

ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

Игнатъева Надежда Сергеевна

Мадригалы мантуанских композиторов на тексты

«Верного пастуха» Дж. Б. Гварини

(к истории *второй практики*)

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент

Р. А. Насонов

Москва 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1: Музыкальные и театральные представления при мантуанском дворе во время правления Винченцо I Гонзаги	
1.1. Винченцо I Гонзага — покровитель искусств в Мантуе	18
1.2. Культурные связи между дворами Феррары, Флоренции и Мантуи	26
1.3. Пасторальная трагикомедия Дж. Б. Гварини «Верный пастух»	30
1.3.1. Полемика вокруг трагикомедии «Верный пастух». <i>Compendio della poesia tragicomica</i>	33
1.3.2. Влияние Гварини на первые оперные либретто	43
1.3.3. 1591–1593 годы: история подготовки спектакля в письмах	48
1.3.4. Постановка «Верного пастуха» в 1598 году. Подготовка спектакля к визиту Маргариты Австрийской	51
Глава 2: Тексты трагикомедии Гварини в мадригалах мантуанских композиторов: индивидуальное прочтение	
2.1. Влияние Гварини на позднеренессансный мадригал	53
2.2. Мадригалы Ж. де Верта и их возможное отношение к сценическому представлению	55
2.3. Дж. Дж. Гастольди, Четвертая книга мадригалов и <i>Vallo della cieca</i>	68
2.4. Мадригалы Монтеверди на тексты трагикомедии Гварини и их связь с постановкой 1598 года	86
Глава 3: Полемика Дж. М. Артузи и братьев Монтеверди. Понятие <i>вторая практика</i>	
3.1. Предварительные замечания о возникновении полемики Монтеверди и Артузи, а также о ее разворачивании и предмете	103
3.2. Композиционно-технические аспекты спора о <i>второй практике</i>	117

3.2.1. <i>Вторая практика</i> и становление тональной гармонии (концепция Ульриха Зигеле и острый ум Теофила)	117
3.2.2. <i>Вторая практика</i> между контрапунктом и <i>Musica accentata</i>	128
3.2.3. Академик Оттузо, или воплощенное несовершенство современной музыки	136
3.3. О возможных исторических причинах спора о <i>второй практике</i>	142
3.4. Письмо «Прилежным читателям» и его «Разъяснение»: между стремлением к истине и желанием выиграть спор	151
3.5. Критика Браччино да Тоди	170
3.6. Спор о <i>второй практике</i> в контексте музыкальной эстетики позднего Возрождения	197
3.7. Венецианский постскрипtum	200
Заключение	205
Список литературы	211
Приложение 1. Спектакли, поставленные при Винченцо I Гонзаге	236
Приложение 2. Переводы текстов мадригалов, рассматриваемых в диссертации	
2.1. Мадригалы на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини из Одиннадцатой книги мадригалов Ж. де Верта	237
2.2. Мадригалы на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини из Четвертой и Пятой книги мадригалов К. Монтеверди	240
2.3. Четвертая книга мадригалов Дж. Дж. Гастольди	246
Приложение 3. Четвертая книга мадригалов Дж. Дж. Гастольди	255
Приложение 4. Перевод «Разъяснения...» (<i>Dichiarazione...</i>) Дж. Ч. Монтеверди	336

ВВЕДЕНИЕ

Итальянская музыка конца XVI — начала XVII веков с давних пор привлекает к себе особое внимание исследователей. Расцвет музыкального искусства на севере Апеннинского полуострова в этот период вызвал к жизни выдающиеся произведения и в значительной мере определил пути развития западноевропейской музыки в последующие два столетия. Несмотря на обилие опубликованных трудов, эта область музыкального искусства по-прежнему представляет большой интерес для исследователей. Необходимость ее дальнейшего изучения и осмысления с современных позиций связана прежде всего с освоением новых источников — старопечатных изданий и рукописей, хранящихся в архивах, а также разнообразных исторических документов.

Рубеж XVI и XVII столетий — последняя и высшая кульминация в истории итальянского многоголосного мадригала. Зарождение и развитие этого жанра тесно связано со средой его бытования: композиторы, работавшие при дворах, под покровительством знатных и богатых семейств, жили в особой культурной и интеллектуальной атмосфере. Мадригалы могли сочиняться к определенному торжеству и предназначаться для широкого круга слушателей — или же, напротив, служить исключительно для услаждения сиятельного патрона. Однако в основном творчество придворных композиторов, сочинявших мадригалы, было ориентировано на восприятие образованными людьми, разбиравшимися в основах стихосложения и в правилах композиции, то есть ценителями поэзии и музыки. Не случайно именно дворы таких семейств, как Медичи (Флоренция), д'Эсте (Феррара) и Гонзага (Мантуя), стали центрами не только итальянской, но и европейской культуры эпохи Ренессанса. Стремление возродить античные науки и искусства в их легендарном блеске и славе требовало не только знания и эрудиции, но и творческих экспериментов. Этому способствовали итальянские придворные академии рубежа XVI–XVII веков, большинство из которых имело литературную и театральную направленность: *Accademia della Crusca*

(Академия Отрубей), Accademia degli Svegliati (Академия Пробудившихся), Accademia degli Alterati (Академия Изменившихся), Accademia degli Invaghiti (Академия Очарованных), и др.

Выбор поэтического текста для мадригала был очень важен: поэзия служила источником вдохновения не только для композитора, но и для его утонченных слушателей. Соотношение слова и музыки, приоритет одного или другого, устанавливались самими композиторами, но обуславливались той средой, в которой они творили, и той публикой, на чье внимание они рассчитывали. Поиски новой выразительности вызвали особую популярность произведений Джованни Баттиста Гварини среди авторов музыкальных мадригалов на рубеже XVI–XVII веков: стихи этого поэта, обладающие свободной структурой и ритмикой (единственный постоянный признак — это 7- и 11-сложные строки¹), позволяли композиторам экспериментировать с интонацией, музыкальной ритмикой, мелодией и фактурой. Новаторство сочинений на тексты Гварини вызывало огромный энтузиазм у сторонников современной музыки и шокировало консерваторов, оно породило споры — сначала устные, а затем выплеснувшиеся на страницы печатных изданий. В этих спорах и родилось понятие *второй практики*.

В центре настоящего исследования находится музыкальная культура эпохи Винченцо I Гонзаги, правившего Мантуанским герцогством четверть столетия (1587–1612). Расцвет светского искусства при Винченцо олицетворяет прежде всего творчество Клаудио Монтеверди, отмеченное созданием первого в истории оперы шедевра. Талант молодого Монтеверди возрос на благодатной мантуанской почве: находясь на службе при мантуанском дворе, он общался со многими талантливыми современниками: Б. Паллавичино (как и Монтеверди,

¹ Гварини был далеко не единственным и не первым автором, писавшим в такой манере, однако принадлежал к числу самых популярных поэтов своего времени, и его поэзия пользовалась особым спросом в придворных кругах, в том числе и у композиторов. Впоследствии система стихосложения изменилась, и поэтическое произведение предполагало регулярную акцентность, рифмовку, равномерное разделение на строфы. О влиянии структуры стихов на их музыкальное воплощение см. подробно: [Джиллио 2013].

родившимся в Кремоне и учившимся у М. А. Инженъери), Дж. Дж. Гастольди, Ж. де Вертом, С. Росси. Сегодня творчество этих композиторов известно и исследовано в разной мере: если музыка Жьяша де Верта звучит и записывается более или менее регулярно, то, например, сочинения Джованни Джакомо Гастольди (за исключением балетто), Бенедетто Паллавичино и Саламоне Росси не столь популярны среди исполнителей. Между тем, мантуанская музыка данного периода как целостный феномен не представлена ни в одной из существующих на настоящий момент работ, в том числе зарубежных. Даже фундаментальное исследование И. Фенлона [Fenlon 1980, 1982], при всех его безоговорочных достоинствах (отдельно следует отметить второй том — нотное приложение, где публикуются малоизвестные сочинения, написанные при мантуанском дворе), в какой-то момент концентрируется на фигуре великого Клаудио, создавшего за два десятилетия работы в Мантуе несколько книг мадригалов, а также «Орфея», «Ариадну», «Балет Неблагодарных» и другие выдающиеся произведения. Связано это с комплексностью объекта изучения, включающего в себя явления самого разного рода: площадные представления, творчество инструменталистов и певцов-виртуозов, утонченную камерную музыку, интермедии, оперы, хореографию. Другая проблема заключается в том, что далеко не вся музыка эпохи дошла до нашего времени; особенно серьезные лакуны мы видим в области музыкального театра. В то же время, мадригалы мантуанских композиторов, сохранившиеся в значительном количестве, ждут своего исследователя.

Герцог Винченцо I Гонзага проявлял большой интерес к творчеству Гварини, в особенности к пасторальной трагикомедии «Верный пастух», которую он желал заполучить с 1584 года, а с зимы 1591 года пытался поставить на сцене. Исполнение пьесы при мантуанском дворе оказало влияние на творчество местных композиторов. В этот период появляются мадригалы Гастольди (Третья и Четвертая книги), Паллавичино (Шестая книга) и Монтеверди, который за мантуанский период опубликовал в общей сложности девять сочинений на тексты «Верного пастуха».

В мадригалах мантуанского периода Монтеверди отходит от поэзии Тассо — работая над которой, он сформировался как композитор — и обращается к творчеству Гварини. Во Второй книге мадригалов Монтеверди, изданной до поступления на службу к герцогу Гонзаге, преобладают тексты Тассо — с Третьей книги по Пятую подавляющее большинство мадригалов (а в Пятой — почти все) написаны на стихи автора «Верного пастуха». В последующих книгах мадригалов тексты данного поэта встречаются также, но уже наряду с произведениями других авторов. Представляется, что обращение Монтеверди к произведениям Гварини было связано не только со всеитальянской популярностью автора пасторальной трагикомедии², но также с увлечением его поэзией при мантуанском дворе и с конкретными событиями придворной культурной жизни — постановками «Верного пастуха». Именно этим во многом объясняется близкое по времени (конец 1590-х — начало 1600-х годов) появление произведений на тексты трагикомедии Гварини у всех вышеназванных мантуанских придворных музыкантов. Подчеркнем еще раз, что мадригалы разных композиторов, считающиеся ныне наиболее яркими образцами *второй практики*, по большей части связаны со стихотворениями Гварини. Это понятие, возникшее в полемике Джованни Мария Артузи и братьев Монтеверди, применимо, как отмечал сам композитор, к творчеству его старших современников, в том числе и де Верта.

Спор о *второй практике* важен как одно из самых ярких событий в истории музыкальной мысли позднего Ренессанса и раннего Барокко. Он подвел эстетические итоги мантуанского периода творчества Монтеверди и, одновременно, расцвета многоголосного мадригала в Италии рубежа столетий. Своими нападками на сочинения великого композитора, написанные

² Отметим огромную популярность Дж. Б. Гварини: всего на его тексты сочинено около шести тысяч мадригалов. По разным данным, количество мадригалов на тексты пасторали «Верный пастух» варьируется от 550 (согласно Новому словарю Гроува) до по меньшей мере шести сотен (такое количество указал итальянский исследователь М. Джулиани в личной переписке с автором работы).

на тексты «Верного пастуха», Артузи спровоцировал Монтеверди высказаться по самым важным вопросам современного искусства и вместе с тем обозначил кризис в музыкальной теории рубежа столетий. И музыкальная эстетика, и Монтеверди как творец и музыкальный мыслитель получили сильнейший импульс к дальнейшему развитию в результате этого спора.

Актуальность темы исследования обусловлена высокими художественными достоинствами мадригалов мантуанских композиторов на тексты пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух», возможностями, которые открывает комплексное изучение музыки, поэзии и театра для понимания культурной жизни при дворе герцога Винченцо I Гонзаги, а также ключевым положением спора о *второй практике* в истории музыкальной эстетики позднего Ренессанса и раннего Барокко. Диссертация вводит в научный обиход и в музыкальную практику большое количество разнообразных материалов — в частности, партитуры мадригалов Дж. Дж. Гастольди, русский перевод «Разъяснения» Дж. Ч. Монтеверди к письму К. Монтеверди «Прилежным читателям», переводы текстов мадригалов мантуанских композиторов, а также фрагментов теоретических трудов Дж. М. Артузи и ряда других музыкальных мыслителей. В работе представлена и критически осмыслена ситуация с изучением музыки при дворе герцога Винченцо I Гонзаги, творчества К. Монтеверди и истории музыкальной эстетики позднего Ренессанса, сложившаяся в мировой науке на современном этапе ее развития, — и это может послужить стимулом к новым исследованиям в соответствующих областях русского музыковедения. Необходимость внести вклад в развитие мирового музыкознания и существенно расширить представления об итальянской музыке рубежа XVI–XVII веков, сложившиеся в России, составляет актуальность данного исследования.

Степень научной разработанности темы. Благодаря классическому труду Э. Ньюкома [Newcomb 1980] последние десятилетия господствует мнение, что общепризнанным центром второй практики была Феррара,

а ее крупнейшими представителями являлись К. Джезуальдо, Л. Луццаски, А. Фонтанелли и другие музыканты, связанные с двором герцога Альфонсо II д'Эсте. В то же время, современная наука не может пройти мимо выдающихся художественных достоинств мадригалов мантуанских композиторов — Четвертой и Пятой книг пятиголосных мадригалов К. Монтеверди, а также опусов его непосредственных предшественников Б. Паллавичино, Ж. де Верта, Дж. Дж. Гастольди. Наибольшее значение в данной области имеют монографии Г. Томлинсона и М. Осси; данные авторы тонко интерпретируют связи поэзии и музыки в классических произведениях Монтеверди [Tomlinson 1987; Ossi 2003] — проблему, которая не обойдена вниманием также в трудах З. Леопольд, Т. Картера и ряда других авторов³. Стиль мадригалов Ж. де Верта описан в работах К. Макклиток [MacClintock 1956; MacClintock 1972].

Обширная литература, посвященная спору о *второй практике*, включает в себя труды таких известных музыковедов, как К. Палиска, К. Дальхауз, З. Леопольд, Д. Арнольд⁴. Несмотря на множество имеющихся работ, вопросы о предмете спора, позициях его сторон, а также исторических обстоятельствах, сопутствовавших полемике, сохраняют дискуссионный характер. Новый взгляд на теоретическую суть спора и на историю его возникновения и развертывания, изложенный У. Зигеле, лишь заострил не решенные наукой проблемы [Siegele 1994; Siegele 2012]. В данном исследовании на основании детального изучения всех документов полемики предпринимается попытка существенно уточнить сложившиеся о ней представления. Существенную помощь в этом оказала диссертация С. Ла Виа, в которой предложена новая точка зрения на историю ренессансной музыкальной эстетики и подвергаются критике представления, принятые в науке под влиянием трудов К. Палиски [La Via 1991].

³ [Carter 1993; Carter 1995; Carter 20052; La Via 1999; Leopold 1993; Ossi 1992; Ossi 20071; Ossi 20072; Tomlinson 1981; Tomlinson 1986].

⁴ [Arnold 1957; Burkholder 1995; Carter 1992; Dahlhaus 1986; Leopold 1987; Palisca 1956; Palisca 1985; Palisca 1994; Palisca 2001; Palisca 2006]. В русском музыковедении проблематика спора получила отражение в работах [Гамова 1987; Гамова 1990] и представлена в публикациях [Музыкальная эстетика... 1971; Из писем... 1986].

Заслуживающей внимания попыткой решения проблем с определением понятия *второй практики* представляются также анализ этого понятия в работе Б. Кулавика [Kulawik 2011] и предложенная этим ученым методология анализа мадригалов *второй практики*. Автор рассматривает *вторую практику* как сумму подходов к выразительной музыкальной передаче произведений итальянских поэтов-новаторов второй половины XVI века. Плодотворность своего подхода Кулавик демонстрирует на материале нескольких мадригалов на стихотворение Дж. Б. Гварини «T'amo mia vita» (от Л. Луццаски до К. Монтеверди).

Наблюдения Кулавика содержательны, но материал его исследования ограничен. В настоящей работе предпринимается попытка изучения значительно более широкого круга явлений *второй практики*, связанных с именем Дж. Б. Гварини и с модой на его поэзию у современников. Также в исследовании предлагаются ответы на некоторые вопросы, актуализированные работами Зигеле.

Написание диссертации было бы невозможно без прочного фундамента изучения музыки Монтеверди в российском музыкознании, заложенного, прежде всего, в упомянутой монографии В. Дж. Конен о жизни и творчестве великого композитора [Конен 1971]⁵. При этом некоторые оценки классика отечественной музыкально-исторической науки сегодня должны быть пересмотрены. Важным опытом изучения связи музыки и литературы в Италии начала XVII века, а также исторического контекста появления одного из шедевров К. Монтеверди является публикация М. А. Сапонова — перевод либретто оперы «Орфей» и истолкование этого источника [Сапонов 2010; Текст... 2010].

Необходимость исследования мантуанских мадригалов *второй практики* в широком контексте потребовала привлечения и использования научной

⁵ Кроме этой монографии также можно упомянуть более популярные труды: [Бронфин 1970; Скудина 1998]. Уже после завершения данного исследования вышло в свет учебное пособие: [Гордина 2017].

литературы по ряду направлений. Прежде всего, это труды по истории мадригала, как зарубежных, так и отечественных авторов⁶, литература по истории и музыкальной жизни Мантуи в период правления герцога Винченцо I Гонзаги и его предшественников⁷, работы по истории музыкальной науки и ее терминологии XVI–XVII веков⁸, включая публикации музыкально-эстетических текстов в переводе на русский язык⁹, труды, посвященные итальянской литературе и итальянскому театру XVI и XVII столетий¹⁰, исследования различных аспектов творчества К. Монтеверди¹¹.

При этом сама идея диссертации — проследить воздействие пасторальной трагикомедии Гварини на историю мантуанской музыки, от первых попыток поставить пьесу на сцене придворного театра до спора о *второй практике* (1591–1608), — нова, и ее разработка в диссертации не имеет аналогов в трудах отечественных и зарубежных исследователей. В известной мере ее предвосхищают замечание Т. Картера о существовании параллелей между спором о *второй практике* и дебатами в итальянских литературных академиях

⁶ [Дубравская 1972; Дубравская 1978; Ноговицына 2011; Ноговицына 2015; Einstein 1936–1937; Einstein 1949; MacClary 2004; Newcomb 1974]. Специально отметим труды М. А. Григорьевой, посвященные творчеству Джезуальдо. Среди множества аспектов, затрагиваемых данным автором, особый интерес для настоящего исследования представляет проблема отражения представлений об античной музыке в хроматической гармонии мадригалов этого знаменитого представителя *второй практики*; см.: [Григорьева 2005; Григорьева 2009¹; Григорьева 2009²; Григорьева 2010; Григорьева 2016]. Близкий нам подход к изучению жанра мадригала в контексте истории европейской литературы, а также жизни гуманистических интеллектуальных сообществ развивается в трудах А. Г. Коробовой: [Коробова 2007; Коробова 2008; Коробова 2015¹; Коробова 2015²].

⁷ [Barozzi 1982; Bertolotti 1890; Besutti 1999; Bregoli-Russo 1997; Brinton 1927; Burattelli 1999; Canal 1881; Cirani 2009; D’Ancona 1891; D’Arco 1837; Davari 1885; Facchini 1994; Fenlon 1976–1977; Fenlon 1984; Fenlon 1988; Fenlon 1998; Fenlon 1999; Follino 2004; Gallico 1977; Gallico 2002; L’archivio 1988, 1993; Malacarne 2002; Malacarne 2007; Mozzarelli 1987; Parisi 1994; Parisi 1996; Prizer 1985; Sherr 1980; Simon 1988; Signorini 1988; Stevens 1961; Tessari 2002; Vigilio 1992; Volta 1833].

⁸ [Насонов 2008; Насонов 2016; Сушкова 1990; Тарасевич 1992; Тарасевич 2006; Тарасевич 2007¹; Тарасевич 2007²; Холопов, Поспелова 2002; Холопов, Поспелова 2006].

⁹ [Иванов-Борецкий 1929; Музыкальная эстетика 1966; Музыкальная эстетика 1971; Эстетика Ренессанса 1981].

¹⁰ [Андреев 2003; Литвинова 2004; Литвинова 2010; Лозинская 2010; Максимова 1998; Максимова 1999; Насонов 2015; Очерки 1923; Эйхенгольц 1937; Angelini 1992; Barish 1994; Greg 1906; Perella 1973; Pirrotta, Povoledo 1975; Schneider 2013; Solerti 1903; Solerti 1905].

¹¹ [Арнонкур 2014; Лыжов 2010¹; Лыжов 2010²; Bowers 2007; Calcagno 2002; Calcagno 2003; MacClary 1989].

[Carter 1992, 191], а также попытка Г. Томлинсона провести такие параллели в своей монографии, критикуемая в третьей главе данной работы.

Объект исследования — мадригалы мантуанских композиторов рубежа XVI–XVII веков, написанные на тексты пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух». **Предметом исследования** являются исторические обстоятельства, вызвавшие к жизни эти мадригалы, особенности стиля последних, индивидуальный подход отдельных авторов к озвучиванию поэтического текста «Верного пастуха», а также теоретическая и эстетическая полемика вокруг мадригалов Монтеверди на тексты Гварини, известная как спор о *первой* и *второй практиках*.

Цель исследования — выявить влияние пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух» на музыкальную жизнь Мантуи и творчество композиторов этого города на рубеже XVI–XVII столетий, а также определить смысл и значение спора о *второй практике* в данном контексте.

В исследовании решаются следующие **задачи**:

— изложить историю создания пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух»; объяснить причины ее популярности у современников; раскрыть суть полемики, возникшей вокруг произведения;

— на основе сохранившихся документов представить историю постановок «Верного пастуха» в Мантуе, а также выдвинуть и обосновать гипотезу о степени участия крупнейших мантуанских композиторов в этих постановках и о том, как это участие могло отразиться в последовавших публикациях собраний мадригалов;

— осветить влияние теории трагикомедии, разработанной Гварини, на развитие позднеренессансного мадригала и раннебарочной оперы;

— раскрыть индивидуальный подход Дж. Дж. Гастольди, Ж. де Верта и К. Монтеверди к озвучиванию ключевых поэтических фрагментов «Верного пастуха»;

— свести в партитуру хранящиеся в архиве партии мадригалов Гастольди для их последующего аналитического рассмотрения;

— дать сравнительную характеристику Четвертой и Пятой книг мадригалов Монтеверди как двух целостных и уникальных попыток раскрытия образного мира пасторальной трагикомедии Гварини;

— перевести на русский язык документы полемики о *второй практике*, разъяснить терминологию, использовавшуюся участниками спора;

— представить историю полемики о *второй практике*; изложить конкретные аргументы и контраргументы сторон и раскрыть эстетический смысл их позиций; объяснить, какие именно свойства поэзии Гварини вызвали к жизни новаторские и не бесспорные для своего времени особенности мадригалов Монтеверди.

Методология исследования. При написании данной работы использовался комплексный подход, сочетающий в себе историко-генетический, сопоставительный, музыкально-теоретический, филологический и контекстуальный методы изучения материала.

Историко-генетический метод применялся при изучении причин и обстоятельств возникновения в Мантуе многочисленных мадригалов на тексты «Верного пастуха», в том числе нескольких музыкальных публикаций, целиком посвященных этому литературному произведению. С его помощью были выявлены связи между некоторыми из рассматриваемых сочинений и взаимные творческие влияния композиторов мантуанского двора и других музыкальных центров Италии на рубеже XVI–XVII веков.

Сопоставительный метод оказался необходим при проведении аналогий между событиями литературной и музыкальной жизни Италии в рассматриваемый период, прежде всего между дискуссиями о пасторальной трагикомедии, с одной стороны, и мадригалами *второй практики*, с другой.

Филологический и музыкально-теоретический методы активно применялись при переводе документов полемики о *второй практике* и интерпретации системы понятий, которыми пользовались его участники.

Контекстуальный метод нашел особенно широкое применение в тех разделах работы, которые посвящены описанию музыкальной жизни Мантуи во время правления Винченцо I Гонзаги и исторических обстоятельств возникновения и развития спора о *второй практике*.

Аналитические разделы работы основаны на *методе системного интонационного и структурного анализа*. При изучении произведений на один и тот же литературный текст активно применялся также *метод сравнительного анализа*.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые всесторонне и полно прослеживается влияние пасторальной трагикомедии «Верный пастух» Дж. Б. Гварини на творчество мантуанских композиторов рубежа XVI–XVII веков. При этом существенно расширяется представление о полемике между Дж. М. Артузи и братьями Монтеверди, уточняются позиции ее сторон, по-новому определяются предмет и смысл спора. Выявлены различия в подходах к музыкальному оформлению текстов «Верного пастуха» в творчестве Ж. де Верта, Дж. Дж. Гастольди и К. Монтеверди; показано, что все эти подходы укладываются в рамки понятия *второй практики*, предложенного К. Монтеверди. Большинство изучаемых произведений рассматриваются впервые в российском музыковедении, существенная их часть (в том числе книга мадригалов Гастольди) — впервые в мировом.

Основные положения, выносимые на защиту:

— публикации мадригалов *второй практики* мантуанскими композиторами стали результатом расцвета искусств при дворе герцога Винченцо I Гонзаги, интенсивного культурного обмена между музыкальными центрами Северной Италии, а также распространения моды на чувственную поэзию, законодателем которой на рубеже XVI–XVII веков был Дж. Б. Гварини;

— интерес мантуанских композиторов к наиболее выразительным фрагментам пасторальной трагикомедии «Верный пастух» был вызван

неоднократными попытками постановки пьесы при дворе Винченцо I, из которых наиболее важным и удачным опытом была постановка 1598 года;

— полемику о *второй практике*, развернувшуюся вокруг мадригалов Монтеверди на тексты Гварини (преимущественно из «Верного пастуха»), следует рассматривать в комплексе с литературными спорами вокруг пасторальной трагикомедии поэта, в частности, с критическими выпадами Дж. де Нореса;

— дискуссии о трагикомедии и о *второй практике* были «последними великими спорами XVI века» (М. Л. Андреев) и, одновременно, краеугольными камнями для дальнейшего развития эстетики барокко, одним из первых проявлений которой в музыке стали мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» (прежде всего Четвертая и Пятая книги мадригалов Клаудио Монтеверди);

— одним из самых важных достижений спора о *второй практике* была первая в истории западноевропейской музыкальной эстетики концептуальная постановка вопроса о соотношении музыки и слова и о допустимых границах музыкальной выразительности, обусловленной желанием осмысленно и прочувствованно преподнести поэтический текст;

— рефлексия над соотношением музыки и слова возникла, однако, до того, как она получила выражение в теоретической полемике: все трое мантуанских композиторов, чьи мадригалы рассматриваются в работе (де Верт, Гастольди и Монтеверди), каждый по-своему, но вполне осознанно подходят к решению проблемы соотношения музыки и поэтического текста. На этом основании мадригалы каждого из трех композиторов относят к истории *второй практики* — явления, допускающего стилистическое многообразие при общности самой установки на рефлексию способов преподнесения словесного текста в процессе творчества.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке новой концепции истории мадригала конца XVI — начала XVII веков, в которой учитывается

тесная связь между музыкой и литературой в Италии эпохи позднего Ренессанса. Взаимодействие этих двух областей итальянской культуры прослежено на примере воздействия пасторальной трагикомедии «Верный пастух» и сопутствовавшей ее распространению литературной полемики на творчество мантуанских композиторов.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее материалов в вузовских курсах истории зарубежной музыки, музыкально-теоретических систем и анализа музыкальных произведений.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», неоднократно обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите 15 июня 2016 года. Основные положения работы освещены в публикациях в рецензируемых изданиях, в том числе рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Научная позиция была представлена автором в докладах на международных научных конференциях и аргументирована в последовавших научных дискуссиях:

Международная научная конференция «Музыка Италии: от Ренессанса к Новому времени» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 19 декабря 2011 года);

Международная научная конференция «Оперный театр: история и современность» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 27 ноября 2013 года);

«Музыкальное искусство на рубеже столетий: эпилог или предисловие?» в рамках Международного фестиваля «Музыка без границ» (Днепропетровская консерватория имени М. И. Глинки, 10 февраля 2015 года);

«XLVI Международная филологическая научная конференция» (Санкт-Петербургский государственный университет, 14 марта 2017).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (243 наименования, в том числе 86 на русском и 157 на иностранных языках) и четырех приложений: списка спектаклей, поставленных в Мантуе при Винченцо I Гонзаге; переводов текстов мадригалов мантуанских композиторов, рассматриваемых в диссертации; партитуры Четвертой книги пятиголосных мадригалов Дж. Дж. Гастольди, публикуемой автором диссертации на основе изданных в 1602 году голосов; «Разъяснения» Дж. Ч. Монтеверди (1607) к письму К. Монтеверди «Прилежным читателям» (1605) в русском переводе и с комментариями автора диссертации.

ГЛАВА 1

Музыкальные и театральные представления при мантуанском дворе во время правления Винченцо I Гонзаги

1.1. Винченцо I Гонзага — покровитель искусств в Мантуе

Правление Винченцо I Гонзаги, начавшееся с помпезной коронации, было весьма благотворным для театральной и музыкальной придворной жизни Мантуи: дворцовые празднества отмечались с небывалым размахом. События придворной жизни влияли на жизнь сценическую. Влияние это было двояким: во-первых, ни одно значительное событие придворной жизни (свадьба, прием значительных лиц, дружеский визит соседей, с которыми к тому же часто связывало сложное родство длиною в десятки поколений, карнавал, разного рода празднества и т. д.) не обходилось без театральных постановок. Во-вторых, недавние или, наоборот, давние события могли, в свою очередь, отражаться на сцене, часто с разной степенью иносказания и аллегоричности. Например, в тот год, когда Винченцо I Гонзага вернулся из плена, этот эпизод его биографии (судя по описаниям, выставляющий герцога в самом лучшем свете) как раз и послужил основой для инсценировки. Другим примером может служить «Аминта» — пастораль Торквато Тассо, в которой также содержатся намеки на конкретных людей и взаимоотношения между ними. Условная Аркадия в иных описаниях местности приобретает сходство с Феррарой (где и была представлена Пастораль в 1573 году, поскольку Тассо был придворным поэтом у Альфонсо II д'Эсте), причем некоторые стихи имеют автобиографические черты [Эйхенгольц 1937, XX–XXVII].

Театральность глубоко проникала в реальную жизнь, определяя ее стиль и образ: роскошные одежды, пышность и строгий порядок ведения церемоний придавали определенный сценический оттенок действиям и жестам реальных лиц. В то же время, приемы, свадьбы, карнавалы и прочие празднества

сопровождались вереницей спектаклей и театральных действий самых разных жанров: от турниров и шествий-триумфов, которые мог видеть любой праздный гуляка, до утонченных комедий с пышными интермедиями, которыми могла наслаждаться только знать.

Времена Винченцо I — самая яркая страница в истории мантуанской культуры. Винченцо собирал музыкантов со всего Апеннинского полуострова, приглашая к себе как известных, так и еще неизвестных, но талантливых исполнителей; численность придворной капеллы в то время постоянно росла. Именно на годы правления Винченцо приходится кульминация развития придворных представлений (список постановок см. в Приложении 1).

Наиболее наглядно панорама придворных увеселений разного рода представлена в свадебных церемониях 1608 года, которые можно рассматривать как своего рода антологию жанров придворных представлений — от торжественных шествий и турниров до баллетто и оперы. Переговоры о женитьбе Франческо IV Гонзага (сына Винченцо I) на Маргарите Савойской начались уже в 1604 году. Весной 1607 года Карла Эммануила I, герцога Савойского, ждали в Мантуе, собираясь показать ему «Орфея» Стриджо — Монтеверди (отчего, возможно, у оперы и появился второй, счастливый конец: см. [Fenlon 1984; Сапонов 2010]), а потому, когда договоренности были достигнуты, Винченцо Гонзага приложил все усилия, чтобы отметить брак подобающим образом. С 28 мая по 5 июня 1608 года в Мантуе почти каждый день устраивались представления: 28 мая — музыкальная драма «Ариадна» Монтеверди — Ринуччини, 31 мая — навмахия (театрализованное сражение на воде), 2 июня — комедия Гварини «Больная водянкой» с интермедиями Г. Кьябреры, 3 июня — костюмированный турнир «Триумф любви», 4 июня — «Балет неблагодарных» (К. Монтеверди, О. Ринуччини), и 5 июня — балет «Жертвоприношение Ифигении» (М. да Гальяно, А. Стриджо).

К подготовке привлекли не только мантуанцев — К. Монтеверди (который был весьма этим недоволен), С. Росси, А. Стриджо, Ф. Фоллино, Г. Бертацуоло

и А.М. Виани, — но также О. Ринуччини, Г. Кьябреру и М. даГальяно из Флоренции. И хотя приведенная выше «развлекательная» программа была достаточно типична для свадебных торжеств (что подтверждают другие мантуанские или флорентийские свадьбы), современники по достоинству оценили ту интеллектуальную и техническую изобретательность, с которой она была выполнена. «Ариадна» же произвела на знатную публику неизгладимое впечатление: *«Это сочинение весьма украсили персонажи, которые выходили в одеждах столь же уместных, сколь и роскошных, а также сценическое убранство (apparato), представлявшее скалистые горы среди волн, которые с большим изяществом постоянно колыхались в отдалении. И ко всему этому присоединилась сила Музыки г-на Клаудио Монтеверди, маэстро герцогской капеллы, мужа, чьи достоинства знает весь мир; в этой пьесе (attione) он превзошел сам себя. К ансамблю голосов он добавил звучание инструментов, расположенных за сценой, которые сопровождали [голоса] постоянно, и с переменой музыки менялось и их звучание. В исполнении участвовали как мужчины, так и женщины в искусстве пения совершеннейшие, и каждая роль вышла более чем прекрасно. А lamento, которое спела Ариадна, оставленная Тесеем на скале, было исполнено с таким чувством, с такими горестными интонациями, что не нашлось среди слушателей никого, кто не был бы тронут, и не было среди дам ни одной, которая не уронила бы слезы над ее прекрасным плачем»*¹² [Follino 2004, 138].

Премьеру «Верного пастуха» Гварини, не менее важную для развития мантуанского театра, инициировал непосредственно Винченцо. Современные исследователи усматривают связь между пасторалью Гварини и «Орфеем» Монтеверди в самых разных аспектах. «Верный пастух» оказал влияние и на мантуанский театр в целом, и на первых оперных либреттистов, и на мадригал

¹² Здесь и далее все переводы исторических документов, фрагментов поэтического текста и научной литературы на иностранных языках выполнены автором диссертации, если не указано иное.

позднего Ренессанса (см. далее «Влияние Гварини на первые оперные либретто» и «Влияние Гварини на позднеренессансный мадригал»).

К тому моменту, когда Монтеверди появился в Мантуе, герцогская капелла насчитывала около 25 музыкантов. Среди них были Жьяш де Верт, Алессандро Стриджо-старший и Бенедетто Паллавичино, которые достались Винченцо «в наследство»; к 1608 году количество музыкантов достигло примерно четырех десятков. Заметим, что эти цифры дают лишь самое приблизительное представление о реальном положении дел, поскольку взяты из платежных листов, в которых налицо определенная путаница. Например, в платежном листе от 1 января 1590 года музыканты названы поименно, в другом документе от той же даты просто указана сумма, которую следует заплатить семнадцати лакеям (*servitori*) и пажам, среди которых фигурируют три трубача и пять пифаров [Parisi 1996]. Некоторые музыканты-исполнители присутствуют в разных документах за один и тот же период, поэтому, вероятно, они должны были получать больше, чем остальные. По всей видимости, также были музыканты, либо упомянутые не как музыканты, либо не упомянутые вовсе. Кроме того, были музыканты, приглашенные на некоторое время для конкретных целей, вроде постановок «Верного пастуха», «Орфея» или празднования свадьбы.

Если же соблюдать хронологический порядок, то первые, весьма отрывочные сведения о музыкантах появляются в середине XV века, и в основном они связаны с исполнителями на духовых инструментах (*piffiero*). Уже в это время прослеживается тенденция обмена музыкантами между правителями разных дворов. По-видимому, мантуанские пифары и трубачи были особенно искусны: Бертолотти упоминает о том, что в 1471 году, по возвращении из Неаполя (в 1470), их пригласил герцог Миланский, собиравшийся тогда во Флоренцию, но, по каким-то причинам заключив своих музыкантов под стражу, не хотел являться без сопровождения фанфар [Bertolotti 1890, 8]. Тот же автор приводит выдержки из писем короля Сицилии, датированных летом 1470 года, в которых тот просит маркиза Мантуанского предоставить ему музыкантов [ibid., 8–9].

Когда в 1460 году маркиз Мантуанский пожелал заполучить учителя пения (*maestre di canto*), он обратился в Феррару, откуда ему был прислан Джованни Брита, весьма искусный в «пении современных, в особенности венецианских, арий» [Canal 1977, 7; Bertolotti 1890, 8]. Также заслуживает внимания и другой случай: в начале 1470 года при мантуанском дворе появился слепой из Мюнхена (*venuto da Monaco*), который изумительно играл на любом инструменте, а в марте герцог Милана попросил прислать к нему этого удивительного (*miracoloso*) слепого со всеми инструментами, на которых тот умел играть [Canal 1977, 5].

При мантуанском дворе конца XV века находились Дзанино даль Арфа, Пьетро Боно и лютнист (*citaredo*) Филиппо Лапачино, все из Феррары. После того как в 1490 году Франческо Гонзага и Изабелла д'Эсте¹³ поженились, приток феррарских музыкантов к мантуанскому двору усилился. Впрочем, самые известные композиторы того времени — Бартоломео Тромбончино и Маркетто Кара — приехали в Мантую из Вероны.

Имена многих музыкантов, работавших в конце XV — первой половине XVI веков, нам неизвестны, а известные дают представление лишь о происхождении музыканта или о его роде занятий, например Алессандро Мантуанский (*Mantovano*) или Андреа даль Органо (упоминается о том, что последний обладал хорошей фантазией; [Canal 1977, 9–10]). Столь же мало нам говорят имена Россино Мантуанского (*Mantovano*), Филиппо Органиста, Бернандино Пифферо или Николо да Милано (он же Николо даль Люто).

На фоне этих имен выделяется личность Жакé Мантуанского (*Jacquet da Mantova*) — одного из ведущих итальянских полифонистов французского происхождения. Отметим, что, перед тем как в 1526 году он стал мантуанским

¹³Изабелла д'Эсте (1474–1539) — незаурядная личность, восхищавшая современников своей эрудицией, начитанностью и остроумием; очень многое сделала для мантуанской культуры и для расцвета мантуанского двора. После себя оставила обширную переписку, по которой можно не только воссоздать жизнь двора, но и составить «портрет эпохи». Хотя она неоднократно становилась героиней и исследований, и исторических романов, на русском языке о ней практически ничего не написано.

