Формы пассакальи и чаканы основываются на теме в басу в сочетании с техникой вариаций; порой басовая мелодия переносится в один из верхних голосов.

Пёрселл, величайший английский композитор XVII века, часто пользовался формой граунда в более пространных произведениях. В данном образце басовая мелодия, основанная на нисходящих хроматизмах, часто наблюдаемых в граундах, имеет протяженность в три такта — свойство, позволяющее избежать квадратности обычных четырехтактовых басовых тем; это сообщает сочинению непрерывность течения, усиливаемую тем, что в большинстве повторений начало басовой темы перекрывается продолжающимся мелодическим движением в верхних голосах. Прием, используемый Пёрселлом в изложении нижней строки, благодаря которому единая мелодическая линия воспринимается на слух как двухголосие, часто присутствует в музыке барокко для клавишных инструментов. Бах применял принцип basso ostinato в ряде своих лучших композиций, временами разнообразя тональный план посредством модуляций в басовом голосе; этот прием также применялся Пёрселлом.

Приведенный образец первоначально представлял собой песню «Here the deities approve» («Здесь божества благосклонны»)

146

из «Оды на день св. Цецилии», появившейся в 1683 году. Позже эта песня была опубликована в «Orpheus Britannicus», собрании сочинений Пёрселла для голоса соло. Предполагается, что настоящая аранжировка для клавишного инструмента принадлежит самому композитору. Способ исполнения мелизмов указан над нотной строкой при первом появлении каждого нового знака.

*Источник:* The Second Part of Musick's Hand-Maid. London, 1689. Современное издание: The Works of Henry Purcell, vol. 6. London, 1895, p. 30–31.

### 39. Арканджело Корелли (1653—1713) Sonata da chiesa ми минор, оп. 3, № 7

**Grave**  
V-no I  
V-no II  
V-c.  
Organo

5 6 6 6 9 8 6 7 6 7 # 6 7 6

5 6 6 6 9 8 6 7 6 7 # 5 6

7 6 # 6 5 9 6 4 7 6 5

7 # 6 5 # 6 # 4 6 5 6 6 7 7 # 5 9 8

2

147

The image shows a musical score for guitar, consisting of six systems of staves. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The score is written in a 2/4 time signature. The first system starts with a measure number '20' and a box containing a treble clef and a sharp sign. The second system is marked 'Allegro' and 'Con.'. The third system has a measure number '5' and a 'V-c.' marking. The fourth system has a measure number '10'. The fifth system has a measure number '15' and a 'V-c.' marking. The sixth system has a measure number '20' and a box containing a treble clef and a sharp sign. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The score concludes with a double bar line and a sharp sign.



6 7 7 # # 7 6 5 6 6 #

25 5 4 6 6 5 4 # 6 6 # 9 6 7 5

30 V-c. Con. 9 6 5 6 7 6 5 7 # 6 # # 6 6 5 # [tr]

Adagio [tr] 6 7 7 7 7 7 # 9 8 7 6 5 #

Adagio 7 6 5 7 6 5 9 8 7

10 # 7 # 9 8 6 5 # 7 5 # 5

4 6 7 6 7 6 7 7 7 5 3 6

2 4

The musical score is written for guitar and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with guitar-specific instructions like fingering numbers (e.g., 9, 3, 7, 6, 6, 3, 6, 5, 5, 3, 5) and trills. The tempo marking "Allegro" is present in the sixth system.

The image shows a musical score for a sonata, likely for two voices or instruments. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'piano' and 'piano piano'. Measure numbers 6, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated. Trills are marked with [tr].

151

## Соната

Развитие инструментальной ансамблевой музыки в XVII веке привело к возникновению двух ее важных камерных разновидностей. **Sonata da camera** (камерная соната), предназначенная для исполнения в домашнем кругу, представляет собой последовательность пьес танцевального характера наподобие клавирной сюиты (см. образец 35). **Sonata da chiesa** (церковная соната) отличается от камерной сонаты большей серьезностью тона; в ней значительно меньше используются танцевальные ритмы и обычно шире применяется полифоническое письмо. Как правило, она состоит из четырех частей, образующих последовательность темпов: медленно, быстро, медленно, быстро. Самостоятельные части, различающиеся темпом и метром, развились из отчетливо контрастирующих, но взаимосвязанных разделов канцоны. Соната, как камерная, так и церковная, сочинялись для самых различных комбинаций инструментов, наиболее же широко распространенным был ансамбль из двух скрипок и континуо. Возникшее в результате трехголосие нотной записи (см. настоящий образец) послужило поводом называть подобные сочинения трио-сонатами.

Приводимый образец — типичная **sonata da chiesa** — принадлежит одному из величайших итальянских композиторов, писавших для струнных инструментов, — Арканджело Корелли, римскому скрипачу и педагогу конца XVII — начала XVIII веков, творчество которого столь же знаменито важной ролью в развитии скрипичной техники, как и своим чисто художественным значением. Его сольные и трио-сонаты, как и концерты, служили образцами для большинства композиторов позднего барокко. Как видно из приводимого примера, части сонаты различаются не только темпом, но и другими особенностями. I часть обычно в четном размере, торжественна, нередко для нее характерны цепочки задержаний; II — в фугированном изложении, в котором время от времени принимает участие басовый голос; при этом виолончель приберегается, чтобы подчеркивать вступления темы в басу, тогда как клавишный инструмент все время поддерживает скрипичные партии. III часть, часто трехдольная, лиричнее первой; финал же танцевален и написан в двухчастной форме с повторением обоих разделов, наподобие номеров танцевальной сюиты. Фактура струнных партий технически не слишком богата, но носит специфически инструментальный характер без каких-либо соприкосновений с вокальной мелодикой. В данном издании цифровка континуо оставлена нерасшифрованной, чтобы не затемнять полифоническую ткань.

*Источник:* Sonate de chiesa a tre... da Arcangelo Corelli, Opera terza. Modena, 1689, Sonata VII. Современное издание: Les Oeuvres de Arcangelo Corelli, Book II. London [ок. 1885], p. 160.

152

#### 40. Франсуа Куперен (1668--1733). Пьеса для клавесина «La Galante»

Вслед за прямым и энергичным искусством верджинелистов возникла новая, резко отличная школа композиторов клавирной музыки — школа клавесинистов, появившаяся во Франции в середине XVII века. Ее основателем был Шамбоньер, в изящных, изысканных пьесах которого заметны многие черты лютевой музыки. Стиль клавесинистов достиг высшего развития в творчестве Франсуа Куперена, прозванного Великим, которому поклонялись Бах и Гендель. В продолжение 1-й половины XVIII века Куперен, любимец Людовика XIV, культивировал искусство миниатюры; его пьесы чаруют остроумием, элегантностью и тщательностью отделки, отразившими галантный дух двора, к которому композитор был близок. Приводимая пьеса, носящая характерное название, демонстрирует псевдополифонический стиль с его фактурной свободой и обильной орнаментикой, который был унаследован Купереном от лютистов.\* Почти все его пьесы снабжены описательными названиями, часто настолько причудливыми, что связь их с музыкой, кажется, исчезает совершенно. В большинстве своем пьесы Куперена написаны в типичной двухчастной форме сюитных танцев и, фактически, могут быть расценены как те или иные танцы. Так, «La Galante» представляет собой жигу.

