

Ганна Комінч

Lida, Białoruś

### Сольныя канцэрт-матэты з *Віленскай табулатуры* (1626–1627) у кантэксьце набажэнства эпохі барока

*Віленская табулатура* – помнік музычнага барока Беларусі – змяшчае інструментальныя (для аргана) і вакальна-інструментальныя творы (для салістаў-вакалістаў і аргана). Яны неаднародныя па жанрах і стылю, хоць усе адпавядалі царкоўнай музычнай практыцы ранняга барока і маглі гучаць падчас каталіцкага набажэнства. Калі літургічная функцыя некаторых твораў відавочная (версэты арганых мес)<sup>1</sup>, то ў большасці выпадкаў яе не так проста вызначыць.

Надзвычай папулярны ў першай палове XVII ст. жанр царкоўнага канцэрта-матэта (матэта ў стылі канцэртата) для аднаго голасу і цыфраванага баса альбо для ансамбля галасоў з цыфраваным басам прадстаўлены ў *Віленскай табулатуры* чатырма ўзорамі, з якіх адзін – *Domine, Deus meus* захавалася не цалкам. Упісаныя ў канцы зборніка “дзеля запаўнення пустых старонак”<sup>2</sup> (па слушнай заўвазе Пятра Позняка); вакальныя творы з гэтага зборніка не маюць ані жанравых пазначэнняў, ані каментараў абавязковага ці пажаданага часу (дня, службы) і месца выкарыстання ў набажэнствах. Акрамя таго, іх музычны стыль кардынальна адрозніваецца ад іншых твораў з гэтага помніка.

Мэта артыкула – вызначыць магчымае месца і функцыю ў набажэнстве вакальных твораў з “Віленскай табулатуры”.

Дзеля высвятлення гэтага пытання мы звярнуліся да розных інтэрпрэтацый жанру сольнага матэта: ад разважанняў тэарэтыкаў XVII ст. – Ладавіко Вяданы (*Viadana /Grossi/*, каля 1560 – 1627), Міхаэля

<sup>1</sup> Падрабязней пра версэт гл.: А.А. Ко м и н ч, *Органный версет как типичный жанр европейской церковной музыки Нового времени* [online], [http://sociosphera.com/conference/2017/religiya\\_nauka\\_obwestvo\\_problemy\\_i\\_perspektivy\\_vzaimodejstviya/](http://sociosphera.com/conference/2017/religiya_nauka_obwestvo_problemy_i_perspektivy_vzaimodejstviya/) [доступ 2.12.2017]. А таксама пра версэты мес з *Віленскай табулатуры* гл.: Г. А. Ко м и н ч, *Арганная мяса з ВІЛЕНСКАЙ ТАБУЛАТУРЫ (1626) у музычнай культуры Беларусі XVII ст.: культурны кантэкст і музычны тэкст* [у:] *Музычная культура Беларусі і свету ў разнастайнасці гукавых ландшафтаў: зб. навук. прац*, склад. Т. Бярковіч, вып. 37, Мінск, 2016, С. 110–125.

<sup>2</sup> *Album sapieżyńskie: Wileńska tabulatura organowa z XVII w. obrazami żywota św. Franciszka zdobiona*, wstęp monograficzny P. Poźniak, Kraków 2004, s. XXVI.

Прэторыуса (Praetorius, 1571–1621), Агасціна Агацары (Agazzari, 1578–1640) – да меркаванняў сучасных даследчыкаў.

Хоць матэты XVII ст. значна адрозніваюцца ад больш позніх, генеральныя рысы, якія вызначалі аблічча сольнага духоўнага матэта на працягу перыяду яго росквіту (XVII–XVIII стст.), заставаліся нязменнымі. Карысным для іх вызначэння аказаўся артыкул Кацярыны Антоненка, у якім аб’ектам разгляду з’яўляецца сольны венецыянскі матэт XVIII ст.<sup>1</sup> Асабліва каштоўным быў сабраны аўтаркай і багата працытаваныя навуковы і эпісталажны матэрыялы з недаступных для нас крыніц, прысвечаны сольнаму матэту.

