

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА XVIII ВЕКА: О СТИЛЯХ, ЖАНРАХ И РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ

В XVIII веке церковная музыка в Италии переживала один из переломных этапов своей истории. Он, конечно, не был первым. В Средние века велись споры о правомерности использования во время службы органа, в XVI столетии Тридентский собор (1545–1563) решал судьбу полифонического многоголосия, по мнению церковных иерархов затемнявшего в литургии смысл слова. Но, пожалуй, никогда ранее музыка в католической церкви не попадала в столь сложное положение. Главной причиной стало стремительное наступление светских жанров. Духовная музыка, веками находившаяся в центре европейской музыкальной традиции, все более и более явно утрачивала свое главенствующее положение. *Stile osservato*, *stile antico* — «ученый» стиль, сохранявший принципы ренессансной полифонии, — казался пережитком, уступал место *stile moderno*. Эти термины используются повсеместно в разнообразных источниках, посвященных музыке XVIII века. В Италии в отношении церковной музыки также были распространены термины *canto fermo* (простое, строгое пение) и *canto figurato* (украшенное пение). [19, с. 64 и далее]. В новой полифониче-

ской манере нормы контрапункта сочетались с виртуозным вокальным письмом, напоминающим об опере и инструментальном концерте, фуги стали более динамичными, с голосами, расцвеченными юбилеями, отношение к диссонансам и голосоведению — более свободным.

Перелом в развитии церковной музыки был связан также с тем, что в литургические жанры проникли жанры «профанные», мирские. Когда итальянский композитор Джованни Порта похвалил церковную музыку Антонио Кальдары за то, что в ней было «несколько прелестных менуэтов» [21, с. 43], то, скорее всего, шокировал императора Карла IV, спросившего его мнение, — австрийский монарх ценил как раз ученость старого образца. Не менее характерна и другая история. Знаменитый актер Дэвид Гаррик в 1764 году в Неаполе слышал пение прославленного кастрата Каффарелли на церемонии пострижения в монахи дочери герцога: «Все было обставлено торжественно и с большой роскошью. Церковь была богато украшена, играли два больших оркестра. Церемония произвела на меня огромное впечатление; ее кульминационным моментом стало пение

*Статья написана в рамках исследовательского проекта
«Музыкальная культура Италии XVIII века»,
поддержанного РГНФ — № 14-04-00206*

великого Каффарелли. Хотя он и стар, но все равно нравится мне больше, чем какой-либо другой певец. Он растрогал меня; я испытал такое чувство впервые с тех пор, как приехал в Италию» [7, с. 175]. Каффарелли уже не выступал на оперной сцене, безбедно жил в своем калабрийском поместье. И только с большими усилиями отец новоявленной монахини смог уговорить его спеть на торжестве — на иных условиях девушка отказывалась исполнить родительский обет и стать монахиней. Два оркестра, пение легендарного виртуоза — все это кажется очень далеким от церковных обычаев предыдущих веков.

«Прогрессистское» направление в церковной музыке XVIII века, в конечном счете, возобладало повсюду, но все же строгий стиль не исчез бесследно. Противостояние *stile osservato* и *stile moderno* ярче всего проявлялось в мессе, которая упорнее, чем другие жанры, сопротивлялась «обмирщению». Канонический характер латинского текста, освященный вековой традицией, диктовал более обобщенный, строгий и возвышенный строй музыки и одновременно более уважительное отношение к слову. И все же избежать влияния оперы не удалось и католической обедне. Особенно отчетливо оно проявилось в *Missa solenne* (торжественная), которую в Италии называли еще *Missa concertata* [См.: 14, с. 190–215].

Она предполагала богатое оркестровое сопровождение, включала и хоровые фуги, и виртуозные сольные эпизоды. Музыка в итальянской мессе, в отличие от южнонемецкой и австрийской, в эту эпо-

ху часто писалась на тексты не всех частей ординария, а только к *Cyrie* и *Gloria*, реже к некоторым разделам *Credo*, поэтому ее могли называть *Missa brevis* (короткой) и *Missa di Gloria*.

Такая «экономия» на музыкальном оформлении, вероятно, была связана с тем, что в XVIII веке в Италии главным событием церковного праздничного дня стала не месса (обедня), а вечерня (*Vespers*) [19, с. 69–72]. Она включала пять псалмов, антифоны, гимны, магнификат — «малые» музыкальные литургические жанры, по протяженности тем не менее нередко не уступавшие мессе. Виртуозный, концертный стиль, родство с оперными формами проявлялись здесь в еще большей степени, чем в мессе. И, наконец, полностью «растворились» в оперной стилистике сольные мотеты, которые служили дополнением к ординарию мессы в дни особо торжественных праздников [15, с. 233].