*Источник:* F. Couperin. Second livre de pieces de clavecin. Paris [без даты, предп. 1717].

Современное издание: F. Couperin. Pieces de clavecin (ред. И. Брамса и Ф. Кризандера), London, 1889. p. 217.

#### 41. Жан Филипп Рамо (1683—1764). Сцена из оперы «Кастор и Поллукс»

**Lent et gracieux**

Fl. V-no I  
V-no II V-la

Fag. V-c.  
Continuo

\*) Способы исполнения орнаментики в данной пьесе указаны над нотной строкой в соответствии с таблицей мелизмов и их расшифровок, составленной самим композитором. В то время было принято сопровождать ноты подобными таблицами.

\*\*) Оригинал малой терцией выше.

155

КАСТОП

8 Sé - jour de l'é - ter - nel - le

20

156

8 paix, ne cal-mer-ez vous point — mon

2 5

8 âme im - pa - ti - en - te? Ne calm-er-ez vous

9 6 7 6 7 6 5 # 4 6 # 2 4 # 6 8

8 point mon âme im - pa - ti - en - te?

# 7 # 6 7 # 6 # 4 5 # # 6 # 4 #

8 Fin

# 7 # 6 7 5 6 4 # 4 # 5 7

Recitatif

8 Tem - ple des de - mi dieux que j'ha - bite à ja -

Con.

6 7 7

8 mais, com - bat - tez dans mon coeur ma flam - me re - nais -

4 6 7 7

8 san - te! L'a - mour jus - qu'en ces lieux me pour - suit de ses

40

8 traits: Cas - tor n'y voit que son a - man - te, et vous per -

6 6 3 4



8 dez tous vos at - traits. Sé - te?

8 Que ce mur - mure est doux!

Archi e Con.

8 Que cet om - brage est frais!

8 De ces ac.cords tou.chants la vo\_lup\_té m'en.chan\_te tout

60 rit, tout pré\_vient mon at\_ten\_te,

65 et je forme en\_cor des re\_grets! Sé\_

Обитель вечного покоя, утишишь ли ты когда-нибудь встревоженный мой дух?

*Речитатив*

Храм полубогов, где я навеки поселился, погаси в моем сердце вновь разгоревшееся пламя! Даже здесь любовь преследует меня своими стрелами: Кастор зрит одну возлюбленную свою, ты же утратил всю свою прелесть.

Как сладок шелест листьев! Как прохладна тень! Все вокруг сулит наслаждение, все чарует, улыбается, стремится рассеять мою тоску, но я безутешен.

160

Прочная традиция установленного Люлли типа оперы господствовала на французской лирической сцене долго после его смерти. Образцу Люлли следовал даже такой самобытный музыкант, как великий французский композитор и теоретик Рамо. Подобно Люлли, Рамо разработал так называемый французский речитатив, в котором подчеркивалось не столько музыкальное, сколько декламационное начало, а главное внимание обращалось на ритмику — в отличие от итальянского речитатива *secco* (образец последнего — № 44 наст. издания; примеры раннего речитативного стиля — №№ 31 и 32). Как видно из речитативного раздела данного образца, композитор свободно чередовал размеры в 3/4, 4/4 и 2/2, стремясь воспроизвести в музыке ритмы и интонации французской речи. Впрочем, во многих важных отношениях Рамо намного превосходил Люлли, особенно в выразительном и драматически действенном использовании гармонии. Посвятивший всю жизнь проблемам теории музыки, Рамо осуществил на практике свои идеи, касающиеся природы музыкального искусства, основанные на предпосылке господства гармонии над мелодией. По его словам, «нами руководит не мелодия, а гармония».

В приведенной здесь сцене Кастор, освобожденный из подземного царства и, благодаря жертве, принесенной его братом Поллуксом, получивший бессмертие в Елисейских полях, очарован их красотой, но его волнует память о любви к Теллаире, спартанской царевне. Настроение этой сцены прекрасно передано музыкой: инструментальное вступление живописует блаженный покой небесной обители — чувство, которое усиливается в арии Кастора, полной любви и тайной тоски. Противоречие, разрывающее его душу, пробивается наружу в страстности речитативного раздела, но вновь уходит вглубь в репризе (*da capo*).

Богатство гармонии здесь — главное средство передачи настроения. Среди прочих

особенностей стиля Рамо отметим в данном примере экономность средств, которыми композитор добивается нужного эффекта, скупое использование полифонических приемов и гармонический склад мелодики. Помимо разнообразия гармонических приемов, Рамо значительно превосходит Люлли в образности оркестровки, широком применении хора и, наконец, в разнообразии инструментальных форм, включаемых в оперу, — увертюры, описательных «синфоний» и многочисленных танцев. И все же оперы Рамо — завершение длительной традиции; они слишком обременены условностями минувших времен, чтобы обладать сценической жизнеспособностью. Обратим внимание на то, что данный образец потребовал транспонировки на малую терцию вниз — это указывает на жесткие требования, которые Рамо предъявлял порой к своим исполнителям.

*Источник:* Rameau. *Castor et Pollux, tragédie mise en musique*. Paris, 1737. Современное издание: Jean-Philippe Rameau. *Oeuvres complètes vol VIII*. Paris, 1903, p. 219.

161

#### 42. Доменико Скарлатти (1685—1757). Соната до минор для клавесина

162



163



Доменико Скарлатти, родившийся в один год с И. С. Бахом, — один из наиболее оригинальных композиторов позднего барокко, итальянский клавесинист-виртуоз, проведший большую часть творческой жизни в Испании, при мадридском дворе. Своей славой Скарлатти преимущественно обязан более чем 500 сочинениям для клавира, обычно именуемым сонатами. Типичная скарлаттиевская соната представляет собой произведение в двухчастной форме, каждая часть которого отмечена знаком повторения. Хотя сонаты Скарлатти не являются еще образцами развитой сонатной формы, какую мы находим у

венских мастеров, некоторые из них служат важным звеном в ее становлении. Следует отметить, что единственный сборник такого рода сочинений, опубликованный самим Скарлатти, носит название «Essercizi per gravicembalo» («Упражнения для клавесина»), при том, что каждая из 30 пьес этого сборника обозначена как соната. Они обнаруживают ясность гармонического языка, сравнимую с баховской и генделевской, а также новаторские черты трактовки клавира, оказавшие огромное влияние на судьбы фортепианной музыки. Многие из этих сочинений примечательны поразительной виртуозностью письма и даже в наше время предъявляют высокие требования к исполнительской технике.

