

Dyablova Kristina. Theological Foundation of the Eight-Tones System (Osmoglasiye) (On the Basis of the Canticles of the Transfiguration Feast).

A range of theological ideas and their musical embodiment in eight-tones canticles of the prefeast and feast of Transfiguration are examined in the article. In the given work an attempt is made to substantiate the usage of this or that tone in the investigated samples. A special place in the context of the exploring of the Transfiguration feast canticles, takes the seventh tone, gives a bright individuality to the worship and expresses the main idea of the feast. The majority of the Transfiguration canticles are in the fourth and eighth tones.

Key words: Transfiguration Feast, osmoglasiye, topos, secret tracings.

Дмитро Мельник

**НЕВІДОМІ ФАКТИ З ІСТОРІЇ НАПИСАННЯ
LIBER QUARTUS MOTETORUM ДЖ. П. ПАЛЕСТРИНИ**

Ім'я Палестрини викликає в нашій пам'яті два твори, які визнані вершинами його творчості та найяскравішими зразками строгого стилю, – Месу папи Марцелуса та Четверту книгу мотетів, відому як *Canticum Canticorum* (Пісня Пісень). При цьому Четверта книга мотетів значно менше освітлена в музикознавчій літературі, що зумовлює **актуальність** даної статті.

Ціль даної статті – переглянути жанрові характеристики *Canticum Canticorum* з огляду на недостатньо або зовсім не освітлені факти з відповідного періоду біографії композитора та особливостей будови твору.

Наукова новизна полягає в тому, що за допомогою біографічного методу встановлюється зв'язок між *Canticum Canticorum* та жанром католицької ораторії, що пояснює деякі особливості письма, які є нетиповими для інших книг мотетів Палестрини та його сучасників.

Слід пояснити, що різний рівень освітлення меси папи Марцелуса та Четвертої книги мотетів в музикознавчій літературі пов'язаний з наступними причинами.

По-перше, вербальний текст меси – традиційна послідовність молитов, а в Четвертій книзі мотетів Палестрина робить те, що не вміщується в рамки традиції: бере за основу для всіх мотетів лише одну книгу Старого Заповіту, на що вказує на титульному листі. Це унікальний випадок вибору тексту для книги мотетів, який не мав аналогів в композиторській практиці того часу: книги мотетів, як у Палестрини, так і в інших композиторів являли собою збірки, в яких мотети групувались за кількістю голосів або модальними характеристиками. Головною ціллю

таких книг було забезпечення музичним матеріалом пропрію святкових мес на протязі року. Відповідно, тексти цих мотетів обирались з різних джерел, і мотети з них не передбачали виконання підряд, чого не можна сказати про мотети *Canticum Canticorum*. Циклічність Четвертої книги мотетів є відомим фактом, який поки що не має задовільного пояснення.

Другою причиною недостатнього висвітлення Пісні Пісень в музикознавчих працях порівняно з Месою папи Марцелуса є різниці в знаннях стосовно місця виконання цих творів. Меса була написана для церковної служби, де вона звучить й до сьогодні. Якщо ж говорити про Четверту книгу, то мотети з неї не передбачають виконання, тому що вони зв'язані між собою єдиною сюжетною лінією. Отже, Четверта книга більше схожа на книгу мадригалів, на що вказували ще радянські дослідники (Т. М. Ліванова [1, с. 247]). Найбільш помітною відмінністю *Canticum Canticorum* від книги мадригалів є використання латинського, а не італійського тексту.

Дві відмінності мотетів з Четвертої книги від мотетів, які мають бути використані під час літургії, проявляються при порівнянні з мотетами на ті ж самі тексти, що увійшли до інших книг мотетів. Текст мотетів для богослужіння складений з окремих фрагментів різних віршів, тоді як в основі мотетів з *Canticum Canticorum* лежать цілісні фрагменти тексту. Також мотети для богослужіння часто закінчуються великим розділом «Алілуя», якого не має в жодному з мотетів Четвертої книги.

Остання значна відмінність між двома шедеврами Палестрини полягає в структурній організації. В Месі папи Марцелуса деякі частини пов'язані інтонаційно, але Палестрина був не першим, хто організовував музичний матеріал меси подібним чином. Крім того структура більшості частин меси регламентована. Четверта книга побудована за «індивідуальним проектом»: незвичайною для книг мотетів, але типовою для книг мадригалів є наявність модального плану, який дозволяє бачити поділ мотетів на чотири групи, між якими існують цікаві кількісні відносини. Найцікавішим є перехід від другої групи до третьої: він відбувається в точці золотого перетину. Цей перехід підкреслений зміною всіх параметрів, які можна змінити, як от ключі та модальний нахил, фіналіс, позиція квінтусу та перехід до нової книги Пісні Пісень. Таким чином точка золотого перетину ділить Четверту книгу мотетів на дві великі частини.

