

Екатерина АНТОНЕНКО

ВЕНЕЦИАНСКИЙ МОТЕТ XVIII ВЕКА: ПОЭТИКА ЗАБЫТОГО ЖАНРА

Одной из малоизученных страниц истории мотетного жанра является итальянский мотет XVIII века — сольные виртуозные сочинения на латинскую поэзию того времени¹. Иоганн Йоахим Кванц, побывавший в Италии в 1724–1727 г., в трактате «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» (1752) характеризует жанр следующим образом: «Сейчас в Италии мотетом называют духовную сольную кантату на латинский текст, состоящую из двух арий и двух речитативов и заканчивающуюся “Аллилуйя”, которая исполняется обычно одним из лучших певцов во время мессы, после Credo» [25, 288]².

В Венеции XVIII столетия мотет был одним из любимых жанров церковной музыки: достаточно сказать, что ни одно праздничное богослужение без него не обходилось [23, 102]³. Однако после заката Венецианской республики, закрытия ее знаменитых «консерваторий» в конце столетия, жанр этот был предан почти полному забвению. Все мотеты XVIII века сохранились только в рукописи, как и большинство итальянской духовной музыки этого периода [3, 63], и, за исключением единичных произведений, таких как мотет «Exsultate, jubilate» В. А. Моцарта⁴, не исполнялись вплоть до конца XX столетия; уцелела лишь незначительная часть сочинений. На фоне возрождающегося ныне интереса к этому забытому некогда жанру важно осмыслить его природу, равно как и его критику, возникшую еще в XVIII веке и с энтузиазмом подхваченную потомками.

Прежде всего, вызывает вопросы литургичность сольного мотета. Уже с начала XIX века исследователи недоумевали, каким образом этот жанр вписывался в церковную службу. В словаре Пьетро Джанелли 1801 года читаем: «*Mottetto*. Это такое произведение для сольного голоса с инструментами, которое в церквях поют перед *Gloria in excelsis*. Как вообще это сочинение имеет место, я не понимаю: оно напоминает скорее театральную арию и, по-моему, вводится певцом, чтобы продемонстрировать свой голос для услаждения присутствующих и вящей славы» [13, 177]. Петер Лихтенталь с исторической дистанции описывает различные типы мотета в церкви; в словаре, вышедшем в 1826 году, о мотетах XVIII века он высказывается отстраненно и даже критично: «*Mottetto* <...> — музыкальное произведение, сочиненное на текст из Священного Писания, например, из

Антоненко Екатерина Юрьевна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель и дирижер вокального ансамбля «Интрада»

Псалмов, для сольных голосов, [а также] *a 2, 3, 4, 5, 6* с органом; таковы были старинные мотеты. В прошлом веке в сопровождении стали участвовать [другие] инструменты. Во времена более близкие к нам было принято сочинять [мотеты] на какую-нибудь духовную тему, грубыми, рифмованными латинскими стихами, с речитативами, каватинами и ариями, и класть на музыку в театральной манере» [20, 52-53].

Недоумение в связи с исполнением такого рода произведений во время церковной службы мы можем встретить и у современных исследователей. Дэнис Арнольд в статье 1980 года «Сольный мотет в Венеции» пишет: «Сложно понять, какую литургическую функцию они [здесь] выполняли⁵. Тексты — вероятно, какого-то местного рифмоплета — представляют собой цветистые, сентиментальные латинские стихи, в которых во время мессы и вечерни, мягко говоря, нет необходимости. Музыка состоит из арий и речитативов, последние — часто [речитативы] *accompagnato*, очень оперные по характеру» [3, 64]. Тем самым, музыковед обобщает критику жанра, накопившуюся за столетия. В попытке объяснить популярность сольного мотета в XVIII столетии Майкл Тэлбот также не избегает критического уклона в оценке сольного мотета как художественного целого: «Эти “концерты для голоса” обладают большой мелодической привлекательностью, несмотря на то что голос в них бесстыдно доминирует, и они не особенно утонченны. Кухонная латынь их анонимных текстов, в которых не к месту появляются аркадские образы, такие как распеваящий трели соловей, достойна меньших похвал» [27, 152].

Попробуем разобраться, насколько справедливо все вышесказанное, — а главное, объяснить феномен сольного мотета в контексте культуры его эпохи.

Как и другие жанры старинной музыки, сольный мотет тесно связан с практикой своего времени, когда музыка зачастую сочинялась в расчете на определенного исполнителя. При этом композитор учитывал его особенности, например, tessitura и диапазон голоса певца; произведение могло содержать его

¹ Исследователи долгое время игнорировали эту разновидность жанра, не находя в ней ничего «мотетного». Жанровым критерием мотета для них была имитационная полифония, естественным образом отсутствующая в сольных сочинениях XVIII века; см., в частности, «Историю мотета» Хуго Ляйтхентритта: [19, 412]. См. также [9, 269–271].

² Необходимо уточнить описание Кванца, заметив, что второй речитатив часто может отсутствовать, как мы увидим далее на примере мотета «*A tupe alpestri ad vallem*» Б. Галуппи. Такой четырехчастный мотет характерен для творчества Галуппи, также как и для творчества ряда других композиторов, в том числе Н. Йомелли [17, 330]. О месте сольного мотета в богослужении XVIII века см. прим. 11.