Пра тое, што барочны матэт (канцэрт-матэт) быў жанрам, цесна звязаным з царкоўнай практыкай, знаходзім згадкі ў розных аўтараў. Так, у кнізе *Wielkie formy wokalne* з грунтоўнага шматтомнага польскамоўнага выдання *Formy muzyczne* чытаем, што матэты ад часоў Рэнесансу сталі жанрам “амаль выключна царкоўным”<sup>2</sup>. Крыстоф Вольф (Wolff) – адзін з аўтараў артыкула *MOTET* з *THE NEW GROVE DICTIONARY* – сцвярджае, што ў XVII–XVIII стст. тэрмін “матэт” выкарыстоўваўся для азначэння “любой вакальнай музыкі з літургічнай прыналежнасцю”<sup>3</sup>. Пры гэтым менавіта “функцыянальнае азначэнне матэта, як часткі, прыналежнай літургіі, заставалася вырашальным фактарам”, які дазваляў разглядаць твор як матэт<sup>4</sup>.

Такім чынам, сольны царкоўны матэт, які ад пачатку свайго існавання часта называўся царкоўным канцэрта, быў толькі адной з шматлікіх галін развіцця дадзенага жанру ў эпоху барока<sup>5</sup>. Следам за Гюнтэрам Масэнкайлем (*Massenkeil*) для наймення гэтай жанравай разнавіднасці мы карыстаемся тэрмінам “канцэрт-матэт”<sup>6</sup>.

Тэкставай асновай рэлігійных матэтаў эпохі Рэнесансу, паводле Юзафа Міхала Хаміньскага (*Chomiński*), маглі быць розныя тэксты: пропрыя, гімнаў, псалмоў, антыфонаў, канціг, рэлігійных песень, біблейскіх тэкстаў, у тым ліку і евангелічных<sup>7</sup>.

К. Вольф у якасці тэкставых крыніц матэтаў эпохі барока згадвае псалмы, антыфоны, канціклі, урыўкі з Бібліі, які чытаюцца падчас богаслужэння і г. д. Акрамя таго, па звестках аўтара, матэты маглі пісацца

<sup>1</sup> Е. Антоненко, *Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра*, “Научный вестник Московской консерватории” 2013, № 2, с. 40–55.

<sup>2</sup> J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1995, s. 36.

<sup>3</sup> E. H. Sanders [in:] *Motet* [online], <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040086?rsk=WrcFQE&result=1> [доступ: 1.12.2017].

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Больш падрабязна пра розныя тыпы матэтаў гл.: D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 139.

<sup>6</sup> G. Massenkeil, *Motette* [in:] *Das neue Lexikon der Musik*, bd. 3, red. R. Noltensmeier, Stuttgart, Weimar 1996, s. 328.

<sup>7</sup> J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *op. cit.*, s. 36.

на ўзоры вольнай паэзіі, прымеркаваныя па часе да пэўнага набажэнства (напрыклад, секвенцыі, прысвечаныя Марыі, – для Каталіцкай царквы ці харалы – для пратэстантаў)<sup>1</sup>. Джэром Рош (*Roche*), характарызуючы творчасць паўночнаітальянскіх і рымскіх кампазітараў – Алесандра Грандзі (*Grandi*, 1586 /?/ – 1630), Ігнацыя Данацы (*Donati*, каля 1570 – 1638), Джавані Франчэска Анэрыа (*Anerio*, 1567–1620) і А. Агацары – піша: “Матэтычныя тэксты часта браліся з псалмаў; аднак ёсць яшчэ дзве важныя катэгорыі тэкстаў: *Песня Песняў* Саламона для святаў жанчын-святых і духоўнага падмацавання, а таксама эмацыянальна насычаныя вершы пра Хрыста, звязаныя з развіццём абрадаў ушанавання прычасця”<sup>2</sup>.