Відомо, що створення меси папи Марцелуса пов'язане з реформою церковного співу, яку втілював композитор за настановами Тридентського собору. Тому ми звикли вважати Палестрину своєрідним консервативним реформатором, який змінював техніку письма, залишаючись в межах

традиційних жанрів. Незвичність Четвертої книги мотетів нашою думкою, що тут теж присутня реформа, суть якої ми поки що не розуміємо.

Отже, починаючи аналіз Меси папи Марцелуса, ми добре знаємо в якому жанрі та за якими обставинами вона була створена, і можемо безпосередньо занурюватися до поліфонічної тканини. Починаючи аналіз *Canticum Canticorum*, ми не розуміємо, з чим саме маємо справу. Допомогти в розумінні того, чим у жанровому відношенні є *Canticum Canticorum*, може систематизація відомостей про життєві обставини композитора, пов'язані зі створенням Четвертої книги.

Хронологічно *Canticum Canticorum* пов'язаний з другим одруженням Палестрини зі вдовою торговця хутом Вірджинною Дормолі (1581 р.). Саме ця подія могла стимулювати звернення композитора до біблійної Пісні Пісень з її весільною тематикою. Також існує версія, що Палестрина готував свою Четверту книгу мотетів як весільний подарунок і дуже поспішав з першим виданням: басус був виданий у грудні наступного 1582 р., а інші чотири партії – на початку 1583 р. Отже цілком вірогідно, що рукопис був готовий до церемонії одруження.

Цьому передували не менш важливі, але трагічні події в житті композитора: під час епідемії померла його перша дружина та старший син. Під впливом цього Палестрина вирішив прийняти духовний сан, і вже навіть вибрив тонзуру. Для нас не так важливо, чому він змінив рішення, як те, що він не міг цього зробити, не спитавши дозволу в якоїсь впливової персоні з церковної ієрархії. І нам добре відомо, хто був цією персоною – це духівник Палестрини та майбутній святий Філіппо Нері, названий «апостолом Риму».

Коли Філіппо Нері перебрався з Флоренції до Риму і почав своє служіння, він мав ряд труднощів з представниками місцевої церковної ієрархії, бо збори, які він організовував, мали дуже незвичний характер. Вони включали обхід семи базилік Риму, пікніки, театралізовані дійства, і обов'язково виконання музичних творів. Пізніше ці збори отримали назву «ораторії». Після десяти років переслідувань та різних утисків падре Філіппо врешті отримав підтримку від найвищого ієрарха католицької церкви – папи Григорія XIII, який своєю булою 1575 р. перетворив учасників ораторій на конфедерацію ораторіанців, що включала як священнослужителів, так і мирян.

З біографії Палестрини [4] нам відомо, що композитор брав активну участь в створенні конфедерації і писав музику для зборів

ораторіанців. Нажаль, згадок про якісь конкретні твори, крім низки лауд, в доступних джерелах немає.

Також важливо, що саме в конфедерації ораторіанців виник музичний жанр католицької ораторії. Вважається, що це сталося на початку XVII ст., хоча про жанрову атрибуцію «Дійства про Душу та Тіло» Е. Кавальєрі досі точиться дискусія.

Цілком вірогідно, що Четверта книга була не лише створена з приводу одруження, а й могла виконуватися на ораторії, присвяченій цьому одруженню.

Тепер розглянемо те, до чого частіше всього звертаються дослідники – титульний лист з дуже незвичною вказівкою на Пісню Пісень як джерело тексту, та посвята папі Григорію XIII. Ані посвяти, ані вказівки на джерело тексту не було в першому, римському виданні. Вони з'явилися лише у другому, венеціанському виданні 1587 р.