Существование *stile osservato* и *stile moderno* ощущалось в церковной музыке всех областей Италии, но везде принимало разные формы. В Риме, где в первой половине XVIII века действовало более трех десятков церквей, имевших хорошие капеллы, картина была весьма пестрой. Образцовой палестриновской традиции строго следовала лишь Сикстинская капелла в Ватикане. Она сопровождала службы, которые вел папа. В этом случае допускалось только звучание хора а *capella*, без инструментального сопровождения, исключался даже орган — эта традиция существует и поныне. *Capella Giulia* собора св. Петра участвовала в торжественных богослужениях, но только

в том случае, если ими не руководил понтифик. В этом случае строгость запретов несколько уменьшалась, и капельмейстеры охотно делали шаг «в сторону» нового стиля. Хоровое пение уже мало напоминало возвышенное письмо Палестрины, наследуя экспрессивной манере XVII века, допускалось — пусть и ограничено — инструментальное сопровождение. И наконец, в некотором удалении от Ватикана и сурового надзора за чистотой старой манеры, в остальных римских церквях все зависело от воли капельмейстера и возможностей капеллы. Неудивительно, что здесь господствовал новый концертный стиль [15, с. 100].

Сохранялись ренессансные полифонические традиции и в Болонье. В жизни города большую роль играли многочисленные религиозные общества и церкви — к 1700 году их было более сотни, так что в музыкальной культуре доминировал не оперный театр, как в большинстве областей Италии, а духовная музыка. Здесь ярко заявили о себе «авагардные» инициативы. В Соборе Сан Петронио, располагавшем мощными исполнительскими силами, в XVII веке сформировалась влиятельная скрипичная школа, известная не только в Италии, но и за ее пределами. В музыкальном оформлении церковной службы начали активно использоваться инструменты. Они не только сопровождали хоровое пение, но и получили право играть во время мессы инструментальные пьесы [20].

Главным же оплотом старой контрапунктической практики слыла Болонская филармоническая академия. Чтобы стать ее членом, музыкант должен был выдер-

жать экзамен. Вначале проходили испытания на звание *accademico cantore* (певцы) или *accademico suonatore* (инструменталисты). Через год те, кто желал, могли претендовать на звание *accademico compositore*. В этом случае соискателю предлагали написать вокальную четырехголосную композицию на заданный *cantus firmus*. Требования к этому сочинению были очень строгими: голосоведение, контрапунктическое сочетание голосов и форма должны были соответствовать нормам *stile osservato*. И В.А. Моцарт, и М. Березовский, и Й. Мысливичек при поступлении в Болонскую академию выполняли такое задание. И все три упражнения были написаны с теми или иными нарушениями правил — то ритм, то голосоведение, то мелодические обороты вырывались за четко очерченный круг требований старой хоровой полифонии [3, с. 144–145].

Педагогом, который нередко готовил будущих академиков к испытаниям, был самый влиятельный болонский ученый XVIII века Джованни Баттиста Мартини или, как его называли, падре Мартини (1706–1784). Сам он стал членом Филармонической академии поздно, когда ему было уже 52 года, так как ранее существовал запрет на прием в академию монахов. Именно падре Мартини, как выяснилось, немного подправил сочинение юного Моцарта, приведя его в соответствие с требованиями, что позволило тому стать самым молодым болонским академиком [4, с. 162–164]. В собственной церковной музыке, впрочем, падре Мартини не был пуристом, допускал мелодические и гармонические вольности,

использовал оркестровое звучание. И, что удивительно для монаха, даже сочинял комические оперы в чистейшем «театральном стиле», без какой-либо примеси ученых премудростей. Он неоднократно высказывался в пользу «разнообразия стилей» (*variet degli stili*) [9]. Очевидно, что реальная церковно-музыкальная практика в Болонье, как и в других итальянских городах, все более и более явно отдалялась от правил строгого письма, оставляя за ними роль школьной науки и профессиональной основы.

Ярко выраженной спецификой отличалась церковная музыка в Венеции. В меньшей степени, чем оригинальное государственное устройство венецианской республики или собственный календарь, она отражала особое положение города на Лагуне по отношению к другим областям Италии. Сан Марко, главный собор Венеции, имел собственный богослужебный чин — иной, чем в Риме, что имело значение и для музыкального оформления служб. Это касалось в первую очередь особой вечерни «Пяти Лаудате» (*Cinque Laudate*), в которой использовались пять псалмов, начинающихся с обращений «Хвалите» или «Хвали». Ее исполняли во время открытия золотого соборного алтаря — Пала д'Оро [1, с. 49–53]. Кроме того, наличие в Венеции приютов-консерваторий, в которых обучались девушки, позволяло привлекать к церковной службе женские голоса, что было недопустимо в Риме.

Сформировался в Сан Марко и свой музыкальный стиль. Огромное внутреннее пространство собора, наличие галерей, где располагались хоры и два органа,

способствовали широкому распространению антифонного пения. Попеременное звучание «разделенных» хоров (*cori spezzati*) [1, с. 47], к которым присоединялись духовые и струнные инструменты, рождало яркие звуковые и динамические контрасты. Жанр вокального концерта, созданный композиторами школы Сан Марко, на рубеже XVI–XVII вв., стал одним из знаков нового барочного стиля — праздничного, торжественного и эффектного. Тем не менее, и здесь контраст старой и новой манер ощущался совершенно отчетливо.

