

## МНОГОХОРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ МАРЦИНА МЕЛЬЧЕВСКОГО

И. В. ВИСКОВА

Статья посвящена творчеству известного польского композитора Марцина Мельчевского, который под влиянием итальянской композиторской школы на рубеже XVI–XVII вв. обратился к практике написания многохорных композиций. Из сохранившегося наследия Мельчевского наибольшая часть сочинений написана для двух взаимодействующих между собой хоров вокальных и двух хоров инструментальных в различных сочетаниях: два хора вокальных в сочетании только с basso continuo, два хора вокальных и инструментальный ансамбль, два хора вокальных и два различных ансамбля инструментальных. В работе рассматриваются различные традиции формирования многохорных сочинений, проявившиеся в творчестве композитора.

В многочисленной плеяде выдающихся композиторов эпохи барокко имя польского композитора Марцина Мельчевского занимает особое место, и в первую очередь потому, что его творчество наложило заметный отпечаток на формирование первой, в европейском смысле этого слова, композиторской школы в России во 2-й пол. XVII в.

Из творений мастера до наших дней дошло около 120 произведений, часть из которых написана в жанре духовного концерта, сохранились также три мессы и значительное количество вокально-инструментальных сочинений. Половина этих произведений создавались как многохорные. Их исполнение предполагало два и более вокальных и инструментальных хоров. Эти композиции с уверенностью можно отнести к стилю «*cori spezzati*» («разделение хоров»), весьма популярному на рубеже XVI–XVII вв.

Стиль «*cori spezzati*» сформировался в эпоху позднего Ренессанса и раннего барокко. Его появление неотъемлемо от традиции многохорного исполнения, возникшей в Соборе св. Марка в Венеции, и от творчества фламандского композитора Адриана Вилларта, перенесшего в Венецию полифоническую традицию нидерландцев, а также его учеников, итальянцев Джованни Габриэли и Джозеффо Царлино. Перед композиторами, создававшими многохорные произведения, стояли не только творческие задачи, но, в первую очередь, проблемы пространственного разделения звуковой среды внутри огромного храма, с учетом размещения в этом пространстве исполнителей, слушателей и служителей

церкви. Данный стиль возник в значительной степени благодаря архитектуре и акустическим особенностям венецианских соборов, что позволяло сопоставлять различные по тембру и количественному составу хоры, определенным образом расположенные в акустическом пространстве. Пятиглавый католический собор позволяет размещать вокальные и инструментальные хоры не только в горизонтальной плоскости, но и в вертикальной: в капеллах и на галереях.

Благодаря проведенным в последнее время исследованиям стало известно, что интерес к многохорным композициям в кон. XVI в. пришел в Польшу из Италии и был чрезвычайно популярен среди польских королей династии Вазов. Приблизительно в это время Сигизмунд III закончил реорганизацию Королевской капеллы<sup>1</sup>. Сохранились сведения о том, что 29 сентября 1596 г. в коллегии св. Иоанна Крестителя в Варшаве впервые было исполнено сочинение *Te deum laudamus* итальянского композитора и капельмейстера Луки Маренцио (Luca Marenzia, 1553/1554–1559) и под его руководством. Исполнялось сочинение тремя вокально-инструментальными хорами во время воскресной мессы<sup>2</sup>. С этого момента такой стиль обретает в Польше большую популярность среди слушателей.

Многохорность была традиционной для Речи Посполитой 1-й четв. XVII в. В то время значительную часть вокально-инструментальных сочинений, исполняемых в польских костелах, составляли сочинения итальянских композиторов, работавших в Польше. Принято считать, что первым польским композитором, создавшим многохорное сочинение, был Франтишек Лилиус (Franciszek Lilius, 1600–1657), который служил капельмейстером кафедральной капеллы в Кракове, а его первым сохранившимся сочинением — *Missa brevissima* (1625) для двух четырехголосных хоров, звучащих в разных регистрах — высоком и низком (I — 2 сопрано, альт, тенор; II — альт, 2 тенора и бас)<sup>3</sup>.

Влияние итальянской композиторской школы на творчество Марцина Мельчевского несомненно. Долгое время он служил в качестве капельмейстера во Вроцлаве при дворе младшего брата короля Карла Фердинанда Ваза, где также работало много итальянских музыкантов. Мельчевский является автором двух-, трех- и четыреххорных композиций для вокальных и инструментальных капелл в различных сочетаниях. Нередко количество и особенности состава хоров были связаны с архитектурой и акустикой храма, а также существующей в нем традицией исполнения музыки.

