

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«Санкт-Петербургский государственный университет»

Основная образовательная программа бакалавриата

«Свободные искусства и науки»

Направление 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Саранская Ирина Максимовна

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» ПОРТУГАЛЬСКОЙ МУЗЫКИ

Финальная работа

по курсу «Стили и жанры западноевропейской музыки»

Проверила

Ходорковская Е.С.

Санкт-Петербург

2022

Португалия – одна из старейших европейских стран с богатейшей историей и культурой. В XV и XVI вв. она была сильнейшей империей, обладающей самой развитой экономикой и могущественной армией, которая помогла распространить португальское влияние далеко за пределы небольшой страны. Большое количество людей знакомы с Португалией благодаря высокой активности моряков-первооткрывателей, таких как Вашку да Гамы, Фернана Магеллана, Педру Кабрала, Бартоломеу Диаша. Однако музыкальная традиция не столь известна, впрочем, не только для иностранцев, но и для самих португальцев по вполне объективным причинам. В частности, мы можем в полном объёме говорить только о музыке, написанной после 1755, так как в этот год всю страну постигло великое несчастье – Лиссабонское землетрясение, которое унесло с собой крупнейшую на тот момент в мире музыкальную библиотеку, где хранилась довольно большая часть творений португальских композиторов Средневековья, Ренессанса и Раннего Барокко. Луиш Вашку в своей работе «Особенности развития португальской музыки...» говорит об этом обстоятельстве как о решающем факторе скромной изученности музыки этих периодов: «В основном музыковедческие исследования базируются на общеисторических документах, связанных не конкретно с музыкой, а с политической, государственной, социальной, культурной сторонами жизни в Португалии»¹. Однако благодаря обнаружению музыкальных материалов в других городах страны – в Эворе, Коимбре, Порто, Браге и других – полифоническая музыка Ренессанса и Барокко более хорошо изучена такими исследователями как Роберт Стивенсон, Мануэл Мораиш, Жозе Аугушту Алегррия и другими.

Ведущие исследователи в области португальской музыки Г. Виейра Нери и П. Феррейра де Каштру в труде «Краткий обзор португальской культуры. История музыки» предлагают довольно грубую периодизацию музыкальной

¹ Вашку, Луиш. Особенности развития португальской музыки и творчества Виана де Моты. «Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена», 2010

истории Португалии, так как она делит тысячелетие музыки всего на две части: первую – с начала Средневековья до начала XIX века; вторую – XIX и XX вв., однако внутри первого периода можно условно выделить все те вехи в развитии музыки, которые характерны для музыкальной западноевропейской традиции: Ренессанс, Барокко, Классицизм. Традиционно выделяется «золотой век» португальской музыки, который находится на стыке Ренессанса и Барокко. Получил он такое название сравнительно позже, когда славное прошлое Португалии противопоставлялось считавшемуся временем декаданса XIX веку², который стал таковым для португальской политики (была объявлена независимость Бразилии, гражданская война привела к финансовому кризису), а значит – и всего португальского общества. Помимо этого обстоятельства, «золотой век» получил своё название благодаря плеяде выдающихся полифонистов. Важно заметить, что речь идёт именно о хоровой полифонии, а не инструментальной. Достаточно сопоставить временной отрезок, соответствующий «золотому веку», и такой же для процесса, известного под названием Контрреформация, чтобы предположить связь между этими двумя событиями и их возможное влияние друг на друга: они практически совпадают и приходятся на вторую половину XVI—XVII веков.

Контрреформация изменила характер музыки: на XIX Вселенском Тридентском соборе, закрывшемся в 1563 году в г. Трент, перед церковной музыкой была поставлена задача «выработать совершенно новый музыкальный стиль»³, соответствующий строгим нормам католической доктрины. Португалия, будучи католической страной, поддержала решения, принятые на этом соборе, что, по мнению некоторых исследователей, например, Лопеша Граса, стало началом «обвала португальской цивилизации»⁴. Этот «обвал» исследователь объясняет церковным консерватизмом, характерным для эпохи

² Freitas Branco, João de. *Historia da Musica Portuguesa*, 3 aed. Publicaes Eiuropa-America. M Martins, 1995.

³ Шеко, Николай. Риторика в европейской церковной музыке XVII в. Вестник ПСТГУ, 2017

⁴ Lopes-Graca, F. *A Musica Portuguesa e os seus Problemas*. Vol. I. Porto: Lopes da Silva, 1944.

Контрреформации, который пресекал «любые попытки развития новых музыкальных форм». Однако в рамках следования строгим правилам португальские композиторы смогли наполнить свою музыку глубоким содержанием благодаря мастерству композиции⁵; так, испанский историк XVI века Джеронимо Роман (Jerónimo Román y Zamora) в своём труде «Республики мира» говорил о португальской музыке следующее: «Я скажу кратко, почему португальцы превосходят нас, потому что во время Божественной мессы видно их богатство музыки и пения»⁶.