Калі параўнаць рэнесансныя і барочныя крыніцы тэкстаў, становіцца відавочным факт адзінства рэнесансна-барочнай тэкставай традыцыі. Розніца ж заключаецца ў тым, што ў эпоху барока нароўні з традыцыйнымі крыніцамі з’яўляецца яшчэ адна – вершы сучасных паэтаў на лацінскай мове<sup>3</sup>, якія згадваюцца ў вышэй пададзеных выказваннях К. Вольфа і Дж. Роша. У часы ранняга барока ў матэтах дамінавалі тэксты біблейскія. Аднак паступова вершаваныя аўтарскія тэксты набывалі сярод кампазітараў матэтаў усё большую папулярнасць, што дазволіла К. Антоненка зрабіць наступную выснову адносна матэтаў XVIII ст.: “Сучасная лацінская паэзія – галоўнае адрозненне сольнага матэта ад іншых літургічных песнапенняў”<sup>4</sup>.

Аўтары большасці паэтычных матэтычных тэкстаў сёння невядомыя, бо традыцыя іх складання была ананімнай. Але некаторых паэтаў XVIII ст., якія пісалі вершы для матэтаў, згадвае ў сваім артыкуле К. Антоненка, адзначаючы, што “яны былі людзьмі бліскуча адукаванымі і належалі да вышэйшых слаёў грамадства, нярэдка царкоўных”<sup>5</sup>.

Чатыры канцэрты-матэты з *Віленскай табулаты* маюць розныя па паходжанні тэксты. Так, у аснову *O, vere digna hostia* пакладзена пятая страфа велікоднага гімну *Ad Cenam Agni*<sup>6</sup>, *Cantate Domino* напісаны на асобных радкі 95 псалма, *Indica mihi* – на радкі з кнігі *Песня Песняў*. *Domine, Deus meus* – адзіны з чатырох канцэртаў, які захаваўся не цалкам і ў якім не ўдалося выявіць тэкставую першакрыніцу<sup>7</sup>. Магчыма, гэта аўтарскі тэкст, напісаны ў стылістыцы, набліжанай да псалмавай.

Тэксты некаторых матэтаў былі цесна звязаны з пэўнай царкоўнай датай. Прыклад твора з відавочным замацаваннем за святам Раства

<sup>1</sup> E. H. Sanders [i in.], *Motet...*

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Нязменнай мовай каталіцкіх матэтаў эпохі барока была латынь, у адрозненне ад пратэстанцкіх, якія складаліся пераважна на народнай мове. Гл.: *Ibidem*.

<sup>4</sup> К. Антоненка, *op. cit.*, с. 44.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, с. 46.

<sup>6</sup> Поўны тэкст гімна змешчаны тут: *Ad cenam Agni providi, The Lamb's High Banquet We Await* [online], <http://www.preces-latinae.org/thesaurus/Hymni/AdCenamAgni.html> [доступ: 12.11.2017].

<sup>7</sup> *Album sapieżyńskie...*, s. XXVI.

знаходзім у італьянца Адрыяна Банк'еры (Banchieri, 1568–1634) – *Concerto di duo Angioletti in Dialogo nella solennita del Santissimo Natale* для 2 сапрапа і лічбаванага баса<sup>1</sup>.

Старажытны амбразіяўскі гімн *Ad cenam Agni providi*, страфа якога пакладзена ў аснову музычнай кампазіцыі канцэрта *O, vere digna hostia* з *Віленскай табулатуры*, па традыцыі выконваўся на вячэрні ад Пасхальнай нядзелі да Узнясення<sup>2</sup>. Па меркаванні П. Позняка, матэат *O, vere digna hostia* мог гучаць “у часы адарацыі Найсвяцейшага Сакраменту, альбо ў рамках імшы, альбо часцей у рамках самастойнага набажэнства”<sup>3</sup>. Астатнія вакальныя творы зборніка не маюць ніякай адсылкі да пэўнай падзеі ў каталіцкім календары.