³ Чтобы получить представление о количестве ежегодно сочиняемых в Венеции мотетов и их соотношении с другими жанрами духовной музыки, можно обратиться к различным письменным прошениям композиторов, в которых они перечисляли свои сочинения. Приведем в качестве примера прошение Б. Галуппи об отъезде в Лондон в 1741 году, в приложении к которому он перечисляет все сочинения, написанные им за год службы, среди которых шестнадцать мотетов, четыре *Salve Regina*, два антифона и девять псалмов. Также он прилагает сочинения для исполнения во время своего отсутствия: четыре мотета, три антифона и два псалма [23, 85]. На данный момент найдено, однако, всего лишь около сорока сочинений Галуппи в жанре мотета за его в общей сложности тридцатилетний стаж работы в венецианских приютах.

⁴ Мотет «*Exsultate, jubilate*» (KV 165) был написан в январе 1773 года во время посещения Моцартом Милана для кастрата Венанцио Раудзини.

⁵ Данное высказывание Арнольда относится к так называемым *Introduzioni* — особой разновидности сольных мотетов без заключительного раздела «Аллилуйя», которые служили «вступлениями» к *Gloria*, *Dixit Dominus*, *Miserere* [27, 151].

характерные приемы, такие как, например, излюбленные украшения. В Венеции жанр сольного мотета был неразрывно связан, прежде всего, с таким музыкальным институтом, как *Ospedali*, или приюты⁶. Изначально деятельность приютов составляла исключительно забота об обездоленных, однако со временем музыка заняла одно из главенствующих мест в их жизни. В книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии» Чарльз Бёрни пишет: «Город [Венеция. — Е. А.] знаменит своими консерваториями или музыкальными школами, которых всего четыре — *Ospedale della Pietá, Mendicanti, Incurabili* и *Ospedaletto a S. Giovanni e Paolo*, в каждой из которых по субботним и воскресным вечерам, а также по большим праздникам, всегда даются представления <...> девочки содержатся здесь до замужества, и всех, у кого есть музыкальный талант, обучают лучшие мастера Италии» [7, 145–146]. И действительно, на протяжении XVIII века в разных приютах Венеции состояли на службе такие музыканты, как Антонио Вивальди, Иоганн Адольф Хассе, Николло Йомелли, Бальдассаре Галуппи. Среди них были и величайшие вокальные педагоги своего времени, например, композитор Никола Порпора.

Слава приютов зиждилась на музыкальных способностях их воспитанниц⁷. Посетители Венеции оставили большое количество отзывов об их пении, как правило, самого восторженного характера. Иоганн Кристоф Майер так пишет о пении этих девушек во втором томе своего «Описания Венеции» (1789): «Тем временем они подняли исполнительскую технику на высочайший уровень; когда они исполняли каденции, я не знал, что больше приводит в изумление: диапазон их голоса, многообразие пассажей или виртуозность» [21, 406]. Воспитанниц приютов часто сравнивали с оперными дивами своего времени, как это делает, например, леди Мери Уортли Монтегю в письме своему мужу от 29 марта 1740 года: «Вчера вечером в приюте Инкурабили был устроен вокальный и инструментальный концерт, где две девицы, по общему мнению, превзошли Фаустину и Куццони⁸, но, как вы знаете, им никогда не дозволяется петь в театрах» [22, 180]. Законы приютов действительно запрещали это; в случае непослушания девушек лишали приданого, которое было довольно большим в те времена. Однако отголоски театральных жанров мы можем увидеть в музыке ораторий, а также сольных мотетов. Недаром итальянский исследователь Пьер Джузеппе Джиллио называет жанр сольного мотета «ораторией в миниатюре» [15].

Живой интерес для современных исполнителей представляют вполне конкретные указания на характер тембра, особенности исполнительской манеры и диапазон голоса отдельных певиц, которые мы можем почерпнуть из отзывов иностранных любителей музыки. Шарль де Бросс в 1739 году пишет: «Пение их

⁶ В соборе Св. Марка в XVIII веке мотеты не исполнялись, см.: [28, 91; 8, 104]. Согласно М. Тэлботу, это могло быть связано с желанием предотвратить соперничество между певцами собора, которое могло вызвать предпочтение того или иного солиста. Он также предполагает, что препятствовать исполнению мотетов могли консервативные взгляды прокураторов собора Св. Марка. В свою очередь, Д. Арнольд высказывает мнение, что незначительное количество сольных мотетов, написанных для Сан-Марко начиная с первой половины XVII века, отражает состояние хора собора [3, 59].

⁷ В венецианских приютах музыке обучались только девочки. При этом, разумеется, в приюты принимались обездоленные дети обоего пола, но мальчики появляются в списках ненадолго: едва они немного подрастали, их отдавали подмастерьями в одну из городских ремесленных корпораций [1, 87].

⁸ Подробнее об этих знаменитых певицах своего времени см. словарные статьи: [10; 11].