Stile osservato в церковной музыке первой половины века представляли сочинения Антонио Лотти (1666–1740). На протяжении многих лет он был связан с Сан Марко — вначале как певчий в хоре, затем как органист и, наконец, как капельмейстер. Служба в главном городском соборе, тем более в должности первого капельмейстера, считалась очень престижной. Она не наделяла композитора какими-то особыми полномочиями вне прямых обязанностей, но, фактически, превращала его в руководителя церковной музыки всей Венеции. Лотти написал для капеллы Сан Марко, а также для воспитанниц консерватории Инкурабили, где он служил, огромное число полных циклов месс и малых литургических жанров — мотетов, антифонов, псалмов. Среди них есть и те мессы, которые предназначены для двух хоров. Однако красочность тембровых и динамических переключений, столь любимая венецианцами, в них практически не ощущается. Нет в них следа и виртуозной вокальной манеры, свойственной оперной музыке Лотти. Хоры в большин-

стве его месс прозрачны по фактуре, отвечают строгим нормам полифонического письма — звучание а capella, голоса, вступающие имитационно, плавное мелодическое движение в вокальных партиях, правильное приготовление и разрешение диссонансов, спокойный ритм. При первом взгляде на партитуру даже может показаться, что она принадлежит кому-то из великих ренессансных классиков — Лассо или Палестрине. Имя последнего увековечено в названии одной из месс Лотти — *Messa a Palestrina in F.* (В XVIII веке встречались два варианта написания: *Messa* и *Missa*). Архаичными для позднего барокко и, тем более, для периода ранней классики выглядят и другие названия — *Missa del quinto tuono* или *Missa del sesto tuono*, отсылающие к старинным церковным ладам, или *Missa in canone*, основанная на канонической технике.

Однако, несмотря на такую верность традиции, даже самая «аскетическая» церковная музыка Лотти все же не кажется старомодной или тем более эпигонской. В ее звучании, в цепочках щемящих задержаний и секвенций, в гармонических светотенях ощущается экспрессия нового времени — времени, когда соборный, идеальный строй ренессансной мессы осложнен внутренним трепетом, энергией переживания, движения и жеста, свойственными человеку первой половины XVIII века. Характерно, что приверженность *stile osservato* у Лотти проявилась не сразу — только после возвращения в Венецию из Дрездена в 1719 году, где он в течение трех лет возглавлял придворный оперный театр. Неясно по какой причине, но композитор больше не написал

ни одной оперы, сосредоточившись на духовных жанрах. Столь же решительно он отказался от концертного стиля, присущего его более ранним церковным сочинениям. Как раз они, исполненные в Дрездене, поразили прихожан блеском оркестрового звучания и эффектными переключками хоровых групп и виртуозными вокальными соло — всем тем, что в общем представлении отличало венецианскую манеру.

Missa sapientiae (Месса разума) — одно из произведений такого рода. Неизвестны ни точное время ее создания, ни оригинальная авторская партитура. До нас дошли только «списки» — рукописные копии. В этом факте не было бы ничего примечательного, если бы ни создатели этих копий — Г.Ф. Гендель, Я. Зеленка и И.С. Бах. Ученые находят следы влияния мессы Лотти в произведениях Генделя, который в своей обычной манере использовал некоторые тематические идеи, развивая их по-своему. Ян Зеленка подготовил исполнение мессы Лотти в 1730 году в Дрездене, усилив струнный оркестр духовыми инструментами; он же, видимо, дал ей название. Версия Зеленки, скорее всего, стала известна Баху — в *Gloria* его Высокой мессы можно усмотреть следы влияния Лотти [13, с. 8–10].

По сравнению с ранними мессами псалмы для вечеров, которые Лотти писал и для капеллы Сан Марко, и для воспитанниц консерватории Инкурабили, несли на себе еще более явный отпечаток оперного пения. Однако в историю музыки Лотти все же вошел не как глашатай новой манеры, а как «архаист», хранитель старой традиции. В 1770 году Берни, посетив Венецию, слышал в церкви Санти

Джованни э Паоло одну из месс Лотти, оценив ее как образцовую в контрапунктическом отношении [13, с. 9].

Противоположный стилиевой полюс в венецианской церковной музыке представляли сочинения Антонио Вивальди (1678–1741). Одно время он состоял на службе в капелле Сан Марко, но не на «первых ролях» как Лотти, а в качестве оркестрового скрипача. Поэтому основные духовные сочинения были им созданы не для главного собора, а для своих учениц в консерватории Пьета. Многие из партитур утеряны, сохранившиеся трудно датировать, но общее число весьма велико — более 60: три оратории, мессы и их отдельные части, псалмы и интродукции для вечерец, магнификаты. Хор, которым Вивальди располагал в консерватории, состоял из трех десятков хорошо обученных певиц, причем некоторые из них могли исполнять партии не только сопрано или альты, но также тенора и баса — их имена сохранились в рукописных партитурах. И хотя сравниться с исполнительскими силами Сан Марко молодые хористки, конечно, не могли, послушать их приходило немало публики [18, с. 35–39].

