



Научная статья
УДК 78.034.5(460):[784.13+783.4]
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.002>

Музыка и слово в произведениях испанских композиторов XVI века

Ирина Алексеевна Кряжева^{1,2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация

² Государственный институт искусствознания,
Козицкий переулок, д. 5, Москва 125009, Российская Федерация
irinakryazheva@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8140-2340>

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы, связанные с воздействием риторики на образ мышления эпохи и об особом отношении композитора к слову. Подтверждением тому служат выдержки из трактатной литературы, в которой авторы (Х. Бермудо, Ф. де Салинас, Г. Стокерус) затрагивают проблему соотношения текста и музыки. В полифонической композиции музыка и текст демонстрируют новый уровень взаимоотношения, и на примере мотетов К. Моралеса и Р. де Себальоса можно судить о филигранной работе музыкантов со словом, которое обретает новую степень выразительности и коммуникативности.

Ключевые слова: Возрождение, гуманизм, музыка, слово, риторика, стиль, мотет

Для цитирования: Кряжева И. А. Музыка и слово в произведениях испанских композиторов XVI века // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 36–47. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.002>.

HOMAGE TO PROFESSOR MIKHAIL A. SAPONOV

Research Article

Music and Word in the Works of 16th Century Spanish Composers

Irina A. Kryazheva^{1,2}

¹ Moscow State Tchaikovsky Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

² State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Ln., Moscow 125009, Russia
irinakryazheva@yandex.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8140-2340>

Abstract: The article deals with issues related to the impact of rhetoric on the way of thinking of the era and the composer's special attitude to the word. This is confirmed by excerpts from the tractate literature, in which the authors (J. Bermudo, F. de Salinas, G. Stokerus) touch on the problem of the relationship between text and music. In the polyphonic composition, the music and the text demonstrate a new level of relationship, and the example of the motets by C. Morales and R. de Ceballos, one can judge the filigree work of the musicians with the word, which acquires a new degree of expressiveness and communication.

Keywords: Renaissance, humanism, music, word, rhetoric, style, motet

For citation: Kryazheva, Irina A. 2021. "Music and Word in the Works of 16th Century Spanish Composers." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 36–47. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.002>.

На протяжении XVI и первой половины XVII столетий испанская музыка переживает период удивительного расцвета. Музыкальный голос Испании гармонично вписывается в «европейский хор», сохраняя при этом свой особенный «тембр». Немаловажную, если не основополагающую, роль в этом сыграла поддержка музыкальных институтов и конкретных фигур со стороны высших слоев общества, обладающих властью, финансовыми возможностями и развитым художественным вкусом¹. Церковь, королевский двор и знатные аристократические семьи стали главной общественной силой, под неустанным покровительством которой расцветало искусство полифонического пения и инструментального музицирования. Музыка, воспринимаемая в ренессансном обществе как одно из самых могущественных искусств, обладающих особой этической направленностью и эмоциональным воздействием, была неотъемлемым элементом как церковной католической службы, так и придворной жизни. Еще в последней трети XV века один из наиболее авторитетных фламандских музыкантов-мыслителей и композиторов Иоанн Тинкторис в одном из своих трактатов утверждал, что музыка усаждает Бога, украшает хвалы Богу, побуждает души к благочестию, изгоняет печаль, обращает в бегство дьявола, вызывает восторг, возвышает разум смертных, исцеляет болящих, прославляет искусных в ней, делает души блаженными [8, 521].

Основной корпус бытовавших в ту эпоху музыкальных жанров — мессы, мотеты, полифонические песни — представляли собой композиции, в основе которых лежал общий для всех принцип: соединение текста (чаще на латыни, а также на родных языках) и собственно музыки. И если до определенного момента текст и музыка сохраняли заметную автономию, то начиная с конца XV столетия вопрос об их соотношении постепенно становится одним из наиболее важных и обсуждаемых. Именно тогда словесные искусства и, в особенности, риторика, ищущая, по словам С. Аверинцева, убедительность [1, 146], 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, не отделимо от общей направленности гуманистической культуры, где риторика превращается из прикладной и в общем-то «служебной дисциплины в царицу всех наук» [2, 347]. Культура Возрождения, — отмечает исследователь, — культура «по преимуществу риторическая, слово понимается ею как высшее проявление человеческой природы <...>, работа над словом — как высшее человеческое предназначение» [там же, 349].