внушает восторг отчетливостью и легкостью, ибо французская мода растягивать и округлять звуки здесь пока неизвестна. Особенно примечательна диапазоном голоса и скрипичным тембром Дзабетта из Инкурабили — ничуть не сомневаюсь, что она проглотила скрипку Сомиса!»⁹ (цит. по: [1, 95]). Это высказывание поразительно точно передает образ: владение голосом было сродни виртуозному владению скрипкой или другим музыкальным инструментом, что нашло непосредственное выражение в сольной музыке, и прежде всего, в таком жанре, как сольный мотет. Ироничный отчет в газете «Pallade Veneta» с описанием поездки девушек на остров Торчелло в 1702 году потрясающе передает красоту их пения: они «вернулись к природе, хотя и сохранили в голосах стаккато»¹⁰.

Основу сольного репертуара воспитанниц приютов и составляли мотеты, наряду с марианскими антифонами. Произведения этих жанров сочинялись композиторами в расчете на конкретных воспитанниц, имена которых часто можно обнаружить на авторских партитурах. Так, из автографа «Salve Regina» Б. Галуппи мы узнаем, что это сочинение было написано в 1746 году для солистки приюта Мендиканти, в котором тогда состоял на службе этот композитор, — Маргериты Бонафедде [4]:



Ил. 1. Первая страница автографа «Salve Regina» Б. Галуппи.
Библиотека консерватории им. Николо Паганини, г. Генуя. I-GI, C.1.1.

⁹ Джованни Баттиста Сомис (1686–1763) — знаменитый скрипач и композитор, родившийся и работавший в Турине. Благодаря службе у представителя младшей ветви Савойской династии Витторио Амедео I, князя Кариньяно, с 1718 года проживавшего в Париже, был известен во Франции, в частности, по выступлению в 1733 году в Духовных концертах [5]. Вероятно, французский историк и путешественник познакомился с искусством Сомиса еще у себя на Родине, отчего у него и возникла эта замечательно яркая и говорящая метафора.

¹⁰ Номер от 9–16 ноября 1702 года, ф. 3. Цит. по: [1, 94].

Имена певиц обязательно указывались в либретто, которые можно было приобрести заранее. Публика приходила послушать определенную певицу (или скрипачку), что сближало службы в приютах с оперными спектаклями. Ч. Бёрни оставил следующий отзыв по посещении им венецианских богослужений: «В приютах и в церквях, где не разрешается аплодировать как в опере, они [венецианцы. — Е. А.] кашляют, хмыкают и сморкаются, чтобы выразить восхищение» [7, 151]. Описывая свои впечатления от вечерни в приюте Инкурабили, Бёрни пишет, что прозвучавшая «музыка, написанная в *театральном* [курсив мой. — Е. А.] стиле высшего качества, хотя и исполнялась в церкви, не смешивалась с церковной службой, и публика сидела на протяжении всего времени, как на концерте» [ibid., 156]. Он также добавляет, что это представление «можно с полным правом назвать *concerto spirituale* [духовным концертом. — Е. А.]» [ibid., 157]. Немецкий исследователь Хельмут Хуке, суммируя высказывания современников, называет вечерню в приютах «дневным музыкальным представлением в итальянских городах, дневной прелюдией к вечерней опере» [18, 194]. Именно в таком контексте и следует воспринимать жанр сольного мотета. И именно такой контекст с еще большей остротой ставит вопрос о его литургичности. Насколько уместна подобная, написанная в откровенно театральной манере, музыка для церковной службы? Ответ на этот вопрос, на наш взгляд, не так прост и однозначен.

Несмотря на свободный поэтический текст, сольный мотет можно с полным основанием считать литургическим жанром духовной музыки XVIII века, — полагает немецкий исследователь Бертольд Овер. Поскольку унификация церковной службы последовала значительно позднее, в XIX веке, он считает неуместным применение понятий «нелитургический» и «паралитургический» к эпохе, в которую следовало единому образцу богослужения было отнюдь не обязательно ([23, 80–81]; ср.: [6, 114]). Хотя после Тридентского собора все храмы были обязаны служить согласно двум книгам — «Missale Romanum» (1568) и «Breviarium romanum» (1570), — епископствам и орденам с более чем двухсотлетней историей позволялось сохранять свои обычаи; венецианский патриархат относился к последним. «Нелитургическими», по мнению Овера, являются мотетные тексты, а не жанр как таковой¹¹.

Современная латинская поэзия — главное отличие сольного мотета от других литургических песнопений. Именно тексты сочинений этого жанра подвергались и подвергаются до сих пор наибольшей критике. В одном описании путешествия в Венецию, вышедшем в XVIII веке в Германии, читаем: «<...> в этих Консерваториях очень красиво положенные на музыку вечерни, за которыми следует большой мотет; его текст покупают съемщики мест. Однако это не более чем плохо срифмованная смесь латинских слов, в которой погрешности

¹¹ Следует также уточнить, что в венецианских приютах мотеты могли звучать не только «во время мессы, после Credo», как указывает Кванц, но и во многих других случаях. Согласно Б. Оверу, мотеты могли заменять литургические песнопения (части проприя, антифоны), исполняться во время заключительной части «короткой» мессы, во время «тихой» мессы и «короткой» вечерни, а также заполнять тишину, выступая в роли *Intermezzo* (см. [23, 105–145]). В связи с этим напрашивается сравнение жанра мотета с инструментальными концертами, которые также исполнялись во время службы. И те и другие могли звучать практически в любой момент богослужения. Принцип концертирования ярко присутствует также и в сольном мотете. Недаром М. Тэлбот называет этот жанр «концертом для голоса».