композитором (а точнее, личным композитором Эрколе Гонзаги¹⁴), Жакé Мантуанский работал при феррарском дворе. Считается, что его творчество повлияло на музыку композиторов следующего поколения, в том числе на Палестрину [Nugent 2001].

По-видимому, Гульельмо Гонзага¹⁵ был первым правителем Мантуи и Монферрата, при котором выплаты музыкантам стали документировать: первые сохранившиеся платежные документы относятся к 1566 году (причем скорбных писем от композиторов и музыкантов, сетовавших на свое затруднительное материальное положение, до Монтеверди не появляется). Правление Гульельмо Гонзаги считается расцветом церковной музыки в Мантуе: для герцога построили придворную базилику, посвященную святой Варваре Илиопольской (ум. 306). Первая прозвучавшая здесь месса была написана Палестриной специально по этому случаю; сотрудничество продолжалось и в дальнейшем.

Гульельмо следил не только за церковной жизнью. Количество музыкантов, работавших при дворе во время его правления, было не очень велико (около 15), и имена исполнителей не были широко известны — за исключением, быть может, певицы Лауры Пеперарры, которая родилась в Мантуе, но переехала в Феррару (Торквато Тассо посвятил ей сонет «Ессо tormorar l'onde»). Композиторы этого времени не были столь знамениты, как Монтеверди; тем не менее, и Жьяш де Верт, и Алессандро Стриджо-старший, и Бенедетто Паллавичино были изобретательными мастерами полифонии. Продолжая семейную традицию, Гульельмо Гонзага собирал придворную капеллу по крупицам отовсюду: Джованни Контино, до того, как стать *maestro di cappella* в Мантуе, был *maestro di cappella* в Брешии и затем работал в Тренто (у епископа Кристофоро Мадруццо);

¹⁴ Кардинал Эрколе Гонзага, шестой сын Маркиза Мантуанского Франческо II Гонзаги и Изабеллы д'Эсте, в 1540–1556 годах был регентом при своем несовершеннолетнем племяннике Франческо III.

¹⁵ После смерти Франческо III правителем Мантуи стал его брат Гульельмо Гонзага. Продолжая политику в том же ключе, что и его дядя Эрколе, Гульельмо оставил герцогство своему сыну Винченцо I в самом лучшем положении: Мантуя была тогда сильна и богата.

Антонио (Аннибале?) Пеллиццари приехал в Мантую вместе с двумя сестрами из Виченцы, где он был членом Олимпийской академии; к сожалению, герцогу Мантуанскому не удалось убедить Луку Маренцио оставить двор д'Эсте.

Его сын и наследник Винченцо I Гонзага за первые пять лет своего правления увеличил капеллу до 25 человек. Кроме Бенедетто Паллавичино, Жьяша де Верта и Саломоне Росси, при дворе появляются Джованни Джакомо Гастольди, Клаудио Монтеверди и Франческо Ровиго. Отправляясь в военные походы, Винченцо брал с собой не только солдат (в 1597 году он отбыл на войну только в сопровождении личной гвардии), но и музыкантов. Известно, что в турецком походе 1595 года, кроме Клаудио Монтеверди, герцога сопровождал певец Джованни Баттиста Маринони (Мариноне). Небезынтересен тот факт, что, покинув Мантуанский двор в один и тот же год (1612), оба музыканта получили место в Соборе святого Марка в Венеции.

Количество музыкантов, в особенности вокалистов, при Мантуанском дворе постоянно увеличивалось. Если в конце XV века мантуанские музыканты путешествуют и в Неаполь, и в Милан, то в конце XVI столетия Винченцо Гонзага собирает певцов со всего Апеннинского полуострова: из Неаполя (Лукреция Урбана, Адриана Базиле), из Рима (Катерина Мартинелли), из Флоренции (Вирджиния Андреини, урожд. Рампони) и т. д. Видимо, этого было не вполне достаточно, иначе его сын, Франческо Гонзага, не стал бы просить своего брата Фердинандо подобрать и прислать ему певцов из Флоренции для исполнения «Орфея».

Но если современники оценивали музыкальный уровень и престиж двора в основном по количеству и профессионализму исполнителей, то мы можем оценить лишь мастерство придворных композиторов. Винченцо Гонзага прославился благодаря Монтеверди, его наследник Франческо — благодаря «Орфею». Для самого же Монтеверди Мантуя стала «лабораторией» и «испытательным полигоном». При всех жалобах на сырой климат (в то время Мантую со всех сторон окружали болота), на скупость герцога (которая

объяснялась скудостью казны¹⁶), на необходимость постоянно и много работать, в письмах композитора мы не встретим жалоб на публику, которая ничего не смыслит в музыке. (Можно думать, что дело здесь не только во врожденном чувстве такта у композитора, но и в том, что в музыке мантуанская знать все-таки кое-что смыслила.)

Двадцать три года, которые Монтеверди провел в Мантуе, были не самыми счастливыми в его жизни, хотя и плодотворными: именно там были написаны «Орфей», а также Четвертая и Пятая книги мадригалов. Заметим, что поскольку изначально «Орфей» не был связан с каким-либо значимым событием, то и композитор (Монтеверди), и либреттист (Стриджо) в какой-то мере могли экспериментировать, как им вздумается: ведь «заказчик» — Accademia degli Invaghiti¹⁷ в целом и принц Франческо Гонзага в частности — ждали скорее не традиционного придворного представления с его роскошью, а чего-нибудь более изобретательного, но в то же время не слишком громоздкого [Fenlon 1984; Сапонов 2010]. При том, что инициатором создания «Орфея» выступил Франческо, который, казалось бы, ценил творчество Монтеверди, именно он «позволил» композитору уехать в Венецию (не последнюю роль в этом сыграла окончательно прохудившаяся мантуанская казна). На место Монтеверди был приглашен Санти Орланди, до того работавший у кардинала Фердинандо Гонзаги — сначала во Флоренции, а затем в Риме. При герцогстве Фердинандо (1613–1622) сотрудничество Монтеверди с Мантуей возобновилось: уехав в Венецию, он сочинял музыку не только для Собора святого Марка

¹⁶ В силу многих обстоятельств, обусловленных как самим характером и образом жизни Винченцо, так и разного рода внешнеполитическими неурядицами, из которых роковую роль сыграл неудачный поход 1595 года. Мантуанская казна при Винченцо постепенно доходит до последней степени истощения. Вплоть до того, что в 1608 году свадьба наследника, Франческо Гонзаги, с Маргаритой Савойской была под угрозой срыва именно из-за несостоятельности жениха: упоминаемая нами свадебная программа развлечений смогла осуществиться только благодаря тому, что изрядную часть расходов взял на себя отец невесты, а отец жениха взял колоссальную сумму в долг.

¹⁷ Accademia degli Invaghiti (Академия Очарованных) — была основана в 1562 году Чезаре Гонзага (подразумевалось, что члены Академии были очарованы познанием и искусством). Как пишет М. А. Сапонов, Академия была своего рода корпорацией «интеллектуального досуга. <...> Ко времени премьеры “Орфея” в нее входили оба старших сына герцога Винченцо (Франческо и Фердинандо), но Монтеверди, видимо, не входил» [Сапонов 2010, 23].

и венецианских оперных театров, но также для мантуанского двора. После смерти Санти Орланди герцог попробовал вернуть Монтеверди, но поскольку композитор хорошо представлял себе положение в Мантуе, то благоразумно — и весьма решительно — отверг это предложение.

Как ни пытался Фердинандо вывести Мантую из кризиса, в котором она оказалась к началу XVII века, музыкантов того уровня, который был при его отце, осталось немного. В сохранившихся документах выделяется имя Джироламо Фрескобальди, который занимал пост органиста с 1615 года. Впрочем, некоторые из придворных музыкантов — такие, как, например, Саломоне Росси или Франческо Рази, — стойко «хранили верность» дому Гонзага и, начав работать при Винченцо I, продолжали службу и при Винченцо II. Разумеется, были исполнители, о которых достаточно сложно судить, — за редким исключением, вроде Адрианы Базиле (?1580–?1640), о которой писали и ее современники, и исследователи позднейших времен.

1.2. Культурные связи между дворами Феррары, Флоренции и Мантуи

Говорить о неких музыкальных традициях, о каком-то собственном придворном стиле в Мантуе сложно из-за поистине «броуновского» движения, происходившего на севере Италии в рассматриваемую эпоху. Музыканты постоянно курсировали между дворами: из Феррары в Мантую, из Мантуи в Милан, из Феррары во Флоренцию, из Флоренции в Мантую [Canal 1977, 23–26].

Современные музыковеды ведущую роль отдают Ферраре и Флоренции. В музыкальном отношении двор д'Эсте и в самом деле был блистателен: это и композиторы (начиная с Чиприано де Роре), и исполнители (достаточно вспомнить *concerte delle Donne*), и популярнейшие поэты того времени (Тассо

и Гварини). Именно из музыкальных экспериментов Флорентийской камераты родился новый театральный жанр — опера.

Но все эти процессы шли и в Мантуе. Именно при дворе Гульельмо Гонзаги работал Леоне де Сомми (1527–1592). Хотя герцог Гульельмо часто предстает на страницах исследований человеком весьма религиозным и ревностно благочестивым, его визиты в Феррару и Венецию были обставлены с подобающей пышностью, и сопровождавшие герцога (среди которых был композитор Жьяш де Верт) имели достаточно возможностей для ознакомления с новыми музыкальными и театральными тенденциями: ведь без музыкального сопровождения и без театрального представления, судя по документам той эпохи, не обходился ни один прием хоть сколь-нибудь значительного лица. А то, что герцоги Гонзага, до того как разорились и вступили в затяжную войну с герцогством Савойским, были весьма значительными персонами, сомнений не вызывает. Они много путешествовали, и достаточно часто в этих путешествиях их сопровождали музыканты. Напомним: отправляясь на подмогу Рудольфу II воевать с турками, Винченцо, кроме трех отрядов солдат (по сути, личная гвардия), взял с собой, среди прочей свиты, и К. Монтеверди.

Отношения Мантуи с Флоренцией были достаточно непростыми. С одной стороны, Великое герцогство Тосканское набирало политический вес и усиливало свое влияние. Мантуя в то время была еще в расцвете, но все же сложившаяся ситуация вызывала у нее определенное беспокойство. Чтобы укрепить связи с влиятельными соседями, Маргариту, сестру Винченцо I, выдали замуж за Альфонсо д'Эсте, а Винченцо после неудачного брака с Маргаритой Пармской обвенчался в 1584 году с Элеонорой Медичи. При этом Флоренция и Мантуя, празднуя свадьбу, явно стремились превзойти друг друга.

При дворе Великого герцога Тосканского находился и второй сын Винченцо — кардинал Фердинанд. Именно к нему изначально, в тот момент, когда постановка «Орфея» еще только планировалась, адресовалась просьба присмотреться к флорентийским певцам — возможным будущим участникам

представления. Своеобразной же кульминацией взаимодействия Мантуи и Тосканского герцогства в области культуры стали свадебные торжества 1608 года, для подготовки которых были привлечены лучшие творческие силы обоих государств (см. подробнее предыдущий раздел).

Говоря о политических и культурных связях между Феррарой и Мантуей, следует подчеркнуть, что династические браки связывали семейства Гонзага и д'Эсте с давних пор: один из ярчайших взлетов культурной жизни при мантуанском дворе связан с Изабеллой д'Эсте. Традиция продолжилась и в интересующий нас период: в феврале 1579 года Маргарита Гонзага, сестра Винченцо, вышла замуж за Альфонсо II д'Эсте. Особо отметим, что 16-летний Винченцо сопровождал свою сестру из Мантуи в Феррару, — тем самым он имел случай увидеть, с каким размахом ставятся придворные представления в этом городе, и узнать многих участников его культурной жизни лично. Маргарита же привезла с собой сначала Лауру Пеперарру, а затем Ливию д'Арко, и на протяжении всего своего замужества была покровительницей искусств. Как указывает Э. Ньюком, знаменитый феррарский ансамбль *Concerte delle Donne* Альфонсо II создал не в последнюю очередь для того, чтобы развлечь совсем юную супругу [Newcomb 1980, 20–21].

Ф. Фоллино, описывая придворные празднества в Мантуе, упоминает об особо искусных музыкантках при герцогском дворе, которые обычно не выступали для широкой публики, а демонстрировали свое мастерство лишь узкому кругу приближенных и тем избранным гостям, кому Винченцо хотел оказать особый почет [Follino 2004, 182]. И хотя конкретных имен Фоллино не приводит, причин сомневаться в правдивости придворного хроникера нет. Ассоциации такого ансамбля с феррарским *Concerto delle Donne* напрашиваются сами собой.

Другой, не менее важный момент, — это отмечаемое многими исследователями влияние Чиприано де Роре на важнейшую фигуру мантуанской придворной музыки — Жьяша де Верта. Притом что этот нидерландский

композитор был весьма авторитетен во второй половине XVI столетия и воздействия его творчества не избежали многие музыканты, через фигуру Жьяша де Верта можно проследить линию преемственности к великому Клаудио от «божественного Киприана» — преемственности, которую с гордостью отмечал сам Монтеверди.

Известно, наконец, что в определенный момент мантуанского периода творчества Монтеверди, изрядно разочарованный мантуанской «щедростью» и к тому же уязвленный тем, что после смерти Жьяша де Верта ему не досталась должность *maestro di cappella*, присматривался к феррарскому двору с самыми серьезными намерениями. (Намек на это обстоятельство проскальзывает в Посвящении Четвертой книги и не остается без внимания исследователей [Fabbrì 2007, 31–32].)

Но несмотря на изысканность, утонченность своих вкусов и кажущуюся роскошь, Феррара на рубеже XVI–XVII веков тоже находилась в весьма стесненных политических и экономических условиях, а вскоре после смерти Альфонсо II д'Эсте (1597) территория герцогства, из-за отсутствия наследников, вошла в состав Папской области. Не вполне ясно, присутствовал ли Монтеверди лично пред Маргаритой Австрийской, когда его мадригалы исполнялись в 1598 году в Ферраре. Отметим, однако, что, во-первых, премьера тех мадригалов Четвертой и Пятой книг, которые были написаны на тексты из «Верного пастуха» Гварини, прошла именно в Ферраре; во-вторых, эта пасторальная трагикомедия была представлена именно по случаю приезда в Мантую Маргариты Австрийской; и в-третьих, именно эти мадригалы подвигли Артузи к написанию двухчастного трактата о несовершенствах современной музыки.

1.3. Пасторальная трагикомедия Дж. Б. Гварини «Верный пастух»

С Гварини Винченцо познакомился, вероятнее всего, в 1579 году, когда его сестра Маргарита вышла замуж за Альфонсо д'Эсте. Вместе с ней Винченцо приехал в Феррару и, по мнению Фенлона, был изрядно поражен феррарскими представлениями (принцу Винченцо было всего шестнадцать лет, а Феррара всегда славилась богатством и изобретательностью постановок) [Fenlon 1980, 5, 153]. Впрочем, не отрицая впечатляющей роскоши феррарского двора, отметим, что в Мантуе в то время работал Леоне де Сомми и уже семь лет существовала Академия Очарованных, поэтому в культурном отношении двор Гульельмо Гонзаги не уступал ни феррарскому, ни флорентийскому.

Джованни Баттиста Гварини (1538–1612) был потомственным поэтом и происходил из рода Гварино Веронезе. Окончив Падуанский университет, он получил дворянский титул от герцога Альфонсо II д'Эсте и должность при дворе, которая носила дипломатический характер, благодаря чему Гварини много путешествовал (Турин, Рим, Венеция, Польша и т. д.) и заводил полезные знакомства. Его дочь Анна Гварини входила в знаменитый феррарский ансамбль *Concerto delle Donne*. После того как Феррара, со смертью последнего герцога, вошла в Папскую область, Гварини служил у Великого Герцога Тосканского Фердинанда I Медичи, а позже у герцога Урбинского Франческо Марии II делла Ровере.

Уже в 1584 году Винченцо проявлял интерес к пасторальной трагикомедии Гварини, опубликована же она была только в 1589 году. Как пишет д'Анкона, в 1583 году пьеса была *прочитана* (*leggeva*) при Гвастальском дворе¹⁸, где, не исключено, Винченцо мог ее слышать [D'Ancona 1891, 535]. Известно, что ее отдельные фрагменты были исполнены в Ферраре в 1583 году («*Ballo della*

¹⁸ Гвастала — город-графство, принадлежавшее одной из младших ветвей семейства Гонзага. Отметим, что именно Граф Гвастальский, Джулио Чезаре Гонзага, основал Академию Очарованных в 1562 году.

moscaciеса»); музыка Л. Луццаски, исполнители — Concerto delle donne). Так или иначе, когда начались приготовления к свадьбе Винченцо Гонзаги с Элеонорой Медичи, он, очевидно, уже был знаком с этой пьесой и в письме от 4 апреля 1584 года просил Гварини прислать ее.

Однако вместо «Верного пастуха» Гварини, сославшись на то, что *пасторальная трагикомедия* еще не закончена, прислал «свою новую комедию [“Большая водянкой”]» и сопроводил ее присылку просьбой: «*В том случае, если она не будет нужной, поскольку она дорога мне, не хотелось бы, чтобы ее кто-либо видел (veduta), если она не будет исполнена*»¹⁹. По-видимому, новая комедия не пригодилась, поскольку в дошедших до нас описаниях о постановке этой пьесы ничего не говорится. «Большая водянкой» будет поставлена гораздо позже, по случаю свадьбы принца Франческо и инфанты Савойской Маргариты в 1608 году. До публикации «Верный пастух» очевидно ходил в списках и к моменту своего выхода в свет уже успел стать весьма популярным. После того как в декабре 1589 года в Ферраре появилось первое издание²⁰, препятствий к постановке более не осталось; к тому же, в 1590 году трагикомедия была напечатана в Мантуе герцогским издателем Франческо Осанной²¹.

Поскольку для дальнейшего понимания требуется хотя бы общее представление о пьесе, приведем синопсис.

В прекрасной Аркадии каждый год в жертву Диане приносят юную девушку. Этот обычай укоренился в незапамятные времена по совету оракула, дабы отвратить от себя большую опасность. Вместе с советом было дано пророчество, что жертвы следует приносить до тех пор, пока небеса не соединят двух полубогов в любви, а вину древнего прегрешения «неверной» женщины (*donna infedel*) из сострадания не возьмет на себя *верный пастух* (*Pastor fido*).

¹⁹ Письмо Гварини к принцу от 7 апреля 1584 года.

²⁰ Это издание пасторали Гварини было посвящено свадьбе Карла Эммануила I, Герцога Савойского, которая состоялась 11 марта 1585 года. Любопытно, что «Большая водянкой», судя по всему законченная раньше, была издана лишь в 1603 году.

²¹ С 1590 по 1595 годы «Верный пастух» печатался не только в разных итальянских городах (кроме Мантуи и Феррары назовем Венецию, Павию, Турин и др.), но также во Франции и в Англии.

Поскольку жрец Дианы, Монтано, ведет свое происхождение от Геркулеса и у него есть сын Сильвио, а у знатного аркадца Титиро, чей род восходит к богу Пану, есть дочь Амарилли, то предположили, что именно брак Амарилли и Сильвио подразумевался в пророчестве. Однако, хотя отцы и торжественно договорились о свадьбе, молодые совершенно друг к другу равнодушны: Сильвио интересуется исключительно охотой, и ни прекрасная Амарилли, ни Доринда, влюбленная в него до самозабвения (и за то презираемая им), его совершенно не заботят; Амарилли же еще раньше полюбила Миртилло, но не могла открыть свои чувства из страха перед смертной казнью, которой по аркадским законам наказывалась *женская неверность*. Миртилло любит Амарилли и пребывает в меланхолии и в унынии из-за ее холодности и неприступности, что, впрочем, не мешает ему «украсть» поцелуй во время игры в жмурки.

Далее события развиваются динамично и драматично: Амарилли отчитывает Миртилло за вольность, Миртилло же в ответ изливается в признании в любви, полном горьких упреков. Корсика — мнимая подруга Амарилли, влюбленная в Миртилло (и, в общем-то, устроившая столь драматичную встречу, подсказав Миртилло где, когда и при каких обстоятельствах он сможет увидеть Амарилли), желая избавиться от соперницы, фактически доносит на Амарилли, и теперь той грозит смертная казнь. Пока Миртилло и Амарилли страдают от разлуки и невозможности признаться друг другу, Сильвио на очередной охоте нечаянно, приняв за зверя, ранит стрелой Доринду, одетую в волчью шкуру. Проникнувшись жалостью и состраданием, его сердце мгновенно наполняется нежностью, и отношения этой пары приходят к любви и согласию.

Амарилли же должны казнить, но Миртилло предлагает себя вместо нее (это допускает закон), а в самый напряженный момент выясняется, что и Миртилло — сын Монтана (а значит, тоже происходит от Геркулеса). Слепой прорицатель Тирений разгадывает пророчество, из которого следует, что Амарилли не может и не должна быть ничьей женой, кроме как Миртилло:

они самим небом предназначены друг другу; в жертву приносить больше никого не надо: неведомая опасность, нависшая над Аркадией, миновала. Счастливые перемены не обходят и Корсику: прощенная любящими супругами, пресытившись миром, она готовится резко изменить свою жизнь. Хор же подводит итог весьма характерный для того времени: из слез рождается смех, не всякая радость к добру, но и не всякое горе — злое, *«и только та радость истинная, что рождается из добродетели после страдания»*.

1.3.1. Полемика вокруг трагикомедии «Верный пастух».

Compendio della poesia tragicomica

Пасторальная трагикомедия Гварини «завершает краткую историю феррарской пасторали, начавшуюся в 1545 году с Джамбаттистой Джиральди Чинтио»²² [Angelini 1992, 4], и вплотную подводит нас к возникновению оперы. Пастораль была весьма популярным жанром не только в Ферраре. Первым образцом жанра считается «Аркадия» Якопо Саннадзаро. Пасторален и «Орфей» Анджело Полициано (который был поставлен в Мантуе в 1480-х годах). Но именно в Ферраре во второй половине XVI века пастораль развивается, модифицируется и в итоге достигает своего расцвета в «Аминте» Торквато Тассо и в «Верном пастухе» Джованни Баттиста Гварини.

Идея трагикомедии изначально связана с жанром пасторали: «Сама схема пасторали стала традиционной. В ней влюбленные претерпевают ряд злоключений, им угрожает смерть, предполагаемая или неотвратимая, но все же, в конечном счете, обходящая влюбленных: их счастливое соединение неизбежно» [Эйхенгольц 1937]. Уже к 1573 году (когда вышел «Аминта» Тассо) фабула и развитие сюжета обрели устойчивость и стали укладываться в классическую схему. Не является исключением и «Верный пастух» — пьеса,

²² В творчестве Дж. Дж. Чинтио представлены первые образцы и теория жанра трагикомедии.

написанная по античным образцам: в пяти актах с прологом, с завершающим хором в конце каждого действия — в традиционных для мадригальной поэзии того времени 11- и 7-сложниках со свободной рифмовкой.

Как уже было упомянуто, пастораль вызвала интерес еще до выхода из печати (Феррара, 1589; Венеция и Мантуя, 1590). Первые нападки тоже были опубликованы раньше самой пьесы: в 1587 году Джазоне де Норес критиковал и пастораль, и трагикомедию, и самого Гварини, во-первых, за смешение жанров и персонажей, во-вторых, за неправдоподобие, поскольку пастухи, по мнению де Нореса, не могли говорить языком поэтов²³. К тому же, с точки зрения де Нореса, моральное воздействие этого жанра было либо бесполезным, либо же сомнительным. Непонятно, чему должен был научиться зритель из пасторали и какие она могла воспитать в нем качества, необходимые государству и обществу.

Между Гварини и де Норесом завязалась оживленнейшая дискуссия. В 1588 году Гварини опубликовал (под псевдонимом Дж. Б. Веррато) ответ на эти нападки: «Веррато, или Опровержение того, что написал мессер Джазон Денорес в своем рассуждении о поэзии против трагикомедии и пасторали»²⁴. В свою очередь, Джазоне де Норес, желая защитить свои взгляды, написал «Апологию Язона де Нореса и всего сказанного им в своем Рассуждении о Трагикомедии и о Пасторали против автора Веррато» (1590)²⁵. Это побудило Гварини дать новые разъяснения: «Веррато второй, или Ответ феррарского академика

²³ «Discorso intorno a que' principi, cause e accrescimenti che la commedia, la tragedia e la poema eroico ricevono dalle filosofia morale e civile e da governatori delle repubblica» («Рассуждении о началах, причинах и произрастаниях [т. е. последствиях. — Н. И.], которые комедия, трагедия и героическая поэма получают от философии моральной и гражданской, а также от правящих государствами»).

²⁴ «Il Verrato ovvero Difesa di quanto ha scritto m. Giason Denores contra le tragicommedie et le pastorali in un suo discorso di poesia». Псевдоним Verrato, по-видимому, указывал на веронское происхождение фамилии Гварини. Среди предков автора «Верного пастуха» выделяется имя Гварино да Верона (также: Веронезе) — известного поэта и переводчика конца XIV — первой половины XV веков. В 1429 году Гварино Гварини был приглашен в Феррару, где жил и работал вплоть до своей смерти в 1460 году.

²⁵ «Apologia contra l'auttor del verato di Iason de Nores di quanto ha egli detto in un suo Discorso delle Tragicommedie e delle Pastorale».

Воспламенившегося в защиту “Верного пастуха” от второго сочинения мессера Джазона де Нореса, озаглавленного Апология»²⁶.

Когда «Il Verato Secondo...» в 1593 году вышел в свет, Джазоне де Норес уже умер, поэтому к дискуссии подключились другие участники. Критическая линия де Нореса нашла свое продолжение в трактате Фаустино Суммо «Поэтические беседы, в которых речь ведется об основополагающих вопросах поэзии и разъясняется множество трудных и сомнительных мест в искусстве стихосложения» (1600)²⁷, а также в «Размышлениях Джованни Пьетро Малакреты о “Верном пастухе”, пасторальной трагикомедии многоуважаемого Син. кавалер Баттиста Гварини» (1600)²⁸. Франческо Суммо, адресуя Гварини традиционные упреки в смешении стилей, жанров, форм и т. д., отмечает также его непоследовательность как мыслителя. Трагикомедия Гварини «Верный пастух» не соответствует его же теории данного жанра, изложенной в двух «Веррато...», а затем собранной в «Компендий трагикомической поэзии». Как пишет Е. В. Лозинская (в ее статье «Итальянская поэтика» полемика де Нореса и Гварини вынесена в отдельный раздел), Суммо считал, что в пасторальной трагикомедии Гварини *«действие нельзя назвать ни трагическим, ни комическим... Общая стилистика пьесы — скорее лирическая, подобающая мадригалам²⁹ и сонетам. В целом, автора можно назвать хорошим версификатором, но не поэтом»* (цит. по: [Лозинская 2010, 165]).

Тогда же, на рубеже XVI–XVII веков (т. е. одновременно с начинающейся полемикой о *второй практике!*), появляются и трактаты защитников

²⁶ «Il Verato secondo ovvero Replica dell’Attizzato academico ferrarese in difesa del Pastor fido, contra la seconda scrittura di messer Giason De Nores intitolata Apologia».

²⁷ «Discorsi poetici ne’ quali si discorreno le più principali questioni di poesia, e si dichiarano molti luoghi dubbi e difficili intorno all’arte del poetare».

²⁸ «Considerationi di Giovanni Pietro Malacreta sopra il Pastor Fido tragicomedia pastorale del molto illustre Sig. Cavalier Battista Guarini».

²⁹ Поскольку «Поэтические рассуждения» Франческо Суммо были напечатаны в 1600 году, т. е. в то время, когда уже многие композиторы-мадригалисты обратились к текстам «Верного пастуха», то сложно сказать, имел ли этот автор в виду мадригалы и сонеты исключительно как литературный феномен или же подразумевал также музыкальные сочинения на литературные тексты в форме мадригала и сонета.

позиции Гварини — в частности, «Ответ на размышления, или сомнения, Превосходнейшего Господина Доктора Малакреты относительно “Верного пастуха”, с прочими разными критическими замечаниями как относительно названных сомнений и размышлений, так и относительно одного “Верного пастуха”» Паоло Бени (1600)³⁰, а также «Защита “Верного пастуха”, пасторальной трагикомедии Глубокоуважаемого Господина Кавалера Баттисты Гварини, от того, что было написано Превосходнейшими синьорами Фаустино Суммо и Джованни Пьетро Малакретой» Орландо Пешетти (1601)³¹. К числу сторонников Гварини принадлежал и Анджело Инженьери, который, по мнению Лозинской, «ставит пастораль в современной ему ситуации выше комедии и трагедии, исходя из того, что единственная задача поэзии — доставлять наслаждение зрителю. Он также рассматривает драматические жанры с точки зрения их пригодности для постановки, указывая, что древние комедии и трагедии не отвечают современным сценическим принципам. Фундаментом возможных предписаний драматургу у Инженьери служат правдоподобие и зрительский комфорт» [Лозинская 2010, 165].

Очевидно, что пасторальная трагикомедия «Верный пастух» вызвала большой резонанс в среде придворных интеллектуалов. Взлет популярности сопровождали критические нападки. В качестве ответа на последние и возник труд Дж.Б. Гварини по трагикомической поэзии «Compendio della poesia tragicomica», составленный из двух ответов основному оппоненту: «Il Verato...» и «Il Verato Secondo...». Излагая теорию этого «смешанного» жанра, Гварини постоянно подчеркивает, что трагикомедия — это не просто введение элементов комического в трагедию или наоборот, но, собственно, отбор неких основных, базовых свойств и такое их соединение, при котором полученный результат,

³⁰ «Risposta alle considerazioni o dubbi dell’Eccellentissimo Signor Dottor Malacreta sopra il Pastor Fido, con altre varie dubitationi tanto contra detti dubbi e considerazioni, quanto contra l’istesso Pastor Fido».

³¹ «Difesa del pastor fido tragicommedia pastorale del molto Illustre signor Cavalier Battista Guarini da quanto gli è stato scritto contro da gli Eccellentissimi signori Faustin Summo, e Giovanni Pietro Malacreta».

т. е. художественное целое, обладая признаками и того, и другого, будет качественно новым:

«Тот, кто сочиняет трагикомедию, не предполагает сочинить комедию и трагедию отдельно, но хочет сделать из той и из другой третье, которое было бы совершенным в своем роде и обладало бы правдоподобием обеих частей, составленных вместе. Посему можно сделать вывод: не нужно путать понятия смешанного и двойственного, как делают те, кто мало смыслит и в том и в другом, что смешивается» [Guarini 1866, 371].

Основная цель, которую декларирует поэт, — с помощью представления исцелить души от дурных чувств (*affetto*). Причем не избавить от страданий, но очистить эти страдания от всего дурного и придать им совершенную форму. Таким образом, идеалом выступает «умеренность»³²: умеренное страдание и умеренное веселье, очевидно, помогают умерить и собственные переживания зрителя³³. *«Из одной берутся персонажи великие, но не действия, правдоподобное сказание (но не настоящее), чувства взволнованные, но притупленные (*affetti mossi, ma rintuzzati*), удовольствие, но не печаль, опасность, но не смерть. От другой смех, но не разнузданный, приятность скромности, ложные путаницы (*nodo finto*), счастливые обращения и, кроме этого, порядок комический» [Guarini 1866, 386–387].*

Представив персонажей возвышенных (а главные герои — Миртилло и Амарилли — ведут свое происхождение от богов), занятых своими личными делами и, в то же время, тонко чувствующих пастухов, подвергнув главных героев смертельной опасности, но в последний момент избавив их от смерти, Гварини надеется повлиять на душу и чувства слушателя-зрителя через сострадание и жалость — с одной стороны, и через радость и веселье (но не разнузданное, как все время отмечает поэт) — с другой:

³² Заметим, что тема, проходящая красной нитью в «Орфее» Стриджо, также может быть сформулирована как необходимость и польза умеренности, особенно во втором варианте финала, где Орфея не растерзывают вакханки, а он возносится вместе с Аполлоном. Идею чрезмерности (страданий ли, радости ли) Аполлон прямо осуждает.

³³ Подробную концепцию и анализ «очищающего» эффекта см. у Отто Шнайдера [Schneider 2013; Schneider 2008]

«Не может ли быть так, что между тяжелыми разговорами приключатся приятные случаи? Или же опасности множество раз не служили причиной счастливого конца? А может, правители всегда в величии и никогда не занимаются личными делами? Почему же нельзя представить в пьесе великую личность, занимающуюся делами не великими? <...> Не лишено смысла то, что в одной пьесе (favola scenica) могут быть соединены великие личности и дела не великие. То же могу сказать о сострадании и смехе. Одно качество — трагическое, другое — комическое» [Guarini 1866, 375–376].

Внезапный поворот сюжета к ужасному горю и/или смертельной опасности и дальнейшее успешное преодоление обстоятельств, а также счастливый конец — основное средство воздействия на зрителя, делающее трагикомедию не просто результатом составления отдельных элементов, но и новым жанром, принципиально отличным от родительских.

«Аристотель мог бы сказать о Трагикомедии, что в ней комическое и трагическое существуют не в каких-то замкнутых формах, а что она обнаруживает качества поэмы трагической и комической» [Guarini 1866, 384].

При этом в поэзии Гварини из элементов разных жанров складывается новый «язык», новая выразительность, новая чувственность, новое мироощущение; поучения же и мораль глубоко скрыты в прихотливых поворотах сюжета.

Суммируя итоги полемики, обратим внимание на два важнейших ее пункта, осмысление которых ведет нас к постижению теоретической и художественно-практической сути спора.

Прежде всего, недоразумение, возникшее между сторонами, во многом связано с разницей в их восприятии основополагающего для литературной теории этого времени текста — «Поэтики» Аристотеля. Де Норес и его сторонники-консерваторы рассматривают предписания великого философа как выражение вечной истины, в равной мере актуальной для каждой литературной эпохи. И если некогда Аристотелем описаны лишь три вида литературы: героическая

поэзия, трагедия и комедия — то попытки изобрести или теоретически узаконить какой-нибудь новый, дополнительный вид сомнительны и даже вредны. Жителям полиса нет необходимости демонстрировать пастораль, которая ничему не может их научить, — и тем более пастораль трагикомическую, в духе «Верного пастуха»: ее бурное начало и счастливое окончание могут побудить горожан покинуть привычную среду обитания и переселиться на природу, а это не приведет ни к чему хорошему [Treherne 2007, 35, 38].

Позиция, которую отстаивает Гварини, основывается на прямо противоположной послылке: притом что Аристотель действительно сформулировал некие общие для всех времен законы поэзии, в своем трактате он описывает то лучшее, что имелось в литературе его эпохи [ibid., 39]. Не подвергая сомнению авторитет великого философа, Гварини отстаивает право литераторов создавать новые жанры. Ведь если в «Поэтике» ничего не сказано о произведениях наподобие «Божественной комедии» Данте или «Неистового Роланда» Ариосто, то это никак не компрометирует ни общепризнанные литературные шедевры, ни античную литературную теорию, которая просто не могла предусмотреть их появление.

Оставаясь внутри теоретической системы, созданной Аристотелем в «Поэтике», Гварини позволяет себе резкую критику современных трагедий и комедий. Последние, по его мнению, не вызывали бы ничего, кроме скуки, если бы дело не спасали музыкальные интермедии (явление, хотя и соотносившееся гуманистами с некоторыми известными им обычаями античной постановочной практики, но все же рожденное современностью и не предусмотренное Аристотелем). В результате автор «Верного пастуха» не просто отстаивает свое право на эксперименты с комбинированием литературных жанров, но и провозглашает собственное детище (единственный экземпляр пасторальной трагикомедии на тот момент) высшим достижением современной литературы. М.Л. Андреев, характеризуя спор вокруг «Верного пастуха», обращает внимание на то, что позиции сторон не только не сближались, но

формулировались со все большей непримиримостью. У каждого из участников была своя правда: вера в разумную целесообразность предписаний Аристотеля у де Нореса и убежденность в состоятельности своего шедевра, слава которого постоянно возрастала, у Гварини: *«Денорес не защищал никакой современной художественной практики, он ее только осуждал и поэтому мог позволить себе быть последовательным. Гварини защищал собственную практику, осознав и приняв <...> ее неклассичность, поэтому он был вынужден быть последовательным»* [Андреев 2003, 29]. Замечательная своею точностью характеристика ученого невольно заставляет нас вспомнить другую пару непримиримых спорщиков: Дж. М. Артузи, не оставившего заметного следа в истории музыкальной композиции, да и не стремившегося, по всей видимости, к этому, и великого новатора К. Монтеверди, осознавшего несовместимость собственной практики с предписаниями авторитетных музыкальных теоретиков и вынужденного отстаивать ее истинность, не покидая заданной Царлино системы координат (правил применения диссонансов и допустимых по отношению к этим правилам вольностей).

Второй пункт непримиримых разногласий был связан с пониманием нравственного смысла и социальной пользы трагикомедии. Виктория Кан в статье с говорящим названием «Страсти и интересы в Европе раннего Нового времени: случай “Верного пастуха” Гварини» ссылается на любопытный анекдот, сообщаемый итальянским историографом XVII века — иезуитом Даниелло Бартоли. Сей блюститель нравственности рассказывает историю двух девушек, имевших несчастье ознакомиться со «знаменитой трагикомедией» («Верным пастухом»): *«По первом же прочтении они стали столь искусными наставницами в блудодействе, что немедля открыли школу, превратив свое жилище в бордель и предлагая себя в качестве шлюх»* (цит. по: [Kahn 2004, 222, 340]).

На «безнравственное» поведение персонажей трагикомедии обращали, однако, внимание уже первые ее критики. Тот же Суммо растрчивает немало

слов для того, чтобы выразить свое возмущение недостойными намеками девушки Доринды — в слегка завуалированной форме предлагающей Сильвио насладиться «яблоками» ее груд [Treherne 2007, 37]. Виды литературы, одобренные великим философом, были целесообразны с государственной точки зрения. «Политическую пользу Денорес усматривает даже в катарсисе: с его помощью граждане отучаются от страха и сострадания и превращаются в превосходных воинов, так как нет ничего более вредного для новобранца, чем сострадать раненым родичам и друзьям или пугаться их гибели... У жанров имеются четко обозначенные политические цели: трагедия изобличает тиранию, героическая поэма прославляет деяния законного государя, пекущегося о благе подданных, комедия манит зрителя к тишине домашнего очага и отвращает от пагубного политического честолюбия» [Андреев 2003, 25–26]. Новоявленные же жанры, с точки зрения тех, кто, по традиции, рассматривает литературу и искусство как средство поучения публики, не несут в себе никакой пользы, а лишь насаждают разврат. И действительно, у героев «Верного пастуха», чье поведение столь естественно, заинтересованный читатель может взять немало уроков искусства разжигать любовные страсти.