Практически все, что вышло из-под пера Вивальди в духовных жанрах, несомненно, принадлежало к *stile moderno* и несло явный отпечаток оперной и концертной стилистики. Ближе всего к опере находился сольный мотет — жанр, получивший в Венеции широчайшее распространение. По определению Иоганна Иоахима Кванца, немецкого композитора и теоретика, в Италии он представлял собой духовную кантату на ла-

тинский текст, состоящую из двух арий *da capo*, двух речитативов и заключительной «Аллилуйи», которая исполнялась перед *Gloria* или после *Credo* в мессе или после вечерни [15, с. 288]. Жанр, популярный в Венеции в XVIII веке, впоследствии утратил свое значение, и уже в следующем столетии ученые с недоумением задавались вопросами об уместности использования виртуозной сольной музыки в литургии — эта ситуация подробно описана в диссертации Е. Антоненко [1, с. 63–64, 75–78].

Вивальди не только использовал в своих мотетах весь «арсенал» выразительных возможностей и приемов оперных арий, но и иногда прямо переносил номера «из театра в храм». Именно это он проделал с арией из «Неистового Роланда», превратив ее в духовную вокальную пьесу (*Aria de Sanctis*) *Eja voces plausum date* [18, с. 235]. Пожалуй, ни один из жанров так остро не обозначал внутренние противоречия в церковной музыке XVIII века, как этот. Виртуозное сольное пение на манер оперного, причем включенное в мессу, было, пожалуй, не только крайним выражением того светского духа, с которым боролись церковные иерархи, но и проявлением индивидуального самовыражения, противоречившего идее соборности.

К сольным мотетам примыкают и вивальдиевские «Интродукции» — вступительные части к *Gloria*, открывающему вечерню *Dixit Dominus*, и к *Miserere*. Все сочинения такого рода написаны для сопрано или альты соло в сопровождении струнных и *basso continuo*. В этом, пожалуй, состоит основное отличие от арий оперных, где Вивальди часто использовал

духовые инструменты, наделяя их партии мелодической самостоятельностью. В церковных ариях на долю оркестра выпадает, в основном, простая поддержка вокальной партии. Фактически все они представляют собой своеобразные концерты для голоса с оркестром на латинские нелитургические тексты пасторального или нравоучительного характера.

Из литургических сочинений Вивальди наибольшую известность приобрела его *Gloria D-dur*, одна из двух сохранившихся. Именно с ее исполнения в 1939 году началось возрождение интереса к вивальдиевской духовной музыке. Скорее всего, эта часть ординария представляла собой венецианский вариант *Missa di Gloria*. Многочастная композиция, состоящая из 12 номеров — хоров, арий и дуэта — полна музыкальных красот. Она принадлежит к «концертному» типу мессы. Ее хоровые партии расцвечены виртуозными юбилеями, энергичные имитационные построения чередуются с гомофонными разделами, диатонические построения — со смелыми хроматическими последовательностями аккордов, полнозвучное оркестровое сопровождение — с выразительными контрапунктами голоса и солирующего инструмента. Арии и дуэт напоминают об аналогичных оперных, но, в отличие от сольных мотетов, они выдержаны в более строгой манере. Вивальди отказывается в них от принципа *da capo*, типичного для арии оперной (он вряд ли уместен в музыке на канонический текст), и предпочитает форму, близкую структуре первых частей концертов. *Stile osservato* представлен и здесь, и в других литургических сочинениях Вивальди фрагмен-

тарно. Выяснилось, что завершающая *Gloria* «ученая» fuga *Cum Sancto Spiritu*, есть ни что иное как переработанный хор Джованни Мария Руджери (ок. 1665 — ок. 1720) [19, с. 329]. По-видимому, строгий ренессансный полифонический стиль, пусть с более свободным отношением к диссонансам, так и не был освоен композитором в полной мере. Зато его динамичные хоровые композиции, близкие концерту и по своей форме, и по тому, как ярко в них обыгрываются контрасты вокала и оркестра, оказали на современников, в том числе на И.С. Баха, большое влияние. В его Высокой мессе есть немало страниц, напоминающих о вивальдиевской «Глории».

Венецианским мастером, не уступавшим по значению Вивальди, во второй половине XVIII века стал Бальдассаре Галуппи (1706—1785). На протяжении почти 40 лет, с 1748 года до конца жизни, он занимал руководящие посты в капелле Сан Марко, сперва в качестве *vice-maestro*, затем — капельмейстера. Кроме того, он преподавал в двух венецианских консерваториях — Мендиканти и Инкурабили. Первым специальным исследованием, посвященным церковной музыке Б. Галуппи в России, стала серьезная и основательная диссертация Е. Антоненко [1]. Как и в случае с Вивальди, сегодня трудно определить точное количество написанного Галуппи для церкви. По всей видимости, оно было огромно, даже больше, чем упомянутые в энциклопедиях две сотни сочинений, причем в наше время ученые едва ли не ежегодно находят и атрибутируют новые рукописи.