Данный образец демонстрирует некоторые из приемов письма, применявшихся Скарлатти, — например, перекрещивание рук и сопоставление блестящих пассажей с аккордовым движением. Почти полное отсутствие каких-либо признаков полифонии ставит его музыку особняком среди большинства произведений позднего барокко. Приводимый текст сонаты хорошо передает простоту и определенность записи оригинального издания.

*Источник:* D. Scarlatti. Essercizi per gravicembalo (без указания места или даты; ок. 1746, возможно и ранее; согласно Бёрни, опублик. в Венеции), Sonata XI, p. 33.

164

### 43. Георг Фридрих Гендель (1685—1759). Concerto grosso До мажор, I часть

**Allegro**

Ob. I, V-no I

Concertino

V-ni I, II

V-c.

Ripieno

Ob. I, II

V-ni I, II,

V-la Bassi

Ob. II,  
V-la V-no II  
Continuo  
V-c., C-b.

165

15

6 6 6 2 6

6 5 3 2 6 6 4 5 3

V-no I. Solo V-c. V-no II

20 6 6 6 6 6 6

Ob. I. II, V-no I

Tutti 6 6 6 6 6 6 6 6 # 6

5 V-no I Solo V-no II

25 6 6 6 6 6 6 6 6 #

I II I II

I II

#

166

The image displays a musical score for a piece by Carl Parrish and John Oul. The score is written for two staves, likely representing different instruments or voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into sections marked with dynamics and performance instructions:

- Section 1 (Measures 30-35):** Features a trill [tr] in the upper staff. The lower staff has a *Tutti* dynamic marking. Fingerings are indicated as 6, 7, 6, 7, 6, 5, 7.
- Section 2 (Measures 35-40):** Features a *Solo* dynamic marking in the upper staff. The lower staff has a *Solo* dynamic marking. Fingerings are indicated as 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6, 6.
- Section 3 (Measures 40-45):** Features a *Solo* dynamic marking in the upper staff. The lower staff has a *Solo* dynamic marking. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
- Section 4 (Measures 45-50):** Features a *Solo* dynamic marking in the upper staff. The lower staff has a *Solo* dynamic marking. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
- Section 5 (Measures 50-55):** Features a *Solo* dynamic marking in the upper staff. The lower staff has a *Solo* dynamic marking. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
- Section 6 (Measures 55-60):** Features a *Solo* dynamic marking in the upper staff. The lower staff has a *Solo* dynamic marking. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

The image displays a musical score for two staves, likely a piano and a second instrument or voice part. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and contains several measures with notes and rests. The second staff begins with a bass clef and contains several measures with notes and rests. The score is divided into sections by measure numbers: 7, 6, 7, 45, 50, and 6. The word "Tutti" is written in the second staff, and "Solo" is written in the fifth and sixth staves. The score concludes with a double bar line and a final measure.



55 Tutti Solo

6 7# 6 6 6 6

60 6 6 6 5

6 7# 6 7# 6 4

Ob. I, V-no I

Tutti Ob. II, V-no II

65 Solo (b) 6 6 6 6

70 Ob. I, V-no I

Ob. II, V-no II

Tutti

7 6 9 6 5 7 6 7#

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. The first system (measures 55-60) features a string section with a 'Tutti' dynamic that changes to 'Solo' at measure 58. The second system (measures 60-65) continues the string part with various fingering numbers (6, 7, 5) and includes first and second endings. The third system (measures 65-70) introduces woodwinds: Oboe I and Violin I in the upper staff, and Oboe II and Violin II in the lower staff. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'Tutti' and 'Solo'. Measure numbers 55, 60, 65, and 70 are clearly marked. The key signature has one sharp (F#).

Ob. I. II, V-no I

75

Solo Tutti

80 II

Solo Tutti

Solo Tutti

Solo

85 tr tr

7 6 7 8 4 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 # 6

6 6 6 6 6 6

6 4 5 3 6 4 5 3 6 4 5 3

The image displays a musical score for a Concerto grosso. It consists of several systems of staves. The first system shows two staves with first and second violins (I and II) and their respective fingerings (6, 4, 5, 3, 6, 6, 6, 5). The second system shows a single staff with a complex rhythmic pattern and a fingering of 6, 5. The third system includes a 'Tutti' marking and shows two staves with fingerings 6, 7, 5 and 6. The fourth system is labeled 'Ob. I, II, V-no I' and shows two staves with fingerings 6 and 6. The fifth system shows two staves with fingerings 6, 5 and 6, 6. The sixth system shows two staves with fingerings 2, 6 and 6, 5, 3, 6. The seventh system shows two staves with fingerings 2, 6 and 6, 4, 5, 3. The eighth system shows two staves with fingerings 2, 6 and 6, 4, 5, 3.

171

### Concerto grosso — важнейшая форма инструментально-ансамблевой музыки в эпоху барокко

Concerto grosso — важнейшая форма инструментально-ансамблевой музыки в эпоху барокко. Термин концерт (concerto), которым в период раннего барокко определялось всякое произведение для ансамбля исполнителей (особенно если в нем объединялись инструменталисты и певцы), позднее стал применяться только по отношению к тем сочинениям, в которых ведущим принципом является противопоставление двух групп инструментов. Одна из этих групп — большая — обычно состоит из струнных и именуется tutti (все), concerto grosso (букв. «большой ансамбль» — термин, давший имя самой форме)

или *ripieno* («заполнение»). Другая, гораздо меньшая группа объединяет солистов и называется *solo* или *concertino* («маленький ансамбль»). Контраст между двумя инструментальными группами устанавливается в начале типичной I части концерта благодаря проведению в *tutti* законченной музыкальной мысли, которая время от времени возвращается в ходе последующего развития — отсюда ее название «ритурнель» (ит. *ritornello* — «возвращение»). После этого первого проведения сольные разделы становятся все более многочисленными, а чередования *tutti* и *solo* учащаются, приводя к заключению, где ритурнель повторяется в полном виде и в первоначальной тональности.

Настоящий образец демонстрирует зрелую фазу развития этой формы: ритурнель представляет собой большой раздел, который открывается рельефным мотивом, легко узнаваемым при повторении, и завершается столь же запоминающейся рельефной кадансовой формулой. Группа солистов состоит из двух скрипок и континуо — состав, чаще всего встречаемый в концертах Корелли и Вивальди и столь же характерный для барочной трио-сонаты. В данном случае Гендель завершает часть несколько сокращенным ритурнелем, который, тем не менее, ничего не теряет при этом в своей характерности.

За I частью *concerto grosso* обычно следовали медленная часть и быстрый финал, в которых противопоставления *solo* и *tutti* проводились не столь последовательно, как в I. Структурный принцип концерта послужил основой для всех музыкальных форм позднего барокко, где наличествует противопоставление групп. Он использовался в арии (см. образец 44), а также служил организующим началом во многих пьесах для хора и оркестра,

172

особенно в тех произведениях Баха, которые не носят строго полифонического характера. В ходе дальнейшего развития концерта группа солистов сократилась до одного инструмента, чаще всего скрипки, что привело к сольному концерту Вивальди и Баха.

