

**Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского
Кафедра истории зарубежной музыки**



И.А. Кряжева

**История музыки испанского Возрождения
(конец XV – XVI век)**

*Рекомендовано Учебно-методическим советом
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
в качестве учебного издания для обучающихся по специальностям
53.05.01 «Искусство концертного исполнительства»,
53.05.05 «Музыковедение», 53.05.06 «Композиция»*

Учебное пособие



Москва 2025

УДК 78.03
ББК 85.313
К 859

Рецензенты: И.В. Красотина – кандидат искусствоведения, профессор;
С.Г. Мураталиева – кандидат искусствоведения, доцент.

Кряжева, Ирина Алексеевна

К 859 История музыки испанского Возрождения (конец XV-XVI век). Учебное пособие – М.: Мир науки, 2025. – Режим доступа: <https://izd-mn.com/PDF/43MNNPU25.pdf> – Загл. с экрана.

ISBN 978-5-908044-05-9
DOI: 10.15862/43MNNPU25

Учебное пособие посвящено рассмотрению музыкальной культуры Испании конца XV-XVI веков. Особое внимание уделяется придворным капеллам, их роли, структуре и многообразным функциям, которые они выполняли при дворе испанских Габсбургов Карла V и Филиппа II. Характеризуются важнейшие песенные сборники и представленное в них наследие Х. дель Энсины. Ключевая для ренессансной музыкальной эстетики проблема соотношения слова и музыки в полифонической композиции анализируется на примере произведений К. де Моралеса, Ф. Герреро и Т. Л. Де Виктории.

Пособие адресовано студентам высших музыкальных учебных заведений – музыковедам, композиторам и исполнителям.

ISBN 978-5-908044-05-9

© Кряжева Ирина Алексеевна
© ООО Издательство «Мир науки», 2025 г.



Оглавление

Социально-культурная ситуация в Испании рубежа XV–XVI веков.	
Эпоха Католических королей.....	4
Придворные капеллы	5
Репертуар. Песенные сборники	7
Хуан дель Энсина (1468–1529/1530)	14
Музыка при дворе Карла V и Филиппа II	19
Музыка и слово в творчестве испанских композиторов второй половины XVI века.....	23
Кристобаль де Моралес (около 1500–1553). Франсиско Герреро (1528–1599).....	26
Томас Луис де Виктория (1548–1611)	33
Рекомендуемая литература	43

Социально-культурная ситуация в Испании рубежа XV–XVI веков. Эпоха Католических королей

В исторических рамках европейского Возрождения Испании принадлежит особое место. Литература, поэзия, театр, живопись, архитектура, музыка Иберийского полуострова обогатили европейский ренессансный ландшафт яркими и своеобразными красками. Золотой век (Siglo de Oro) – понятие, широко бытующее в исторической и искусствоведческой литературе по отношению к испанской музыке второй половины XVI – XVII столетия не только как научный термин, но и как своего рода метафора, символизирующая наивысший «золотой» уровень художественных достижений и открытий.

Начало этого расцвета, по-видимому, неслучайно совпало с процессом консолидации и укрепления испанской монархии под эгидой Католических королей, принадлежавших династии Траста́мара, – Изабеллы I Кастильской и Фернандо II Арагонского¹ во время правления которых (1474–1516) начинается процесс формирования Испании как государства Нового времени. Важнейшими вехами этого стали: сам династический брак, в результате которого объединились ранее самостоятельные провинции Кастилия и Арагон; завершение Реконкисты (завоевание Гранадского эмирата и изгнание иноверцев – мавров и евреев [1492], быстрая христианизация отвоеванных территорий); поддержка со стороны правителей начинаний Колумба, совершившего величайший прорыв в мировой истории. Благодаря этому прорыву началась беспрецедентная для того времени экспансия Испании. Тем самым время правления Католических королей ознаменовало эпоху централизации государства и одновременно стремительного территориального расширения в результате Великих географических открытий. Благодаря продуманной и жесткой политике Изабеллы и Фернандо, за короткое время Испания, раздираемая до этого внутренними междоусобными конфликтами, превратилась в мощную европейскую державу с огромными заокеанскими владениями.

Одну из важнейших задач, необходимых для дальнейшего укрепления политической стабильности в стране и утверждения европейского авторитета Испании, Католические короли видели в союзе с Габсбургами, осуществив это намерение через двойной династический брак наследников испанской короны с наследниками Габсбургов². Этот альянс радикально повернул развитие испанской монархии, во главе которой с начала XVI века встали Габсбурги,

¹ Титул «Католические короли» Изабелла и Фернандо получили в 1496 году от папы Александра VI за особую заботу о чистоте католической веры. По их инициативе в 1478 году в Королевстве Кастилия была учреждена инквизиция, преследовавшая иноверцев (мусульман и евреев).

² Вторая дочь Изабеллы Хуана вступила в брачный союз с Филиппом Красивым, сыном императора Священной Римской империи Максимилиана I (1496), а единственный сын монархов Хуан в том же году женился на дочери Максимилиана Маргарите Австрийской.

что на долгие годы обеспечило максимально благоприятные условия для испано-фламандского взаимодействия. Пространство испанской культуры становится открытым для северного влияния в самых разных сферах религиозной, духовной и художественной жизни.

Вместе с тем масса исторических свидетельств доказывает, что Испания и на протяжении XV столетия не была в изоляции от соседних стран, благодаря развивающейся торговле между Кастилией, Францией и Фландрией, между Арагоном и Средиземноморьем, дипломатическим и родственным связям между монархами и аристократией. При этом историко-культурная ситуация в Испании обладала ярко выраженным, по сравнению с другими европейскими державами, своеобразием, обусловленным мультикультурной и соответственно мультиконфессиональной структурой испанского населения. Семивековое присутствие арабов, многочисленные иудейские общины, существовавшие на территории Иберийского полуострова рядом с правоверными католиками, сформировали особую общность, где лояльность к иноверцам и их традициям была одним из важнейших факторов мирного сосуществования. Даже завершение Реконкисты и изгнание либо христианизация иноверцев, когда появились новые сообщества конверсо (христианизированные евреи) и морисков (христианизированные мусульмане), не уничтожили этот веками формировавшийся мультикультурализм, который неизбежно повлиял на разные виды художественного творчества, включая поэзию, музыку, архитектуру.

Придворные капеллы

В процессе перехода от позднесредневековой к раннеренессансной модели развития королевский (аристократический) двор наполняется новым значением и функциями. Окружая себя многочисленной свитой, монарх не только утверждал себя как центр политической системы, но и разными способами старался подчеркнуть свою исключительность. Одним из важнейших институтов в создании уникального и возвышенного образа власти стала капелла, обычно состоявшая из певчих и инструменталистов-менестрелей. Наиболее ранняя модель такого типа, имеющая, помимо религиозно-художественной, и политическую функцию, сформировалась при бургундском дворе. В последней трети XV века капелла герцогов Бургундских, четко структурированная³, уже отличалась целостностью, систематичностью и быстротой в освоении нового репертуара, а ее деятельность определялась такими критериями,

³ В первой половине 1490-х годов Филипп Красивый реформировал капеллу. В результате она состояла из двух частей: **Grande Chapelle** включала 14 капелланов, из них один был главным и еще один органистом, 2 клириков, 2 камергеров, 2 писарей, 2 переносчиков органов; **Petite Chapelle** включала духовника, счетовода, 2 капелланов, 2 клириков и 3 камергеров. См.: Nogales Rincón D. La Capilla Real de Castilla y el ideal de Borgoña a fines de la Edad Media (1474–1509) // La casa de Borgoña: la Casa del rey de España / Ed. Jose Eloy Hortal Muñoz, Felix Labrador Arroyo. Leuven University Press, 2014. P. 181–182.

как высокоразвитый художественный и музыкальный вкус⁴. Важным фактором, который существенно влиял на качественный уровень музыкантов капеллы, была гибкая система оплаты, применяемая герцогами Бургундскими. Она основывалась на сочетании пребенды (права на доход с церковной должности), собственно денежной оплаты и разного рода привилегий⁵. Благодаря этой системе певчие дорожили своей должностью, и Бургундская капелла постоянно расширялась. Именно эта модель в целом оказала наиболее существенное влияние на испанские капеллы.

Вместе с тем двор Католических королей имел свои выраженные особенности, обусловленные реалиями жизни формирующегося объединенного государства. На протяжении всего периода управления при дворе сохранялось две капеллы: кастильская, принадлежавшая Изабелле, и арагонская, принадлежавшая Фернандо. В периоды совместного пребывания королей капеллы объединялись, что впечатляло количеством певчих и, соответственно, мощным характером звучания. В состав обеих капелл входили разные группы музыкантов: трубачи и барабанщики для церемониальных целей, *ministriles altos* (громогласные духовые) для танцев и представлений, певчие для исполнения ежедневной мессы и оффиция, которые пели как одногласный григорианский репертуар, так и полифонию.

Однако главная особенность образа жизни монархов состояла в том, что они постоянно перемещались, проводя жизнь в бесконечных разъездах. Кочевой образ жизни королевского двора был вызван насущной необходимостью утвердить, легитимизировать власть закона и, благодаря личному присутствию, быстро прекратить междоусобицу⁶. Это и стало залогом, выражаясь современным языком, их чрезвычайно эффективного управления. Такой, не совсем обычный для европейских правителей, образ жизни не мог не повлиять на содержание капеллы, в которой не только служили постоянные певчие, но и временно рекрутировались самые лучшие музыканты кафедральных соборов и церквей, в зависимости от места пребывания королей. Благодаря конкурентному отбору и высокому уровню профессионализма, возможности постоянного обмена опытом между исполнителями – носителями разных певческих местных традиций, Королевская капелла долгое время оставалась наиболее влиятельным музыкальным институтом на полуострове. Об этом свидетельствует и постоянный рост количества певчих в обеих капеллах. Максимальный пик⁷

⁴ Ibid. P. 187.

⁵ Carreras J. J. The court chapel: a musical profile and the historiographical context of an institution // The Royal Chapel in the Time of the Habsburg / Ed. Juan Jose Carreras, Bernardo García García. Woodbridge, 2005. P. 12.

⁶ История Испании с древнейших времен до конца XVII века / Отв. ред. В. А. Ведюшкин, Г. А. Попова. Т. 1. М., 2012. С. 381, 449; Кеймен Г. Испания: дорога к империи. М., 2007. С. 28–29.

⁷ Kreitner K. Music for the Royal Chapels // Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs / Ed. by Tess Knighton. Boston ; Leiden, 2017. P. 22.

кастильской пришелся на 1503 год, когда здесь числилось 36 певчих, а арагонской – на 1514 год, когда было зафиксировано 46. Такие большие капеллы – исключительный случай в то время, однако историки расценивают этот факт скорее как результат личной или какой-либо другой поддержки, чем как реально существующий ансамбль певцов.

Репертуар. Песенные сборники

Изучая репертуар капеллы Католических королей, да и в целом испанские музыкальные рукописи этого периода, многие исследователи констатируют очевидную скудость письменных источников, которая, возможно, роковым образом повлияла на общую оценку музыкального наследия Испании рубежа XV–XVI веков. Этот факт объясняется не только их утратой, но и другими, не столь заметными, но важными причинами. Одна из наиболее существенных кроется в том, что на протяжении XV–XVI веков в Испании сохранялись и культивировались традиции импровизируемой (устной) полифонии, восходящие к средневековой практике.

