



Очеркъ исторіи католической и протестантской церковной музыки.

Православно-русское церковное хоровое пѣніе имѣеть близкую родственную связь съ богослужбнымъ пѣніемъ Западныхъ церквей. Оно зародилось, какъ извѣстно, на почвѣ подражанія Западно-европейскимъ образцамъ и долгое время находилось подъ сильнымъ вліяніемъ полифонныхъ формъ Запада, распространителями которыхъ у насъ въ Россіи были заѣзжіе итальянцы. Такъ, напримѣръ, наиболѣе популярный у насъ духовный композиторъ—Бортнянскій нерѣдко заимствовалъ цѣлыя мотивы изъ произведеній Дуранте (1684—1755), одного изъ видныхъ представителей неаполитанской школы. Въ виду этого западно-европейская церковная музыка имѣеть для насъ, русскихъ, особенный интересъ, какъ колыбель нашего партеснаго пѣнія. Помимо этого, картина постепеннаго развитія церковно-пѣвческаго искусства на Западѣ, которому (искусству) отдавали свои силы такіе міровые гении, какъ Палестрина, Орландо, Лассо, Моцартъ, Бетховенъ и Бахъ, сама по себѣ въ высшей степени поучительна для всякаго интересующагося вопросами христіанскаго искусства.

I.

Католическая церковная музыка.

1. *Амвросіанское и григоріанское пѣніе.* Западная Церковь заимствовала основы своего богослуженія отъ церкви Восточной. Примѣръ вліянія Востока на устройство Богослужбнаго чина на Западѣ можно видѣть въ установленіи св

Амвросіемъ антифоннаго пѣнія, впервые появившагося въ Восточной, Антиохійской церкви. „Когда Св. Амвросій Медиоланскій управлялъ съ 369 по 375 годы префектурой верхней Италіи, онъ принялъ св. крещеніе и былъ избранъ въ епископы медиоланскіе. Въ этомъ санѣ его сердечно привѣтствовалъ Архіепископъ Каппадокійскій св. Василій, нареченный Великимъ. Св. Василій прислалъ Амвросію также и свои *уставы о литургіи* (institutiones liturgicae), которые послѣднимъ были переведены на латинскій языкъ и введены въ употребленіе въ общинахъ медиоланской епископіи. Такимъ образомъ Амвросій долженъ былъ обучить свою паству *греческимъ гласамъ*, чтобы поставить ее въ возможность употреблять ихъ въ своихъ церквахъ. Что это дѣйствительно такъ было, о томъ свидѣтельствуетъ св. Августинъ, утверждая, что „тогда было установлено пѣть гимны *на манеръ восточныхъ общинъ*“¹⁾. Составленный Амвросіемъ гимнъ: „Тебе Бога хвалимъ“ и по своему содержанію, и по нѣкоторымъ выраженіямъ имѣетъ большое сходство съ хвалебно-молитвеннымъ гимномъ Троицостасному Богу св. Григорія Назіанзина. Но такъ какъ св. Григорій Назіанзинъ писалъ свои гимны въ уединеніи въ 382 году, а гимнъ Амвросія относится къ 386 году, то нѣтъ никакого сомнѣнія, что этотъ хвалебный гимнъ Амвросіевскій есть, собственно говоря, гимнъ греческой церкви IV вѣка.

Если церковное пѣніе Западной Церкви и не было по своему происхожденію вполне самостоятельнымъ, все же пѣніе, установленное св. Амвросіемъ Медиоланскимъ, можетъ быть, по справедливости, признано первымъ проявленіемъ оригинальнаго христіанскаго музыкальнаго искусства.

Св. Амвросій Медиоланскій (374—397) далъ твердую опору церковному пѣнію, положивъ въ основаніе церковныхъ мелодій 4 греческихъ лада²⁾, которые получили наименованіе

1) Правосл. Обзоръ 1878 г. III, 665—6 стр.

2) Лады эти слѣдующіе:

1) ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре.

2) ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми.

3) фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа

4) соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль.

Перый изъ этихъ ладовъ тождественъ съ греческимъ дорійскимъ, 2-й—съ фригійскимъ, 3-й—съ ипомиксолідійскимъ и 4-й—съ ивофригійскимъ

главныхъ, или автентическихъ. Позднѣе лады эти, путемъ перенесенія второго тетраchorда въ ладѣ на октаву внизъ, разрослись въ восемь.

Установленіе опредѣленныхъ ладовъ для церковныхъ мелодій было вызвано настоятельной потребностью времени, потому что церковныя мелодіи до сего времени строились въ различныхъ ладахъ по произволу пѣснотворцевъ, что, при отсутствіи строго опредѣленныхъ правилъ относительно богослужебнаго пѣнія, наносило большой ущербъ его благолѣпію.

Амвросіанское пѣніе было строго діатоническимъ ¹⁾, благодаря чему оно носило характеръ торжественности и вмѣстѣ съ тѣмъ простоты и тѣмъ рѣзко отличалось отъ пѣнія язычниковъ и еретиковъ, характеризующагося нѣкотораго рода искусственностью и театральностью. Блаженный Августинъ, вспоминая объ умирительно-торжественномъ пѣніи, какое онъ слышалъ въ Медиоланской церкви у св. Амвросія, писалъ этому послѣднему: „какъ плакалъ я среди твоихъ гимновъ и славословій, глубокопотрясенный твоей умирительно поющей общиной: голоса проникали мнѣ въ уши и истина разливалась въ моемъ сердцѣ, въ немъ разгоралась любовь къ Богу, слезы текли ручьями и мнѣ становилось хорошо“ ²⁾.