против правил и чистоты языка встречаются чаще, чем понимание и здравый смысл» (цит. по: [23, 198]). Также и Гёте венецианские латинские тексты скорее позабавили; об исполнении оратории в Мендиканти в 1786 году он пишет: «<...> местами музыка была бесконечно красива, текст вполне пригоден для пения, латынь настолько итальянская, что в некоторых местах должно смеяться; однако для музыки здесь большой простор» (цит. по: [ibid.]). Впрочем, при всем нашем уважении к авторам подобных высказываний, тексты мотетов не были бессмыслицей, пусть и хорошо ложащейся на музыку. Скорее, таковыми они могут показаться тем, кто не знаком с «двойственным» символическим толкованием многих традиционных образов риторической поэзии: наряду со светскими смыслами, они имеют и религиозные христианские коннотации.

Взять хотя бы один из устойчивых образов венецианских сольных мотетов — «трели соловья», столь резко критикуемый М. Тэлботом в мотетах Вивальди. Обратившись к трактату Филиппо Пичинелли «Mondo simbolico» (1669), мы обнаруживаем, что за этим образом может скрываться человек, возносящий хвалу Господу [24, 136]. В том же сочинении можно найти толкования и других образов, часто встречающихся в мотетных текстах: звезды, в зависимости от контекста, могут служить символами Господа, Богородицы или святых; образы ужасных существ, таких как чудовища, привидения, маски, символизируют дьявола, угрожающего человеку и уготавливающего ему страшные мучения; а восход солнца — Рождество Христа от Девы Марии [ibid., 4]. Изощренность многих аналогий у Пичинелли показывает, насколько изобретательными были люди его времени в поиске символических соответствий: согласно автору трактата, цветы на лугу подобны звездам на ясном небе, но не способны с ними сравниться — так и святые подражают добродетелям воплощенного Слова, но не могут достичь их совершенства [ibid., 333]. Таким образом, тексты мотетов лишь при «непосредственном» восприятии производят впечатление «цветистых, сентиментальных стихов местного рифмоплета» (как характеризует их Д. Арнольд) — погруженный в риторическую культуру XVII–XVIII веков человек обнаружит за ними систему устойчивых понятий и приглашение к тому, чтобы самостоятельно выстроить те или иные аналогии.

Особенность венецианской духовной музыки XVIII века состояла в том, что оратории в городе св. Марка сочинялись на латыни, так же как и сольные мотеты. На первый взгляд, это — простая формальность, дань традиции. Однако выбор языка далеко не случаен: латынь предстает здесь как неотъемлемый элемент риторической культуры, одним из центров которой продолжала оставаться Италия XVIII столетия. Иммануил Кант писал в 1790 году в «Критике способности суждения»: «Образцы вкуса, что касается риторических искусств, должны быть составлены на языке мертвом и ученом; первое для того, чтобы не пришлось им претерпевать перемен, какие неизбежно постигают живые языки, так что благородные выражения делаются плоскими, обычно устаревают, а новообразуемые лишь кратковременно находятся в обращении; второе — для того, чтобы была у него грамматика, не подверженная капризной смене моды, но с правилом неизменным» (цит. по: [2, 514]). Важно неизменное, не подверженное времени значение слова, которое включает в себе некую традицию, или преданность. Такое слово А. В. Михайлов называет «готовым» и характеризует его как «союз истины и неправды» [ibid., 512]. Музыка находится на стыке

этих смыслов «готового слова» — она откликается именно на так называемую «неправду», то есть отражает слово в его непосредственности, в то время как «истина» все время присутствует как неизменная данность. Отсюда вытекает театральность музыки, в которой быстро сменяющиеся друг друга образы текста находят яркое выражение. Театральность заложена и в устройстве текстов, которые сочинялись специально в расчете на театральные формы — арии *Da capo* и *Dal segno* и речитативы.