Из сохранившегося наследия Мельчевского наибольшая часть сочинений написана для двух взаимодействующих между собой хоров вокальных и двух хоров инструментальных в различных сочетаниях: два хора вокальных в сочетании только с basso continuo, два хора вокальных и инструментальный ансамбль, два хора вокальных и два различных ансамбля инструментальных.

<sup>1</sup> См.: Szwejkowscy Anna i Zygmunt. Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów. Kraków, 1997. S. 133–165; Przybyszewska-Jarmińska B. Włoskie “szkoły” polichoralności z perspektywy dworów polskich Wazów i austriackich Habsburgów // Polski Rocznik Muzykologiczny. 2005. IV. S. 57–75.

<sup>2</sup> См.: Szwejkowscy Anna i Zygmunt. Op. cit. S. 28–29.

<sup>3</sup> См.: Przybyszewska-Jarmińska B. Barok, cz. I, 1595–1696. Seria “Historia muzyki polskiej”. Warszawa. Sutkowski Edition. 2007. S. 227.

В противоположность более ранней Венецианской школе, Мельчевский точно определял инструментальный состав ансамблей, звучащих в многохорном сочинении. Наиболее часто, помимо четырехголосного изложения, используется шестиголосный склад с двумя скрипками и тремя или четырьмя тромбонами.

Инструментальные голоса обычно записывались в скрипичном (I, II), альтовом (III), теноровом (IV, V) и басовом (VI) ключах. Чаще всего в партитуре этот ансамбль повторяет вокальный состав — два сопрано, альт, два тенора и бас. Четвертый тромбон часто заменяется фаготом, либо композитор дает право выбора руководителю капеллы между басовым фаготом и тромбоном<sup>4</sup>.

**Пример 1.** Фрагмент tutti из *Benedictio et claritas*



Если в основе ансамбля лежит четырехголосие, Мельчевский убирает из него одну скрипку и один тромбон. Таким образом, остается одна скрипка, два тромбона и фагот. Чаще всего тромбоны используются в ансамбле со скрипками в сопрановом регистре — это черта северно-итальянской школы. В сочинениях польских композиторов очень редко появляется *cornet*. Это связано с тем, что в Королевской капелле в Варшаве обычно исполнитель на этом инструменте от-

<sup>4</sup> В таких случаях в партитуре написано: *Trombone grosso o Fagotto*.

существовал<sup>5</sup>. Если Мельчевский и вводил в партитуру *cornet*, то таким образом обычно замещал скрипку. В рукописях указания на инструментарий встречаются редко, обычно определяются по составу и tessiture инструмента.

В инструментальном составе вместе с партией *basso continuo*, исполняемой на органе, для подчеркивания басового голоса наряду с фаготом или басовым тромбоном часто добавляли еще *Violone*<sup>6</sup>.

Чаще всего Мельчевский формирует партитуру в своих сочинениях из четырех четырехголосных хоров: двух инструментальных и двух вокальных, как в *Thriumphalis dies*, где первые два хора — вокальные (САТВ), третий хор состоит из четырех скрипок, четвертый — три тромбона (2 альтовых и теноровый) фагот, и — *basso continuo*. Аналогичный состав мы находим в *Benedictio et claritas* (см. Пример 2).

Ансамбли могут выступать как самостоятельно, так и в сочетании с другими хорами — вокальными и инструментальными. Инструментальные хоры, соединяясь в *tutti* с вокальными и хоровыми партиями, обычно удваивают вокальные голоса одного из хоров. Партитура инструментального ансамбля практически всегда совпадает с партитурой одного из вокальных хоров. Традиционно в исполнении хоры используются целиком, однако в некоторых случаях Мельчевский специально вводит в свои сочинения новый для того времени тип изложения *trio*. Таким образом, он перенимает венецианскую традицию, соответственно которой значительную часть сочинения занимают сольные и ансамблевые разделы. К примеру, довольно часто можно встретить вокальный бас в концертирующем разделе, который сопровождает две солирующие скрипки, как в *Magnificat III toni* (см. Пример 3).

Исследователи творчества Мельчевского находят в его многохорных композициях не только влияние Венецианской школы, но также влияние на некоторые сочинения Римской композиторской школы, что сказалось в отсутствии в некоторых его сочинениях инструментальных ансамблей и использовании только вокальных хоров, также и в том, что все вокальные хоры однородны и записываются в *chiavi naturali*, то есть в сопрановом, альтовом, теноровом и басовом ключах (*Beata Dei Genitrix Maria*, псалом *Lubilate Deo*). Кроме того, отсутствуют сольные и ансамблевые разделы.

