

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ  
И ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

QUESTIONS OF THEORY  
AND HISTORY OF FOREIGN MUSIC

*A. B. Булычёва*

**Многохорные сочинения Марка-Антуана Шарпантье  
и проблема параллельных квинт и октав  
в музыке эпохи барокко**

**Аннотация**

В статье рассмотрены сочинения для двух и четырех хоров Марка-Антуана Шарпантье — единственного из французских композиторов эпохи барокко, который постоянно обращался к многохорной музыке. Подчеркивается важность поездки Шарпантье в Рим для появления этих сочинений. Выявлены три способа организации в музыке Шарпантье многохорной фактуры, особенности партий *basso continuo* и дублировки голосов инструментами. Мнение Шарпантье о допустимости в многохорной музыке параллельных квинт, октав и унисонов включено в общеевропейский контекст.

**Ключевые слова:** Марк-Антуан Шарпантье, многохорные сочинения, партесный стиль, параллельные квинты, параллельные октавы.

*A. V. Bulycheva*

**Marc-Antoine Charpentier's Compositions for Several Choruses  
and the Problem of Parallel Quints and Octaves in Baroque Music**

**Summary**

The article examines compositions for two and four choruses by Marc-Antoine Charpentier, the only French baroque composer who created such sort of music. The absence of *cori spezzati* practice in France is established. The importance of Charpentier's voyage to Rome is underlined in this context. The three kinds of musical texture used by Charpentier during different periods of his creative life are outlined, as well as some features of *basso continuo* and instrumental doubling of voice parts. Charpentier's opinion on the permissibility of parallel quints, octaves and unisons in the music for several choruses, which he did expressed in his *Remarques sur les Messes a 16 Parties d'Italie*, is explored in all-European context.

**Keywords:** Marc-Antoine Charpentier, *cori spezzati*, *partes* style, parallel quints, parallel octaves.

**М**арк-Антуан Шарпантье (1643—1704) — один из наиболее известных сегодня композиторов французского барокко. Автографы его музыкальных сочинений издааны в виде факсимиле в 28 томах [15]. Его творчеству посвящена монография Катрин Сессак [8], издается журнал “Bulletin Charpentier”. В массовой культуре Шарпантье присутствует с тех пор, как фрагмент его “Te Deum” стал позывными Евровидения.

Среди парижских музыкантов своего времени Шарпантье был фигурой нетипичной. 1667—1669 годы молодой композитор прожил в Риме, и музыка римской школы оказала на него глубокое влияние. При его жизни идея «примирения вкусов» (французского и итальянского) еще не успела овладеть умами французов. Привносимые Шарпантье итальянские новации, как правило, не принимались современниками. Зато удивительные даже для барочного композитора плодovitость, разносторонность и «всеядность» привели к его популярности в наше время.

Из Италии Шарпантье привез не только новые знания, но и копии музыкальных сочинений. Сохранились три партитуры, скопированные его рукой. Первая — это диалог Джакомо Кариссими «Иевфай» для шести голосов и *basso continuo*. Для Шарпантье «Иевфай» стал образцом, следуя которому он создал целый ряд драматических мотетов («Суд Соломона», «Отречение св. Петра» и другие). Вторая рукопись — недавно обнаруженный сборник песен на три голоса, в котором есть и сочинения Кариссими [См.: 7].

Третья партитура — копия мессы «Дивны высоты морския» на 16 голосов (“Missa Mirabiles elations maris sexdecimus vocibus”) римлянина Франческо Беретты (ум. 1694). Долгое время считалось, что Шарпантье списал ее в Риме и под ее непосредственным воздействием сочинил свою Мессу для четырех хоров (1672). Однако в процессе изучения корпуса автографов композитора

выяснилось, что партитура мессы Беретты написана на бумаге, которой Шарпантье пользовался в 1680—1682 годах. В таком случае он мог получить оригинал в Париже в числе нот, выписываемых из Италии мадемуазель де Гиз, у которой он служил, и скопировать для предполагаемого исполнения [19. С. 4].

Когда бы ни появилась копия мессы Беретты, можно утверждать, что с многохорной музыкой Шарпантье познакомился благодаря путешествию в Рим. В барочной Франции она не была известна, за единичными исключениями: предположительно, в 1610-е годы была скопирована месса на 40 и 60 голосов Алессандро Стриджо [См.: 11], а Жан Титлуз (1563—1633) в последние годы своей жизни экспериментировал в Руане с музыкой для четырех хоров.