Полифония, или *polifonia* в португальском, как склад многоголосной музыки не зародилась в Португалии, а была импортирована в страну из Испании и популяризирована при дворе короля Фернанду I (1345 – 1383). Однако до вхождения полифонии на музыкальную «арену» в Португалии существовала долгая традиция местной литургии и соответствующей ей церковной музыки. В V – VIII вв. на территории Пиренейского полуострова существовало Вестготское королевство, и главным источником знаний об этой литургии, центром которой был испанский город Толедо, является Антифонарий из Леона, содержащий песнопения и тексты для служб официина, некоторые из которых сопровождались невменной нотацией (см. Приложение 1). Леонский антифонарий – копия, снятая в X веке с другого манускрипта VII века⁷, находившемся в ныне португальском регионе Бежа. Данный регион связан также с древнейшим упоминанием европейского музыканта в VI веке – Андре, «принца из певцов» (*André princeps cantorum*)⁸. Вестготская литургия также имела название мосарабская и была преобладающей на данной территории до начавшейся в VIII веке Реконкисты, после чего она была заменена римской; однако в некоторых районах Испании (например, в Толедо) мосарабский обряд используется до сих пор. На территории

⁵ Stevenson, Robert. Prefacio a Antologia de Polifonia Portuguesa (1490–1680), *Portugaliae Musica*. Vol. XXXVII. Lisboa, 1982.

⁶ Stevenson, Robert. *Portugall (Art Music) in the New Grove*. Vol. 15. London; Macmillan, 1980.

⁷ *Antiphonarium mozarabicum de la catedral de León* / editado por los PP. Benedictinos de Silos, bajo los auspicios del... Sr. Obispo de León, D. José Álvarez Miranda, 1928 – XI

⁸ Vilão, Rui César. *History of the Portuguese Music: An overview*. University of Coimbra, 2001

Португалии же прочно обосновался римский обряд вместе с григорианскими хоралами.

Светская монодия была представлена галисийско-португальской поэзией трубадуров XIII – XVI вв., которая зародилась в XII веке. Сейчас мы с ней знакомы через несколько песенников, или кансионейру (*cancioneiro*): «Песенник Ажуда», содержащий 310 кантиг (от порт. *cantiga* – пенся), «Песенник Национальной библиотеки» и «Песенник Ватикана»; в «Песеннике Ажуда» авторство какой-либо из кантиг не определено, а в оставшихся двух для некоторого количество произведений указаны авторы. Все три сборника дополняют друг друга, и некоторые кантиги могут повторяться, а другие – присутствовать только в одном из этих сборников. В этих светских песенниках отсутствовала музыкальная нотация, которая могла бы указать на музыкальную природу этих сочинений. Некоторые исследователи⁹ указывают на то, что ощущается внутренняя связь с музыкой, несмотря на отсутствие нотации; к тому же в рукописях (см. Приложение 2) видны как будто современные лиги или легато, связывающие слова в тексте и указывающие на их непрерывное извлечение во время исполнения песни. В этих песенниках собраны кантиги о любви, о дружбе, а также кантиги насмешки и злословия, которые представляют 3 самостоятельных жанра куртуазной поэзии трубадурской школы Пиренейского полуострова. «Песенник Национальной библиотеки» – наиболее полное собрание поэтических текстов галисийско-португальских трубадуров, которое охватывает больше всего кантиг по сравнению с двумя другими песенниками. Вместе с «Песенником Ватикана» эти две рукописи были выполнены по заказу итальянского гуманиста Анжело Колоччи в 1525 – 1526 гг. До 1914 эти песенники с отсутствующей нотацией были основными первоисточниками, позволяющими изучать музыкальную культуру Пиренейского полуострова в

⁹ Cortez Travassos, José Carlos. *Lessons on História da Música III*, Coimbra: Conservatório de Música, 1996

Средневековье¹⁰. В 1914 году было совершено сенсационное открытие, которое предоставило возможность взглянуть на творчество того времени совершенно иначе: был случайно обнаружен манускрипт, позже получивший название «Пергамент Винделя» (см. Приложение 3) и состоящий из текстов 7 кантиг о друге галисийского жонглёра Мартина Кодаса¹¹. Все 7 кантиг уже были известны исследователям, поскольку «Песенник Национальной библиотеки» и «Песенник Ватикана» содержат эти кантиги, однако в обнаруженном экземпляре 6 кантиг сопровождалась квадратной музыкальной нотацией. Такое обнаружение коренным образом изменило взгляды исследователей на трубадурскую средневековую школу этого региона – их творчество получило законное место в истории музыки. В настоящий момент существуют интерпретации данного материала в общем доступе, к которым можно обратиться для прослушивания (см. Приложение 4, а). Относительно недавно, в 1990 году, был обнаружен «Пергамент Шаррера» (см. Приложение 4, б) – фрагмент другого сборника кантиг о любви с музыкальной нотацией, авторство которых принадлежит португальскому королю Динишу I (1261 – 1325). Благодаря этой находке в сознании исследователей упрочилось представление о песенниках как сборниках поэтических текстов для песен.

Помимо светских одноголосых кантиг сохранилось около 420 паралитургических кантиг конца XIII – начала XIV вв., объединённых под названием «Кантиги Святой Марии»¹². Паралитургические сочинения включают в себя разновидности духовной монодической песни, которые не использовались в официальном богослужении. «Кантиги Святой Марии» представляют собой один из крупнейших сборников подобных сочинений, написанных в Средние века. Авторство приписывают кастильскому королю Альфонсо X Мудрому (1221 – 1284), хотя сейчас установлено, что большинство кантиг написано

¹⁰ Beltran, Vicenç. Martin Codax o el poeta intemporal. Universitat de Barcelona. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1973

¹¹ Pickett, Phillip. Introductory note to 'The Pilgrimage to Santiago', London: Editions de l'oyseau-lyre, 1991

¹² Mettmann, Walter. Alfonso X. el Sabio: Cantigas de Santa Maria, Clásicos Castalia, 1986–1989

музыкантами и поэтами королевского дворца; при этом некоторое количество кантиг описывают события из жизни самого короля, поэтому они были написаны либо самим монархом, либо по его прямому указанию¹³. Эти кантиги особенны тем, что каждая из них направлена на восхваление Богородицы или изображение её чудес¹⁴. Кантиги сохранились в 4 манускриптах, где текст сопровождается иллюстрациями и музыкальной нотацией (см. Приложение 5, а-б), благодаря чему различные музыкальные группы, специализирующиеся на ранней или старинной музыке (Early Music), имеют возможность исполнять эти произведения спустя почти 8 столетий (см. Приложение 4, в). Самые частые стихотворные формы – виреле и рондо; некоторые исследователи указывают на то, что нотация кантиг содержит также информацию и о длительности нот¹⁵, однако вопрос о выявлении ритмического рисунка кантиг остаётся открытым для изучения.