Не станем вступать в споры давно минувших дней, конструируя апологию трагикомедии (что вполне возможно: Мэтью Трехерн, например, трактует фабулу «Верного пастуха» как историю искупления первородного греха, имеющую немало параллелей с христианской; см.: [Treherne 2007, 41–42]). И уж совершенно невозможно отрицать, что невероятная популярность шедевра Гварини у читателей была связана с возможностью сопереживать сильным и, к тому же, выраженным искусным поэтическим слогом волнениям главных героев, попавших в сети любви. И разве не сам автор пьесы обозначает в качестве ее единственной полезной цели «очищение от меланхолии»?³⁴

³⁴ В качестве источника, из которого Гварини мог почерпнуть эту идею, называется пролог к комедии Антона Франческо Граццини «Колдунья» (изданной в 1582 году), в котором удовольствие и наслаждение, помогающие развеять меланхолию, указываются единственной целью посещения театра: чтобы научиться быть хорошим гражданином и добрым христианином, лучше обратиться к тысячам полезных и душеспасительных книг [Tylus 2004, 258; Граццини 2011].

Виктория Кан, однако, предостерегает от того, чтобы сводить новаторство «Верного пастуха» лишь к автономизации эстетических переживаний, а ее смысл — к удовлетворению чувственных потребностей как действующих лиц, так и читателей. Исследовательница напоминает об использовании страстей как средства убеждения в античной риторике и отмечает, что Гварини в своем произведении анализирует воздействие страстей на человека, показывая возможности манипулирования путем изображения страстей [Kahn 2004, 230–231]. В этой связи стоит вспомнить не только об аффекте как о центральной категории музыкальной эстетики барокко, но и о том, что возбуждение страстей является основной целью барочной музыкальной риторики. И литература, и музыкальное искусство открывают в эпоху барокко страсти как главный предмет своего «подражания природе». О грядущей смене ценностей и свидетельствуют два взаимосвязанных спора: о трагикомедии в области словесности и о *второй практике* в сфере композиции. И тот, и другой можно охарактеризовать как «последний великий спор XVI века» (М. Л. Андреев); оба вводят «мысль Возрождения в новую культурную эпоху».

Наконец, еще одна небольшая, но красноречивая параллель между двумя полемиками — если и не свидетельствующая об их прямой исторической связи, то показывающая единство правил «интеллектуальной дуэли» в рассматриваемый период времени. При первом нападении на Гварини де Норес не указывает не только имени оппонента, но и произведения, ставшего мишенью для критики. Оpoznать себя в качестве предмета атаки автор «Верного пастуха» мог лишь благодаря тому, что его трагикомическая пастораль была на тот момент единственной в своем роде [Treherne 2007, 35]. Как нам предстоит увидеть в третьей главе, точно такой же тактики придерживался и Джованни Мария Артузи: не называть противника по имени, ожидая, что он примет критику на свой счет и сам себя обнаружит.

1.3.2. Влияние Гварини на первые оперные либретто

Традиционные представления о зарождении оперы в кругах Флорентийской камераты во многом сформировались под влиянием К. Палиски, который, в свою очередь, опирался на труды Джироламо Мэи³⁵. Тракаты Джироламо Мэи, а также его письма к Винченцо Галилео и к Джованни Барди³⁶ повлияли на музыкантов Флорентийской камераты и послужили эстетико-теоретическим обоснованием как для новой «монодии», так и для новой «музыкальной драмы». По мнению Дж. Мэи³⁷, античные представления, будь то комедии или трагедии, полностью распевались хором и актерами: таким образом, опера возникла как бы в результате «реконструкции» античной трагедии. Эта версия вполне правдоподобна и обоснованна, однако и сам исследователь отмечает некоторые противоречия, возникающие между идеями Мэи и его сочинениями. Ни по содержанию, ни по структуре, ни по составу действующих лиц *dramma per musica* не соответствует античной трагедии, на которую ссылались Дж. Мэи, а вслед за ним в своих предувещаниях — флорентийские композиторы: Кавальери, Каччини и Пери (т. е. те, кому принадлежат первые образцы нового жанра).

«Во Флоренции первые пьесы [dramas], исполненные целиком с музыкой, выросли из пасторальных представлений. Оттавио Ринуччини понимал, что его “Эвридика”, хотя и предполагает пение на манер античной греческой трагедии, сама по себе трагедией не является. Тем не менее, он отдал

³⁵ Джироламо Мэи (1519–1594), изучив древнегреческий язык и античную философию, был увлечен древнегреческой теорией лада. В своих трактатах он последовательно доказывает преимущество монодии перед контрапунктом: первая более точно передает содержание и чувства, заложенные в тексте, в то время как во втором смешиваются разные ритмы и лады, и скорее он показывает профессиональные навыки композитора, нежели выражает смысл (текста). В 1573 году в Четвертой книге своего трактата «О ладах» (*De Modis*) Дж. Мэи, рассуждая о значении ладов, их месте в образовании и воспитании, об их нравственном и физическом воздействии, утверждает, что древнегреческие трагедии, комедии и пр. исполнялись в унисон. Эта идея оказала большое влияние на литературные и музыкальные придворные сообщества Италии.

³⁶ [Palisca 1960].

³⁷ [Ibid., 116]

честь исполнить пролог Трагедии, которая оправдывает ринуччиниевский счастливый конец. <...> С другой стороны, хоры Ринуччини и музыка Пери отдают должное древней драме и в их рефлексивно-комментирующей функции, и в антистрофной форме, и так же, как греческий *коттос* используется для соединения жалоб актера с жалобами хора. Алессандро Стриджо использует такую же структуру в своем либретто для «Орфея» Монтеверди, однако держится ближе к античной трагедии в разделении своего сочинения на пять актов и в сохранении печального конца легенды, хотя и прибегает к *Deus ex machina* — схождению Аполлона, который спасает Орфея от вакханок» [Palisca 2007, 125–126].

Сосредоточившись на флорентийской камерате и фактически провозгласив Джироламо Мэи ее идейным вдохновителем, К. Палиска вполне закономерно вынужден оставить без внимания иные явления, которые также оказали свое влияние на появление и становление оперного жанра, хотя влияние это не столь малозначительно и достойно внимания.

В том же 1598 году, когда во Флоренции была представлена первая опера, а точнее, *la favola pastorale* «Дафна» на текст О. Ринуччини с музыкой Я. Корси и Я. Пери, в Мантуе была представлена пасторальная трагикомедия «Верный пастух» на текст Дж. Гварини с музыкой мантуанских композиторов. Доподлинно известно о Дж. Гастольди; об остальных же (Монтеверди, Паллавичино и др.) выдвигаются предположения, которые, несмотря на правдоподобность, фактически недоказуемы. Разумеется, можно возразить, что все же флорентийская «Дафна» была написана раньше — в 1594 году, но и в Мантуе, как было показано, к «Верному пастуху» обратились гораздо раньше, нежели представили его публике. В 1591–1592 годах предполагалось представление на карнавале: были репетиции, была написана музыка (Ж. де Верт и Ф. Ровиго), однако представление переносилось с одной даты на другую и, по-видимому, так и не состоялось.

Относительно постановки 1598 года, о которой мы знаем лишь по описаниям, ремарка «После второго акта, когда окончится музыка» позволяет предположить, что хотя бы в конце актов что-то звучало: вероятнее всего, пелись хоры, которыми Гварини завершает каждый акт. Сам Гварини дает небезынтересный комментарий: «Все “аркадцы” были поэтами; их основным занятием была музыка, которой они обучались с детства». Сочетание подобных комментариев с мадригалами мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха», написанных именно в период постановки, а также наличие двух версий *lamento* Ариадны³⁸ производит определенное впечатление, и здесь для любого исследователя естественно задаться вопросом (который, впрочем, не может иметь точного и однозначного ответа): пели ли персонажи во время представления и много ли звучало музыки? Гари Томлинсон пишет: *«Идея о том, что Амарилли, Миртилло или другие персонажи в постановке “Верного пастуха” 1598 года разражались пением (bursting into song) на манер зингшпиля или же нынешней музыкальной комедии, не кажется надуманной»* [Tomlinson 1987, 116].

Во время появления ранней оперы в Италии особой популярностью в придворных кругах Феррары, Флоренции и Мантуи (т. е. тех городов, с которыми традиционно связывается рождение оперы) пользовалось творчество Дж. Б. Гварини, в особенности уже упомянутая его трагикомедия «Верный пастух». Поэзия Гварини оказала воздействие не только на его современников, но и на последователей. Гари Томлинсон прослеживает влияние Гварини на творчество первых либреттистов — А. Стриджо и О. Ринуччини, указывая на прямые реминисценции поэзии Дж. Гварини в либретто ранних опер («Орфей», «Эвридика», «Ариадна»). Так, например, хор пастухов и нимф «*Vieni santo Imeneo*» не может не вызвать ассоциаций с «*Vieni, Imeneo, deh vieni*» Стриджо. Еще более впечатляющим оказывается сравнение второй части знаменитейшего «Ламенто Ариадны» («*O, Teseo, Teseo*»), который оказывается

³⁸ В виде пятиголосного мадригала (опубликованного в Шестой книге 1614) и в виде монодии с инструментальным аккомпанементом.

парафразом монолога Амарилли у Гварини (также известного нам во многом благодаря мадригалу Монтеверди): «О, Миртилло, Миртилло»:

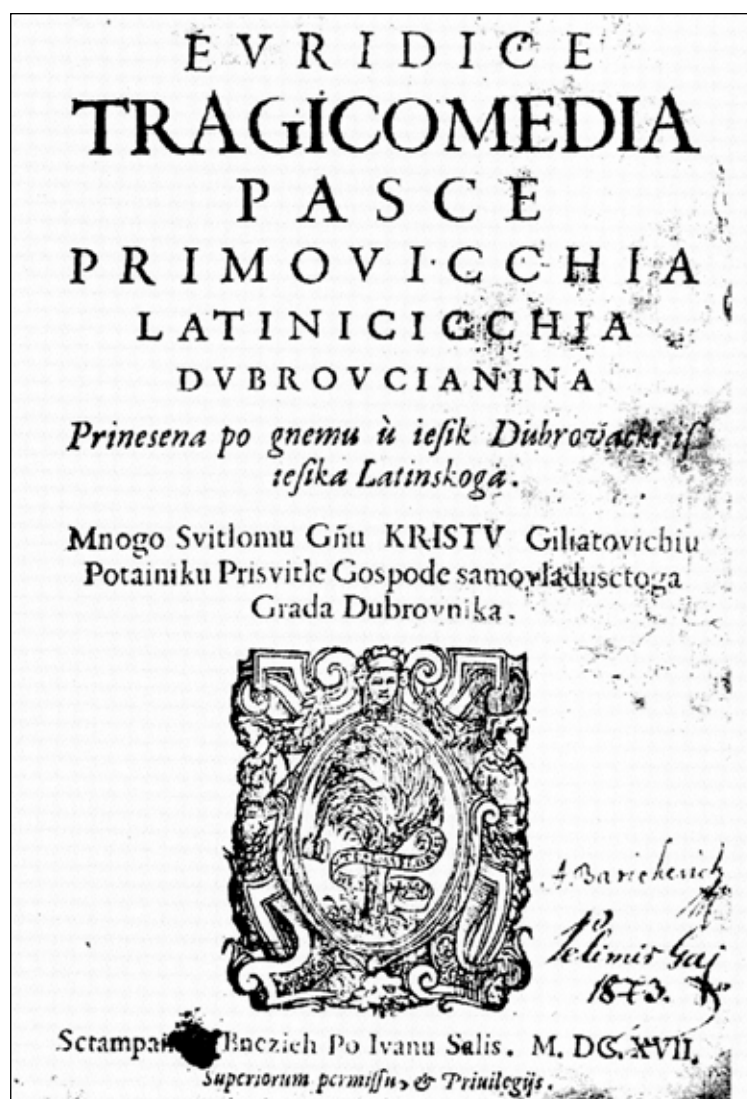
«Подобие между ними совершенно очевидно: это и начальное восклицание-обращение, и условное наклонение в строках 2–6, и подобие структур в строках 7–14. <...> Гвариниевская риторика предвосхищает Ринуччини. Также и другие техники мадригалов на тексты гвариниевского “Верного пастуха” позже проявятся в “Ариадне”. <...> Во многих особенностях мадригалы Пятой книги на тексты “Верного пастуха” более или менее уже предвосхищают эмоциональную атмосферу “Ариадны”» [Tomlinson 1987, 120, 122, 124].

Было ли это только лишь данью популярности Гварини? Было ли это лишь использованием одинаковых приемов, которые, естественно, давали одинаковый результат? Было ли это лишь данью риторике? Влияние Дж. Гварини представляется более глубоким. Теория и эстетика трагикомической поэзии Гварини, предполагающие перипетию и катарсис без трагического исхода, совершенно очевидно оказали глубокое влияние на тексты первых оперных шедевров. Пасторальный дух и счастливая развязка соединены в них с определенными структурными признаками античной трагедии (согласно «Поэтике» Аристотеля).

В первых образцах ранней оперы (за исключением «Ариадны») и сюжеты, и структура, и сами коллизии (предстающие в смягченном виде) далеки от любой древнегреческой трагедии. Ранг героев, степень трагизма и развязка заставляют нас задуматься о жанровой сути ранней оперы. Очевидно, сами *dramma* не являются трагедиями в строгом смысле этого слова. И хотя композиторы в предуведомлениях ссылаются, в первую очередь, на античные театральные представления, все же колыбелью оперы стала пастораль (значение пасторали отмечает и Джанбаттиста Дони [Doni 1763, 14–15]). В хорватском переводе «Эвридики» П. Примовича (издан в 1617 году в Венеции)³⁹

³⁹ Выражаю свою глубокую признательность Елене Исааковне Гординой, сообщившей на обсуждении данной работы этот факт, обратившей мое внимание на жанровое обозначение (на титульном листе «Эвридики», изданной в 1600 году во Флоренции, оно отсутствует) и любезно предоставившей иллюстрацию.

на титульном листе (илл. 1) обозначен жанр: «tragicomedia» [Гордина 2008, 190–191]. Напомним, что на рубеже XVI–XVII веков он был связан с пасторалью. Это издание подтверждает жанровую взаимосвязь первых опер и «Верного пастуха». Тем самым и трагикомичность, и пасторальность ранних опер становится все более очевидна. Поскольку «Верный пастух» — сочинение достаточно масштабное, то, даже если не удастся выяснить, пелся он в 1598 году целиком, пели в нем только главные герои или же ими пелись лишь отдельные монологи, ясно, что влияние Гварини сказывается по крайней мере в практических воплощениях идеи *dramma per musica* первыми придворными представлениями данного жанра.



Илл. 1

1.3.3. 1591–1593 годы: история подготовки спектакля в письмах

В 1591 году начинаются приготовления к показу спектакля во время карнавала 1592 года. Однако в ходе подготовки возникают разные сложности. Например, Аннибале Кьеппо (герцогский секретарь) в письме от 26 ноября пишет о том, что до сих пор не найден исполнитель Амарилли, а это была не только главная, но и достаточно объемная по тексту роль. Гварини, обещавший приехать в начале декабря (письмо от 23 ноября), прибыл только в двадцатых числах, что принесло немало беспокойств Кьеппо. Впрочем, приезд Гварини ничуть не успокоил его, ибо последний, посмотрев репетиции, нашел их малоудовлетворительными. Любопытно и письмо Гвидобоно Гвидобони к Кьеппо от 18 декабря, в котором Гвидобони от имени герцога просит позаботиться о постановке со всем тщанием и подобрать актеров, с тем чтобы все прошло без лишней огласки («l'andare senza lumi») и скандалов.

Когда уже обсуждаются интермедии — 23 декабря — скончался кардинал Джан Винченцо Гонзага, и хотя Гварини продолжал репетировать, из-за этого печального события возникло сомнение в том, что пьеса будет показана. По этой или по каким-то иным причинам было решено устроить представление после Пасхи, а затем его перенесли на день Иоанна Крестителя.

Кроме этих безусловно интересных и по-своему важных подробностей, в письмах А. Кьеппо (а именно он, по-видимому, курировал постановку в 1591 году⁴⁰) есть немало сведений, весьма интересных для музыковеда-историка. Так, Balletto della Cieca⁴¹ должны были «сопровождать четыре мадригала, которые должны исполняться со вставленными (*inserirvi*) в них репликами (*ragionamente*) Амарилли, Миртилло и Корсики»⁴². Вероятно, эти четыре мадригала были написаны на стихи хоров; хор, как это было принято

⁴⁰ В 1592 году организацией репетиций и подготовкой спектакля занимался Бальтасар Кастильоне (младший).

⁴¹ Отметим, что вторая сцена III акта в современной литературе чаще фигурирует как Ballo della Cieca, но в письме Кьеппо называет ее Balletto.

⁴² Письмо А. Кьеппо к герцогу от 23 декабря 1591 года.

согласно античной традиции, комментировал происходящее, и в данной сцене их именно четыре: каждый хор подводит итог переговоров⁴³. Что имеет в виду Къеппо, говоря о вставленных репликах, не вполне понятно: они могли как произноситься, так и петься.

Если из этого и из предыдущих писем известно, что танцевальной частью занимался Изакино Эбрео, который был *maestro di ballo*, то относительно музыкального сопровождения упоминание неких четырех мадригалов — единственное более или менее конкретное указание; о том же, кто мог их сочинить, можно строить гипотезы. Хотя о музыке и музыкантах информация весьма скудна, известно, что к этой постановке в качестве композиторов были привлечены Ж. де Верт и Ф. Ровиго.

Сложно сказать, должны были композиторы сочинить только лишь музыку к интермедиям или же что-то пелось в самом спектакле тоже. В любом случае, если о влиянии этой постановки на творчество Ровиго (поскольку его музыка не сохранилась, возможно, он сочинял инструментальные номера) сложно сказать что-то конкретное, то в 1595 году была издана Одиннадцатая книга мадригалов де Верта, в которой четыре мадригала из четырнадцати написаны на тексты «Верного пастуха» Гварини. И хотя доказать, что они были написаны к постановке, практически невозможно, весьма вероятно, что между постановкой и указанными мадригалами есть связь.

Логично предположить, что четыре мадригала для *Gioco della Cieca* также должен был сочинить *maestro di cappella*, т. е. Жьяш де Верт. Однако подтвердить или опровергнуть данное предположение сложно: мадригалы на тексты второй сцены III акта, которые относятся к началу 1590-х годов и написаны либо де Вертом, либо каким-то другим мантуанским композитором, по-видимому, не сохранились. Так или иначе, Жьяш де Верт, в силу своего положения, должен был участвовать в данной постановке⁴⁴. Любопытно следующее совпадение:

⁴³ Миртилло желает увидеть Амарилли и, со слов Корсики и Эргаста, узнает, где ее искать. Амарилли с подружками играет в жмурки и, «слепая», поймав Миртилло, пытается угадать, кто это.

⁴⁴ Считается, что, помимо Ж. де Верта, музыку к этой постановке сочинял Ф. Ровиго. Однако либо его мадригалы на тексты трагикомедии не сохранились, либо данный композитор, что тоже вероятно, писал инструментальные номера и сопровождение к интермедиям.

мадригалов на стихи из «Верного пастуха», опубликованных в 1595 году де Вертом в Одиннадцатой книге, именно четыре, но написаны они на монологи Миртилло из разных сцен пьесы.

Сказать со всей определенностью, состоялась или нет в 1592 году постановка «Верного пастуха», нельзя, и большинство исследователей полагают более вероятным, что пасторальная трагикомедия Гварини так и не была показана. Можно лишь констатировать, что в 1592 году «Верный пастух» подошел к постановке вплотную: 15 мая 1592 года Бальтасар Кастильоне прилагает к своему письму список исполнителей пьесы и балло (ASMn b. 2657 cc.n.n.).

При том что определить количество первых постановок, в том числе даже установить, состоялись ли они вообще, достаточно трудно, отметим, что подготовка к этим постановкам велась. К периоду с середины ноября по конец декабря 1591 года относится множество писем на сей счет. Как уже упоминалось, в конце 1591 года Гварини приехал в Мантую и принял весьма деятельное участие в подготовке спектакля. Однако по разным причинам постановку откладывали.

Оживленная переписка по поводу трагикомедии возобновляется в апреле 1592 года и продолжается вплоть до июня. Описаний постановки за этот период нет, в письмах обсуждаются только организационные вопросы. К этому же периоду относится документ «Informatione delli Recitanti della Pastorale» («Информация об исполнителях Пасторали») — тот самый список актеров с указанием, кто откуда прибыл, который Бальтасаре Кастильоне прилагает к своему письму (к сожалению, адресат неизвестен). Разумеется, сам по себе список не является доказательством того, что в 1592 году представление состоялось, однако свидетельствует о том, что постановка уже стала обретать конкретные черты. Возможно, этот список был составлен и для того, чтобы впоследствии проще было расплатиться с актерами; также не исключено, что это прообраз нынешней театральной программки.

Состоялась постановка в 1592 году или нет, — вопрос и по сей день открытый. Многие исследователи, начиная с д'Анконы, склоняются к мнению, что постановка не состоялась, поскольку документально нигде не зафиксировано, никак не описано и не упомянуто собственно само представление данного спектакля; если же «премьера» и состоялась в 1592 году, то прошла она незамеченной. Известно, что на нескольких репетициях присутствовал Винченцо. В 1593 году трагикомедию думали показать в честь приезда герцога Феррарского. Однако переписка в этот период достаточно вялая, данных о музыкальных приготовлениях нет, а Альфонсо д'Эсте, очевидно, прохладно (и не без ревности) относился к идее поставить «Верного пастуха» на мантуанской сцене, поэтому постановка, скорее всего, не состоялась.

1.3.4. Постановка «Верного пастуха» в 1598 году.

Подготовка спектакля к визиту Маргариты Австрийской

Достоверно известно, что спектакль был показан в 1598 году и был приурочен к приезду Маргариты Австрийской (которая должна была обвенчаться с Филиппом III и совершала предсвадебное турне по городам Италии). К этому визиту (и к постановке) готовились несколько месяцев: Винченцо Гонзага подготовил торжественную пятидневную «программу», включавшую охоту, фейерверк и, среди прочего, представление «Верного пастуха» со специально сочиненными для данного случая интермедиями («Свадьба Меркурия и Филологии» — описания интермедий были выполнены Дж. Б. Грилло и опубликованы в Мантуе в начале 1599 года). К постановке готовились несколько месяцев: переписка по поводу спектакля начинается с апреля, а само представление состоялось 22 ноября.

При том что, как отмечает Р. Тессари [Tessari 2002], на сей раз текст Гварини был изрядно купирован, мантуанский спектакль 1598 года — первая известная нам *полная* постановка трагикомедии; ранее ставились лишь отдельные сцены, особой популярностью в придворных кругах пользовалась вторая сцена

III акта — *Ballo della Cieca* (в 1583 году исполнена в Ферраре, в 1595-м — во Флоренции).

Что касается музыки, сопровождавшей пастораль и интермедии на мантуанской сцене в 1598 году, и на сей раз о ней остается лишь выдвигать предположения. Достоверно известно, что ко второй сцене третьего действия «*Gioco della cieca*» («Игра в жмурки») музыку написал Дж. Гастольди: композитор указал этот факт при публикации. Скорее всего, Гастольди, который в 1598 году был *maestro di cappella*, отвечал за музыкальное сопровождение спектакля. Однако, как нам думается, Гастольди не мог написать музыку ко всей пьесе сам: скорее всего, он сочинил ее лишь к некоторым сценам (не забудем, что, кроме самой пьесы, в состав представления входили еще и интермедии).

«Премьера» вызвала настоящий ажиотаж. Знатные господа из разных герцогств (Контарини, Строцци, Бентивольо, Кремаско) стремились попасть на спектакль. Виджильо сообщает: «На эту комедию Его Высочество, наш господин, приказал не пускать мантуанцев, а только приезжих, которых была чуть ли не тысяча. А у входа был слышен огромный хор [*concerti grandissime*]: “Ох, моя рука! Ох, моя голова!”» [Vigilio 1992, 89].

Так или иначе, после постановки 1598 года среди мантуанских композиторов происходит «всплеск» популярности «Верного пастуха» Гварини. Появляются мадригалы и балло Гастольди; упомянем мадригалы Паллавичино (Шестая книга); вершиной же этого айсберга можно назвать мадригалы Монтеверди, который за мантуанский период опубликовал в общей сложности девять сочинений на тексты «Верного пастуха»: это «*O, primavera*» из Третьей книги мадригалов (1592); «*Ahi dolente partita*», «*Anima mia perdona*», «*Quel Augellin, che canta*» — из Четвертой (1603); «*Cruda Amarilli*», «*O, Mirtillo*», «*Ecco, Silvio*», «*Ch'io t'ami, e t'am*», «*M'e' più dolce il penar*» — из Пятой (1605). Следует помнить, что годы публикации могут не совпадать со временем сочинения. В данной связи отметим, что те мадригалы, которые Артузи критиковал в своем трактате 1600 года, он слышал в Ферраре в 1598 году.

ГЛАВА 2

Тексты трагикомедии Гварини в мадригалах мантуанских композиторов: индивидуальное прочтение

2.1. Влияние Гварини на позднеренессансный мадригал

Популярность трагикомедии «Верный пастух» Дж. Б. Гварини складывалась из разных факторов: удачный выбор сюжета, его прихотливые повороты, изысканный язык и утонченно-меланхолическое настроение персонажей, сочетание фривольности и строгой морали, легкомысленности и философичности, — все это, очевидно, было близко придворной публике рубежа XVI–XVII веков. И хотя постановка этой пасторали сопровождалась жаркими дискуссиями, у Гварини все же появились последователи (например, Г. Бонарелли, автор пьесы «Филлида со Скироса»).

«Верный пастух» в чем-то предвосхитил эстетику новой эпохи и, видимо, стал одним из первых образцов новых тенденций (развитых позже у Марино и Кьябреры). Язык, структура и форма этой пьесы вызывали упреки в запутанности и туманности, громоздкости и несоразмерности (отчасти справедливые); тем же объясняются и трудности мантуанской постановки.

Между тем именно в меланхолических персонажах, говорящих пространно и изысканно, в их ощущении трагичности без самой трагедии, в потрясающей экспрессии и эмоциональности, воплощенных в стройной и изящной форме, композиторы черпали вдохновение: не случайно большинство мадригалов на тексты «Верного пастуха» написаны на одни и те же наиболее выразительные монологи героев («Cruda Amarilli», «O, primavera», «Ah, dolente partita» и т. д.).

При этом к трагикомедии обращались при сочинении как мадригалов, так и монодии, тогда только появившейся и входившей в обиход. С одной

стороны, текст Гварини явно влияет на музыкальный язык, делая его более выразительным и заостренным: изобилующий разного рода тропами, он провоцировал композиторов на «изобразительность» и в музыке. С другой стороны, именно диктат «слова» над гармонией и правилами сочинения приводит к развитию театральной монодии, а в конечном счете — к рождению оперы и *stile concitato*.

Сходные тенденции также просматриваются в мадригалах мантуанских композиторов; при этом, как отмечалось в предыдущей главе, иные мадригалы заставляют задуматься над следующими вопросами: что представляла собой в музыкальном отношении мантуанская постановка 1598 года и как связаны с ней мадригалы мантуанских композиторов?

В то время как «текстоцентричность», наблюдаемая у Ж. де Верта, дает определенные основания полагать, что мадригалы, опубликованные им в 11-й книге, могли быть переработками его же сочинений, которые должны были сопровождать сценическую постановку в начале 1590-х годов. Б. Паллавичино, напротив, пишет мадригалы, которые никак нельзя отнести к театральным, однако используемые им при этом выразительные средства вполне вписываются в общую картину жанра. К. Монтеверди же, разместив в Четвертой книге мадригалы, явно предназначенные для камерного исполнения в придворной обстановке, а в Пятой — мадригалы театрального характера, демонстрирует оба подхода в равной мере.

2.2. Мадригалы Ж. де Верта

и их возможное отношение к сценическому представлению

В Мантуе Жьяш де Верт работал *maestro di cappella* в придворной церкви св. Барбары, однако подавляющее большинство его церковных сочинений при жизни не было издано. Композитор, прославленный, по словам Фоллино, во всем мире совершенством своих сочинений, современникам был известен, в первую очередь, своими светскими произведениями — мадригалами и пьесами, сочиненными по случаю. И хотя Фенлон полемизирует с Мак-Клинтон, сомневаясь, что пятнадцатилетний де Верт, будучи в Ферраре, познакомился с Чиприано де Роре [Fenlon 1998, 382], влияние последнего на ранние мадригалы де Верта никем не оспаривается. Кроме «божественного Чиприано», на стиль де Верта повлиял также А. Вилларт: знакомство с его творчеством побудило композитора экспериментировать с контрапунктом, мелодикой и декламацией [Maniates 1979, 327].

Всего Жьяш де Верт написал одиннадцать книг мадригалов; все они были изданы при жизни композитора, причем последняя увидела свет за несколько месяцев до его смерти, в 1595 году, и была переиздана в 1600-м. Одиннадцатая книга была посвящена Франческо Гонзаге, однако в более позднем издании посвящение снято; не воспроизводится оно и в современном издании (1972). Четыре мадригала, как было упомянуто, написаны на текст Гварини; еще три, как указывает в предисловии к современному изданию К. Мак-Клинтон, возможно, были созданы на стихи Муцио Манфреди — придворного поэта Мантуи, чья комедия «Свадьба Семирамиды и Мемнона» предположительно была поставлена в карнавал 1591 года. Авторы слов оставшихся семи мадригалов неизвестны (среди них стóит выделить семиголосный диалог «*Che fai alma*»). Таким образом, по меньшей мере половина сочинений, опубликованных в Одиннадцатой книге, так или иначе связана с мантуанскими придворными представлениями.

Отметим, что мадригалы Одиннадцатой книги выделяются обилием моноритмических⁴⁵ строк (впрочем, Фенлон отмечает, что в церковных гимнах, сочиненных для церкви св. Барбары, де Верт также прибегает к декламации и умеренно использует контрапункт), — и это касается не только последнего из них, «*Che fai alma*», где сам текст, написанный в форме диалога, воплощен противопоставлением двух ансамблей (трех- и четырехголосного), поющих попеременно. В данном случае использование единого ритма совершенно естественно. Лишь в самом конце, когда две группы исполнителей объединяются в единое целое, де Верт позволяет себе рассинхронизировать партии: наложить разные строки текста в разных голосах и обратиться к имитации.

Моноритмичность весьма часто можно наблюдать и в других мадригалах. Впрочем, чередование полифонических разделов с моноритмическими, в принципе, характерно для мадригалов того времени; единственное, что стоит отметить, говоря о тексте, о наложении строк, о противопоставлении разной звучности и о синхронности произнесения текста, — достаточно часто встречающийся прием респонсорного пения: сначала строку пропевает один голос, а затем ее повторяют остальные (соответственно, если и следующая строка излагается таким же образом, то ее сольный «запев» накладывается на хоровой «ответ» предыдущей). Также часто встречается антифонное противопоставление — не только в упомянутом диалоге, но и практически в каждом из мадригалов де Верта, опубликованных в Одиннадцатой книге.

В целом музыка де Верта не отличается особой экспрессивностью, за исключением тех случаев, когда сам текст располагает к использованию звукоизобразительных приемов и мадригализмов. Например, в заключительной части упомянутого мадригала «*Che fai alma*» обыгрываются слова «*fuggir la vita*» (пробежит жизнь), а в «*Felice l'alma*» (сочиненном, по мнению Мак-Клинтон, для *Concerto delle Donne*) де Верт выписанной трелью изображает «*dolce riso*» (нежный смех). С другой стороны, столь распространенное в поэзии того

⁴⁵ То есть, имеющих единый ритм и синхронное произнесение текста во всех голосах.

времени восклицание «*Ahi lasso*», побудившее Монтеверди к использованию неприготовленных диссонансов, де Верт передает весьма скромными выразительными средствами, пусть и практически с той же мелодической интонацией. И хотя в предисловии к изданию исследователь пишет о том, что уже в этой книге сложился тот комплекс музыкально-выразительных средств, который охватывается понятием *seconda pratica*, следует отметить, что де Верт достаточно консервативен в использовании диссонансов (либо приготовленных и разрешенных должным образом, либо возникающих в качестве проходящего или вспомогательного созвучия на слабом времени).

Возможно, что мадригалы Верта на тексты Гварини, опубликованные в этой книге («*Ah, dolente partita*», «*O, primavera*», «*Udite lagrimosi spirti d'Averno*» и «*Cruda Amarilli*»), могли быть написаны к постановке, а позже опубликованы в переработанном виде, но также могли и ничем не отличаться от тех, которыми сопровождалась репетиция «Верного пастуха» на сцене. Не менее вероятно, что эти мадригалы не были включены в постановку, но определенные фрагменты текста пьесы Гварини показались Жьяшу де Верту привлекательными, поэтому, обратившись к ним, он с самого начала не предполагал их сценического исполнения.

Впрочем, определить, которая из гипотез ближе к истине, сложно. Во-первых, как было указано выше, около половины мадригалов Одиннадцатой книги связаны с театральными постановками, поэтому мадригалы на тексты трагикомедии не выделяются на фоне остальных. Во-вторых, композиторы в своих «книгах» публиковали так называемые «сценические мадригалы» в одном ряду с мадригалами «обычными»; о том, насколько специфично данное явление с точки зрения музыкального стиля и может ли оно считаться особой разновидностью мадригального жанра, среди ученых нет единого мнения (дискуссия восходит еще к работам Альфреда Эйнштейна). В-третьих, Верту в принципе было присуще «литературное» прочтение текста: его мадригалы на стихи Гварини достаточно декламационны, но декламационность, как отмечалось, свойственна и церковным сочинениям Верта.

Говоря о данной книге де Верта в целом и о мадригалах, написанных им на текст пасторальной трагикомедии, отметим, что композитор, на свой лад, весьма чутко трактует текст. В его мадригалах господствует моноритмическая фактура, благодаря которой слово звучит особенно отчетливо.

Экспрессия Верта связана, в первую очередь, не с гармоническими, а с мелодическими интонационными средствами выразительности: такими, как «ломаная» мелодия или скачки на широкие интервалы. Например, в мадригале «Udite, lagrimosi spirti», слова «mirate crudel' affetto» («причиненных жестоким чувством») подчеркиваются квинтовыми скачками (здесь невольно вспоминается Харон из «Орфея» Монтеверди), которые, в сочетании с дублировкой мелодической линии секстаккордами, звучат достаточно резко (пример 1а); подобным же образом решена и строка «La mia donna, crudel più de l'inferno» («Моя любимая бездушней преисподней»), где композитор, словно иллюстрируя сравнительный оборот (бездушней преисподней) использует более широкие интервалы (пример 1б).

Пример 1

а)

The musical score for Example 1a consists of five staves, labeled C, 5, A, T, and B from top to bottom. Each staff contains a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: "Mi - ra - te cru - del'af - fet - to". The notation includes various rhythmic values and melodic intervals, including wide intervals as described in the text.

[Пример 1]

б)

The image shows a musical score for five voices: Contralto (C), Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Basso (B). The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "La mia don-na, cru-del piu de l'in-fer - no". The Soprano and Alto parts have a melodic line with some chromaticism, while the Tenor and Bass parts have a more rhythmic, bass-like line. The Contralto part is mostly rests.

Острые, диссонантные звучания либо приготовлены и разрешены, либо возникают на слабом времени (как проходящие или вспомогательные). Верт не столь часто прибегает к мадригализмам и хроматизмам, хотя постоянно обращается к звукоизобразительности, особенно если речь заходит о пространственных эффектах, или же к музыкально-риторическим фигурам, по большей части к комплексу *circulatio/fuga*, что связано с соответствующими словами в тексте: «gioia» (радость), «[pie] fugase» ([ножка], убегающая), «[dolce] riso» ([нежный] смех), «fuggir la vita» (пробежит жизнь) и т. д. «Радикальные» же выразительные средства используются всегда по особому случаю, благодаря чему они выделяются на общем фоне и звучат не только ярко, но и достаточно остроумно. Можно сказать, что Верт сочиняет музыкальную иллюстрацию к тексту.

Для наглядности и подтверждения данных положений можно привести мадригал «Cruda Amarilli»⁴⁶. Поэтический текст Гварини в этом монологе Миртилло (сцена вторая, действие I, строки 1–20, в мадригале 1–15)

⁴⁶ Кроме Ж. Верта, к данному тексту обращались Б. Паллавичино, К. Монтеверди и Л. Маренцио. У всех названных композиторов, за исключением Монтеверди, мадригал двухчастен: первая часть — строки 1–8, вторая — 9–15.

достаточно риторичен и насыщен тропами, что дает композитору повод для использования разнообразных средств музыкальной выразительности; практически ни один прием Верт не оставил без внимания.

Так, во второй строке «D'amar, ahì lasso! amarament' in-segni» композитор обыгрывает созвучие слов «d'amar» («любви») и «amaramente» («горько»), оформляя второе как обращение первого: на слове «d'amar» используется восходящее поступенное движение, при этом в верхнем голосе, за счет «несинхронности», постоянно возникают *консонантные* задержания (квинта к сексте); на слове же «amaramente», соответственно, движение направлено вниз, и на сей раз задержания *диссонантны* — а, в сочетании с долгим пребыванием на одном звуке, в партии нижнего голоса возникают достаточно терпкие, «горькие» созвучия, включающие в свой состав септимы и ноны (пример 2).

Пример 2

The musical score for Example 2 consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (C), Alto (S), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are: "D'a-mar, ahì las-so! a-ma-ra-men-te in-se-gni". The Soprano part begins with a quarter rest followed by a series of ascending eighth notes. The Alto (S) part has a quarter rest followed by a series of descending eighth notes. The Alto (A) part starts with a quarter note, followed by a series of eighth notes. The Tenor part starts with a quarter note, followed by a series of eighth notes. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Или же, на словах «Io mi morirò tacendo» («я умру безмолвно»), Верт, который обычно весьма скуп на хроматизмы, использует «античный тетрахорд» (пример 3а) и, видимо, как его вариант, — хроматический нисходящий оборот (пример 3б). Эта строка звучит достаточно долго, повторяясь с контрапунктическими перестановками. Тем самым Миртилло Верта-Гварини умирает весьма «маньеристично» — постепенно и изысканно, что вполне соответствует настроению текста.