В годы молодости Шарпантье ведущим автором французской духовной музыки был Анри Дюмон (1610—1684). В его творчестве тщетно искать проявления многохорности. Наиболее масштабные мотеты Дюмона — такие как “Exaudi Deus”, *Memorare o piissima virgo Maria*”, “O aeternae misericors Deus” [12. С. 1—42, 93—148] — написаны для пяти солистов («малый хор»), пятиголосного хора («большой хор»), пятиголосной струнной группы и *basso continuo*. Иногда их называют мотетами для двойного хора, однако это неверно. В эпизодах *tutti* певцы «малого» и «большого» хоров поют по одним и тем же партиям. Струнные инструменты исполняют вступительные «симфонии» и участвуют в эпизодах *tutti*, удваивая партии хора. Таким образом, реальное число голосов нигде не превышает пяти.

Франция была не единственной европейской страной, где в XVII веке отсутствовала традиция многохорного письма. Энтони Карвер констатирует, что в английской музыке опыт Томаса Таллиса, автора 40-голосного мотета “Spem in allium”, не получил продолжения: «В англиканской церкви литургическая музыка *cantoris-decani*<sup>1</sup> обычно

не требовала от композитора писать более чем на четыре или на пять голосов» [6. С. 56].

Рим, напротив, в XVII веке являлся одним из центров многохорного письма. В 1639 году, за несколько лет до рождения Шарпантье, другой французский музыкант — гамбист Андре Могар — не скрывал своего восхищения, описывая концерт в римской базилике Св. Марии над Минервой: «Музыкальное многоголосие было богато разработано, изобиловало прекрасными мелодиями и множеством приятных соло. Иногда соло исполняло сопрано первого хора, а сопрано третьего, четвертого и десятого ему отвечали. Время от времени два, три, четыре и пять голосов из разных хоров пели вместе или же все хоры делились на партии, и те соревновались друг с другом, солируя по очереди. Иногда два хора выступали один против другого, а затем два других им отвечали. Иной раз три, четыре и пять хоров пели вместе, затем один, два, три, четыре и пять голосов соло; а в “Gloria Patri” все десять хоров вновь соединялись вместе. Должен Вам признаться, что никогда не испытывал подобного восхищения...» [5. С. 21].

О том, насколько сильное впечатление произвела эта практика на молодого Шарпантье, свидетельствует его творчество. Первые сохранившиеся его сочинения датируются 1670—1672 годами (сразу после возвращения из Рима). Среди них выделяется группа масштабных композиций, в которых непосредственно претворен итальянский опыт. Месса для четырех хоров (Н. 4<sup>2</sup>) — единственное французское сочинение эпохи барокко для 16-голосного состава. Прочие многохорные композиции Шарпантье, за одним исключением, предназначены для двойного хора (на 8 голосов). В одно время с 16-голосной мессой появились грандиозный цикл двуххорной траурной музыки: Заупокойная месса (Н. 2), мотет “Miseremini mei” (Н. 311) и секвенция *Dies irae* (Н. 12). А также еще одна месса (Н. 3), псалом “Exaudite te Dominus” (Н. 162) и “Te Deum” (Н. 145).

Месса для четырех хоров в силу своей уникальности заслуживает наибольшего внимания. Для ее исполнения требуются четыре хора, че-

тыре органа и четыре струнных оркестра. Составы хоров идентичны, каждый состоит из четырех партий: сопрано, двух теноров (*haute-contre* и *taille*) и баса. Это необычно для французской духовной музыки, поскольку наиболее распространенным составом хора был пятиголосный, включавший еще и баритон. Необычно для Парижа и число органов, для барочного Рима — вполне ординарное, что подчеркивал еще Андре Могар: «У каждого хора имелся переносной орган, согласно принятому обычаю. Не удивляйтесь этому, поскольку в Риме таковых более двух сотен, тогда как в Париже с трудом найдешь пару в одном строе» [5. С. 21].

Излюбленные приемы Шарпантье в этой мессе — краткие имитации и свободный контрапункт с различным ритмом голосов. Аккордовый склад является редкостью, каноническая техника не используется.