В отношении к *stile antico* и *stile moderno* Галуппи занял позицию, в определенном смысле объединяющую подходы своих предшественников. Он отдал дань обоим манерам. В музыке, созданной для Сан Марко, вес контрапунктического хорового письма и других атрибутов строгого стиля значительно выше, чем в той, что написана для

консерваторий. Большинство сольных мотетов, предназначенных для исполнения воспитанницами Мендиканти или Инкурабили, также как у Вивальди, имеет виртуозную вокальную партию и развитое инструментальное сопровождение. Их исполняли и во время дневных концертов, которые устраивались в консерваториях, и во время служб, отправляемых в церкви.

Галуппи был автором нескольких *Missa brevis* и множества сочинений к отдельным частям ординария. Особый интерес представляют мессы, написанные им в России, но предназначенные для Рождественских праздников в Сан Марко (1766, Санкт-Петербург; 1767, Москва). Галуппи очень дорожил своим местом в соборе и согласился поехать в Россию только после того, как ему гарантировали возможность сохранить и его пост, и денежное вознаграждение [1, с. 156]. В «русских» мессах им были сочинены только части *Gloria* и *Credo*, что можно объяснить принятой в Венеции практикой: начальную, считавшуюся менее важной, часть мессы писал органист, вторую и при необходимости третью, более протяженные и сложные, — первый капельмейстер. Последние части (*Sanctus* и *Agnus Dei*) читал священник, а музыкальная часть заменялась моте-

том или концертом. Соавтором Галуппи в Рождественской мессе Сан Марко 1766 года (которую по аналогии с оперой можно назвать «мессой-пастиччо») выступил Франческо Бертони, выполнявший как раз в середине 1760-х годов обязанности первого органиста собора [17, с. 26–29].

О музыке обоих авторов, если бы ему довелось ее услышать, Дж. Порта, наверное, сказал бы то же самое, что и о мессе Кальдары. Особенно правомерно это по отношению к частям, написанным Галуппи. «Прелестные менуэты», галантные танцевальные арии с оперными колоратурами и затейливыми каденциями, «охотничьи» кличи и зовы в хорах порою делают прочтение канонического текста мессы совершенно неожиданным. Славление Господа (*Laudamus te*) «утопает» в радостных «птичьих трелях», возвышенная гимничность уступает здесь место земной радости. Рассказ о крестных муках Христа (*Cruzifixus*) превращается в мажорный лирический дуэт. Театральная стилистика в сольных номерах ощущается повсеместно — раздел *Cum Sancto Spiritu* начинается с аккомпанированного речитатива, подобно оперной сцене. Однако в целом стиль Рождественской мессы можно считать «смешанным», так как в отличие от Вивальди Галуппи охотно писал хоровые фуги, отделявая их со всем тщанием, но полифоническая форма — единственное, что осталось у него от *stile osservato*. И характер тематизма, и свобода концертных сопоставлений хора и оркестра, и гомофонные интермедии — все это говорит о новой контрапунктической технике. В соседстве старого и нового

в одном произведении видится итог, к которому пришла венецианская церковная музыка ко второй половине XVIII века.

Неаполь, занявший в 1720-е годы центральное положение в области оперы, сказал свое слово и в сфере церковной музыки, которая играла здесь столь же важную роль, как в Риме и Болонье. Причиной была и патриархальность нравов южных итальянцев, и их любовь к церковным праздникам, шествиям и зрелищам — всего в году их набиралось до сотни, апогея они достигали на Пасху и в дни, посвященные св. Януарию, покровителю Неаполя. Особо почиталась также Дева Мария. И, конечно, значение имел общий «вес» клира в жизни города, где было около 200 церквей, и каждый 15-й житель имел то или иное отношение к церковной службе [6, с. 16; 5, с. 15–18].

Путешественники, посетившие Неаполь в XVIII веке, не раз отмечали, что отношение горожан к религии было проникнуто особой, наивной радостью, в святом они видели не только заступника, но почти что родственника. Церковный праздник обычно выплескивался на улицу, превращаясь в театрализованное представление. Одно из них описал Гёте: «Сегодня праздник святого Иосифа, патрона всех пекарей... Так как из-под черного кипящего масла все время рвется пламя, в их профессии есть что-то от геенны огненной; поэтому еще вчера вечером они изукрасили дома картинами: душа в огне чистилища, страшные суды тлели и пылали, куда ни глянь. Громадные сковороды стояли перед дверями на наспех сложенных плитах. Один подмастерье замешивал тесто, другой придавал ему форму...

Возле сковороды стоял третий [...] Два последних парня были в белокурых, курчавых париках, что здесь значило — ангелы» [2, с. 105].

Как и в Венеции, «институтами», в которых звучала духовная музыка, были церкви и консерватории. В четырех неаполитанских консерваториях обучали юношей, в XVIII веке они стали важнейшим центром музыкального образования не только в Италии, но и во всей Европе. В консерваториях работали первоклассные музыканты, часто совмещая эту деятельность со службой в церкви и в театре.