*Источник:* G. F. Handel. *Concerto per due violini concertini e violoncello, 2 hautb., 2 violini ripieno, viola e basso.* In: «Select Harmony» [Лондон, ок. 1741]. Современное издание: Georg Friedrich Handels Werke (Deutsche Händelgesellschaft), Bd. 21. Leipzig, 1865, S. 63.

#### 44. Георг Фридрих Гендель. Речитатив, Сinfония и Ария из оперы «Ринальдо»

АРМИДА

РИНАЛЬДО

АРМИДА

des - se il To - nan - te. Tan - to ar - di - sci, ar - ro - gan - te?

**Presto** Ob. I, V-no I  
Con. Ob. II, V-no II

V-la  
Con.

5



175

**Largo**

V-no II  
(f)  
(f) V-no I  
(f) V-la

V-no I  
V-no II

10

РИНАЛЬДО

Ca - ra

(tr)  
p

15

spo - sa, a - man - te ca - ra, do - ve

20

se - i? do - ve se - i? Deh! ri -

25

- tor - na a pian - ti mie - i!

Con.

ca - ra spo - sa,

(p)

30

a - man - te ca - ra, do - ve se - i? ri



35  
- tor - na, ri - tor - na a pian - ti - mie - i!

40  
ca - ra spo - sa, deh! ri -

*fd.*  
*(f)*

45  
- tor - na! deh! ri - tor - na a pian - ti - mie -

- i! ca - ra spo - sa, spo - sa ca - ra,

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 35-39) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 40-44) includes a dynamic marking of *fd.* and *(f)* in the piano part. The third system (measures 45-48) continues the vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 49-52) shows the piano part with a more complex rhythmic pattern.

50

do - ve se - i? deh! ri

55

- tor - na, do - ve sei, do - ve sei? deh! ri -

60

- tor - na a pian - ti miei, ri - tor - na a

65

pian

ti - mie - i deh! ri - tor - na, deh! ri -

70 tor - na a pian - ti - mie - i!

75

80

(tr)

Fine

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of four systems. The first system (measures 65-69) shows the vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 70-74) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The third system (measures 75-79) shows the piano accompaniment with a vocal line above it. The fourth system (measures 80-84) shows the piano accompaniment with a vocal line above it, ending with a trill and the word 'Fine'.

**Allegro**

Del vo-stro E-re - bo sull' a - ra col-la fa - cé del mic

Con. Archi

sde - gno io vi sfi - do, col - la

<sup>85</sup> fa - ce del mio sde-gno io vi sfi - do, O -

spir - ti - re - i! Col - la fa - ce del - mio sde.gno, del vo -

Con. Archi

stro E-re-bo sull' a-ra io vi-sfi-do, io vi-sfi-do, O-

spirt-ti-re-i, O-spir-ti-re-i!

Cop. Da capo

*Речитатив:*

**Армида:** Мощи меча моего уступи благородную добычу! О боги! что решит судьба?

**Ринальдо:** Не уступлю я Альмиру, даже если Юпитер всемогущий, мечущий молнии и громы, потребует ее!

**Армида:** Столь отважен ты, о дерзкий?

*(Синфония)**Ария:*

**Ринальдо:** Жена дорогая, дорогая возлюбленная, где ты? О! вернись к тому, кто оплакивает тебя! У алтаря владыки вашего, Эребуса, пламенем гнева своего я бросаю вам вызов, о духи тьмы!..

К концу XVII века в итальянской опере выработались ясные различия между преимущественно декламационными разделами,

182

именуемыми речитативами, где в центре внимания находится слово, и разделами, выдержанными в лирическом тоне и мелодическом стиле, называемыми ариями, в которых на первый план выдвигался чисто музыкальный элемент. Были известны два типа речитатива: с аккомпанементом континуо (recitativo secco — «сухой» речитатив), приближающийся по манере подачи слова к естественной речи и пренебрегающий ритмическим и мелодическим разнообразием, и другой — сопровождаемый оркестром (recitativo accompagnato — аккомпанированный речитатив), с более упорядоченной ритмикой и более развитым мелодическим контуром.

«Ринальдо» — сочинение, утвердившее Генделя как оперного композитора в Лондоне в 1711 году. Ее основой послужил один из эпизодов «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо — поэмы, из которой в период барокко и позже черпались сюжеты множества опер. Речитатив secco, которым начинается данный пример, — беглый обмен репликами между действующими лицами — соответствует тому моменту действия, когда волшебница Армида вырывает из рук Ринальдо его возлюбленную Альмиру. В продолжение последующей симфонии Ринальдо обнажает меч, пытается освободить свою невесту, но темное облако, кишущее страшными чудовищами, опускается на Армиду и Альмиру, и они исчезают. Этот короткий оркестровый эпизод типичен для манеры инструментальных интерлюдий, которые оживляли сценическое действие в итальянской опере того времени и встречались также во французской опере того же периода. Истоки подобного применения оркестра можно обнаружить у Монтеверди. Простота и энергичность трактовки струнной группы весьма характерны для Генделя.



Sopr. II, Ob. II Draw the

tear from hope-less love, from hope-less love, from hope-less love, from hope-less love, draw

tear from hope-less love, from hope-less love, draw the

the tear from hope-less

Draw the tear from hope-less

9 7    5 #    9    4 2

Sopr. I, Ob. I

love, Draw the tear from hope - less love, from

10

S. II

tear from hope - less love, from

love, draw the tear from hope - less,

love, from hope - less love, draw the

hope - less love,

hope - less love, leng - then out the so - lemn air,

hope - less love, leng - then out the so - lemn air,

tear from hope - less love, leng - then out the so - lemn air,

15 Ob. I. II Ob. I. II

Archi

\*) Здесь вступают Ripieni, дублируя вокальные партии.



S. I Ob. I  
S. II Ob. II

full of death and wild de\_spair, full of  
full of death and wild de\_spair, full of  
full of death and wild de\_spair, full of

Ob. I. II

Archi

20

death and wild de\_spair, full of  
death and wild de\_spair, full of  
death and wild de\_spair, full of

death, and wild de - spair, draw the

25 S. I

death and wild de - spair, draw the tear from

death and wild de - spair, draw the tear from hope - less

death and wild de - spair,

25

tear from hope - less love, full of

draw the tear from hope - less love, full of

hope - less love, from hope - less love, full of

B, Fag. II Draw the tear from hope - less love, full of

death and wild de-spair, draw the tear from hope-less

death and wild de-spair, \_\_\_\_\_

death draw the tear from hope-less

death and wild de-spair,

love, leng-then out the so-lemn air \_\_\_\_\_ full of death,

leng - then out the so-lemn air, \_\_\_\_\_ full of death,

love, leng-then out the so-lemn air, \_\_\_\_\_ full of death,

leng - then out the so-lemn air, \_\_\_\_\_ full of death,

full of death and wild de - spair.  
 full of death and wild de - spair.  
 full of death and wild de - spair.  
 full of death and wild de - spair.