Реконструировать истинную картину позволяют трактаты по контрапункту и документы кафедральных капитулов, в которых речь идет о том, каким навыкам обучали певчих. В числе основных навыков: пение одноголосных григорианских напевов (*canto llano*) для ежедневной литургии, пение **записанного** многоголосия (*canto de órgano*) для торжественных праздничных служб, а также пение различных видов импровизируемого контрапункта (*contrapunto*, *fabordón*). Королевский хронист Хуана II (отца Фернандо Арагонского) Педро Мигель Карбонель утверждает, что пение *contrapunto* (по-каталански *contrapunct*) было широко утвердившейся практикой в арагонской капелле. Хронист использует слово *contrapunct* именно как обозначение импровизационной практики – это становится ясно из противопоставления двух терминов: *canto de órgano* (по-каталански *cant d'orgue*) и контрапункт (*contrapunct*): «все певчие королевской капеллы пели и *полифонию*, и *контрапункт* (курсив авт. – И. К.) с большой мелодичностью и согласованностью»⁸.

В нашем современном понимании термины «контрапункт» и «полифония» являются фактически синонимами и в любом случае ассоциируются с записанным нотным текстом. Восстанавливая картину прошлого, опираясь на исторические источники, необходимо дифференцировать эти понятия, так как в тех условиях они означали **разную** певческую практику. Более того, такое смешение разных традиций неудивительно и, может быть, даже закономерно в условиях перехода от устной музыкальной культуры к письменной. Как

⁸ Цит. по: *Fiorentino G. Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel // Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs / Ed. by Tess Knighton. Boston ; Leiden, 2017. P. 507.*

явствует из источников, в Испании в последней трети XV столетия сохранялись элементы устной импровизационной музыкальной культуры. Установления кафедральных соборов разных городов, включая Авила, Леон, Паленсию, Толедо, Бургос, подтверждают, что обучение импровизируемому контрапункту было основой музыкального обучения певчих. Например, документы авильского кафедрального собора свидетельствуют, что 11 января 1465 года певчий по имени Маурисио был нанят обучать мальчиков-певчих пению григорианских напевов, записанной полифонии и контрапункта⁹. Иными словами, профессионально обученные певчие могли петь по нотам записанные полифонические произведения, а также владели навыками совместной импровизации на заранее заданную мелодию, которая обычно помещалась в теноре. Они хорошо знали, как правильно их *tempre* присоединить к основному напеву добавленный, чтобы все вместе голоса звучали согласованно. Подчеркнем еще раз: такого рода импровизационная практика была неотъемлемой частью музыкального репертуара капеллы Католических королей.

Быстрый рост капелл, способных петь записанную полифонию (*canto de órgano*), падает именно на период правления Католических королей, то есть на рубеж XV–XVI веков. При том, что этот институт двора требовал немалых финансовых затрат, правители не просто обеспечивали эти расходы, но и стремились к постоянному расширению капеллы. Причины такого отношения объясняются разными факторами, в том числе мотивами религиозно-политического и статусного характера. Идеально согласованные голоса певчих в капелле олицетворяли в то время не только гармонию звуков, но и гармонию небесную, а монарх нередко ассоциировался с царем Давидом Псалмопевцем, обретая возвышенный, почти божественный статус.

На эту поучительную библейскую аналогию указывает Иоанн Тинкторис в своем трактате *Proportionale musices* (1472–1476): «Большая часть христианских правителей, желая возвеличить божественную службу, учредили капеллы по образу царя Давида, в которые за немалые траты они нанимали певцов для пения благопристойной хвалы нашему Господу разными, но согласованными между собой голосами. Так, королевские певцы, если их покровители были довольны, и это приносило им славу, имели хорошее вознаграждение и достаток, поэтому многие загорались страстным рвением изучать это искусство. По этой причине развитие нашей музыки осуществлялось столь значительно, что и способствовало появлению нового искусства»¹⁰. Эта красноречивая аналогия, описанная Тинкторисом, в значительной степени проясняет столь быстрое развитие капелл при кастильском и арагонском

⁹ Ibid. P. 508.

¹⁰ The *Proportionale musices* of Iohannes Tinctoris : a critical edition, translation and study / Transl. Ronald Woodley. University of Oxford, 1982. Vol. 2. P. 312–313.

дворах и тот высокий уровень вознаграждения, которые получали их певчие. После смерти Изабеллы в ноябре 1504 года девять из тридцати певцов ее капеллы и органист Лопе де Баена перешли в арагонскую капеллу. К тому моменту, когда в 1516 году умер Фернандо, число певчих его капеллы превысило сорок.

Сохранившиеся письменные источники позволяют выделить наиболее крупных композиторов, работавших при дворе. Это Хуан де Анчиета (1462–1523, работал у Изабеллы с 1489 года) и Франсиско де Пеньялоса (1470–1528, служил у Фернандо с 1498 по 1516 год), представленные наиболее полно в сохранившихся источниках. Стилистически по характеру звучания, по композиционной технике музыка этих композиторов вписывается в рамки европейского полифонического языка, который создавали и продвигали в Европе композиторы франко-фламандской школы. Символика, изощренная техника, риторические принципы, пристальное внимание к слову, работа с заранее заданным источником (техника сочинения на *cantus firmus*) – черты северного стиля, которые успешно адаптировались и применялись испанцами в мессах, мотетах, гимнах, ламентациях и других жанрах церковной музыки.

В начале XVI столетия резко возрастает присутствие фламандских придворных музыкантов в Испании. Это происходит благодаря двум продолжительным поездкам по стране законных наследников Католических королей – Хуаны и Филиппа Красивого (Габсбурга) (1502–1503, 1506 гг.). Многочисленная свита Филиппа включала капеллу, составленную из выдающихся музыкантов, в числе которых были Пьер де ла Рю и Александр Агрикола. Знаменательная встреча произошла в Толедо весной 1502 года, где Филипп и Хуана приносили присягу в качестве наследников испанского трона. Согласно хронисту, герцог Бургундский Филипп с впечатляющей свитой покидает небольшой городок Ольмеда и движется в сторону Толедо, где под звуки королевских трубачей и барабанщиков его встречают 120 участников арагонской капеллы тестя. Они сопровождают его до городских ворот, а затем торжественная процессия во главе с королем, Хуаной и Филиппом движется по улицам к кафедральному собору, поется *Te Deum*, как это было принято в таких случаях¹¹. В торжествах, которые продолжались четыре месяца, участвовали четыре капеллы: фламандская (включала 14 певчих и 1 органиста), принадлежавшая Филиппу, кастильская (34 певчих и 2 органиста), арагонская (24 певчих и 1 органист) и капелла кафедрального собора Толедо (18 певчих и 2 органиста). Ежедневная совместная музыкальная практика стала естественной и благодатной средой для взаимовлияния и обмена опытом среди музыкантов. Власть, утверждавшая свою силу и могущество, использовала все пригодные для этого инструменты, включая и музыкальное

¹¹ *Khighton T. The Meeting of Chapels: Toledo, 1502 // The Royal Chapel in the Time of the Habsburg / Ed. Juan Jose Carreras, Bernardo García García. Woodbridge, 2005. P. 85.*

искусство, а мастера – композиторы и певчие – перенимали чужой опыт, осваивая новую технику и приемы.

Наследие Франсиско де Пеньялосы, одного из наиболее влиятельных испанских композиторов начала XVI века, – показательный пример в этом отношении. Оно достаточно хорошо сохранилось в рукописях и является наиболее полным с точки зрения жанров: шесть полных месс, одна неполная и разрозненные фрагменты, цикл из шести магнификатов, три ламентации, пять гимнов, двадцать пять мотетов, а также одиннадцать светских сочинений на испанском языке – вильянсико и песни. Достоверно известно, что уже в 1498 году Пеньялоса служил в арагонской капелле Фернандо в качестве капеллана и певчего, а затем стал капельмейстером и учителем музыки внука монархов – инфанта Фернандо. В 1517 году уже после смерти Фернандо V (1516) Пеньялоса покинул Испанию и отправился в Рим, где служил в капелле папы Льва X. Спустя три года он вернулся в Испанию, и последние годы его жизни связаны с Севильским кафедральным собором, где, вероятно, у него учился Кристоаль де Моралес.

Именно Пеньялоса стал одним из первых испанских композиторов, который начал писать полные циклические мессы, что уже было нормой для нидерландских композиторов. Для своих месс в качестве источника он избирал самые популярные мелодии (*L'homme arme*, *Adieu mes amours* и др.), неоднократно используемые северными музыкантами и, в особенности, Жоскеном Дебре. В рамках этого универсального стиля Пеньялоса, очевидно ориентируясь на образцы полифонической музыки Жоскена и его старших современников, проявлял удивительное разнообразие и воображение, склонность к интеллектуальной игре, символике, загадкам, когда в определенных звуковых последованиях или сочетаниях разных мелодий зашифровывался некий скрытый смысл.

Один из наиболее показательных примеров – четырехголосная месса *Ave Maria peregrina*, каждая часть которой написана на разные григорианские источники. Кульминацией является последняя часть *Agnus dei*, где добавляется пятый голос и к марианскому (богородичному) антифону, который помещается в верхнем голосе, в теноре присоединяется светская мелодия популярной шансон *De tous biens plaine* («Преисполненная достоинств») Хайне ван Гизегема, воспевающей Прекрасную Даму. Причем мелодический материал, звучащий в теноре, воспроизводит также теноровый голос песенного источника в ракоходном движении. В соединении этих разных мелодий прочитывается глубокая символическая связь между поклонением Деве Марии и Прекрасной Даме. Полифоническая композиция обладала

уникальной возможностью выразить эту связь, в условиях которой земная любовь обретала возвышенный характер, именно она гуманизировала поклонение Богородице¹².

Пример 1-1. Франсиско де Пеньялоса. Месса Ave Maria peregrina. Agnus dei.

The image displays two systems of a musical score for Francisco de Penyalosa's 'Missa Ave Maria peregrina. Agnus dei.' Each system consists of five staves: a vocal line (soprano), a lute line (treble clef), a keyboard line (treble clef), a keyboard line (alto clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The first system is numbered 60 and the second system is numbered 65. The lyrics are in Latin and French. The first system includes the lyrics: 'Vi - - - - - tu', 'A - - - - - gnus', 'qui tol', 'A - gnus De', 'i', 'A', 'De tous biens plaine', 'gnus De', 'i', 'i', 'qui'. The second system includes the lyrics: 'dul - - - - - ce', 'De - - - - - i', 'lis pec.ca - - - - - ta mun - di:', 'qui', 'qui tol - lis pec - ca - ta', 'tol - lis pec - ca - ta'.

¹² Rothenberg David J. The Flower of Paradise: Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music. Oxford University Press, 2011.

Пример 1-2. Хайне ван Гизегем. De tous biens plaine («Преисполненная достоинств»).

Заключительный раздел

Перу Пеньялосы принадлежит еще одна месса, примечательная своим испанским источником – популярной песней *Nunca fue pena mayor*¹³ («Никогда не было горе столь велико») Хуана де Урреды, выходца из Фландрии, служившего у Гарсия Альвареса де Толедо, герцога Альба и положившего на музыку слова своего патрона. Песня пользовалась исключительной известностью во всей Европе, и, видимо, это повлияло на выбор источника, который своим происхождением протягивал связующую нить к испанским музыкально-поэтическим традициям. К этому же источнику обратился еще один известный композитор – фламандец Пьер де Ла Рю, служивший в капелле Филиппа Красивого в начале XVI века,

¹³ *Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño,
que iguale con el dolor
que rescibo del engaño.*

Никогда не было ни горе столь велико,
ни му́ка такой странной,
похожей на ту боль,
которую я испытал от обмана.

*Y este conoscimiento
haze mis dias tan tristes,
en pensar el pensamiento
que por amores me distes.
Me haze aver por mejor
la muerte, y por menor daño,
qu'el tormento y el dolor
que rescibo del engaño.*

И это осознание
делает мои дни такими печальными
в размышлениях о том,
что за любовь ты мне дала.
И уж лучше желать смерти –
это меньшая беда,
чем муки и боль,
которые я испытываю от обмана (перевод авт. – И. К.).