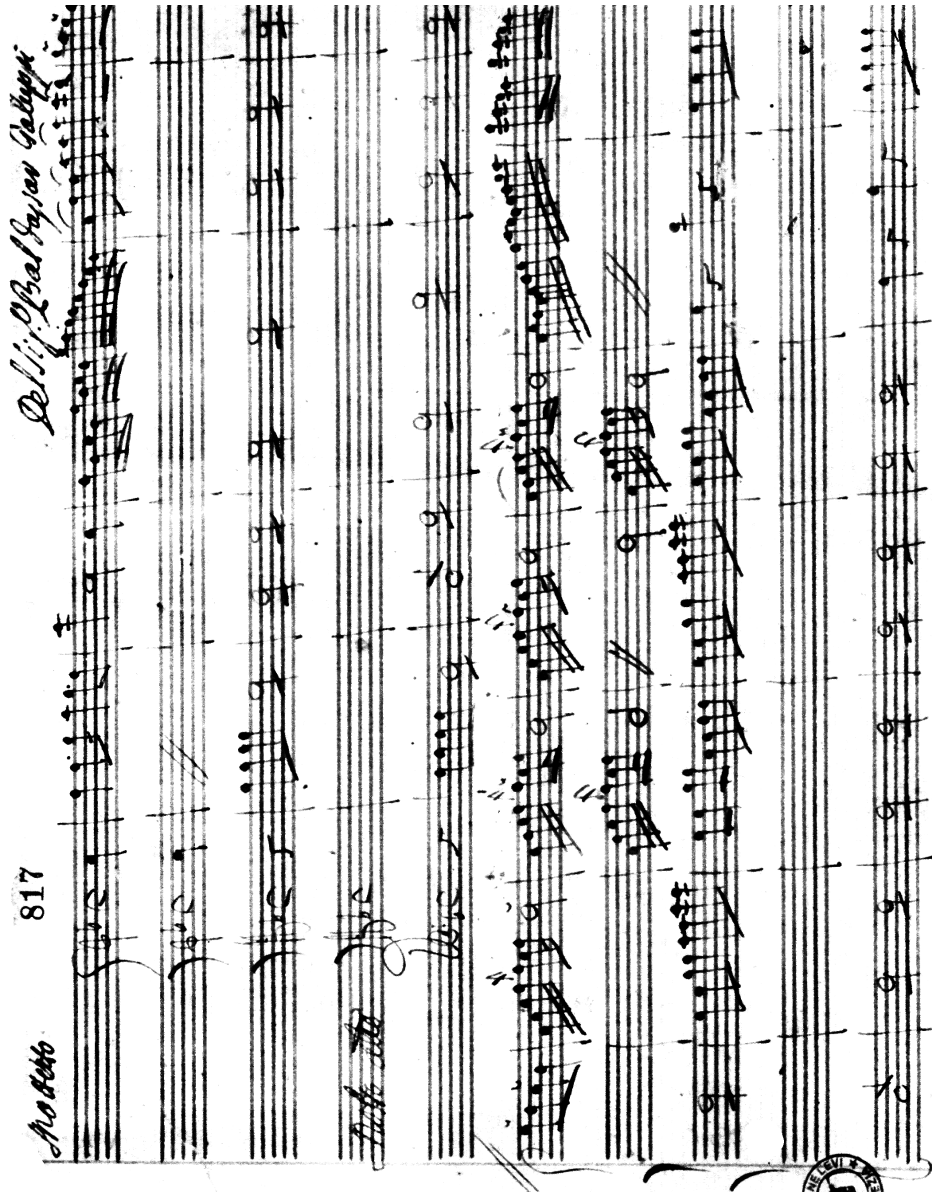
Что касается авторов мотетных текстов, то встречаются и довольно едкие замечания современников на их счет, как например: «Обыкновенно это работа церковного служки» (цит. по: [23, 198]). Так как подавляющее большинство текстов публиковалось анонимно, оспорить это утверждение довольно сложно. Однако имена немногих известных авторов мотетных текстов свидетельствуют об обратном. Все они были людьми блестяще образованными и принадлежали к высшим слоям общества, нередко церковным, как, например, аббат Пьетро Кьяри (см. [ibid., 199–203]); это подтверждает слова историка венецианской музыки Франческо Каффи о том, что автором этих текстов был «какой-нибудь любитель музыки, очень часто священник» (цит. по: [ibid., 198]).

Остановимся подробно на мотете «*A rure alpestri ad vallem*» Бальдассаре Галуппи¹². Сочинение написано в 1747 году для Джустины Гарганего, певицы приюта Мендиканти, о чем мы узнаём из сохранившегося сборника либретто «*Rhythmi Sacri*»¹³. Мотет «*A rure alpestri ad vallem*» дошел до нас в копии второй половины XVIII века, хранящейся ныне в фонде Леви в Венеции¹⁴.

¹² Бальдассаре Галуппи, снискавший славу одного из самых знаменитых оперных композиторов XVIII века, большую часть жизни состоял на церковной службе в родной Венеции: с 1740 по 1751 г. он работал maestro приюта Мендиканти, а с 1762 до своей смерти в 1785 году (с перерывом в 1765–68 г. на поездку в Россию) являлся maestro di сого собора Св. Марка (post vice-maestro занимал с 1748 года), а также приюта Инкурабили.

¹³ Впервые упоминается в [16, 136]. По каталогу Овера, либретто — VL3, мотет — VK159. Этот сборник содержит тексты пяти мотетов Галуппи, один из которых — «*Sum offensa, sum irata*», написанный для Джеронимы Тавани, — также сохранился, наряду с разбираемым нами сочинением.