Исторгни слезы из безнадежной любви,  
 Продли торжественную песнь,  
 Полную смерти и неутешного отчаяния...

### В оратории эпохи барокко, доведенной до совершенства Генделем,

В оратории эпохи барокко, доведенной до совершенства Генделем, использовались те же музыкальные формы, что и в опере того же времени; однако хор, игравший в опере незначительную роль, сделался в оратории главным двигателем драмы. Хоры Генделя справедливо считаются крупнейшим достижением этого великого композитора. В отличие от баховских хоров, они почти никогда не опираются на прием ритурнеля или форму фуги. Напротив, они демонстрируют необычайную свободу формы, следуя за смыслом слов, шаг за шагом, с совершенной точностью, и в них используется частое чередование имитационной и аккордовой фактуры.

Приводимый хор из оратории «Соломон» явственно обнаруживает все эти особенности. В оратории он занимает место в ряду хоров, призванных развлечь царицу Савскую, посетившую царя Соломона в Иерусалиме. Тема этого представления — власть музыки над человеческим духом, и данный хор повествует о чувстве безнадежной любви, «полной смерти и неутешного отчаяния». Начальное фугато с могучей решительной темой и музыкальное изложение всего текста служат прекрасным при-

190

мерой генделевского мастерства в сфере выразительной музыкальной декламации. Оркестровка необычно тонка для Генделя, который бывал подчас небрежен в записи партитуры. На всем протяжении хора концертмейстеры всех партий струнного оркестра поддерживают гармонический фон, который обретает яростную настойчивость в среднем разделе с повторяющимися аккордами в пунктирном ритме, тогда как вокальные партии удваиваются вначале гобоями и фаготами, а с такта 10 — струнными *grünen*. Заключение интересно мастерским использованием гармонии для создания драматической выразительности. Партия континуо снабжена эпизодической цифровкой, что характерно для Генделя.

*Источник:* Georg Friedrich Handels Werke, Bd. 26. Leipzig, 1867, S. 240.

#### 46. Иоганн Себастьян Бах (1685—1750). Хорал «Christ lag in Todesbanden» из Кантаты № 4

V-ni I, II,  
Cornetto  
col Soprano;  
V-la, I  
Trombone I  
col Alto;  
V-la, II  
Trombone II  
col Tenore;  
Trombone III  
col Basso

1. Christ lag in To-des-ban-den, für  
2. Er ist wie-der er-stan-den, und

Con.

un-s're Sünd-ge-ge-ben.  
hat uns bracht das Le-ben.

5

Dess wir sol len fröh lich sein, Gott

lo ben und ihm dank bar sein, und

10

sing en Hal le lu jah.

Hal le lu jah!

Hal le lu jah!

Hal le lu jah!

Hal le lu jah!

192

### Хоралами называются мелодии гимнов лютеранской церкви

Хоралами называются мелодии гимнов лютеранской церкви. Использование таких обиходных мелодий, широко распространенных еще до эпохи Реформации, активно стимулировал Мартин Лютер, который вместе со своими помощниками отбирал из католических гимнов и светских песен тексты и мелодии, составившие репертуар церковно-общинной музыки. Значительное число отобранных и созданных таким образом духовных мелодий и стихов на всем протяжении периода барокко служило фундаментом двух основных родов музыкальной композиции в протестантской Германии — церковной кантаты (см. комментарий к образцу 48) и органной хоральной прелюдии (см. образец 47).

Среди многочисленных композиторов, писавших хоралы, Бах, бесспорно, величайший. Напев данного хорала появился в результате переделки соратником Лютера, Иоганном Вальтером, более старой мелодии, которая, в свою очередь, вероятно восходит к григорианскому пению. Слова пасхального гимна, исполняемого на этот напев, принадлежат самому Лютеру. Типичная хоральная мелодия, как видно из приводимого образца, членится на фразы, соответствующие стихотворным строкам; заключительная нота каждой фразы по обычаю отмечается фермой. Баховская гармонизация хорала обнаруживает неповторимое мастерство простого, но выразительного хорового письма, где каждый голос обладает собственной рельефной мелодической линией, а целое служит целям совершенной передачи

традиционных мелодии и текста. Данная четырехголосная обработка хорала заключает Кантату № 4, каждая часть которой основана на той же мелодии (см. образец 48 — хор из этой Кантаты). В нотном образце хорал приведен с текстом первого стиха; в Кантате он поется с текстом заключительного, седьмого стиха. Как принято в простом хорале, завершающем кантату, все инструменты, участвующие в предшествующих частях, удваивают соответствующие им по диапазону голоса вокальных партий.

*Источник:* Johann Sebastian Bachs Werke (Bach-Gesellschaft), Bd. 1. Leipzig, 1851 S. 124.

193

#### 47. Иоганн Себастьян Бах. Хоральная прелюдия для органа «Christ lag in Todesbanden»

The image displays a musical score for an organ chorale prelude. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes a 'Pedale' marking. The second system features a fermata over the final note of the first measure. The third system contains first and second endings, both marked with a 'p' (piano) dynamic. The fourth system begins with a measure number '5' and also features a fermata over the final note of the first measure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

194



### Хоральная прелюдия, как и fuga, была распространена в период барокко и достигла совершенства у Баха

Хоральная прелюдия, как и fuga, была распространена в период барокко и достигла совершенства у Баха. В своих первоисточниках эта форма служила вступлением к общинному пению гимна, однако в зрелых проявлениях она представляет собой важный самостоятельный тип сочинения, нередко весьма пространного, назначение которого — предвосхитить характер и настроение службы, дать поэтический музыкальный комментарий к традиционному тексту гимна. Хоральная прелюдия культивировалась северогерманскими предшественниками Баха — особенно Шейдтом, Букстехуде, Пахельбелем и Бемом. У Баха представлено множество типов хоральной прелюдии. Важнейшие из них: мотет, в котором хорал, фраза за фразой, разрабатывается в виде серии фугатных экспозиций; орнаментированный тип, где богато расцвеченная мелодия поддерживается свободным аккомпанементом; партита — ряд вариаций на хоральную тему; канони-

195  
 ческий тип, дающий мелодию хора в форме канона с фигурациями в остальных голосах; фигурированный тип, где хоральная мелодия постоянно присутствует как *cantus firmus* (обычно у сопрано), а остальные голоса разрабатывают ее интонации в манере свободной полифонии.

«Christ lag in Todesbanden» — пример хоральной прелюдии последнего типа; в ней Бах следует, как образцу, стилю Пахельбеля. Глубокая поэтичность мистического чувства, которым она проникнута, показательна для способности Баха воплощать в своих обработках смысл гимна, связанного с используемой мелодией. Данная хоральная прелюдия взята из собрания аналогичных пьес, названного «Orgelbüchlein» («Органная книжечка»), которое должно было, по замыслу Баха, включать хоралы для всех праздников церковного года. Однако была осуществлена только часть этого намерения, связанная с наиболее важными праздниками.