Тым не менш, на думку Дж. Роша, “большасць малагалоснай музыкі складалі матэаты, якія выконваліся падчас імшы ці афіцыя галоўных святаў і святых дзён”<sup>4</sup>. Гэта значыць, што матэаты-канцэраты, у тым ліку і з *Віленскай табулатуры*, прызначаліся хутчэй для святаў, чым для штодзённых набажэнстваў.

Цікава, што за рэдкім выключэннем, адным з якіх з’яўляецца, напрыклад, матэат Гаспара Касаці (Casati, каля 1610–1641), прызначаны для элевацыі, у матэатах адсутнічала інфармацыя аб тым, у якім канкрэтна месцы набажэнства належала іх выконваць.

Калі супаставіць розныя звесткі і даследчыцкія погляды на тое, дзе, у якім менавіта месцы набажэнства павінен быў гучаць матэат, карціна атрымаецца даволі стракатай. Так, Ёган Ёахім Кванц (Quantz) адзначае, што звычайна матэат гучаў у месе пасля *Credo*<sup>5</sup>. К. Антоненка, следам за сучасным даследчыкам сольнага матэата Бертольдэ Аверам (Over), піша: “Матэаты маглі замяняць літургічныя спевы (часткі пропрыя, антыфоны), выконвацца ў заключнай частцы “кароткай” месы, а падчас “ціхай” месы і кароткай вячэрні запаўняць цішыню, выступаючы ў ролі інтэрмеца”<sup>6</sup>. Сольныя матэаты без тыповага заключнага раздзела *Алілуя*, на думку Дэніса Арнальда (Arnold), выкарыстоўваліся ў якасці “ўступаў” да *Gloria, Dixit Dominus, Miserere*<sup>7</sup>. У манаграфіі Б. Авера знаходзім выказванне падарожнікаў, якія наведвалі Венецыю ў XVIII ст., пра тое, што ў XVIII ст. вялікі (сольны) матэат выконваўся пасля вячэрні<sup>8</sup>.

У сувязі з гэтым К. Антоненка робіць слушныя высновы, праводзячы аналогіі між сольным матэатам і інструментальным канцэратам,

<sup>1</sup> A. B a n c h i e r i, *Concerto di dui Angioletti in Dialogo* [online], [http://imslp.org/wiki/Concerto\\_di\\_dui\\_Angioletti\\_in\\_Dialogo\\_\(Banchieri,\\_Adriano\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_di_dui_Angioletti_in_Dialogo_(Banchieri,_Adriano)) [доступ: 11.05.2017].

<sup>2</sup> *Ad cenam Agni providi...*

<sup>3</sup> *Album sapieżyńskie...*, s. XXVI.

<sup>4</sup> E. H. S a n d e r s [i in.], *Motet...*

<sup>5</sup> Цыт. па: Е. А н т о н е н к а, *op. cit.*, с. 44.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> M. T a l b o t, *Vivaldi*, 2<sup>nd</sup> revised edition, London, 1993, p. 251.

<sup>8</sup> B. O v e r, *Pel la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali in 18. Jahrhundert*, Bonn 1998, s. 198.

а таксама сцвярджаючы, што ў сістэме каталіцкага набажэнства яны мелі аднолькавую ролю і маглі гучаць у любы момант<sup>1</sup>.

Як гэта нярэдка бывае ў гісторыі музыкі, жанр сольнага царкоўнага матэта-канцэрта эпохі барока атрымаў асэнсаванне *post factum*, ужо пасля часу свайго заняпаду, які прыйшоўся на канец XVIII ст.<sup>2</sup>.