Инструментальные и вокальные хоры располагались таким образом, чтобы до слушателя музыка доносилась с разных сторон костела. Благодаря этому создавался особый пространственный эффект, который невозможно повторить в концертном зале и при звукозаписи. Количество капелл в храме, в отличие от Венецианской и Болонской традиций, у Мельчевского не превышало четырех. Это было связано с тем, что польские костелы не были столь масштабны по своим размерам, как итальянские, в них трудно было разместить более четырех хоров.

В XVII в., особенно в его первых десятилетиях, пространственность исполнения, заполнение звучанием музыки всей кубатуры костела, была одной из

<sup>5</sup> См.: *Szweykowski Zygmunt. Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego // Marcin Mielczewski. Studia / Ed. Zygmunt M. Szweykowski, in the series Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis VII. Kraków, 1999. S. 126–127.*

<sup>6</sup> *Violone* — это *viola* больших размеров, предшественник контрабаса. Инструмент имел в большинстве случаев три струны. Фигурировал в *tutti* в качестве баса.





Пример 3. Фрагмент из *Magnificat III toni*

The image shows a musical score for a fragment of the Magnificat in G major (III toni). It consists of four staves. The top staff is for the Basso Choro I, with lyrics 'um ti - men ti - bus'. The second staff is for Violino Primo, the third for Violino [Secundo], and the fourth for [Basso Pro Organo]. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

главных тенденций. Поэтому часто сочинения, задуманные не многохорно, исполнялись пространственно, с дублировкой голосов, благодаря введению *chori ripieni*. Так, в Шлёнском варианте *Dixit Dominus* Мельчевского рукой переписчика к партиям двух основных хоров добавлены партии двух дополнительных хоров *ripieni* для поддержания звучания в *tutti*, что связано с практикой исполнения в костеле Марии Магдалены во Вроцлаве<sup>7</sup>. Со временем стали появляться такие сочинения, в которых композиторы — желая избежать произвола руководителя капеллы — сами добавляли указания для исполнения разными составами.

В отдельную группу следует выделить сочинения, где наряду с однородными хорами вводятся и смешанные вокально-инструментальные. Эти хоры представлены двумя основными видами. Так, в хоре инструментальном одна партия может быть поручена вокальному голосу. И другой вариант, когда два однородных состава из четырех голосов вокальных и четырех голосов инструментальных играют и поют одни и те же партии, либо они могут чередоваться. В первом случае видны отголоски влияния Венецианской школы, а также влияния Джованни Габриэли и Клаудио Монтеверди. Во втором явно просматриваются связи с Болонской школой *San Petronio* (по названию костела, в котором она возникла), с именами итальянских композиторов Джироламо Джакобби (Girolamo Giocobbi, 1567–1629) и Камилло Кортеллини (Camillo Cortellini, 1561–1630)<sup>8</sup>.

Одно из лучших сочинений Мельчевского — *Virgo prudentissimo*, написанное в полихоральной технике (см. Пример 4). Формируя партитуру сочинения, композитор следует традициям Венецианской школы, для которой характерно чередование *tutti* с ансамблевыми и сольными разделами. Исполняется произведение четырьмя хорами: I — три скрипки и *tenor solo*; II — вокальный — SATB; III — альтовый голос, альтовый тромбон, теноровый тромбон, фагот; IV — вокальный — C2TB, а также — басовая *viola* и орган. В четвертом хоре альт испол-

<sup>7</sup> См.: *Przybyszewska-Jarmińska B. Z luteriańskiego wyboru. Zachowany repertuar wokálně-instrumentalnej muzyki religijnej kapelistów polskich Wazów // Polski Rocznik Muzykologiczny. 2004. III. S. 21–32.*

<sup>8</sup> С творчеством Габриэли и Монтеверди Мельчевский мог познакомиться, работая в Королевской капелле в Варшаве. О связях с Болонской школой *San Petronio* такой информации нет, хотя, зная об интенсивности польско-итальянских контактов, можно допустить, что сочинения Джакобби и Кортеллини были известны в Варшаве.

Пример 4. Фрагмент tutti из *Virgo prudentissimo* с *cantus firmus* в партии сопрано

The musical score is divided into four systems, labeled I, II, III, and IV on the left. System I includes Vno I, Vno II, Vno III, and T. System II includes S., A., T., and B. System III includes A., Tbnce A, Tbnce T, and Fg. System IV includes S., T. I, T. II, B., Vla, and Org. The vocal parts (T., S., A., T. I, T. II) have lyrics in Russian: 'val - de ru - ti-lans?' and 'San - cta Ma - ri'. The instrumental parts include strings (Vno I, II, III), woodwinds (Tbnce A, Tbnce T, Fg., Vla), and organ (Org.).