*Источник:* Johann Sebastian Bachs Werke, Bd. 25, 2. Leipzig, 1878, S. 38.



## 48. Иоганн Себастьян Бах. Хор из Кантаты № 4

da Tod und Le\_ben run—

Continuo\*)

—gen, es war ein wun\_der\_lich\_er Krieg, da Tod und Le\_ben run—

Krieg, da Tod und Le\_ben run—gen, da Tod und Le\_ben run—

Es war ein wun\_der\_lich\_er Krieg, ein wun—der\_lich\_er

\*) В унисон с нижним из звучащих в данный момент голосов (см. комментарий) .

-gen, ein wunder-lich-er Krieg, es war ein wunder-lich-er

Es war ein wunder-lich-er

-gen, es war ein wunder-lich-er Krieg, es war ein wunder-lich-er

Krieg, da Tod und Le-ben run-gen, es war ein wunder-lich-er

Krieg, da Tod und Le-ben run-gen, da Tod und

Krieg, da Tod und Le-ben run-gen, da Tod und

Krieg, da Tod und Le-ben run-gen, da Tod und Le-ben

Le-ben, Tod und Le-ben run-gen, da Tod und Le-ben

da Tod und Le-ben

Le-ben, Tod und Le-ben run-gen, da Tod und Le-ben run-

run-gen, run-gen, da Tod und Le-ben Tod und

Tod und Le\_ben run \_\_\_\_\_ gen,

run \_\_\_\_\_ gen,

\_\_\_\_\_ gen, da Tod und Le\_ben run \_\_\_\_\_ gen, das Le\_ben

Le\_ben run \_\_\_\_\_ gen,

es hat den Tod ver\_schlun\_gen, das Le\_\_\_\_\_

das be\_hielt den Sieg, es Le\_\_\_\_\_ben be\_hielt den Sieg, es hat den

das Le\_ben

\_\_\_\_\_ben be\_hielt den Sieg, es hat den Tod ver\_schlun\_gen, das Le\_ben de-

das

Tod ver\_schlun\_\_\_\_\_gen, es hat den Tod ver\_schlun\_gen, das Le\_\_\_\_\_

das be\_hielt den Sieg, das Le\_\_\_\_\_ben be\_hielt den Sieg, es hat den

hielt den Sieg, das Le—ben be—hielt den Sieg,  
 Le—ben be—hielt den Sieg,  
 ben behielt den Sieg, das Le—ben be—hielt den Sieg, es  
 Tod ver—schlun—gen, das Le—ben be—hielt den Sieg, es hat den

es hat den Tod ver—schlun—gen, es hat den Tod ver—schlun—  
 hat den Tod ver—schlun—gen, es hat den Tod ver—schlun—  
 Tod ver—schlun—gen, es hat den Tod ver—schlun—

—gen, ver—schlun—gen, es hat den Tod, es hat den Tod ver—  
 es hat den Tod ver—schlun—  
 —gen, ver—schlun—gen, es hat den Tod ver—schlun—gen, ver—schlun—  
 —gen, ver—schlun—gen, es hat den Tod, den Tod, den Tod ver—schlun—

— schlun — gen. Die — Schrift

— gen. — gen.

— gen. Die — Schrift hat ver —

hat ver — kün — di — get das, ver — kün — di — get

25

Die Schrift hat ver — kün — di — get

— kün — di — get das, ver — kün — di — get

das, die — Schrift hat ver — kün — di — get, ver —

Die Schrift hat ver — kün — digt das,

das, die — Schrift hat ver — kün —

das, die — Schrift hat ver — kün —

— kün - di - get das, wie ein Tod— den an - dern frass, wie ein Tod.

30

— di - get das, wie ein Tod— den an - dern frass, wie

— di - get das, wie ein Tod— den an - dern

Con.

— den an - dern frass, den an

wie ein Tod— den

ein Tod— den an - dern frass, den an

frass, wie ein Tod— den an - dern frass, wie ein Tod— den an - dern

— dern frass, den an - dern frass,

an - dern frass,

— dern frass, den an - dern frass,

frass, wie ein Tod— den an - dern frass, wie— ein Tod den an - dern

35 ein Spott, ein Spott, ein Spott, ein Spott,  
 ein Spott aus dem Tod ist wor -  
 ein Spott, ein Spott, ein Spott ein  
 frass, ein Spott, ein Spott, ein Spott aus

ein Spott aus dem Tod ist wor-den, aus dem Tod ist wor -  
 -den.  
 Spott aus dem Tod ist wor-den, aus dem Tod ist wor -  
 dem Tod ist wor-den, ein Spott aus dem Tod ist wor -

- den. Hal - le - lu - jah, - hal - le - lu -  
 Hal - le - lu - jah, - hal - le - lu - jah, - hal - le - lu - jah, - hal - le - lu -  
 - den. Hal - le - lu - jah, - hal - le - lu - jah, - hal - le - lu - jah, - hal - le - lu -  
 - den. Hal - le - lu - jah, - hal - le - lu -

**Фрагмент, показывающий характер отступлений континуо от басовой партии хора.**

Basso

203

Приводимый хор — IV часть Кантаты № 4 Баха, произведения, целиком построенного на лютеровском хорале «**Christ lag in Todesbanden**» (см. образец 46), каждый из семи стихов которого служит текстом отдельной части. Баховская духовная кантата явилась сочетанием чисто немецких элементов, унаследованных композитором от музыкальной эпохи, возглавленной Шютцем, и форм итальянской оперы. Так, большинство баховских кантат открывается хором — в нем часто используется принцип ритурнеля, — далее следует ряд речитативов и арий, дополняемых немецким хоралом; последний обычно заключает кантату, но наряду с этим может использоваться в любой части.

Настоящий образец не основан на принципе ритурнеля; он представляет собой хоральный мотет, названный так потому, что текст разрабатывается в нем строка за строкой, как в мотете XVI века. Специфическая особенность хорального мотета заключается в следующем: мелодический материал всех голосов вытекает из самой хоральной мелодии, каждая фраза которой становится темой фугатной экспозиции, причем в последнем проведении каждой экспозиции фраза хора дается без фигураций и в ритмическом увеличении. Проведение в увеличении обычно поручается верхнему голосу; здесь, в виде исключения, оно отдано альтовой партии. В данной части сопровождение ограничивается континуо, что усиливает ее контраст с соседними номерами Кантаты. Строчка континуо опущена в нашем нотном тексте ради большей наглядности хоровой ткани. В тех случаях,



где наличествует басовая партия хора, континуо обычно совпадает с нею; характер небольших отклонений может быть понят из подробного изложения тактов 5 и 6, данного в конце образца. Когда басовая партия паузирует, континуо следует самой низкой из звучащих партий. Необходимо заметить, что бас континуо было принято дублировать октавой ниже написанного, поэтому и в случаях, когда партии тенора и баса перекрещиваются, последний продолжает оставаться гармоническим фундаментом (см. тт. 15, 25 и 26). В виде исключения, в тактах 30—31 и 34—35 континуо не совпадает ни с одной вокальной партией и поэтому выписано на отдельной строке.