Аналізуючи текст присвяти, дослідники в першу чергу звертають увагу на нещирість композитора – Палестрина вже в першому абзаці кається за те, що він неодноразово втілював у своїх мадригалах тему земного кохання. Там же пише, що в Четвертій книзі мотетів він нарешті хоче показати не земне кохання, а кохання Ісуса Христа та його нареченої – душі. Не дивлячись на таке каяття, композитор продовжує видавати свої світські мадригали і навіть створює нові. Тут є ще одна цікава деталь: Палестрина писав не тільки світські мадригали, але й цикли духовних мадригалів на вірші Петрарки, присвячені Діві Марії. Ці цикли менші за масштабами, ніж Четверта книга мотетів, але організовані схожим чином. Вірогідно, Палестрині було важливо підкреслити в посвяті, що за змістом його мотети або нічим не нагадують мадригали, або чимось значно від них відрізняються.

Ще одним важливим місцем в тексті посвяти, до якої також часто апелюють музикознавці, є останнє речення другого абзацу. Саме там міститься вказівка на особливий характер викладу четвертої книги. Мається на увазі фраза *genere aliquanto alacriore*. Спочатку Ю. М. Холопов [3, с. 11], а пізніше О. В. Сидорова [2, с. 1] перекладають це словосполучення, як «більш повну радості інтонацію». Через це радянські та пострадянські дослідники наголошують, що Четверта книга мотетів Палестрини є більше радісною за якимось «змістом», ніж інші його духовні твори.

Ключове слово фрази *alacriore* має основному форму *alacer*. Серед багатьох його значень дійсно є «веселий, радісний, збуджений», але ці значення не є основними. До основних відносяться «бадьорий, жвавий, палкий, лютий, прудкий, запопадливий». Спільним для всіх

цих значень являється вказівка на енергійність та динамізм. Тому, Палестрина міг вказувати не на якийсь особливий «зміст» музики, а на значно більшу, ніж в інших своїх церковних творах, рухливість мелодичних ліній, інтенсивність імітування та частоту фактурних змін. На цей аспект вказують Т. М. Ліванова [1, с. 348] та Дж. Е. Оуенс [4, р. 309–310].

Останній факт, пов'язаний з посвятою, є надзвичайно важливим, але чомусь ніхто з відомих нам дослідників на нього уваги не звертає: папа Григорій XIII помер у 1585 р., тоді як посвята з'являється у 1587 р. Але чомусь композитор в ній звертається до папи не як до покійного, а як до живого. Десь приблизно в той же час, як друге видання побачило світ, з'явилась історія, яка досі не знайшла підтвердження: начебто Палестрина особисто підніс *Canticum Canticorum* Григорію XIII, і папі дуже сподобалась ця музика. Це наштовхує на думку, що використання імені померлого папи було спробою захистити від можливої критики дуже незвичайний в жанровому відношенні твір.

А на закінчення порівняємо Четверту книгу мотетів з ранніми зразками католицької ораторії – наприклад, зі згаданим вище «Представленням про Душу та Тіло» Е. Кавальєрі (1600 р.), яке численні історики музики вважають першим зразком католицької ораторії.

Ораторія Кавальєрі має номерну структуру, наскрізну сюжетну лінію та поділ на дві великі частини. Єдина відмінність від Четвертої книги мотетів – це наявність в ораторіях Кавальєрі та інших композиторів початку XVII сторіччя сольних вокальних номерів. Але існує традиція виконання мотетів з інструментальний супроводом: Пісня Пісень у виконанні французького вокального ансамблю *Academia* або італійської *Cappella Ducale Venezia* максимально наближена до ораторії за рахунок використання інструментального акомпанементу та «штучних» сольних номерів, які підкреслюють репліки головних діючих осіб.

Отже, можна стверджувати, що *Canticum Canticorum* є якщо не першою католицькою ораторією, то її найближчим прототипом.

1. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : Учебник. В 2-х т. Т 1. По XVIII век [текст] / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. 696 с.
2. Сидорова Е. В. Библиейская поэма о любви в цикле Д. Палестрины «Canticum Canticorum» URL: <http://gnesistady.ru/uploads/sidorovaPDF> (дата звернення: 1.12.2016)
3. Холопов Ю. Модальная гармония ренессанса [текст] / Ю. Н. Холопов // Гармонический анализ : В 3-х ч. Ч. 1 – М., 1996. С. 10–24.

4. Marvin C. *Giovanni Pierluigi Da Palestrina: A Guide to Research [text] / Clara Marvin.* – L. : Routledge, 2001. 350 p.
5. Owens, J. A. *Palestrina as Rider [text] / Jessie Ann Owens // Hearing the Motet.* – N.-Y : Oxford University Press, 1997. P. 307–328.