няет партию *cantus firmus*, и в тембровом плане отделяется от *trio* мужских голосов. Отметим, что у Габриэли в смешанном ансамбле все голоса хора могли быть исполнены как вокальным голосом, так и инструментом, но один голос, обозначенный композитором, обязательно должен был быть вокальным. У Мельчевского состав четко определен и не мог быть измененным.

В качестве *cantus firmus* в *Virgo prudentissimo* использована мелодия Литаний Пресвятой Деве Марии *Sancta Maria ora pro nobis*, которую использовал Монтеверди в своей *Sonata sopra la Sancta Maria* из Вечерни Пресвятой Богородицы (*Vespro della Beata Vergine*, 1610), где *cantus firmus* также исполняет женский голос (сопрано), и в концерте *Sancta Maria* для двух сопрано и *basso continuo* (1618).

**Пример 5.** Монтеверди. *Sonata sopra la Sancta Maria*

The image shows a musical score for Monteverdi's *Sonata sopra la Sancta Maria*. It consists of nine staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "ri a o - ra pro no - bis". The remaining eight staves are instrumental, featuring various rhythmic patterns and textures typical of the Baroque era. The score is written in a single system with a common time signature.



Прямые связи творчества Марцина Мельчевского с итальянской музыкальной культурой не означают, однако, слепого подражания ей: в его сочинениях мы находим многие подтверждения яркой индивидуальности стиля композитора, глубоко укорененного в национальной польской музыке.

Творчество Мельчевского оказало огромное воздействие на формирование композиторской личности Миколая Дилецкого, которого, по ряду косвенных данных, можно считать учеником мастера. Как известно, Дилецкий воспитал блистательную плеяду русских композиторов, в творчестве которых нашли свое воплощение и дальнейшее развитие многие композиционные принципы музыки Марцина Мельчевского, в том числе и пространственность звучания. Архитектурное строение русских храмов дает, несомненно, больше акустических возможностей, нежели нефная конструкция костелов, примером чего служат разнообразные по строению сохранившиеся храмовые хоры, предназначенные для исполнения многохорных композиций. Изучение же творчества выдающегося польского мастера представляет огромный интерес для понимания путей формирования русской музыки 2-й пол. XVII в.

*Ключевые слова:* Марцин Мельчевский, польская музыка, музыка эпохи барокко, многохорные композиции.

## POLYCHORAL COMPOSITIONS OF MARCIN MIELCZEWSKI

I. VISKOVA

The article is dedicated to the creations of the famous Polish composer Marcin Mielczewski, who mastered the art of polychoral compositions following Italian music school at the turn of 16–17th centuries. Preserved heritage of Mielczewski largely contains various interactive combinations between two vocal and instrumental choirs such as for example two vocal choirs with basso continuo only, two vocal choirs with single instrumental ensemble or two vocal choirs with two different instrumental ensembles. The study reviews various trends of polychoral compositions' formation manifested in the works of the composer.

*Keywords:* Marcin Mielczewski, music of Poland, Baroque music, polychoral compositions.

### Список литературы

1. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Włoskie “szkoły” polichoralności z perspektywy dworów polskich Wawow i austriackich Habsburgów // *Polski Rocznik Muzykologiczny*. 2005. IV. S. 57–75.

2. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Z luterańskiego wyboru. Zachowany repertuar wokalnie-instrumentalnej muzyki religijnej kapelistów polskich Wazów // *Polski Rocznik Muzykologiczny*. 2004. III. S. 21–32.
3. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Muzyka pod patronatem polskich Wazow. Marcin Mielczewski. Instytutu Sztuki PAN. Warszawa. 2011.
4. *Przybyszewska-Jarmińska B.* Barok, cz. I, 1595–1696. Seria “Historia muzyki polskiej”. Warszawa. Sutkowski Edition. 2007.
5. *Szweykowscy Anna i Zygmunt.* Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów. Kraków, 1997. S. 133–165.
6. *Szweykowski Zygmunt.* Z problemów techniki polichóralnej Marcina Mielczewskiego // Marcin Mielczewski. *Studia* / Ed. Zygmunt M. Szweykowski, in the series *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis VII*. Kraków, 1999. S. 125–138.