*Источник:* Johann Sebastian Bachs Werke, Bd. I. Leipzig, 1851, S. 114.

204

#### 49. Иоганн Себастьян Бах. Ариозо альты из «Страстей по Матфею»

Alto

Ach Gol-ga.tha, un-sel' - ges Gol-ga.tha!

Oboi da caccia I. II

V-c. pizz.

Continuo

7 b 9 7 b 6 4 2

Der Herr der Herrlichkeit muss schimpflich hier ver-der - ben,

der Se gen und das Heil der Welt wird als ein Fluch an's Kreuz ge-

7 b 7 b 6 b 6 b

205

... stellt. Dem Schöpfer Himmels und der Erden soll  
Erd' und Luft entzogen werden; die Unschuld  
muss hier schuldig sterben; das geht meiner Seele  
nah; Ach Golgatha, unseliges Golgatha!

206

**«Страсти» (Passion) — это музыкальное представление событий жизни Христа от триумфального прихода в Иерусалим в «вербное воскресенье» до распятия.**

«Страсти» (Passion) — это музыкальное представление событий жизни Христа от триумфального прихода в Иерусалим в «вербное воскресенье» до распятия. Ранние композиции этого рода относятся в XV столетию, а в эпоху барокко «Страсти» приобрели большое значение как особая разновидность оратории. Сохранились два таких произведения Баха — одно по Иоанну, другое по Матфею, единодушно признанное одним из величайших шедевров всех времен.

Настоящий образец, обозначенный в партитуре «Страстей по Матфею» как речитатив, написан в ариозном стиле, промежуточном между собственно речитативом, с его свободным ритмом и силлабической просодией (по слогу на каждую ноту), и арией, с ее развитой мелодией и мерным ритмом. Этот номер выдержан в совершенно строгом ритме, но вокальная партия, ритмически свободная и почти целиком силлабическая, изложена в манере, обычной для речитатива: ее характер определяется не мелодией как таковой, а стремлением к наиболее точному выражению смысла слов.

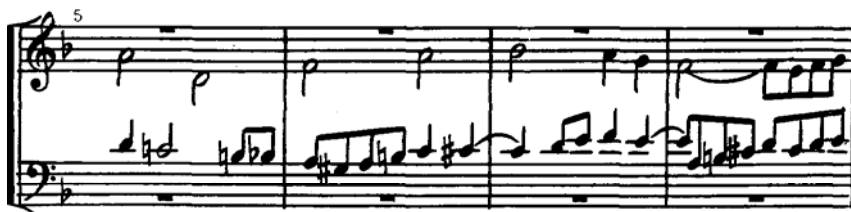
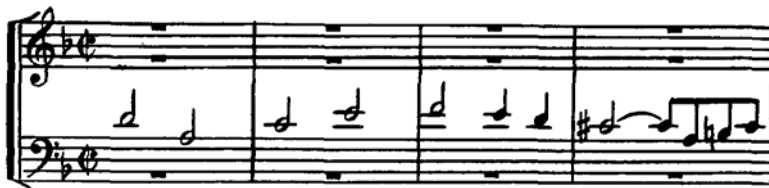
В этом размышлении на холме, названном Голгофа, где был распят Христос, проявляется

могущество Баха как возвышенного и глубоко волнующего поэта звуков. Как обычно в таких эпизодах, он сосредоточивает в аккомпанементе, не меняющемся на всем протяжении Ариозо, наиболее выразительные мелодические, гармонические и ритмические обороты. Особой тонкостью отмечена инструментовка с «темным» тембром гобоя da caccia (теноровый гобой), с остинатным *pizzicato* виолончелей (освобожденных здесь от обычной функции баса континуо) и неизменной пульсацией континуо. На этом оркестровом фоне альт интонирует текст, каждую деталь которого Бах воссоздает с величайшей чуткостью. Его звукопись живо проявляется не только в изложении таких слов, как «verderben» («погублен»), «Kreuz» («крест»), «Sterben» («умирать»), но и в том, что слова «Himmel» («небеса») и «Luft» («воздух») звучат в высоком регистре, а «Erde» («земля») — в низком, без того, чтобы хоть в малейшей степени поколебать глубоко трогательное настроение целого.

*Источник:* Johann Sebastian Bachs Werke, Bd. 4. Durchgesehene Ausgabe (ред. Макс Шнайдер). Leipzig, 1935, S. 233.

207

### 50. Иоганн Себастьян Бах. Фуга (Contrapunctus III) из «Искусства фуги»



208

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are marked in measures 28, 30, and 32. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

Handwritten musical score for voice and piano, consisting of six systems of staves. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first system starts at measure 40, the second at 45, the third at 50, and the fourth at 55. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

211

### Тема «Искусства фуги»:

### Фуга

На протяжении всей своей жизни Бах интересовался проблемами композиции фуги, что сделало его, бесспорно, величайшим из когда-либо живших мастеров этой формы и привело к созданию вершинного произведения — цикла из 19 фуг и канонов на одну тему, названного «Искусство фуги» («Die Kunst der Fuge»). В этом сочинении, оставшемся незаконченным из-за смерти композитора, единственная тема разрабатывается в необычайном разнообразии типов фуги, обнаруживая несравненное техническое мастерство и неистощимую музыкальную изобретательность Баха. Оригинальное издание не дает никаких указаний относительно исполнительских средств, на которые это сочинение рассчитано, поскольку оно имеет вид партитуры, где каждый голос выписан на отдельной нотной строке, однако некоторые косвенные данные позволяют предположить, что композитор имел в виду клавишный инструмент.

Тема, на которой основаны все фуги и каноны «Искусства фуги», приведена в конце данного нотного образца. Нами выбрана третья фуга цикла, которая, как и все прочие,

названа «Contrapunctus»; тема здесь дается в обращении, и в первом своем проведении она звучит так, как должен был бы звучать тональный ответ. Противосложение (т. 5—8) начинается хроматическим движением, и его регулярные возвращения с каждым новым проведением темы сообщают хроматический характер всему сочинению. Первая интермедия (тт. 19—22) вырастает из противосложения; в ней находим симметричную переключку мотивов между двумя верхними голосами. При следующем проведении (сопрано, тт. 23—26) тема изменяется проходящими звуками и синкопированием (этот прием редко встречается в полифонической литературе, в том числе и в фугах самого Баха). После второй интермедии (тт. 27—28) тема в той же варьированной форме появляется у тенора (тт. 29—32) и после третьей интермедии (тт. 33—34) звучит еще раз у того же голоса (тт. 35—38). Это последнее проведение не сопровождается противосложением (имеется в виду удержанное противосложение. — *Перев.*). После четвертой интермедии (тт. 39—42), развивающей материал первой, тема в первоначальном, неизменном виде проходит у сопрано (тт. 43—46), приводя к пятой интермедии (тт. 47—50). Ряд дальнейших проведений темы не разделяется интермедиями. Первое из них (бас, тт. 51—54) представляет тему в начальном виде, во втором и третьем (альт и сопрано, тт. 55—61) используются проходящие, но без синкоп. Последние

212

два проведения накладываются друг на друга в пределах одного такта, образуя тем самым стретту (имитацию на близком расстоянии, при которой ответ начинается прежде, чем тема будет изложена полностью). Заключительное проведение неизменной темы (тенор, тт. 63—66) приводит к завершающему шеститакту. Фуга изложена нами на двухстрочном стане, и распределение голосов между правой и левой руками, не всегда ясное, оставлено на усмотрение исполнителя.