Св. Амвросію принадлежатъ нѣсколько латинскихъ гимновъ, составленныхъ по правиламъ классическаго стихосложенія, которые послужили потомъ образцами для подобныхъ гимновъ, имѣвшихъ распространеніе на Западѣ. Такъ какъ гимны св. Амвросія были метрическими, то и ритмъ амвросіанскаго пѣнія, естественно, былъ подчиненъ размѣру текста. Свойственное греческому и латинскому языкамъ дѣленіе слоговъ на долгіе и короткіе переносилось и на церковныя мелодіи. „Амвросіанскіе гласы два вѣка служили основаніемъ для пѣнія всей западной христіанской церкви, ибо удовлетворяли современной потребности и общей любви къ пѣнію, а главнымъ образомъ потому, что приближались къ древнему преданію о богослужебномъ пѣніи“ ³⁾.

¹⁾ Только въ 3-мъ ладѣ въ дѣялахъ избѣжанія чрезмѣрной кварты (фа-си) дозволялось понижать *си* на полтона.

²⁾ Исповѣдь кн. IX гл. VI.

³⁾ Рауумовскій—церковное пѣніе въ Россіи 16 стр

Папа Григорій Великій ¹⁾ расширилъ систему амвросіанскихъ ладовъ, присоединивъ къ нимъ, какъ главнымъ еще четыре, произведенныхъ имъ путемъ перенесенія второго тетрахорда въ ладъ на октаву внизъ. Получилась так. обр., новая церковная музыкальная система, состоящая изъ 8 диатоническихъ гаммъ. Главные лады назывались *автентическими*, а производные—*плагальными* ²⁾.

Такое расширение церковныхъ ладовъ было вызвано развитіемъ христіанской музыки и церковныхъ мелодій, которыя не могли болѣе умѣщаться въ рамкахъ четырехъ амвросіанскихъ ладовъ. Главная заслуга Григорія Великаго заключалась въ томъ, что онъ изъ всѣхъ употреблявшихся до него пѣснопѣній составилъ одинъ годовой кругъ и этимъ, такъ сказать, канонизовалъ ихъ употребленіе во всей Западной церкви. Составленный имъ сборникъ церковныхъ мелодій, извѣстный подъ именемъ *антифонарія*, былъ прикрѣпленъ пѣшью къ алтарю церкви св. Петра, чтобы служить на всѣ послѣдующія времена образцомъ истинно христіанскаго и истинно церковнаго пѣнія. Антифонарій Св. Григорія представляетъ собою одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ богослужебнаго пѣнія христіанской церкви.

Григоріанское пѣніе по существу своему не отличалось отъ амвросіанскаго. Все, что церковные писатели сообщали объ исполненіи григоріанскаго пѣнія, настолько сходится съ тѣмъ, что Отцы Церкви писали о пѣніи амвросіанскомъ, что можно съ увѣренностью сказать: настоящей разницы между тѣмъ и другимъ нѣтъ.

¹⁾ Геваэртъ доказываетъ, что введеніе григоріанскаго пѣнія ошибочно приписывается Григорію Великому 1-му. Съ большимъ правомъ учредителемъ его можно считать или Григорія 2-го или Григорія 3-го, жившихъ въ 8 вѣкѣ.

²⁾ Система григоріанскаго пѣнія можетъ быть представлена въ слѣд. видѣ:

- | | |
|------------------------|--------------------------------------|
| 1) автентическій ладъ: | ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре |
| 1) плагальный | — ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля |
| 2) автентическій | — ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми |
| 2) плагальный | — си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си. |
| 3) автентическій | — фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа. |
| 3) плагальный | — до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до |
| 4) автентическій | — соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль |
| 4) плагальный | — ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре. |

Григоріанское пѣніе имѣло широкій кругъ распространенія. Въ 8 вѣкѣ оно было извѣстно въ Англіи, Франціи, Германіи и Италіи. Однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ распространителей и почитателей этого рода церковнаго пѣнія былъ Карлъ Великій (768—814), приложившій много заботъ о точности и чистотѣ григоріанскаго пѣнія. Когда при немъ возникъ споръ между французскими и римскими пѣвчими о томъ, у кого изъ нихъ сохранилось въ болѣе точномъ видѣ церковное пѣніе, установленное св. Григоріемъ, Карлъ Великій рѣшилъ его въ пользу римскихъ пѣвчихъ на томъ простомъ основаніи, что всякое пѣніе тѣмъ вѣрнѣе, чѣмъ оно ближе къ мѣсту возникновенія. Имъ были основаны пѣвческія школы, по образцу тѣхъ, какія существовали въ римской церкви,—въ Сень-Галленѣ и Мецѣ. Между дѣятелями первой школы особенно славилась Туотило и Ноткеръ Бальбуль. Первый извѣстенъ былъ, какъ авторъ *тропъ*, или хвалебныхъ пѣсенъ,—второй какъ сочинитель *секвенцій*, подъ которыми разумѣется родъ музыкальной поэзіи, близко родственной гимнамъ. Къ этому роду духовно-музыкальных произведеній относится знаменитое: „Dies irae“, авторомъ котораго считается францисканскій монахъ Тома Целлано. „Древняя поэзія съ своею энергією, поэзія новѣйшая съ богатствомъ своего колорита, искусство настоящее не создали ничего, равнаго по силѣ тому впечатлѣнію, какое производитъ этотъ гимнъ. Все въ немъ тоска, безумный ужасъ страшнаго суда... Ничего свѣтлаго, никакой радости не слышится въ этомъ гимнѣ, но, наоборотъ, неумолимый гнѣвъ Іеговы... Можно легко судить о томъ ужасѣ, который охватывалъ христіанъ XIII столѣтія, когда они слышали это пѣніе, выходящее изъ монастырей“¹⁾.