Представленные письменные источники показывают нам активное использование одноголосных мелодий, как и в религиозной среде, так и в светской. С течением времени в Португалию, как было упомянуто ранее, проникла испанская (точнее, галисийская) полифония, которая использовалась в галисийском соборе Сантьяго-де-Компостела, крупнейшем центре паломничества средневекового католичества. В Португалии апологетом полифонии, а также *ars subtilior* – «утончённого искусства», особого музыкального стиля, характеризующего изысканностью нотации, ритма и гармонии – был французский композитор и религиозный деятель Жан-Симон Аспруа при дворе португальского короля Фернанду I в XIV веке. С внедрением полифонии в жизнь Португалии эта новая для страны организация музыки получила своё уникальное развитие в главных центрах музыкальной активности: в соборах (в Эворе, Браге), монастырях (Санта Круш в Коимбре), королевском

¹³ O 'Callaghan, Joseph F., *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: a poetic biography*. Brill, 1998

¹⁴ O 'Callaghan, Joseph F., *The Learned King: The Reign of Alfonso X of Castile*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993

¹⁵ Ferreira, Manuel Pedro. *Rhythmic paradigms in the Cantigas de Santa Maria: French versus Arabic precedent*. Plainsong and Medieval Music, 2015

дворе и часовне (A Capela Real), основанной в 1299 Динишом I, а также в Лиссабонском университете (ныне – Университет Коимбры), учреждённом в 1290 году декретом Диниша I. Светская музыка активно развивалась при королевском дворе, подтверждения чего история хранит в виде 4 песенников, содержащих в целом более 100 полифонических (2,3,4-голосных) кантиг, вилансику (близкий к виреле песенно-танцевальный жанр), а также португальских мадригалов¹⁶ и охватывающих период XV – XVI вв.¹⁷ В религиозном контексте стандартной практикой пения было трёхголосие, определённое королевской часовней. Подобная практика была поддержана и развита в центральных для истории португальской музыки городах – Коимбре и Эворе. В Эворе в XVI веке сыновья короля Мануэла I (1469 – 1521) Афонсо и будущий король Энрике смогли создать благоприятный климат для развития музыкального искусства, установив достойное жалование служащим в соборе, а также основав школу для мальчиков-хористов, позволив им обучаться после того, как их голос «сломается» из-за возрастных изменений. Благодаря этому Эвора станет центром расцвета полифонической школы в Португалии, а данный период в истории музыки получит название «золотого века»¹⁸ португальской музыки.

«Золотой век» имел предшественников, произведения которых дошли до наших дней. Педру де Эшкобар (Pedro de Escobar, жил приблизительно с 1465 по 1535) известен как один из самых ранних создателей полифонических произведений¹⁹. По приглашению принца Афонсо он работал капельмейстером в Эворе, начиная с 1521, до чего значительную часть жизни провёл в Испании. В Испании он написал первую на Пиренейском полуострове заупокойную мессу

¹⁶ Morais, Manuel. Cancioneiro Musical de Belém: Portuguese Mannerist Music. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988

¹⁷ Vieira Luísa Pais. P. Vilancico religioso na Península Ibérica – século XVI: Os vilancicos de Pedro de Cristo. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2013

¹⁸ d'Alvarenga, João Pedro. On performing practices in mid- to late 16th-century Portuguese church music: the cappella of Évora Cathedral. Early Music, Vol. 42, 2015

¹⁹ Machado, Diego Barbosa. Pedro do Porto // Biblioteca Lusitana : Historica, Critica, e Cronologica, Vol. III. Lisboa: Ignacio de Rodrigues, 1752

на 4 голоса (см. Приложение 6, а). Наряду с Эшкобаром выдающимися полифонистами были Фернан Гомеш Коррейя (Fernão Gomes Correia, жил в какое-то время в периоде с 1450 до 1550) и Вашко Пирес (Vasco Pires, жил приблизительно с 1481 по 1547) из Коимбры. Коррейя известен как автор самой ранней мессы португальского авторства (см. Приложение 6, б). Известно, что его творчество было хорошо принято современниками, и один из переписчиков охарактеризовал его просто как «Португальский. И великий в искусстве»²⁰. Из всех предшественников больше всего сохранилось работ Эшкобара; его наследие состоит из 19 светских 3- и 4-голосных вилансику и 29 религиозных произведений, среди которых одно 2-голосное произведение, а остальные – 3- и 4-голосные произведения следующих жанров и частей мессы: антифон, мотет, гимн, магнификат (славословие богородицы), аллилуйя, кирие, кредо и санктус²¹. От Коррейя и Пиреса осталось мучительно мало: два 4-голосных сочинения (месса и офферторий) от первого и 3 сочинения (магнификат в 2 версиях и аллилуйя), написанные для 2, 3 и 4 голосов, у второго. Достижения и работа этих композиторов стали новаторскими в области искусства полифонии в Португалии²², что позволило следующему поколению композиторов воспользоваться их наработками для расширения музыкального инструментария.