Сосуществование старого и нового стилей в церковной музыке было характерно и для Неаполя. Во многом оно проявлялось в формах, аналогичных тем, которые были типичны для Венеции, хотя существовала и оригинальная особенность. Противостояние *stile moderno* и *stile osservato* в 1730-е годы здесь вылилось в теоретическую полемику, которую, скорее, можно было бы ожидать от ученых болонцев, чем от неаполитанцев. В городе образовались две непримиримые партии, сплотившие сторонников Франческо Дуранте и Леонардо Лео. Дуранте преподавал в консерваториях Деи Повери ди Джезу Кристо и Санта Мария ди Лорето, писал исключительно духовную музыку — был автором сорока месс, двадцати мотетов, священных драм и литаний. Лео работал в двух других неаполитанских консерваториях — Пьета Деи Туркини и Сант Онофрио, славу ему, в отличие от Дуранте, принесли оперы и оратории.

Повод для полемики был ничтожен, партии не сошлись в вопросе о том, считать ли интервал кварты консонансом или

диссонансом. Такая постановка вопроса на первый взгляд напоминает описанный Дж. Свифтом спор о способах разбиения яйца — с острого конца или с тупого, имевший в Лилипутии далеко идущие последствия. Однако суть полемики между «дурантистами» и «леистами» в конечном счете заключалась в более важной проблеме. «Дурантисты» отстаивали приоритет нового смешанного стиля, а «леисты» — главенство *stile antico* и его размежевание со *stile moderno*. Лео, будучи оперным композитором, по-видимому, более остро ощущал различие жанров и в своих мессах во многом ориентировался на нормы ренессансного письма. Рихард Вагнер, услышав исполнение *Miserere* Лео, сравнил его композицию с мощным собором, построенным крепко, рельефно и величественно, когда каждая модуляция, рожденная движением голосов, производит огромное впечатление [Цит. по: 22]. Рукопись этого сочинения из Фитцвильямова музея в Кембридже обозначена как «*Miserere* для двух хоров в духе Палестрины», в копии 1739 года — как «*Miserere* в концертной манере для двух хоров». Названия, на первый взгляд, противоречат друг другу, но, по сути, указывают на основной образец, на который, скорее всего, ориентировался Лео — на легендарное *Miserere* Грегорио Аллегри, также предназначенное для двух хоров. В 1630-е годы оно было написано для исполнения в Сикстинской капелле на страстной неделе и на протяжении всего XVIII века служило одним из образцов *stile osservato*. Благородная и возвышенная манера в *Miserere* Лео восходит именно к этому образцу. Сопоставление

попеременного и совместного звучания обоих хоров рождало иллюзорный пространственный эффект, столь излюбленный в барочной музыке, в частности — в инструментальном концерте. Такую концертность можно считать единственной «уступкой» Лео эстетике нового времени.

Дуранте стоял на прямо противоположной позиции. Его церковные сочинения, как правило, имеют прозрачную гомофонную фактуру, короткие имитационные построения больше напоминают переключку голосов, чем полифонический прием. Мелодика и оркестровое сопровождение у Дуранте близки опере, а в гармоническом языке немало смелых решений. Исключение составляет *Missa in Palestrina*, единственная из месс Дуранте, написанная в строгом стиле.

Перголези, ученик Дуранте, в своих мессах *D-dur* и *F-dur* (1732) во многом наследует своему учителю, однако в масштабных двойных фугах отдает должное и полифонической технике, угодив тем самым Лео, который назвал первую мессу «неплохой», а вторую — «совершенной» [11, с. 72]. Обе мессы написаны для двух хоров, как и *Miserere* Лео, что уже само по себе несет «заряд» концертности. В целом, смешанный стиль — *stile misto* — с 1730-х годов стал в Италии основополагающим для мессы и церковной музыки в целом [8, с. 19–36]. В ней утвердилось равновесие двух манер — новой, свободной полифонической в хорах с развитым оркестровым сопровождением, не дублировавшим вокальные партии, и «театрального» стиля в оперных по духу ариях и дуэтах. Хоры в *stile osservato*

встречались гораздо реже. Такое сочетание определило характерные черты церковной музыки раннеклассической и классической эпохи не только в Италии, но и в других европейских католических странах. К типу *Missa concertata*, утвердившейся в Венеции и Неаполе, принадлежит Высокая месса Баха, он повлиял на стиль месс венских классиков — Иозефа и Михаэля Гайднов, В.А. Моцарта.

«Малые» жанры церковной музыки — антифоны, градуалы, псалмы, литании — в еще большей степени, чем мессы, испытывали влияние оперы. Чаще всего в Неаполе звучали сочинения на текст *Salve Regina*, одного из четырех марианских антифонов. Его исполняли обычно после вечерни с Пятидесятницы до первого Адвента. Кроме того, еще в XVII веке возникла традиция петь этот антифон на вечерней службе по субботам. Такое внимание к жанру *Salve Regina* не случайно. Богоматерь в Неаполе, как было уже сказано, особо почиталась, ее называли «главной хозяйкой» города и всего королевства, Деве Марии были посвящены многие церкви. Самая значительная — Санта Мария дель Кармине, где находилась чудотворная статуя Богоматери.