У слоўніку *Dizionario e bibliografia della musica* (1826) Петэр Ліхтэнталь (Lichtenthal) у артыкуле пра царкоўныя матэты дае ёмістую дэфініцыю твораў, што ствараліся ў гэтым жанры, імкнучыся нават азначыць метамарфозы жанру, звязаныя з яго генезісам. Нягледзячы на тое, што Е. Антоненка падае гэтую дэфініцыю ў якасці азначэння менавіта матэтаў XVIII ст., пры ўважлівым прачытанні тэксту з энцыклапедыі становіцца зразумелым, што перад намі апісанне матэтаў XVII–XVIII стст. “Motetto <...> – піша П. Ліхтэнталь, – гэта музычны твор, які напісаны на тэкст Святога Пісання, напрыклад, Псалмоў, для сольных галасоў, [а таксама] ансамбля 2, 3, 4, 5, 6 з арганам; такімі былі старыя матэты [матэты XVII ст. – Г. К.]. У мінулым стагоддзі [г. зн. у XVIII ст., бо слоўнік з артыкулам П. Ліхтэнталь быў апублікаваны ў 1826 г. – Г. К.] у суправаджэнні сталі выкарыстоўвацца іншыя інструменты”<sup>3</sup>.

Відаць, менавіта ў гэты перыяд запозненага тэарэтычнага абгрунтавання становяцца тыповымі разважанні наконт правамернасці гучання сольных канцэртаў-матэтаў падчас набажэнства, прычым часцей за ўсё гэтыя разважанні аказваюцца не на карысць дадзенага жанру. К. Антоненка, абапіраючыся на шэраг крыніц ад канца XVIII да XX ст. піша, што “ўжо ад пачатку XIX ст. даследчыкі не маглі зразумець, якім чынам гэты жанр упісваўся ў царкоўную службу”<sup>4</sup>. Уважлівае прачытанне прыведзеных ніжэй азначэнняў розных аўтараў упэўнівае, што пытанне літургічнасці канцэрта-матэта становіцца кутнім у літаратуры гэтага перыяду.

У слоўніку *Dizionario della musica sacra e profana* (1801) П’етра Джанелі (Gianelli) чытаем наступнае: “Як можа ўвогуле гэты твор мець месца [у набажэнстве. – Г. К.], я не разумею: яно нагадвае хутчэй тэатральную арыю і, па-мойму, уведзіцца спеваком, каб прадэманстраваць свой голас для асалоды прысутных і большай славы”<sup>5</sup>. А ў артыкуле *The Solo Motet in Venice (1625–1775)* 1980 года Д. Арнальда знаходзім такую думку: “Цяжка зразумець, якую літургічную функцыю яны тут выконвалі”<sup>6</sup>. Падставай для разважанняў наконт літургічнай функцыі матэтаў былі

<sup>1</sup> Е. Антоненко, *op. cit.*, с. 44.

<sup>2</sup> К. Антоненка звязвае заняпад сольнага матэту са знікненнем Венецыянцкай рэспублікі, якая, на думку даследчыцы, была апошнім важным асяродкам развіцця гэтай лініі жанру. Гл.: К. Антоненка, *op. cit.*, с. 40.

<sup>3</sup> Цыт. па: Е. Антоненка, *op. cit.*, с. 41.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, с. 40.

<sup>6</sup> D. Arnold, *The Solo Motet in Venice (1665–1775)*, “Proceedings of the Royal Musical Association”, vol. 106 (1979–1980), p. 64.

роўна як паэтычны, так і музычны бок гэтых твораў. Негатыўнае стаўленне да тэкстаў сольных матэтаў відавочнае з наступнай заўвагі П. Ліхтэнталя: “У часы больш блізкія да нас было прынята складаць [матэты] на нейкую духоўную тэму, грубымі, рыфмаванымі лацінскімі вершамі, з рэчытатывамі, кавацінамі і арыямі, і класці на музыку ў тэатральнай манеры”<sup>1</sup>.

Непаразуменні, звязаныя з успрыняццём паэзіі матэтаў, былі выкліканыя, на думку К. Антоненка, з аднаго боку, забыццём паэтычнай рытарычнай традыцыі, з якімі тэксты матэтаў былі цесна звязаныя, а з другога боку, – шматлікімі памылкамі ў лібрэта, якія і сёння з’яўляюцца важкай перашкодай на шляху адэкватнага разумення паэзіі матэтаў<sup>2</sup>. Але менавіта гэтая апошня акалічнасць, на нашу думку, упэўнівае ў вялікай папулярнасці сольных матэтаў, якія, трэба думаць, часта пісаліся на хуткую руку.