сопровождаящий его в составе капеллы во время продолжительных визитов в Испанию. Трудно сказать, кому принадлежит право первенства в использовании этой известной песни, важен сам факт включения ее в орбиту композиторского творчества на стыке испано-фламандских перекрестных связей.

Если в русле высокой религиозной полифонии рубежа XV–XVI веков у испанских композиторов отчетливо заметно тяготение к северному стилю – и музыка Пеньялосы это ясно демонстрирует, то светская полифоническая песня развивалась в другом направлении. Именно эта жанровая область стала полем созревания нового музыкально-поэтического стиля, возникшего в условиях гуманистической культуры Возрождения, имеющего отчетливые национальные корни. Речь идет в первую очередь о жанре вильянсико, который привнес в придворную среду не только новую силу и убедительность слова, но и связанную с ним энергию и витальность звука.

Расцвет популярных песенных форм в Испании, опирающихся в целом на иной тип полифонии, гораздо менее сложной, а значит, более чуткой к слову, которое звучит свободно и открыто, не был изолирован от европейского контекста. Приблизительно в этот же период начиналось восхождение итальянской фроттолы, также имеющей выраженную национальную окраску и сходную музыкально-ритмическую организацию. Отчасти это стало следствием использования в популярных песенных формах народного языка, обладающего своим типом мелодики, фразировки, акцентной структуры. Важнейшим условием пропевания поэтического текста стала силлабическая организация (точное соответствие слога одному звуку), симметричные повторяющиеся ритмы и избегание всякого рода мелодических украшений, затемняющих восприятие текста. С новой силой заявили о себе риторические принципы и внимание к мотивной символике.

Основные источники этого репертуара – песенные сборники, в основном рукописные, которые в Испании назывались *Cancionero* (по аналогии с французскими *Chansonnier* или немецкими *Liederbücher*). К числу самых известных принадлежат:

Cancionero de Colombina («Сборник песен из библиотеки Колумба») – относится к наиболее ранним и включает анонимные и авторские образцы, созданные, вероятнее всего, между 1460–1480 годами. Достоверно известно, что сборник находился в севильской библиотеке сына Колумба – Фернандо, а после его смерти вся библиотека (около 15 000 томов) перешла в Кафедральный собор Севильи, где хранится поныне. *Cancionero* содержит 95 образцов, из них 53 – анонимные. Среди испанских авторов представлены Хуан де Триана, Хуан дель Энсина, Педро де Логарте, Хуан Корнаго, Франсиско де ла Торре, а также

фламандцы Йоханнес Окегем, Йоханнес (Хуан) Урреде. Подавляющее большинство песен на испанском языке, 12 на латыни и 2 на французском языке.

Cancionero Musical de Palacio («Дворцовый сборник полифонических песен») считается важнейшим музыкальным памятником испанского музыкального Возрождения, представляя придворный репертуар Католических королей, а также музыку, звучавшую при дворе герцогского дома Альба. Рукопись этого сборника была обнаружена в 1870 году в библиотеке Королевского дворца в Мадриде Грегорио Крусадой. К публикации ее подготовил композитор Франсиско А. Барбьери, который издал ее в 1890 году под названием *Cancionero Musical de los siglos XV–XVI* («Сборник полифонических песен XV–XVI веков»). Изначально в нем было 548 образцов, из которых сохранилось 458, подавляющая часть – вильянсико (около 400), романсы (около 40) и несколько страмботто, положенных на музыку. Согласно последним научным исследованиям, этот песенный трех- и четырехголосный репертуар охватывает период от 1460 до 1520 года. Барбьери предпринял попытку тематической систематизации поэтических текстов, выделив лирику любовную, религиозную, историческую, рыцарскую, пасторальную, комическую. Весьма внушителен список авторов – 44 композитора, среди которых наиболее полно представлен Хуан дель Энсина, а также Луис Милан, Педро де Эскобар, Франсиско де Пеньялоса, Хуан Урреде, Хуан де Анчиета и иностранцы Жоскен Дебре, Бартоломео Тромбончино, Джованни Брокко. Столь же многообразна языковая панорама, включающая, кроме кастильского языка, латынь, каталанский, баскский, французский и португальский.

Cancionero de Upsala («Песенный сборник Упсалы») является единственным опубликованным испанским сборником (Венеция, 1556), в котором собран песенный репертуар, бытовавший при дворе герцога Калабрии в Валенсии в первой половине XVI века. Единственный экземпляр этого издания был обнаружен испанским дипломатом, музыковедом и композитором Р. Митханой в 1907 году в университетской библиотеке шведского города Уппсалы. Здесь содержится 55 полифонических образцов, в основном вильянсико любовной и рождественской тематики. Среди авторов – Хуан дель Энсина, Матео Флеча, Хуан Васкес, Кристоаль де Моралес, а также фламандец Николас Гомберт.

Хуан дель Энсина (1468–1529/1530)

Полнее всего в этом обширном наследии представлен Хуан дель Энсина (1468–1529/1530), который создал некий эталон испанского музыкально-поэтического стиля рубежа веков, основанного на глубоком взаимодействии поэзии и музыки. И с этой точки зрения Энсина предстает как абсолютно ренессансный художник, для которого поэтический текст

становится главной силой музыкального вдохновения, побуждая к поискам наиболее точного и выразительного музыкального языка. Энсина – универсальная личность, соединившая в своем творчестве поэзию, театральное и музыкальное искусство. Его театральные произведения – эклоги – олицетворяют рождение ренессансного театра. Его музыкально-поэтические произведения – романсы, вильянсико и песни – открывают новые стилевые горизонты как в поэзии, так и в музыке. Энсина впитал суть гуманистической культуры Возрождения, ее особый интерес к риторике и совершенному литературному (литературно-музыкальному) стилю. Безусловным подтверждением этого служит его знаменитый песенный сборник («Cancionero»), опубликованный в 1496 году, ставший первым сборником кастильской поэзии одного автора, опубликованным в Испании на родном языке. Сюда вошли, помимо его собственных эклог и поэзии, переводы «Буколик» Вергилия и теоретическая работа «Искусство [кастильской] поэзии» («Arte de trovar»). Предлагая своему патрону принцу Хуану некую форму проведения досуга, Энсина рассуждает о поэтическом таланте, о поэзии и правилах стихосложения, постоянно сопоставляя ее с ораторским искусством, а поэта с ритором, часто прибегая к авторитету древних. Он утверждает, что «цель оратора или ритора <...> убеждать и пленять слух. Если в этом поэзия сходна с ораторским искусством или с риторикой, то главное в ней – следовать определенному стихотворному размеру»¹⁴.

По-видимому, есть своя закономерность в том, что авторский сборник Энсины вышел всего лишь четыре года спустя после выдающегося труда Антонио де Небрихи «Грамматика испанского языка», который положил начало лингвистической традиции описания грамматики родного языка – фактически первый прецедент подобного рода в Европе. Грамматика Небрихи, впрочем, как и вся его разносторонняя деятельность, в том числе педагогическая, в университете Саламанки и позже во вновь созданном университете Алькалá, существенно повлияла на развитие словесности и поэзии на испанском языке, обозначив тем самым важную особенность испанской гуманистической традиции. А Энсина, отдавая должное этому «ученейшему маэстро», изгнанному из Испании варваризмы¹⁵, стал одним из первых художников, который осознал необходимость развития и совершенствования национальной поэзии в русле новых завоеваний грамматики и риторики в тесном содружестве с музыкой. Символично, что пути Энсины и Небрихи пересеклись в Саламанкском университете, где начинающий поэт и музыкант изучал право, а Небриха преподавал грамматику и риторику.

Наиболее плодотворный период в творческой биографии Энсины падает на годы жизни при дворе герцога Фадрике Альвареса Альба в Толедо (с 1492 по 1496 год), где он служил

¹⁴ Хуан дель Энсина. Искусство кастильской поэзии // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Сост. А. Л. Штейн. М., 1977. С. 82.

¹⁵ Там же. С. 78.

церемониймейстером, пользуясь поддержкой своего патрона. Дальнейшее развитие карьеры Энсины было не столь успешным, хотя ему покровительствовали Папы Александр VI и Лев X. Вернувшись из Италии в Испанию, он получил весьма престижные церковные посты в Малаге, а потом в Леоне.

Что касается музыкально-поэтического наследия Энсины, то оно представлено разными песенными жанрами, в ряду которых вильянсико и романсы, создававшиеся для его же театральных произведений, занимают особое место. Они сохранились главным образом в Cancionero Musical de Palacio (более 60), несколько образцов представлены в других сборниках и в итальянских источниках. Его музыкальные новации были тесно связаны с тем, что он делал в области поэзии и театра, соединяя церковные и народные традиции, обращаясь к типу «героев, взятых из народной среды и возвращенных фольклорной стихией»¹⁶. Музыка должна была «откликнуться» на стилизованную «низкую манеру» литературного текста и воплотить этот характерный сельский колорит. Язык контрапункта, принятый до Энсины в придворной песенной культуре, насыщенный мелодическим развитием и украшениями, для этого не годился, так как затемнял слышимость слова и не соответствовал характеру и структуре текста. В своих поисках Энсина в большей степени ориентировался на итальянскую фроттолу и на испанский полифонический романс с его силлабическим распевом. В результате он создал обновленный музыкальный язык, отличающийся простотой и ясностью фактуры, господством силлабики и четкой артикулированной ритмикой, который как нельзя лучше соответствовал задаче воссоздать народный колорит.

Один из наиболее известных и показательных примеров – вильянсико «Сегодня мы едим и пьем, ведь завтра нам поститься» (*Ou comamos y bebamos*), написанное для карнавальной Эклоги VI, в котором речь идет о последнем дне карнавала с его обильными возлияниями накануне поста. В этом вильянсико, впрочем, как и в ряде других, благодаря симметрии и повторности музыкальных фраз, отчетливо выявляется танцевальное начало, приносящее столь уместную здесь энергию и динамику. Ведь содержание текста, воспевающего земные удовольствия, разгул, еду и веселый танец, гораздо более характерно для «низкой» поэзии, в том числе поэзии голиардов, влияние которой на стиль Энсины отмечают многие исследователи. Так, условный мир придворного искусства начинает вбирать в себя мотивы и образы «низовой» культуры.

¹⁶ Силунас В. Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. М. : РИК «Культура», 1995. С. 53.

Пример 2. Хуан дель Энсина. Вильянсико. *Noy comamos y bebamos.*

1

Oy co - ma - mos y be - ba - mos Y can

8

10

te - mos y hol - gue - mos, Que ma - ña na a - yu - na - remos.

Fin

Хотя количество романсов, представленных в Cancionero, явно уступает вильянсико, эта музыкально-поэтическая форма, восходящая к эпохе Средневековья и олицетворяющая эпическую традицию, занимает важное место в песенной культуре Испании рубежа веков. Романс обычно состоит из последования четверостиший, которые кладутся на одну и ту же музыку, включающую четыре музыкальные фразы. Простейшие музыкальные построения, лежащие в основе этих фраз, сродни определенным мелодическим формулам, на основе которых строится вокальная речитация певца, допускающая ряд вариативных изменений. В трактовку этого традиционного для Испании жанра Энсина также привносит индивидуальные акценты. Так, романс *Triste España sin ventura* («Грустно Испании неудачливой»), написанный на смерть его покровителя принца Хуана, превращается в скорбное ламенто с использованием выдержанных аккордов и характерных нисходящих оборотов.

Пример 3. Х. дель Энсина. Романс *Triste España sin ventura*.