немного вперед, нельзя не отметить некоторые интонационные связи, определенное сходство фактурных или регистровых решений в сочинениях композиторов, написанных на один текст. Обилие моноритмической фактуры позволяет сделать осторожное предположение о том, что они могли быть сочинены для одной из постановок трагикомедии Гварини в Мантуе. Однако не менее важна их внутренняя «театральность», выражающаяся, в том числе, и в «темброво-фактурной драматургии», благодаря которой возникает эффект «чтения по лицам», или же в речитации на одном звуке, напоминающей произнесение текста нараспев (*recitar cantando*).

Наиболее отчетливо это прослеживается в мадригале «O, primavera, gioventu dell' anno», где совершенно определенно присутствует «персонификация» тембров. Этот мадригал — один из самых протяженных: он делится на пять самостоятельных частей, в которых последовательно излагаются рефлексии героя, вызванные (1) пришедшей весной и его чувством, (2) необходимостью страданий для счастливой любви, (3) надеждой на «случайную» встречу с возлюбленной, (4) сомнением в ответном чувстве и (5) упованием на то, что страдания все же не напрасны. Текст Гварини полон противопоставлений, противоречий и изящных оксюморонов, которые Верт тонко воплощает в музыке, стараясь раскрыть образ и отметить появление каждого нового нюанса в переживании героя.

Практически все характеристики, относящиеся к весне или к Амарилли, исполняются тремя женскими голосами: так, самое начало мадригала, первые три строки, звучат только в трех верхних голосах; то же относится и к строкам «[Tu quella sè, tu quella] / Ch'eri pur dianzi sì vezzosa e bella» («Ты [весна] та же, ты все та же / Что была раньше — ласкова и мила»). Когда же в четвертой части мадригала говорится про Амарилли («Fermar il piè fugace» — «Остановит быстрый шаг»), композитор вновь использует только женские голоса (пример 5: а, б, в).

Пример 5

a)

O Pri-ma-ve-ra gio-ven-tu ____ de-l'an-no

O Pri-ma-ve-ra gio-ven-tu ____ de-l'an-no

O Pri-ma-ve-ra gio-ven-tu ____ de-l'an-no

б)

Ch'e-ri pur dian-zi si vez-zo - sa e bel - la

Ch'e-ri pur dian-zi si vez-zo-sa e bel - la

Ch'e-ri pur dian-zi si vez-zo - sa e bel - la

в)

Fer-mar il pic fu - ga - - - - - ce

Fer-mar il pic fu - ga - - - - - ce

Fer - mar _____ il pic fu-ga - - - ce

Реплики же, по-видимому, казавшиеся композитору особенно важными в монологе Миртилло, исполняются тенором; тем самым у героя как будто бы появляется собственный голос (пример б: а, б).

Пример 6

а)

Musical score for Example 6a, showing five vocal parts (C, S, A, T, B) with lyrics: "Tu tor-ni ben, tu tor - ni,". The score is in a single system with five staves. The lyrics are: C: Tu tor-ni ben, tu tor - ni,; S: Tu tor-ni ben, tu tor - ni,; A: Tu tor-ni ben, tu tor - ni,; T: Tu tor-ni ben, tu tor - ni,; B: Tu tor-ni ben, tu tor - ni,.

б)

Musical score for Example 6b, showing five vocal parts (C, S, A, T, B) with lyrics: "Che dal per-du-to mio" and "Che dal per-du-to mio ca - ro". The score is in a single system with five staves. The lyrics are: C: Che dal per-du-to mio; S: Che dal per-du-to mio; A: Che dal per-du-to mio; T: Che dal per-du-to mio ca - ro; B: Che dal per-du-to mio.

Подобное противопоставление наблюдается и в других мадригалах на тексты Гварини, хотя не в столь ярко выраженной форме и с некоторыми изменениями (например, в «Cruda Amarilli» композитор использует бас вместо тенора).

«O, primavera» — также один из наиболее наглядных примеров использования композитором сквозных интонационных связей. В данном мадригале это один из важнейших способов объединения пяти частей в единое целое. Так, одна из «лейтинтонаций» появляется к концу первой части, на словах «Tu quella sè, tu quella»: в том или ином варианте она будет присутствовать во всех частях мадригала, где-то появляясь в самом начале (вторая, третья и пятая части), где-то «спрятанная» в середину (пример 7: а, б, в).

Пример 7

a)

Musical notation for example a) in G major, 4/4 time. The melody consists of a quarter rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G.

Tu quel-la se', tu quel - la

б)

Musical notation for example б) in G major, 4/4 time. It features three staves. The top two staves show vocal lines with lyrics: "O dol-chez-z'a - ma-ris - si-me d'a - mo - re". The bottom staff shows a piano accompaniment with lyrics: "O dol-chez-z'a-ma - ris - si-me d'a - mo - re".

O dol-chez-z'a - ma-ris - si-me d'a - mo - re

O dol-chez-z'a - ma-ris - si-me d'a - mo - re

O dol-chez-z'a-ma - ris - si-me d'a - mo - re

в)

Musical notation for example в) in G major, 4/4 time. It features five staves labeled C, 5, A, T, and B. The top three staves (C, 5, A) show vocal lines with lyrics: "Ma se le mie spe - ran - z'og-gi non so - no". The T and B staves show a piano accompaniment with lyrics: "Ma se le mie spe-ran-z'og - gi non so-no".

C Ma se le mie spe - ran - z'og-gi non so - no

5 Ma se le mie spe - ran - z'og - gi non so - no

A Ma se le mie spe-ran-z'og - gi non so-no, Ma se le mie spe-ran-z'og-gi non so - no

T Ma se le mie spe-ran-z'og - gi non so-no

B Ma se le mie spe-ran-z'og - gi non so-no

Иного рода интонационные связи, своего рода «рифмы», — в мадригале «Ah, dolente partita», открывающем Одиннадцатую книгу. Если в «O, primavera» использование сходных интонаций было продиктовано, в первую очередь, музыкальной композицией, то здесь это вызвано именно стихами Гварини, использованием поэтом однокоренных слов.

Так, в строке «E sento nel **partire**» Верт с небольшими изменениями и перестановками повторяет самое начало мадригала «Ah, dolente **partita**» (пример 8а). Другой пример — октавный скачок у тенора на словах «Un vivace **morire**», «рифмующийся» с началом предыдущей строки «La pena de la **morte**», и, хотя в ней данным образом оформлены слова «la pena» и «io provo», а в следующей — «vivace», все же думается, что причиной таких интонационных пересечений послужила «смерть» — последнее слово строки (пример 8б). Строка же «che dà **vita** al dolore» почти точно воспроизводит мелодическую линию альты в начале мадригала на словах «Ah, fin de la mia **vita**» (пример 8в).

Пример 8

а)

The image shows musical notation for Example 8a. It consists of two systems of vocal lines. The first system has two staves: the top staff is for the soprano and the bottom for the alto. Both staves show a melodic line starting with a half note 'Ah', followed by quarter notes for 'do', 'len', 'te', 'par', 'ti', and 'ta'. The lyrics are written below the notes. The second system also has two staves, with the top staff for the soprano and the bottom for the alto. The melody is identical to the first system, with lyrics 'E sen - to nel par-ti - re' written below the notes.

[Пример 8]

б)

La pe-na de la mor - te,
vi - va-ce mo-ri - re,

в)

vi - ta! Ah___ fin de la mia vi - ta!
Che da vi - ta al do - lo - re
Che da vi-ta al do - lo - re ___
Che da vi - ta al do - lo - re

Верт последователен в передаче словесных текстов: как правило, он следует их структуре, не обходя вниманием многочисленные поэтические приемы. Порой возникает впечатление, словно он «распределяет текст по ролям», чем во многих случаях можно объяснить у него сопоставления различных составов и голосов. В его мадригалах можно проследить множество сквозных интонационных связей, которые, как правило, хочется трактовать как продуманные композитором и раскрывающие важные смысловые акценты поэзии Гварини.

В то же время, в этих мадригалах Жьяш де Верт достаточно строго придерживался рамок жанра, довольно скромного гармонического стиля, и хотя его музыка достаточно чутко воплощает текст, она избегает крайностей следования ему, каковые мы обнаружим в некоторых случаях у Монтеверди. Музыкальная экспрессия, стремление к полнозвучию и декламационная интонация у Верта обычно сбалансированы. Но не стоит забывать и о том, что Жьяш де Верт упомянут Монтеверди среди представителей *второй практики*. Стиль этого композитора имеет яркие индивидуальные особенности, тем самым вполне укладываясь в ее русло.

2.3. Дж. Дж. Гастольди. Четвертая книга мадригалов и *Ballo della cieca*

Жизнь Джованни Джакомо Гастольди (1555–1609) почти с самого детства была связана с Мантуей: предположительно, еще мальчиком он был певчим в придворной церкви св. Барбары. Можно предположить, что Гастольди учился у Жьяша Верта, поскольку время от времени заменял его, особенно ближе к концу жизни, когда маэстро много болел. Первая такая замена случилась в 1582 году, а годом ранее в жизни Гастольди произошли важные события: во-первых, он получил место в придворной капелле; во-вторых, опубликовал свою Первую книгу канцон. В конце года миланский архиепископ, кардинал Карло Борromeо, желая заполучить Джованни Джакомо к себе на службу, обратился с соответствующей просьбой к аббату церкви, однако герцог Гульельмо Гонзага ответил на прошение отказом, написав кардиналу, что Гастольди *«ребенком попал в церковь св. Барбары и там научился всему, что знает»* [Sandler 2012, 68].

В 1588 году Гастольди сменил Верта в должности *maestro di cappella* в придворной церкви, на которой проработал до конца жизни; Верт же стал

ответственным за музыку при дворе (после смерти маэстро его место займет Б. Паллавичино). Впрочем, занимаемая должность и сан диакона не мешали Гастольди писать светскую музыку. Как и в случае Верта, церковное наследие Гастольди практически неизвестно, а между тем Артузи называет Гастольди в числе композиторов, которым следует подражать при поиске нового [Artusi 1600, 42] — и скорее всего подобное уважение у болонского теоретика вызывала церковная полифоническая музыка, а не театральные мадригалы и баллетти.

В 1591 и 1594 годах Гастольди публикует собрания своих баллетти (для пяти и трех голосов соответственно), которые получают огромную популярность и неоднократно переиздаются в разных странах. Эти пьесы написаны в моноритмическом складе, а по фактуре и по тексту гораздо ближе к фроттоле (использование в припеве «fa-la-la» довершают картину сходства)⁴⁷, чем к мадригалу. При этом названия пьес сборника 1594 года — образные, характеристические: «La cortigiana⁴⁸» (Придворная), «Lo spensierato» (Беззаботный, дословно — бездумный), «Il fortunato» (Счастливчик) — заставляют вспомнить и комедию масок, и столь же характеристичные названия пьес французских клавесинистов — Рамо и Куперена.

Возможно, популярность баллетти Гастольди, достаточно незатейливых по музыке, объяснялась легкостью их содержания и простотой для исполнения: очевидно, этот успех и послужил основанием к тому, чтобы привлечь церковного композитора к постановке пасторальной трагикомедии Гварини в 1598 году. В тот же год выходит его Третья книга мадригалов, где, среди прочих, есть пара пьес на тексты «Верного пастуха» («M'è più dolce il penar» и «Com'è soave cosa»), — но как раз они-то, скорее всего, были написаны до постановки.

В 1602 году выходит последняя, Четвертая книга пятиголосных

⁴⁷ Напомним, что на рубеже XV–XVI столетий в Мантуе работали два выдающихся композитора — Бартоломео Тромбочино и Марко Кара, — чьи фроттолы обрели популярность далеко за пределами Мантуи и считаются выдающимися образцами жанра.

⁴⁸ Тут же вспоминается написанный в Мантуе трактат «La Cortigiana» Пьетро Аретино, который носит несколько фривольный характер и явно апеллирует к «Придворному» Бальдассаре Кастильоне.

мадригалов, посвященная Камилло Гонзаге (графу Новеллары). Она была издана в Венеции, а на титульном листе указывалась полная должность Гастольди: «*maestro di cappella в герцогской церкви св. Барбары в Мантуе*». В книге было опубликовано 13 *новых* мадригалов, причем последний — девятиголосный (о нем стоит сказать особо). Все мадригалы, кроме последнего, написаны на стихи Дж. Б. Гварини. Из них все, кроме одного — «*Vasciai per aver vita*» («Целовал ради жизни»): он взят из сборника «*Rime*», — на фрагменты «Верного пастуха». К одному из них — «*Gioco della cieca*» («Игра в жмурки») композитор дает заголовок: «Было исполнено перед Королевой Испании в “Верном пастухе”» (см. Илл. 2).



Илл. 2

Таким образом, мы знаем, что эта музыка прозвучала в спектакле в 1598 году (хотя для Гастольди гораздо важнее было отметить, что при исполнении мадригала присутствовала королева). Этот четырехчастный мадригал написан на стихи хором, наподобие баллетто, и, по-видимому, должен был

сопровождаться танцем [Fenlon 2008, 152; Fenlon 1976–1977, 95]. Сандлер предполагает, что и предпоследний пятиголосный мадригал «Ciechi mortale» («Слепые смертные»), написанный на текст финального хора второго действия, также мог исполняться в 1598 году [Sandler 2012, 106], — однако стоит отметить, что с такой же вероятностью на сцене могли звучать и другие мадригалы на гвариниевские тексты из «Верного пастуха», опубликованные в Четвертой книге.

Забегая вперед, отметим, что такой «концентрации» текстов мы не увидим больше ни у одного из композиторов, обращавшихся к трагикомедии. При этом в последовании мадригалов можно обнаружить определенную драматургию. Ряд сочинений разделяется на две части:

«Deh, bella e cara» («Ах, прекрасная и милая») — двухчастный мадригал, написанный на монолог Миртилло из третьего действия. К этому тексту, но в более протяженной версии, с добавлением предшествующих строк, обратится и Монтеверди в Пятой книге мадригалов «Ch'io t'ami, e t'ami» («Тебя любил, любил»): здесь он впервые признается в любви Амарилли при весьма драматичных обстоятельствах.

«O, misera Dorinda» («О, несчастая Доринда») написан на развернутую реплику Доринды (вторая сцена второго действия), спрятавшей пса Сильвио, чтобы обратить на себя внимание этого охотника. Поняв же, что прекрасный Сильвио абсолютно равнодушен (причем не только к ней, но и ко всему женскому полу вообще), Доринда приходит одновременно в отчаяние и в недоумение.

«Baciai per aver vita», как уже было отмечено, — единственный из пятиголосных мадригалов, написанный на текст из *Rime* (сборник стихов Гварини в качестве поэтического первоисточника по популярности практически не уступал у композиторов «Верному пастуху»). Этот мадригал выделяется среди прочих ярким фугированным началом, большей полифоничностью фактуры и самостоятельностью голосов.

«Arda pur sempre o mora» («Гори всегда или умри») — короткий ответ Миртилло (к тому же, композитор берет лишь последние его 8 строк) на фразу

Корсики: «Любить того, кто меня ненавидит, следовать за тем, кто бежит меня, — нет, лучше умереть». Миртилло же считает, что лучше умереть ради любви, пускай и безответной, и видит в страданиях смысл (возможность продемонстрировать свои стойкость и верность) и наслаждения (в силу того, что источник мучений столь прекрасен).

Завершается же выделяемая нами первая часть сборника «Игрой в жмурки», в которой изящно обыгрывается «слепота» любви.

«Dimmi, misero amante» («Скажи мне, несчастный влюбленный») — ответ Корсики на предыдущую реплику (т. е. на мадригал «Arda pur sempre o moга»): Корсика высмеивает «непрактичные» взгляды Миртилло.

Текст мадригала «O, sfortunato e misero Mirtillo» («O, несчастливый и жалкий Миртилло») хотя и взят из первого действия (из середины второй сцены, которая открывается монологом «Cruda Amarilli»), но, попав в другой контекст (диалог с Корсикой), приобретает иной смысл. «*Слишком много жестоких врагов яростно воюют против одного мягкого сердца*», — произносит пастух, услышав, что Амарилли, согласно предсказанию, должна стать женой Сильвио. Под врагами в тексте изначально понимаются в первую очередь судьба, боги и, в конце концов, вся Аркадия, ради которой и устраивается этот брак. В книге же Гастольди *врагами* выступают ироничные реплики Корсики, которая всяческими доводами пытается убедить Миртилло, что его верность Амарилли смешна и даже вредна, поскольку ничем не вознаграждается, а лишь приносит страдания.

Мадригал «Come assetato infermo» («Как страждущий больной») снова взят из диалога Корсики и Миртилло; пастух сравнивает себя с больным, томимым жаждой.

«Come in vago giardin» («Как в прелестном саду») — еще одна игра с контекстом. Монолог, легший в основу этого четырехчастного мадригала, произносит Титиро (отец Амарилли) в Первом действии пьесы, обращаясь к главному жрецу Монтано (отцу Сильвио). Сравнивая девушку

с нераспустившейся розой, он, по сути, высказывает мысль о вреде стыдливости и скромности, напоминая, что под лучами солнца роза может распуститься, а может и завянуть бутонем. Этой метафорой он старается убедить Монтано ускорить свадьбу. Однако, будучи вырванной из контекста, речь Титиро воспринимается как весьма фривольная.

«Tu se' pur aspro a chi t'adora, Silvio» («Ты лишь суров к той, кто тебя обожает, Сильвио») — соотносится со вторым мадригалом книги («O misera Dorinda»). Он написан на реплику Доринды из той же сцены — однако заметим, что, согласно тексту пьесы, монолог «O, misera Dorinda» должен прозвучать после «Tu se' pur aspro a chi t'adora, Silvio», причем между этими высказываниями Доринда успевает изъясниться Сильвио в любви, получить от него в ответ очередную порцию презрения и выторговать обещание любви в обмен на охотничью собаку, которую она спрятала.

Мадригал «Ciechi mortali, voi che tanta sete» («О слепые смертные, одержимые жаждой стяжания») написан на текст завершающего хора второго действия. В данном хоре осуждаются те, кто творит себе кумира из неодушевленных вещей (в первую очередь, из богатств и сокровищ): этим они *«захламляют свое сердце мертвой красотой»*, лишая себя истинной любви.

«Tanto è possente amore» («Велико могущество любви») представляет собой ответ Корсики на высказывание Миртилло «Come assetato infermo». И снова реплика Корсики отстаивает прагматичное отношение к любви (при котором любовь не предполагает никаких возвышенных чувств, а, скорее, сводится к известным желаниям). При этом Гастольди ограничивается лишь первыми одиннадцатью строками, прерывая рассуждение на мысли о рождении любви из бесформенных и болезненных желаний⁴⁹.

⁴⁹ В то время как у Гварини в монологе Корсики далее развивается мысль, что слишком сильная любовь вредна, поскольку, вместо радости и удовольствия, приносит страдания и меланхолию.

В заключение же всей книги звучит девятиголосный мадригал, в котором 8 голосов разделены на два хора, поющих один и тот же текст. В изящных и утонченных выражениях в нем говорится о любви: прекрасных нимф призывают быть более снисходительными к тем, кто испытывает из-за них мучения, и щедро вознаграждать их верность (к сожалению, нам не удалось идентифицировать источник текста и его автора). Девятый же голос поет сам по себе. Содержание его слов, хотя и соответствует в общем плане тому, что звучит у обоих хоров, но выражает мысль гораздо более откровенно и прямолинейно (на грани скабрёзности). Хотя помещать в окончание книги мадригал с бóльшим числом исполнителей, зачастую разделенных на два хора, — было распространенной практикой (мы наблюдали это и в книге Верта), такое разделение исполнителей (два хора и один «солист») и текста (полная метафор поэзия, соответствующая, по своему слогу, мадригалу, и, наоборот, напрочь лишенные иносказательности, потрясающие своей незатейливостью фразы, более уместные в народных песенках, вилланелах и фроттолах) — случай единичный.

В любом случае, этим мадригалом Гастольди подводит итог всей книге, преподносящей фабулу пасторальной трагикомедии в несколько необычном свете: вместо традиционных монологов главной пары, Амарилли и Миртилло, композитор выводит на первый план спор Миртилло и Корсики. Миртилло предстает влюбленным до болезненности, погрязшим в своих страданиях и получающим от своих мучений и меланхолии определенное наслаждение, — Корсика же, напротив (при том, что сама не в состоянии последовать своим же словам и советам), рассуждает о любви весьма прагматично, иной раз едва не доходя в своем взвешенном здравомыслии до цинизма (например: *«мудрое сердце — то, которое часто переменяет любовь»*). Звучащий же в заключительном мадригале призыв не избегать удовольствий чувственной любви подводит своеобразный итог этому прочтению трагикомедии —

прочтению, судя по критическим откликам на пьесу, приводимым нами в первой главе, весьма распространенному во времена Гварини (как и в последующем столетии). «Верный пастух» пользовался неслыханной популярностью у публики не столько как история искупления (хотя и эта грань смысла не ускользала от внимания современников), сколько как путеводитель по миру любовных страстей — и Четвертая книга Гастольди, по-видимому самое крупное собрание мадригалов на тексты «Пастуха», вышедшее при жизни Гварини, преподносит слушателям изысканный набор тезисов и контраргументов о смысле любви; остановить спор и примирить точки зрения может лишь сама любовь, от которой не надо уклоняться.

Одной из самых популярных и самых важных для трагикомедии является вторая сцена третьего действия — «Игра в жмурки». По сути, это первая кульминация спектакля. Хотя она была затронута в Первой главе в синопсисе всей пьесы, все же краткое содержание этой сцены и пояснения необходимы.

Миртилло, влюбленный в Амарилли, страдает и мечтает о встрече.

Корсика, влюбленная в Миртилло и потому питающая ненависть к Амарилли, рассказывает, где Миртилло может найти свою возлюбленную. Миртилло приходит на поляну и прячется.

Через некоторое время появляется Амарилли с подружками и начинает играть в жмурки. Ей завязывают глаза: она должна ловить убегающих от нее девушек и поцеловать ту, которую поймает. В этот момент Миртилло покидает свое укрытие и попадает в объятия любимой.

Сняв повязку и увидев, кто оказался пойман, Амарилли приходит в отчаяние: хотя тайно она любит именно Миртилло, но должна выйти замуж за Сильвио. А измена в Аркадии наказывается смертью.

Для развития сюжета эта сцена ключевая. Это первая встреча героев, но происходит она при весьма драматичных обстоятельствах. Легкомысленная игривость и некая фривольность этой сцены оборачиваются взаимными

обидами, упреками и смертельной опасностью в следующей (на тексты третьей сцены третьего действия написан первый мадригал «Deh bella e cara» из этой книги, в следующем же разделе нашего исследования мы обратимся к мадригалу Монтеверди «Ch'io t'ami, e t'ami» из Пятой книги).

Напомним, что подобные переходы — от радостного к трагичному, и наоборот — Гварини считал одним из основных жанровых признаков трагикомедии.

Реализация «Игры в жмурки» потребовала от ее создателей больших усилий. В издании 1602 года Гварини дает различные пояснения к этой сцене, из которых следует, что главное в ней — танец. Первым хореографом был Леоне де Сомми (работавший в Мантуе и принимавший деятельное участие в подготовке пьесы в 1591–1592 годах), затем Л. Луццаски сочинил музыку (по-видимому, она утрачена), а затем уже Гварини под музыку «подкладывал» текст; именно этим поэт объясняет, почему в данной сцене, кроме привычных 7- и 11-сложников, используются более экзотические 5- и 8-сложные стихи.

Ян Фенлон высказывает весьма убедительную гипотезу, что подобный стиль и техника балетного письма впервые в Италии были использованы в знаменитых интермедиях 1589 года (устроенных по случаю свадьбы Фердинандо Медичи и Кристины Лотарингской), а те, в свою очередь, восходят к традиции французского *ballet de cour* [Fenlon 2008, 152–155]. Не совсем ясно, насколько в постановке 1598 года была сохранена хореография Сомми, однако не вызывает сомнения то, что эта сцена должна была быть подготовлена к исполнению особенно тщательно.

Что же касается музыкального воплощения «Игры в жмурки» у Гастольди, это чистый образец театрального мадригала, где текст превалирует над музыкой (а слово и музыка подчиняются танцу), а потому и фактурно (моноритмический склад), и мелодически (отсутствие ярких мелодических интонаций, практически полный отказ от распевов), и гармонически (аккордовая вертикаль, опора на трезвучные гармонии, часто в кварто-квинтовом

соотношении, предельно малое количество диссонансов, появляющихся в самом незаметном виде) оно подчеркнуто «нев्यразительно».

И в целом музыкальный язык этой книги мадригалов отличает обилие моноритмической фактуры, ясный гармонический язык, эпизодическое использование полифонии (гораздо чаще встречается «респонсорный» склад, когда один голос, как правило тенор, запевает, а остальные его подхватывают). Гармонические средства выразительности Гастольди использует весьма умеренно: обычно это диссонантные задержания и переченя, возникающие на словах «tormenti» («мучения»), «rene» («страдания») и т. д. (пример 9).

Пример 9

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are written below each staff. The first staff (Soprano) has the lyrics: "Stra - zio, pe-ne e tor-men - ti, e-si — lio e mor — te". The second staff (Alto) has: "Strazio, pe-ne e tormen-ti, e-si — lio e mor — te e mor — te". The third staff (Tenor) has: "e — si — lio e mor — te". The fourth staff (Bass) has: "Strazio, pe — ne e tor-men — ti, e — si — lio e mor — te". The fifth staff (Bass) has: "Stra-zio, pe — ne e tor-men — ti, e — si — lio e mor — te". The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Иной раз Гастольди обращается к традиционным фигурам: например, в мадригале «O, misera Dorinda» на словах «amoroso fanciulo» («прелестный юноша») в двух крайних голосах возникают фигуры *circulatio* и *fuga* (пример 10а). Этими же фигурами выделяются слова *armi* («оружие») и *guerra* («война») в мадригале «O, sfortunato Mirtillo» (пример 10б), также вполне ожидаемо их появление на слове *fuggi* («бежишь») в мадригале «Tu se' pur aspro a chi t'adora, Silvio» (пример 10в).

Пример 10

a)

Amoro ————— so fan ————— ciul ————— lo

A — mo — ro — so fanciul — lo A — mo — ro — so fanciul ————— lo

Amoro ————— so fan ————— ciul ————— lo

Detailed description: This musical score for Example 10a consists of five staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics 'Amoro ————— so fan ————— ciul ————— lo'. The second staff is a piano accompaniment line with rests. The third staff is another vocal line with lyrics 'A — mo — ro — so fanciul — lo A — mo — ro — so fanciul ————— lo'. The fourth staff is a piano accompaniment line with rests. The fifth staff is a bass line with lyrics 'Amoro ————— so fan ————— ciul ————— lo'. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

b)

Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tanta guerra e tanta guer — ra

Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tan — ta guer — ra

Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tanta guer ————— ra

Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tanta guer — ra

Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tanta guer ————— ra

Detailed description: This musical score for Example 10b consists of five staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics 'Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tanta guerra e tanta guer — ra'. The second staff is a piano accompaniment line with rests. The third staff is another vocal line with lyrics 'Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tan — ta guer — ra'. The fourth staff is a piano accompaniment line with rests. The fifth staff is a bass line with lyrics 'Tant'ar ————— mi Tant'ar — mi e tanta guer ————— ra'. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

[Пример 10]

в)

The image shows a musical score for five voices, labeled 'в)'. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'si fug—gi' and 'si fug—gi'. The second staff is another vocal line with lyrics '[si] fug—gi' and 'si fug—gi'. The third staff is a vocal line with lyrics 'si fug—gi' and 'si fug—gi'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'si fug—gi'. The bottom staff is a bass line with lyrics '[si] fug—gi' and 'si fug—gi'. The music is written in a style typical of the early Baroque period, with a focus on the text and its rhythmic setting.

Обращение к несчастным героям часто выделяется нисходящим секстовым скачком (примеры 11а и 11б)⁵⁰, в мадригале же «Tanto è possente amore» подобным образом подчеркиваются слова «infermo e informe» («болезненное и бесформенное»; Пример 11в).

⁵⁰ Забегая вперед, отметим, что с нисходящей сексты в подобных же текстовых условиях Монтеверди начнет второй мадригал Пятой книги «O, Mirtillo».

Пример 11

a)

Musical score for Example 11a, part a). It consists of five staves. The first four staves are vocal lines in treble clef, and the fifth is a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "O mi — se-ra Do-rin-da!"

b)

Musical score for Example 11a, part b). It consists of five staves. The first four staves are vocal lines in treble clef, and the fifth is a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "O sfortu[nato] O sfortu-na-to e mi-se-ro Mir-til—lo! O sfortu-na—to e mi-sero Mir-til—lo! O sfortunato e mi-se-ro Mir[tillo!]"

[Пример 11]

в)

[era] in — fer — mo ed in — for — me e — ra in fer — mo ed in — forme si
 e — ra in — fer — mo ed in — for — me e — ra in — fer — mo ed in — for [me]
 e — ra in — fer — mo ed in — for — me e — ra in — fer — mo ed in — for — me ij
 e — ra in — fer — mo ed in — for — me e — ra in — fer — mo ed in — for — me
 [era] in — fer — mo ed in — for — me e — ra in — fer — mo e — ra in — fer — mo ed in — for [me]

Столь редкое обращение к распространенным средствам выразительности Гастольди компенсирует работой с метром, по-видимому, выделяя ключевые для него фразы и словосочетания сменой мензуры с двудольной на трехдольную буквально на два-три слова. Так, в мадригале «O, misera Dorinda» в четвертой от конца строке «Giugi agl' homeri l' ali» («Добавь за плечи крылья») мензура меняется в начале строки на 3, а на последнем слове возвращается С, которая сохраняется до конца мадригала (пример 12а). В «Gioco della cieco» все части, за исключением первой, начинаются мензурой 3 (это могло быть сделано для того, чтобы отделить части друг от друга, а возможно — было связано с хореографией постановки, поскольку в других многочастных мадригалах подобного не наблюдается), которая затем сменяется на С. Причем в последней, четвертой части смена мензур происходит дважды: в начале и в середине, где любовь сравнивается с совой, ослепшей днем от солнца, которую клюют все прочие птицы (пример 12: б, в, г, д). Таким же образом выделяется первая строка в мадригале «Ciechi mortale» (пример 12е).

Пример 12

a)

Giu—gni agl'ho—me—ri l'a—li

Giu—gni agl'ho—me—ri l'a—li

Giu—gni agl'ho—me—ri l'a—li

Giu—gni agl'ho—me—ri l'a—li

Giu—gni agl'ho—me—ri l'a—li

Giu—gni agl'ho—me—ri l'a—li

б)

Ma tu pur, perfido e cie—co

Ma tu pur, perfido e cie—co

Ma tu pur, perfido e cie—co

Ma tu pur, perfido e cie—co

Ma tu pur, perfido e cie—co

Ma tu pur, perfido e cie—co

в)

Sciolto cor fa piè fu—ga—ce O lu—sin—ghier fal—la—ce

Sciolto cor fa piè fu—ga—ce O lu—sin—ghier fal—la—ce

Sciolto cor fa piè fu—ga—ce O lu—sin—ghier fal—la—ce

Sciolto cor fa piè fu—ga—ce O lu—sin—ghier fal—la—ce

Sciolto cor fa piè fu—ga—ce O lu—sin—ghier fal—la—ce

Sciolto cor fa piè fu—ga—ce O lu—sin—ghier fal—la—ce

[Пример 12]

г)

Quatro Libro de Madrigali a cinque voci

Слова: G. B. Guarini
Il Pastor fido

Quarta & ultima parte

G. G. Gastoldi

anto
Mi—ra nu—me tri—on—fan—te, a cui da il mond' a—man—te

Alto
Mi—ra nu—me tri—on—fan—te, a cui da il mond' a—man—te

into
Mi—ra nu—me tri—on—fan—te,

ore
Mi—ra nu—me tri—on—fan—te, a cui da il mond' a—man—te

asso
Mi—ra nu—me tri—on—fan—te,

The first system of the musical score consists of five staves, each representing a different vocal part: Soprano (anto), Alto, Tenor (into), Tenor (ore), and Bass (asso). Each staff contains a line of music in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics for all parts are: "Mi—ra nu—me tri—on—fan—te, a cui da il mond' a—man—te".

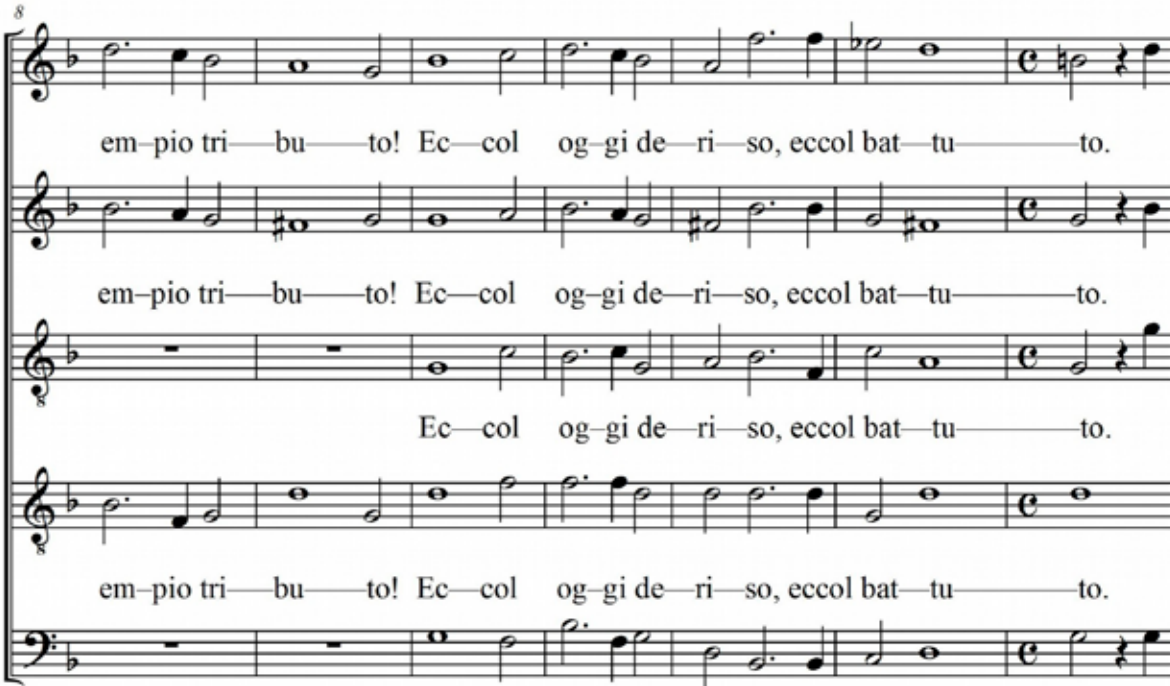
8
C
em—pio tri—bu—to! Ec—col og—gi de—ri—so, eccol bat—tu—to.

A
em—pio tri—bu—to! Ec—col og—gi de—ri—so, eccol bat—tu—to.

5
Ec—col og—gi de—ri—so, eccol bat—tu—to.

T
em—pio tri—bu—to! Ec—col og—gi de—ri—so, eccol bat—tu—to.

B
Ec—col og—gi de—ri—so, eccol bat—tu—to.

The second system of the musical score consists of five staves, each representing a different vocal part: Soprano (C), Alto (A), Tenor (5), Tenor (T), and Bass (B). Each staff contains a line of music in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics for all parts are: "em—pio tri—bu—to! Ec—col og—gi de—ri—so, eccol bat—tu—to".

[Пример 12]

д)

ed el—la pic—chia col bec—co inva—no e s'erge e si ran—nic—chia

ed el—la pic—chia col bec—co inva—no e s'erge e si ran—nic—chia

ed el—la pic—chia col bec—co inva—no e s'erge e si ran—nic—chia

е)

Ciechi morta—li, voi che tanta se—te

Ciechi morta—li, voi che tanta se—te

Ciechi morta—li, voi che tanta se—te

Ciechi morta—li, voi che tanta se—te

Ciechi morta—li, voi che tanta se—te

Таким образом, для Четвертой книги мадригалов Гастольди характерны те же черты, что и для его баллетти: аккордовая, моноритмическая фактура, силлабический стиль, ясный гармонический язык с опорой на трезвучную вертикаль, смена мензур с С на 3 и обратно. Судя по тому, что Книга баллетти на пять голосов, изданная в 1591 году, завершается «Маскарадом охотников» («*Mascherata de Cacciatori*») и «Концертом пастухов» («*Concerti de pastori*»), вполне возможно, что она рассчитана на некое театрализованное исполнение. Не исключено, что и Четвертая книга мадригалов, написанная «по следам» постановки 1598 года, также предполагает сценическое воплощение.

Но даже если это собрание исполнялось как нечто цельное в приватной обстановке, то относительно скромный набор музыкальных средств у Гастольди не должен нас смущать. Не усердствуя в применении изощренной экспрессии, автор мадригалов, помимо всего прочего, явно заботится о том, чтобы слушатели не пропускали ни единого слова из разворачивающегося спора о смысле любви, — спора, в котором не так уж и важно, кто из персонажей трагикомедии и в какой ситуации высказывает ту или иную мысль: важно обозначить разные позиции и сопоставить доводы сторон⁵¹.

⁵¹ И вновь позволим себе забежать вперед. Столь непохожие на Четвертую книгу Гастольди мадригалы из Четвертой же книги Монтеверди тоже воспринимаются как вырванные из контекста пьесы, а в Пятой Монтеверди как будто специально выстраивает мадригалы таким образом, с тем чтобы дать некую «альтернативную» версию сюжета. Огромный объем сочинения Гварини не только выступал серьезным препятствием к исполнению пасторали (и, тем более, к исполнению ее в целостном виде), но, как может показаться, побуждал поклонников «Верного пастуха» создавать собственные коллекции избранных фрагментов трагикомедии, объединенных некой особой идеей.

2.4. Мадригалы Монтеверди на тексты трагикомедии Гварини и их связь с постановкой 1598 года

Среди девяти мадригалов Монтеверди на тексты «Верного пастуха» один, «O, primavera»⁵² из Третьей книги мадригалов (1592), явно был написан гораздо раньше и вне связи с постановками пасторали. Что касается остальных мадригалов — «Ah! dolente partita» («Ах, скорбная разлука»), «Anima mia perdona» («Душа моя, прости») и «Quel Augellin, che canta» («[Если б] та птичка, что поет») из Четвертой книги (1603), а также «Cruda Amarilli» («Жестокая Амарилли»), «O, Mirtillo» («О, Миртилло»), «Ecco, Silvio, colei...» («Вот, Сильвио, та...»), «Ch'io t'ami, e t'ami» («Тебя любил, любил») и «M'è più dolce il penar» («Мне сладостней страдать») из Пятой (1605)⁵³, — их причастность или непричастность к постановке уже не столь однозначна.