¹⁴ Этот мотет был впервые записан в 1994 году французским ансамблем *Il Seminario Musicale* во главе с Жераром Леном (Lesne), который и исполнил сольную партию в этом сочинении. По справедливому замечанию Франко Росси, наряду с высоким уровнем исполнения, удивляют многочисленные ошибки в тексте мотета, который мы слышим в записи и можем прочесть в сопроводительном буклете [26, 339–340]. Эти ошибки отражаются на смысле текста мотета. Так, например, ошибочно прочитанное первое слово («*Aggire*» вместо «*A rure*») приводит к полному изменению смысла всего первого предложения, что также вступает в противоречие с его музыкальным воплощением. Из существительного «*rures*» («скала») оно превращается в императив глагола «*aggirio*» («нападать»), перемещая на себя смысловой акцент фразы. В том же предложении неправильно прочитаны слова «*descendent*» (как «*descendent*») и «*ululando*» (как «*reluando*»). В связи с этим перевод, представленный в буклете на английском, французском и немецком языках, получается таким: «Не спешите спускаться, о жители гор, в долину, не насылайте на меня диких чудовищ» [12]. К сожалению, подобного рода неточности по отношению к текстам мотетов не являются редкостью и при современной публикации. В случае с мотетами Вивальди это связано с тем, что их либретто не сохранились, и текст можно прочесть только по уцелевшим партитурам; см. [14, 160].



Ил. 2. Первая страница партитуры мотета «A gure alprestri ad vallem». I-Vievi, CF. B. 112.

RHYTHMI SACRI
MUSICE RECITANDI
IN TEMPLO
D. LAZARI MENDICANTUM
IN TRIDUO
HEBDOMADÆ MAJORIS
INTER SOLEMNEM
SANTISSIMI CORPORIS
D. N. J. C.
ADORATIONEM.
BALTHASSARE GALUPPI.
Chori Virginum Magistro, ac Moderatore.
ANNO SALUTIS M. DCC. XLVII.



VENETIIS,
SUPERIORUM PERMISSU.

Ил. 3 а, б. Титул и страница 7 либретто «Rhythmi Sacri»,
хранящегося в библиотеке Консерватории Св. Цецилии в Риме (I-Rsc).

(7)

JUSTINA GARGANEGA.

A Rupe alpestri ad vallem
 Descendunt, ululando,
 Feroces belluæ in me:
 Cor dubie palpitando,
 Attonitum in se,
 Languendo, tremit.

A barbaro furore
 Per omnem fugio callem
 Quærens celare me:
 Sed victum a tremore
 Cor quasi exutum spe
 Virtutem premit.

A rupe etc.

Ah, quo fugio! quo vado! antra, et cavernas
 Jam in vanum requiro.
 Ecce indomita monstra,
 Quæ infania, et rabie ardendo,
 Invadunt me terrentia aspectu fero.
 Heu, nunc illorum ero

A 4 Truci

1. A rupe alpestri ad vallem,
Descendunt, ululando,
Ferores belvae in me:
Cor dubie palpitando,
Attonitum in se,
Languendo, tremit.

A barbaro furore
Per omnem fugio callem,
Quaerens celare me:
Sed victum a tremore
Cor quasi exutum spe
Virtutem premit.

2. Ah! quo fugio! quo vado! antra, et cavernas
Jam in vanum requiro.
Ecce indomita monstra,
Quae insania, et rabie ardeno,
Invadunt me terrentia
aspectu fero.

Heu, nunc illorum ero
Truci ab ungue divisa, et lacerata,

Et a dente insatiabili vorata.

O Deus! clementiam tuam precanti ostende.
Ab imminente fato
Me salva, me defende.
Parce quaeso, ne aspicias
mea delicta:

Ah, quam in te sum rea,
tam sum afflicta.

3. Teneri affectus mei
In laudem summi Dei,
Ah! viscera movete
Et lacrimas stillate,

Et quando in gentibus,
Et quando in populis,
Magnalia Altissimi
Semper narrate.

4. Alleluia.

1. С высокой скалы в долину
С воем спускаются ко мне
Дикие чудовища.
Сердце — в смущении трепещущее,
Потрясенное —
Бьется, слабея.

От дикой [их] ярости
Бегу, куда глаза глядят,
Ища, где бы укрыться;
Но, побежденное страхом,
Сердце, почти лишившись надежды,
Теряет мужество.

2. Ах, куда идти, куда бежать?
Напрасно ишу грот или пещеру.
Се необузданные чудовища,
Пылающие безумной яростью;
Они устремляются на меня,
пугая свирепым взглядом.

Увы, быть мне их [добычей]:
Разорвут, растерзают меня
их страшные когти,
Поглотит ненасытная пасть.

О Боже! Яви просящей милость Твою;
От неминуемой гибели
Избави меня, защити.
Пощади, умоляю, не вмени
мне моих грехов.
Ах! Чем глубже вина пред Тобой,
тем сильнее отчаяние.

3. Преисполнившись любовью,
Восхваляю Вышнего Бога.
Ах! взволнуйтесь сердцем
И пролейте слезы,

И всем языкам,
Всем народам
Возвещайте непрестанно
О великих делах Всевышнего.

4. Аллилуйя.

