

УДК 78.03

К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ «100 ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТОВ»

Л. ВИАДАНЫ

О.Г. Кауссе

*Детская музыкальная школа №1 Кировского района
г. Казань, Россия*

Аннотация. Статья посвящена популярному жанру Нового времени – сольному концерту, возникшему на стыке двух эпох: Ренессанса и Барокко. Поскольку огромную роль в его развитии сыграл итальянский композитор Л. Виадана, исследование базируется, прежде всего, на его опусах, а также на произведениях его современников. В статье предпринята попытка анализа жанра сквозь призму эпохи и стиля, а также осуществлен разбор нескольких концертов.

Abstract. The article is devoted to the popular genre of the New age – solo gig, appearing at the junction of two eras: the Renaissance and the Baroque. Since a huge role in his development was played by the Italian composer L. Viadana, the study is based primarily on his opus, as well as on the works of his contemporaries. In article attempt of the analysis of the genre through the prism of the era and style. And also carried out a detailed analysis of several concerts.

Ключевые слова: Л. Виадана, концерт, барокко, форма, стиль.

Key words: L. Viadana, Concert, Barocco, Form, Style.

Творчество Людовико Виаданы (1567–1627), как и произведения его современников (К. Монтеверди, Г. Шютца) находится на стыке Ренессанса и Барокко. Основные тенденции этого периода в области искусства: утверждение новой образности, бурное развитие инструментальной музыки, рост профессионализма и появление национальных школ, изменение взглядов на роль и возможности искусства в целом, формирование новых критериев красоты. Особое значение придавалось теории аффектов, ибо она являла собой попытку научно систематизировать эмоциональный мир человека.

Музыкальное произведение часто трактовалось как композиция риторических фигур.

Период перехода от Возрождения к Новому времени характеризуется огромным количеством научных открытий. Так, при жизни Виаданы был изобретен микроскоп (1590), открыты: явление электричества (1600), законы качания маятника, законы падения тел (Галилей, 1602), логарифмы (1614), система кровообращения человека (1619), явления газа (1620) [4, с. 168]. Желание открыть что-либо новое сопровождало деятельность многих художников этого времени. Эта тенденция отразилась в содержании трактатов, в предисловиях к нотным изданиям, в названии произведений. Они представляют собой музыкальные энциклопедии, в которых можно найти самые разнообразные сведения о музыке. При этом возникновение большинства из них продиктовано практическими причинами.

Многие понятия музыкальной теории и практики на рубеже XVI–XVII веков только формировались. Не существовало и единого всеохватного понятия стиля. Это факт породил большое количество различных классификаций стилей.

Автору данной работы в связи с заявленной темой наиболее интересной представляется классификация Марко Скакки¹. Он выделяет следующие стили современной ему практики: церковный, камерный и театральный. Каждый стиль имеет свои особенности. Так, для «церковного» стиля характерны: господство модальности и опора на полифонические принципы мышления. «Камерный» стиль отличает сочетание тонального и модального, полифонического и гармонического начал. «Театральный» стиль

¹ Скакки (Scacchi), Марко (ок. 1600, Галлезе, – между 1681 и 1687, там же) – итальянский композитор и музыкальный писатель. С 1626 г. служил при польском королевском дворе в Варшаве, в т.ч. хормейстером (1628–1649). Плодовитый и разносторонний композитор, сочинял полифонические мессы «старинного стиля» (*stile antico*), мадригалы с цифрованным басом, духовные композиции стиля кончертато, оперы (утрачены). Считал, что каждому жанру должен соответствовать свой стиль; разработанная им классификация стилей оказала влияние на более поздних теоретиков [5, с. 793].

характеризуется утверждением гармонического склада, более свободной трактовкой диссонанса и преобладанием принципов тональной организации [1].

В этих стилях сочиняли многие композиторы переходного времени, в том числе и Виадана. Некоторые его произведения полностью выдержаны в эстетике эпохи Возрождения. Например, “*La passione secondo Luca*”, “*La Passione secondo Giovanni*” («Страсти по Луке», «Страсти по Иоанну»). Другие по стилю приближаются к опусам раннего барочного стиля. Среди них – “*Cento concerti ecclesiastici*” («Сто духовных концертов»).

Первая часть духовных концертов Виаданы была издана в Венеции в 1602 году. В 1607 году увидела свет вторая часть, а в 1609 году была опубликована третья. Затем весь сборник был напечатан в 1613 году во Франкфурте Николаем Штайном [2]. Считается, что именно это издание было известно современникам композитора и послужило поводом для приписывания Виадане изобретения басса континуо.

Имя автора «Ста духовных концертов» на протяжении долгого времени фигурировало в трактатах М. Преториуса, А. Кирхера и других как имя создателя генерал-баса, а его сборник был образцом для подражания. «Сто духовных концертов» Виаданы были известны многим композиторам Европы и, ориентируясь именно на них, создавали свои духовные концерты знаменитые представители немецкой школы: М. Преториус, Г. Шютц и другие.