Секвенціи и тропы имѣли въ своемъ основаніи антифонарій св. Григорія Великаго и потому съ полнымъ правомъ могутъ быть относимы къ григоріанскому пѣнію. Система этого пѣнія до настоящаго времени служитъ основой для богослужебнаго пѣнія католической церкви. Григоріанскія мелодіи, исполняемыя вначалѣ въ униссонъ, впоследствии служили нерѣдко темами для контрапунктической разработки

¹⁾ Чтенія въ общ. любит. дух. проsv. 1889 г. I, 21 стр. статья: Богослужебная музыка Западной Церкви.

Св. Амвросій и Григорій Великій не были однакожь создателями церковныхъ пѣвцовъ, связанныхъ съ ихъ именами. Они сами смотрѣли на введенное ими церковное пѣніе, какъ на ненарушимое преданіе благочестивой древности.

Первенствующая церковь употребляла для записи богослужбныхъ мелодій буквы греческаго алфавита. По свидѣтельству извѣстнаго изслѣдователя древней музыки Мейобія мелодія гимна Амвросія Медиоланскаго „Тебе Бога хвалимъ“ записана также древне-греческими алфавитными знаками. Съ теченіемъ времени буквенная система была замѣнена особыми нотными знаками въ формѣ точекъ, запятыхъ, дугъ, удареній и разныхъ черточекъ, которые извѣстны подъ именемъ *невмъ*. Преимущество этой нотации передъ буквенной заключалось въ ея наглядности, такъ какъ по одному внѣшнему виду невмъ можно было уже тотчасъ замѣтить: направляется ли мелодія вверхъ или внизъ. Въ 6 вѣкѣ невмы вошли во всеобщее употребленіе какъ на Востокѣ, такъ и на Западѣ. Ими были написаны и богослужебно-пѣвческія книги св. Григоріемъ Великимъ. Не смотря на преимущество этой системы нотныхъ знаковъ передъ буквенной, по ней съ большимъ трудомъ читались ноты. Невменное письмо отличалось неопредѣленностью и многочисленностью нотныхъ знаковъ, на что справедливо жаловались пѣвцы и музыканты. Казалось, замѣчаетъ одинъ изслѣдователь, что рои мухъ ползаетъ между строчками.

Изобрѣтеніе линейной системы Гукбальдомъ (X в.) и звуковыхъ названій (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) Гвидо Аретинскимъ (XI в.) дало сильный толчокъ движенію музыки впередъ, въ особенности же развитію гармоническаго пѣнія, исполненіе котораго требуетъ болѣе точнаго опредѣленія высоты и длительности музыкальныхъ звуковъ.

Ко временамъ же Гвидо относится повсемѣстное употребленіе въ церквахъ органа, въ качествѣ сопровожденія для пѣвцовъ. Есть извѣстіе, что органъ впервые былъ допущенъ въ храмъ папою Виталианомъ, умершимъ въ 672 году.

2. *Начатки многоголоснаго пѣнія.* Первые историческія свѣдѣнія о гармоническомъ пѣніи на Западѣ мы встрѣчаемъ въ IX вѣкѣ. Самая старинная форма многоголосной музыки— это *органумъ*, представляющая собою особый видъ контра-

пункта, при которомъ два голоса, исходя изъ униссона, расходились затѣмъ, при чемъ образовывали разные интерваллы (не болѣе кварты), а на всѣхъ частичныхъ каденціяхъ мелодій снова сходились въ униссонъ. Гукбальдъ расширилъ рамки *органума*, заставивъ второй голосъ непрерывно слѣдовать параллельными квинтами по отношенію къ главному, а третій—ему въ октаву. Понятно, что эта зачаточная форма гармоніи была очень проста и неблагозвучна.

Начиная съ 11-го вѣка среди музыкантовъ замѣтнымъ становится стремленіе дать большую самостоятельность голосамъ. Этого они старались достигнуть прежде всего чрезъ противоположное движеніе второго голоса въ органумѣ въ отношеніи къ главному. Такъ появилась новая форма многогласія—*дискантъ* (отъ лат. словъ *diversus*—*cantus*—пѣніе различныхъ голосовъ). Въ началѣ своего возникновенія дискантъ былъ лишь двухголоснымъ. Сущность этой музыкальной формы заключалась въ томъ, что церковной мелодии противопоставлялся (нота противъ ноты) новый, высокій голосъ, который къ тому же не писался заранѣе, а импровизировался. Позднѣе стали вводить въ гармонію 3 голоса съ разнообразнымъ ритмомъ и противоположнымъ голосоведеніемъ. Послѣдовательное сопровожденіе каждой ноты главнаго голоса параллельнымъ къ нему движеніемъ второго и третьяго голоса терціями и секстами по отношенію къ первому образовало новую форму полифоніи, извѣстной подъ именемъ *фобурдона* (*faut-bourdon*—ложный басъ). Такое наименованіе дано этой музыкальной формѣ потому, что басъ здѣсь, противъ обыкновенія, находился не въ нижнемъ голосѣ, а въ верхнемъ.