Tris - te Es - pa - ña sin ven - tu - ra

To - dos te de - ven llo - rar;

Так или иначе, Энсина, сам создававший текст и музыку, исполнявший драматические роли в своих эклогах, всегда очень гибко и внимательно соотносил поэтический и музыкальный образ, используя разнообразные фигуры речи (*annominatio*, *derivatio*, *anafora* и др.)¹⁷.

Характерная склонность к аллегориям и символике проявилась в создании ряда его произведений: для бракосочетания наследника Католических королей Хуана он написал аллегорическую поэму «Триумф любви»; на смерть Хуана – уже упомянутый романс в стиле ламенто «Грустно Испании неудачливой»; когда в 1498 году он не смог получить должность певчего в Саламанке, его горькие слезы символически воплотились в «Эклогу о проливных дождях», а его намерение искать счастья за пределами Испании стало поводом для написания вильянсико «Оставайся, дорогой, и прощай».

¹⁷ Подробнее об этом см.: *Bustos Táuler A.* Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: El “Cancionero” de 1496. Tesis doctoral. Madrid, 2010.

Аннотация – фигура речи, предполагающая сопоставление двух равнозвучащих слов, но имеющих разное значение.

Деривация – предполагает создание одних языковых единиц на основе других, являющихся исходными.

Анафора – это повторение последовательности слов в начале соседних предложений, что придает им особый акцент.

Музыка при дворе Карла V и Филиппа II

После смерти Фернандо Католического в 1516 году испанская монархия переходит к его внуку Карлу, который впервые прибывает в страну в качестве короля осенью 1517 года. Это событие стало ключевым моментом в истории испанской музыки данного периода, связанным с кардинальным изменением кастильско-арагонского королевского дома и установлением двойной бургундско-кастильской структуры, которая сохранялась на протяжении всего XVI столетия.

Воспитанием и образованием юного Карла занималась Маргарита Австрийская (его тетя по отцовской линии). Она была искусна в живописи, поэзии и риторике, играла на музыкальных инструментах, общалась с выдающимися людьми своего времени, такими как Эразм Роттердамский, А. Дюрер, Адриан Утрехтский (будущий Папа Адриан VI). Музыкальное образование будущего императора было поручено придворному органисту Маргариты Генриху (Хенри) Бредемерсу. Об этом, в частности, свидетельствует платежный документ 1512 года, где сказано, что Бредемерс отвечал за обучение Карла и его сестер «искусству музыки и игре на многих мелодических инструментах»¹⁸. Впоследствии Бредемерс сопровождал своего патрона в поездках в Испанию (1517) и Англию (1520). Воспитанный в атмосфере просвещенного покровительства художникам и музыкантам, отличавшей бургундский стиль жизни, Карл знал и любил музыку; обладая вокальными навыками, он мог петь с певчими полифонические произведения¹⁹. Среди его любимых композиторов историки отмечают Жоскена и его выдающихся фламандских современников.

Став наследником испанского трона, Карл сохранил при себе только фламандскую капеллу своего отца – Филиппа Красивого. Арагонская же капелла его деда Фернандо, которая была одной из самых больших в Европе, распалась и рассеялась. Фактически 10 лет при дворе королевства Испания не было испанской капеллы, а появилась она вновь только в 1526 году, когда Карл женился на Изабелле Португальской и для нее была создана небольшая испанская капелла., которая после ее смерти в 1539 году перешла их сыну Филиппу. Таким образом, с середины 1520-х годов в Испании сложилась уникальная для европейского двора ситуация, когда там существовали две разные капеллы.

¹⁸ Ibid. P. 28.

¹⁹ *Tiffany Ferrer M. Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla flamenca and the art of Political Promotion. Woodbridge, 2012. P. 42.*

Фламандская капелла – Большая капелла (Grand chapelle), выстроенная по правилам Бургундского дома²⁰, – была важнейшим элементом в сложной иерархии католического двора. Ею руководили один или два капеллана (начиная с 1515 года Пьер де ла Рю, служивший у отца Карла – Филиппа Красивого); в саму капеллу входили более 20 певчих (все фламандцы), органист (Генрих Бредемерс), два настройщика органов, копиист, хранитель книжного собрания и два специальных человека для переноски органов. В капелле Карла служили такие известные композиторы, как Николас Гомберт (с 1531 года) и на протяжении 30–40-х годов Корнелиус Канис, Томас Крекильон, Николас Пайен. Музыкальные вкусы и предпочтения Карла, конечно, оказывали прямое воздействие на ситуацию в Испании в сфере как духовной музыки, так и светской, о чем свидетельствует содержание наиболее значительных рукописных собраний Барселоны, Гранады и т. д. с сочинениями Жоскена, Аркадельта, Гомберта, Крекильона, Лассо и др. Полифонические произведения Жоскена – одного из наиболее любимых композиторов Карла, Гомберта служили основой для инструментальных переложений, что отражено в визуальных книгах Диего Писадора, Луиса де Нарваеса и др.

Испанская капелла, возродившаяся с середины 1520-х годов для новой королевы, занимала низшую позицию по сравнению с основной и была не столь многочисленной. Ее основу составили восемь певчих и органист – все испанцы и португальцы, но никто из старой Арагонской капеллы сюда не вошел. С этого момента в ней фигурирует в качестве органиста Антонио де Кабесон, сохранявший в течение сорока лет свои высокие позиции при дворе (до 1566 г.). Вместе с тем Карл продолжал выплачивать жалованье инструменталистам дома Фернандо – трубачам, барабанщикам, менестрелям до того момента, когда был организован двор и капелла его наследника Филиппа.

Именно при Карле капелла обретает не только важное практическое значение, связанное с проведением ежедневной литургии, но и политическое, так как на нее возлагаются обязанности создавать и транслировать особый статус монарха. В этом контексте становится понятным, почему Карл фактически отказался от кастильско-арагонского наследия и пошел по пути утверждения фламандских музыкальных традиций. В первой трети XVI века в Европе вряд ли кто мог конкурировать с нидерландскими музыкантами в сфере религиозной полифонии, например с Жоскеном, который еще при жизни снискал славу «властелина музыки», и его последователями. Именно они создавали и продвигали в Европе возвышенный и технически изощренный стиль, которому пытались подражать многие музыканты. Немало произведений – мотетов и месс – было создано фламандскими композиторами, в которых

²⁰ Известно, что в 1515 году Карл реорганизовал свою капеллу. Согласно документальным источникам, капелла представлена Grand Chapelle, возглавляемой двумя капелланами Марбрианом де Орто и Пьером де ла Рю, в которую входили певчие (свыше 20), органист и пр., и Petite Chapelle, в которую входили четыре капеллана.

прославлялось величие императора, восхвалялись его подвиги и триумфы. Например, мотет Клеменса-не-Папы *Carole, magnus erat* завершается словами «Рим твой, Европа твоя, Азия, вся Африка... plus ultra...»²¹. Здесь, впрочем, как и в ряде других произведений, используется знаменитый девиз Испании, принятый Карлом *Plus ultra* («За пределы»), который фигурирует в качестве текстового *motto* и в ряде других произведений²². Один из показательных примеров – месса фламандца, последователя Жоскена, Люпуса Хеллинка *Carolus Imperator Romanorum Quintus*, основанная на технике *soggetto cavato*, что означает «тема, извлеченная из слов». Так ее назвал знаменитый итальянский теоретик Джозеффо Царлино в своем трактате «Основы гармонии» (1558). Она представляет собой род музыкального зашифрованного послания, некоей музыкальной монограммы, разгадываемой с помощью соответствия между буквами латинского текста и нотами, то есть каждая гласная буква текста (как правило, это имя человека, которому посвящается произведение) должна соответствовать гласной из названия ноты гексахорда – *ut, re, mi, fa, sol, la*. Таким образом, в каждом случае возникает своя последовательность звуков, которая становится основой полифонического произведения. Считается, что впервые эту технику, в которой отразился интеллектуализм эпохи и склонность к разного рода загадкам, тайнам и аллегориям, применил Жоскен в мессе *Hercules Dux Ferrariae*, посвятив ее герцогу Эрколе д'Эсте.

Сын Карла – принц Филипп II (1527–1598) – в семилетнем возрасте получил свой двор и небольшую капеллу, в которой после смерти его матери служили органисты Антонио де Кабесон и Франсиско де Сото, сопровождавшие его в поездках по Европе. С 1548 года, когда состоялось его первое путешествие в Италию, Германию и Фландрию, при дворе Филиппа действует та же модель, что и при дворе его отца Карла, с двумя капеллами. В 1556 году Филипп наследует испанскую корону и, соответственно, две капеллы своего отца, где во фламандской части служат певчие, капелланы, органист и настройщик, а в испанской – капелланы и инструменталисты. Став королем, Филипп приложил немало усилий для реорганизации всей структуры двора, но сохранил сам принцип разделения всех служб на две части, связанные с наследием бургундского и кастильского домов, при господстве так называемого «бургундского этикета», который определял жизнь двора²³.

²¹ *Roma tua est,
Europa tua est,
Asia, Africa tota quid plus ultra non potes omnia habes.*

²² Месса Иоанна Люпи *Plus outre*; шансон и ее переложение для двух лютен Николаса Гомберта; две анонимные шансон; утерянная шансон Костанцо Фесты.

²³ *Robledo Estaire L. The Form and Function of the Music Chapel of Philip II // The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs / Ed. By Juan Jose Carreras and Bernardo García García ; English ed. By Tess Knighton. Woodbridge : The Boydell Press, 2005. P. 136.*

Бургундский двор Филиппа состоял из фламандцев и испанцев, кастильский – только из испанцев. Координацию между ними осуществлял главный управляющий (*Mayordomo mayor*). Эта сложная структура имела несколько подразделений или служб, связанных с музыкой, в том числе капелла, покои, конюшня, гвардия, охота. В капелле на постоянной основе служили капельмейстер, певчие, два исполнителя на дульцианах, два на корнетах. Служба этих духовиков в капелле означала их важную роль в музыкально-литургической практике. Более многочисленная группа духовых инструментов (шалмей, корнет, дульциан, сакбут) была приписана к конюшне, они-то и назывались менестрелями. Их функции были многообразны: эти инструменталисты иногда могли участвовать в исполнении сложных полихорных литургических произведений, нелитургических композиций, а также сопровождать важнейшие придворные церемонии, такие как принятие присяги и пр.²⁴

Так же, как и его отец, Филипп высоко ценил фламандцев как певцов, а испанцев в качестве инструменталистов. Среди музыкантов, служивших во фламандской капелле Филиппа, были Николас Пайен, Пьер де Маншикур, Георг де ла Эле, Филипп Рожье. Достаточно распространенной во времена правления Филиппа была практика, когда во Фландрию направлялись специальные представители короля, занимавшиеся поиском достойных кандидатов для королевской капеллы. Всего фламандская капелла Филиппа в 1570-е годы насчитывала около 50 человек, включая капелланов, певцов и учеников, органиста, органного мастера, переписчиков. Один из наиболее ярких периодов в истории фламандской капеллы связан с деятельностью Филиппа Рожье, прибывшего в Мадрид в 1572 году. Его произведения сохранились в архивах многих церквей в Испании, большая часть в библиотеке Жуана IV, короля Португалии. Так же, как и его предшественники, Рожье прославлял своего покровителя: одна из месс композитора, созданная в уже упомянутой технике *soggetto cavato*, называется *Philippus Secundus Rex Hispaniae*. Главная тема, составленная из слогов названия, повторяется много раз на протяжении произведения; и в то время, пока остальные голоса поют литургический текст, один из голосов артикулирует *Pli-lip-pus-Se-cun-dus-Rex-Hi-spa-ni-ae*. В предельно ясной форме через характерную эмблематику здесь прославляется власть, в то время как сам полифонический язык произведения отличается удивительной соразмерностью, пропорциональностью и возвышенным строем.