Мельник Дмитро. Невідомі факти з історії написання *Liber Quartus Motetorum* Дж. П. Палестрини. Розглядаються факти, пов'язані з другим шлюбом Палестрини, його відношеннями із своїм духовником Філіппо Нері та папою Григорієм XIII. Ці факти дозволяють прояснити зміст деяких не зовсім зрозумілих висловлювань з присвяти до Четвертої книги мотетів, нетипове використання тексту лише однієї біблійної книги та поєднання 29 мотетів в циклічний твір. Поділ мотетів на дві великі групи, подібний до структури ранніх католицьких ораторій, дозволяє розглядати *Canticum Canticorum* як прототип або навіть перший зразок цього жанру.

Ключові слова: Григорій XIII, Дж. П. Палестрина, конфедерація ораторіанців, мотет, ораторія, Філіппо Нері, циклічність.

Мельник Дмитрий. Неизвестные факты из истории написания *Liber Quartus Motetorum* Дж. П. Палестрини. Рассматриваются факты, связанные со второй свадьбой Палестрины, его отношениями со своим духовником Филиппо Нери и папой Григорием XIII. Эти факты позволяют объяснить смысл некоторых не совсем понятных высказываний з посвящения к Четвертой книге мотетов, нетипичное использование текста только одной библейской книги и объединение 29 мотетов в циклическое произведение. Деление мотетов на две большие группы, подобный на структуру ранних католических ораторий, дает возможность рассматривать *Canticum Canticorum* как прототип или даже первый образец этого жанра.

Ключевые слова: Григорий XIII, Дж. П. Палестрина, конфедерація ораторіанцев, мотет, ораторія, Филиппо Нери, цикличность.

Melnik Dmytro. Unknown Facts from The History of Composing *Liber Quartus Motetorum* by J. P. Palestrina. Under consideration are the facts related to Palestrina's second marriage, his relationship with his confessor Filippo Neri and Pope Gregory XIII. These facts allow clarifying the content of some obscure statements from the dedication to the Fourth Book of Motets, atypical use of the text of the only one Bible book and 29 motets embodied in a cycle. The motets division into two groups similar to the structure of the early Catholic oratorios allows considering *Canticum Canticorum* as a prototype or even the first example of this genre.

Keywords: cycle, Filippo Neri, Gregory XIII, J. P. Palestrina, motet, oratorio, Oratorians Confederation.

Валентина Дзекун

РОБОТА З ТЕМОЮ В ШІСТЬОХ ФУГАХ АБО ВОЛЮНТАРІЯХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

При вивчанні фуги в курсі поліфонії, базовою моделлю слугує клавирна фуга Й. С. Баха. Основним джерелом матеріалу є перший та другий том «Добре темперованого клавіру». Але навіть серед барокових фуг для клавирних інструментів можна знайти цікаві зразки, що не співпадають з уявленнями, сформованими на основі аналізу бахівських фуг. Саме до таких зразків відноситься збірка «Шість фуг або волонтарій для органу або клавесину» Георга Фрідріха Генделя. Необхідність розширити уявлення про барокову фугу зумовлює *актуальність* статті.

Наукова новизна полягає в тому, що аналіз базується на моделі фуги з імпровізаційним типом викладення.

Мета статті – конкретизувати прийоми роботи з темою в клавирній фузі імпровізаційного характеру.

В 1712 р., коли Гендель переїхав до Англії, він почав працювати органістом. Це вимагало від нього участі в оформленні англійського богослужіння. Отже композитор вивчає традиції англійської церковної музики і знайомиться з жанром волонтарія (voluntary). Волонтарій – це музична п'єса для різних інструментів, переважно для органу або труби, яка звучить на початку та наприкінці богослужіння. Слово «voluntary» можна перекласти як «за бажанням», що вказує на імпровізаційний характер твору, або просто на імпровізацію.

В кінці XVII ст. волонтарій писався у вільному імітаційному та більш строгому фугованому стилях, тобто не передбачав конкретного вигляду респости або нормативного чергування пропости та респости в експозиціях. В XVIII ст. терміни «волонтарій» та «фуґа» замінювали один одне. Від континентальної фуґи англійська фуґа відрізняється збереженням рис імпровізаційності.

Біля 1712 р. Гендель написав одинадцять великих фуг саме в такому імпровізаційному стилі. П'ять з них увійшли до восьми великих сюїт, виданих в 1730 р. В жодній сюїті немає назви «фуґа», усі фуґи незалежно від того, яке місце вони займають в циклі, позначені лише як