Если располагать мадригалы Монтеверди по ходу следования текста пьесы «Верный пастух», то получится следующий ряд: «Quel Augellin», «Cruda Amarilli», «O, primavera», «Ch'io t'ami», «Ah, dolente partita», «O, Mirtillo», «Anima mia perdona», «M'è più dolce il penar» и «Ecco, Silvio». Однако этот порядок не только не обнаруживает музыкального единства, но и, можно сказать, «отвергается» композитором, опубликовавшим их вразброс, в разных книгах. Наиболее показательны в данном отношении мадригалы «O, Mirtillo» и «Anima mia perdona», которые по пьесе составляют единое целое: «O, Mirtillo» написан на первые строки монолога Амарилли из четвертой сцены III акта, «Anima mia perdona» — на последние; к этой паре можно добавить и «Ah, dolente partita» — реплику Миртилло, которая завершает третью сцену. Сюжетно и логически эти мадригалы продолжают друг друга, поэтому Монтеверди мог бы расположить их по порядку: «Dolente partita», «O, Mirtillo» и «Anima mia perdona»; тем не

⁵² Мадригал «O, primavera» был опубликован в Третьей книге (1592), т. е. на три года раньше, чем одноименный мадригал де Верта. Более того, расхождение текста мадригала с печатным изданием пьесы наводит на мысль о том, что композитор использовал один из вариантов текста, ходивший в рукописях, но при издании измененный поэтом.

⁵³ Из композиторов, работавших при дворе Гонзаги, кроме названных выше, на стихи пасторальной трагикомедии Гварини также писали С. Росси, Л. Руфоло и С. д'Индия.

менее, он не только не сделал этого, но и опубликовал эти мадригалы в разных книгах. По музыке они обособлены друг от друга настолько, что, даже зная произведение Гварини, слушатель все равно воспринимает их как три отдельных мадригала, тогда как первые два мадригала Пятой книги — «*Cruda Amarilli*» и «*O, Mirtillo*», написанные на стихи из разных актов трагикомедии, — композитором совершенно определенно объединяются, образуя диалог.

Мадригалы на тексты из «Верного пастуха» были опубликованы композитором в разных книгах не случайно — как не случайно и то, что в Четвертой книге они разбросаны, а в Пятой следуют почти подряд. При этом распределение мадригалов по книгам не связано со временем их сочинения: скорее, его причины лежат в области поэтики каждой из книг, в которые Монтеверди собирал произведения, созданные в течение достаточно протяженного периода⁵⁴.

Могли ли мадригалы Четвертой и Пятой книг быть написаны к постановке «Верного пастуха» 1598 года? По времени, за исключением двух мадригалов («*O, primavera*»⁵⁵ и «*Ah, dolente partita*»), остальные семь могут быть связаны со спектаклем; ответить на этот вопрос однозначно нельзя из-за отсутствия документальных свидетельств. Однако три мадригала Четвертой книги, пожалуй, слишком обособлены от сценической ситуации⁵⁶. Монтеверди совершенно ясно дает понять, что и сценическая ситуация, и драматургический контекст пьесы, и ее конкретные подробности, которые побуждают героев

⁵⁴ В качестве доказательства можно привести следующие факты: мадригал «*Ah dolente partita*» был опубликован в 1597 году в Нюрнберге, в антологии мадригалов Пауля Кауфмана. Артузи в своем трактате «О несовершенствах современной музыки» (первая часть которого вышла в свет в 1600 году) критиковал мадригалы, опубликованные в Четвертой (1603) и в Пятой книгах (1605); скорее всего, он слышал их в Ферраре в 1598 году.

⁵⁵ Этот мадригал из Третьей книги заслуживает внимания и сам по себе — как яркий пример, позволяющий выявить отличия в творческом методе Монтеверди и де Верта.

⁵⁶ Как известно, и в Третьей, и в Четвертой книгах мадригалов Монтеверди преобладает поэзия Гварини, однако говорить о девяти отрывках из пасторали «Верный пастух» было бы серьезным преувеличением (ср.: *Конен В. Дж.* Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. С. 125). Даже если считать каждую часть мадригала «*Anima mia perdona*» отдельным произведением (вторая часть «*Che se tu se'*» стала объектом нападок Артузи), то все равно сочинений на текст этой трагикомедии получается всего четыре. Однако, кроме трех мадригалов, написанных именно на тексты пьесы, в книгу вошли еще шесть на отдельные стихотворения Гварини, что, очевидно, и послужило причиной недоразумения.

Гварини произносить свои монологи, ему безразличны(!). Напротив, композитор придает переживаниям героев универсальный, отвлеченный от сценической ситуации характер. Именно этим объясняются изменения в тексте «*Quel Augelin*», а также изъятие начала строки в мадригале «*Anima mia perdona*» (у Гварини: «*E tu, Mirtillo, anima mia perdona*»).

И напротив: в Пятой книге, сочиняя мадригалы на тексты из «Верного пастуха», Монтеверди явно представлял себе те или иные сцены пасторали⁵⁷. Не исключено даже, что в этой книге он реализовал идеи, возникшие у него в связи с постановкой 1598 года и под впечатлением от нее (независимо от того, был ли он привлечен к участию в ней как композитор). Практически вся Пятая книга написана на стихи Гварини, причем пять мадригалов из тринадцати — на тексты трагикомедии: «*Cruda Amarilli*», «*O, Mirtillo*», «*Ecco, Silvio, colei*», «*Ch'io t'ami*» и «*M'è più dolce il penar per Amarilli*»; если же учесть, что «*Ecco, Silvio*» включает в себя пять частей, а «*Ch'io t'ami*» — три, то примерно половина Пятой книги посвящена героям «Верного пастуха».

Если сочинения Монтеверди и исполнялись в спектакле, то вопрос о том, звучали они в том же виде, в каком были опубликованы, или же при подготовке Четвертой и Пятой книг Монтеверди их более или менее переработал (как было, например, переработано позднее *lamento* Ариадны), остается открытым, как и в случае с мадригалами Верта.

С этой точки зрения, пожалуй, наиболее интересен пятичастный мадригал «*Ecco, Silvio, colei*». Отметим, что он не является распространенным в то время мадригалом-диалогом: пять частей замкнуты и самостоятельны, однако объединены, помимо прочего, текстом, сюжетом и его развитием. По сути,

⁵⁷ Как известно, Пятая книга мадригалов была опубликована вместе с партией *basso continuo*. Монтеверди особо отмечает ее необходимость для последних шести мадригалов, в остальных же случаях *continuo* исполняется по желанию. Хотя мадригалы, написанные на текст трагикомедии Гварини, входят в число первых семи, вполне возможно, что герцог «множество раз слышавший их в своих покоях» наслаждался ими не только под аккомпанемент «*клавичембало, киттарона или другого подобного инструмента*», указанных на титульном листе Пятой книги, но и в более разнообразном инструментальном сопровождении (или же, например, часть голосов могла не петься, а играть). К сожалению, установить, как именно исполнялись мадригалы в Мантуе при жизни Монтеверди, фактически невозможно.

это положенная на музыку драматическая сцена, что может напомнить мадригальную комедию, в которой реплики разных героев также исполнялись всем составом, и другие подобные ей произведения.

При сопоставлении мадригалов из Четвертой и Пятой книг, написанных на один литературный первоисточник (стихи из разных действий и сцен пасторальной трагикомедии), различие между книгами становится рельефным; при этом творческий замысел Монтеверди, а также его методы музыкального воплощения текста, порядок следования мадригалов в каждой книге и принципы, которыми он руководствовался, выявляются с особой ясностью.

Известно, что между изданием Третьей и Четвертой книг мадригалов Монтеверди проходит 11 лет (1592 и 1603), в то время как Четвертая и Пятая опубликованы фактически одна за другой (1603 и 1605). На основании определенных фактов (издание мадригала «Ah, dolente partita», открывающего Четвертую книгу, в 1597 году в немецкой антологии П. Кауфмана; критика Джованни Марией Артузи еще не изданных мадригалов в 1600 и в 1603 годах) напрашивается вывод: мадригалы, изданные со столь небольшим перерывом в разных книгах, были написаны примерно в один и тот же период.

Заметим, что в и Четвертой, и в Пятой книге в расположении мадригалов прослеживается почти сюжетная драматургия. Отдельные мадригалы объединяются между собой общей тематикой, которая выражается определенными настроениями, лирическими переживаниями и словесно-смысловыми связями: очередной мадригал нередко выступает как продолжение предыдущего. Таким образом, двадцать мадригалов, включенных в Четвертую книгу, хотя их тексты принадлежат разным авторам, выстраиваются в последовательную цепочку событий и переживаний. Между мадригалами присутствуют также и музыкальные связи, которые обусловлены не столько повторением конкретных слов, сколько общим настроением — это разного рода *lamento*, *catabasis* и другие фигуры связанные с аффектом скорби.

Для наглядности обратимся к Пятому и Шестому мадригалам Четвертой книги — «*Volgea anima mia*» и «*Anima mia perdona*» соответственно. Оба

сочинения написаны на тексты Гварини: Пятый — на стихотворение, опубликованное в сборнике *Rime*, Шестой — на окончание монолога Амарилли из четвертой сцены третьего действия трагикомедии «Верный пастух». Мадригалы корреспондируют между собой по ряду музыкальных и текстовых характеристик.

В стихах особо отметим драматургическую связность: если читать их подряд, то получится своего рода диалог двух «душ», в котором первый из мадригалов — это рассказ, обращенный к третьим лицам. Рассказчик не без драматизма повествует о том, как «душа его» потребовала его сердце:

Обратила душа моя нежная
Свой взор чистый и ясный
И мне, очами сияя, сказала:
«Отдай свое сердце, иначе я жить не могу».

Кульминацией же, и драматической, и музыкальной, становится несколько раз повторенное восклицание «*Chi me da vita*» («Кто даст мне жизнь?»). «Она же ответила одним любовным вздохом: ибо я — твое сердце».

Второй же мадригал, «*Anima mia perdone*», состоящий из двух частей, — является развернутым оправданием и ответом на первый. При этом вторая часть начинается со слов «*Che se tu sei il cor mio*» (если ты мое сердце...); далее эта тема развивается: «твои слезы — моя кровь, твои вздохи — мой дух, и те терзания и страдания, что ты чувствуешь, **мои**, а не твои, мучения». И если предыдущий мадригал оканчивается более или менее счастливо, то здесь композитор заставляет слушателя поверить, что страдания второго персонажа на самом деле гораздо мучительнее, нежели того, чье сердце было изъято. Кроме словесных пересечений — подчеркнем, возникших благодаря композиторскому выбору именно этих текстов и выстраиванию мадригалов именно в такой последовательности, — есть и музыкальные связи: так, первые слова «*Anima mia, perdone*» и мелодически, и гармонически копируют фразу «*Chi mi da vita*» из предыдущего мадригала (примеры 13а и 13б).

Пример 13

a)

Example 13a, part a) is a musical score for five voices: Soprano (C), Alto (5), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "Chi mi da vi - ta?". The Soprano and Alto parts have rests for the first two measures. The Tenor part has a sharp sign on the second measure. The Bass part has a sharp sign on the second measure.

C
Chi mi da vi - ta?

5
Chi mi da vi - ta?

A
Chi mi da vi - ta? Chi mi da vi - ta?

T
Chi mi da vi - ta?

B
Chi mi da vi - ta?

b)

Example 13a, part b) is a musical score for five voices: Soprano (C), Alto (5), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "A - ni-ma mia per - do - ne". The Soprano and Alto parts have a sharp sign on the second measure. The Tenor part has a sharp sign on the second measure. The Bass part has a sharp sign on the second measure.

C
A - ni-ma mia per - do - ne

5
A - ni-ma mia per - do - ne

A
A - ni-ma mia per - do - ne

T
A - ni-ma mia per - do - ne

B
A - ni-ma mia per - do - ne

Четвертую книгу мадригалов словно объединяют переживания одного лирического героя, которые композитор передает столь убедительно, что заставляет слушателя сочувствовать им. Показательно, что обрамляющие Книгу мадригалы, «*Ah dolente partita*» и «*Piagne e sospira*», в равной мере экспрессивны, хотя используют совершенно разные средства выразительности. Заметим, что и в начале, и в конце Книги располагаются мадригалы скорбные и «серьезные», в которых преобладают аффекты печали и страдания. Затем настроение постепенно просветляется, и в середине помещаются мадригалы более радостные, пасторальные, «легкомысленные», что подчеркивается обращением к канцонетному стилю: это «*Io mi son giovinetta*», «*Quel Augellin che canta*», отчасти «*A un giro sol*» и безмятежный, хотя и не канцонетный мадригал «*Ohime, se tanto amante*» (№ 10–14).

Если же говорить о мадригалах на стихи из трагикомедии, то очевидно, что Монтеверди совершенно безразличны ее герои. Его интересует то, что обрисовано в их высказываниях, и то, о чем в них умалчивается, но может быть «изобразено» благодаря музыке. Именно этим и объясняются на первый взгляд незначительные изменения, внесенные в текст: изымается все, что выдает принадлежность к пьесе, — в первую очередь, обращения. Так, в ранее упомянутом мадригале «*Anima mia, perdone*» Амарилли, по тексту пьесы, обращается к Миртилло. Ее монолог вызван определенной сценической ситуацией, и хотя в этот момент Миртилло ее слышать не может, все же речь обращена именно к нему:

Монтеверди

Anima mia, perdone

Гварини

E tu, Mirtillo, anima mia, perdona

Этим же можно объяснить изменения в поэтическом тексте и в мадригале «*Quel Augellin, che canta*», литературным источником которого послужил фрагмент монолога Линко из первой сцены первого действия.

Монтеверди	Гварини
<p>Quel Augellin, che canta Si dolcemente E lascivetto vola Hor da l'abete al faggio Et hor dal faggio al mirto, S'havesse humano spirto, Direbb': Ardo d'amor, ardo d'amore! Ma ben arde nel core E parla in sua favella, E chiam' il suo desio Che li rispond': Ardo d'amor anch' io! Che sii tu benedetto, Amoroso, gentil, vago augelletto!</p>	<p>Quell'augellin, che canta Si dolcemente e lascivetto vola Or da l'abete al faggio Et hor dal faggio al mirto, S'havesse humano spirto, Direbbe, ardo d'amore, ardo d'amore. Ma ben arde nel core E parla in sua favella, Si che l'intende il suo dolce desio. Ed odi à punto, Silvio, Il suo dolce desio Che gli risponde, ardo d'amore anch'io. Mugge in mandra l'armento, e que' muggiti Sono amorosi inviti.</p>
Перевод	
<p>Если б та птичка, что поет Столь нежно и сладостно летает От дерева к дереву И от ветки к ветке⁵⁵ Имела человечью душу, Сказала б: горю от любви, горю от любви Но счастье горит в сердце И говорит на своем наречии И зовет своего желанного Который отвечает: горю от любви и я! Так будь благословенна Любящая, милая, прелестная пташка!</p>	<p>Если б та птичка, что поет Столь нежно и сладостно летает От дерева к дереву И от ветки к ветке Имела человечью душу, Сказала б: горю от любви, горю от любви. Но счастье горит в сердце И говорит на своем наречии И кто внемлет его нежному желанию И расслышит хорошенько, Сильвио, Его нежное желание Тот ему ответит: горю от любви и я. Мычат [коровы] в стадах, и мычанье это — Любовные призывы!</p>

Рассказ о «пташке, что поет» появляется в пьесе при конкретных обстоятельствах: Линко, наставник царского сына и жениха Амарилли — Сильвио, поражен его жестокосердием и холодностью. Он пытается убедить

⁵⁸ Дословно *от ели к буку и от бука к мирту*

юношу, что все в этом мире подчиняются любви: и птички, которые поют и порхают, и коровы, которые пасутся «и мычанием к любви призывают».

Однако композитору не важен назидательный пафос этой речи, а потому и обращение к Сильвио («Ed odi a punto, Silvio»), и коровы, приведенные наставником для наглядного подтверждения универсальности «закона Любви», у Монтеверди отсутствуют. Его явно привлекает образ маленькой и беззаботной птички, который он противопоставляет глубокому и серьезному чувству. Пока говорится о птичке, порхающей «от ели к буку и от бука к мирту», Монтеверди придерживается канцонетного стиля, тщательно вырисовывая «птичьи трели» и «витания» в трех верхних голосах. Но как только в тексте появляются «речь человечья» и «любовный пламень», музыка «тяжелеет»: появляются нижние голоса, а затем и фигура *catabasis*, выписанная крупными длительностями.

Появление неотвратимого нисходящего движения в басу, омрачающего беззаботный поэтический образ, требует комментария. Одно из возможных объяснений предлагает Массимо Осси, отмечающий, что таким же ходом завершается предыдущий мадригал «Io mi son giovinetta» [Ossi 2003, 106–108].

Исследователь указывает и ряд иных сходств между двумя сочинениями: каденционный план, некоторые решения (например, начала мадригалов, которые звучат в исполнении женских голосов). Заметим, что *catabasis* возникает и в конце мадригалов «Ah, dolente parita» и «A un giro sol», но при типичных текстовых обстоятельствах — на словах *moia, crudel, ria*; отказом в любви он вызван в «Io mi son giovinetta»: «Fuggi, se saggio sei, — disse, — l'ardore, / fuggi, chè in questi rai / primavera per te non sarà mai» («Беги, если ты мудр, — говорит, — от страсти; / беги: ведь в этих глазах / весна для тебя никогда не наступит»). Но «Quel Augellin» — самый светлый и безмятежный мадригал: его текст совершенно лишен какого-либо намека на возможность «драматического прочтения». А потому логично предположить некоторую смысловую и драматургическую взаимосвязь, которую композитор стремится подчеркнуть автоцитатой, указывая таким образом, что человеческие чувства не столь просты и бесхитростны, а человеческая любовь знает горечь страдания (примеры 14а и 14б).

Пример 14

a)

C
A-mo-ro - so gen-til va - go va - go

5
A-mo-ro - so gen-til va - go va - go

A
A-mo-ro - so gen-til va - - - go va -

T
A-mo-ro - so gen-til va - go va -

B
A-mo-ro - so gen-til va - go au - gel - let - to va - go au -

7
C
va - go va - go va -

5
va - - - go va - go

A
- go va - go au - gel - let - to va - go au - gel -

T
- - go va - - - go va - go

B
gel - let - to va - go au - gel - let - - -

12
C
- go au - - - gel - let - to.

5
au - - - gel - let - to.

A
let - to va - go au - gel - let - to.

T
au - gel - let - to va - go va - go au - gel - let - to.

B
to au - gel - let - to.

[Пример 14]

б)

C Pri-ma-ve - ra per te
 S Pri-ma-ve - ra per te
 A Pri-ma-ve - ra per te Pri-ma-ve - ra per te
 T Pri-ma-ve - ra per te Pri-ma-ve - ra per te
 B Pri-ma-ve - ra per te

5 C Pri-ma-ve - ra per te non sa -
 S Pri-ma-ve - ra per te
 A non sa - ra ma -
 T non sa - ra non
 B non sa - ra non

9 C non sa - ra ma - i. non
 S non sa - ra ma - i.
 A i non sa - ra non sa - ra ma - i.
 T sa - ra non sa - ra ma - i.
 B sa - ra ma - i.

Эта горечь появляется в заключениях всех трех мадригалов, написанных на тексты «Верного пастуха», и, по сути, каждый мадригал Четвертой книги различными средствами и словами живописует все аспекты и оттенки любовных страданий и мучений.

В отличие от Четвертой книги, где из текста изымались все признаки, выдающие принадлежность к театральной пьесе, в мадригалах на тексты «Верного пастуха», вошедшие в Пятую книгу, Монтеверди, напротив, сохраняет связь со сценическим контекстом и следует за драматургической ситуацией.

И снова композитор тщательно выстраивает порядок следования мадригалов: в Пятой книге сочинения на стихи «Верного пастуха» расположены фактически один за другим. И в самом последовании этих мадригалов обнаруживается свой смысл: «Cruda Amarilli» и «O, Mirtillo» в некотором отношении вступают в диалог, аналогичный диалогу Сильвио и Доринды в пятичастном мадригале «Ecco Silvio». При этом, в отличие от мадригалов Четвертой книги, в Пятой мадригалы, написанные на тексты трагикомедии, сохраняют свою связь с пьесой, со сценическим контекстом. Значение персонажа, который произносит тот или иной текст, многократно возрастает (по сравнению с мадригалами Четвертой книги, в которых это не имело никакого значения). В каком-то смысле, данные мадригалы представляют «краткое содержание» пьесы Гварини: в «Cruda Amarilli» Миртилло жалуется на бессердечность Амарилли, в «O, Mirtillo» Амарилли страдает от того, что не может открыть Миртилло свои чувства, — и тот, и другой монолог герои произносят в одиночестве; в «Ecco, Silvio» Сильвио (жених Амарилли) и влюбленная в него Доринда⁵⁹ после драматичных объяснений, упреков и извинений приходят к любви и согласию; «Ch'io t'ami» — признание Миртилло (при этом лишь зная предшествующую сценическую ситуацию можно понять, почему объяснение Миртилло в своих чувствах исполнено упреков, обиды и горечи); наконец, «M'è più dolce il penar per Amarilli», хотя еще и не предвещает радостного

⁵⁹ Отношения этой пары образуют вторую, не менее важную, сюжетную линию пьесы.

финала пьесы, в определенном смысле подводит итоги в отношении главных героев и преподносит мысль, которая — судя по тому, что она возникает в Пятой книге трижды (последний раз — в последнем мадригале, завершающем весь сборник), — является неким выводом, «моралью»: страдания во имя настоящей любви прекрасны, они лучше, чем беззаботное счастье и мимолетные удовольствия без истинного чувства.

Наиболее очевидны музыкальные и поэтические связи между первыми двумя мадригалами. «O, Mirtillo» следует за «Cruda Amarilli» и, таким образом, может быть воспринят как ответ на предыдущий (этот монолог Амарилли произносит в четвертой сцене третьего действия, в то время как «Cruda Amarilli» — монолог Миртилло из второй сцены первого действия, с которым тот впервые появляется на сцене). Самое начало второго мадригала, слова «O, Mirtillo», корреспондируют с началом «Cruda Amarilli» — именно в силу того, что и тот и другой мадригал открываются обращением (которые в Четвертой книге, напомним, тщательно изымались).

Возникает параллель и между словами «Che chiami crudelissima Amarilli» («Что ты зовешь бессердечнейшей Амарилли») и начальным воззванием «Cruda Amarilli» из первого мадригала данной книги. Стефан Ла Виа, также находит подобия в тексто-музыкальной структуре. Это подтверждает, что связи между мадригалами были установлены композитором намеренно [La Via 1999] (примеры 15а и 15б).

Пример 15

а)



б)



Говоря о сквозных интонациях, стоит отметить квартовые скачки, возникающие на словах, так или иначе связанных с образом судьбы: они появляются в конце «О, Mirtillo», где Амарилли обращается с риторическими вопросами к Судьбе и к Любви; затем они возникают в третьей части «Ессо, Silvio», на словах «malgrado mia dura sorte» («вопреки моей судьбе жестокой»); не случайно возникают они и на словах «E se gioir di lei / Mi vieta il mio destino» («И если счастье с ней [Амарилли] / Мне не сулит судьба») в мадригале «M'è più dolce il penar per Amarilli» (пример 16: а, б, в).

Пример 16

а)

E tu per - che ne strin - gi Se ne par - te il des - tin per - fi - do A - mo - re.

б)

Mal - gra - do di mia du - ra sor - te

в)

E se gio - ir di lei - i Mi vie - ta il mio de - sti - no

Для пятичастного мадригала «Ессо, Silvio» композитор выбирает наиболее напряженный момент диалога героев трагикомедии. Разделение на части связано не столько со сменой действующих лиц (которая в данном мадригале на фактурном уровне почти не отражена), но, в первую очередь,

с эмоциональным и содержательным аспектом: постепенно герои переходят от ненависти и упреков к прощению и любви. Связь между частями диалога «многоканальна»: она заложена уже в поэтическом тексте (два ключевых слова-рефрена — *ecco* и *ferire*, «вот» и «ранить») и проявляется в использовании схожих композиционных решений (например, в оформлении контрапункта текста в разных частях), при этом в третьей, четвертой и пятой частях есть свой музыкальный «рефрен» связанный со словом *ferire* («ранить», «пронзать»), возникающим в ключевые моменты.

Отметим, что мадригал «Ессо, Silvio, colei» не является распространенным в то время мадригалом-диалогом: по сути, это положенная на музыку драматическая сцена, что может напомнить мадригальную комедию О. Векки «Амфипарнас», в которой реплики разных героев также исполнялись всем составом, и другие подобные ей произведения. В восьмой сцене четвертого действия «Верного пастуха» Сильвио в обрывках своих фраз узнает у эхо, что ему сегодня же суждено полюбить Доринду (которую Сильвио презирает). Увидев волка, он, заядлый охотник, стреляет и ранит Доринду, скрывавшуюся под волчьей шкурой. Монологи девятой сцены, где Сильвио просит прощения у Доринды, а Доринда признается ему в любви, легли в основу этого мадригала.

Любопытно, что и сюжетно (рана, которую молодой человек наносит переодетой девушке), и «идейно» (примирение противников, отказ от мести) диалог Сильвио и Доринды в известной мере предвосхищает одно из самых знаменитых поздних сочинений Монтеверди — «Поединок Танкреда и Клоринды». Конечно, в самом музыкальном решении пятичастного мадригала трудно найти прообраз будущего шедевра композитора. Важно другое: в Пятой книге композитор находится в поиске музыкально-драматургических решений, тех моделей, которые окончательно оформятся и реализуются в последующих его произведениях, многие из которых будут обладать более ярко выраженным театральным характером.

Таким образом, в Пятую книгу Монтеверди помещает мадригалы «экспериментальные», в которых он, по его собственным словам, ищет баланс между словом и музыкой. Композитор совершенно очевидно мыслит сценическими ситуациями и потому обращается к крупным театральным сценам (пространным монологам и диалогам, что особенно ощутимо в многочастных произведениях).

Четвертую книгу можно охарактеризовать как «экспрессивную» и «риторичную», что проявляется не столько в использовании характерных музыкально-риторических фигур (хотя композитор к ним часто обращается), сколько в патетике музыкально-текстового высказывания, в «манифестации» чувств и переживаний. Эмоциональная и музыкальная цельность практически каждой пьесы, включенной в этот сборник, и, в то же время, выверенная внутренняя логика порядка следования мадригалов друг за другом придает этой Книге удивительное единство и свидетельствует о наличии драматургического композиторского замысла.

В Пятой книге Монтеверди, наоборот, пытается приспособить мадригал к драматической пьесе так, чтобы и текст звучал отчетливо, и музыка не утратила своей выразительности. При этом, стремясь сделать музыку «служанкой» слова, Монтеверди может показаться непоследовательным: он прибегает к крайне экспрессивным средствам там, где они не обязательны (например, междометия, вроде «*Ahi lasso*» или просто «*Ah*»), но, в то же время, оставляет без внимания патетические высказывания лирических героев, и строки, в которых можно было бы ожидать нечто особенное, положены на музыку в непритязательном декламационном складе⁶⁰.

⁶⁰ Наиболее показательным является случай во III части мадригала *Ch'io t'ami*, где в тексте Гварини Миртилло упрекает Амарилли в холодности, черствости и равнодушии, и уж если она с ним говорить не желает пусть скажет «хотя бы «умри», и я умру, увидишь», в то время как в музыке Монтеверди «*morì*» (умри) и «*morìg [mi]*» (я умру) пропеваются на мажорном трезвучии, благостном и бесконфликтном. Столь же невыразительно (особенно по сравнению с другими мадригалами на тот же текст), хотя и более мелодично Миртилло обещает умереть молча — «*Io mi morro tacendo*» — в конце знаменитого «*Cruda Amarilli*»

Особо отметим, что и Четвертую, и Пятую книги композитор выстраивает таким образом, что в них образуется определенная, почти сюжетная драматургия. При этом мадригалы, помещенные в каждую из книг, хотя и написаны композитором примерно в тот же период, демонстрируют совершенно разный творческий подход. Впрочем, и в том, и в другом случае цель у Монтеверди одна: максимально точно передать текст и с помощью музыкальных средств придать ему наиболее «правильную», достоверную интонацию.

ГЛАВА 3

Полемика Дж. М. Артузи и братьев Монтеверди

Понятие «*вторая практика*»

3.1. Предварительные замечания

о возникновении полемики Монтеверди и Артузи, а также о ее развертывании и предмете

В ноябре 1598 года Маргарита Австрийская совершила предсвадебное турне; в числе прочих городов она побывала в Ферраре, где ее приняли с подобающей роскошью. Неизвестно, должны были мадригалы Монтеверди, исполненные в то время в Ферраре, усладить слух будущей королевы Испании или они прозвучали в отсутствие сиятельной особы. Однако о факте ее пребывания в Ферраре стоит упомянуть, поскольку именно с описания встречи Маргариты начинается первый трактат Артузи о несовершенствах современной музыки и именно визит Маргариты отчасти спровоцировал *Pastore*-манию при мантуанском дворе на рубеже XVI–XVII веков. Ее предсвадебное турне сопровождалось насыщенной культурно-развлекательной программой, что, в общем, было делом обычным; тем не менее, и мадригалы Монтеверди, и представление 1598 года имели весьма длительные и заслуживающие интереса последствия.

Фигура Джованни Марии Артузи освещена в научной литературе гораздо меньше, чем Клаудио Монтеверди, поэтому, в отличие от последней, нуждается в представлении. Биографических сведений об Артузи сохранилось крайне мало: он родился около 1540 года, умер в 1613-м; в 1562-м стал каноником Конгрегации Спасителя в Болонье, а в 1563-м был там же назначен профессором. До этого Артузи учился у Джозеффо Царлино в Венеции и стал одним из самых преданных его приверженцев, что и породило впоследствии не одну бурную полемику. Практически все, что написал Артузи, основывалось на идеях Царлино, пропагандировало и защищало их.

Задолго до начала спора о второй практике Артузи написал «Invettiva del Burla Academico Burlesco al R. D. Vincentio Spada da Faenza» («Шуточный выпад Академика Шутовского⁶¹ в адрес глубокоуважаемого господина Винченцио Спада да Фаенца») — причем под именем «Academico Burlesco» скрывался сам Артузи, а «глубокоуважаемым господином Винченцио» был не кто иной, как Виченцо Галилей⁶²; предметом же нападок стали взгляды Галилея, изложенные в «Диалогах о музыке старинной и современной».

К сожалению, этот труд (как и некоторые другие труды Артузи) был утрачен, но он отчасти известен нам благодаря цитируемым фрагментам на страницах «*Aletologia di Leonardo Gallucio*» Эрколе Боттригари. Уже там Артузи призывает современных композиторов: «*Подражайте в трудах своих Адриану, Киприану, Меруло, Порта, что являются признанными мастерами (approbati autori) хорошей Школы⁶³, оставьте безделушки (le Bagattelle) некоторых современников, принадлейте к стилю, который будет чистым, подобно таковому у Цицерона, Тита Ливия, и иному (d'un altro) у Цезаря, и вы обретете признание невероятное (credito incredibile), но покуда вы остаетесь окутаны невежеством, в котором вы живете без помышлений проникнуть по ту сторону смысла вещей, — поверьте мне: вы теряете время на ловлю крокодилов⁶⁴, и уверяю вас, что ваши губы едва-едва припали к воде источника Парнаса» [Bottrigari, 73–74].*

Уже из призывов, содержащихся в этом отрывке, ясно, что Артузи, во-первых, — приверженец Вилларта и его школы, во-вторых — последователь и ревнивый охранитель идей своего учителя Царлино (в защиту которого он напишет еще один труд⁶⁵, также дошедший до нас лишь в цитатах Боттригари),

⁶¹ В переводе заглавия мы сохранили игру слов burla — Burlesco.

⁶² Первым это предположение высказал Гаспари в своем труде «О болонских музыкантах XVI века и их напечатанных трудах». Сейчас оно считается полностью подтвержденным.

⁶³ Отметим, что все названные композиторы — последователи Вилларта.

⁶⁴ Т.е. на напрасный, никому не нужный и даже опасный труд.

⁶⁵ Trattato apologetico in difesa dell'opere del Rev.do Zarlino da Chioggia («Апологетический трактат в защиту трудов Достоп-го Царлино из Кьоджи»).

и в-третьих, — проповедник чистоты стиля. Среди почитаемых и одобряемых им авторов — Чиприано де Роре, родоначальник *второй практики* по мнению братьев Монтеверди. Артузи призывает композиторов (на протяжении пятнадцати лет) не «ловить крокодилов», а подражать «Киприану», в то время как сами композиторы, по их мнению, подражают, продолжают и развивают идеи Киприана, что и приводит к пресловутым «крокодилам» и прочим «химерам», столь противным Дж. М. Артузи. Мы остановимся специально на том, как это могло получиться.

В рамках полемики с Монтеверди Артузи написал два фундаментальных тома: «Артузи⁶⁶, или О несовершенствах современной музыки: две беседы» (Artusi 1600) и «Вторая часть Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (Artusi 1603), а также еще несколько трудов под псевдонимом Антонио Браччино да Тоди, из которых до нас дошло лишь «Второе музыкальное рассуждение (discorso) Антонио Браччино да Тоди в связи с разъяснением письма синьора Клаудио Монтеверди, помещенным в “Scherzi Musicali”».

Монтеверди долгое время воздерживался от ответа на эти нападки, и тому можно найти немало причин. Во-первых, в 1599 году он женился, а в 1601 у него родился первенец — денег же не хватало, и здесь уместно вспомнить, что исполнение мадригалов в Ферраре (а также последующее посвящение Четвертой книги) были вызваны, в том числе, и желанием Монтеверди поменять место службы. Во-вторых, круг его служебных обязанностей в Мантуе — не только в качестве композитора, но и в качестве исполнителя (о чем впоследствии особо упомянет Джулио Чезаре) — был весьма широк. В-третьих, после смерти де Верта в 1596 году появилось вакантное место *maestro di cappella*, на которое Монтеверди рассчитывал — и был разочарован, когда на этот пост назначили Паллавичино. Кроме того, подготовка Четвертой и Пятой книг мадригалов к публикации, очевидно, также требовала внимания. О большой

⁶⁶ При этом фамилия вынесена с определенным артиклем: L'ARTUSI, т. е. обозначена как некий предмет; разгадка состоит в игре слов: Артузи трактует свою фамилию как соединение понятий *art* (т. е. искусство) и *usi* (т. е. правила, обычаи — узус) [Artusi 1600, 8 p.].

занятости композитора в момент начала полемики свидетельствует и долгий перерыв между выходом в свет Третьей и Четвертой книг мадригалов. Однако, получив желанную должность, Клаудио Монтеверди счел нужным ответить, что и сделал со временем в Пятой книге мадригалов. Последующее «Разъяснение», написанное Джулио Чезаре, было спровоцировано новым выпадом.

Восстановим события в хронологическом порядке и чуть более подробно остановимся на содержании перечисленных документов.

1588: Артузи пишет *Lettera apologetica del Burla academico Burlesco al R. D. Vincentio Spada da Faenza*, которое сохранилось в виде фрагментов и цитат приводимых Эрколе Боттригари. И хотя выпад был направлен против Винченцо Галилея, между Боттригари и Артузи завязалась многолетняя полемика.

1598: в Ферраре, в доме А. Горетти⁶⁷, исполняются свежесочиненные мадригалы Монтеверди. А Артузи в этом же году переиздает «Искусство контрапункта» — свой первый труд, ранее опубликованный в двух частях; теперь же, после переработки, он появляется в одном томе.

1600: выходит из печати Первый (и, по-видимому, предполагавшийся единственным) том Артузи «О несовершенствах современной музыки». Автор преподносит свои мысли в диалоге синьора Луки и синьора Варио, а книга делится на две части. В первой беседе (*ragionamento*) говорится об инструментах и инструментальной музыке; вторая же начинается как раз с обсуждения мадригалов, которые, как мы узнаем из уст персонажей, были исполнены в доме Антонио Горетти. Собственно говоря, большинство нападок направлено на мадригал «*Cruda Amarilli*», и именно он становится поводом для обсуждения несовершенств современной музыки.

Фигуры вымышленных героев первого тома заслуживают нашего внимания. По сообщению Артузи, синьор Лука учился в Болонье и общался там со многими учеными. Синьора Варио из Аретино состоит на службе

⁶⁷ Подробнее об Антонио Горетти см. в: [Литвинова 2012].

у кардинала Помпео Арригони⁶⁸ и «в музыке весьма искушен». Варио выступает в роли ментора и человека, придерживающегося консервативных взглядов, в то время как Лука задает вопросы, иногда подвергает сказанное сомнению, а иногда соглашается и просит Варио развить мысль. Он же пытается объяснить позицию современных композиторов, хотя нельзя сказать, что она ему близка и что он ее отстаивает. Вернее всего сказать, что синьор Лука выступает в роли «адвоката дьявола». Представляя разные точки зрения и давая им прозвучать по возможности без искажений, Артузи явно не хотел выглядеть ретроградом и узко мыслящим человеком. Но неприятие новшеств современной музыки и убежденность в верности идей Дж. Царлино определяют его музыкальные воззрения. Пытаясь подвести под них рациональную базу, он возводит свои вкусы в ранг «объективности».

1603: выходит в свет Четвертая книга мадригалов Монтеверди, которую он посвятил феррарской Академии Неустрашимых (*Accademia degli Intrepidi*). Вполне возможно, что «сборище благородных мужей», с которого синьор Лука пришел к синьору Варио с отрывками (*passagi*) из новых мадригалов в таком

⁶⁸ Это имеет значение, поскольку трактат «О несовершенствах современной музыки» был посвящен именно Помпео Арригони (1552–1616) в 1600 году. Арригони был возведен в сан кардинала 5 июня 1592 года. К началу 1598 года входил в состав Конгрегации Святой инквизиции (*Congregatio Sanctae Inquisitionis haereticae pravitatis*) основанной папой Павлом III в 1542 году для наблюдения за чистотой католического вероучения в качестве одной из ответных мер на распространение идей Реформации (в дальнейшем ее часто именовали Конгрегацией *Sant'Uffizio dell'Inquisizione*, сокращенно *Sant'Uffizio* или же *Inquisizione Romana*). Арригони входил в ближайшее окружение папы Климента VIII во время его пребывания в Ферраре с 8 мая по 26 ноября 1598 года, т. е. в то время, когда в Ферраре были исполнены мадригалы Монтеверди. В посвящении к первому трактату «О несовершенствах современной музыки» Артузи упоминает о своем обещании написать этот труд, данном кардиналу Арригони. Зигеле трактует это обстоятельство в том духе, что трактат был написан по заданию Арригони [Siegele 1994, 98-99]. Подтвердить или опровергнуть подобное предположение невозможно, однако обращает на себя внимание фрагменты двух предпосланных трактату сонетов, восхваляющих кардинала. В первом из них Артузи славит Арригони за то, что тот победил и поборол заблуждения мира (*Che gl'errori del Mondo vince, e doma*). Во втором стихотворении также приписывается заслуга исправления заблуждений мира (*Acchioche 'l Mondo del suo error s'emende*) [Artusi 1600, 7, 8 p.]. Настойчивость, с которой Артузи восхваляет Арригони за исправление заблуждений мира, дает нам все основания считать, что собственные усилия по очищению музыки от ее несовершенств он уподоблял деятельности кардинала в области вероучения. Посвящение трактата Помпео Арригони в этом контексте представляется естественным. Но считать вслед за Зигеле, что своими трудами Артузи провоцировал Монтеверди на такие высказывания, которые могли бы послужить основой инквизиционного процесса [Siegele 1994, 99], было бы слишком далеко заходящей фантазией.