*Источник:* Johann Sebastian Bachs Werke, Bd. 25, 1. Leipzig, 1878, S. 10 (ред. В. Руст). Новая редакция В. Грезера — Bd. 47, Leipzig, 1926.

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	5
1. Григорианский хорал. Антифон «Laus Deo Patri» и Псалм 113, «Laudate pueri» . . . . .	8
2. Григорианский хорал. Аллилуйя «Vidimus stellam» . . . . .	10
3. Григорианский хорал. Секвенция «Victimae Paschali» . . . . .	12
4. Песни труверов. Виреле «Or la truiх» . . . . .	14
5. Нейдхарт фон Рейенталь. Minnelied «Willekommen Mayenschein» . . . . .	16
6. Параллельный органум. Секвенция «Rex caeli, Domine» . . . . .	18
7. Свободный органум. Троп «Agnus Dei» . . . . .	19
8. Школа св. Марциала. Мелизматический органум. «Benedicamus Domino» . . . . .	20
9. Перотин. Органум «Аллилуйя» («Nativitas») . . . . .	21
10. Школа Нотр-Дам. Мотет . . . . .	25
11. Кондукт «De castitatis thalamo» . . . . .	28
12. Эстампи (инструментальный танец) . . . . .	30
13. Гийом де Машо. «Agnus Dei» (I) из мессы . . . . .	34
14. Франческо. Ландини. Баллата «Chi più le vuol sapere» . . . . .	36
15. Гийом Дюфе. «Kyrie» (I) из мессы «Se le face ay pale» . . . . .	39
16. Жиль Беншуа. Chanson «Adieu m'amour et ma maistresse» . . . . .	43
17. Йоханнес Окегем. «Sanctus» (первый раздел) из «Missa prolationum» . . . . .	45
18. Я к о б Обрехт. Мотет «Parce, Domine» . . . . .	48
19. Жоскен Дебре. Мотет «Ave Maria» . . . . .	51
20. Тома Крекийон. Chanson «Pour ung plaisir» . . . . .	56
21. Андреа Габриели. Французская канцона по «Pour ung plaisir» . . . . .	56
22. Лютневые танцы. Der Prinzen-Tanz; Proportz . . . . .	66
23. Орландо Лассо. Мотет «Tristis est anima mea» . . . . .	69
24. Джованни Пьерлуиджи да Палестрина. «Agnus Dei» (I) из мессы «Veni sponsa Christi» . . . . .	76
25. Уильям Бёрд. Мотет «Ego sum panis vivus» . . . . .	80
26. Canzona per l'epistola для клавира . . . . .	84
27. Лука Маренцио. Мадригал «S'io parto, i'moro» . . . . .	88
28. Джон Беннет. Мадригал «Thirsis, Sleepest Thou?» . . . . .	94
29. Джэйлс Фарнеби. Вариации для вёрджинела «Loth to Depart» . . . . .	100
30. Джулио Каччини. Мадригал для голоса и лютни «Dovrò dunque morire» . . . . .	106
31. Клаудио Монтеверди Речитатив из оперы «Орфей» . . . . .	109
32. Джакомо Кариссими. Сцена из оратории «Суд Соломона» . . . . .	112
33. Генрих Шютц. Духовная кантата (концерт) «O Herr, hilf» . . . . .	119
34. Джироламо Фрескобальди. Ricercar dopo il Credo для органа . . . . .	127
<b>214</b>	
35. Иоганн Якоб Фробергер. Сюита ми минор для клавесина . . . . .	130
36. Жан Батист Люлли. Увертюра к опере «Армида» . . . . .	135
37. Иоганн Пахельбель. Токката ми минор для органа . . . . .	140
38. Генри Переел л. Граунд для клавесина «A New Ground» . . . . .	143
39. Арканджело Корелли. Sonata da chiesa ми минор, op. 3, № 7 . . . . .	147
40. Франсуа Куперен. Пьеса для клавесина «La Galante» . . . . .	153
41. Жан Филипп Рамо. Сцена из оперы «Кастор и Поллукс» . . . . .	155
42. Доменико Скарлатти. Соната до минор для клавесина . . . . .	162
43. Георг Фридрих Гендель. Concerto grosso До мажор, I часть . . . . .	165
44. Георг Фридрих Гендель. Речитатив, Симфония и Ария из оперы «Ринальдо» . . . . .	173
45. Георг Фридрих Гендель. Хор из оратории «Соломон» . . . . .	184
46. Иоганн Себастьян Бах. Хорал «Christ lag in Todesbanden» из Кантаты № 4 . . . . .	191
47. Иоганн Себастьян Бах. Хоральная прелюдия для органа «Christ lag in Todesbanden» . . . . .	194
48. Иоганн Себастьян Бах. Хор из Кантаты № 4 . . . . .	196
49. Иоганн Себастьян Бах. Ариозо альты из «Страстей по Матфею» . . . . .	205
50. Иоганн Себастьян Бах. Фуга (Contrapunctus III) из «Искусства фуги» . . . . .	208



*Карл Пэрриш, Джон Оул*

Образцы музыкальных форм от григорианского хора до И. С. Баха

Редактор *А. В. Вульфсон*

Художник *Н. М. Пискунода*

Худож. редактор *Т. С. Пугачева*

Техн. редактор *А. Б. Этина*

Корректоры *И. Е. Филиппова, М. А. Селютина*

Нотографик *Г. Н. Вечерковская*

Подписано к печати 22/X 1975 г. Формат 60х90/16. Бумага офсетная № 2. Печ. л. 13,5 (13,5). Уч.-изд. л. 13,5. Тираж 5000 экз. Изд. № 1632. Заказ № 3039. Цена 1 р. 32 к.

Издательство "Музыка", Ленинградское отделение 191011, Ленинград, Инженерная Ул., 9.

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 197101, Кронверкская ул., 7.

---

Электронная версия книги: [Янко Слава](#) (Библиотека [Fort/Da](#)) || [slavaaa@yandex.ru](mailto:slavaaa@yandex.ru) || [yanko\\_slava@yahoo.com](mailto:yanko_slava@yahoo.com) || <http://yanko.lib.ru> || Иср# 75088656 || Библиотека: <http://yanko.lib.ru/gum.html> || Номера страниц - внизу  
update 09.02.07

---