Што да музыкі, блізкасць (але не ідэнтычнасць) сольных матэтаў да тэатральнага стылю альбо опернага стылю была візітоўкай гэтай жанравай лініі ад пачатку яе існавання. Канцэрты-матэты развіваліся сінхронна з операй, і, як опера, належалі да з’яў, аб’яднаных паняццём *seconda pratica*. І калі храналагічна першыя ўзоры сольных канцэртаў-матэтаў звяртаюць на сябе ўвагу непаўторным вакальным стылем і выклікаюць паралелі з *drama per musica*, з даволі рыхлымі формамі, то больш познія духоўныя матэты, натуральна, пераймаюць устойлівую сістэму оперных форм і жанраў. Паводле К. Вольфа, матэт засвоіў такія, раней “чужыя”, неўласцівыя для яго элементы, як арыя і рэчытатыў, у канцы XVII ст.<sup>3</sup>.

Для нас важна, што на працягу свайго існавання сольныя матэты вылучаліся па музычным стылі сярод іншых “складнікаў” каталіцкага набажэнства. Можна дапусціць, аднак, што пытанне пра дарэчнасць альбо недарэчнасць канцэрта-матэта ў набажэнстве з’явілася, відаць, таксама як большасць яго азначэнняў, даволі позна. Што да прадстаўнікоў эпохі барока, то ў іх выказваннях мы не знаходзім адмоўнай характарыстыкі канцэрта-матэта і разважанняў наконт літургічнасці, аднак заўсёды бачым акцэнт на асаблівым стылі канцэртаў-матэтаў. Так, А. Агацары ў *Del sonare sopra'l basso* піша пра набліжэнне сольнага матэта па выканальніцкім складзе і гучанні да сучасных яму арыя, прычым у гэтым не бачыць нічога заганнага. Аўтар у дадзенай працы вылучае канцэрты-матэты як творы “новага стылю” і проціпастаўляе іх звыкламу для свайго часу “старому стылю” царкоўных твораў<sup>4</sup>. Тое ж

<sup>1</sup> Цыт. па Е. Антоненка, *op. cit.*, с. 41.

<sup>2</sup> К. Антоненка, *op. cit.*, с. 45–46, 53.

<sup>3</sup> Перадусім, у італьянскім аркестравым матэце Скарлаці, Дурантэ, Леа і Пергалезі і ў французскім гранд-матэце Шарпанцье, Люлі, Лаланда, Кампра і Рамо. Гл.: Е.Н. Sanders [i in.], *Motet...*

<sup>4</sup> И. Барсова, *Очерки по истории партитурной нотации: (XVI – первая половина XVIII века)*, Москва 1997, с. 350.

бачым і ў *Syntagma musicum* М. Прэторыуса, які, разглядаючы сольныя канцэртны-матэты Л. Віаданы, адзначае, што кампазітар стварыў іх “у новым, вельмі прыемным стылі”<sup>1</sup>.

Выказванні М. Прэторыуса і А. Агацары падаюцца надзвычай важнымі для нас, бо з’яўляюцца доказам таго, што ўжо ў першай палове XVII ст. (г. зн. у творах, якія П. Ліхтэнтайль называе “старымі матэтамі”) сярод кампазітараў і тэарэтыкаў існавала яснае ўсведамленне таго, што сольны матэт быў наватарскім, а не традыцыйным па сваім музычным стылі ў каталіцкім набажэнстве. Можна дапусціць, што традыцыя ствараць музыку ў пэўным стылі датычыліся нярэдка пэўнай жанравай разнавіднасці, а не набажэнства ў цэлым. З’яўленне такіх твораў, як, напрыклад, *Vespro della Beata Vergine* Клаўдыя Мантэвэрдзі пераконвае ў тым, што прынцып кантрасту, так шырока прадстаўлены ў музыцы барока і асноватворны для канцэртата, у сістэме набажэнства выяўляўся яшчэ на ўзроўні супрацьпастаўлення стыляў у розных песнапеннях. Так, пры ўключэнні сольных матэтаў у набажэнства ўзнікала яскравая канфрантацыя стыляў *antico* і *moderno*, таму, трэба думаць, стылёвая адметнасць сольнага матэта ў эпоху барока была якраз патрэбнай, пажаданай рысай.