Начало текста этого мотета может напомнить слушателю современный сценарий к фильму ужасов. Однако, если вспомнить трактовку образов чудовищ в трактате Пичинелли, становится ясно, что речь здесь идет о другом: о духовном мире человека, его внутренней борьбе и переживаниях. Пребывая в отчаянии в первой арии, через ужас, молитву и покаяние в речитативе, душа обретает мир и утешение во второй, переходящей в восхваление Всевышнего в заключительной «Аллилуйе»¹⁵. При этом музыка постоянно отражает также и непосредственный смысл текста. Тем самым мы находимся как будто в двух измерениях одновременно. Наглядно здесь практически каждое слово, влекущее за собой

¹⁵ Моделью для автора стихов, несомненно, служила библейская поэзия псалмов, где отчаянные воззвания об избавлении от преследователей соседствуют с восхвалениями божественного величия.

согласующийся со смыслом поворот мелодии или отражающееся в общей фактуре произведения; при этом солирующий голос и оркестр находятся в постоянном взаимодействии.

Мотет начинается с инструментального вступления, сразу заявляющего тему основного раздела арии. Мелодия энергичными прыжками «взбирается на скалу», чтобы спуститься с нее на слове «descendunt». Со слов «Cor dubie...» фактура резко меняется: из яркой картины «внешних» событий, ракурс перемещается на «внутренние» переживания. Мелодия «изнеможенно падает» на слове «languendo» («слабея») и переходит в долгую мелизму на слове «tremit» («бьется»), то и дело прерываемую выразительными паузами под «дрожащий» аккомпанемент струнных:

1

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and two instrumental parts (likely strings). The vocal line begins with the lyrics "Lan - guen - do tre -". The instrumental parts feature rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The second system continues the vocal line and instrumental accompaniment, with the vocal line showing more complex rhythmic figures and dynamic shifts. The third system shows the vocal line concluding with the word "mit" and the instrumental parts providing a final accompaniment with a strong *f* dynamic.

Далее первая тема звучит в тональности C-dur, а развитие второй приводит к инструментальному утверждению первой темы в основной тональности (F-dur). В начале средней части («A barbaro furore...») фактура живописует «дикую ярость»: пульсирующие аккорды, которые, очевидно, требуют утрированной артикуляции при исполнении:

2

The musical score consists of two systems. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a vocal line with lyrics: "A bar - ba - ro fu - ro - re per om - nem fu - gio cal-lem". The piano accompaniment consists of pulsating chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "quae-rens ce-la - re me, quae-rens ce - la - re me". The piano accompaniment includes a section with a forte (*f*) dynamic, showing more complex rhythmic patterns in both hands.

Далее снова следует неожиданная смена фактуры: в оркестре возникают «пугающие» синкопы с обозначением *f* и *p* («sed victum ad tremore...»). Охваченная страхом душа терпит поражение в этой борьбе, что делает переход к *Da Capo* логичным и закономерным. В последующем речитативе происходят основные изменения состояния души, как и свойственно этому разделу формы. «Мятущиеся в отчаянии» фразы солирующего голоса и «огрызающиеся» реплики «бешеных монстров» в оркестре сменяются более регулярным и спокойным *Adagio* третьей строфы текста («O Deus! clementiam tuam...»), перетекающей в уравновешенную поступь *Largo* второй арии. Здесь особенно выделены слова «stillate» («пролейте») и «pargate» («возвещайте») — в основной и средней частях арии соответственно.

3

et quando in gen-tibus, et quando in po-pulis, magnalia Altis-si-mi semper nar-ra -

- te, magnalia Al-tis-simi

semper nar-ra - te, semper nar-ra - te, semper nar-ra - te.

Как было показано выше, за текстами мотетов скрывается целая система образов и понятий, восходящих к риторике прошлых веков. Как утверждает А. В. Михайлов, античность, или «мифориторическая» культура, была еще «живой», неотъемлемой частью «культурной реальности» до рубежа XVIII–XIX веков [2, 509]. Но именно на рубеже XVIII–XIX веков вся риторическая культура стремительно умирает [ibid., 516], неизбежно унося с собой и такой жанр, как сольный мотет, неразрывно связанный с системой прошлого. Этот жанр оказался «на сломе риторической традиции», на сломе мировоззрений. В этот критический период в истории европейской истории, «в течение которого огромные пласты культурной традиции — то, что идет из глубины веков, и то, чему полагаются теперь начало, — приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве» [ibid., 509]. Так, расцвет сольного мотета столкнулся с непониманием этого жанра как такового.

Сольный мотет явился образцом высочайшей музыкальной культуры, о которой в полной мере мы сможем судить по мере накопления научного и исполнительского опыта. Жанр венецианского мотета привлекает все больший интерес современных музыковедов и исполнителей: появляются исследования, посвященные мотетам венецианских композиторов, призванные восполнить этот пробел в современной музыкальной науке, а также исполнения высокого уровня. Однако предстоит еще большая исследовательская работа, прежде всего по каталогизации и изданию музыкальных произведений. В то время как тексты мотетов отсылают нас к риторике прошлых веков, их музыкальное воплощение было в высшей мере современным. Мотет был неотделим от современной ему вокальной культуры, рассчитан на вокальную технику высочайшего уровня. Однако и эта великолепная виртуозная техника, как было показано на примере мотета Галуппи, являлась отражением непосредственного смысла текста мотета, указывая при этом на смысл риторический. С другой стороны, музыка в ту эпоху воспринималась как часть богослужения наравне с литургическим процессом и церковным убранством [23, 76]. Красота и виртуозность сольных мотетов, будучи неотъемлемой составляющей праздничного богослужения в венецианских приютах, гармонировала с внутренним строем церковной службы и роскошью храмов своей эпохи.