Партии четырех органов (цифрованный бас) Шарпантье поначалу записал от начала до конца в унисон. Затем в ансамблевых эпизодах он оставил их идентичными, но в хоровых вычеркнул многие такты, и каждый из четырех органов стал сопровождать звучание только «своего» хора. По-видимому, новое решение Шарпантье было вызвано желанием подчеркнуть прием, который он применяет почти повсеместно: диалог четырех хоров. Только в тех хоровых разделах, где доминирует аккордовый склад, унисоны четырех органов сохранились без изменений.

Партии струнных инструментов не выписаны. Композитор ограничился указаниями «со скрипками» и «без скрипок». Подобная практика была широко распространена во французской барочной музыке. Эмпирически сложившаяся система правил дублировки хоровых партий инструментами раскрыта в ряде современных исследований [См.: 9; 10; 14].

Оркестры у Шарпантье, как и хоры, состоят из четырех партий: скрипичной, двух альтовых и басовой (в то время как традиционным для французской музыки XVII века был пятиголосный состав с тремя партиями альтов). По-видимому, это именно оркестры, а не ансамбли.

Шарпантье крайне редко указывал численность музыкантов, однако сохранившиеся в рукописях некоторых сочинений авторские ремарки показывают, что он предпочитал исполнение каждой партии двумя или тремя инструментами [21. С. 44—47]. Исполнительские силы в каждом разделе мессы сочетаются по-разному, организуя крупный план формы (см. таблицу).

В первые годы своего творческого пути Шарпантье находился в постоянном поиске, который распространялся и на организацию многохорной фактуры. В заупокойной музыке для двойного хора фактура организована совершенно иначе, нежели в Мессе для четырех хоров. Основная функция второго хора здесь —

удваивать партии первого. Диалоги хоров, столь обильные в 16-голосной мессе, являются редкостью.

Звучание хоров сопровождают два органа. Оркестр же один, и ему поручены «симфонии» — обрамляющие инструментальные разделы. Четырехголосная «симфония» обрамляет “Kyrie eleison”, трехголосная — “Christe eleison”. В этом последнем случае верхние голоса в первый раз поручены флейтам, при повторении — скрипкам. В хоровых эпизодах партии струнных не выписаны, даны лишь указания на дублировку вокальных партий.

Третий вариант многохорной фактуры Шарпантье в те же годы предложил в Мессе

Таблица

	ХОРЫ	ОРГАНЫ	СТРУННЫЕ
Kyrie eleison	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+
Christe eleison	1 и 2 (солисты)	1 и 2 в унисон	—
Gloria	дисканты четырех хоров (солисты)	1, 2, 3, 4 в унисон	—
Et in terra pax; Laudamus te	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в унисон	+
Domine Deus	1 и 2, кроме дискантов (солисты)	1 и 2 в унисон	—
Qui sedes	дисканты четырех хоров (солисты)	1, 2, 3, 4 в унисон	—
Quoniam	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+/-
Credo	только священник	—	—
Patrem omnipotentem; Et in unum Dominum; Genitum, non factum; Et incarnates	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+
Crucifixus	1, кроме дискантов (солисты)	1	—
Et resurrexit	2, кроме дискантов (солисты)	2	—
Et ascendit	1 и 2 (солисты)	1 и 2 в диалоге	—
Cujus regni	1 и 2 (солисты)	1 и 2 в диалоге	—
Cujus regni-2; Et in Spiritum Sanctum	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+
Confiteor	басы четырех хоров (солисты)	1, 2, 3, 4 в унисон	—
Et expecto	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+
Sanctus; Pleni sunt coeli	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в унисон	+
Osanna	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+
Agnus Dei	1, кроме дискантов (солисты)	1	—
Osanna (повторение)	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+
Agnus Dei-2	1 и 2	1 и 2 в диалоге	—
Agnus Dei-3	1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4 в диалоге	+

для 8 голосов и 8 скрипок и флейт<sup>3</sup>, в псалме “*Exaudit te Dominus*” («Услышит тя Господь») и в “*Te Deum*”. В этих сочинениях два хора находятся в постоянном диалоге, объединяясь лишь в кадансах. Единственный орган помещен в число инструментов второго хора, в то время как в первом хоре партия *basso continuo* поручена басовой виоле и, соответственно, не имеет цифровки. Два оркестра, состоящие из струнных и флейт, дублируют звучание хоров, однако инструментальные партии целиком выписаны на отдельных строчках.