Гуманистические основы мировоззрения испанских полифонистов XVI века могут быть рассмотрены через призму взаимодействия слова и музыки, идеальное воплощение которого музыканты Возрождения видели в Античности. Таким образом, новое отношение композитора к слову, возникшее в эпоху «царствования» риторики, оценивается авторитетными исследователями, и в частности Э. Ловинским, как центр стилиевой революции Ренессанса в музыке. Ее фундаментом стало глубокое и всестороннее освоение античного наследия, когда «греческие писания» о музыке изучались ренессансными музыкантами с таким же рвением, как философы изучали Платона, скульпторы — античную скульптуру, архитекторы — античные здания [14, 549].

Так, описывая достоинства выразительного стиля Жоскена Дебре, Г. Глазеан постоянно апеллирует к античным авторитетам: «Ибо как [Вергилий] Марон благодаря

¹ Подробнее об этом см. в статьях автора: Музыка при дворе Католических королей Испании (рубеж XV–XVI веков) [4], Музыка на службе власти: испанские королевские капеллы в XVI веке [5].

своему природному дарованию приспособлял свой стих к вещам, например рисовал важные вещи частями спондея, выражал притворство частыми дактилями, употребляя для каждого предмета подходящие слова, так и Иодок [Жоскен Дебре] то шествует быстрыми, устремляющимися вперед нотами, где этого требует содержание, то запекает свою песню медленными звуками, соответствующими содержанию...» [7, 409].

Идея о тесном союзе музыки и слова находит дальнейшее развитие в XVI столетии, в особенности в трудах Д. Царлино: «Но если слово способно волновать души и направлять их в различные стороны, и это без гармонии и без ритма, еще большей силой оно будет обладать, если к нему присоединить ритм, звуки и голоса <...>, так как благодаря им мы возбуждаемся, зажигаемся, успокаиваемся и становимся слабыми» [там же, 454], — пишет Царлино, ссылаясь в своих суждениях на Платона и других античных авторов. В результате он приходит к выводу, что «невозможно музыканту соединять гармонию и слова без всякого соответствия <...>, нехорошо веселые слова соединять с печальной гармонией и тяжелыми ритмами, а печальные — с веселой гармонией и легкими или подвижными ритмами» [там же, 496].

У истоков начинающейся риторической эпохи в Испании стоял поэт, драматург и музыкант Хуан дель Энсина (1468–1529/30), 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 олицетворяет тип универсальной личности, соединившей в своем творчестве поэзию, театральное и музыкальное искусство. Его театральные произведения — эклоги — знаменуют истоки испанского театра. Его музыкально-поэтические произведения — романсы, вильяंसико и песни — открывают новые стилевые горизонты как в поэзии, так и в музыке. Действительно, Энсина впитал суть гуманистической культуры Возрождения, ее склонность к риторике и совершенному литературному и литературно-музыкальному стилю. Безусловным подтверждением этого служит его знаменитый *Cancionero* [11] (1496) — первый сборник кастильской поэзии одного автора, опубликованный в Испании на родном языке. Сюда вошли, помимо его собственных эклог и поэзии, переводы Буколик Вергилия и теоретическая работа «Искусство кастильской поэзии» (*Arte de trobar*). 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» [9, 82].