За время своего правления Филипп проявил себя как один из самых рьяных покровителей музыки. Свидетельством может служить тот факт, что ему посвящали свои произведения такие композиторы, как Палестрина, Виктория, Франсиско Герреро, Эрнандо де

²⁴ Ibid. P. 140.

Кабесон (сын Антонио де Кабесона, записавший и опубликовавший его произведение), виуэлисты Мигель де Фуэнльяна и Диего Писадор и др.

Музыка и слово в творчестве испанских композиторов второй половины XVI века

Важная особенность состоит в том, что самые крупные испанские композиторы XVI столетия – Кристоаль де Моралес, Франсиско Герреро, Томас Луис де Виктория – никогда не работали при дворе. Гораздо чаще они находились на службе в церквях или кафедральных соборах. При этом музыкальное наследие этих композиторов обнаруживает наиболее высокий уровень обобщения европейского музыкального опыта в русле христианско-гуманистической традиции Испании. Расцвет религиозной полифонии в Испании в эпоху Высокого Возрождения, был связан с общей атмосферой иберийского христианского гуманизма, в значительной степени инспирированного идеями Эразма Роттердамского²⁵, проникшими во многие учебные и богословские учреждения Испании в первой половине XVI века и поддерживаемыми при дворе Карла V.

Вместе с тем на протяжении XVI века испанская музыка развивалась в тесном взаимодействии не только с фламандскими, но и с итальянскими традициями, что было обусловлено религиозными, профессиональными, а также чисто практическими причинами. Ведущие композиторы уезжали работать в Италию, пользуясь гораздо более доступной там возможностью публиковать свои произведения. Кроме того, мобильность музыкантов, желание перемещаться и менять место работы были отчасти обусловлены системой отбора музыкантов на ведущие должности церковной музыкальной иерархии. Стержнем этой системы была жесткая конкуренция, которая существовала между различными церковными приходами, боровшимися между собой за право иметь в своих капеллах самых лучших музыкантов, привлекая их разными способами, в первую очередь более высоким материальным вознаграждением. По мнению ряда авторитетных исследователей, такая высоко конкурентная среда провоцировала мобильность музыкантов, которые постоянно перемещались не только по Иберийскому полуострову, но и за его пределы, включая Рим. Там смогли применить свои умения и талант наиболее выдающиеся личности. Постоянный взаимообмен музыкальным опытом составляет одну из важнейших черт европейской музыкальной жизни эпохи Возрождения. Испания существовала в этом открытом

²⁵ Эразм полагал, что мудрость заключается в возвращении к простоте Христовой Благой вести, заключенной в Евангелии. Искренняя вера, истинная христианская любовь, истовая надежда на спасение – все это составляет суть «философии Христа». В его понимании истинный смысл гуманизма эпохи Возрождения – обновление человеческой природы путем углубленного понимания Христовых заповедей в душе всякого человека. Самые известные работы Эразма – «Похвала глупости» и «Оружие христианского воина».

пространстве, впитывая то новое, что возникало и определяло суть европейской гуманистической культуры.

Основной корпус бытовавших в ту эпоху музыкальных жанров (мессы, мотеты, полифонические песни) представлял собой композиции, в основе которых лежал общий для всех принцип: соединение текста (чаще на латыни, а также на родных языках) и музыки. И если до определенного момента текст и музыка сохраняли заметную автономию, то в XVI столетии вопрос об их соотношении постепенно становится одним из наиболее важных и обсуждаемых. Именно тогда словесные искусства и, в особенности, риторика начинают оказывать глубокое воздействие на музыкальную технику и выразительность. Внимательное отношение композиторов к поющему слову, которое в союзе со звуком стремится к своей эстетически совершенной и убедительной форме, неотделимо от общей направленности гуманистической культуры, где риторика превращается «в царицу всех наук»²⁶. Культура Возрождения, – отмечает исследователь, – культура «по преимуществу риторическая, слово понимается ею как высшее проявление человеческой природы <...> работа над словом – как высшее человеческое предназначение»²⁷. Важность этого вопроса обусловлена и тем, что в полифонической композиции, где несколько голосов звучат одновременно и каждый ведет свою мелодическую линию или имитирует линию какого-либо другого голоса и имеет соответственно свой текст, восприятие и понимание слов изначально затруднено. Добиться ясного слышания слова – сложная задача, которую нужно было решать именно композитору.

В XVI столетии соотношение слова и музыки обретает большую значимость и освещается в Испании в духе самых передовых тенденций своего времени в трудах разных авторов. В 1555 году композитор и теоретик музыки Хуан Бермудо в пятой книге трактата «Описание музыкальных инструментов» высказывает следующие пожелания: «В своих сочинениях нужно, насколько это возможно, имитировать (*contrahacer*) то, о чем говорится в тексте. Когда на музыку кладется текст *Clamavi Jesu voce magna* («Возвал к Иисусу громким голосом»), нужно сочинить восходящую мелодию на слова *voce magna*; на текст *Martha vocavit Mariam sororem suam silentio* («Марта позвала Марию, свою сестру, в тишине») музыка должна пойти в нисходящем движении, чтобы быть едва слышной. Когда говорится *ascendit ad celum* (восходит к небесам), музыка должна идти вверх <...> Всегда нужно руководствоваться идеей, чтобы ноты были в полном согласии с текстом <...> В данном случае меня лучше всего поймут грамматики, поэты и риторики»²⁸. Далее он утверждает, что композитор, имеющий намерение

²⁶ Андреев М. Л. Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение / Отв. ред. С. Д. Серебряный. М. : Издательство РГГУ, 1998. С. 347.

²⁷ Там же. С. 349.

²⁸ Bermudo J. Declaración de los instrumentos musicales. Osuna : Juan de Leon, 1555. P. 125.

сочинять правильно, во-первых, должен понять текст и сделать так, чтобы музыка служила тексту, а не текст музыке²⁹.

Приблизительно в это же время (с 1538 по 1553 год) виднейший испанский теоретик музыки Франсиско де Салинас изучает в Ватиканской библиотеке античные трактаты, в том числе не только хорошо известные, благодаря публикации, «Основы музыки» Боэция, но и рукописные греческие книги Птолемея, Аристоксена, Никомаха, Квинтилиана, Порфирия и других. Плодом многолетней исследовательской работы Салинаса стал трактат «Семь книг о музыке» (*De Musica libri septem*, 1577), где он, в том числе, подробнейшим образом изучает структурные и выразительные свойства античных метров и их трансформацию в современной музыке от церковных напевов до испанских фольклорных песен и танцев. Например, он описывает ритмы, которыми «пользуются военные барабанщики, когда пешие солдаты торжественно маршируют размеренными шагами», указывает, что ритмы некоторых гимнов сходны с ритмами горацевых од, а восьмисложные ритмы более всего пригодны для рассказывания историй и сказок³⁰, то есть дает ценнейший конкретный материал, которым мог воспользоваться любой композитор, применив его в соответствующей ситуации.

Еще более расширяет этот круг вопросов ученик Салинаса немецкого происхождения Гаспар Стокерус, автор малоизвестного трактата «Две книги о музыке со словами» (*De musica verballi: libri duo*, создана около 1570 в Саламанке)³¹. Уникальность этой работы состоит в том, что это единственный известный в тот период труд, посвященный полностью проблеме расположения текста в вокальной полифонии. Неправильное вокализирование текста возникает, по мнению автора трактата, вследствие разных причин, но чаще из-за несоответствия величины ноты и протяженности слога или слова, что может привести к смещению ударения в слове и прочим недостаткам. Свою задачу он видит в том, чтобы сформулировать правила, применение которых послужит ясному и внятному произнесению текста. Опираясь на выводы Царлино, Стокерус определяет 15 правил, среди которых есть обязательные³², и им должны следовать все, и необязательные, предназначенные для тех, кто желает большей точности в соотношении тона и слога³³. Стокерус полагал, что современное поколение композиторов, в частности Адриан Вилларт и его школа, достигло более

²⁹ Ibid. P. 134.

³⁰ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. В.П. Шестаков. М. : Музыка, 1966. С. 416–419.

³¹ *Gaspar Stoquerus. Two books on verbal music. A new critical text and translation by Albert C. Rotola. University of Nebraska Press, 1988.*

³² Например, такие: количество слогов не должно превышать количество нот; когда несколько нот подряд располагаются на одной высоте, каждая нота должна иметь свой слог и т. д.

³³ Ibid. P. 156–158.

правильного и точного расположения слов в музыкальной композиции по сравнению с более старшим поколением Жоскена.

Используя музыкальную риторику, разные формы гармонической декламации, фактурные контрасты, выделяя ключевые слова и обороты, композитор получил возможность по своему индивидуальному усмотрению манипулировать со словом, привлекая самые разнообразные музыкально-выразительные возможности.

Одновременно теоретические штудии прагматично наставляли композитора, что для выражения жесткости, суровости в голосах следует «употреблять интервалы, не содержащие полутона, как, например, тон или большую терцию, а также применять большие сексты и терцдецимы, по своей природе несколько суровые, причем преимущественно в низких регистрах», а для выражения печали, жалобы, горя, слез следует «употреблять ходы на полутон, на малую терцию... эти интервалы по своей природе нежны и сладостны»³⁴. Все это способствовало выработке принципов разветвленной и сложной мотивной символики.

Кристобаль де Моралес (около 1500–1553). Франсиско Герреро (1528–1599)

При жизни де Моралеса называли «свет испанской музыки» – так о нем высказался другой крупнейший музыкант и теоретик Хуан Бермудо. До сих пор не известна точная дата его рождения, практически нет сведений о его музыкальном образовании и начале карьеры. Известно, что он родился в Севилье, а во второй половине 1520-х годов был капельмейстером в кафедральных соборах Авилы и Пласенсии. В 1535 году он числится певчим в папской капелле Рима, интернациональной по составу. В этой привилегированной среде, где работали фламандцы, французы, итальянцы, испанцы, складывается музыкальный стиль Моралеса, что накладывает на него заметный отпечаток. В 1538 году по заказу Папы он написал мотет (*Jubilate Deo omnis terra*), который был исполнен при подписании перемирия между Карлом V и Франциском I в Ницце. В 1544 году выходят в печати две книги месс композитора, включающие 16 опусов с посвящением Козимо Медичи (первая книга) и Папе Павлу III (вторая книга). После 10-летнего пребывания в Риме Моралес возвращается в Испанию (1545) и служит в кафедральных соборах Толедо, Марчены (недалеко от Севильи) и Малаги, где умер в 1553 году.

Моралес оставил весьма обширное наследие, значительная часть которого была опубликована при его жизни. Согласно последним изысканиям, оно включает 226 произведений, в том числе около 30 месс, 14 магнификатов, 14 ламентаций, 9 сочинений на

³⁴ Музыкальная эстетика... С. 496–497.

народном языке и около 150 опусов, включающих мотеты и другие сочинения на латыни. Такое абсолютное преобладание религиозных жанров – отражение индивидуального мирозерцания и духовно-эстетических предпочтений композитора, но вместе с тем воплощение христианской направленности иберийского гуманизма в целом. Прямым подтверждением этого служит важнейший документ – авторское посвящение двух книг месс. «Музыка, – утверждает композитор, – это дар божий, данный нам, чтобы восхвалять бога и сделать честь человеку». Из этого главного постулата следует, что «любая музыка, не служащая для восхваления бога и возвышения мыслей и чувств человеческих, абсолютно не выполняет своего истинного предназначения»³⁵.