Акрамя таго, сольны спеў адпавядаў патрабаванням яснага вымаўлення тэксту, прадпісаным Трыдэнцкім саборам. Такім чынам, канцэрт-матэт, на думку А. Агацары, яшчэ і “апынуўся зручным для перадачы сэнсу словаў, імітацыі інтанацый мовы”<sup>2</sup>.

Што да пытання аб нелітургічнасці сольнага матэта, то, следам за Б. Авэрам, мы лічым некарэктным прымяненне катэгорый “літургічнасці” і “паралітургічнасці” ў дачыненні да музыкі, створанай у эпоху, для якой не было абавязковым трымацца адзінага ўзору набажэнства, бо ўніфікацыя царкоўнай службы адбылася толькі ў XIX ст.<sup>3</sup>

Стылістыка матэта абумоўлена сітуацыяй, калі яго абавязковая прыналежнасць да службы спалучаецца з такой жа абавязковай вылучанасцю з масіву музыкі набажэнства. Пра гэта піша, між іншым, Чарльз Бёрні (Burney) ва ўражаннях ад вячэрні ў прытулку Інкурабілі: “музыка, створаная ў тэатральным стылі вышэйшага гатунку, хоць і выконвалася ў царкве, не змешвалася з царкоўнай службай, і публіка сядзела на працягу ўсяго часу як на канцэрце”<sup>4</sup>.

Сітуацыя канцэрта (у сучасным разуменні гэтага тэрміну), прадстаўлення ўвасаблялася ў набажэнстве дзякуючы жанру інструментальнага канцэрта і вакальна-інструментальнага канцэрта-матэта эпохі барока. Гэтае спецыфічнае становішча канцэрта-матэта абумоў-

<sup>1</sup> Цыт. па: *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*, сост. текстов и общая вступ. ст. В.П. Шестакова, ред. Н.Г. Шахназарова, Москва 1971, с. 160.

<sup>2</sup> Цыт. па: И. Барсова, *op. cit.*, с. 350.

<sup>3</sup> B. Over, *op. cit.*, s. 80–81.

<sup>4</sup> Цыт. па: Е. Антоненко, *op. cit.*, с. 44.

лена стаўленнем да яго як да з'явы эстэтычнай<sup>1</sup>. Нават тыя вучоныя, якія скептычна ставіліся да сольнага матэта і паддавалі крытыцы яго тэксты, адмаўлялі яму ў праве прысутнасці ў набажэнстве, тым не менш, адзначалі яго асаблівую захапляльнасць. Напрыклад, Майкл Тэлбат (Talbot) адзначае: "Гэтыя "канцэрты для голаса" маюць вялікую меладычную прывабнасць, нягледзячы на тое, што голас у іх бессаромна дамінуе..."<sup>2</sup>.

Даследчыкі падкрэсліваюць узаемасувязь сольнага матэта і музычнай практыкі. К. Антоненка піша: "Музыка нярэдка стваралася для пэўнага выканаўцы. Пры гэтым кампазітар улічваў яго асаблівасці, напрыклад, тэсітуру і дыяпазон голасу... характэрныя прыёмы, напрыклад, улюбёныя аздабленні"<sup>3</sup>.