В небольшом промежутке между двумя поколениями композиторов произошёл ряд событий, который определил вектор развития музыкальной культуры страны на десятки лет вперёд. В 1536 была официально утверждена инквизиция по просьбе короля Жуана III²³, которая начала преследование некоторых уважаемых преподавателей университета Коимбры из-за их связи с

²⁰ Alegria, José. O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do séc. XVI). Lisboa: Ministério da Educação, 1985

²¹ Barbieri, Francisco Asenjo. Cancionero musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado. Madrid: Tipografía de los Huerfanos, 1890

²² Cardoso, José. Em busca do peculiar na música sacra portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012

²³ Herculano, Alexandre. História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal, translation of 1926.

иностранными мыслителями и учителями (например, Андре де Гувэ²⁴, Джордж Бьюкенен, Диогу де Тейве²⁵). Помимо этого, португальская церковь и король Жуан III принимали активное участие²⁶ в Тридентском соборе (1545 – 1563), созванном для укрепления католической церкви в противоборстве против протестантизма. На соборе были приняты догматические постановления, которые регулировали в том числе и литургию, учредив свод единых правил в её проведении и исполнении её сопровождения. Из-за этих обстоятельств светская музыка практически исчезла с королевского двора в конце XVI века и её заменила религиозная музыка, на которую были устремлены творческие умы, возвращённые в монастырях и соборах.

Одним из выдающихся композиторов, творчество которого относится к периоду «золотого века» музыки Португалии, является представитель монастыря Санта Круш в Коимбре Педру де Кришту (Pedro de Cristo, ~1545 – 1618)²⁷. Он обучался в этом монастыре и позже принял там обет, где и провёл всю свою жизнь. Поколение «золотого века» отличается бóльшей плодovitостью (или бóльшей удачей в вопросах сохранения репертуара) от предыдущего поколения, и наследие де Кришту состоит как минимум из 163 сочинений, представленных в собрании средневековой музыки Португалии²⁸, среди которых около 30 псалмов, 32 мотетов, 10 гимнов, респонсории, антифоны, пассионы (страсти), библейские песни, богородичные антифоны, месса, плач, аллилуйя, доксология, интроит, литание, а также редкие светские сочинения на испанском языке – вилансику и кантига. Репертуар представителя нового поколения отличается уже, как минимум, бóльшим жанровым разнообразием, а также увеличенным количеством задействованных голосов, так, мотет «Аве Мария» рассчитан на 8 голосов (см. Приложение 7, а; для

²⁴ Hirsch, Elisabeth Feist. Damião de Gois: the life and thought of a Portuguese humanist, 1967

²⁵ André, Antonio Carlos. Diogo de Teive in «Relação das proezas levadas a feito pelos portugueses...». Lisboa, 1995

²⁶ Santiago, Emerson. Concílio de Trento. InfoEscola, 2010

²⁷ Rees, Owen. Music by Pedro de Cristo: an edition of the motets from Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, New York – London : Routledge, 2012

²⁸ Cristo, Pedro de. Portuguese Early Music Database (PEM)

сравнения – Приложение 8). Помимо этого, при сравнении сочинений, например, Педру де Эшкабара и Педру де Кришту мотеты второго обладают как будто бы большей подвижностью, так как голоса живут совместной жизнью, создавая внутреннее ощутимое движение.

Сочинения представителей Эворской школы полифонии, крупнейшей музыкальной школы в Португалии, так же не были лишены этого движения. Португальский композитор Мануэл Мендеш (Manuel Mendes, 1547 – 1605) в 1578 году стал учителем хора мальчиков, и под его руководством впоследствии выросла плеяда выдающихся полифонистов. Он признан одной из самых влиятельных фигур в музыкальной истории Португалии именно из-за своего педагогического дара. Помимо этого, он был и талантливым композитором, и его современники называли его «*mestre de toda a boa musica deste reino*» (мастером всей хорошей музыки в королевстве)²⁹. Не так много сохранилось от его собрания сочинений, и сейчас нам доступны 4-х голосная Аллилуйя, 8-голосный антифон *Asperges me* и 2 мессы: *Missa ferialis* и *Missa pro Defunctis* (заупокойная месса, или Реквием) (см. Приложение 7, б). Также нам известны упоминания мотетов, не дошедших до наших дней, и трактата *Arte de Musica*. Музыковед Роберт Стивенсон описывает стиль сочинений Мендеша как сдержанный, твёрдый, а иногда и строгий, в лучших традициях французского полифониста Жоскена Дебре и его последователя испанского композитора Кристобаля де Моралеса³⁰. Одним из учеников Мендеша был Дуарте Лобу (Duarte Lobo, 1565 – 1646). Он имел достаточно успешную карьеру: занимал самую престижную позицию в стране на протяжении почти 50 лет, будучи капельмейстером лиссабонского кафедрального собора, а также работал профессором музыки в столице. Несмотря на то, что хронологически часть его музыкальной карьеры пришлась на раннее Барокко, он следовал техникам мастеров Возрождения

²⁹ Stevenson, Robert. "Manuel Mendes." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd., 1980

³⁰ Stevenson, Robert. "Manuel Mendes."