В мотетах Моралес демонстрирует наиболее современный и разнообразный музыкальный стиль, в котором компактная полифоническая фактура сочетается с достаточно ясно артикулированным членением формы; нередко активное имитационное изложение прерывается аккордовыми последованиями. Большая часть его мотетов представляет политекстовые композиции, построенные на повторяющемся *cantus firmus* со своим собственным текстом. Один из наиболее ярких примеров – мотет *Emendemus in melius*³⁶ («Исправляемся к лучшему»), предназначенный для исполнения в одно из воскресений Великого поста. Здесь противопоставлены в одновременности четыре голоса с текстом покаянной предсмертной молитвы *Emendemus in melius quae ignoranter peccavimus* («Исправляемся к лучшему, ибо неведомо согрешили») и *cantus firmus*, возвещающий о неотвратимости судьбы, *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* («Помни человек, ибо ты прах, и в прах обратишься»). Композитор противопоставляет утвердительные с ходом на квинту вниз обороты, а также поступенное нисходящее движение на текст «в прах обратишься» и восходящие вопросительные мотивы католической молитвы, имитационно повторяющиеся в других голосах.

³⁵ *Mitjana R.* Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI. Madrid, 1918. P. 199–200.

³⁶ Относительно авторства этого мотета существуют различные точки зрения. В большинстве трудов (Р. Митханы, И. Англеса, Р. Стивенсона, В. Апеля и др.) Моралес безоговорочно признается его автором. Относительно недавно появилась другая точка зрения, подвергающая сомнению этот факт. В частности, в 2002 году в журнале *Early music* была опубликована небольшая статья Д. Мильсома, где он, признавая достоинства этого произведения, отрицает авторство Моралеса. В недавней диссертации Р. Масиаса Перасы, защищенной в университете Барселоны, автор не включает этот мотет в число анализируемых произведений ввиду сомнений в его авторстве.

Пример 4. К. де Моралес. Мотет *Emendemus in melius* (такты 13–20).

[illegible]

В заключительной фразе *Attende Domine et miserere quia peccavimus tibi* («Обратись к нам, Господи, и помилуй, ибо мы согрешили тебе») противопоставленные ранее голоса объединяются в единое консонирующее созвучие, представляющее как бы символическое разрешение этого противопоставления через воссоединение верующей души с богом. Сравнительный анализ двух мотетов К. де Моралеса и Родриго де Себальоса ³⁷ на один и тот же текст (*Clamabat autem mulier chananaea*), повествующий о настойчивой мольбе женщины хананеянки спасти ее дочь, которая «жестоко беснуется», показывает индивидуальную работу со словом каждого композитора. В обоих случаях для композиторов ключевой является фраза «Господи, помоги мне!» и момент смиренного коленопреклонения. Моралес выделяет первое проведение этой фразы серией голосов, наслаивающихся друг на друга через короткие равные

³⁷ Родриго де Себальос (1525/1530–1581) – композитор и капельмейстер, работавший в Севилье, Малаге, Кордове и Гранаде. Принадлежал андалусской школе. Сохранились три мессы, несколько мотетов, магнификаты, псалмы и другая духовная музыка.



промежутки времени. Эта своеобразная «настойчивость», выраженная имитациями в разных голосах, не дает возможности усомниться в том, что просительница отступит.

Пример 5. К. де Моралес. Мотет *Clamabat autem mulier chananaea* (такты 24–32).

24

vid ad iu - va

ad iu - va me.

iu - va me, ad iu - va

ad iu - va

vid, ad iu - va

28

me. Fi - li

Fi - li - a me - a ma - le a dæ - mo - ni - o

me. Fi - li - a me - a ma - le

me. Fi - li - a

me. Fi - li -

После коротких имитаций на фразу *At illa venit* («А она, подошедши») следует кульминационное проведение фразы *Domine, adiuva me* («Господи, помоги мне!»), сказанной еще раз в ответ на его молчание. Эта фраза получает совершенно иное музыкальное воплощение – только у верхнего голоса звучит поступенный нисходящий мелодический ход в объеме полной октавы, фактически зрительно показывающий ее коленопреклонение.

Пример 6. К. де Моралес. Мотет *Clamabat autem mulier chananaea* (такты 62–70).

[illegible]

Себальос также выделяет в качестве ключевой фразу *Domine, adiuva me*, но он предваряет ее кратким построением, состоящим из аккордов (фраза *At illa venit*), благодаря чему ясно понятен текст, и только после пауз вступает сопрано с нисходящим «мотивом коленопреклонения», однако его диапазон не столь широкий, как у Моралеса.



Пример 7. Р. де Себальос. Мотет *Clamabat autem mulier chananaea* (такты 43–56).

45

el. At il - la ve - nit:

el. At il - la ve - nit et a - do - ra vit -

el. At il - la ve - nit et a - do - ra vit -

el. At il - la ve - nit et a - do - ra vit - e -

50

Do - mi - ne, Do -

e - um di - cens: Do - mi - ne, Do -

e - um di - cens: Do - mi - ne, Do -

- um di - cens: Do - mi - ne,

55

- mi - ne, ad - iu - va me. Res -

- mi - ne, ad - iu - va me, ad - iu - va me.

- mi - ne, ad - iu - va me, ad - iu - va

Do - mi - ne, ad - iu - va me.

Из шестнадцати месс Моралеса, содержащихся в вышеупомянутых двух книгах, только три имеют светский песенный источник, шесть написаны на григорианские темы, остальные представляют мессы-пародии и основываются на переработке мотетов Н. Гомберта, Ж. Мутона, Ж. Ришафора, Жоскена Дебре. При этом музыкальный стиль Жоскена оказал наиболее заметное влияние на мессы Моралеса.

Сходная тенденция характеризует творчество ученика Моралеса Франсиско Герреро. Он родился в Севилье, с Кафедральным собором которой была связана почти вся его творческая жизнь и церковная служба в качестве помощника капельмейстера (с 1551 г.), а затем капельмейстера (с 1574 г.). Бóльшая часть его наследия также представлена литургическими жанрами: среди них 18 месс, около 115 мотетов, серия псалмов, гимнов, магнификатов. Приведем в качестве примера мотет Герреро на знакомый текст о хананеянке. В мотете Ф. Герреро этот текст обретает совершенное иное музыкальное воплощение. Он выделяет фразу *At illa venit*, резко смещая все голоса к нижней точке своего диапазона, голоса как будто «проваливаются» вниз, символизируя низкий поклон, то есть фактически хананеянка подходит к нему глубоко склоненной. И только после этого два верхних голоса начинают неумолимое восхождение на фразу *Domine adiuva me* с использованием хроматических ходов, усиливающих напряжение.

На этих конкретных примерах и в других случаях видно, сколь тщательно композитор работал со словом, облекая его в особую музыкальную форму, которая не только точно выявляла ритм и структуру фразы, но и образно-символически воплощала содержание. Действительно, в большинстве ренессансных композиций слово воздействует на музыкальную композицию и формирует свой символический ряд интонаций, мотивов, приемов, обретая гораздо более высокий уровень выразительности и коммуникативности.

Перу Герреро принадлежит достаточно большое количество светских песен, написанных им в начале творческого пути. В более поздний период часть этого песенного репертуара подверглась контрафактурной переработке (замена текста светского содержания на религиозное) и была опубликована в виде сборника «Духовные песни и вилланески» (Венеция, 1589). В отличие от своих маститых современников – Моралеса и Виктории – Ф. Герреро редко и ненадолго покидал Испанию, совершив, в частности, в конце 1580-х годов паломничество в Иерусалим. Однако слава его как музыканта и композитора вышла далеко за пределы Иберийского полуострова, о чем свидетельствуют издания его сочинений как в Испании, так и в Венеции, Париже. Особенно велика была его известность в заокеанских владениях Испании, где его произведения составляли весомую часть церковного репертуара – об этом свидетельствуют архивы кафедральных соборов и церквей вице-королевства Новая Испания. Определенная доступность музыкального стиля Герреро стала следствием его некоторых особенностей – рельефности и простоты мелодических линий, приспособленных именно для пения, а также ясно проступающей гармонической основы полифонической ткани.

Томас Луис де Виктория (1548–1611)

Томас Луис де Виктория принадлежит к выдающимся мастерам Золотого века. Наследие композитора, охватившее основные жанры церковной музыки своего времени, отличается исключительными художественными достоинствами и занимает свое уникальное место в испанской и европейской музыке на рубеже эпох Ренессанса и Барокко, отразив сложность переходного времени.

Творческое формирование композитора проходило в период, когда обрели особую значимость дискуссии о предназначении музыкального искусства, его роли в жизни человека, общества, церкви. Интеллектуализм, техническая изощренность, аллегоризм и символика, призванные воплотить идею божественной гармонии и отразившиеся в произведениях мастеров нидерландской школы XV – первой трети XVI столетия, уступали место новому взгляду, выдвинувшему на первое место этическую и религиозно-просветительскую функцию музыки. Немаловажную роль в этом сыграла Реформация, разделившая европейское общество на два враждующих лагеря католиков и протестантов. Вместе с тем и представители евангелических церквей, и лидеры католической контрреформации ставили перед собой сходные задачи – использовать мощный потенциал музыки, стремясь придать звучащему в церкви слову особую эмоциональную силу, доходчивость и выразительность. Обострившиеся дискуссии о том, какой должна быть музыка в церковном богослужении, нашли отражение в диспутах Тридентского собора³⁸, хотя, как показывают исторические документы, музыкальные вопросы заняли там второстепенное положение. Принятые в ходе соборных сессий декреты не стали причиной революционных изменений в музыкальном искусстве, и право принятия конкретных решений было предоставлено местным соборам. Однако стало очевидно, что большая часть созданной прежде богослужебной музыки, в сущности, не соответствовала новым веяниям, и перед композиторами встала задача обеспечить обновленную церковь музыкальным репертуаром, который бы отвечал новым требованиям.

В этом историко-культурном и духовном контексте сочинения Виктории обретают особое значение. Обращаясь исключительно к религиозной музыке для церковной службы (а это мессы и мотеты), создавая свой звуковой мир, композитор отталкивался от конкретного содержания текста, нередко отступая от принципов полифонического письма, характерных для «первой практики». В отличие от Жоскена, Палестрины, Лассо, а также многих других

³⁸ Тридентский собор – один из наиболее важных соборов католической церкви, который проходил с 1545 по 1563 год в итальянском городе Тренто. На нем были выработаны и приняты решения, направленные на укрепление католической церкви в ответ на протестантскую Реформацию. Они касались доктринальной стороны, реформы церковной дисциплины, а также системы канонов.

предшественников и современников, Виктория не только целиком посвятил себя созданию музыки для церкви, но, вопреки существующей практике, отказался от использования светских источников в качестве «моделей» для своих сочинений³⁹. Значение этого выбора нельзя недооценивать, поскольку он обозначил глубокий разлом, затронувший опоры, на которых держалась культура Ренессанса. Подобный шаг свидетельствует о том, что в сознании композитора светское и церковное, народное и «ученое», «возвышенное» и «земное» больше не представляло неразделимого единства. Ренессансная целостность мировосприятия⁴⁰ уступила место дихотомиям и противоречиям Нового времени. В частности, применительно к драматическому искусству об этом писал А. Аникст, говоря о распаде ренессансной целостности, обнажении противоречий и их конфликтах. «Яснее всего, – отмечает исследователь, – двойственность этого периода проявилась в поляризации принципов моральной пользы искусства и удовольствия»⁴¹. Наследие Виктории ясно свидетельствует о наступлении этой новой эпохи.