Использованная литература

1. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб: Иван Лимбах, 2009. 280 с.
2. *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков // А. В. Михайлов Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509–521.
3. *Arnold D.* The Solo Motet in Venice (1665–1775) // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 106 (1979–1980). P. 56–68.
4. *Arnold D., Arnold E.* A «Salve» for Signora Buonafede // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 113. Issue 2 (1988). P. 168–171.
5. *Basso A.* Somis, Giovanni Battista // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XXIII / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 667–668.
6. *Blichmann D.* Terminologische und stilistische Aspekte der Mottetti a voce sola unter besonderer Berücksichtigung Antonio Vivaldis // Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium im deutschen Studienzentrum in Venedig vom 4. Bis 7. April 2001 / Hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004. S. 113–114.
7. *Burney C.* The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. 2nd, corrected edition. L.: T. Becket, 1773. VIII, 409 p.
8. *Burde I.* Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. 185 S.
9. *Cahn P.* Zur Tradition der Motette «a voce sola» im 18. Jahrhundert // Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte / Hrsg. von H. Schneider und H.-J. Winkler. Mainz: Schott, 1991. S. 269–281. (Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. V)
10. *Dean W.* Bordoni, Faustina // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. III / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 894–895.
11. *Dean W., Vitali C.* Cuzzoni, Francesca // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. VI / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 794–796.
12. Galuppi. Motets: Confitebor, Arripe alpestri ad vallem: CD Booklet. Virgin Classics: 5 45030 2.
13. *Gianelli P.* Dizionario della musica sacra e profana, che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teorie, di erudizione ecc., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle Persone che si distinsero in Italia e ne paesi stranieri in quest'arte. 3 vol. in 1. Venezia: Andrea Santini, 1801. 176, 203, 166 p.
14. *Gillio P. G.* Il mottetto per voce sola nella produzione di Antonio Vivaldi // Rivista internazionale di musica sacra. Vol. VI (1985). P. 137–96.
15. *Gillio P. G.* Il mottetto a voce sola: un oratorio in miniatura // Nuovi Studi Vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere: atti del convegno: in 2 vol. Vol. I / a cura di A. Fanna e G. Morelli. Firenze: Leo S. Olschki, 1988. P. 501–510. (Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani, 4)
16. *Gillio P. G.* Saggio bibliografico sui libretti di motetti pubblicati dagli ospedali di Venezia (1746–1792) // Rivista Internazionale di Musica Sacra. Vol. XIV (1993). № 1. P. 118–191.
17. *Hochstein W.* Die Solomotetten bei den Incurabili unter besonderer Berücksichtigung der Kompositionen Jomellis // Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposium im deutschen Studienzentrum in Venedig vom 4. Bis 7. April 2001 / Hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2004. S. 321–367.
18. *Hucke H.* Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento // Antonio Vivaldi. Teatro musicale, Cultura e Società: atti del Convegno internazionale di studio (Venezia, 10–12 settembre 1981) / a cura di L. Bianconi e G. Morelli. Firenze: Leo S. Olschki, 1982. P. 191–206. (Studi di musica veneta, 2)
19. *Leichtentritt H.* Geschichte der Motette. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1908. 453 S. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von H. Kretzschmar, Bd. II)

20. *Lichtenthal P.* Dizionario e bibliografia della musica: in 4 vol. Vol. 2. Milano: Antonio Fontana, 1826. 545 p.
21. *Maier J. Ch.* Beschreibung von Venedig: in 4 Theile. Th. 2. Frankfurt und Lpz.: Christian Gottlieb Hertel, 1789. VI, 410 S.
22. [*Montagu M. W.*] The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu: in 3 vols. Vol. II. 1721–1751 / Ed. by R. Halsband. Oxford: Clarendon Press, 1966. XVI, 530 p.
23. *Over B.* Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali in 18. Jahrhundert. Bonn: Orpheus, 1998. 487 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 91)
24. [*Picinelli F.*] Mondo simbolico: o sia vniversità d'imprese scelte, spiegate, ed' illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell' abbate D. Filippo Picinelli milanese nei canonici regolari lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura, e Predicatore privilegiato. Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti &c. infinito numero di concetti; con indici copiosissimi. Milano: Stampatore Archiepiscopale, 1653. [34], 572, [176] p.
25. [*Quantz J. J.*] Johann Joahim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV. Kupfertafeln. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. [XIV], 334, [19], [1], [26] S.
26. *Rossi F.* Galuppi e i motetti // Barocco padano I: Atti del 9. Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli 17.–18.: Brescia, 13–15 luglio 1999 / a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan. Como: A. M. I. S., 2002. P. 329–343.
27. *Talbot M.* Vivaldi. 2nd revised edition. L.: J. M. Dent, 1993. 256 p. (The Dent Master Musicians)
28. *Talbot M.* The sacred vocal music of Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki, 1995. XI, 565 p. (Studi di musica veneta: Quaderni vivaldiani, 82)