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 Алькала, где он заведовал кафедрой риторики, существенно повлияла на развитие словесности и поэзии на испанском языке, обозначив важную особенность испанской гуманистической традиции. А Энсина, отдавая должное этому «ученейшему маэстро», изгнанному из Испании варваризмы [9, 78], стал одним из первых художников, которые осознали необходимость развития и совершенствования национальной поэзии в русле новых завоеваний грамматики и риторики в тесном сотрудничестве с музыкой. Символично, что пути Энсины и Небрихи пересеклись в Саламанкском университете

Иллюстрации к статье И. Кряжевой
«Музыка и слово в произведениях испанских композиторов XVI века»



Ил. 1. Университет Саламанки. Основной фасад
Plate 1. University of Salamanca. Main facade



Ил. 2. Питер Ластман. Христос и женщина из Ханаана (1617). Рейксмузеум, Амстердам
Plate 2. Pieter Lastman. Christ and the Canaanite woman (1617). Rijksmuseum, Amsterdam

(см. цв. ил. 1), где начинающий поэт и музыкант изучал право, а Небриха преподавал грамматику и риторiku.

Что касается музыкально-поэтического наследия Энсины, то оно представлено разными песенными жанрами, в ряду которых вильянсико и романсы, создававшиеся для его же театральных произведений. Они сохранились, главным образом, в известном сборнике *Cancionero Musical de Palacio* (более шестидесяти), 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, утверждая пасторальный жанр в сфере «высокого» искусства. 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 постигаться» (*Oy comamos y bebamos*), написанное для карнавальная Эклоги VI, где 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, привносящее столь уместную здесь энергию и динамику.

1 X. дель Энсина. *Oy comamos y bebamos* (т. 1–12)

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 исследователи. Так, условный мир придворного искусства начинает вбирать в себя мотивы и образы народной культуры.

В XVI столетии вопросы соотношения слова и музыки освещаются в Испании в духе самых передовых тенденций своего времени и 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 (*contrafacere*) то, о чем говорится в тексте. Когда на музыку кладется текст *Clamavi Jesu voce magna*, нужно сочинить восходящую мелодию на слова *voce magna*; на текст *Martha vocavit Mariam sororem suam silentio* музыка должна пойти в нисходящем движении, чтобы быть едва слышной. Когда говорится *ascendit ad celum*, 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» [10, 125]. Далее он утверждает, что композитор, имеющий намерение сочинять правильно, во-первых, должен понять текст и сделать так, чтобы музыка служила тексту, а не текст музыке [там же, 134].

Приблизительно в это же время (с 1538 по 1553 годы) 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 Птоломея, 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 (*Sanctorum meritis*) сходны с ритмами горацевых од, что восьмисложные ритмы более всего пригодны для рассказывания историй и сказок [7, 416–419], то есть дает ценнейший конкретный материал, которым мог воспользоваться любой композитор, применив его в соответствующей ситуации.

Еще больше углубляет этот круг вопросов ученик Салинаса немецкого происхождения Гаспар Стокерус, автор мало известного трактата «Две книги о музыке со словами» (*De musica verbalis libri duo*), созданного около 1570 года в Саламанке [13]. Уникальность работы состоит в том, что это единственный известный в тот период труд, посвященный целиком и полностью проблеме правильного расположения текста в вокальной полифонии. Неправильное вокализирование текста возникает, по мнению автора трактата, по разным причинам, но чаще из-за несоответствия величины ноты и протяженности слога или слова. 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 них есть обязательные, которым должны следовать все, и необязательные, предназначенные для тех, кто желает большей точности в соотношении тона и слога [там же, 156–158]. В воззрениях Стокеруса современное поколение композиторов, в частности Вилларт и его школа, достигли более грамотного и правильного расположения слов в музыкальной композиции по сравнению с более старшим поколением Жоскена.