Невменное нотное письмо, которымъ нотировалось все католическое церковное пѣніе Среднихъ вѣковъ, показывало только движеніе тоновъ, ритмъ же всецѣло опредѣлялся текстомъ священныхъ пѣснопѣній. Развитие ритмики *дисканта*, въ которомъ поющіе голоса стали произносить нѣкоторые слоги текста не одновременно, потребовало введеніе знаковъ для обозначенія не только высоты, но и длительности звуковъ. Это привело къ изобрѣтенію такъ называемой *мензуральной* (*mensural*—мѣра) системы нотныхъ знаковъ. Такъ наименовалась появившаяся въ 12 вѣкѣ на Западѣ нотация, при помощи которой оказалось возможнымъ запи-

сывать не только высоту нотъ, но и длительность ихъ. Вслѣдствіе недостатка техническаго навыка и знаній основъ гармоніи дискантисты весьма часто допускали крайне некрасивыя звуко сочетанія, такъ что папа Іоаннъ XXII запретилъ употребленіе въ церквахъ этой музыкальной формы. Много препятствовало успѣху дискантистовъ неустановившійся взглядъ на консонансы и диссонансы. Послѣ того, какъ въ XII—XIII вѣкахъ причислены были къ консонансамъ сначала терція—Франкономъ Кельнскимъ, а затѣмъ секста—Іоанномъ Мурисомъ и Филиппомъ Витри, въ особенности послѣ того, какъ Маркетъ Падуанскій (конца XIII в.) установилъ понятіе о разрѣшеніи диссонансовъ, былъ заложенъ, можно сказать, фундаментъ настоящаго ученія о гармоніи, т. е. утверждены были главные законы правильнаго и научнаго сочетанія звуковъ.

Вмѣстѣ съ установленіемъ правильнаго взгляда на консонансы и диссонансы слагалась и та музыкальная форма, которая стремилась дать самостоятельное значеніе каждому голосу, входящему въ составъ гармоническаго цѣлаго, т. е. *контрапунктъ*. Этимъ открывалось для музыки вообще, а для многоголосной въ особенности, еще болѣе широкое поле для развитія.

3. *Нидерландская школа (15—16 вѣка)*. Родиной контрапункта, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, считается Англія, откуда онъ былъ перенесенъ въ Нидерланды. Здѣсь онъ достигъ высокой степени совершенства. Нидерландскіе композиторы въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ стали давать мѣсто не только григоріанскому напѣву, но и народнымъ мелодіямъ, дѣлая ихъ темой для контрапунктической разработки. Церковная музыка, ревниво оберегаемая отъ всякихъ нововведеній общимъ духомъ церковныхъ преданій, стала давать мѣсто и народнымъ мотивамъ. Духовные композиторы тѣмъ охотнѣе обращались къ нимъ, что григоріанскія мелодіи, избираемыя темами для контрапунктической разработки, требовали точнаго сохраненія ихъ въ гармоническомъ видѣ,—свѣтскіе же мотивы, вводимые въ церковную музыку, предоставляли художнику болѣе свободы распоряжаться ими по своему усмотрѣнію и измѣнять ихъ сообразно своимъ музыкальнымъ планамъ.

Въ заботахъ о самостоятельности cadaго голоса контра-

пунктисты старались уподобить ихъ главной, основной мелодіи, поэтому у нихъ въ большемъ употребленіи были *имитации*, т. е. подражаніе голосовъ другъ другу. 15—16 вѣка считаются эпохой разцвѣта имитационнаго стиля, который достигъ въ это время высокой степени технического мастерства, впрочемъ не безъ ущерба для выразительности и красоты мелодій.

Наиболѣе любимыми формами церковной музыки у нидерландскихъ композиторовъ были: *месса*, *мотетъ* и „Magnificat“. Месса—это тоже, что въ православной церкви литургія, но подобное же наименованіе усвоено и духовной музыкѣ къ этому богослуженію. Первоначально на мессахъ исполнялись лишь униссонно григоріанскія мелодіи. Съ постепеннымъ возрастаніемъ пышности во внѣшней обрядовой сторонѣ католическаго богослуженія и церковныя пѣснопѣнія стали принимать болѣе художественную въ музыкальномъ отношеніи форму. Начало цѣлостной музыкальной обработки мессы положено въ 15 в. Дюфэ. Нидерландскіе контрапунктисты 15—16 в.в. мессамъ удѣляли свое преимущественное вниманіе. Подъ мотетами же разумѣлись небольшія духовно-музыкальныя прозведенія, въ большинствѣ случаевъ *a capella*, т. е. безъ всякаго музыкальнаго сопровожденія, написанныя на библейскій текстъ, но необязательно на латинскомъ языкѣ. „Magnificat“ (Величитъ душа моя Господа)—это церковная пѣснь, поемая на вечернѣ на 8 различныхъ гласовъ.