предыдущего поколения; сочинения итальянского композитора Палестрины оказали на него большое влияние³¹. Помимо Палестрины, в его работах видно влияние Депре, Моралеса, испанского композитора Франсиско Герреро и фламандского композитора Йоханнеса Окегема. Личный стиль Лобу музыковеды описывают как «имеющий внутреннюю силу, притягивающий и пользующийся ритмическими и гармоническими характеристиками латинского текста»³² (см. Приложение 7, в). Другим выдающимся учеником Мендеша был Филипе де Магалаиш (Filipe de Magalhães, 1571 – 1652), которому учитель оставил свои собственные манускрипты после смерти, что, возможно, указывает на то, что Мендеш особенно выделял Магалаиша среди своих учеников. Магалаиш также построил успешную профессиональную карьеру и занимал пост *Mestre da Capela Real*, что ставило его во главе музыкальной деятельности всех королевских собор и церквей³³; в Эворе он продолжил дело своего учителя. Своё место среди композиторов «золотого века» ему обеспечила упорная работа в области полифонии, результатом которой стало несколько сборников работ, которые были изданы в Лиссабоне и Антверпене. Среди его работ особенно выделяются мессы *De Beata Vergine* и *O Soberana Lux*, а также мотет *Commissa Mea* (см. Приложение 7, г), которые заслуживают особого внимания: эти экспрессивные сочинения характеризуются плавностью и элегантным сочетанием вокальных партий с более сложным устройством ритмических конструкций³⁴. К сожалению, большая часть его работ бесследно пропала в землетрясении 1755 года. Жертвой этого несчастья стало и собрание сочинений другого ученика Мендеша и коллеги Лобу и Магалаиша – Мануэла Кардозу (Manuel Cardoso, 1566 – 1650). Кардозу большую часть своей музыкальной карьеры работал композитором и органистом в Монастыре ду Карму в Лиссабоне. Как и Дуарте Лобу, Кардозу игнорирует итальянские и немецкие

³¹ Rees, Owen. «Lobo, Duarte», *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham. Oxford University Press, 2003

³² Mallavibarrena, Raúl, introductory note to Duarte Lobo - Requiem and Mass Vox Clamantis. Barcelona: Ediciones Altaya, 1998

³³ Alegria, José Augusto. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis Magos*, Fundação Calouste Gulbenian, 1983

³⁴ Luper, A. T. Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, *JAMS*, Vol. III, 1950

открытия Барочного искусства и ориентируется на приёмы, использованные Палестриной³⁵ (см. Приложение 7, д). Кардозу имел влиятельного друга – герцога Браганского (впоследствии король Жуан IV), который финансово обеспечивал публикацию сочинений композитора, однако большое их количество было уничтожено в 1755.

Жуан IV (1604 – 1656) обладает славой короля Восстановителя, который стал во главе страны после войны за независимость, вернул под португальскую власть Бразилию и наладил дипломатические отношения с европейскими странами, однако помимо этого он внёс свой вклад в развитие и популяризацию музыки. Он был не только щедрым покровителем португальских композиторов, но и сам проявлял интерес к созданию музыки, однако манускрипта с его сочинениями не сохранилось. Потеря королевской музыкальной библиотеки в Лиссабоне, коллекцию сочинений которой Жуан многократно увеличил после смерти своего отца, во время разрушительного землетрясения 1755 года стало трагедией не только для португальской музыки, но и для всей культуры Европы, так как многие сочинения великих композиторов Португалии хранились именно там³⁶. Благодаря писцам, которые переписывали манускрипты для локальных соборов и церквей, сегодня хотя бы известны имена этих композиторов и некоторые их сочинения. Это землетрясение унесло бóльшую часть работ ещё одного близкого друга Жуана IV – Жо Лоуренса Ребелу (João Lourenço Rebelo, 1610 – 1661). Ребелу не стоит в одном ряду с Лобу, Кардозу и Магалаишем; он предположительно был учеником Кардозу³⁷, а не их коллегой, так как он в среднем на 40 лет младше «золотого трио». В своём завещании король Жуан распорядился опубликовать работы Ребелу, и в 1657 году свет увидел 33 сочинения композитора. Сейчас известны 44 работы португальца, которые составляют на самом деле лишь малую часть его

³⁵ Reese, Gustave. Music in the Renaissance. New York, W.W. Norton & Co., 1954.

³⁶ Schilling, Sarah Huebsch. Tales of Survival from Lisbon. Indiana public media, 2021

³⁷ d'Alvarenga, João Pedro. «Magnificat a 13 vozes», Obras de Referência da Cultura Portuguesa, 2008

репертуара, так как исследователям известно об упоминании намного большего количества сочинений³⁸. Ребелу – совершенно уникальное явление для полифонической школы Португалии XVII века, так как он был единственным португальским композитором, принявшим венецианский полихоральный стиль. Согласно новому типу музыки хор подразделяется на несколько поющих попеременно; его внедрение стало стилистическим сдвигом по сравнению с полифоническим письмом эпохи Возрождения и непосредственно привело к формированию барокко³⁹. В творчестве Ребелу соотносятся предшествующая ему традиция полифонии, вдохновлённая работа Палестрины, и совершенно иная северно-итальянская традиция, о которой композитор узнал, имея доступ к богатой музыкальной библиотеке Жуана IV⁴⁰. В своих сочинениях Ребелу отдельно прописывал партии для инструментов и стремился к созданию сложных контрастов между всевозможными партиями в сочинении (см. Приложение 7, е). Музыковед Пол ван Невел отмечал особый эстетический характер музыки Ребелу: «Для него музыка была формой абсолютного искусства, которое необязательно было связано с каким-либо текстом (...). В моменте он либо сочинял музыку с целью сопровождать текст, либо музыку, для которой текстовое сопровождение – лишь фон, выражение исключительно музыкальных идей»⁴¹. Ребелу открыл дверь в совершенно новое музыкальное измерение, которое, уважая предшествующие традиции и отдавая им дань, исследовало новые пути познания реальности с помощью музыки. Так, португальская музыка вплотную подходит к Барокко, оставляя позади и монодии, и полифонии.