Сейчас «Сто духовных концертов» Виаданы являются библиографической редкостью, так как последний репринт этих концертов был осуществлен издательством Беренрайтер в 1964 году.

Нотному тексту в этом издании предшествует небольшое вступление, составленное самим композитором. В предисловии к концертам Виадана подробно описывает, почему он написал эти концерты. В качестве главной причины выступает, по мнению композитора, недостаток подобного рода произведений. Также

Виадана беспокоится, что кто-нибудь опередит его и опубликует аналогичные произведения под своим именем.

Виадана четко структурирует текст преамбулы, который делится на три части: вступление, основная часть и заключение. В основной части композитор дает двенадцать подробных указаний, касающихся интерпретации концертов.

Ознакомившись с кратким содержанием предисловия Виаданы к «Ста духовным концертам», мы можем уверенно сказать, что это первая подробная инструкция к игре генерал-баса в музыке раннего итальянского барокко.

Рассмотрим несколько сочинений из «Ста духовных концертов» Л. Виаданы.

Концерт “*Quem vidistis, pastores?*” («Что видели пастухи?»). Традиция сочинения музыкальных произведений на текст “*Quem vidistis, pastores?*” является достаточно древней. Считается, что она зародилась во времена Св. Франциска (XII–XIII века). Он обычно исполняется во время рождественских служб. Текст, повествующий о рождении Христа, явился источником вдохновения для многих композиторов. Среди них Т.Л. де Виктория (1548–1611), Дж. Габриели (между 1553 и 1555–1612), О. Векки (1550–1604).

Каждый композитор представил свою интерпретацию. При этом у произведений современников Виаданы – Т.Л. де Виктории, Дж. Габриели и О. Векки – есть одна общая черта. Все они создали многоголосные опусы.

Концерт же Виаданы “*Quem vidistis, pastores?*” предполагает камерное исполнение: он написан для высокого голоса (сопрано или тенора) и органа. Вместо помпезного противопоставления хоров, характерного для ренессансной интерпретации этого рождественского песнопения, Виадана предлагает слушателю типично барочное «соревнование» голоса и басса континуо.

Проанализируем концерт “*Quem vidistis pastores?*” с точки зрения стиля.

Две строки латинского текста Виадана делит на семь словесных оборотов.

Текст: 1) *Quem vidistis pastores dicite: annuntiate nobis in terris quis apparuit*; 2) *Natum vidimus, et choros Angelorum collaudantes Domino. Alleluia.*

Членение текста в концерте Виаданы: 1) *Quem vidistis pastores* [Пастухи, о том, что видели]; 2) *dicite* [поведайте]; 3) *annuntiate nobis* [возвестите нам]; 4) *in terris quis apparuit* [о том, кто явился на землю]; 5) *Natum vidimus* [Видели новорожденное дитя]; 6) *et choros Angelorum collaudantes Domino* [и хор ангелов, хвалящий Господа]; 7) *Alleluia* [Аллилуйя].

Каждый словесный оборот повторяется несколько раз. Большинство повторений в музыке отражены как развитие из одного интонационного зерна различных мелодических оборотов. Этот прием впоследствии ляжет в основу написания тем концерто грассо, одного из самых известных музыкальных жанров Нового времени. В некоторых случаях повторение слов рождает цепь секвенционных оборотов. Подобное развитие будет впоследствии применяться при развертывании тематического зерна концерто грассо.

Родство с жанром концерто грассо проявляется также и в сопоставлении двух звуковых пластов: голоса и органа.

В “*Quem vidistis pastores?*” есть два основных голоса, составляющих основу полифонической ткани. Это высокий голос, исполняющий напев и органный бас. Вместе они образуют крайнее двухголосие. Полярность этих двух голосов позволяет нам отнести концерт “*Quem vidistis pastores?*” к барочному стилю.

В концерте “*Quem vidistis pastores?*” мелодические линии имеют широкий диапазон. Так, например, нижняя нота органного баса “G”, а верхняя – “g¹”. Мелодическое развитие насыщено хроматизмами. Причем знаки альтерации используются композитором не только в каденциях, но и в секвенциях.

В качестве ладовой опоры концерта “*Quem vidistis pastores?*” выступает “g” ионийский. Большая эмоциональность и яркая

выразительность, присущие барочному периоду, проявляются в применении риторических фигур: анабасиса, катабасиса, циркулатио.

Концерт “Decantabat populous Israel” («Народ израильский пел») так же, как и концерт «Что видели пастухи?», звучит во время торжественных служб. Он исполняется в восьмой день после Пасхи. Текст этого произведения заимствован из первой книги Паралипомен (15:28, 27).

Виадана здесь также представляет свое видение текста.

В оригинале: 1) Decantabat populous Israel; 2) Et universa multitudo Jacob canebat legitime; 3) Et David cum cantoribus citharam pulsabat in domo Domini; 4) Et laudates Deo canebat, alleluia, alleluia.