Увлеченіе контрапунктомъ и стремленіе придать каждому голосу самостоятельное значеніе, обезпечивая благозвучіе многоголосной музыкѣ, въ примѣненіи къ богослужебному пѣнію имѣло нѣкоторыя невыгодныя стороны. Въ церковномъ пѣніи должны стоять на первомъ мѣстѣ слова или текстъ церковныхъ пѣснопѣній, а не красота или прелесть мелодіи и гармоніи, нерѣдко отвлекающія вниманіе богомольца отъ совершающагося предъ его глазами. Между тѣмъ сложная ткань контрапункческаго письма иногда заслоняла смыслъ священныхъ пѣснопѣній и заставляла священный текстъ служить цѣлямъ музыки. Поражая своей техникой и сложностью музыкальныхъ комбинацій, нидерландскіе композиторы способны были произвести сильное впечатлѣніе на челоуѣка, но сдѣлать музыку настоящимъ „языкомъ души“ имъ не удалось.

Изъ нидерландскихъ композиторовъ, потрудившихся въ области церковной музыки извѣстны: Веншуа, Дюфэ, Бюнуа, Окегемъ, Гобрехтъ, Жоскенъ Дебре, Ларю, Брумелъ, Орто, Попелярь, Февенъ, Гомбертъ, Дюси, Климентъ не папа и др., а въ особенности Орландо Лассо (1532—1594), котораго современники называли „бельгійскимъ Орфеемъ“ и „княземъ музыки“. Имъ было написано болѣе 2000 произведеній. Духовно-музыкальные труды его наравнѣ съ произведеніями Палестрины до сихъ поръ признаются лучшими образцами церковной католической музыки. А его „покаянные псалмы“ принадлежатъ положительно къ выдающимся произведеніямъ. „Орландо Лассо,—говоритъ реставраторъ древне-церковной музыки—Проске,—геній универсальный. Никто изъ его современниковъ не имѣлъ той ясной воли, того господства надъ своими художественными намѣреніями, которыя давали ему возможность вѣрно схватывать все то, что ему нужно было для своихъ сочиненій. Онъ всегда имѣлъ время и нужное настроеніе для успѣшнаго сочиненія всякой музыки, начиная съ созерцательно-духовной, до веселой, мірской пѣсни. Если Палестрина сравнивается съ Рафаэлемъ, то Орландо Лассо походить на великаго флорентинца—Микель Анджело“¹⁾).

Въ исторіи музыки нидерландская школа является настоящей представительницей Среднихъ вѣковъ, хотя она захватываетъ періодъ времени и нѣсколько позднѣйшей этой эпохи. Стремясь къ самостоятельности голосовъ, нидерландцы не давали настоящей свободы ни одному изъ нихъ. Ихъ „музыка представляетъ собою, поэтому, въ нѣкоторомъ отношеніи шагъ назадъ по сравненію со свободной мелодіей эпохи древней гомофоніи, вмѣстѣ съ тѣмъ она составляетъ всетаки неизбѣжную переходную стадію къ современной музыкѣ, которая одновременно и гомофонна, и полифонна, а именно къ мелодіи, доведенной до высшей степени выразительности при помощи гармоніи. Освобожденіе мелодіи изъ оковъ подавляющей ее у нидерландцевъ полифоніи составляетъ заслугу итальянцевъ“²⁾).

4. *Римская школа.* Прославившіеся своимъ искусствомъ

¹⁾ Сакетти—Очеркъ всеобщей исторіи музыки 1883 г 97 стр.

²⁾ Римази—Музыкальный лексиконъ, перев. Б. Юргенсона 918 стр.

нидерландскіе композиторы и музыканты нерѣдко были приглашаемы въ качествѣ дирижеровъ и пѣвцовъ въ Римъ— въ папскую капеллу. Здѣсь они дѣятельно пропагандировали то искусство, которое достигло такого блестящаго расцвѣта на ихъ родинѣ. Изъ числа нидерландскихъ композиторовъ, водворившихся въ Римѣ, наибольшую извѣстность приобрѣлъ Яковъ Аркадельтъ (род. 1514 г.), одинъ изъ выдающихся композиторовъ своего времени. Способные къ музыкѣ итальянцы скоро усвоили нидерландскую контрапунктическую технику и среди нихъ не замедлили появиться весьма талантливые музыканты, которые отняли у своихъ учителей музыкальное господство, таковы: Анимуччіа, *Феста*, по справедливости считающійся предтечей Палестрины и самъ Палестрина, гениальныя творенія котораго до сихъ поръ считаются католиками идеаломъ истинно церковной музыки.

Джіованни Пьерлуиджи (настоящее имя *Палестрины*) родился въ 1514 году. Прозваніе „Палестрины“ онъ получилъ отъ мѣста своего рожденія—въ Палестринѣ (древней Пренестѣ). О дѣтствѣ и юности этого знаменитаго композитора ничего не извѣстно. Достоверная біографія его начинается съ того времени (1544 г.), какъ онъ сдѣлался органистомъ въ своемъ родномъ городѣ. Въ 1551 г. онъ былъ приглашенъ быть учителемъ пѣнія мальчиковъ при храмѣ св. Петра въ Римѣ и вскорѣ занялъ здѣсь мѣсто капельмейстера. Въ 1555 году нашъ композиторъ вступилъ въ папскую капеллу пѣвчимъ, но въ томъ же году перешелъ на должность капельмейстера при Латеранской церкви св. Іоанна. А съ 1561 по 1571 г. занималъ такое же мѣсто при либеріанской церкви св. Маріи. Скончался Палестрина 2 Февраля 1594 года въ Римѣ. Свою извѣстность онъ приобрѣлъ прежде всего музыкой на псалмы, поемья на Страстную седмицу, которые называются *импроперіями*, гдѣ онъ вмѣсто контрапунктически сплетающихся голосовъ употребилъ простой аккордовой стиль.