В своём развитии португальская музыкальная традиция до конца XVII прошла все те же периоды, что практически любая западноевропейская

³⁸ Nevel, Paul van. João Lourenço Rebelo and the Portuguese Polyphony of the first half of the seventeenth century, 1992

³⁹ Moretti, Laura. Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's. *Early Music History*. 23, 2004

⁴⁰ Bossuyt, Ignace. *The Sacred Works of João Lourenço Rebelo: Unique in Portuguese Music*, 2002

⁴¹ Nevel, Paul van. João Lourenço Rebelo (...)

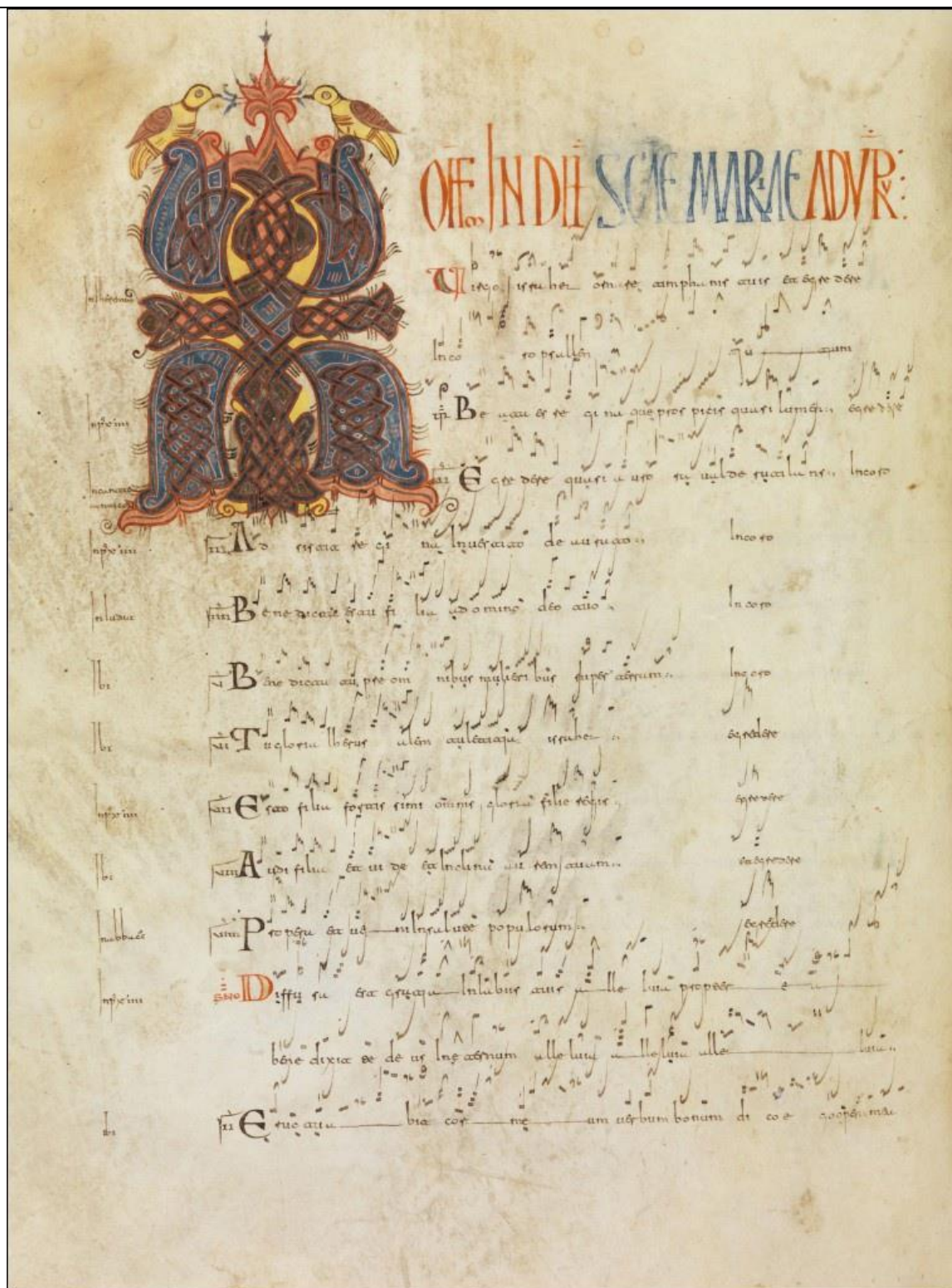
традиция: от одноголосых напевов до более сложных многоголосых произведений. Конечно, она имеет свои особенности, обусловленные историей и политикой страны, что нисколько не умаляет её значение в контексте целой части света. В свою очередь, «золотой век» полифонии – важнейший период в истории португальской музыки по одной главной причине: он подготавливает композиторов, позволяя им задержаться немного дольше на одном формате, аккумулирует их знания, «подогревает» творческий интерес к исследованию нового, чтобы португальская традиция в XVIII века, сбросив с себя тяжёлые «одежды», завещанные Контрреформацией, обратилась к поиску национального самосознания, однако ответ на вопрос, насколько успешно это получилось, выходит далеко за рамки этой работы. В целом, важно отметить значение «золотого века» полифонической музыки XVI – XVII вв., так как именно в это время сформировалась почва для дальнейшего развития музыкальной традиции в Португалии.