Можна было б дапусціць, што такога роду падыход характэрны менавіта для практыкі стварэння ўзораў жанру XVIII ст., аднак адносна матэтаў К. Мантэвэрдзі са згаданай вячэрні 1610 г. Дж. Рош піша: "яны з'яўляюцца віртуознымі часткамі <набажэнства> неверагоднай складанасці, і напісаныя для прыдворных спевакоў, знаёмых з *Арфеям*"<sup>4</sup>.

Яскравыя доказы важкасці эстэтычнай кампаненты пра выкананні сольных канцэртаў-матэтаў літаральна рассыпаныя па ўсёй прадмове Л. В'яданы да ўласнага зборніка *Li Cento Concerti Ecclesiastici, A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo*. Менавіта дбаннем пра якасць гучання матэтаў падчас набажэнства, калі верыць аўтару, абавязаны сваім з'яўленнем гэты зборнік. Цікава, што ўжо ў *Слове* В'яданы ёсць згадка пра фігуры, уведзеныя ў музычны тэкст вакальных твораў дзеля праверкі магчымасцяў спевакоў. А падсумоўваючы свае тэзісы, кампазітар піша: "Не варта казаць, што гэтыя канцэрты даволі цяжкія, паколькі маім намерам было скласці іх для тых, хто ў гэтай справе разбіраецца і добра спявае, а не для тых, хто няславіць сваё рамяство"<sup>5</sup>.

Вылучаючы як тыповую рысу матэта яго надзвычайную віртуознасць, даследчыкі справядліва бачаць у тэхнічнай дасканаласці, а часамі і перасычанасці матэтаў аналогіі з барочнымі канонамі аздаблення храмавай прасторы. К. Антоненка заўважае: "Прыгажосць і віртуознасць сольных матэтаў, з'яўляючыся неад'емным складнікам святочна-

<sup>1</sup> Адзначым, што не ўсе жанры набажэнства эпохі барока ўспрымаліся як эстэтычны феномен. Так, напрыклад, пра надзвычай папулярныя ў тыя часы кароткія фугі (магніфікат-фугі), што выкарыстоўваліся ў практыцы альтэрнацім, Эміль Платэн піша: яны "сведчаць аб вялікім майстэрстве тэхнікі пісьма, аднак не ставяць асаблівых мастацкіх патрабаванняў" Гл.: E. P l a t e n, *Fuge* [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Fridrich Blume, Sachteil*, bd. 3, Kassel [et al.] 1995, s. 938.

<sup>2</sup> M. T a l b o t, *op. cit.*, p. 152.

<sup>3</sup> Е. А н т о н е н к о, *op. cit.*, с. 41–42.

<sup>4</sup> E. H. S a n d e r s [i in.] *Motet...*

<sup>5</sup> L. V i a d a n a, *A'Benigni Lettori*, [online], <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP181405-WIMA.723a-viadana-concerti-preface.pdf> [доступ: 11.05.2017].

га набажэнства ў венецыянскіх прытулках, гарманіравала з унутраным ладам набажэнства і раскошай храмаў сваёй эпохі”<sup>1</sup>.

Разгледжаныя намі разважанні наконт жанру сольнага канцэрта-матэта ў кантэксце набажэнства дазваляюць зразумець спецыфічныя стылёвыя рысы жанру, а таксама станоўча адказаць на пытанне: ці было магчымым гучанне канцэртаў-матэтаў побач з іншымі творами з *Віленскай табулаты* ў рамках адзінага набажэнства.

*Hanna Kominch*

**Solo Concerts-Motets from the "Vilnius Tablature" (1626–1627) in the Context of the Church Service of the Baroque Era**

A b s t r a c t

The article reviews solo concerts-motets from the “Vilnius Tablature”. Turning to various sources (from the legacy of theorists of the 18<sup>th</sup> century to the works of modern researchers), which offer an interpretation of this genre, as well as thinking about poetic texts and the specificity of the musical style of the solo concerts-motets of the Baroque era, the author tries to determine the potential status and function of vocal works from the “Vilnius Tablature” in the sphere of public worship.

---

<sup>1</sup> Е. Антоненко, *op. cit.*, с. 53.