Проблема соотношения музыки и слова – одна из важнейших в творчестве Т. Л. де Виктории. Композитору присуща манера ярко, почти осязаемо отражать основную идею текста средствами музыки. Композитор стремился к тому, чтобы музыкальный язык в ясности не уступал языку вербальному, а в красочности – живописному, но при этом оставался прежде всего языком, обращенным к чувствам человека.

Создавая свои произведения, Виктория широко и разнопланово применял принципы риторического искусства, которое приобрело особую актуальность в эпоху контрреформации вследствие своей универсальности и направленности на убеждение⁴². Активно используя его законы как в области формообразования, так и в сфере музыкального языка, композитор создает яркие музыкальные проповеди, вовлекающие слушателей в трансцендентный мир религиозных идей и образов и одновременно заставляющие их испытывать сильные и вполне земные эмоции. Искусство испанского композитора стоит на пересечении двух больших эпох: Ренессанса с его горячим стремлением возродить легендарное могущество музыки древних и Барокко, характерной чертой которого станет выход риторики за рамки общей теории

³⁹ Месса Pro Victoria (1600) – единственное исключение из этого правила.

⁴⁰ См.: Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М. : Наука, 1978. 198 с. ; Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1972. 320 с. ; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1978. 623 с.

⁴¹ Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М. : Наука, 1967. С. 150.

⁴² Благодаря этим свойствам, сферой применения риторики могли быть самые различные области коммуникации, связанные с эмоциональным убеждением людей. См.: Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы. Приемы. М. : Музыка, 1983. С. 6.

искусства, с тем чтобы влиять как на конкретные стилевые установки, так и на их техническое воплощение⁴³.

Обладая независимым характером, он прошел необычный для испанского композитора того времени творческий путь. Он никогда не служил при дворах и в крупных кафедральных соборах, занимая гораздо менее значимые и престижные должности, что давало ему определенную творческую свободу и время для сочинения. Если любой другой капельмейстер, возглавлявший капеллу кафедрального собора, писал музыку для конкретного литургического цикла, то Виктория не имел в виду эту практическую цель. Вместе с тем большая часть его наследия была опубликована при жизни, нередко в роскошных изданиях, которые выходили в Риме, Венеции, Милане, Мадриде, Диллингене (Германия). Достоверно известно, что он сам занимался распространением своих произведений, о чем свидетельствуют десятки писем, которые он направлял руководству соборов и церквей, предлагая свои сочинения. Эти письма, изданные в 2008 году в Мадриде⁴⁴, представляют ценнейший исторический документ, проливающий свет на жизнь и личность Виктории.

Начальный период жизни композитора был связан с Авилей, в Кафедральном соборе которой, вероятно, начинается его музыкальное образование и карьера в качестве мальчик-певчего. Считается, что классическое образование он получил в иезуитской школе родного города. Очевидно, там складывалось и формировалось его мировоззрение, на которое не могли не оказать воздействие идеи католической контрреформации, продвигаемые иезуитами, рассматривавшими музыку как важнейший инструмент укрепления веры и благочестия. Если об авильском периоде его жизни известно мало и предположительно, то годы с 1565 по 1586 (1567–1587), которые он провел в Риме, документированы достаточно хорошо. Это наиболее активный в творческом отношении этап его жизни, когда было написано более половины его сочинений, большинство из которых опубликовано. После нескольких лет, проведенных в Германской коллегии – иезуитском учебном заведении, основанном Папой Юлием III по инициативе Игнатия Лойолы, а затем Римской коллегии, он занимал разные посты, в том числе в испанских церквях Рима. В 1571 году он вернулся в Римскую коллегию, где возглавил капеллу, сменив на этом посту Палестрину. Начиная с 1572 года с завидной регулярностью начали выходить публикации его произведений – сборники мотетов, месс, магнификатов и других литургических сочинений. Так, в 1572 году появляется книга мотетов для 4, 5, 6, 8 голосов, в 1576 – Первая книга месс, псалмов, магнификатов, в 1581 – книга праздничных мотетов для всего года, в 1583 – вторая книга месс, а в 1585 – один из самых масштабных

⁴³ Там же. С. 7.

⁴⁴ *Tomas Luis de Victoria. Cartas (1582–1606)* / Ed. Vicente Delgado, A. de. Madrid, 2008. 127 p.

циклов – Песнопения Страстной недели (*Officium Hebdomadae Sanctae*), включающие 19 респонсоров, 9 ламентаций, 2 страстных хора, мотеты, гимны, псалмы.

В середине 1570-х годов происходит важнейшее событие в жизни композитора – он принимает сан священника, а спустя три года становится капелланом церкви Св. Иеронима (Сан Джироламо делла Карита), где служит св. Филипп Нери, основатель конгрегации ораторианцев. Члены этого монашеского братства и сам Филипп Нери ратовали за возвращение к духу простоты в молитвенной и богослужебной практике, собираясь в специальной часовне (*oratorio*) для молитв, дискуссий, проповеди, завершавшихся обычно исполнением духовной музыки. В течение семи последующих лет Виктория был тесно связан с Ф. Нери и его окружением, разделяя его взгляды на католическую доктрину и практику, нуждающуюся после Тридентского собора в обновлении. Этот духовный опыт оказался важным для Виктории, так как повлиял и на его мировоззрение, и на его музыкальный стиль.

В этих условиях к музыке предъявлялись особые требования: она должна была освободиться от всяких излишеств и украшений, мешавших восприятию слова и сосредоточенной молитве. Необходимость такого рода преобразований, требование ясности, лаконизма и четкой артикуляции текста были поддержаны рядом римских композиторов, в их числе был и Виктория. Достоверно известно, что сам композитор считал такую манеру соответствующей духу времени. Подтверждением служит его фраза из письма главе капитула кафедрального собора Хаена, где он предлагает приобрести сборник своих сочинений, в котором мессы «короткие, в стиле одно слово – одна нота, и полностью соответствуют духу музыки, исполняемой сейчас в капелле Его Святейшества»⁴⁵.

Последний этап в жизни композитора связан с Мадридом, куда он вернулся в 1586 (1587) году и, по распоряжению Филиппа II, занимал пост личного капеллана Марии Австрийской в монастыре Дескальсас, а после ее смерти в 1603 году – церковного органиста Дескальсас. В начале 1590-х он возвращался в Рим для подготовки к изданию очередной книги месс, а в феврале 1594 года присутствовал на погребении Палестрины. За годы, проведенные в Мадриде, было опубликовано около половины его сочинений, включая новые книги месс, мотетов и других сочинений. Вершиной этого периода считается *Officium Defunctorum* (музыка к траурной службе), написанный сразу после кончины его покровительницы Марии Австрийской.

⁴⁵ Цит. по: Резниченко М. В. К вопросу о творческой деятельности Томаса Луиса де Виктории в контексте реформы религиозной музыки в Риме второй половины XVI столетия // Старинная музыка. 2017. № 2. С. 25.

Все сочинения Виктории написаны на латинские тексты и, как уже отмечалось, ограничены церковным содержанием и богослужебными функциями. Будучи самой крупной фигурой Высокого Возрождения в Испании, он смог освободиться от влияния франко-фламандской полифонии и приблизиться к более прозрачной итальянской манере. Но вместе с тем, живя в Риме, в пору творческой зрелости он нашел собственный стиль, выразив в нем ту высшую простоту, аскетизм и ясность артикулированного текста, что стало главным мерилom в создании музыкального целого. Этическая значимость *Слова*, обращенного к Богу, стремление воплотить некий идеальный уровень литургического текста – основные критерии, которыми руководствовался композитор. И в то же время они были обусловлены общим духовно-эстетическим контекстом, в котором он формировался как личность, как художник, как музыкант. Это, конечно, посттридентская атмосфера, в которой были важны не только конкретные запреты и установления, касающиеся музыкальной стороны культа (запрет секвенций, стандартизация мессы и т. д.), но и более общие позиции, направленные на неизбежное обновление католической церкви.

Одним из главных жанров в творчестве композитора является мотет, где наиболее отчетливо проявляется его филигранная работа со словом и используется большой арсенал риторических приемов, способствующих его ясному и выразительному звучанию.

Всего Виктория создал более 60 мотетов, включая существующие варианты одного и того же произведения, отличающиеся количеством голосов. Мотет был своего рода «сквозным» жанром, к которому композитор обращался на протяжении всей творческой жизни, реализуя в нем удивительно разнообразные и смелые творческие приемы. Если проанализировать мотеты с точки зрения содержания, то они поражают своим разнообразием, будучи целиком и полностью посвященными религиозным темам. Чаще всего он использует тексты, рассказывающие о чудесных событиях из жизни Марии, о последних земных днях Иисуса Христа, Воскресении. Он обращался также к рождественским темам, несколько мотетов приурочены ко дню св. Троицы. Однако в любом случае его интересуют глубинные внутренние аспекты содержания, облекаемые им в строгую, но в то же время выразительную форму. В духе времени, опираясь на музыкальную теорию своего времени⁴⁶, он соответствующими интонационными оборотами выделяет ключевые слова и понятия, например, слово «скорби» (*dolores*) в мотете «Воистину он сам понес наши скорби» (*Vere languores nostres*) – малосекундовым ходом; обороты «ранах его мы исцелились» и «сладкий крест, сладкие клинья» – аккордовой фактурой и выдержанными длительностями.

⁴⁶ Об этом подробнее см.: Резниченко М. В. Трактат Г. Стокеруса *De Musica verballi Libri Duo* и проблема взаимодействия текста и музыки в сочинениях Т. Л. де Виктории // Старинная музыка. 2018. № 1. С. 21–31.

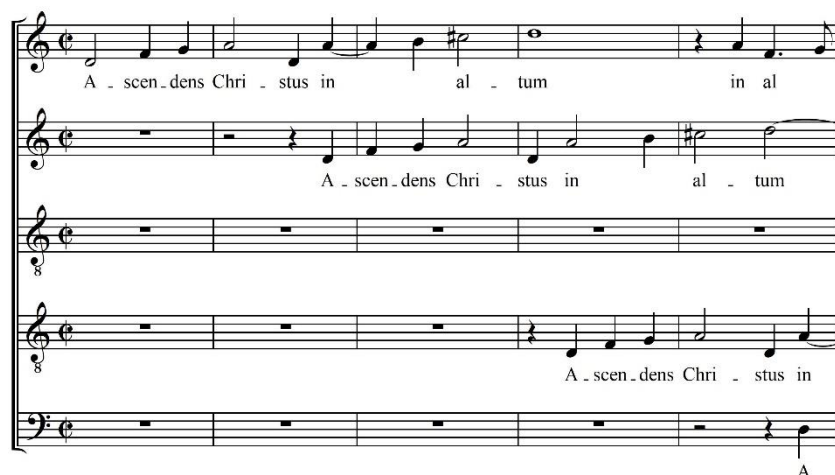
Пример 8-1. Т. Л. де Виктория. Мотет Vere languores nostros.

no - stros, et do - lo - res no - stros i - pse por

Пример 8-2. Т. Л. де Виктория. Мотет Vere languores nostros.

dul - ce li - gnum dul - ces cla - vos dul - ci - a fe - rens pon

Широко применяет Виктория и приемы, условно говоря, изобразительного характера, когда понятие, указывающее на направление движения, например «встань» (surge) или «Восходит Христос в вышние», передается восходящим мелодическим движением.

Пример 9. Т. Л. де Виктория. Мотет *Ascendens Christus in altrum*.

Нередко Виктория выражает музыкальными средствами абстрактные идеи или понятия, например в мотетах *Benedicta sit Sancta Trinitas* («Благословенна есть Святая Троица») и *Esse Dominus veniet* («Се грядет Господь»). В первом случае идея троичности находит отражение в том, что в этом месте звучат три голоса из шести, а единство ее ипостасей – в аккордовом изложении. Во втором же сочинении (*Esse Dominus veniet*) везде, где речь идет о согласованном или одновременном действии, выраженном словом *omnes*, все голоса начинают двигаться в одном ритме.