У Виаданы: 1) Decantabat populous Israel: alleluia [Народ израильский пел: аллилуйя]; 2) Et universa multitudo Jacob canebat legitime, alleluia [И весь народ Иакова пел законную песнь: аллилуйя]; 3) Et David cum cantoribus citharam pulsabat in domo Domini: alleluia [И Давид, ударяя по кифаре, пел песни в доме Господнем: аллилуйя].

Уже в трактовке текстового начала прослеживается композиторское видение формы концерта. Виадана разделяет текст на три предложения. По окончании которых, звучит восторженный возглас «аллилуйя». Таким образом, композиция этого концерта очень напоминает песенную форму: с разными словами в куплетах и одинаковыми в припевах. Всего так называемых куплетов – три. Столько же «припевов». Композитор разделяет функциональную нагрузку «куплетов» (повествовательную, сдержанную, рациональную) и «припевов» (эмоциональную). Если текст и музыка первых подвержены кардинальным изменениям, то слова в последних одинаковы, а музыка каждый раз является вариантом предыдущего подобного фрагмента.

Четкость структурному членению придают и распевы перед каденцией. Наиболее продолжительно и красочно звучит заключительная юбилейная. В ней как будто подводится итог мелодического развития солирующего голоса в этом концерте.

Основу соотношения мелодических линий концерта, как и многих других произведений в этом сборнике, составляет крайнее двухголосие. Интересно соотношение органного баса (фундамента всей композиции) и меццо-сопрано.

Голоса то вторят друг другу, то «поют» стройными терциями, то представляют другие варианты противоположного движения. Диапазон двух крайних голосов достаточно широк: ундецима у меццо-сопрано и нона – у органного баса.

Интересно ладовое строение концерта. Доминирующий лад – “f” ионийский. Он украшен выразительными хроматизмами “es” (ми бемоль) и “h” (си бекар) в партии солирующего голоса. Оба хроматизма объединяет неоднократное повторение и стремление временно покинуть данную ладовую высоту. При этом первый хроматизм приводит нас к “b” ионийскому (в ладотональной системе тональности субдоминанты), а второй – к “c” ионийскому (в современном понимании к тональности доминанты).

Анализ данных опусов позволяет сделать некоторые выводы относительно их стилистической направленности.

Отношение к тексту в рассмотренных концертах говорит об их принадлежности к эпохе Барокко. Музыка Виаданы здесь не просто передает общий смысл, она подчеркивает важность каждого слова. Порядок и расположение слов влияет на строение музыкального произведения.

В мелодическом соотношении преобладает характерное для зарождающейся барочной гармонии крайнее двухголосие. Равенство голосов присуще музыке Возрождения отсутствует. Членение музыки подчеркнуто ярко выраженными каденциями с красочным полутоновым опеванием, которое позднее превратится в самую сильную пару неустоя и устоя: I–VII–I. Широкий диапазон певческих партий, а также наличие хроматизмов указывают на барочный стиль.

Рассмотренные духовные концерты Виаданы следует отнести к «камерному» стилю и «первой практике» («prima pratica»). На примере проанализированных произведений мы видим появление

тонально-гармонических принципов организации: секвенций, более свободной трактовки диссонанса. Но эти принципы не преобладают, а соединяются с модально-полифоническими.

«100 духовных концертов» Людовико Виаданы относятся к барочному стилю. Они входят в золотой фонд мировой музыкальной культуры. Знаменательно то, что концерты были созданы в Италии – стране, которую называют «центром барокко» [3, с. 68].

Список литературы

1. Дьячкова, Л.С. Общие принципы гармонии Монтеверди: стилевая и структурная дифференциация гармонического языка в «Коронации Поппеи» // История гармонических стилей доклассического периода: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987. С. 73–101.

2. Кендалл, А. Хроника классической музыки. М.: Классика-XXI, 2006. 288 с.

3. Кузнецова, И.С. Музыка барокко: эстетические и общественные идеалы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. Вып. 6. С. 66–71.

4. Музыкально-теоретические системы: учебник для ист.-теор. и комп. фак-в муз. вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян и др. М.: Композитор, 2006. 622 с.

5. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. М.: Практика, 2001. 1095 с.

6. Bukofzer, M. Music in the Baroque Era. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1947. 527 p.

7. Caccini, G. Le nuove musiche. Firenze, 1601; Firenze, 1983.

8. Viadana, L. Li cento concerti ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre & Quattro voci. Prefazione [Электронный ресурс]. URL: [https://imslp.org/wiki/Per_sonar_nel'organo_li_cento_concerti_ecclesiastici_\(Viadana,_Lodovico_da\)](https://imslp.org/wiki/Per_sonar_nel'organo_li_cento_concerti_ecclesiastici_(Viadana,_Lodovico_da)) (Дата обращения: 10.09.2021).