замешательстве и смущении, и было очередным собранием Академии (или, точнее, интеллектуального кружка, заседания которого предшествовали ее учреждению в 1600 году).

В том же году Артузи публикует вторую книгу «Несовершенств современной музыки». На сей раз он не прибегает к художественной форме изложения, а вспомогательным материалом ему служат письма некоего Академика Тупицы (итал. *Ottuso* — тупоумный, глухой). Письма, на которые ссылается Артузи, вызывают множество вопросов. Были ли они, как и сам Академик Оттузо, лишь плодом литературной фантазии создателя трактата? Или же и письма, и их автор в действительности существовали? По всей вероятности, у Академика был некий реальный прототип. Но кто же скрывается под столь своеобразным именем? Вряд ли это был сам Монтеверди, который пожелал объясниться после выхода в свет первой части трактата Артузи. Скорее, автором писем являлся некий дилетант благородного происхождения, но указать конкретную личность не представляется возможным (хотя нельзя исключать, что современники хорошо понимали, о ком идет речь). Можно также предположить, что как таковых писем не существовало, а Артузи излагал позицию неких известных ему лиц, высказанную в устной форме.

Трактат 1603 года снова состоит из двух частей: в первой Артузи критикует «современную музыку» за попрание законов красоты и гармонии, приводя конкретные примеры. Именно здесь впервые появляется словосочетание вторая практика, вложенное в уста Оттузо. Во второй части, названной «*Consideratione*» («Размышления»), Артузи обосновывает необходимость придерживаться строгих правил, с одной стороны, ссылаясь на древних философов и музыкантов, с другой — используя расчеты.

В обеих частях своего трактата о несовершенствах современной музыки Артузи критикует несколько мадригалов Монтеверди: помимо «*Cruda Amarilli*», это «*Anima mia perdona*» и «*O, Mirtillo*» (в первой части трактата о несовершенствах современной музыки), а также «*Era l'anima mia*» и вторая часть мадригала «*Ecco, Silvio*» «*Ma se con la pietà*» (во второй).

Мадригал «Cruda Amarilli» стал неким символом этого спора, в центре которого стояли вопросы нового музыкального языка и вольного использования диссонансов; вопрос новизны как таковой и ее оправданности — также один из предметов полемики. С обсуждения «пассажей» из этого мадригала начинается «Вторая беседа» Луки и Варио в первом трактате, в которой Артузи, весьма подробно описав вечер у Антонио Горетти и присутствовавших там лиц, умышленно не называет автора обсуждаемых произведений, чьи новшества «остры и для слуха малоприятны» [Artusi 1600, 39 v].

Кулавик предполагает, что изначально Артузи не ставил себе целью подвергнуть порицанию мадригалы и манеру сочинения Клаудио Монтеверди. Скорее, композитор стал мишенью его критики как представитель современного искусства; к тому же, в отличие от некоторых своих коллег, также использовавших достаточно радикальные средства, он был «рядовым» музыкантом и композитором при мантуанском дворе, не имевшим ни знатного происхождения, ни, на тот момент, сколько-нибудь серьезного положения. Напомним: в эти годы Монтеверди был весьма разочарован неудачной попыткой занять место *maestro di cappella* и присматривался к феррарскому двору как к возможному месту работы.

«То, что Артузи не нарушает анонимности [Монтеверди], можно расценить как любезность, так как, по крайней мере, в мантуанских и в феррарских кругах любителей музыки могло быть известно, кто был автором критикуемого мадригала. Сохранение анонимности атакованного имеет тем большее значение оттого, что сам Артузи, называясь на титульном листе сочинения по имени, бросает на чашу весов собственный авторитет. И, кроме того, указывая время, место и имена участников музыкальных вечеров (в том числе Луццаски), именовавшихся “академиями”, на которых он и познакомился, по-видимому, с объектом своей критики, он соблюдает точность, как при документальном изложении фактов. Если бы Монтеверди был единственной целью атаки, такую стратегию было бы трудно понять.»

Артузи рассматривает Монтеверди (так же, как и тот сам себя) в качестве представителя сообщества и образца новой музыкальной практики и лежащей в ее основе музыкальной эстетики. То, что Артузи мог оставить не названным автора примеров, поскольку тот был всем известен, не доказывает того, что тем самым острая критика приняла характер открытых личных нападок: ведь ответ со стороны Монтеверди, в котором тот назвал бы себя, вероятно, не требовался» [Kulawik 2011, 29].

Отметим важную для дальнейшего развития спора подробность: в нотном примере Артузи приводит девять тактов; семь из них — из мадригала «*Cruca Amarilli*», где они, однако, расположены не подряд. Получается некая «нарезка»: собранные на одной строчке диссонансы и в самом деле производят странное впечатление — особенно со сменой ключа и с появлением ключевого знака в последних двух тактах, где даны фрагменты другого мадригала (из второй части *Anima mia perdona — Che se tu se' il cor mio*).

1605: появляется Пятая книга мадригалов Монтеверди, в которой он отвечает на нападки Артузи. Уже в посвящении Винченцо Гонзаге композитор подчеркивает, что и он сам, и его мадригалы находятся под протекцией герцога Мантуанского: «*Теперь же, когда они [мадригалы] напечатаны под покровительством столь великого государя, жить им в вечности, к стыду тех [злых] языков, которые пытаются погубить труды других*». Непосредственный же ответ «обидчику» содержится в обращении к читателям «*Studiosi lettori*»⁶⁹, где, кратко обозначив свою позицию, Монтеверди обещает написать трактат «*Вторая практика, или О совершенстве современной музыки*».

1605(?): известно, что вскоре после выхода в свет Пятой книги мадригалов, возможно, что даже в том же году, был написан очередной труд, на сей раз под псевдонимом Антонио Браччино да Тоди, — но он не сохранился.

⁶⁹ Этим заголовком Монтеверди отсылает ко Второй книге Артузи и полемизирует с ним: Артузи обращается к любезным читателям (*amici lettori*), а Монтеверди — к прилежным в изучении музыки читателям (*studiosi*).

1607: в конце сборника «Scherzi musicali» публикуется «Dichiarazione della lettera stampata nel Quinto libro di suoi Madregali» («Разъяснение письма, напечатанного в Пятой книге его мадригалов») Джулио Чезаре Монтеверди, в котором брат композитора последовательно растолковывает все то, что в немногих словах изложил Клаудио. На каждое предложение текста, а иногда на отдельные слова или выражения приходится примерно по абзацу разъяснений.

1608: выходит в свет упомянутое «Второе музыкальное рассуждение Антонио Браччино да Тоди».

Две главные претензии, которые предъявляет представителям современного искусства Артузи, — это безосновательное нарушение правил и введение этих нарушений в обиход в качестве своего рода нового правила: «*Они зовут свои несообразности вещами (cose), сделанными в ином стиле (in altro stile), и желают, чтобы это стало истинным способом сочинения*» [Артузи 1600, 40].

Следовательно, предмет полемики заключается не столько в употреблении консонансов и диссонансов как таковом, сколько в их понимании и в понимании того, что представляет собой музыкальная иерархия. Для Артузи немислимы та свобода и то легкомыслие, с которыми Монтеверди иной раз использует весьма странные и жесткие созвучия: «*Не отрицаю, что композиторы не случайно стали использовать диссонансы в своих сочинениях (Cantilene), но говорю верно (bene), что, будучи по природе противоположностью консонансам, они не могут ни в какой манере ни вводиться, ни употребляться тем же способом [что и консонансы]... для диссонансов нужны иные методы, поскольку они иной природы; способ был продемонстрирован Артузи в “Искусстве контрапункта”, но не в той манере, как это делают сии новые мастера (maestri)*» [Artusi 1600, 42–43].

На страницах своего трактата об искусстве контрапункта Артузи уже допускал, что кварту можно вести в тритон, а секунду — в приму. Неприготовленной ногой удивить его было нельзя, тем более что у Монтеверди

встречаются и более «вопиющие» примеры жесткого звучания: в той же Пятой книге опубликован мадригал «Ch'io t'ami», содержащий последовательность из трех септаккордов подряд, но это не смутило Артузи или, по крайней мере, не привлекло его внимания. Сам он пишет в 1600 году:

«Варио: Мне приятно в наши дни видеть новую манеру сочинения, но удовольствие мое лишь возрастет, если я увижу, что эти пьесы основаны на некоторых соображениях, которые успокоят разум; воздушные же замки, химеры на песке мне не нравятся: такая новизна достойна порицания, а не похвалы. <...> Как можно оправдать и скрыть эти несовершенства, если они дерзки до крайности?» [Artusi 1600, 39–40].

Со страниц своих трактатов Артузи предстает человеком, ставящим разум, интеллект, рациональное начало на первое место. Разумность, здравомыслие для него — важнейший критерий художественности, а потому правила, которые проистекают либо от природы, либо от опыта, либо от знания, для него многое значат. Он не отвергает новое как таковое, но требует, чтобы оно было чем-то обосновано. Игнорирование правил возмущает Артузи не потому, что он догматик, а потому, что он считает их разумными и понимает их происхождение.

Музыка Монтеверди ему непонятна: он видит нестройное, нелогичное голосоведение, смешение ладов, акциденции, возникающие не в результате тяготений, а по прихоти композитора, и возмущается этим, поскольку произвол для него — понятие однозначно негативное.

«Новизна и манера, которые нынче распространилась в пени; диссонансы, противные (contra) важным Правилам; обычаи, которые некоторые современные [композиторы] вводят как иные законы, и были причиной..., по которой я написал некоторые мысли (cose) в книге L'Artuso... Иные так поступают от своего скудоумия: они говорят к удовольствию других, желая сделать тем приятное, — о них и разговаривать не стоит. Другие же, хотя и умны, считают своим призванием не хвалить ничего, кем бы оно ни было

создано, и делают все, что им заблагорассудится. <...> Иные же, имея душу порочную, все добрые предметы почитают (giudicano) дурными, и посредством софистических доводов они стараются убедить, что добро есть добро, но, некоторым образом, зло есть добро еще большее. Подобно этому, для тех, кто желает, октава прекрасна, но септима еще милее и приятнее для слуха. <...> Вопреки мнению философов, теоретиков и практиков, они по сию пору поют и пишут в таком роде» [Artusi 1603, 1–2].

Таким образом, то, что нынешнему читателю кажется вопросом чисто техническим (следует композитор правилам строго или же нарушает их?) или эстетическим (хорошо или дурно звучит септима?), Артузи (думается, что в рамках риторики) возводит до категорий Добра и Зла. По убеждению болонского ученого, представителям современного искусства нечего представить в свою защиту: «Они обещают великие дела, диспуты о философии, и защищают новые правила авторитетом Аристоксена, Птолея, Царлино, Галилея, расширяя поля искусного (artificiosi) контрапункта, но я вижу, что они приукрашивают, желая обелиться. А потому, читатель, будь осторожен и читай со вниманием и рассуждением, поскольку я нашел их полными софизмов и лживости — хотя и достаточно эффектных, однако так сделанных, чтобы легко обмануть тех, кто не был столь осторожен» [Artusi 1603, 4–5].

Он весьма неоднозначно относится ко всякой «новизне» и постоянно подчеркивает, что все новое должно происходить из старого, не нарушая традиций и обычаев. «Я утверждаю, что, для того чтобы ввести новую манеру сочинения, необходим авторитет (autorità) Старых [мастеров] или же доказательства. При этом я разумею не любых Старых, поскольку в любую эпоху были и те, кто более других упражнялся в остроумии, но лишь самых выдающихся, а из них — тех, кто учит добру и красоте Музыки, традициям, из которых проистекают правила, полученные путем доказательств или от природы самих вещей, подтвержденные опытом, который есть отец всех вещей, и долгой привычкой» [Artusi 1603, 12–13].

При этом сам Артузи, ссылаясь во втором разделе трактата 1603 года — в «Размышлениях» («Considerationi») — на философов и музыкальных теоретиков античности и средневековья (чаще всего на Аристоксена), прекрасно понимает, что авторитет древних, как и их конкретные мнения, уже не столь непререкаемы, в первую очередь потому, что нет согласия среди самих авторов. Так, обращаясь в Первом размышлении (Primo consideratione) к античной ладовой системе, он обнаруживает, что, хотя номенклатура ладов у всех ученых одинаковая (дорийский, фригийский, лидийский и т. д.), порядок их у каждого свой. Более того, у каждого автора обнаруживаются свои подразделения: *«Платон называет некоторые лидийские [лады] смешанными, некоторые — высокими, иные — ионийскими, иные — лидийскими, а после добавляет еще дорийский и фригийский. В другом же месте он называет только дорийский, ионийский, фригийский и лидийский»*; далее Артузи перечисляет подобные несоответствия у Птолемея и других авторов. Таким образом, Платон, а также другие выдающиеся философы оказываются недостаточно авторитетны: ведь *«там, где путаница, не может быть порядка»*, но именно упорядоченность — основа стройности и гармонии [Artusi 1603].

В то же время, хотя противоречия во взглядах древних философов и теоретиков музыки для Артузи очевидны, он с удовольствием опирается на их авторитет там, где он согласуется с его собственными представлениями о разумном и естественном в музыке. Так, в трактате 1603 года (в Пятом размышлении), ссылаясь на Аристотеля, Птолемея и Боэция, Артузи утверждает приоритет октавы и унисона над всеми интервалами — ибо октава и унисон совершенны. Между тем, в музыкальной практике того времени ни унисоны, ни октавы не были *первыми* созвучиями; более того, по правилам *«первой практики»* — то есть, как раз по правилам добра, красоты и основ гармонии, — параллельные октавы считались нарушением благозвучия. Однако сила традиции, идущей еще от Пифагора, такова, что Артузи совершенно искренне почитает *«октаву первым среди консонансов после унисона»*, ибо это доказано

математически. При этом пятью годами раньше, на страницах «Искусства контрапункта», он пишет об особой экспрессии диссонансов, подходящей для передачи чувств горя, страдания и т. д.

Силу авторитетных мнений Артузи умело использует для подкрепления собственных теоретических представлений. И поскольку свои эстетические суждения он стремится обосновать с позиций как разума, так и чувства (впоследствии этот подход получит зеркальное отражение в письме Клаудио Монтеверди 1605 года), то и в опоре на авторитеты пытается найти баланс между мнениями соответственно каноников и гармоников. При этом большинство ссылок в его трактатах приходится на Аристоксена — автора, наследие которого в XVI веке было хорошо известно и обсуждалось еще в спорах между Царлино и Винченцо Галилеем.

Монтеверди же отвечает достаточно скромно и к тому же скупой (даже если считать «Разъяснение» текстом, одобренным Клаудио Монтеверди и полностью соответствующим его мыслям, объем высказываний братьев не идет ни в какое сравнение с масштабом публикаций Артузи). Он ссылается лишь на Платона, в чьих трудах черпает некоторые близкие для себя идеи. На Платона Монтеверди будет ссылаться и впоследствии, в венецианские годы творчества, — в Восьмой книге мадригалов, когда ему потребовалось обосновать «взволнованный стиль» (*stile concitato*), а также в письме 1633 года к Дони, которое мы рассмотрим и прокомментируем специально. Труды Платона помогали Монтеверди не только в тех случаях, когда с помощью авторитета философа можно было отвести от себя нападки; они давали музыканту возможность рационально, эстетически оправдать сделанное скорее чувством, нежели разумом — в соответствии с композиторским пониманием природы человеческих переживаний, во многом интуитивным, а не по строгим правилам *«добра и красоты, что лежат в основе Гармонии»*.

В то время как Артузи ищет музыке математические обоснования, выступая с позиций «разумного», Монтеверди исходит из словесного текста и своих представлений о том, как его следует воплотить, и здесь для него не существует готовых, подходящих на все случаи жизни шаблонов. Предписаниям учения о контрапункте он противопоставляет, на самом деле, не «произвол художника», а, фактически, категорию вкуса, отдает приоритет истолкованию словесного текста над соблюдением школьных норм. Артузи указывает на правила как на происходящие из «природы самих вещей, подтвержденные опытом, который есть отец всех вещей» — композитор же сочиняет, исходя из своего опыта и понимания природы, выбирая те практические приемы создания мадригала, которые лучше всего соотносятся с идеей первенства слова.

Изложить их в виде теоретического учения Монтеверди не мог в принципе, даже если бы он все же решился написать обещанный трактат. Как отмечает Кулавик, *вторая практика* не была для Монтеверди «общим знаменателем», к которому можно было бы привести стиль мадригалов Чиприано де Роре, Альфонсо Фонтанелли, Карло Джезуальдо и свой собственный. Более того: «Хотя, с точки зрения Монтеверди, современные ему композиторы чаще прибегали к “*seconda pratica*”, она не была чем-то принципиально новым» [Kulawik 2011, 43].

Таким образом, *вторая практика*, в отличие от *первой*, не была сводом неких писанных правил, а, скорее, означала композиторский подход к музыкальному воплощению текста (не случайно это понятие связано с историей мадригала, а не с историей инструментальной музыки), который реализовывался гибко и многообразно, в зависимости от того, как тот или иной автор понимал «слово»⁷⁰ и какими средствами воплощал его претензии на «господство». Один музыкант будет широко использовать хроматические гармонии, другой — нет; у кого-то из представителей «второй практики» действительно встречается свободная трактовка диссонансов, но далеко не у всех, и т. п. Впрочем, как

⁷⁰ Например, таков для него целостный смысл стихотворения, ряд поэтических образов или же отдельные, полные экспрессии слова.

нам предстоит увидеть, развертывание полемики не способствовало тому, чтобы наилучшим образом выражать свои мысли. Скорее наоборот, пытаюсь парировать выпады Артузи и играть время от времени «на его поле», братья Монтеверди изложили не самое совершенное учение о музыкальной практике своего времени, и в ряде случаев исследователю необходимо различать то, что было сказано буквально, и ту истину, которую пытался донести до своих прилежных читателей композитор.

Что же касается собственно объекта нападок Артузи — употребления диссонансов в мадригалах Монтеверди, то его теоретическое обоснование появилось позже — в барочных учениях о музыкальной риторике, где было адаптировано представление о позволительных оратору «вольностях»; сам термин *licentia* впервые появляется на страницах трактата Иоганна Андреаса Хербста «*Musica poetica*» (1643). «Личенцой», в частности, могло называться такое «узаконенное» нарушение правил, как брошенный диссонанс, — явление это получило столь широкое распространение на практике, что считалось допустимым и оправданным.

3.2. Композиционно-технические аспекты спора о второй практике

3.2.1. Вторая практика и становление тональной гармонии (концепция Ульриха Зигеле и острый ум Теофила)

Как было нами показано в предыдущих разделах, полемика Артузи с братьями Монтеверди не ограничивалась обсуждением собственно музыкальных проблем. Предмет спора был гораздо обширнее: он охватывал ряд философско-эстетических вопросов; сама же дискуссия представляла собой параллель литературным контroversиям рубежа XVI–XVII веков, связанных

с обсуждением «Верного пастуха» Гварини, а также теории трагикомедии, изложенной автором этой пьесы.

Тем не менее, было бы не только поспешно, но и неправильно исключать спор о *второй практике* из истории учений о музыкальной композиции. Влияние полемики на развитие композиторского искусства Барокко было велико, и оно, неоспоримо, затрагивало как собственно практику употребления диссонансов (один из важнейших пунктов барочного учения о композиции), так и сам способ выстраивания музыкальной ткани сообразно эстетическим принципам новой эпохи. Литература по данному вопросу чрезвычайно обширна, однако сегодня наибольший интерес представляет оригинальная и провоцирующая полемика концепция Ульриха Зигеле. Немецкий ученый не просто поставил и тщательнейшим образом рассмотрел вопрос о том, как следует понимать *вторую практику* в композиционно-техническом отношении, но также рискнул самостоятельно сформулировать те правила, которые Клаудио Монтеверди не смог изложить в виде теоретического трактата: великий музыкант представил доказательства «неслучайного» характера своего творчества не на словах, а на деле, — опубликовав Пятую книгу мадригалов.

Все стадии знаменитого спора Зигеле анализирует в деталях. По его мнению, переломным моментом в развитии полемики стала публикация «Разъяснений» Джулио Чезаре в 1607 году. Если до этого времени речь шла о том, случайно или нет использует диссонансы Клаудио Монтеверди, то Джулио Чезаре поставил вопрос более широко: как можно обосновать практику использования диссонансов, продемонстрированную его братом в Пятой книге. Именно благодаря этому тонкому ходу дискуссия обрела преимущественно философско-эстетический характер [Siegele 1994, 49].

Это не означает, однако, что «основания истины» (*li fondamenti della verità*), на которых, по утверждению Монтеверди в письме к читателям 1605 года, строится его музыка, надо понимать лишь в обобщенно-философском плане. По убеждению Зигеле, за этим выражением стоят конкретные представления

итальянского музыканта о технике композиции, в которых он в гораздо меньшей степени расходится со своим оппонентом, чем мы могли бы предположить: «Основанием истины для композитора является, по Артузи, *harmonia propria* — звуковысотная структура “нота против ноты”, состоящая из одних лишь консонансов. В конце своего письма Монтеверди претендует на то, что он опирается на эту структуру и исходит из того основания, из которого требует от него исходить Артузи. Вопреки своему противнику, он подчеркивает, что у них имеется общий фундамент. Расхождение же состоит не в том, можно ли вводить диссонансы в звуковысотную структуру, состоящую из одних лишь консонансов. Возможно, Монтеверди и Артузи едины даже в том, что это введение диссонансов носит акцидентальный характер. Расхождение состоит в том, как эти диссонансы вводятся. Но, опять-таки, нет никакого расхождения в том, что диссонансы должны вводиться по правилам. Расхождение состоит лишь в том, что эти правила гласят» [ibid., 48].

Почему Монтеверди не формулирует своих правил? Зигеле дает этому несколько объяснений — несомненно, более серьезных, чем оправдания Джулио Чезаре вечной занятостью его брата на герцогской службе. С одной стороны, он подчеркивает уникальный подход Монтеверди к использованию диссонансов, значительно опередивший свое время. Единственное, что оставалось композитору, — отвечать оппоненту не словом, а делом. С другой стороны, Зигеле пытается доказать связь Артузи с консервативными кругами римской Контрреформации (в частности, с кардиналом Арригони). Призывая Монтеверди раскрыть свое композиторское кредо, Артузи, возможно, провоцировал того сознаться в музыкальной «ереси».

В рамках этой гипотезы Зигеле приводит многочисленные факты из жизни Монтеверди: в частности, публикацию знаменитого собрания, состоящего из Мессы и Вечерни (1610), и его посвящение римскому папе Павлу V (якобы в поисках более сильного церковного покровительства, чем то, которым обладал Артузи), а также переезд Монтеверди в Венецию (где влияние Рима

было ограниченным и «свободомыслящий» композитор мог чувствовать себя в безопасности). Даже письмо Клаудио Монтеверди, адресованное Джованни Баттиста Дони, от 22 октября 1633 года, Зигеле встраивает в свою версию: прославленный ученый был тесно связан с правившим в Риме семейством Барберини. Возможно, интерес теоретика к трактату Монтеверди, некогда обещанному композитором, был еще одной попыткой «коварного папства» спровоцировать композитора на открытое изложение своих убеждений, от чего благоразумный Клаудио весьма дипломатично уклонился⁷¹.

Однако, как бы ни были увлекательны размышления Зигеле по поводу тех или иных исторических фактов, основной причиной молчания Монтеверди о правилах своего искусства ученый, по всей видимости, считает новизну музыки великого композитора. Именно ее он и пытается выявить, предпринимая детальнейший и интереснейший с методологической точки зрения анализ центрального произведения полемики о *второй практике* — мадригала «*Cruca Amarilli*». В своем анализе Зигеле исходит из заявленного ранее представления о *harmonia propria* (или *concento*) как своего рода «заднике» получившейся в реальности композиции, ее первооснове. Поэтому главной целью ученого является доказать возможность редуцировать всю музыкальную ткань сочинения к плавному соединению полностью консонантных созвучий. Это Зигеле удастся сделать в отношении первого и второго разделов мадригала; в отношении третьего, контрапунктического по своему складу, он говорит о «росте» композиции: если в первых секциях «полностью консонантная структура является конкретной отправной точкой», то в третьей, «напротив, ее гармонии лежат в основе лишь как представление» [ibid., 84].

Тем самым Зигеле решает первую часть своей задачи: если принять его интерпретацию третьего раздела на веру, то действительно можно считать, что диссонансы в мадригале являются «обработкой» постоянно присутствующей

⁷¹ При этом Зигеле обращает внимание на тот факт, что ровно за четыре месяца до появления письма, 22 июня 1633 года в Риме произошло знаменитое осуждение Галилео Галилея [ibid., 102].

в представлении композитора *harmonia propria*. Однако это еще отнюдь не выявляет специфики того единственного в своем роде, не опирающегося, по мнению Зигеле, ни на какую традицию, метода письма Монтеверди, объяснить который обещает немецкий ученый. Идея Зигеле раскрывается благодаря обзору гармонической схемы мадригала, из которой видно, что каденции разделов и подразделов расположены исключительно на I, IV и V ступенях, а само гармоническое содержание большинства подразделов сводится к каденционным оборотам, состоящим из аккордов кварто-квинтового родства [ibid., 92–93]. Более того, хотя смена каденционных ступеней не является, как отмечает Зигеле, настоящей модуляцией в позднейшем тональном смысле (поскольку смены звукоряда при этом не происходит), сама возможность смены точки отсчета для автентических и плагальных оборотов является, по мнению ученого, «шагом на пути к модуляции» [ibid., 94].

Подводя итог своему исследованию, Зигеле отмечает «разделение единой до той поры музыкальной ткани на два слоя — мелодический передний план и гармонический задний план. Прежде связность музыкальной ткани состояла в контрапунктической координации голосов. Ныне эта контрапунктическая координация голосов может в определенной степени ослабевать. И если координация голосов ослабевает, то связность ткани состоит в отношении каждого из голосов с общими для всех голосов рамками находящейся на заднем плане гармонии» [ibid., 96].

Начинающийся переход к тональной гармонии объясняет, по мнению Зигеле, и проблему «двойственности» лада в «Cruda Amarilli», на которой настаивает Артузи. В самом деле, из пятнадцати каденций мадригала шесть располагаются на I ступени (G), пять на IV (C) и лишь четыре на V (d). Обилие «не свойственных» 7-му тону каденций на IV ступени (особенно много их в первом разделе сочинения: три из пяти) вызывает у Артузи законное подозрение, что мадригал мог быть написан в 12-м тоне. Как отмечает Зигеле, каденции на G становятся при этом амбивалентными: их можно интерпретировать либо

как каденции на I ступени 7-го тона, либо как каденции на V ступени 12-го тона [ibid., 52]. И хотя за Монтеверди стояла особая итальянская традиция подчеркивать значение звука с как в мелодике, так и в каденционном плане 7-го тона, автор мадригала истолковал эти возможности модальной системы таким образом, чтобы подчеркнуть кварто-квинтовое родство гармоний. То, что Артузи, в рамках своей теоретической системы, понимал как принадлежность произведения двум ладам сразу, было, согласно Зигеле, «разрывом с традицией и предсказанием будущего (тогда, правда, еще неведомого). Но для того, чтобы передать словами новое положение дел в области композиции, очевидно, не хватало понятий», — добавляет исследователь [ibid., 53].

Представление о Клаудио Монтеверди как об одиноком пророке будущей тональности (своего рода Галилео Галилее от музыки — позволим себе немного утрировать нарисованную Зигеле картину) с первого взгляда кажется слишком романтичным и легко уязвимым. Однако не всякая критика этой интересной концепции, включающей в себя множество тонких деталей, легко достигает успеха. Тем не менее, многие претензии Бернда Кулавика к Зигеле следует признать правомерными. В частности, Кулавик упрекает предшественника в «солипсическом» подходе к явлению *второй практики* и в отказе учитывать очевидные факты. Вопреки прямым утверждениям Монтеверди о том, что ко *второй практике* принадлежит творчество большой группы музыкантов (исходящих из того, что слово является госпожой гармонии), Зигеле убежден, что великий композитор был изобретателем уникального метода письма (который представлен во всей своей полноте в одном-единственном произведении, анализируемом в работе Зигеле), и потому отказывается воспринимать всерьез и подробно анализировать сочинения других авторов — например, мадригалы де Верта, Маренцио и Паллавичино на тот же монолог Миртилло. Между тем, по мнению Кулавика, только с помощью подобного анализа и можно нарисовать картину *второй практики*, отразив в ней всю широту и полноту данного явления [Kulawik 2011, 59].

В дополнение к этому, по мнению Кулавика, предпринятая Зигеле попытка реконструировать «первый слой» композиции «Cruda Amarilli» не ведет ни к пониманию собственного метода композиции Монтеверди, ни (тем более) к пониманию того смысла, который он вкладывал в категорию *seconda pratica*. Спорным является само утверждение, будто Монтеверди мыслил свой мадригал не контрапунктически, а гармонически [ibid., 60]; кроме того, если процесс композиции действительно сводился к выработке «второго» слоя на основе первого, то превращению поэтической речи в музыкальную в нем вообще не находится места.

При всей справедливости критики Кулавика, наблюдения Зигеле не следует считать полностью ошибочными: в них есть зерна истины. Если не рассматривать аналитические наблюдения исследователя как реконструкцию метода, которым Монтеверди на самом деле создавал свой шедевр — к тому же, метода, который можно было бы формализовать и создать на его основе оригинальное учение о композиции (якобы не сформулированное самим Монтеверди), — то нельзя не признать их ценности для понимания некоторых закономерностей как знаменитого мадригала в частности, так и музыкального мышления рубежа XVI–XVII веков в целом. Музыкальную ткань «Cruda Amarilli» действительно можно свести к набору однотипных гармонических оборотов, что свидетельствует в пользу наступления эпохи «гармонической тональности» (Дальхауз), то есть такой звуковысотной системы, основой которой являются терцовые созвучия и их функциональные отношения между собой. Верно и то, что одной из причин ослабевающей строгости контрапунктических правил к началу XVII века — в частности, правил, касавшихся употребления диссонансов, — стало упрочение значения гармонических связей между элементами музыкальной ткани. Вместе с тем, процесс этот в европейской музыке имел универсальный характер и не мог ограничиваться творчеством одного, пусть и гениального композитора. Такие «экстремальные» сочинения, как «Cruda Amarilli» Монтеверди, не могли

изменить течение музыкальной истории, но своим появлением они дают обильную пищу для размышлений о законах и тенденциях ее развития.

Наконец, появление в науке такого яркого феномена, как концепция Зигеле, отразило, по-видимому, некоторый запрос, сложившийся как раз в первой половине 1990-х годов. За два года до работы немецкого ученого в сборнике статей «Музыкальный гуманизм и его наследие», посвященном Клоду Палиске (одному из классиков исследований спора о *второй практике*), вышел в свет тонко стилизованный диалог Чарльза Браунера «Вторая практика, или Несовершенства композиторского голоса», участники которого, Теофил (Teofilo) и Кристофор (Cristoforo), подвергают критическому рассмотрению разнообразные суждения, накопившиеся за долгую и насыщенную событиями историю изучения этой полемики. Уже в самом начале диалога Теофил просит Кристофора воспроизвести знаменитое определение *второй практики*, сформулированное Джулио Чезаре от лица Клаудио («Его брат! Интересно, что он не смог сделать этого сам. И что же его брат говорит?») [Brauner 1992, 196]). Именно это определение автор диалога и будет оспаривать в дальнейшем.

«Слова, несомненно, были важным источником вдохновения для Монтеверди, — определяет направление дискуссии Теофил. — Тем не менее, я задаюсь вопросом: неужели, говоря, что слова являются госпожой гармонии, мы даем адекватное объяснение тому, что происходит в мадригалах Монтеверди?» [ibid., 197].

Полемическая цель диалога — развенчать упрощенные представления о музыке раннего Барокко, и право произнести основной тезис Браунер вновь отдает Теофилу: «Мне не хотелось бы быть слишком догматичным..., и можно допустить возникновение могучей музыки, которая находится в услужении текста. Но я склонен думать, вместе с Артузи, что великая музыка всегда имеет собственную логику, превосходящую логику текста даже в тех случаях, когда она взаимодействует со словами. Только в вещах, сильно зависящих

от иллюстрации слов, техники, столь презираемой эстетиками раннего Барокко, музыка могла утратить свою автономию» [ibid., 210].

По ходу диалога Теофил приводит ряд примеров из мадригалов Монтеверди, свидетельствующих о том, что их музыкальная организация не сводится к отражению смысла и структуры словесного текста. Некоторые из примеров — и это, конечно, не случайно — связаны с «Cruda Amarilli». В частности, Теофил утверждает, что оригинальная идея Монтеверди объединить три раздела мадригала в тематическом отношении проистекает из стремления композитора выстроить чисто музыкальную логику, несколько не predetermined логикой монолога Миртилло ([ibid., 208]; неудивительно, что подобная мысль не пришла в голову ни одному из предшественников великого музыканта). Сама практика употребления диссонансов в мадригалах Монтеверди, подчеркивает Теофил, не детерминируется жестко словами: например, одни и те же самые восклицания, повторяясь внутри одной пьесы, могут как сопровождаться экспрессией диссонанса, так и обходиться без нее.

Одна из самых важных и свежих идей Теофила (и Чарльза Браунера, явно симпатизирующего его воззрениям) связана, как и у Зигеле, с подчеркиванием значения гармонического фактора в творчестве великого композитора: «Я не думаю, что практика Монтеверди объясняется мелодическим стилем. В конце концов, мелодии Палестрины тоже имели свою логику, однако диссонансы, подобные тем, которые использует Монтеверди, у Палестрины звучали бы явно неуместно. Для меня объяснение лежит скорее в гармоническом стиле Монтеверди, чем в его мелодиях, хотя они, конечно, идут рука об руку» [ibid., 203].

Чтобы подтвердить эту мысль, автор диалога поощряет его персонажей обсудить тот фрагмент мадригала «Cruda Amarilli», который считается самым спорным и скандальным еще со времен выхода в свет первого полемического трактата Артузи: восклицание «Ahi lasso!» в тактах 11–14. К сожалению, Браунер некорректно трактует замечание Луки о том, что, по заявлению

сторонников новой музыки, те соблюдают *relatione Harmonica* [Artusi 1600, 40v], то есть соотношений, предписанных правилами контрапункта, которые, в свою очередь, основываются на числовых закономерностях («армонии»). Это выражение имеет определенный для своего времени смысл, и совершенно исключено, что Артузи (или его оппоненты, если устами Луки в данном случае действительно излагается точка зрения противников болонского теоретика) мог подразумевать здесь нечто в духе позднейшего понятия тональной гармонии. Тем не менее, Теофилу принадлежит важное замечание о том, что противники Варио, не названные в трактате Артузи, возможно, рассматривают пресловутые диссонансы а⁷ и f⁷ как часть лежащей в их основе соль-мажорной гармонии — которая, в свою очередь, является частью сильного в тональном отношении гармонического оборота I — III — V — I [Brauner 1992, 206]. Таким образом, ключевая идея работы Зигеле ко времени ее выхода в свет была на самом деле не нова: не прибегая к сквозному анализу «Cruda Amarilli», Браунер одним жестом указал на главную особенность звуковысотной структуры этого мадригала. Героям диалога остается лишь артикулировать то, что логически следует из этого наблюдения Браунера:

«Кристофор: Ты говоришь, что диссонансы у Монтеверди — результат переориентирования музыки с мелодического на гармоническое измерение.

Теофил: Верно. <...> Традиционными соображениями относительно голосоведения и расположения звуков на тех или иных долях такта можно пренебречь. Вместо этого диссонансы должным образом расположены и разрешены в отношении гармонической структуры... фрагмента. И кроме того, без такой гармонической ориентации диссонансы были бы — хотелось бы выразиться корректно: ведь я не Артузи! — по меньшей мере эксцентричны, как это бывает у Джезуальдо.

Гармоническая структура в целом представляет собой серию простых тональных оборотов, вроде уже описанного. Они не складываются, как показывает Дальхауз, в полностью созревшую систему тональности,

которую мы находим в конце XVII века. Однако именно этот стиль сделал возможным развитие тональности, и, в конечном счете, например, фуги И. С. Баха — строго контрапунктические, как какой-нибудь мотет XVI века, но гораздо более диссонантные и без текста, про который можно было бы сказать, что он держит музыку в услужении» [ibid., 206–207].

В блистательном литературном стиле Браунеру удалось лаконичным жестом указать на те собственно музыкальные особенности мадригалов, которые выделяют Монтеверди среди современников и дают все основания считать его одним из больших мастеров гармонии. Вместе с тем очевидно, что ощущение тональной логики служит для композитора скорее внутренним оправданием его прегрешений против гармонии контрапунктической (за которые его и критикует Артузи), чем руководством к построению целостной художественной формы. В планы композитора никак не входило вносить вклад в создание музыкального стиля будущего. И потому нельзя сказать, что у него не хватало терминологии для того, чтобы объяснить секреты своего ремесла. Его лучшие произведения, бесспорно, имеют автономное музыкальное измерение и, тем не менее, теснейшим образом связаны с выразительностью слова, которое действительно на какое-то время становится в новой музыке госпожой. В поисках музыкальной выразительности Монтеверди в своих новаторских мадригалах постоянно экспериментирует, выходя за границы, дозволенные писаными правилами контрапункта. И если закономерности тональной гармонии могли служить ему поддержкой в смелых исканиях, то о том, что было при этом источником вдохновения и путеводной нитью, нам еще только предстоит выстроить гипотезу.