Все это позволяет сделать вывод, что на исходе Возрождения Виктория широко применяет риторические принципы, которые проникают в музыкальную ткань его произведений, приближаясь к риторическим фигурам, которые будут систематизированы и классифицированы уже в барочную эпоху. Стиль Виктории совмещает позднеренессансные и раннебарочные черты, что проявляется не только в разнообразном использовании устойчивой мотивной символики, но и в других аспектах его музыкального стиля. Речь идет о многохорности, широко применяемой в поздних сочинениях композитора. Один из впечатляющих примеров – мотет *Laetatus sum*, написанный для трех хоров, строящийся на их перекличке либо совместном звучании. Эта линия продолжается в книге месс для двух и трех хоров с органом, изданной в 1600 году. Таким образом, к этой полихорной композиции он добавляет инструментальное звучание, что соотносится с давней испанской традицией включать инструментальные партии в вокальные сочинения (для этих целей в соборах и церквях находились на службе менестрели – исполнители на духовых инструментах).

Месса является важнейшим жанром в творчестве Виктории. Всего он создал 20 месс, из них две мессы *Pro defunctis* (траурные) и восемнадцать месс *Gloria* (прославляющие). Основную часть из них составляют мессы-пародии, то есть написанные на основе других

полифонических источников, в качестве которых он чаще всего избирает свои же мотеты, но также произведения Моралеса, Ф. Герреро и Палестрины. Всего одна месса Виктории написана на основе светского источника – известной программной шансон К. Жанекена «Битва» (*La guerre*). Это месса *Pro Victoria*, в которой также используется орган. Она имеет заметные стилистические отличия, связанные с преобладанием аккордового склада, повторяющихся звуков, индивидуальным ритмическим рисунком, что обусловлено звукоизобразительностью, заложенной в самом источнике. В мессах-пародиях он достаточно свободно обращается с заданным материалом, комбинируя разные фрагменты, подвергая его разного рода вариантным изменениям.

Интерес Виктории к возможностям, предоставляемым большим составом исполнителей, проявился практически во всех жанрах и с годами лишь возрастал. Например, если среди месс 1576 года две написаны для четырех голосов, одна для пяти и две для шести, то в сборнике 1600 года все четыре сочинения предназначены для полихорных составов, причем вдобавок снабжены органной партией. Подобная картина наблюдается и в других церковных жанрах. Хотя Т. Л. де Виктория и не является «открывателем» полихорного стиля, в широте его использования в традиционных жанрах религиозной музыки он проявляет особую изобретательность.

Отдельного внимания заслуживает такой аспект полихорных сочинений Виктории, как возможность их исполнения с сопровождением органа, предусмотренная композитором в сборнике, вышедшем в Королевской типографии в Мадриде в 1600 году. Осуществленное Викторией введение органной партии в хоровую партитуру в данном издании обозначило поворотный рубеж в развитии музыкального искусства, причем сам композитор хорошо осознавал свое новаторство: «Я издал эту книгу с мессами, магнификатами, псалмами и другими вещами для двух и трех хоров вместе с особой партией для органа, подобно которой, слава нашему Господу, прежде не выходило ни в Испании, ни в Италии. Она предназначается для органистов в случае, если отсутствуют четыре голоса или есть всего один, поющий с органом. Подобно же [обстоят дела] и с мессой и магнификатом для трех хоров, которые [могут исполняться] певцами, органом и инструменталистами»⁴⁷. Таким образом, композитор поясняет практическое назначение органной партии, которая должна была помочь в исполнении полихорных сочинений в церквях с маленькими капеллами или хотя бы одним певцом и органом. И действительно, в большинстве случаев органная партия дублирует

⁴⁷ Victoria T. L. de. *Cartas* (1582–1606) / Ed. A. de Vicente. Madrid : Fundación Caja Madrid, 2008. P. 111.

партию первого хора, а там, где этот хор не участвует в исполнении, композитор выставляет паузы.

В 1585 году в Риме выходит важнейший сборник Виктории *Officium Hebdomadae Sanctae* («Оффиций Страстной недели»). Уникальна уже сама идея – объединить в одном издании столь обширный корпус богослужебной музыки, предназначенной специально для *оффиция*⁴⁸ Страстной недели. Композитор включил сюда произведения, исполняемые в храмах с Вербного воскресенья по Великую субботу включительно, а именно: Страсти по Матфею и Страсти по Иоанну (исполняемые соответственно в Вербное воскресенье и в Страстную пятницу), девять ламентаций на тексты из ветхозаветной Книги пророка Иеремии, восемнадцать респонсорий, звучащих во время второго и третьего *Ноктурнов*⁴⁹, четыре *мотета*, два гимна и пр. – всего тридцать семь произведений, из которых тридцать три, то есть явно бо́льшая часть, публиковались впервые. Факт появления собрания, подобного *Officium Hebdomadae Sanctae*, необычен, причем не только для своего времени. Несмотря на то что многие композиторы, побуждаемые практическими потребностями церкви, регулярно обращались к отдельным «страстным» жанрам, ни один из них не ставил перед собой цели создать и выпустить одним томом полный корпус страстных песнопений. Из числа выдающихся современников композитора только Орlando ди Лассо оставил близкий по уровню мастерства, количеству и жанровому охвату объем сочинений. Однако даже он при жизни опубликовал лишь часть музыки и сделал это в разное время.

Заметная особенность *Officium Hebdomadae Sanctae* – тесная связь вошедших в него сочинений с обновленной концепцией религиозной музыки, характерной для эпохи контрреформации. Как уже отмечалось, Виктория стремился добиться предельной лаконичности и ясности своей музыки. Помимо отказа в нотном тексте от разного рода излишеств и украшений, отвлекающих прихожан от молитвы, Виктория намеренно подчеркивает наиболее важные в смысловом отношении моменты текста, разнообразно используя риторические приемы.

Еще одной важной чертой *Officium Hebdomadae Sanctae*, выделяющей данную книгу среди других ренессансных музыкальных памятников, является глубокая связь с традициями

⁴⁸ «Оффиций (*officium* – «служба», «служение»), также *Officium Divinum* – «Божественная служба», «богослужение», *Opus Dei* – «Божественное действо», *Horae* – «Часы» и *Preces Horarum* – «Молитвы Часов») – общее название служб Часов в западной латинской Церкви». См.: Москва Ю. В. Оффиций // Григорианский хорал / Сост. Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва. М. : Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 1997. С. 66.

⁴⁹ Три *Ноктурна* составляют основу ночного *оффиция* (*Matutinum*), причем каждый складывается из псалмов и чтений, окруженных *антифонами* и *респонсориями*. См.: Там же. С. 73–74.

испанской богослужебной музыки. Эта связь проявляется в первую очередь на музыкально-стилистическом уровне. Отличительной чертой вошедших в сборник сочинений является лаконичная сдержанность, сознательный отказ от полифонической усложненности, от излишнего украшения, не обусловленного содержанием текста. Нельзя не заметить, что эти черты свойственны музыке выдающихся мастеров испанской полифонической школы – К. де Моралесу, Фр. Герреро, Х. Наварро и др. Виктория в полной мере унаследовал их от своих старших современников. Музыкальная ткань строго организована, порой аскетична, подчинена задаче ясно и полно донести богослужебный текст до каждого прихожанина, но в то же время наполнить Слово Священного Писания эмоциональным содержанием.

Уместно также обозначить еще одну примечательную особенность рассматриваемой книги, а именно необычное для той эпохи интонационно-стилистическое единство произведений, вошедших в ее состав. Помимо упомянутых «испанских» черт в музыкальной ткани, существует ряд мотивов, переходящих из произведения в произведение, создавая музыкальные и смысловые связи внутри сборника. На эту особенность обратил внимание Ю. Крамер, который обнаружил ряд общих интонационных построений. Наглядным примером может служить начальный мотив респонсория *O vos omnes* («О, все вы»), который появляется на протяжении всего сборника восемнадцать раз⁵⁰. Таким образом, есть основания рассматривать эту книгу не просто как произвольный набор сочинений, пусть даже тематически объединенных, но как некий макроцикл, обладающий стилистическим и мотивно-интонационным единством.

Творчество Виктории завершает великую эпоху испанского музыкального Возрождения и расцвета полифонического искусства. Именно тогда в Испании было создано великое музыкальное наследие и творили выдающиеся мастера, которые шли в авангарде европейского художественного развития.

⁵⁰ Cramer E. C. *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*. Aldershot : Ashgate, 2001. P. 77–78.

Рекомендуемая литература

Андреев М. Л. Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение / Отв. ред. С. Д. Серебряный. М. : Издательство РГГУ, 1998. С. 319–411.

Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М. : Музыка, 1983. 77 с.

Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. В. П. Шестаков. М. : Музыка, 1966. 571 с.

Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного перевода оных. М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 712 с.

Резниченко М. В. К вопросу о творческой деятельности Томаса Луиса де Виктории в контексте реформы религиозной музыки в Риме второй половины XVI столетия // Старинная музыка. 2017. № 2. С. 19–25.

Резниченко М. В. Трактат Г. Стокеруса De Musica verballi Libri Duo и проблема взаимодействия текста и музыки в сочинениях Т. Л. де Виктории // Старинная музыка. 2018. № 1. С. 21–31.

Хуан дель Энсина. Искусство кастильской поэзии // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Сост А. Л. Штейн. М. : Искусство, 1977. С. 77–90.

Cramer E. C. Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria. Aldershot : Ashgate, 2001. 346 p.

Fiorentino G. Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel // Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs / Ed. by Tess Knighton. Boston ; Leiden, 2017. P. 504–548.

Khighton T. The Meeting of Chapels: Toledo, 1502 // The Royal Chapel in the Time of the Habsburg / Ed. Juan Jose Carreras, Bernardo García García. Woodbridge, 2005. P. 85–102.

Kreitner K. Music for the Royal Chapels // Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs / Ed. by Tess Knighton. Boston ; Leiden, 2017. P. 21–59.

Stevenson R. Spanish cathedral Music in the Golden Age. Berkeley : University of California Press, 1961. 523 p.

Gaspar Stoquerus. Two books on verbal music. A new critical text and translation by Albert C. Rotola. University of Nebraska Press, 1988. 298 p.

Tiffany Ferrer M. Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla flamenca and the art of Political Promotion. Woodbridge, 2012. 304 p.

Tomas Luis de Victoria. Cartas (1582–1606) / Edición, notas y un ensayo previo a cargo de Alfonso de Vicente Delgado. Madrid, 2008. 127 p.

Кряжева Ирина Алексеевна

История музыки испанского Возрождения (конец XV-XVI век)

Учебное пособие издано в авторской редакции

Сетевое издание

Ответственный за выпуск – Алимova Н.К.

Учебное издание

Системные требования:

операционная система Windows XP или новее, macOS 10.12 или новее, Linux.

Программное обеспечение для чтения файлов PDF.

Объем данных 3,7 Мб

Принято к публикации «04» июля 2025 года

Режим доступа: <https://izd-mn.com/PDF/43MNNPU25.pdf> свободный. – Загл. с экрана. –
Яз. рус., англ.

ООО «Издательство «Мир науки»

«Publishing company «World of science», LLC

Адрес:

Юридический адрес — 127055, г. Москва, пер. Порядковый, д. 21, офис 401.

Почтовый адрес — 127055, г. Москва, пер. Порядковый, д. 21, офис 401.

<https://izd-mn.com/>

**ДАННОЕ ИЗДАНИЕ ПРЕДНАЗНАЧЕНО ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ НА
ЭЛЕКТРОННЫХ НОСИТЕЛЯХ**