Нельзя не заметить, что в XVI веке для композитора становится важной не только формально-структурная, но и смысловая сторона текста, требующая своего выразительного и символического отображения в музыке, служащая импульсом для музыкальной фантазии и изобретательности автора. Пробуждение этого индивидуализированного восприятия, вообще свойственного эстетике гуманизма, было связано и с изменениями самой природы религиозного чувства, во-многом обусловленного распространением «философии Христа» Эразма Роттердамского², которому покровительствовали сам

² Работа Эразма «Оружие христианского воина» (известна также как «Энхиридион» — «*Enchiridion militis Christiani*») впервые была опубликована на латыни в 1503 году, а в 1520-е годы вышла в испанском переводе. О степени ее распространения в Испании писал французский исследователь эразмизма в Испании М. Батайон (Bataillon): «...При дворе императора, в горо-

император Карл V и его ближайшее окружение. В основе учения Эразма лежала идея внутренней веры и личного индивидуального общения человека с Богом. «Реформа, предложенная Эразмом, — отмечает исследователь — это, прежде всего, реформа духовная, направленная на изменение самого человека, а не традиций или культа, и ее нужно рассматривать в рамках ренессансного “человекотворчества”»³.

Анализируя эти общие процессы применительно к искусству, Э. Ловинский отмечает, что вместо объективного мира иератического символизма, свойственного средневековому периоду, художника Возрождения гораздо больше привлекает «субъективная сущность отношения человека к Богу перед лицом греха, страданий и смерти» [14, 523]. Вот почему, полагает исследователь, тексты мотетов обращаются к величайшим фигурам в моменты полного отчаяния: прощание Давида и Ионафана, несправедливо оклеветанная Сусанна перед лицом смерти, Рахиль, оплакивающая своих детей, и особенно Христос, страдающий на кресте. Таким образом, заключает Э. Ловинский, Ренессанс породил целую литературу для музыки, которую он называет *poesia per musica*.

В этом контексте, где музыка являет некий субъективный выразительный комментарий поэтического образа, исследователь рассматривает стилистические и технические новшества музыкального языка мастеров Высокого Возрождения. Используя музыкальную риторику, разные формы гармонической декламации, диссонансы, 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» [7, 496–497]. Всё это способствовало выработке принципов мотивной символики, разветвленной и сложной, рассчитанной на свою «экзегезу образованных людей» [3, 64].

Кристобаль де Моралес (ок. 1500–1553), при жизни снискавший репутацию «светоча испанской музыки», принадлежит к числу композиторов, сочинения которых показывают филигранную работу со словом. Он 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 народном языке и около 150 опусов, содержащих 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. Прямое подтверждение этому представляет 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»

дах, в церквях, в монастырях, даже в тавернах и на больших дорогах — повсюду у кого-нибудь имелся экземпляр Эразмова “Оружия христианского воина” на испанском языке. До этих пор его читали лишь немногие латинисты, и даже они не всегда всё в нем понимали; однако теперь его читают по-испански самые разные люди» (цит. по: *Хью Т. Золотой век испанской империи*. М.: АСТ, 2010. С. 13).

³ <http://svr-lit.ru/svr-lit/parfenova-tvorchestvo-luisa-de-leona/ispanskoe-vozhrozhdenie.htm>

[17, 199–200]. Многие историки музыки усматривают здесь определенное влияние философии неоплатонизма, в особенности, в понимании особой трансцендентной миссии искусства, «способного возвысить дух до созерцания самых высоких тайн» [там же, 205]. Действительно, осознание музыки, находящейся как бы в постоянном движении от Бога к человеку и возвращающейся вновь в сферу божественного, есть не что иное, как интерпретация того «духовного круговращения» или «любви», которая образует стержень религиозно-философских построений неоплатоника М. Фичино [6, 322]. Однако религиозный аскетизм, свойственный вообще испанскому гуманизму, обуславливает достаточно резкое неприятие Моралесом светского начала в искусстве, «чувственного и сладострастного, а значит ничтожного и неподобающего» [17, 205], что, безусловно, ограничивает возможность дальнейших сопоставлений.