Вступительные разделы (прелюдии) предназначены для одного оркестра, который Шарпантье делит на «большой хор» (*tutti*) и «малый хор» (солисты), создавая контрасты звучности. В эпизодах, порученных вокальным ансамблям, скрипки и флейты «малого хора» концертируют, соревнуясь с солистами-вокалистами. В дальнейшем именно этот вариант организации двуххорной фактуры оказался для Шарпантье наиболее перспективным.

Первый период сочинения многохорной музыки завершился в 1672 году. Следующий период охватывает 1674—1784 годы. Начало его отмечено рядом смелых экспериментов и появлением новых жанров, окончание — угасанием интереса композитора к многохорности.

В мотете “*Canticum pro pace*” (Н. 392, 1674—1676) двуххорная фактура организована по образцу Мессы для 8 голосов и 8 скрипок и флейт и “*Te Deum*”. Теми же годами датируется экспериментальная и, увы, неоконченная “*Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues*” («Месса для различных инструментов вместо органов», Н. 513), в которой Шарпантье попытался создать альтернативу французской органной мессе. В состав цикла входит офферторий для двух оркестров — духового (флейты, гобой, кrumгорны) и струнного.

Резкое повышение роли инструментов отличает и драматический мотет “*Cecilia virgo et martyr*” («Цецилия, дева и мученица», Н. 397, 1677—1678). Это второе из четырех обращений Шарпантье к житию святой — покровительницы музыки (либреттистом во всех слу-

чаях выступал Филипп Гуабо Дюбуа). Как и большая часть многохорных сочинений Шарпантье, мотет «Цецилия, дева и мученица» предназначался для семейства де Гиз [16].

В этом сочинении Шарпантье обогатил свою палитру сразу двумя новыми приемами. Пение двух хоров сопровождают два оркестра (партии инструментов выписаны на отдельных строках), причем прелюдии к обеим частям мотета также поручены двум оркестрам, а не одному. Правда, разделение инструментов на солистов и рипиенистов почти не используется. Ремарка «малый хор» появляется лишь в связи с сопровождением концертирующими скрипками вокальных ансамблей.

В заключительном хоре второй части в момент, когда в тексте упоминаются органы, вводится облигатная партия органа с подробными указаниями регистровки, что нечасто встречается в творчестве композитора. Партии *basso continuo* обоих хоров во всей партитуре мотета проработаны композитором необыкновенно тщательно. Многочисленные ремарки указывают, где Шарпантье желал исполнения партии *continuo* только органом, только басовой виолой или же обоими инструментами сразу.

К 1678 году относится единственное сочинение Шарпантье для трех хоров — антифон “*Salve Regina*” (Н. 24). К двум четырехголосным хорам присоединяется третий, состоящий всего из трех партий (двух теноров и баса). Он обозначен в партитуре как “*exules*” («изгнанники»). Это оригинальное определение, вероятно, подразумевает расположение третьего хора в отдалении. Пение трех хоров сопровождается тремя органами. Гармонический язык антифона нетипичен для французской музыки того времени. Далекое аккордовое сопоставление и частое применение увеличенного трезвучия имеют явно итальянское происхождение.

Вплоть до 1684 года Шарпантье продолжал регулярно писать для двойного хора. Появились псалмы “*Quare fremuerunt gentes*” («Зачем мнутся народы?», Н. 168, 1677—1679), “*In convertendo Dominus*” («Когда возвращал Господь плен Сиона», Н. 169, 1679)

и “Super flumina” («На реках вавилонских», Н. 171, 1679), драматический мотет “Pestis Mediolanensis” («Чума в Милане», Н. 398, 1679), Магнификат (Н. 74, 1681—1682) и ряд других произведений. В них композитор продолжал использовать тип фактуры, найденный еще при работе над Мессой для 8 голосов и 8 скрипок и флейт, постепенно переходя ко все менее подробной записи партий струнных и *basso continuo*.