3.2.2. Вторая практика *между контрапунктом и Musica accentata*

Не отрицая наличия в музыке Монтеверди гармонических последований, предвосхищающих тональные структуры, на что обращают внимание современные исследователи (Зигели, Браунер и др.), посмотрим, на какие реалии современного ему музыкального искусства мог опереться автор «Cruda Amarilli» и других «скандально» известных мадригалов на тексты Гварини на рубеже XVI и XVII столетий.

В этом нашем намерении наилучшей помощью со стороны композитора мог бы послужить авторский анализ хотя бы одного из сочинений на тексты Гварини. Но таковых в распоряжении исследователей творчества Монтеверди и истории второй практики нет и никогда не будет. В этой ситуации приходится обращаться к тем источникам, которые, предположительно, наиболее близки к представлениям самого великого композитора, и прежде всего, пусть это и может показаться на первый взгляд странным, — к полемическим трудам Джованни Марии Артузи.

Обращая свою критику против мадригалов Монтеверди, болонский теоретик был вынужден воспроизводить в своих диалогах 1600 и 1603 годов позицию если не автора «Cruda Amarilli», то, по крайней мере, его сторонников: сам Монтеверди вступать в обмен мнениями явно не торопился. Насколько при этом Артузи поступает добросовестно? Не искажает ли он умышленно доводы своих оппонентов? Не утаивает ли некоторые из них? До какой степени, наконец, он был осведомлен о том, как объясняли свое творчество Монтеверди и другие новаторы в области музыкальной композиции?

К изложению аргументов в защиту *второй практики* в двух трактатах Артузи следует относиться по-разному. Доводы Луки, по-видимому, действительно отражают, с той или иной степенью полноты и точности, мысли Монтеверди; рассуждения же Оттузо вызывают к себе с нашей стороны гораздо меньшее доверие.

Был ли Лука вымышленным персонажем, или за этой фигурой скрывалось некое реальное лицо, с точностью установить нельзя. Однако в любом случае беседы Луки и Варио происходят во вполне реальных и конкретных исторических обстоятельствах. Частный показ мадригалов Монтеверди в Ферраре состоялся ровно в то время, которое описывает Артузи, поэтому в принципе нельзя исключить того, что сам ученый присутствовал на концерте, участвовал в обсуждении и делал те самые выписки, которые впоследствии привел в своем трактате. В этом случае, например, и Лука, и Варио вместе могли бы даже отражать противоречивость возникших у него мыслей: вряд ли Артузи был способен хотя бы на минуту стать сторонником второй практики, но мотивация найти обоснование для поразившей его музыки могла возникнуть у него хотя бы из азарта теоретика.

В любом случае, за изложением аргументов Луки в первом из трактатов видно не желание Артузи исказить обсуждаемое художественное явление и опорочить его эстетику, а стремление разобраться в несовершенствах современного искусства и указать его представителям на их ошибки. Вероятно, будучи сам не уверен в том, что изучил доводы оппонентов досконально, автор трактата излагает их от лица дилетанта, передающего чужие мнения опытному эксперту, знатоку истинных оснований музыки, каковым выступает Варио.

Предметом спора, напомним, являются девять небольших отрывков из мадригалов Монтеверди на тексты «Верного пастуха». Семь из них извлечены из «*Cruda Amarilli*» — представлены, соответственно, такты 13–14, 19–20, 21–22, 35–36, 37–38, 41–42, 53–54: именно эти примеры и подвергаются тщательному разбору. Два оставшихся фрагмента — соответственно, из первой и из второй частей двухчастного мадригала «*Anima mia perdona*» — «*Che se tu se' il cor mio*» — присутствуют скорее для создания более полной картины; собственно предметом обсуждения они не являются (пример 17).

Пример 17

The image displays a musical score for Example 17, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into six systems, with the first five systems containing six measures each, and the sixth system containing three measures. The measures are numbered 1 through 6 at the bottom of the first five systems, and 7, 8, and 9 at the bottom of the sixth system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into six systems, with the first five systems containing six measures each, and the sixth system containing three measures. The measures are numbered 1 through 6 at the bottom of the first five systems, and 7, 8, and 9 at the bottom of the sixth system.

Еще один мадригал Монтеверди на текст «Верного пастуха», монолог «О, Mirtillo», только кратко упоминается и разбирательству также не подлежит. Таким образом, спор о «второй практике» у Артузи по сути сужается до обсуждения единственного мадригала, из которого делаются поистине глобальные выводы.

Но и это не все. Хотя все семь отрывков из «Cruda Amarilli» не обойдены вниманием Варио и Луки, складывается впечатление, что именно первый из них (в тексте монолога Гварини ему соответствует восклицание *ahi lasso!*) выделяется особо. Уже одно лишь его обсуждение могло бы прояснить позиции сторон и помочь им прийти к согласию.

«Правила игры» определяет, однако, Варио на правах знатока теории. Он заявляет основополагающий принцип всей музыкальной гармонии: «*Высокое есть часть низкого, рождается из низкого и, будучи частью низкого, относится к нему как к своему началу*» [Artusi 1600, 40v].

К тактам 13–14 мадригала Варио предъявляет сразу две претензии, и обе касаются свободного употребления диссонансов в кантуса: сначала неприготовленной большой ноты, затем малой септимы, в которую нона переходит. Перед Лукой стоит непростая задача: он должен доказать, что оба этих диссонанса употреблены по правилам и согласованы с басом как с нижним голосом музыкальной ткани.

Для этого ему приходится прибегнуть к ухищрению: предложить Варио для обсуждения вариант кантуса, в котором требование плавного взятия диссонанса на слабое время соблюдено благодаря появлению двух дополнительных звуков на сильное время (*tempo buono*) (пример 18). Но как можно оправдать

Пример 18



отсутствие этих нот в реальном образце художественной музыки? Лука, вслед за своими неназванными лицами, собравшимися в доме Горетти, приводит соответствующие аргументы.

В первом случае пропущенную из-за паузы ноту g² в кантуса заменяет тот же звук, расположенный в другом голосе, только октавой ниже. Вторая пропущенная нота также подразумевается, хотя и не звучит и не заменяется, в отличие от первой, аналогичным тоном в другом голосе. Ее отсутствие объясняется желанием добавить звучанию немного резкости (*a far sentir aliquanto più d'asprezza*) [ibid.].

Варио с легкостью разбивает аргумент своих противников. Нельзя воспринять на слух того, чего не слышно, как невозможно судить разумом о том, что не было воспринято [ibid., 40v–41r]. Возразить этому, на первый взгляд, нечего (Лука воздерживается от дальнейшей полемики относительно первого отрывка). Сколько бы мы ни подразумевали консонансы в музыкальной ткани, это не поможет нам смягчить жесткость ее реального звучания. Но если речь идет именно о доказательстве связи верхнего голоса с фундаментом фактуры, то не исключено, что Лука поторопился пасовать перед авторитетом собеседника. Подразумеваемое присутствие консонансов как некой нормы доказывает наличие логического соотношения кантуса с басом, которое композитор сознательно усложняет для того, чтобы придать своему сочинению соответствующий эффект, раздражающий Варио.

Очевидно, что Лука настаивает именно на том, сколь важно достижение подобного эффекта для модернистов, когда, соглашаясь с Варио, говорит, что «все это делается для придания изящества (*gratia*) и прихотливости мелодии (*un modulare accentato*)» [ibid., 41r]. С этого момента собеседники приступают к обстоятельному обсуждению понятия *musica accentata* — явления, которое воодушевляет не только убежденных сторонников нового искусства, но и самого Луку, и которое, в то же самое время, не слишком хорошо известно Варио. Чтобы просветить последнего, Луке приходится привести серию примеров одного из украшений, которое Каччини в предисловии к «Le Nuove Musiche» (1602) именует *esclamazione affetuoso* (пример 19).

Пример 19



Понятие *musica accentata*, — вместе с представлением об «изяществе» как о необходимом свойстве современной музыки — Лука и посетители концерта в доме Горетти почерпнули, скорее всего, из учебника певческого искусства Лодовико Цаккони, вышедшего в свет в 1596 году. В отражении конкретных нападков на те выдержки из «*Studa Amarilli*» Монтеверди, которые Лука представил на суд Варио, эта ссылка помогает мало. Как замечает Варио, в рассматриваемых фрагментах нет более или менее точного соответствия тому украшению, о котором сообщает ему собеседник [ibid., 41r–42r].

Однако, возможно, в данном случае между персонажами диалога возникает недопонимание. Лука не столько пытается показать Варио, что спорное своеобразие сочинений современных композиторов является следствием попытки зафиксировать в нотах то искусство, которому учит певцов-виртуозов Цаккони вместе с некоторыми другими своими коллегами по цеху, сколько, обращаясь к примеру виртуозного пения, хочет продемонстрировать эстетику новой музыки. Естественно, что Варио не может его понять. *Musica accentata* не дает композитору рациональных правил письма универсального характера и мало что может прояснить в отношении предмета спора — и это действительно так, если рассматривать предмет спора в том ракурсе, который задал в начале беседы Варио.

Наконец, Лука прибегает к последнему средству в споре и выкладывает на стол наиболее универсальное из контрапунктических правил современных ему композиторов: голос, диссонирующий с самым нижним на данный момент из голосов музыкальной ткани, должен образовывать правильное, с точки

зрения гармонии, соотношение с тенором. В результате возникает «смесь» (*mistura*): самый нижний голос музыкальной ткани и голос, образующий с ним диссонанс, должны в равной мере хорошо сочетаться со всеми остальными входящими в фактуру голосами [*ibid.*, 43r].

По-видимому, Варио к этому решающему моменту спора изрядно утомился от бессмысленного для него обсуждения проблем певческой импровизации. Он немедленно соглашается с Лукой в том, что во всех фрагментах, где количество голосов больше трех, это правило соблюдено (для трехголосной фактуры оно не имеет смысла). Однако, — торжествующе обнаруживает он тут же, — в конце шестого примера, там, где движение идет фузами, это правило не соблюдается тоже [*ibid.*] — а значит, автор мадригала не руководствуется ни одним универсальным, неременным правилом, создавая свою музыку как попало, по воле случая (*a caso*).

Подводя итог дискуссии Луки и Варио, Ульрих Зигеле констатирует заранее predeterminedенную победу профессионала над дилетантом. Поскольку Лука так и не смог сформулировать всеобщих обязательных правил новой музыки, то ему ничего не остается, как признать верность того принципа, который провозгласил его собеседник в самом начале разбирательства по поводу мадригала. Особенно же Зигеле подчеркивает непоследовательность аргументации дилетанта, который дважды сбивается с курса, переходя с контрапунктических проблем на проблемы нотации украшений и обратно [Siegele 1994, 38–39]. Возможно, это и так. Но не исключено, что за внешней непоследовательностью аргументации просматривается своя логика, отвечающая не на вопрос Варио о системе контрапунктических правил у композиторов нового поколения, а на вопрос о том, к чему эти музыканты стремятся и какими путями идут к своей цели.

Их, безусловно, привлекает свобода, которой обладают в отношении правил контрапункта подвижные голоса певцов. Но цель новой музыки —

не ее запись и не копирование певческих манер. В условиях музыкальной ткани, фиксированной на нотной бумаге, свобода обращения с таким сильным музыкальным средством, как диссонансы, требует присутствия некоего организующего начала, вносящего осмысленность. В данный исторический момент этим началом как раз и становится слово, о котором, к возмущению братьев Монтеверди, Артузи не упоминает; причем оно не просто входит в музыку на правах «праздной госпожи», но также помогает музыкальной выразительности обрести внутреннюю цельность.

О разрушении единства музыкальной ткани при этом речи не идет. Композиторы нового поколения, напротив, на ходу изобретают правила, позволяющие как можно лучше интегрировать голоса в условиях все более диссонантной вертикали. И даже несмотря на то, что, с точки зрения Артузи, этим правилам недостает универсальности, музыкальным произволом, в котором тот пытается уличить автора критикуемого сочинения, здесь и не пахнет.

Таким образом, как и утверждалось в начале этого раздела, функция Луки в рассмотренном фрагменте диалога 1600 года действительно не сводится к роли «мальчика для битья». Хотя позиция, которую он излагает, странна и неприемлема для Артузи и тот сурово осуждает ее устами Варио, автор трактата абсолютно порядочен в своем отношении к его не названным противникам.

Реконструируя сегодня их намерения и подходы к музыкальной композиции, мы получаем цельную и осмысленную картину. Реформа собственно музыкального начала, музыкальной «гармонии», которую переживает искусство композиции в эпоху Клаудио Монтеверди, направлена на расширение границ музыкальной экспрессии. А особая роль слова в этот исторический период определяется не только внешними причинами (такими, как роль риторики в культуре барокко или рождение оперы, потребовавшее переосмыслить соотношение музыки и слова), но также внутренними.

3.2.3. Академик Оттузо, или Воплощенное несовершенство современной музыки

На первый взгляд может показаться, что мнение академика Оттузо, появляющееся на страницах второго критического трактата Артузи и изложенное с достаточно высокой степенью подробности, способно оказать нам помощь в реконструкции истинных воззрений Монтеверди на вторую практику в не меньшей степени, чем скромные попытки Луки изложить чужие аргументы. Однако, с нашей точки зрения, ко всему, что утверждает этот персонаж в своих письмах к Артузи, следует относиться скептически. Было бы ошибкой отождествлять рассуждения Оттузо с убеждениями великого композитора из Мантуи.

Для большинства исследователей *второй практики* Оттузо представляет интерес прежде всего как лицо, впервые обнародовавшее само это понятие. И первый вопрос, который возникает естественным образом, состоит в том, был ли Оттузо реальным человеком. В трактате 1603 года позицию противников нового композиторского искусства представляет уже не литературный персонаж Варио, а Джованни Мария Артузи собственной персоной. Отчего же оппоненту уважаемого теоретика не быть подлинной исторической личностью?

Оттузо, как и Лука, дилетант, но при этом дилетант, много времени уделяющий занятию композицией и обладающий определенным авторитетом в этой области, по крайней мере среди коллег по его академии. Это сужает круг потенциальных кандидатов. И хотя у нас до сих пор нет никаких твердых исторических фактов, позволяющих идентифицировать Оттузо с полной уверенностью, можно понять исследователей, высказывающих предположения на сей счет. Так, по авторитетному мнению Клода Палиски (который не исключает, впрочем, что Оттузо является лишь марионеткой в руках автора трактата), на роль корреспондента Артузи могли бы претендовать такие известные исторические личности, как граф Альфонсо Фонтанелли или Антонио Горетти [Palisca 1994, 69].

На страницах трактата Оттузо представлен двумя письмами: точнее, краткой выдержкой из первого письма к Артузи в защиту не называемого автора мадригала, подвергнутого критике в 1600 году [Artusi 1603, 5], и пространном письмом, разъясняющим его позицию [ibid., 13–21], которое Артузи, впрочем, разбирает даже с гораздо большей степенью подробности [ibid., 21–56].

Уже первый из фрагментов переписки не только обозначает цели академика, но и выставляет его удобной мишенью для критики. Артузи сообщает:

«...находясь в 1599 году в Ферраре, я получил письмо без настоящего имени, однако с подписью гласившей: Тупица, академик. Я был хорошо осведомлен о том, что имею дело с человеком влиятельным [huomo di molta autorità], и поскольку он также занимается музыкой, то написал мне несколько вещей относительно кантилены этих современных разрушителей добрых правил, в похвалу сего способа сочинения. “Эта мелодия (modulatione) нова для того, чтобы с помощью ее новизны изобретать новые созвучия (novi concenti) и новые страсти (novi affetti), и я утверждаю, что она ни в коей мере не погрешает против разума (ragione), хотя, возможно, в известной мере и отходит от древних традиций некоторых превосходных (eccellenti) музыкантов”» [ibid., 5].

Как мы видим, академик живо реагирует на содержащееся в диалоге 1600 года противопоставление Монтеверди плеяде «выдающихся музыкантов» прошлого и настоящего (см. об этом подробнее в следующем пункте данной главы). Он также претендует на то, чтобы доказать, что критикуемое искусство имеет под собой разумные основания. Однако его тезис легко уязвим для критики, и напрашивается мысль о том, что эта уязвимость создана автором трактата намеренно. Артузи допускает возможность того, что новые сочетания интервалов способны придавать музыке чувственную новизну, но идея изобретать новые созвучия представляется ему абсурдной.

Артузи вынужден объяснять своему оппоненту азбучные истины. Так, он сообщает о том, что, по мнению людей ученых, *concento*, то есть музыкальная гармония, есть смесь (*mescolanza*) высоких и низких звуков, перемежающихся

(*tramezzati*) таким образом (*di tal maniera*), чтобы воздействовать на слух, доставляя тому бесконечное наслаждение [ibid., 6]. Таким образом, *concento* имеет под собой объективные математические основания, которые не меняются с течением времени: изобрести нечто принципиально новое здесь нельзя. Чтобы посрамить оппонента, Артузи приводит ему в пример начальный фрагмент мадригала Монтеверди «Era l'anima mia» и задает Оттузо ехидный вопрос: что же нового можно найти в минорном трезвучии, на котором декламируется начальная поэтическая фраза [ibid., 7]⁷²?

Продолжая своеобразный ликбез академика, возмнившего себя специалистом в музыке, Артузи напоминает, что диссонансы в кантилене используются лишь по случаю (*per accidente*) и в иной манере, чем консонансы. С помощью диссонансов нельзя создать новый приятный *concento*, поскольку по своей природе они не обладают приятностью (*soavità*) и сладостностью (*dolcezza*), а лишь раздражают слух своей невыносимой резкостью (*asprezza insopportabile*) [ibid.].

В этот момент и обнажается коренное различие в представлениях Артузи и Оттузо. По мнению последнего, употребление диссонансов способно породить новую гармонию: это полностью противоречит убеждению болонского ученого в том, что диссонансы не являются существенной частью музыкальной структуры и по своей природе не могут быть приравнены к консонансам. Представители молодого поколения композиторов грешат против истины ровно тем, что, стремясь к сомнительной новизне, они якобы пытаются использовать диссонансы с той же степенью свободы, что и консонансы, а потому фактически смешивают обе категории созвучий, уравнивая их в правах. Неприязнь Артузи к таким мадригалам, как «Cruda Amarilli» Монтеверди, объясняется не только эстетическими причинами: его слух оскорбляет именно та самая диссонантность этой музыки,

⁷² Любопытно, что первый разящий удар Артузи наносит Оттузо в той же риторической манере, в которой Варио наносит последний, сокрушительный удар по аргументам Луки. В трактате 1600 года победитель с не меньшим торжеством вопрошает побежденного: «Итак, какое же правило лежит в основе окончания шестого примера?!»

которая, наоборот, привлекает Оттузо и представляется ему новым словом в искусстве. Своими сочинениями Монтеверди также задел Артузи и в чисто интеллектуальном плане, легкомысленно посягнув на незыблемые математические законы музыки, освященные многовековой традицией теоретических трактатов.

Чтобы вразумить оппонентов, Артузи приводит им математические основания собственной точки зрения. *Concento* возникает в тех случаях, когда консонирующий интервал внутренне подразделяется на два консонанса одним из четырех способов: арифметическим, геометрическим, гармоническим и контргармоническим. Если, однако, попытаться разделить (*tramezata*) подобным же образом диссонанс (например, септиму), то *concento*, который состоял бы из двух консонансов, не образуется [*ibid.*, 8]. Поэтому мнение Артузи о непригодности диссонансов для того, чтобы создавать *novi concenti*, основано на истине, в то время как претензии Оттузо и других композиторов обновить гармонию при помощи диссонансов надо расценивать как следствие заблуждения, если даже не безграмотности, в области музыкальной теории.

На этом спор можно было бы и прекратить. Однако Оттузо, с точки зрения Артузи, оказывается не только безграмотным, но и необучаемым. Его второе письмо свидетельствует лишь о том, что он не усвоил урок, преподанный ему болонским теоретиком. «Резкость» новой музыки доставляет ему наслаждение, которое академик готов горячо отстаивать, но не способен, однако, обосновать теоретически (по убеждению Артузи, такого обоснования и не может существовать). Поверхностность его суждений проявляется не только в вопросе об употреблении септимы, вокруг которого идет спор и в первом, и во втором полемических трактатах. Так, в конце своего второго письма он искренне недоумевает о том, какие проблемы с ладом мадригала «*Cruda Amarilli*»⁷³ находит оппонент, если, судя по начальному и конечному созвучиям, это сочинение несомненно написано в седьмом тоне [*ibid.*, 20–21].

73 Называя этот мадригал, ставший причиной разбирательства, Оттузо снимает один из двух запретов, наложенных Артузи в диалоге 1600 года: он прямо указывает на это произведение, уклоняясь, однако, от того, чтобы сообщить имя его автора.

Окончательно дискредитируют Оттузо выдержки из его собственных мадригалов, которые Артузи якобы раздобыл у кого-то из членов Академии ([*ibid.*, 50–51]; см. Илл. 3.).

50 L'Artufi della Imperfettione

Passaggi fatti dal'Ortuso ne suoi Madrigali.

1 2 3 4

5 6 7 8 9

Илл. 3.

Эти образцы творчества, подлинные или же сфабрикованные автором трактата в причудливой манере, призваны наглядно продемонстрировать любительский характер музыкальных увлечений академика. Вкладывая понятие *второй практики* в уста подобного персонажа, Артузи дискредитирует само это выражение. Не является ли описанная им манера уделом малограмотных, но наделенных большим самомнением дилетантов? И прилично ли профессиональному композитору становиться с ними в один ряд?

Было бы, однако, большим заблуждением полагать, что выступление Оттузо на страницах трактата является чем-то вроде манифеста *второй практики*. Это совсем не так, и лишь очень внимательному и целеустремленному читателю дано самостоятельно разыскать тот фрагмент «Второй части Артузи», в котором знаменитое понятие впервые является миру. Подлинной страстью академика выступает иная категория новизны (*novità*). Оттузо пишет о «новизне модуляции» (*novità della modulazione*), «новизне гармонии» (*novità di concerto*) и, соответственно, о «новой модуляции», «новой гармонии», «новом аффекте» и т. п. В этом контексте и возникает понятие «новой практики» (*pratica nova*): «Нет, однако, необходимости в том, чтобы такая музыка творила чудеса, пробуждая мертвых. Пусть новизна ее модуляции вызовет аффект, то есть желание, слышать как можно чаще подобную гармонию — способную волновать нашу душу своей новизной в этой новой практике, [известной] в прошлом как та, что успешнее всего поражает чувство»; при этом маргиналия гласит: «новая практика воздействует на слух сильнее первой» [ibid, 17]. А что же собственно понятие «второй практики»? Как такового мы его в письме академика не обнаружим. Прилагательное *seconda* появляется немного ранее не в самостоятельной роли, а как конкретизация к *nova* (новая, то есть вторая): «такой вид модуляции постоянно используется всеми приверженцами современного искусства (*tutti gli Moderni*), прежде всего теми, кто воспринял эту новую, вторую практику...» [ibid., 16]. В то же время, для Артузи определение *seconda* к слову *pratica* оказывается более удобным и естественным, чем *nova*.

В своей разгромной критике письма Оттузо он также не считает необходимым уделять этому явлению много места, зато его описание весьма колоритно. «Эффекты», производимые композиторами второй практики, в понимании теоретика связаны не столько с жесткостью музыкальных созвучий, сколько с экспрессивными жестами и мимикой певцов — «*метаморфозами, которые Овидию и в голову бы никогда не пришли*» [ibid., 41].

Не исключено, что опубликованная переписка с Оттузо была хитроумной уловкой ученого из Болоньи. Монтеверди, возможно, обеспокоился не столько тем, что права на понятие «вторая практика» могут быть украдены у него некими лицами, сколько карикатурными очертаниями, которые это явление приобрело совместными усилиями Артузи и Оттузо. Навязываемая ему дискуссия все больше становилась похожей на интригу, способную запятнать его неназываемое имя. И здесь, в самом деле, наступает время задуматься о том, до какой степени спор о *второй практике* ограничивался рамками чисто теоретическими, а также не заботили ли его участники некие иные соображения, кроме поисков «чистой» музыкальной истины.

3.3. О возможных исторических причинах спора о второй практике

Как уже было показано ранее в этой главе работы, о реальных исторических обстоятельствах дискуссии Артузи с братьями Монтеверди известно крайне мало. Лишь отдельные штрихи к картине можно извлечь из обоих трактатов болонского теоретика о несовершенствах современной музыки, но что в них правда и что литературный вымысел с хитроумными полемическими ходами, навсегда останется предметом споров среди музыковедов.

Склонность Артузи к полемике хорошо известна и составляет основу его прижизненной и посмертной репутации. Но что заставило авторитетного

ученого выбрать очередной мишенью молодого композитора, в то время не слишком широко известного? В конце концов, до 1600 года Артузи считал своим долгом вступать в спор с фигурами крупными и уважаемыми, к тому же, не с музыкантами-практиками, а с авторами теоретических трактатов Винченцо Галилеем и Эрколе Боттригари... Гипотеза Ульриха Зигеле о возможном контрреформационном следе в дискуссии и даже о тени инквизиции, долгие годы нависавшей над великим композитором, впечатляет, но представляется, скорее всего, красивой фантазией на тему реальных исторических фактов из жизни Монтеверди: число допущений в ней слишком велико. В то же время, изучение композиционно-технической стороны полемики дает нам основание выдвинуть собственную версию исторических событий, спровоцировавших спор, и по-своему интерпретировать мотивы его сторон.

Виной всему, возможно, был как раз «Верный пастух» Дж. Б. Гварини — а именно, тот самый монолог Миртилло, который более всего поразил воображение современников и стал своего рода символом всей пасторальной трагикомедии, общепризнанным образцом ее поэтического стиля. На своеобразное «соревнование» североитальянских композиторов за право написать лучший пятиголосный мадригал на текст «Cruda Amarilli» первым из исследователей прошлого века обратил внимание Альфред Эйнштейн, обративший внимание на интонационную близость начальных фраз в соответствующих сочинениях Луки Маренцио, Бенедетто Паллавичино и Клаудио Монтеверди [Einstein 1949, 852]. Лишь четверть столетия спустя Джеймс Чейтер установил полный состав «конкурсантов». Помимо названных композиторов, в него вошли Жьяш де Верт (положивший начало состязанию), а также Сиджизмондо д'Индия, которому досталось право выступить последним [Chater 1975]. Трудно было не заметить при этом, что из названных пяти авторов четверо были связаны с Мантуей напрямую и лишь Маренцио — опосредованно.

С тех пор ни один из исследователей *второй практики* не обошел молчанием это соревнование мадригалистов, причем пальма первенства традиционно отдавалась Монтеверди — и не только из почтения перед именем великого музыканта. Как уже отмечалось выше, переняв мелодическую идею у старших коллег, он сумел объединить все три раздела композиции, придав своему детищу ту степень музыкального единства, которой не было у его соперников. И лишь Ульрих Зигеле внес новый ракурс в ставшее традиционным сравнение пяти мадригалов «Cru da Amarilli», поместив его в контекст первого из трактатов «О несовершенствах современной музыки», а именно аргументации Луки и контраргументов Варио. По наблюдению Зигеле, начала мадригалов обоих предшественников Монтеверди на посту мантуанского придворного капельмейстера, де Верта и Паллавичино, столь же уязвимы для критики, как и пробный камень спора о *второй практике* — восклицание «Ahi lasso!» из сочинения Монтеверди.

И у де Верта, и у Паллавичино (в отличие от Монтеверди) голоса вступают имитационно. У де Верта первое проведение мелодии поручено альту, ему отвечает в приму квинтус, служащий в данном случае вторым кантусом (пример 20а). При вступлении квинтус образует неприготовленный диссонанс кварты, что и является одним из тех грехов, в которых Артузи обвиняет Монтеверди. Оправдать подобную вольность можно лишь тем же самым способом, который Лука предлагает в защиту не называемого Монтеверди. Звук с² (первая ступень лада), с которого вступает альт, словно бы продолжает звучать в ушах слушателей и тем самым подготавливает (в другом голосе) диссонантное вступление квинтуса [Siegele 1994, 61].

Пример 20а

The image shows a musical score for three voices in a three-part setting of 'Cru da Amarilli'. The top staff is the Alto voice, the middle staff is the Tenor voice, and the bottom staff is the Bass voice. The lyrics are 'Cru - da Ama - ril - li'. The score illustrates the imitative entry of the Tenor voice, which begins with a dissonant interval (a fourth) relative to the Alto voice's starting note.

В мадригале Паллавичино «грех» лишь усугубляется. Альт вступает со звука а' (второй ступени лада), а имитирующий его тенор — в следующем же такте большой септимой ниже (пример 20б; пример дан на тон ниже). Подобная «жесткость» вполне сопоставима с лучшими образцами диссонантного письма Монтеверди. И вновь в теоретической литературе того времени трудно найти более убедительный аргумент в оправдание композитора, чем тот, который приводит Лука.

Пример 20б

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody consists of a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a whole rest in the first measure, followed by a half note G3, and then quarter notes A3, Bb3, and C4. The lyrics 'Cru da Ama ril li' are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Почему же Артузи критикует в этом споре исключительно молодого, еще не успевшего прославиться композитора, а не его более маститых мантуанских коллег? Ведь, нападая на «Cruda Amarilli» де Верта или Паллавичино, болонский теоретик мог указать на несовершенства современной музыки более эффектно. Вариантов ответа может быть всего три: либо Артузи не знал сочинения ни одного из названных авторов; либо он находил некое неизвестное нам оправдание тому, как они употребляли диссонансы; либо он был пристрастен.

Разумеется, ничто не исключает возможность первых двух версий. Тем не менее, в пользу третьего варианта косвенно свидетельствует одно обстоятельство. Как отмечает Зигеле [ibid., 64], Артузи не только знал имена де Верта и Паллавичино, но и причислял этих композиторов к числу классиков современной музыки, чье творчество достойно подражания. На страницах трактата 1600 года он трижды приводит списки выдающихся композиторов современности и сравнительно недавнего прошлого. В первом из них, помещенном почти в самом начале основной части трактата, устами Варио перечисляются *Musici eccellenti* (как гласит маргиналия): «синьор Клаудио»

[Меруло], Костанцо Порта, Андреа Габриели, Gianetto Palestina [sic], Джованни Джакомо Гастольди, Бенедетто Паллавичино, Руджьеро Джованелли, Джованни Мария Нанино и прочие [Artusi 1600, 3r]. При следующих двух перечислениях имя Паллавичино не встречается. Во втором списке, который сопровождает маргиналия «Musici valenti», Варио упоминает вместо него Луццаско Луццаски [ibid., 8v]. Наконец, уже во второй беседе персонажей диалога, при обсуждении мадригалов не называемого по имени Монтеверди, Варио приводит расширенный список выдающихся музыкантов (Musici eccellenti): в него входят, помимо фигурантов первой версии (всех семи, за исключением Паллавичино), Adriano [Вилларт] и Cipriano [де Попе], а также Орландо Лассо, Филиппо де Монте и Жьяш де Верт [ibid., 42r].

Превознесение мантуанских коллег и соперников Монтеверди в необъявленном конкурсе написание лучшего мадригала на текст «Cruda Amarilli», особенно на фоне беспощадной критики в отношении самого Клаудио, наводит на определенные мысли. Тем удивительнее, что версию о пристрастности Артузи, который, вместо одного из трех напрашивающихся вариантов ответа, дает не очевидный четвертый, Зигеле даже не пытается рассматривать всерьез. Обращение Монтеверди с диссонансами якобы было настолько уникальным, единственным в своем роде, что чуткий Артузи распознал в его мадригале то, что мы позволили бы себе назвать «тональной ересью», и обратил свое умелое критическое перо против вольнодумца.

Почти открыв Америку, Зигеле резко меняет курс своего корабля. Исторический контекст спора он настойчиво ищет в папском Риме, а не на той культурной почве, на которой выросла *вторая практика*. Между тем подобные случаи яростного вмешательства теоретической мысли в сугубо профессиональные и даже служебные отношения музыкантов не являются чем-то исключительным в истории искусства начала Нового времени.

Позволим себе на время покинуть мантуанскую почву и мы, обратившись к другому, тоже довольно знаменитому инциденту в музыке первой половины

XVII столетия. Такое обращение не будет произвольным уже хотя бы потому, что спор о *второй практике* послужил моделью для описываемых далее событий сразу в нескольких отношениях.

Выдающийся итальянский музыкант раннего Барокко Марко Скакки (Marco Scacchi, ок. 1600–1672) прославился и своей практической деятельностью, и музыкально-теоретическими трудами, в которых стремился примирить, насколько это было возможно, точки зрения Артузи и Монтеверди. В 1643 году, занимая в Варшаве престижный пост польского придворного капельмейстера, он выпустил в свет большой трактат на латинском языке «Музыкальное сито» (*Cribrum musicum*), в котором подверг разгромной критике сборник данцигского городского органиста Пауля Зиферта «Псалмы Давида». Скакки старался как можно точнее следовать в своих нападках примеру Артузи, атаковавшего Монтеверди в ходе спора о *второй практике*. Псалмы и мотеты своего оппонента он отнес к музыке *первой практики* и потому, вовсе не будучи ретроградом, счел необходимым детально разобрать их с точки зрения правил контрапункта, изложенных у Артузи.

Выход трактата в свет положил начало ожесточенной полемике между Зифертом и Скакки, получившей резонанс не только в немецких землях (о претензиях варшавского капельмейстера к Зиферту был информирован и Шютц, благожелательно воспринявший идеи итальянца), но даже в Риме. Однако был ли труд Скакки плодом его чистой любви к истине? Вовсе нет, и тому есть явные свидетельства: например, обращения Скакки к капельмейстеру церкви св. Марии — главной церкви Данцига — Каспару Ферстеру Старшему. Между Ферстером и его коллегой-органистом долгие годы и десятилетия имела место жестокая и непримиримая вражда, начавшаяся в 1627 году — сразу после того, как на самом престижном посту «отцы города» предпочли Зиферту — опытному музыканту, ученику самого Свелинка, — бывшего местного книготорговца, притом даже не склонного к сочинению музыки. Вмешательство Скакки должно было не только возвестить миру «абсолютные

музыкальные истины», но и поколебать позиции Зиферта, усилившиеся после того, как тот издал собрание своих духовных произведений. Помимо личных дружеских отношений между данцигским церковным и варшавским придворным капельмейстерами, свою роль также сыграл трудный характер органиста, позволявшего себе неодобрительные высказывания о профессионализме итальянцев, захвативших ключевые музыкальные должности в резиденции польских королей⁷⁴.

Прямыми свидетельствами связи нападок Артузи с конкуренцией среди мантуанских композиторов мы не обладаем. Поэтому в данном случае о подобной связи можно говорить только гипотетически. Тем не менее, поскольку более убедительные объяснения отсутствуют, можно предположить, что критику Артузи вдохновляла борьба за пост мантуанского придворного капельмейстера.

Одним из ключевых моментов в этой борьбе стал 1596 год, когда после смерти де Верта его преемником на престижной должности, вопреки ожиданию многих, стал не Монтеверди, подававший большие надежды и уже не раз отмеченный герцогом, а Паллавичино, отслуживший семейству Гонзага верой и правдой по меньшей мере тринадцать лет. Такой поворот, как уже отмечалось, стал серьезным ударом по самолюбию младшего выходца из Кремоны. Вполне возможно, что показ мадригалов Монтеверди, организованный любителем музыки Антонио Горетти в частном порядке, — событие, на котором присутствовал Лука, имевший возможность сделать выписки из мадригалов мантуанского композитора, а также подробно расспросить присутствовавших о правилах, по которым сочиняется подобная музыка, — был попыткой нащупать почву для будущего переезда Монтеверди в Феррару, признанный центр самой современной итальянской музыки.

Однако вместо успеха приватный концерт в доме Горетти навлек на композитора новые неприятности. Мы не знаем точно, предпринял ли Артузи

⁷⁴ Подробнее об этой полемике и о ее историческом контексте, а также литературу на иностранных языках по данному вопросу см.: [Жданов, Насонов 2014, 64–65].

нападки по собственной инициативе или кто-то умело подтолкнул к этому известного полемиста, но многолетнее молчание Монтеверди по поводу критики его «Cruda Amarilli» красноречиво само по себе. Причиной паузы, благоразумно выдержанной музыкантом, совсем не обязательно был страх перед возможными обвинениями в вольнодумстве. Артузи поставил под сомнение его профессионализм, фактически поместил Монтеверди на одну доску с дилетантами от музыки — такими, как доверчивый Лука или академик Тупица/Оттузо. Раскрывать инкогнито и доказывать обратное было бы, вероятно, не лучшей тактикой для музыканта, только восходящего на первую настоящую вершину большой карьеры.

Своего часа Монтеверди в конце концов дождался. Публикация Пятой книги мадригалов на тексты Гварини, с «Cruda Amarilli» на почетной первой позиции в качестве своеобразного теоретического и эстетического манифеста, стала подлинным триумфом композитора, приближавшегося к своему сорокалетию. Можно теперь сказать, что триумф был тройным: Монтеверди не только получил долгожданный пост, но и одержал победу как в конкурсе на лучшую музыку к монологу Миртилло, так и, в известном смысле, в споре о *второй практике*.

Доверие и твердое благорасположение герцогской семьи, которая и стала, в конечном итоге, судьей в этом споре, позволили ему ответить на обвинения Артузи в той мере, в какой он счел для себя необходимым. Больше к этой теме Монтеверди возвращаться не хотел. Тем профессионалам, кто был не в полной мере удовлетворен его собственными словами, пришлось довольствоваться разъяснениями Джулио Чезаре.

Письмо к читателю, помещенное в качестве послесловия к публикации 1605 года, хорошо известно, постоянно цитируется и разнообразно интерпретируется. Не столь известно Посвящение в Пятой книге — документ не менее примечательный в историческом отношении. Ранее мы цитировали его небольшой фрагмент — тот, который обычно и приводят исследователи

музыки композитора. Целое, однако, гораздо интереснее и показательнее этой «частички». Монтеверди не просто вручает себя и свое творчество покровительству герцога Винченцо, но и платит Артузи его же монетой, остроумно обыгрывая оппозицию «высокого» и «низкого». Нельзя назвать это добрым юмором, но в один из пиков своей профессиональной карьеры он имел на это полное право:

*«СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ СИНЬОРУ
ДОНУ ВИНЧЕНЦО ГОНЗАГЕ,
ГЕРЦОГУ МАНТУИ И МОНФЕРАТА*

Мой Господин,

Представляю Вашему сиятельнейшему Высочеству сей плод мой, Мадригалы, и умоляю Вас, поскольку Вы не брезговали слушать их множество раз в своих царских покоях, в то время как они писались пером, и, прослушав, дали знак Вашей особой к ним благосклонности, возложив на меня почетный груз забот о Вашей благородной музыке, — так пусть же теперь, напечатанные, они вновь будут Вам угодны, чтобы под защитой столь великого правителя жили они вечной жизнью, посрамляя те языки, что ищут, как бы предать смерти труды других. Знаю, что пред величием Ваших достоинств невелик дар. Но смотрите не на дар, а на чувство, с которым он преподносится: если первый и мал, то второе велико. И стоит только Вашей благосклонности напрячь слух, как услышите Вы в малости одного и величине второго гармонию Баса и Сопрано, которые, состязаясь, воспевают Вам честь и славу. Горячо желаю, [чтобы эта песнь звучала] вечно. Засим кланяюсь.