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, рисунок и направление мелодических линий ассоциативно связаны со словом. Значительная часть его мотетов представляет собой



Ил. 1. Кристоаль де Моралес
Figure 1. Cristóbal de Morales

политекстовые композиции, построенные на повторяющемся *cantus firmus* со своим собственным текстом. Один из наиболее известных примеров — мотет *Emendemus in melius*⁴ («Изменимся к лучшему»), предназначенный для исполнения в одно из воскресений Великого поста. В этой небольшой пятиголосной композиции удивительно рельефно и убедительно противопоставлены две противоположные мысли: предсмертная покаянная мольба о прощении *Emendemus in melius quae ignoranter peccavimus* («Исправим же то, в чем по неведению согрешили») и неотвратимый императив *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* («Помни человек, ибо ты прах, и в прах обратишься»). Смысловое противопоставление облекается в точную и выразительную музыкальную

⁴ 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 Барселонском университете, автор не включает этот мотет в число анализируемых произведений ввиду сомнений в его авторстве.

форму, в которой 4 голоса оплетают друг друга имитациями, а в их мелодических линиях преобладает восходящее «вопрошающее» движение. Этим голосам противопоставлен *cantus firmus* (altus II), основанный на литургической теме и повторяющийся в неизменном виде⁵ через равные промежутки времени библейскую фразу, мелодика которой строится на нисходящих утвердительных оборотах. Ключевая фраза *in pulverem reverteris* подчеркивается поступенным нисходящим движением, имеющим явно символическое значение (см. пример 2).

В последнем такте заключительной фразы *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, олицетворяющее символическое разрешение конфликта через воссоединение верующей души с богом, причем эта главная мысль воплощается чисто музыкальными средствами (см. цв. ил. 2).

Сравнительный анализ двух мотетов К. Моралеса и Родриго де Себальоса на один и тот же текст *Clamabat autem mulier chanaanaea*, повествующий о настойчивой мольбе женщины-хананейки спасти ее дочь, которая «жестоко беснуется», показывает индивидуальную работу каждого композитора со словом. В обоих случаях для композиторов ключевой является фраза «Господи, помоги мне!» в момент смиренного коленопреклонения. Моралес выделяет первое проведение этой фразы серией имитаций, наслаение которых через короткие равные промежутки времени не дает возможности усомниться в том, что просительница отступит (см. пример 3).

После коротких имитаций на фразу *At illa venit* («А она, подошедши») следует кульминационное проведение фразы *Domine, adjuva 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 символизирующий ее коленопреклонение (см. пример 4).

Себальос также выделяет в качестве ключевой фразу *Domine, adjuva me*, но он предваряет ее кратким построением в аккордовой фактуре (фраза *At illa venit*), и только после пауз вступает сопрано с нисходящим «мотивом коленопреклонения», однако его диапазон охватывает лишь кварту (см. пример 5).

На этих конкретных примерах и в других случаях очевидно, как слово воздействует на музыкальную композицию и формирует свой символический ряд интонаций, мотивов, приемов, обретая гораздо более высокий уровень выразительности и коммуникативности. Однако в католических странах, и в том числе в Испании, эта тенденция вступает в определенное противоречие с установками, которые вырабатывались на Тридентском соборе, завершившем свою работу в 1563 году. Речь идет о четко обозначенных приоритетах церковной музыки и требованиях простоты и ясности в донесении текста, избегании разного рода изобразительности и излишества, уводящих от содержания церковной службы и мешающих сосредоточенной молитве [12, 404]. Хотя эти требования касались собственно богослужебной музыки, все же они в немалой степени поспособствовали формированию обновленного полифонического стиля, отличавшегося лаконизмом, прозрачностью и простотой. Многие композиторы, в том числе Дж. Анимучча, Дж. П. Палестрина и испанец Т. Л. де Виктория, сознательно переходили к новой манере, которая соответствовала бы веяниям и духу времени. Таким образом, на исходе Ренессанса испанские композиторы проявляли определенную гибкость, учитывая эстетические запросы гуманистической традиции и религиозные установки посттридентской эпохи.

⁵ Второе, четвертое и шестое проведения транспонированы на кварту вверх. В остальном шесть проведений литургической темы идентичны.