В большинстве итальянских регионов начиная с XVII века существовала традиция хоровых (часто двуххорных) *Salve Regina*, выдержанных в концертном стиле. В Неаполе этот вариант не получил широкого распространения, хотя и у Скарлатти, и у Дуранте есть хоровые антифоны. Большую роль в них играет полифоническое развитие — вплоть до использования фуги. В целом же, предпочтение отдавалось камерному составу —

сольная вокальная партия в сопровождении инструментов. Такая «мутация» не в последнюю очередь, вероятно, возникла из-за обилия великолепных певцов, обучавшихся в неаполитанских консерваториях и способных исполнить сложные в вокальном отношении сольные сочинения. Камерность *Salve regina* в Неаполе придавала антифону особую экспрессивность и лирическую наполненность. Грань между церковной и театральной музыкой здесь порою была почти незаметной. Даже Леонардо Лео, признанного приверженца строгого стиля в мессе, в *Salve Regina* не миновали оперные влияния, еще более заметны они в обоих марианских антифонах Перголези.

Главное, что отличает неаполитанские *Salve Regina* от оперы, — более развитое инструментальное сопровождение. В то время, когда и в неаполитанской опере *seria*, и в комических жанрах голос абсолютно доминировал, оставляя на долю оркестра скромную задачу дублировать его и создавать гармоническую поддержку, в церковной музыке инструментальные партии обладали самостоятельностью, контрапунктировали вокальной. *Stile misto*, который в мессе проявлялся в сопоставлении частей, написанных в ученом и театральном стилях, здесь выражался в их сплетении, слиянии, рождая тем самым особый художественный эффект. Возвышенное молитвенное обращение к Богоматери окрашивалось в остро экспрессивные тона. Отличие от оперы проявлялось и образом диapaзона, в том, как показаны аффекты. Музыка в *Salve Regina* сосредоточена на воплощении различных оттенков

скорбных и радостных состояний. Но ни в первом, ни во втором случаях эти состояния не переходят некую меру, не приводят к эмоциональным взрывам и драматическим кульминациям.

К *Salve Regina* в этом отношении при­мыкает еще один жанр — *Stabat mater*. Самое известное сочинение такого рода из всех, написанных в XVIII веке, — кантата Перголези (1736). Стихотворная поэма, возникшая в XIII столетии, повествует о страданиях Девы Марии у креста, на котором распяли ее сына. Во времена Перголези она исполнялась в среду и пятницу на Страстной неделе. К жанру *Stabat mater* в первую половину XVIII века обра­щались многие итальянские композиторы, среди них Антонио Кальдара (1701) и Антонио Лотти (1720), Алессандро (1717) и Доменико Скарлатти (между 1715 и 1719 гг.). Венецианцы Лотти и Кальдара трактовали *Stabat mater* как монументальное ораториальное сочинение, Доменико Скарлатти отдал предпочтение старой полифонической манере, Алессандро Скарлатти создал камерную кантату для двух солистов и оркестра, которая и стала образцом для Перголези, использовавшего этот же исполнительский состав.

Stabat mater была заказана композитору братством «Кавалеров скорбящей Мадонны» церкви Сан Луиджи ди Палаццо, он завершил кантату незадолго до своей кончины. В этом факте сегодня можно усмотреть параллель с тем, какое место занял в творчестве Моцарта его Реквием, которому также довелось стать последним сочинением гения. Оба произведения были окружены *post*

factum неким романтическим ореолом, в них видели пророчество судьбы, роковое предзнаменование. Не в последнюю очередь, поэтому *Stabat mater* Перголези приобрела в восприятии и современников, и последующих поколений особый оттенок. Уже в XVIII веке ее высоко оценили — называли шедевром изобретательности и вкуса (В. Манфредини), слышали в ней особую ясность, простоту, истинность и очарование (Ч. Берни). Руссо восхищался начальным дуэтом, Ш. Де Бросс сетовал, что не смог познакомиться лично с создателем лучшего сочинения латинской музыки, в котором воплотилось глубокое чувство гармонии [5, с. 103–104]. Кантата получила широкое распространение в Италии и за ее пределами, известны ее многочисленные обработки, одна из них принадлежит И.С. Баху.

Пожалуй, только Падре Мартини высказался об этом сочинении без общего восторга. Он считал, что музыка *Stabat mater* слишком явно напоминает оперную и по своему характеру не подходит для передачи набожного, благоговейного и покаянного чувства [12]. То, что болонский ученый услышал в кантате Перголези оперные черты, совершенно правомерно. Но назвать *Stabat mater* сочинением «слишком оперным» все же нельзя. Перголези не использует типичной для оперных арий и дуэтов формы *da capo*, которая предполагает вокальную импровизицию и дает тем самым простор для индивидуального артистического самовыражения, противоречащего духу церковной службы. Сам тон музыки в *Stabat mater* иной, чем в операх Перголези, его арии и дуэты одновремен-

но чувствительны и возвышены, грациозны и горестно-меланхоличны.