В середине 1690-х годов Шарпантье ненадолго вернулся к музыке для двойного хора, сочинив псалмы “Laudate Dominum omnes gentes” («Хвалите Господа все языцы», Н. 223) и “Beatus vir qui timet Dominum” («Блажен муж, бояйся Господа», Н. 224). Импульсы, некогда полученные им в Италии, с годами затихали. В Париже многохорная музыка, по-видимому, могла звучать лишь в доме мадемуазель де Гиз и в церкви ордена иезуитов. Со смертью мадемуазель де Гиз в марте 1688 года и роспуском ее капеллы возможности исполнения резко сократились. Написанное Могаром в 1639 году почти не утратило актуальности: «Месье, призовем в свидетели нашу совесть и рассудим не кривя душой, есть ли подобные сочинения у нас; и даже если бы они у нас имелись, как мне кажется, в настоящее время для их исполнения нам не хватило бы певцов — к тому же, им понадобилось бы слишком много времени для совместных репетиций, тогда как Итальянские Музыканты не репетируют в принципе, а поют все свои партии с листа; и что я нахожу самым удивительным, они вообще не делают ошибок, какой бы трудной ни была Музыка...» [5. С. 21].

Коллеги новацию Шарпантье не подхватили: многохорная фактура противоречила стилистическим предпочтениям французских композиторов. Эти предпочтения ярко проявились в структуре французского барочного оркестра с его плотным, монолитным звучанием и концентрацией мелодической энергии в одном голосе. И. А. Барсова характеризует его следующим образом: «сочное, пронзительное звучание оркестрового дисканта при сумрачности и

густоте тембра средних голосов. Высокий бас [...] также способствует максимальному сближению самого низкого и трех средних голосов» [1. С. 254].

Не только многохорность не привлекла французских музыкантов — современников Шарпантье. Не вызвали подражаний его драматические мотеты, которые часто называют ораториями. Чуть счастливее сложилась судьба «белой нотации», освоенной Шарпантье в Риме [18. С. 34—38]. Белые ноты не только со штилями, но и с вязками впоследствии не раз применял Франсуа Куперен, в частности, в пьесах для клавесина «Великолепие Великой и Древней Менестрандизы», «Инвалиды, или люди, получившие увечья на службе Великой Менестрандизе» и в одиннадцатой части цикла «Сумасбродства по-французски, или Домино» — «Молчаливая ревность».

Техника многохорного письма, не прижившись во Франции, уже при жизни Шарпантье получила активное развитие на Востоке Европы — в Польше и России, достигнув кульминации в XVIII веке. До наших дней целиком или во фрагментах дошли почти тысяча партесных сочинений на 12 голосов, почти двести — на 16 голосов, около двадцати — на 24 голоса, в том числе принадлежащие Василию Титову. А в недолгое царствование Петра III в Ярославле была создана группа сочинений на 48 голосов [обоснование датировки см.: 2. С. 10—12]. Для изучения этой практики опыт Марка-Антуана Шарпантье парадоксальным образом оказывается полезен.

Переписав 110-страничную партитуру мессы Беретты, французский композитор снабдил ее «Заметками об итальянских мессах на 16 голосов». Это короткое теоретическое сочинение Шарпантье неоднократно публиковалось [факсимиле см.: 19. С. 26—28]. На трех страницах изложены наблюдения над голосоведением итальянцев, причем текст сопровождается шестью нотными примерами. Не в последнюю очередь Шарпантье занимает проблема параллельных консонансов: квинтовые, октавные и унисонные параллелизмы он признает допустимыми

(если они не приводят к движению параллельными трезвучиями). Заканчиваются «Заметки» выводом: «Запрещенные интервалы хороши в 16-голосии, при восьми голосах они простительны, при шести, четырех, трех, двух и одном<sup>4</sup> голосе невыносимы». Сочинения более чем на 16 голосов Шарпантье не рассматривал.

В XVII веке запрет параллельных квинт даже при небольшом числе голосов не был абсолютным. Николай Дилецкий предупреждал начинающих авторов: «Всякое зло — не благо, особенно же когда много раз идут квинта за квинтой [...]. Однако знай, что квинта после квинты бывает хороша, если приближается каденция, и этого немного» [3. С. 338]. Терпимость Дилецкого-теоретика к параллельным квинтам, а Дилецкого-композитора — и к параллельным октавам принято объяснять влиянием фольклорного многоголосия [4. С. 12].

Однако столь же терпимы были многие коллеги Дилецкого в Западной Европе, отнюдь не соприкасавшиеся со славянской песенностью. Защищал свободу творцов Андре Могар: «Невозможно одобрять косность наших Композиторов, которые слишком строго придерживаются категорий педантических и считают, что совершили преступление против правил Искусства, стоит им только написать две квинты кряду или отклониться самую малость от своих ладов» [5. С. 20].