Контрапунктическая разработка церковныхъ мелодій, иногда переходившая въ увлеченіе технической стороной дѣла, не смотря на достигаемое ей благозвучіе, наносила часто ущербъ ясности текста. Вслѣдствіе одновременнаго вступленія голосовъ композиторы обращались съ нимъ крайне

безцеремонно: повторяли предложенія, переставляли слова, вставляли новыя и т. п. Поэтому, не смотря на благозвучіе контрапункта, среди католическаго духовенства и нѣкоторыхъ мірянъ стали раздаваться голоса противъ омірщенія церковной музыки вообще и противъ этой музыкальной формы многогласія въ частности. Тридентскій соборъ (1545—63) едва совсѣмъ не изгналъ контрапункта изъ церковнаго употребленія. Нѣкоторые изъ его членовъ высказывали мнѣніе, что нужно совершенно вывести изъ церковнаго употребленія фигурный родъ музыки и возвратиться къ древнимъ одnogолоснымъ григоріанскимъ напѣвамъ. Къ счастью и среди членовъ Тридентскаго собора нашлись защитники многоголоснаго пѣнія, которые настояли на томъ, что слѣдуетъ попытаться: нельзя-ли при гармоническомъ сопровожденіи церковной мелодіи сохранить ясность богослужебнаго текста, нельзя-ли избѣжать недостатковъ въ церковномъ пѣніи, не прибѣгая къ запрещенію полифонной музыки. Особая комиссія изъ членовъ Тридентскаго собора во главѣ съ кардиналами Витоцелло Вителли и Карла Барромео, составленная для рѣшенія вопроса о церковной музыкѣ, обратилась съ просьбой къ Палестринѣ написать мессу, которая была бы чужда недостатковъ контрапунктическаго стиля, и тѣмъ спасти для церкви многоголосную музыку. Палестрина согласился и блистательно рѣшилъ эту задачу. Для церкви не только были сохранены полифонныя формы музыки, но и еще разработаны изящнѣйшимъ образомъ. Палестрина написалъ 3 мессы, изъ нихъ одна была посвящена папѣ Марцеллу. Всѣ три мессы были исполнены во дворцѣ кардинала Витоцелло Вителли въ 1565 году. Всѣ понравились комиссіи, но въ особенности „месса папы Марцелла“. Когда она была исполнена въ присутствіи папы Пія IV, то онъ воскликнулъ: „здѣсь Іоаннъ въ земномъ Іерусалимѣ даетъ намъ предчувствовать то пѣніе, которое св. Ап. Іоаннъ въ пророческомъ экстазѣ слышалъ въ небесномъ Іерусалимѣ“. Послѣ такого успѣха этой мессы многогласію уже не грозила опасность быть изгнаннымъ изъ храма.

Палестринѣ принадлежатъ множество произведеній церковной музыки. А полное собраніе его сочиненій составляетъ 34 тома. Духовно-музыкальныя произведенія его не представляютъ собою нѣчто совершенно новое въ музыкѣ. Они

написаны также въ контрапунктическомъ стилѣ, но чужды его крайностей. Музыка Палестрины исходнымъ пунктомъ имѣетъ григоріанскій напѣвъ, который онъ развилъ въ многоголосной формѣ съ такой художественностью, съ какой впоследствии Себастьянъ Бахъ развилъ протестантскій хораль. Музыка эта по своему характеру „возвышенна и благородна, проста въ своемъ величіи, цѣломудренна, благоговѣйна и вполне приспособлена къ цѣлямъ богослужебнымъ. Не для концертной залы, не для тѣснаго круга любителей искусства она предназначена, но она есть музыка для церкви, для Богослуженія, для церковнаго года съ его праздниками и днями печали, утѣшенія, торжествъ и молитвы. Она не внѣшнее украшеніе торжественности Богослуженія, но его составная часть“¹⁾.

Ученикъ Палестрины—*Нанино* (Нанини) былъ основателемъ 2-й музыкальной школы въ Римѣ, которая называется „*младшей Римской школой*“, изъ которой вышло много первоклассныхъ музыкантовъ. Таковы: Анеріо, Соріано, Маренціо, Аллегри, Агостини, Чифра, Абботини, Валентини, Уголини, Фоджіа, Беневоліи, Барнабеи, Маццоки, Бонтемпи, Ланди, Питони и Баи. По мнѣнію Проске, Нанини „долженъ быть причисленъ къ величайшимъ ученымъ музыкантамъ Римской школы, изъ которой вышло столько первоклассныхъ художниковъ. Какъ композиторъ онъ былъ звѣздой первой величины. Если его геній и не имѣлъ творческой силы Палестрины, та все-таки произведенія Нанини, по ихъ классическому отпечатку и безукоризненно чистой формѣ, имѣютъ право быть непосредственно причисленными къ твореніямъ Палестрины“²⁾. Нанини является однимъ изъ лучшихъ представителей такъ называемаго „стиля Палестрины“. Не допуская инструментальнаго сопровожденія голосовъ, стиль этотъ, лишенный сложныхъ контрапунктическихъ комбинацій, стремился возмѣстить недостатокъ полноты гармоніи обиліемъ голосовъ. Поэтому главные представители палестриновскаго стиля (Аллерри, Беневоліи, Барнабеи, Баи и др.) являются вмѣстѣ съ тѣмъ представителями композицій на 8, 12 и болѣе голосовъ.