3

K. де Моралес. Clamabat autem mulier chanaanaea (т. 23–28)

23

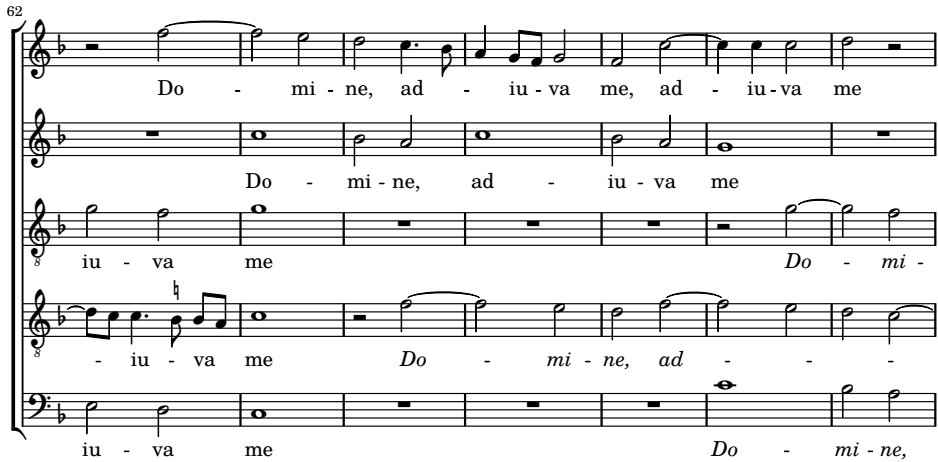


vid ad iu-va me.
ad iu-va me. Fi-li-
ad iu-va me, ad iu-va me.
vid, ad iu-va me.
Da-vid, ad iu-va me.

4

K. де Моралес. Clamabat autem mulier chanaanaea (т. 62–68)

62



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

5

P. де Себальос. Clamabat autem mulier chanaanaea (т. 43–50)



At il-la ve-nit "Do-mi-
At il-la ve-nit et a-do-ra-vit e-um di-cens:
At il-la ve-nit et a-do-ra-vit e-um di-cens:
At il-la ve-nit et a-do-ra-vit e-um di-cens:

Использованная литература

1. *Аверинцев С. С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения / отв. ред. В. И. Рутенбург. М.: Наука, 1984. С. 142–153.
2. *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.
3. *Баткин Л.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. 198 с.
4. *Кряжева И. А.* Музыка при дворе Католических королей Испании (рубеж XV–XVI веков) // Музыкальная академия. 2019. №3. С. 52–61.
5. *Кряжева И. А.* Музыка на службе власти: испанские королевские капеллы в XVI веке // Старинная музыка. 2020. №1 (87). С. 20–25.
6. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
7. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. 574 с.
8. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2009. 712 с.
9. *Хуан дель Энсина.* Искусство кастильской поэзии // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение / сост. А. Л. Штейн. М.: Искусство. 1977. С. 77–90.
10. *Bermudo J.* Declaración de los instrumentos musicales. Osuna: Juan de Leon, 1555.
11. *Cancionero* de Juan del Encina: primera edición, Salamanca, 1496.
12. *Europen music 1520–1642* / Ed. By James Haar. Woodbridge: The Boydell Press, 2006. 576 p.
13. *Gaspar Stokerus* Two books on verbal music. A new critical text and translation by Albert C. Rotola. University of Nebraska Press, 1988. 298 p.
14. *Lowinsky E.* Music in the Culture of the Renaissance // Journal of the History of Ideas. Vol. XV. No. 4 (Oct., 1954). N 4. P. 509–553.
15. *Marcia Peraza R.* El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2013. 350 p.
16. *Milsom J.* Cristóbal de Morales // Early Music. Vol. XXX. No. 2 (May, 2002). P. 323–324.
17. *Mitjana R.* Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI. Madrid: Sucesores de Hernando, 1918. 247 p.
18. *Stevenson R.* Spanish music in the Golden Age. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961. 552 p.