Партитуры опер Жана-Батиста Люлли содержат множество параллельных квинт, особенно в трех средних голосах оркестра, исполняемых альтами. Написанием средних голосов партитуры занимались секретари Люлли — Жан-Франсуа Лаллуэтт (по 1677 год) и Паскаль Коласс (с 1679 года). Грэм Сэдлер, анализируя партитуры «Исиды» (1677) и «Беллерофона» (1679) с точки зрения соблюдения правил голосоведения, обнаружил, что Коласс в сравнении с предшественником допустил почти вдвое больше параллельных квинт [20. С. 226].

Тот же исследователь, комментируя текст «Заметок об итальянских мессах на 16 голосов» Шарпантье, собрал высказывания трех его итальянских современников. Они почти повторя-

ют друг друга. Марко Скакки утверждал: «Чем больше число голосов, тем больше будет свободы». Ему вторил Джованни-Мария Бонончини: «Добавляя партии, добавляют вольности». Лоренцо Пенна сказал то же другими словами: «Общее правило таково, что чем меньше голосов используют, тем больше правил нужно применять» [19. С. 14].

И практика применения параллелизмов в сочинениях для небольшого числа голосов, и неизбежность их в многохорной музыке в свое время были отрефлексированы музыкантами Западной Европы. Русское барокко бедно теоретическими работами. Однако сопоставление композиторской техники авторов партесного стиля с техникой их западных современников показывает, что в вопросе допустимости параллелизмов они были скорее единодушны. По голосоведению русских барочных композиторов пока нет статистических данных. Когда они будут получены, скорее всего, окажется, что масштаб применения «запрещенных интервалов» — от очень сдержанного включения параллелизмов у Василия Титова до целых россыпей параллельных квинт у Герасима Завадовского — характеризует индивидуальный композиторский стиль в неменьшей степени, нежели в случае с Колассом и Лаллуэттом. Так или иначе, использование в партесе (особенно в многохорных сочинениях) параллелизмов не являлось национальной особенностью и наверняка получило бы одобрение Бонончини и Шарпантье.

Заметив в мессе Беретты ряд параллельных октав, Шарпантье написал на полях партитуры латинскую строку из «Поэтического искусства» Горация, которая в переводе Афанасия Афанасьевича Фета звучит так: «Когда и Гомер позадремлет». Слова античного автора, оправдывающего легкие сюжетные нестыковки в эпических поэмах Гомера, Шарпантье использовал для оправдания октавных параллелизмов в 16-голосии. В собственных сочинениях он старался избегать их между голосами одного хора, но при сочетании нескольких хоров переставал соблюдать правила. В Мессе для четы-

рех хоров октавы возникают, едва начинается совместное пение хотя бы двух хоров — уже в т. 15—19 “Kyrie eleison” (см. нотный пример).

У Горация за словами о задремавшем Гомере следует обобщение: «Но сочиненье огромное вправо склоняеть и к дремоте». Между «вправо» Горация и «если этого немного» Дилецкого располагается диапазон допустимых отступлений от правил голосоведения в многохорной музыке барокко.

### Примечания

- Музыка, предназначенная для двух групп певцов, находящихся на северном (*cantoris*) и южном (*decani*) клиросах.
- Здесь и далее даются номера по каталогу Х. У. Хичкока [13].
- Сочинение могло появиться по заказу ордена иезуитов в связи с канонизацией в декабре 1671 года генерала ордена Франческо Борджа (Франсиско Борха) [17].
- Шарпантье указал число голосов без учета *basso continuo*.

The image displays a musical score for a Kyrie eleison. It consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son,'. The second system continues with 'Ky - ri - e e - lei - son,' and 'Ky - ri - e,'. The third system continues with 'Ky - ri - e e - lei - son,' and 'Ky - ri - e,'. The fourth system continues with 'e - lei - son,' and 'Ky - ri - e e - lei - son,'. The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with a focus on vocal harmony and basso continuo accompaniment.