¹⁾ Преображенскій—Реформа богослуженія въ кат. церкви Русск муз. газета 1847 № 11 1527 стр.

²⁾ Сакетти—Очеркъ всеобщей исторіи музыки 108 стр.

5. *Венеціанская школа.* Вліяніе нидерландцевъ на церковную музыку Италіи не ограничилось только предѣлами Рима. Адрианъ Виллартъ (Willaert), ученикъ Жоскина Дебре, послѣ труднѣйшаго испытанія получившій мѣсто органиста и капельмейстера въ церкви св. Марка, положилъ начало вліянію Нидерландскихъ контрапунктистовъ на церковную музыку въ Венеціи. Виллартъ считается основателемъ такъ называемой „Венеціанской школы“. „Пользуясь подходящимъ устройствомъ церкви св. Марка, онъ создалъ двухорную и многохорную музыкальную форму, которая стала отличительной чертой „Венеціанской школы“. Онъ размѣщалъ свои хоры въ разныхъ мѣстахъ церкви и осуществилъ художественнымъ образомъ простое антифонное пѣніе древнихъ христіанъ“ 1).

Изъ духовныхъ композиторовъ, принадлежавшихъ къ „Венеціанской школѣ“ наибольшую извѣстностью пользовались: Киприанъ Рорскій, Констанцо Порта, Клавдій Меруло, Азола, Кроче, Донати. Банкьери, Леони и знаменитые дядя съ племянникомъ Андрей и Джіованни Габріэли, которые писали духовно-музыкальныя произведенія на 2, на 3 и на 4 хора.

Андрей Габріэли (1510—1586), ученикъ Вилларта, владѣлъ болѣе, чѣмъ кто-либо изъ его предшественниковъ искусствомъ создавать прекрасныя звуковыя массы. Онъ умѣлъ соединять разнообразно-расчлененные хоры и извлекать изъ нихъ всегда новые и все болѣе возрастающіе эффе́кты. Но какъ бы послѣдніе ни были восхитительны, они отнюдь не ограничиваются однимъ внѣшнимъ чувственнымъ блескомъ, напротивъ, это звуковое великолѣпіе, будучи нѣкоторымъ образомъ наслѣдствомъ горделивой Венеціи, не исключаетъ глубокой серьезности, религіознаго значенія и одушевленія, присущихъ какъ венеціанскому правительству, такъ и венеціанскому народному характеру 2).

Джіованни Габріэли (1557—1613) такъ же, какъ его дядя, писалъ духовно-музыкальныя произведенія на нѣсколько хоровъ. Къ своимъ хорамъ онъ присоединилъ оркестръ съ весьма тщательной инструментовкой, которой онъ лучше, чѣмъ другіе, умѣлъ пользоваться для разныхъ звуковыхъ

1) Тамъ же—110 стр

2) Тамъ же 111 стр.

эффектовъ. Еще болѣе онъ извѣстенъ, какъ авторъ многихъ духовныхъ пѣсень для органа.

Обоимъ Габріэли Венеція обязана тѣмъ, что сдѣлалась колыбелью современнаго оркестроваго стиля.

6. *Католическая церковная музыка въ періодъ возникновенія оперы.* Хотя контрапунктъ стараніями Нидерландцевъ, повидимому, прочно утвердился въ Италіи, тѣмъ не менѣе нужно замѣтить, что Итальянцы вообще были мало привержены къ полифоніи. Гомофонный стиль, дающій перевѣсъ одному голосу передъ другими, наиболѣе соответствовалъ характеру итальянской націи, склонной къ изліянію своихъ чувствъ въ ярко выраженной мелодіи, сопровождаемой аккомпаниментомъ національнаго инструмента—лютни. Въ Италіи существовалъ особый классъ музыкантовъ, такъ называемыхъ „пѣвцовъ съ лютней“, которые подъ аккомпаниментъ этого инструмента импровизировали на тѣмы народныхъ мотивовъ, при чемъ голосъ пѣвца занималъ доминирующее значеніе въ этой музыкѣ. Пѣвцы подобнаго рода нерѣдко исполняли и контрапунктически разработанные голоса мадригаловъ (матригаломъ называлась художественная пѣсня 16-го вѣка на 3, 4, 5 и 6 голосовъ); при этомъ одинъ голосъ исполнялся пѣвцомъ, а другіе игрались на лютнѣ. Въ этомъ пѣвчій подъ аккомпаниментъ лютни нѣкоторые историки видятъ зародышъ гомофоннаго стиля, выдвигающаго на первое мѣсто какую-либо партію и низводящаго другіе голоса на степень аккомпанимента. Для такого пѣвчія на первыхъ порахъ не сочинялась новая музыка, а извлекалась готовая уже изъ какого-либо контрапункческаго произведенія, при чемъ взятую такимъ образомъ голосовую партію тщательно разукрашивали различными фіоритурами, чтобы оттѣнить ее и дать преобладающее значеніе предъ сопровождающими ее голосами. Партія эта, не смотря на внѣшнія прикрасы, будучи какъ бы вырванной изъ общей контрапунктической ткани, представляла въ общемъ нѣчто несовершенное и несамостоятельное. Лучшими музыкантами ясно сознавалось неудобство и негармоничность выдѣленія одного голоса изъ общаго состава контрапунктически разработаннаго мотива.