Получено: 18 января 2021 года

Принято к публикации: 12 февраля 2021 года

Об авторе:

Ирина Алексеевна Кряжева — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания

References

1. *Averintsev, Sergey S.* 1984. “Antichnyy ritoricheskiy ideal i kul'tura Vozrozhdeniya [Ancient Rhetorical Ideal and Renaissance Culture].” In *Antichnoe nasledie v kul'ture Vozrozhdeniya* [Ancient Heritage in the Renaissance Culture], edited by Viktor I. Rutenburg, 142–53. Moscow: Nauka. (In Russian).

2. Andreev, Mikhail L. 1998. "Kul'tura Vozrozhdeniya [Renaissance Culture]." In *Istoriya mirovoy kul'tury. Nasledie Zapada. Antichnost'. Srednevekov'e. Vozrozhdenie* [History of World Culture. The Heritage of the West. Antiquity. Middle Ages. Renaissance], edited by Sergey D. Serebryanyy, 319–411. Moscow: Izdatel'stvo RGGU. (In Russian).
3. Batkin, Leonid M. 1978. *Ital'yanskije gumanisty: stil' zhizni i stil' myshleniya* [Italian Humanists: Lifestyle and Way of Thinking]. Moscow: Nauka. (In Russian).
4. Kryazheva, Irina A. 2019. "Muzyka pri dvore Katolicheskikh koroley Ispanii (rubezh XV–XVI vekov) [Music at the Court of Catholic Kings of Spain (the Turn of the 15th–16th Centuries)]." *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 3/2019 (767): 52–61. (In Russian). <https://doi.org/10.34690/02>.
5. Kryazheva, Irina A. 2020. "Muzyka na sluzhbe vlasti: ispanskije korolevskie kapelly v XVI veke [Music in the Service of Power: the Spanish Royal Chapels in the 16th Century]." *Starinnaya muzyka* [Early Music], no. 1/2020 (87), 20–25. (In Russian).
6. Losev, Aleksey F. 1978. *Estetika Vozrozhdeniya* [Renaissance Aesthetics]. Moscow: Mysl'. (In Russian).
7. Shestakov, Viktor P., ed. 1966. *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya* [Musical Aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
8. Pospelova, Rimma L. 2009. *Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa s prilozheniem polnogo russkogo perevoda onykh* [Treatises on Music by Johannes Tinctoris With the Complete Russian Translation of Them Attached]. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. (In Russian).
9. Khuan del' Ensina. 1977. "Iskusstvo kastil'skoy poezii [The Art of Castilian Poetry]." In *Ispanskaya estetika. Renessans. Barokko. Prosveshchenie* [Spanish Aesthetics. Renaissance. Baroque. Enlightenment], edited by Abram L. Shteyn, 77–90. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
10. Bermudo, Juan. 1555. *Declaración de los instrumentos musicales*. Osuna: Juan de Leon.
11. *Cancionero de Juan del Encina*. 1496. Salamanca.
12. Haar, James, ed. 2006. *European Music 1520–1642*. Woodbridge: The Boydell Press.
13. Stoquerus, Gaspar. 1988. *Two Books on Verbal Music*. Edited and translated by Albert C. Rotola. Lincoln: University of Nebraska Press.
14. Lowinsky, Edward. 1954. "Music in the Culture of the Renaissance." *Journal of the History of Ideas* 15, no. 4: 509–53. <https://www.jstor.org/stable/2707674>.
15. Marcia Peraza, Rigoberto. 2013. "El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes." Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/116221>.
16. Milsom, John. 2002. "Cristóbal de Morales." *Early Music* 30, no. 3, 323–24. <https://doi.org/10.1093/em/XXX.3.323>.
17. Mitjana, Rafael. 1918. *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Sucesores de Hernando.
18. Stevenson, Robert Murrell. 1961. *Spanish Music in the Golden Age*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Received: January 18, 2021

Accepted: February 12, 2021

Author's information:

Irina A. Kryazheva — Doctor Habil. (Art Studies), Full Professor at the Department of Foreign Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow of the Iberoamerican Art Studies Department, State Institute for Art Studies