Наиболее разработанная в кантате сфера скорбной лирики соприкасается с оперными *lamentī*, но все имеет свои особенности. В первую очередь — в том, насколько значима здесь музыкальная риторика, подчеркивание ключевых слов *dolorosa* (скорбящая), *lacrimosa* (слезная) и пр. Лексика латинского духовного текста не так уж отлична от лексики итальянского оперного, однако в операх Перголези риторические приемы отходили на задний план, отступая перед задачами обобщенного воплощения аффекта, а в *Stabat mater* композитор отдает им должное. Но, конечно, в самом общем плане падре Мартини был прав: оперных черт в *Stabat mater* Перголези действительно много. Он впервые в истории жанра внес в кантату принцип кьяроскуро — контраста между номерами, в ней появились не только мажорные, лирико-просветленные арии, но даже празднично-юбилейный виртуозный дуэт. *Stabat mater* Перголези стала одним из тех сочинений, в которых ясно обозначились признаки раннеклассического стиля. Риторические музыкально-языковые акценты стали последней данью уходящему барокко. Прозрачность, но не примитивность фактуры, в которой

гомофонный склад обогащался элементами полифонической свободы голосов, ясность, но не упрощенность гармонии, органично сочетавшей целенаправленность тонального развития и выразительные «светотени» мажоро-минорных оборотов, четкость мелодического синтаксиса при изобретательности варьирования мотивов — все эти качества вели к будущему классическому стилю второй половины века.

Итальянская церковная музыка XVIII столетия представляет собой ярчайшую страницу ее музыкальной культуры, в которой, к сожалению, еще немало лакун, белых пятен. Она исполняется реже, чем заслуживает, изучена гораздо менее основательно, чем оперы того времени. Такое «теневое» положение в чем-то объяснимо. Из-за интенсивнейшего развития оперного искусства, переживавшего тогда свой «золотой век», жанры церковной музыки оказались под его сенью. Но все же нельзя считать, что они полностью утратили особые качества музыкального стиля, в котором были еще сильны старые традиции. Именно скрещивание «архаического» и «нового» и определяет особенности церковной музыки практически во всех католических странах, в Италии этот процесс проявился с особой рельефностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антоненко Е.Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуши: проблемы изучения и исполнения. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2013. 271 с.
2. Гёте И.В. Из итальянского путешествия // Гёте И.В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1980. — С. 5-242.
3. Левашев Е.М., Полехин А.В. М.С. Березовский // История русской музыки. Т. 3. XVIII в. М.: Музыка, 1885. С. 132–160.
4. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. 2-е изд. М.: Классика-XXI, 2015. 623 с.

5. Панфилова В.В. Духовная музыка Дж.Б. Перголези и неаполитанская традиция. Дисс... кандидата искусствоведения. М., 2010. 150 с.
6. Реизов Б.Г. Итальянская литература. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1966. 356 с.
7. Хэриот Э. Кастраты в опере. М.: Классика-XXI, 2001. 302 с.
8. *Bacciagaluppi C.* Rom, Prag, Dresden. Pergolesi und die Neapolitanische Messe in Europe. Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 14. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2010. 306 S.
9. *Browsky H., Durante S.* Martini, [Padre] Giovanni Barrista [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2000.
10. *Cahn P.* Zur Tradition der Motette «a voce sola» im 18. Jahrhundert // Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Neue Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 5 / Hrsg. von H. Schneider und H.-J. Winkler Mainz u.a.: Schott Music GmbH & Co., 1991. S. 269–281.
11. *Degrada F.* Le messe di Giovanni Battista Pergolesi: problem di cronologia e d'attribuzione // *Analecta Musicologica*. V. 3. 1966. P. 65–79.
12. *Hucke H., Monson D.E.* Pergolesi, Giovanne Battista [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2000.
13. *Krümpelmann Th.* Antonio Lotti. Missa sapientiae // Antonio Lotti. Missa sapientiae, Johann Sebastian Bach. Magnificat BWV 243a. Deutsche Harmonia Mundi, 2003. 1 электр. опт. диск
14. Messe und Mottete // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9 / Hrsg. von H. Leuchtman und S. Mauser. Kassel u.a.: Laaber-Verlag, 1998. 400 S.
15. Die Musik des 18. Jarhunderts // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5. Laaber: Laaber-Verlag, 1985. 434 S.
16. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Kassel: Bärenreiter, 2004. 424 S.
17. *Rossi F.* Galuppi. Messa per San Marco, 1766. Chaconne digital, 2003. 1 электр. опт. диск
18. *Talbot M.* Antonio Vivaldi. Der Venezianer und das barocke Europa. Leben und Werk. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 1978. 319 S.
19. *Talbot M.* The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo Olschki, 1995. 565 p.
20. *Surian E., Ballerini G.* Bologna [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2000.
21. *Vogler G.J.* Über Choral und Kirchen-Gesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert. München: Jakob Giel, 1813. 96 S.
22. *Webber G.* Leonardo Leo. Miserere. Gaudeamus, 2001. 1 электр. опт. диск