Въ это время кружокъ ученыхъ музыкантовъ и образованныхъ людей, сбравшійся въ салонахъ графа Барди и Корси, въ составъ котораго входили флорентинцы: Перри.

Каччини, Строщи и Винченцо Галилей, объявили войну контрапункту. Желая направить музыкальное искусство на иной путь, вышеупомянутые музыканты задались цѣлю воскресить древне-греческое музыкальное искусство въ полной увѣренности, что только возвращеніе къ древней музыкѣ можетъ обновить и реформировать впавшій въ вычурность контрапунктъ. Плодомъ этихъ попытокъ къ воссозданію древне-греческой музыки было: 1) введеніе въ музыку хроматизма (Киприанъ Рорскій, Винченцо, Виноза), который способствовалъ установленію началъ современной тональности и 2) возникновеніе музыкальной драмы, или оперы. Новая музыка, какую изобрѣли флорентскіе музыканты, представляла собою одnogолосное пѣніе съ сопровожденіемъ или такъ называемую монодію.

Первый оперный композиторъ *Клавдій Монтеверде* (1567—1643) сумѣлъ достигнуть положительныхъ результатовъ на новомъ пути, а не только отрицать старое, какъ то дѣлали флорентскіе реформаторы. Въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ Монтеверде уже не держится церковныхъ ладовъ; пользуясь современными строями, онъ свободно употребляетъ диссонансы и примѣняетъ къ церковнымъ мелодіямъ гармонію, весьма близкую къ современной. „Это было, конечно, не личной его заслугой,—онъ слѣдовалъ лишь вліянію своего времени: почва къ этому была подготовлена въ особенности нѣмецкими композиторами. Оковы діатонизма церковныхъ ладовъ были, впрочемъ, уже давно разбиты, и хроматизмъ такихъ композиторовъ, какъ Винченцо и Джезуальдо ди Веноза, нанесъ имъ послѣдній ударъ“ ¹⁾.

Появившійся въ 16 вѣкѣ генераль-басъ, т. е. способъ обозначенія аккордовъ при помощи цифръ, написанныхъ надъ или подъ нотированнымъ басовымъ голосомъ, изобрѣтеніе котораго приписываютъ Адриано Банкиери, представлялъ собою весьма удобную форму сопровожденія для сольнаго пѣнія. Первые опыты примѣненія генераль-баса къ церковной музыкѣ принадлежитъ Кавальери и Виаданѣ.

Введеніе одnogолоснаго пѣнія съ сопровожденіемъ въ церковную музыку еще болѣе усовершенствовало этотъ но-

¹⁾ Риманъ—Музыкальный Словарь 869 стр.

вый стиль (*stile rappresentativo*), отъ котораго ведутъ начало слѣдующія формы церковной музыки: *ораторія*, *церковный концертъ* и *кантата*.

Подъ именемъ ораторіи разумѣется такая музыкальная форма, которая беретъ свое содержаніе преимущественно изъ библіи или міра легендарнаго и облакаетъ его въ музыкально-драматическую форму. Первые ораторіи были настоящими сценическими представленіями съ дѣйствующими лицами, какъ напр. у Капсбергера и Ланди. Но начиная съ Кариссими сценическое представленіе отпадаетъ на задній планъ. Въ ораторіяхъ встрѣчаются речитативы,—аріозо, арии, ансамбли и хоры. Ораторіи писали: Кавальери, Капсбергерь, Агаццари, Ланди, Маццокки, Кариссими и др. Подъ *церковнымъ концертомъ* разумѣется такой родъ церковной музыки, въ которомъ выступало нѣсколько голосовъ, соперничавшихъ другъ съ другомъ въ блескъ и виртуозности. Самый древній видъ этой музыкальной формы представляютъ вокальные церковные концерты съ органнымъ сопровожденіемъ Адриано Банкіери и Віаданы. *Кантатой* называлось вокальное произведеніе, подобно ораторіи, состоящее изъ соло, дуэтовъ и другихъ хоровыхъ номеровъ. Между творцами ц. концертовъ и кантатъ болѣе видное мѣсто занимаютъ: Віадана, Агаццари, Кариссими и Чести.

Н. Соловьевъ.

(*Окончаніе слѣдуетъ*).

¹⁾ Ораторія происходитъ отъ Лат слова *oratorium*—молитвенный залъ. Примѣненіе этого названія къ рассматриваемой музык. формѣ объясняется слѣдующимъ образомъ. Нѣкто Филиппъ Нери—священникъ сталъ устраивать религіозныя собесѣдованія въ молитвенномъ домѣ (*oratorio*) монастыря св. Джироламо и позднѣе въ церкви *Santa Maria* въ Валличелль. Для того, чтобы придать этимъ собраніямъ болѣе торжественный характеръ Нери, вошелъ въ соглашеніе съ композиторомъ Анимучча, который написалъ музыку, исполняемую на такихъ собраніяхъ, такъ назыв „*Laudi Spirituali*“ Въ зависимости отъ мѣста исполненія и самыя музык произведенія эти стали называться *ораторіями*.