Список электронных ресурсов

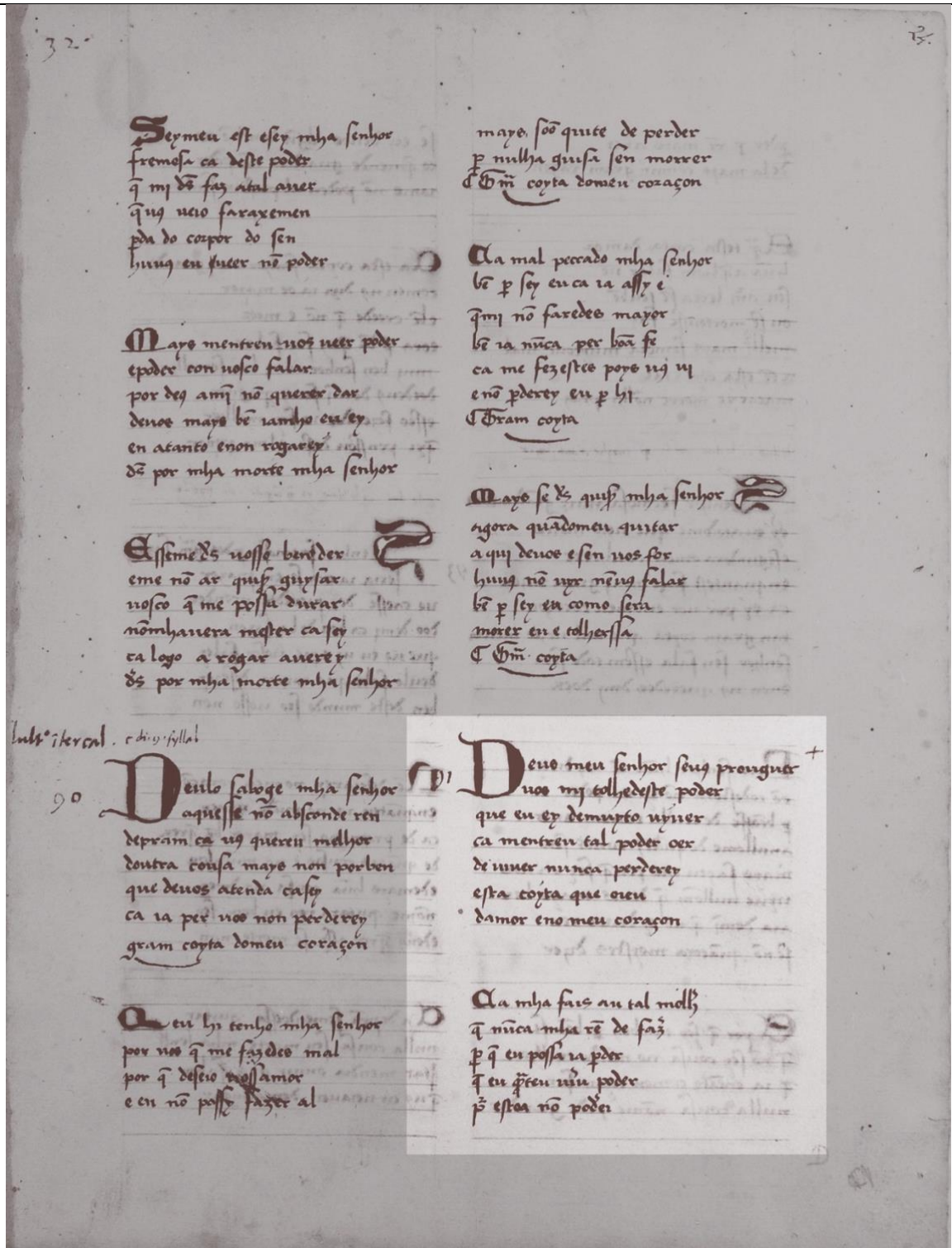
1. <https://cantigas.fcsh.unl.pt> – собрание средневековых галисийско-португальской кантиг, представленных в песенниках Ажуда, Национальной Библиотеки, в «Пергаменте Винделя» и в «Пергаменте Шарпера»
2. <http://www.cantigasdesantamaria.com> – собрание паралитургических «Кантиг Святой Марии» и мелодий к ним
3. <http://pemdatabse.eu/composer/624> – собрание музыкальных сочинений Педру де Кришту
4. https://imslp.org/wiki/Main_Page – электронная онлайн-библиотека музыкальных сочинений
5. https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Main_Page – электронная онлайн-библиотека музыкальных сочинений

Приложение

Приложение 1. Рукопись из «Антифонария из Леона» (Antiphonarium mozarabicum), фолио 56



Приложение 2. Рукопись из «Песенника Национальной библиотеки» (Cancioneiro da Biblioteca Nacional) с кантигой A1, B91 «Боже, мой Господь, если тебе будет угодно» (“Deus, meu Senhor, se vos prouguer”) авторства Вашко Прага ди Сандим (Vasco Praga de Sandim)



Приложение 4.

- а) Интернет-ссылка на интерпретацию кантиг Мартина Кодаса, для которых сохранилась музыкальная нотация (кантиги 1-5, 7): <https://www.youtube.com/watch?v=reP3l0WrvXw&list=PLGapG1ViYRH31MSkSuMtLS2kD62E31nkZ>;
- б) Интернет-ссылка на интерпретацию 7 кантиг Диниша I: <https://www.youtube.com/watch?v=T44h06efnik&list=PLFpBkBUsXZzNADejNHNOGRMVfaU45qawI>;
- в) Интернет-ссылка на кантигу CSM100 «Санта Мария, звезда дня» (“Santa Maria, strela do dia”), исполненной под предводительством каталонского дирижёра Жорди Савалья: <https://www.youtube.com/watch?v=9cIndSvjbyY>

Приложение 5.