## Список литературы

## References

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации: (XVI — первая половина XVIII века). — М.: Моск. гос. консерватория, 1997. — 413 с. [Barsova I. A. Ocherki po istorii partiturnoy notatsii. — М.: Mosk. gos. konservatoriya, 1997. — 413 s.]
2. Булычёва А. В. Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов // Opera musicologica. — 2018. — № 1 (35). — С. 8—33 [Bulycheva A. V. Sverkhmnogogolosie v muzyke russkogo barokko: dva khorovyh kontserta na 48 golosov // Opera musicologica. — 2018. — № 1 (35). — С. 8—33].
3. Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. — М.: Музыка, 1979. — 640 с. [Diletsky N. Idea grammatiki musikiyskoy / Publ., per., issled. i komment. Vl. Protoporova. — М.: Muzyka, 1979. — 640 s.]
4. Костюковец Л. Ф. Еще раз о канте Николая Дылецкого // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. — Вып. 11. — Мінск: Права і эканоміка, 2014. — С. 7—29 [Kostyukovets L. F. Esche raz o kante Nikolaya Diletskogo // Fal'klarystychnya dasledavanni: Kantekst. Typalogia. Suvyazi. Vyp. 11. — Minsk: Prava i ekanomika, 2014. — С. 7—29].
5. Могар А. Ответ лицу, интересующемуся мнением о музыке в Италии / Пер. и коммент. Р. А. Насонова // Научный вестник Московской консерватории. — 2018. — № 2. — С. 19—37 [Maugars A. Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie / transl. and comment. by R. A. Nassonov // Nauchny vestnik Moskovskoy konservatorii. — 2018. — № 2. — С. 19—37].
6. Carver A. F. Cori spezzati. Vol. I. — Cambridge: Cambridge University Press, 1988. — 282 p.
7. Cessac C. Airs italiens à 3 voix: A recently identified autograph manuscript of Charpentier // Early Music. — 2017. — № 1. — P. 103—116.
8. Cessac C. Marc-Antoine Charpentier. — Paris: Fayard, 2004. — 632 p.
9. Corp C. Réflexions autour de la restitution des parties instrumentales de la Messe à quatre chœurs (H. 4) // Bulletin Charpentier. — 2008. — № 1. — P. — 15.
10. Decobert L. Henry Du Mont et l'orchestre des Chapelles du roi et de la reine (1663—1683) // L'orchestre à cordes sous Louis XIV. CMBV—VRIN (Belgique), 2015. — P. 165—182.
11. Deutsch C. Lost in transcription: the 'basse continuée' of Striggio's Mass in 40 and 60 Parts as evidence for continuo practice in early 17<sup>th</sup>-century France // Early Music. — 2017. — № 2. — P. 249—265.
12. Du Mont H. Grands motets. Vol. 6. — Versailles: Édition de Centre de musique baroque de Versailles, 2006. — 172 p.
13. Hitchcock H. W. Les Oeuvres de Marc-Antoine Charpentier: Catalogue raisonné. — Paris: Picard, 1982. — 420 p.
14. Lecote Th. La question instrumentale dans les motets à grand chœur de Pierre Robert // L'orchestre à cordes sous Louis XIV. CMBV—VRIN (Belgique), 2015. — P. 183—218.
15. Mélanges autographes. Vol. 1—28. — Geneva, Édition Minkoff, 1990—2005.
16. Ranum P. St. Cecilia and Conversions: Marc-Antoine Charpentier's oratorios in honor of St. Cecilia, as expressions of the Guises' mission to convert Protestants, 1676—1686 [Электронный ресурс]. — URL: [http://ranumspanat.com/caecilia\\_conversions.html](http://ranumspanat.com/caecilia_conversions.html). Дата обращения: 06.08.2018.
17. Ranum P. Was Charpentier's "Messe à 8 voix" (H. 3) written for the Canonization of Francesco Borgia, January 1672? [Электронный ресурс]. — URL: [http://ranumspanat.com/mass\\_for\\_8voices.html](http://ranumspanat.com/mass_for_8voices.html). Дата обращения: 06.08.2018.
18. Sadler G. Charpentier's Void Notation: The Italian Background and its Implication // New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier. — Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010. — P. 31—62.
19. Sadler G. "Even good Homer nods": Marc-Antoine Charpentier's Remarques sur les Messes a 16 Parties d'Italie and his copy of Beretta's Missa Mirabiles elationes maris // Bulletin Charpentier. — 2015. — № 5. — P. 3—28.
20. Sadler G. The Inner String Parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632—1687): Authorship, Function and Evolution // L'orchestre à cordes sous Louis XIV. CMBV—VRIN (Belgique), 2015. — P. 219—240.
21. Thompson S. C. The Autograph Manuscripts of Marc-Antoine Charpentier: Clues to Performance: Thesis... of Doctor of Philosophy. — Vol. I. — University of Hull, 1997. — 304 p.