- а) Рукопись из манускрипта Библиотеки Эскориала (Biblioteca de El Escorial) с кантигами Пролог А и MS T.I.1 Пролог (Prologue A) и иллюстрацией «Альфонсо X в окружении своих музыкантов и писцов»



- б) Квадртаная нотация первой кантигии MS T.I.1 «Сегодня я хочу узнать больше» (“Des hogue mais quér' éu trobar”)



Des ho-ge mais quér' éu tro—bar po-la Se-nnor hon-rra—da,
 en que Déus quis car-ne fi-llar bẽ-ci-ta e sa-gra—da,
 por nos dar gran sol—da—da no séu rei-no e nos her—dar
 por séus de sa mas-na—da de vi—da per—lon-ga-da,
 sen ha-ver-mos pois a pa—ssar per mór-t' ou-tra ve—ga—da.

Приложение 6. Португальская полифония XV – XVI вв.

- а) Сочинения Педру де Эшкобара:

- i. Интернет-ссылка на 4-голосную Заупокойную мессу «Missa "Pro Defunctis"»: <https://www.youtube.com/watch?v=oFa0jW3IpP0>;
- ii. Интернет-ссылка на 4-х голосный (SATB) мотет «Clamabat autem mulier cananea»: <https://www.youtube.com/watch?v=SnfflGKrTxw>

- б) Интернет-ссылки на 4-х голосную мессу Orbis factor Фернана Гомеша Коррейя:

- i. Kyrie: <https://www.youtube.com/watch?v=zHrvWFMuM4I>;

- ii. Sanctus: <https://www.youtube.com/watch?v=wtay0wUrSrE;>
- iii. Agnus Dei: <https://www.youtube.com/watch?v=PbKIKeeNO3g;>
- iv. Deo Gratias: <https://www.youtube.com/watch?v=oDsMe7Q8m7o>

Приложение 7. «Золотой век» португальской полифонии XVI – XVII вв.

а) Сочинения Педру де Кришту:

- i. Интернет-ссылка на 8-голосный (SSAAATTB) мотет «Аве Мария»: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8QJnPh6Dso;>
- ii. Интернет-ссылка на 4-голосный (AATB) мотет «Virgo prudentissima»: <https://www.youtube.com/watch?v=-uSZt4P9CVU;>

б) Интернет-ссылка на мессу 8-голосный антифон «Asperges me» авторства Мануэла Мендеша: <https://www.youtube.com/watch?v=JuZZFPCJ1oY;>

в) Интернет-ссылка на 8-голосную (SSTTTTBB) Заупокойную мессу «Missa "Pro Defunctis"» авторства Дуарте Лобу: <https://www.youtube.com/watch?v=KmDN4nImbEY;>

г) Интернет-ссылка на 6-голосный (SSAATB) мотет «Commissa mea» авторства Филипе де Магалаиша: https://www.youtube.com/watch?v=z5G_2bJ542k;

д) Интернет-ссылка на магнификат primi toni авторства Мануэла Кардозу: <https://www.youtube.com/watch?v=CTuxHXPBh9k;>

е) Сочинения Жо Лоуренса Ребелу:

- i. Интернет-ссылка на сборник сочинений «Psalmi, Magnificat & Lamentationes»: <https://www.youtube.com/watch?v=yUSy5pih7Y4;>
- ii. Интернет-ссылка на мотет «Panis Angelicus»: <https://www.youtube.com/watch?v=y0AZny5A7nw>

Приложение 8. Сравнительная таблица выдающихся португальских полифонистов XV – XVII вв. (жанры и количество встречающихся голосов указаны на основании находящихся в открытом доступе музыкальных материалов)

Имя	Когда жил	Количество голосов	Жанры церковной музыки
Педру де Эшкобар	1465 – 1535	2, 3, 4	Антифон, мотет, гимн, магнификат, аллилуйя, кирие, кредо, санктус (8) + вилансику (1)
Фернан Гомеш Коррейя	XV – XVI вв.	4	Месса, офферторий (2)
Вашко Пирес	~ с 1481 по 1547	2, 3, 4	Магнификат, аллилуйя (2)
Педру де Кришто	~ с 1545 по 1618	3, 4, 5, 7, 8	псалом, мотет, гимн, респонсорий, антифон, пассион, библейская песнь, богородичный антифон, месса, плач, аллилуйя, доксология, интроит, литание (14) + вилансику, кантигу (2)
Мануэл Мендеш	1547 – 1605	3, 4, 5, 6, 8	Аллилуйя, антифон, месса, мотет (4)
Дуарте Лобу	1565 – 1646	4, 6, 8, 11	Месса, респонсорий, антифон, магнификат, мотет (5)
Мануэл Кардозу	1566 – 1650	4, 5, 6	Месса, плач, мотет, магнификат, градуал, антифон, плач, библейская песня, пассион (9)
Филипе де Магалаиш	1571 – 1652	3, 4, 5, 6, 7, 8	Месса, плач, мотет, антифон, магнификат (5) + вилансику (1)
Жо Лоуренса Ребелу	1610 – 1661	3, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 17, 20 ⁴²	Магнификат, псалом, плач, месса, мотет (5)

⁴² João IV, dedication to the treatise