Вашего сиятельнейшего Высочества

преданнейший слуга,

Клаудио Монтеверди».

Покидая Клаудио Монтеверди в момент его торжества, мы вспомним о том, что путь к нему был непростым. Молчание и терпение понадобились композитору на этом пути в не меньшей мере, чем упорный труд и творческое вдохновение. Чтобы выйти победителем разнообразных конкурсов среди мантуанских композиторов, ему понадобилось пережить всех конкурентов. Бенедетто Паллавичино, скончавшийся 26 ноября 1601 года, был последним из них. Но можно ли считать такую победу несправедливой? История и здесь расставила все на свои места. Мы еще отдадим должное выдающимся музыкантам (*Musici eccellenti*), с которыми Монтеверди имел честь соперничать. Но войти в историю музыки и культуры рубежа XVI–XVII веков фигурой не меньшего — а скорее всего, и большего — масштаба, чем Гварини с его «Верным пастухом», было суждено лишь ему.

3.4. Письмо «Прилежным читателям» и его «Разъяснение»: между стремлением к истине и желанием выиграть спор

Хотя письмо «Прилежным читателям» Клаудио Монтеверди и его «Разъяснение» Джулио Чезаре были созданы и опубликованы самостоятельно, в процессе восприятия и осмысления спора они настолько слились воедино, что должны рассматриваться вместе — в том виде, как они и были опубликованы в 1607 году. Получившаяся форма изложения материала достаточно причудлива, непроста для восприятия и не очень привычна современному читателю: комментарии Джулио Чезаре к письму его брата представлены в виде схолий. Во вступительном разделе автор прямо заявляет о своем желании растолковать то многое, что выразил Клаудио «в немногих словах»; и действительно, один за другим, буквально каждый оборот речи в «Письме», а иногда и каждое слово, получают подробное, порой излишне многословное объяснение.

Чтобы оправдать выбор столь неудачного для изложения концепции второй практики жанра, Картер допускает, что в аналогичной форме было написано и утерянное «Первое музыкальное рассуждение» Антонио Браччино да Тоди (1605), в ответ на которое Джулио Чезаре и был вынужден взяться за перо [Carter 1992, 182]. Однако это не более чем гипотеза. Действительно, и Артузи, и Браччино да Тоди — вымышленному лицу, за которым, как принято считать, скрывался все тот же Артузи, — присуща крайне неприятная манера «цепляться» равным образом и к словам, и к мельчайшим оборотам («отрывкам») контрапунктической музыкальной ткани. Очевидно, что это раздражало противоположную сторону дискуссии: Джулио Чезаре дважды негодует по данному поводу. Тем не менее, ни один из известных нам текстов спора о второй практике, кроме «Разъяснения», не написан в виде схолий, и нет оснований полагать, что именно в первом «Рассуждении» Браччино таковая использовалась. Другое дело, что краткость и некоторая туманность письма провоцировали оппонента разобрать его «по косточкам» — и, зная труды Артузи, легко представить, что он не отказал себе в таком удовольствии. В этой связи страстное желание Джулио Чезаре продемонстрировать, что каждое слово в тексте его брата — непогрешимая истина, а отсюда — избранный им своеобразный литературный жанр, могли бы получить удачное объяснение. Но форма накладывает отпечаток на содержание: если вдумчивый читатель станет искать в «Разъяснении» целостное и систематически изложенное теоретическое учение о второй практике, его ждет разочарование.

Чтобы понять истинный смысл письма 1605 года и опубликованного в 1607 году «Разъяснения» к нему, надо попробовать понять мотивы, двигавшие их создателями. Как отмечалось, «Разъяснение» Джулио Чезаре было опубликовано в качестве приложения к «Музыкальным забавам» (*Scherzi musicali*) — коллекции трехголосных анакреонтических канцонетт Монтеверди, составленной и подготовленной к печати его братом, который присовокупил

к творениям Клаудио и пару собственных опытов в этом стремительно входившем в моду поэтическом и музыкальном жанре⁷⁵. Посвящение сборника принцу Франческо Гонзаге, старшему сыну герцога Винченцо I и наследнику мантуанского престола, датировано 21 июля 1607 года, однако создано «Разъяснение» было существенно раньше, поскольку в первых его строках Джулио Чезаре обозначает интервал между моментом выхода в свет Пятой книги мадригалов (Посвящение Винченцо Гонзаге датировано 30 июля 1605 года) и временем написания своего комментария к опубликованному там письму в несколько месяцев.

Вопрос о «несочетаемости» вошедших в сборник «безделушек» и столь серьезного труда, как «Разъяснение», часто обсуждается исследователями спора о второй практике; выбор издания для публикации и в самом деле представляется довольно странным, если учесть, что предметом раздора были не пьесы в новом «легком» жанре, а солидные пятиголосные мадригалы, опубликованные ранее в Четвертой и Пятой книгах. Справедливости ради отметим, что восприятие «Музыкальных забав» и его места в творчестве композитора в последнее время заметно изменилось, — в частности, Массимо Осси убедительно показал, что канцонетты послужили основой для выработанной Монтеверди техники концертирования и стали важной составной частью большого стиливого синтеза, сопутствовавшего созданию оперы «Орфей» [Ossi 1992, 278ff.]. Тим Картер, кроме того, обращает внимание на солидный характер публикации «Забав» — первого опуса Монтеверди, изданного «с привилегией». В то время как бóльшая часть нотной продукции рубежа XVI–XVII веков представляла

⁷⁵ Подробнее о «новой» канцонетте и о роли творчества Габриэлло Кьябреры в возникновении этого жанра см.: [Ноговицына 2015, 47–53]. Подавляющее большинство пьес из публикации 1607 года написано Монтеверди как раз на стихи этого знаменитого поэта, одно из новаторских собраний которого называлось *Scherzi e canzonette* (1599). Как отмечает Фаббри, Монтеверди не первым из композиторов вынес обозначение *Scherzi* на титульный лист своего опуса: до него это сделали Габриэлло Пулити (1605) и Доменико Брунетти (1606) [Fabbri 2007, 73]. Впрочем, инициатива назвать публикацию «Музыкальными забавами» исходила, по-видимому, от Джулио Чезаре: сам Клаудио в подготовленных им к печати сборниках отдавал предпочтение жанровому обозначению «канцонетта» [Ossi 1992, 271, n. 20].

собой комплект отдельных партий, «Scherzi musicali» напечатаны в одном томе in folio в формате «хоровой книги» (все три партии размещаются на одной странице). При повторных изданиях сборника (1609, 1615, 1628) «Разъяснение» неизменно оставалось в его составе, в отличие от других текстовых частей — Посвящения и Предисловия [Carter 1992, 182].

Но, несмотря на все отмеченное выше, «Музыкальные забавы» не дотягивают до уровня концептуального опуса, к изданию которого композитору было бы уместно приурочить обнародование своего эстетического кредо. По всей видимости, «Scherzi musicali» оказались просто ближайшим подходящим собранием, в котором можно было опубликовать «Разъяснение». К тому же, Клаудио Монтеверди не имел отношения (по крайней мере, формального) к данной публикации, и потому Джулио Чезаре было особенно удобно выступить на ее страницах с апологией искусства своего брата — по велению души и как бы по собственной инициативе (или же действительно по собственной инициативе). Все указывает на реактивный характер сочинения и издания «Dichiaratione»: в кратком промежутке между выходом в свет Пятой книги мадригалов и решением Джулио Чезаре взяться за перо появилось то самое таинственное «Первое музыкальное рассуждение» Браччино да Тоди — и в нем было сказано нечто такое, после чего хранить молчание, ограничиваясь обещанием написать в неуказанные сроки музыкальный трактат в свою защиту, стало действительно невозможно.

Джулио Чезаре и не скрывает от своего читателя, что же именно так сильно задело братьев и потребовало незамедлительной реакции — после многих лет уклонения от ответа в дискуссии, стартовавшей еще в 1600 году: в самом начале «Разъяснения» он сообщает, что Браччино да Тоди выставил перед всем миром письмо Клаудио Монтеверди «химерой и суетой» (*chimera & vanità*). По видимости, это выражение является одной из не заковыченных цитат из «Первого музыкального рассуждения» в апологическом послании Джулио Чезаре. Но обижаться братьям стоило скорее на самих себя.

Письмо «Прилежным читателям», изданное вместе с Пятой книгой, стало первым (и последним) публичным высказыванием Клаудио Монтеверди в ходе полемики — композитор опубликовал его в тот момент, когда ему могло показаться, что все худшее — уже позади, и что тактика воздерживаться от ответа на вопросы и обвинения Артузи себя полностью оправдала. К этому времени композитор получил престижный титул мантуанского придворного капельмейстера и выпустил в свет два собрания мадригалов, в которые включил и вызвавшие полемику произведения на стихи Гварини. Это и было его победой в споре — Монтеверди одержал ее, действуя исключительно как музыкант-практик. В Посвящении Пятой книги Винченцо I он, кажется, не упустил случая поиронизировать над теми, кто пытался опорочить его музыку. И как это часто бывает с людьми в минуту расслабленности, допустил просчет.

Краткое само по себе, «Письмо» выражает, по сути дела, единственную мысль — в своем искусстве Монтеверди действует «не полагаясь на удачу» (*io non faccio le mie cose a caso*)⁷⁶. Очевидно, уже многие годы ему хотелось заявить обидчику и миру, что снискавшие сомнительную репутацию фрагменты его произведений не были написаны по недоразумению, что «современный композитор творит на основании истины» (*sopra a li fondamenti della verità*). Раньше он благоразумно воздерживался от того, чтобы вступать в дискуссию с известным любителем полемики, но теперь переоценил свои силы: после того, как мадригалы увидели свет и могли сами себя защитить, ему показалось, что он в состоянии в короткий срок изложить свои мысли об искусстве и его правилах в форме трактата. Опрометчивостью максималиста в данном случае было не только выданное противной стороне обещание (к которому Монтеверди на сей раз никто не принуждал), но и попытка приоткрыть свою мысль: существует иная практика, чем та, которой учил Царлино, — практика, удовлетворяющая и разуму, и чувству (в то время как Артузи

⁷⁶ Под *le mie cose* (букв. «моими вещами») в данном высказывании надо понимать не только произведения Монтеверди, но все, что он делает в качестве композитора.

как раз и обвинял приверженцев современной музыки в сенсуалистическом произволе). Эта практика действительно существовала, но обосновать ее было крайне сложной задачей, и остается лишь гадать, способен ли был в принципе решить ее Монтеверди, даже если бы сосредоточил все свои усилия на разработке подобной теории.

Печатный ответ последовал незамедлительно, в течение нескольких месяцев. Мы можем лишь догадываться, что именно написал человек, скрывающийся под именем Браччино да Тоди, в своем «Первом музыкальном рассуждении», но как было не напомнить композитору, дающему амбициозные обещания, о том, что он забыл ответить на прямые и конкретные вопросы о правилах, которыми руководствовался, сочиняя «резкие» по звучанию мадригалы? И кроме того, сама мысль о существовании иной музыкальной практики, чем та, которой учил Царлино, должна была показаться Артузи абсурдной. А ведь эта мысль была к тому же ничем не подкреплена, в то время как предписания венецианского теоретика прекрасно зарекомендовали себя в качестве основы профессиональной подготовки композиторов; в этом качестве контрапункт сохранил свое значение не только в XVII, но и в XVIII столетии.

Заклеймив «химерой» неосторожное письмо Монтеверди, критик нанес тем самым композитору и репутационный урон. Благодаря развитию индустрии нотного издания их полемика разворачивалась на глазах широкого круга интеллектуалов и любителей музыки — всех тех, кого Джулио Чезаре именуется в своей апологии «миром». Два крупнейших венецианских издателя, Джакомо Виченти и Риччардо Амадино, в 1583–1586 годах совместно начинавшие свой бизнес, негласно покровительствовали каждой из сторон конфликта. Первый опубликовал трактаты Артузи о несовершенствах современной музыки и оба «Музыкальных рассуждения» Браччино да Тоди — второй выпустил в свет все музыкальные опусы Клаудио Монтеверди 1600-х годов, от переизданной в 1600 году Третьей книги мадригалов до Мессы и Вечерни 1610 года; ранее,

в 1594 году, он же опубликовал трактат Эрколе Боттригари «Il Desiderio», полемика об авторстве которого положила начало затяжного публичного противостояния Боттригари с тем же Артузи [Carter 2007, 176–177]. В этой ситуации композитор благоразумно покинул сцену словесного ристалища, уступив место Джулио Чезаре, перед которым, помимо заявленной задачи — разъяснить идеи Клаудио о существовании второй практики, — стояли и две другие: оправдать своего брата, уклоняющегося от ответа по существу, и дискредитировать противника, опровергнув по мере возможности его аргументы. Произвести соответствующее впечатление на публику и поправить репутацию мантуанского капельмейстера в данной ситуации было не менее важно, чем поведать миру истину современного композиторского искусства. Переплетение этих двух мотивов, двигавших Джулио Чезаре, затемняет текст апологии и затрудняет его восприятие для читателей нашего времени не в меньшей мере, чем своеобразный литературный жанр, избранный автором.

Отделить в тексте «Разъяснения» искренность от риторического притворства непросто. Изначально Клаудио Монтеверди избрал в конфликте естественную и разумную линию — отвечать на словесные нападки Артузи делами, то есть публикацией своих сочинений, которые будут говорить сами за себя. Но, отступив от этой линии, он был принужден к словесным дебатам.

Обещание написать трактат (и, очевидно, искреннее желание рано или поздно выполнить свое обещание) препятствовало ему высказаться самостоятельно и вполне откровенно. Тем не менее, прочитав «Разъяснение», мы можем понять, что на самом деле думал композитор по поводу обрушившейся на него критики. Его, конечно, раздражали мелкие придирки музыкального теоретика, цепляющегося к частным деталям и не желающего видеть их в широком контексте. Публикация «отрывков» мадригалов без слов, по-видимому, крайне возмутила Монтеверди, притом что это была обычная практика для трактатов эпохи Ренессанса — встречающаяся не только у Артузи и Царлино, но и, скажем, у Винченцо Галилея.

Композитор обнаружил разительное, с его точки зрения, несоответствие теории и практики: в то время как он сам не мыслил своих произведений без словесного текста, для критикующего его автора трактата разъяснение музыки было само собой разумеющейся процедурой. Монтеверди сочинял мадригалы, претворяя в музыке стихи модных в его время поэтов, — но это совершенно не интересовало оппонента, который исходил из других соображений, не существенных для понимания произведений искусства. Это ощущение творящейся несправедливости и послужило первичным импульсом к осознанию, что композиторская практика Монтеверди — вторая, иная по отношению к тому, что изложена у Царлино и в контрапунктических учебных пособиях, базирующихся на третьей части «Гармонических установлений». Композитору было лучше промолчать, но им двигали не только уязвленное самолюбие, но и естественный протест широты против узости. От мелких фрагментов «гармонии» его внутренний взор устремлялся к целостной «мелодии» мадригалов. Ему было интересно испробовать разную поэзию — вслед за «Верным пастухом» Гварини (который один из критиков этой пасторальной трагикомедии окрестил «нагромождением мадригалов») он экспериментирует с канцонеттами Кьябреры, а в «Орфее» сочетает множество различных поэтических и музыкальных форм. И во всяком роде музыки он стремился к совершенству — но это совершенство было совсем иного рода, чем то, вернуться к которому призывал его Артузи.

Стоит поблагодарить Джулио Чезаре — он если и не выразил истинные мысли и чувства Монтеверди напрямую, то донес их до нас в достаточной мере, чтобы сегодня их можно было попытаться реконструировать. По-своему успешно справился он и со своей главной, риторической, задачей.

Вступительная часть «Разъяснения» написана весьма умело. Сообщая о напаках Браччино да Тоди, автор не скрывает от читателей его обидной характеристики письма («химера и суэта») — напротив, этим жестоким приговором он пользуется для того, чтобы возвысить свой голос в защиту

музыки Монтеверди и пообещать продемонстрировать истинность каждого слова брата. При этом Джулио Чезаре ловко вплетает в стандартную риторическую конструкцию выгодное для себя и брата замечание о причинах, по которым сам Клаудио не взялся оппонировать неприятелю: «он увлечен делами и не слишком ценит слова других». В первом из схолий Джулио Чезаре доводит до сведения читателей источник спора, и вновь обращает дело в свою пользу. Мало того, что «ругать других» не велит Гораций, противник поступает недостойным образом буквально во всем: нападает без всяких причин, говорит худшее, частицы мадригала приводит в сильно искаженном виде, да еще и называет их не «частицами» (*particelle*), а «отрывками» (*passaggi*).

Как обойтись без лицемерия в публичных дебатах? В то, что нападки Артузи и Браччино да Тоди оставили Монтеверди равнодушным, еще можно с трудом поверить. Но было ли нападение беспричинным? И если главная цель Артузи изначально состояла в том, чтобы опорочить Клаудио, почему он в течение длительного времени не обнародовал имя автора «Жестокой Амарилли»? Является ли обычная для контрапунктических трактатов практика разбирать случаи употребления диссонансов серьезным и злонамеренным искажением процитированных фрагментов сочинения? Что изменилось бы по существу, назови Артузи приводимые примеры не *passaggi*, а *particelle*? И не поступает ли сам Джулио Чезаре с Посланием Горация к Лоллию в худших, осуждаемых им самим же традициях? Вырванная из контекста строка звучит как абсолютный запрет на всякую критику. Но у поэта речь идет совсем об ином: стихотворение описывает сомнительное с нравственной точки зрения искусство обращения с признанными покровителями — это их не надо ругать вслух и перед ними не стоит похваляться. И наконец. Многие ли читатели «Разъяснения» были столь же придирчивы к словам автора, как мы? И многие ли придирчивые вспомнили о том, что Артузи не просто напал и порочил, а прежде всего просил сторонников современной музыки предоставить ему рациональное объяснение приведенным в «Несовершенствах» примерам (и что этих объяснений, а не «химер» он ждет до сих пор)?

Джулио Чезаре приводит далее перечень причин, по которым мантуанский придворный капельмейстер до сих пор не выполнил обещание явить миру музыкальный трактат; в содержательном отношении здесь особенно важно указание на то, что Клаудио собирается говорить о вещах, которые до него почти не затрагивались. Причины выглядят вполне уважительными, хотя мы помним, что «Вторая практика» так и не была написана композитором до самой смерти (и не осталось никаких документальных следов работы над ней), и возможно стоит вспомнить, что для ответа Артузи на заданные в 1600 году вопросы жанр научного трактата был необязателен и даже избыточен.

Тем временем наступает пора приоткрыть карты: в комментируемом фрагменте «Письма» Клаудио утверждает, что *«творит свои вещи не по воле случая»*. Здесь и появляется впервые метафора госпожи и служанки, подкрепленная ссылкой на авторитет Платона. Мы уже отчасти осветили эту главную идею «Разъяснения» и то, что могло за ней в реальности стоять, — и еще вернемся к этому вопросу. В данном случае для нас важна полемическая стратегия Джулио Чезаре, который пытается вывести спорные фрагменты «Жестокой Амарилли» из-под юрисдикции тех правил, с помощью которых о музыке этого мадригала судит Артузи. Новое, адекватное искусству брата учение обрисовано в общих чертах, зато идея подвергнуть — в качестве мысленного эксперимента — школьному разбору классические творения Чиприано де Роре остроумна. На этом автор «Разъяснения», однако, не останавливается, и предлагает Артузи продемонстрировать свои практические навыки, представив на суд публики собственные, сочиненные согласно правилам Царлино произведения; отказ принять этот вызов Джулио Чезаре предлагает приравнять к поражению в споре. Сравнение с врачом, которого ценят за умение излечить, а не за ученость, предвосхищает не лишенный справедливости гносеологический тезис «практика — критерий истины», однако в целом возникает ощущение, что в своем популизме автор заходит излишне далеко. Убежденный в том, что музыкальных сочинений Артузи

не предоставит⁷⁷, он заранее объявляет все сказанное ранее противником «химерами и болтовней», а заодно предусмотрительно освобождает брата от опрометчиво данного им обещания написать «Вторую практику» и помещает Клаудио в сонм благородных особ «героической школы» — аристократов, увлеченных сочинением музыки в современной манере⁷⁸.

На этом первый раунд полемики следует признать завершенным. Если бы «Письмо» не имело продолжения, то и Джулио Чезаре мог бы посчитать здесь свою миссию выполненной.

И более того, он оставил бы нам обильную пищу для ума. За фейерверком чисто риторических приемов не упустим из вида важный поворот мысли: в данном разделе «Разъяснения» соотношение *первой* и *второй практик* можно уподобить оппозиции школьных предписаний и тех правил, которыми пользуется творец, создающий истинные художественные ценности; примечательно, что в определенный момент Джулио Чезаре сравнивает Артузи с придирчивым и остроглазым школьным педагогом (*bon maestro*) — учителем, вышедшим за пределы компетенции и взявшимся судить о «вещах» большого мастера.

Джулио Чезаре не случайно именуется Чиприано де Роре «божественным». Этот титул даровал ему Джованни Мария де Барди — ему, а также Лудовико Ариосто и Микеланджело Буонарроти. С последним Чиприано сравнивает и протеже графа, Винченцо Галилей, характеризуя творчество великого художника следующим образом: *«Занимаясь живописью, скульптурой и архитектурой, Микеланджело Буонарроти всегда стремился найти средний путь, избегая крайностей, и преуспел в этом настолько, что*

⁷⁷ Артузи не был полностью чужд музыкальной композиции, но популистское предложение Джулио Чезаре он, естественно, проигнорировал, и был в своем роде прав — в конце концов, сам он не предлагал Клаудио взяться за писание теоретического трактата, а просто просил сослаться на уже существующие правила, которыми тот руководствует в своем искусстве.

⁷⁸ Как нам представляется, список составлен исключительно из риторических соображений, однако заслуживает серьезного отношения хотя бы потому, что в него входят такие значимые фигуры, как Эмилио де Кавальери, Альфонсо Фонтанелли и Джезуальдо.

заслуженно получил имя Божественный (*Divino*); поддаваясь лести то чувства, то разума, в зависимости от того, что его великий ум считал уместным, он никогда не лишал свои вещи подобающего им декорума» (цит. по: [La Via 1991, 72]). Иными словами, «божественный» творец, тонко осязающий границы приличествующего, обладает исключительным правом — по собственному усмотрению следовать то рациональным правилам, то велению чувства.

Скорее всего, Джулио Чезаре не знал (а если знал, то можно лишь восхищаться тонкостью его намека), что эксперимент по разъятию на «отрывки» мадригалов де Роре, который он из риторических соображений предлагает провести, имел место совсем недавно. В опубликованном в 1602 году «Втором Мелоне» (*Il Melone secondo*) Эрколе Боттригари опровергает претензии Гандольфо Зигонио, еще одного верного ученика и последователя Царлино, к мадригалу Николы Вичентино *Stiamo Amore à vedere*, изобилующему противоположными квинтами, — обращаясь в первую очередь не к положениям музыкальной теории, а к многочисленным примерам из мадригалов Чиприано, в которых обнаруживается противоположное движение не только квинт, но и октав [Bottrigari 1602, 5–6]; Боттригари указывает название цитируемых сочинений, но в традициях трактатов *первой практики* не снабжает приводимую «гармонию» текстом. Гандольфи весьма язвительно отзывается о Вичентино: «Этот архимузыкант (Вичентино. — Н. И.) не соблюдает букву Правил Контрапункта. <...> Если бы архимузыкант имел представление о науке и практике, то не стал бы писать подобные отрывки (*passaggi*), ибо их избегают все опытные музыканты» [ibid., 4–5]. Предъявляя противнику в ответ целую россыпь движений (*movimenti*), или отрывков, из музыки прославленного мастера, Боттригари аргументирует: «Чиприано Роре, по всеобщему признанию считающийся не только весьма искусным, но также весьма изящным и весьма опрятным Сочинителем Музыки, ясно показывает, должны ли опытные

Музыканты пользоваться такими созвучиями или избегать их» [ibid., 5], — и лишь затем приступает к чисто теоретическому обоснованию приведенных примеров.

После смерти Клаудио Монтеверди в Венеции по инициативе руководившего погребальной службой Джованни Баттиста Маринони — певца, знакомого с Монтеверди еще с мантуанских времен, а в 1613 году одновременно с ним поступившего в капеллу Сан-Марко, — был опубликован сборник «Поэтические цветы, собранные на могиле Знаменитого и Дistinguishedного Клаудио Зеленогора»⁷⁹, авторы которого щедро одаривают усопшего композитора «божественными» эпитетами: «Юпитер», «Аполлон», «Небесный муж», «Земной бог». И хотя никто из рифмоплетов не догадался использовать выражение *il divino Claudio*⁸⁰, Марианна Кестинг возводит его именно к этому изданию, к вступительной статье Матео Каберлоти «Краткая речь о высоком достоинстве Клаудио Зеленогора», где упоминается о «высоте духа Клаудио» (*l'altezza dell' ingegno di Claudio*) и о его «небесном даре, происхождения божественного» (*dono del Cielo, parto divino*) [Kesting 1994, 28, *Ann.* 14].

За вычетом риторического вступления с изложением оспариваемых тезисов второй круг полемики по своему строению напоминает первый: в его начале преобладает обсуждение содержательных проблем — чем ближе к концу, тем больше Джулио Чезаре «работает на публику». В самых первых строках он выстраивает выгодную для своего брата оппозицию: Артузи защищает старую музыку и нападает на современную — Клаудио «обе почитает, обе уважает и восхваляет». Тотчас же происходит отождествление *первой практики* с музыкой прошлого, а *второй* — с творчеством композиторов новых поколений; списки представителей обеих школ появляются незамедлительно.

⁷⁹ «Claudio Monte verde» [Marinoni 1644, *frontespizio*].

⁸⁰ Это выражение до сих пор неясного происхождения стало официальным титулом Монтеверди гораздо позже, в Италии времен Муссолини; см. [Dell'Antonio 1996].

Сама по себе группировка композиторов по историческому признаку (умершие / ныне живущие; старинные / современные; сначала / затем / наконец) и публикация соответствующих списков — довольно частое явление в музыкальных трактатах XV — первой половины XVII века⁸¹. Внимания заслуживает сопряжение этого систематизаторского подхода с терминологией *первой* и *второй практики* — шаг, на самом деле, достаточно рискованный. Прежде у Джулио Чезаре оставалась возможность позиционировать — в ренессансном духе — *первую* и *вторую практики* скорее в смысле противопоставления школьных правил и артистической свободы музыканта-мастера, который до известной степени полагает своему искусству законы сам. Теперь, когда «*вторую практику*» следует понимать как «еще одну» — не имеющую ничего общего с учением о контрапункте — систему нормативных правил, мы вправе потребовать с обоих братьев не просто продемонстрировать нам таковую, но и сформулировать ее в том виде, в котором эти правила можно было бы преподнести студенту. И что могут предъявить нам Клаудио и Джулио Чезаре в ответ на подобный запрос? Неужели опять «химеры»?

Стефано ЛаВиа словно предлагает братьям удобный выход из этой затруднительной ситуации. Современный ученый обращает внимание на тонкости терминологии Монтеверди, присутствие в тексте «Разъяснения» таких замысловатых, трудных для понимания и перевода оборотов, как *seconda prattica overo l'uso moderno*. Если зацепиться за подобные построения, то можно попытаться «освободить» постфактум симпатичную нам сторону спора от невыполнимого (и не выполненного) обещания: «*Seconda, a ne nuova prattica, потому что она вырастает из первой, и четкого разделения внутри традиции не существует. Institutioni* Царлино Монтеверди рассматривал как “благородный труд”, плод “великих деяний”, в котором содержатся “наиразумнейшие правила”, истинные “законы гармонии”. Эти правила как таковые остаются основополагающей теоретической точкой отсчета для *Seconda prattica*; изменения же касаются *uso*, того способа,

⁸¹ Репрезентативную подборку — от Йоханнеса Гинкториса до Йоханнеса Нунция — см. в специально посвященной этому вопросу статье Джесси Энн Оуэнс: [Owens 1990, 320–321].

которым композиторы читают эти правила, находят им практическое применение» [La Via 1991, 82]⁸².

На наш взгляд, Джулио Чезаре не проводит никакого значимого разграничения между понятиями «второй» и «новой» практики и неоднократно дает понять на страницах «Разъяснения», что правила Царлино, как бы разумны они ни были, не релевантны современному искусству⁸³. Речь у него идет не о «вольностях» (*licenze*), допустимых в творчестве композиторов, а о новой системе правил, которую и предстояло изложить в трактате «Вторая практика, или Совершенства современной музыки». И в этом Монтеверди заходит слишком далеко для своего времени, еще не созревшего для формулировки подобного учения. Более того, в силу свойственной ему принципиальности и полемического азарта он зеркально отражает название двух трактатов Артузи (1600, 1603) и обещает написать о «совершенствах» современной музыки — в его эпоху это звучит как заявка на то, чтобы возвести новую практику к неким вневременным «конечным» основаниям, наподобие того, как у Царлино и других представителей традиционной музыкальной теории Возрождения принято начинать изложение с законов математики и акустики (а то и от сотворения мира Богом)⁸⁴.

⁸² Основная идея Бернда Кулавика по сути аналогична, хотя и сформулирована совершенно по-иному: «В плане предметной аргументации Монтеверди обосновывает не двойственность практик, которые существуют одна наряду с другой (причем вторую от первой вполне возможно отличить в композиционно-техническом отношении), — он явно уклоняется это делать; эти названия предполагают исключительно различие композиторских установок к соотношению речи и гармонии, которые в процессе сочинения реализуются самыми разнообразными способами» [Kulawik 2011, 61]

⁸³ Вероятнее всего, с помощью оборотов, подобных тем, что приводит Ла Виа, Монтеверди хотел донести до сведения читателей, что учение о второй практике не поколеблет «вечные» математические основания музыки, излагаемые Царлино в двух первых частях «Установлений».

⁸⁴ Примечательно, что в «Разъяснении» Джулио Чезаре незаметно, но существенно откорректировал название трактата, заявленное Клаудио в письме 1605 года: в последнем обещано рассказать не просто о «совершенствах» современной музыки (*perfetioni della moderna musica*), а о ее «Совершенстве» (*Seconda Pratica, overo Perfetteone Della Moderna Musica*; разрядка и написание — согласно оригинальному изданию Пятой книги мадригалов) [Monteverdi C. 1605]. О нежелании Клаудио писать *ab ovo* универсальное учение о музыке свидетельствует и его не лишнее ерничества предложение покойному (!) Царлино и здравствующему Боттригари сочинить *Institutioni Melodiche*.

Риторическая стратегия второго раунда полемики, развивающаяся по принципу крещендо, проста и эффективна — целью ее является доказать невежество оппонента и его последователей, которые-де не знакомы толком с учением не только *второй*, но и *первой практики*. Противник критикует мадригалы Монтеверди при помощи «Установлений» Царлино? Значит, в ответ ему надо предъявить максимальное количество цитат из того же трактата, которые можно при желании использовать в качестве контраргументов. И таким образом Артузи должен попасть в неприятное положение: ему придется опровергать сложившееся у читателей впечатление, будто он — «сам неправ»⁸⁵.

Первым делом Джулио Чезаре приводит фрагмент «Музыкальных добавлений» (1588), в котором Царлино сообщает об отсутствии у него намерений подробно описывать практику древних греков и римлян, — а значит, сам непогрешимый Джозеффо признает, что практика мессера Адриана является не единственной вообще, а всего лишь единственной, которую он систематизирует в своих трактатах. Сие открытие настолько воодушевляет полемиста, что он теряет осторожность и заявляет вскоре — и, как представляется, не вполне к месту, — что вторую практику «в отношении происхождения можно было бы назвать первой». Эта неожиданная и неочевидная мысль подхватывает высказанное ранее убеждение, что «божественный Киприан» был «возродителем» (*il primo rinovatore*) практики древних, базирующейся на принципах, которые изложил Платон. Мы вернемся к обсуждению данного тезиса по существу впоследствии, а пока заметим, что Царлино оказался бы плохим союзником в продвижении подобной идеи, имея он возможность вмешаться в спор и уточнить свою точку зрения.

⁸⁵ В интереснейшем комментарии к «Разъяснению» [La Via 1991, 77–92] Ла Виа, демонстрируя тесную связь учения о второй практики с положениями Царлино, не учитывает этот полемический момент, что, как мы видели, приводит к небольшому, но заметному и принципиальному смещению фокуса в его интерпретации.

Следующая почерпнутая у Царлино мысль — гармония не способна производить внешние эффекты без слов, а лишь подготавливает душу к радости или к печали — примечательна тем, что привязана к комментируемому фрагменту «Письма» чисто внешне; скорее всего, она потребовалась для того, чтобы обеспечить впечатление массовости цитат из работ теоретика. Предмета спора здесь на самом деле нет. Композиторы, входящие в оба списка Джулио Чезаре — представителей как *первой*, так и *второй практики*, — сочиняли музыку со словами и желали, чтобы благодаря присутствию последних их творения производили точно определенное воздействие на души и умы слушателей.

Перед тем как нанести решающий удар, автор «Разъяснения» предпринимает важный обходной маневр. Обсуждается серьезный вопрос: Артузи убежден, что «вторая практика» — вещь искусственная и вторичная по отношению к первой, что приверженцы современного искусства не создают ничего принципиально нового, а лишь ухудшают то, что было создано до них в соответствии с законами природы и, более того, доведено до совершенства. Поскольку речь идет прежде всего о правилах употребления диссонансов, на кону стоит идея сенария, которую неоднократно и по существу пытались оспорить противники Царлино, в частности Винченцо Галилей. По-видимому, автор «Разъяснения» не нашелся, что сказать по данному сложному вопросу, а потому, упомянув неприятное для сторонников современной музыки мнение Артузи, тут же воспользовался известным полемическим приемом: быстро и недобросовестно подменил предмет разговора, отвлекая внимание публики пафосом притворной обиды.

Тезис Артузи — «*вторая практика <...> является отбросами первой*» — появляется на страницах его трактата 1603 года, где само выражение *вторая практика* используется довольно редко. В письме «Прилежным читателям» Клаудио настаивает на собственном авторстве данного термина — хотя словосочетание буквально носилось в воздухе, и впервые в ходе полемики

возникает в письме академика Оттузо (то есть не исключено, что в реальном письме реального исторического лица). Браччино да Тоди язвительно замечает: «Вы так ревнуете к этому выражению, словно боитесь, что его украдут». Его высказывание — убийственно ироничное и при этом вполне искреннее, нет смысла искать в нем двойное дно; Артузи действительно полагал, что переживать за такое «сокровище», как термин «вторая практика», крайне неумно. Джулио Чезаре выворачивает эти слова таким образом, будто Артузи покушается на славу Клаудио как новатора, и приводит ряд примеров, подтверждающих, что по многим позициям у брата найдутся подражатели. Обретаемый в итоге образ авторитетного музыканта, злонамеренно оболганного недоброжелателями, риторически очень выигрышен. Важнейший эстетический вопрос — о том, является ли музыка второй практики естественной или же искусственной, вторичной по отношению к творчеству «умеренных» авторов, — остается при этом не только без ответа, но и вне сколько-нибудь серьезного обсуждения⁸⁶.

И вот настало время последнего раунда поединка. Полем для сражения избирается область ладовой теории: еще в первом «Артузи» неприятель обвинил Монтеверди в пренебрежении правилом ладового единства (в мадригале «О, Миртилло»). Проблема ладового единства в рассматриваемую эпоху принадлежала к числу дискуссионных, и хотя большинство теоретиков настаивали на том, что кантилена должна начинаться и заканчиваться в одном тоне (в частности, это обосновывалось потребностями этического воздействия музыки), случаи нарушения встречались не так редко. Специального обоснования такие случаи не получили, однако в григорианике существовал известный феномен, описанный многими авторами ренессансных трактатов,

⁸⁶ Существует, впрочем, и иное, альтернативное объяснение этого схолия. Братья могли просто не понять, что имеет в виду Артузи, и вследствие этого додумать дьявольские козни со стороны неприятеля — а потом успешно с ними сражаться. Если принять такую версию, то придется отказать автору «Разъяснения» по крайней мере в образованности — но, в любом случае, не в ловкости, с которой он повергает на глазах у публики своего оппонента.

и в частности Царлино в небольшой Главе 14 Четвертой части «Гармонических установлений» *Delle Modi communi, & delli Misti*; под смешением ладов Царлино имеет в виду использование специй квинты или кварты, чуждых основному ладу [Zarlino 1558, 315]. Торжественно процитировав Браччино да Тоди, издевающегося над бессвязной речью композиторов, которые переходят из одного лада в другой, Джулио Чезаре выдает перечень григорианских песнопений и произведений уважаемых авторов, в которых ладовое единство так или иначе нарушается. Не нужно обладать богатой фантазией, чтобы догадаться, что на предпоследней позиции окажется мадригал «божественного» Чиприано де Роре, а на последней... вещь самого мессера Адриано Вилларта. Упомянутая Глава 14 едва ли может служить теоретическим обоснованием всех этих композиторских вольностей, но многие ли возьмутся ее немедленно читать? Советом оппоненту лучше изучать труды своего почитаемого наставника Джулио Чезаре эффектно завершает предпоследний схолий.

Последний же из схолиев — образец риторического заключения спора и попытка психологического воздействия на оппонента. Притворно предполагая, что приведенные аргументы в пользу второй практики могли оказаться неудачны, Джулио Чезаре настаивает на истинности описанного (на самом деле, лишь обрисованного в общих чертах) способа сочинения уже потому, что он общеупотребителен и на его стороне — весь мир (и надо думать, не в последнюю очередь — все читатели «Разъяснения»). Тем самым неприятель должен остаться — или, по крайней мере, ощутить себя — в абсолютном меньшинстве.

Но вернемся к схолию предпоследнему — как к яркому примеру того, как в пылу дебатов становится почти невозможно уловить истинное мнение автора. Действительно ли братья Монтеверди придерживались ладовой теории, изложенной в Четвертой части «Гармонических установлений», и насколько Клаудио руководствовался ею в своем творчестве? Надо ли относить проблемы единства лада к существу *второй практики*, если приводимый Джулио Чезаре

перечень примеров включает в себя не только образцы творчества представителей «старой музыки», но даже церковную монодию? При внимательном изучении «Разъяснения» наши собственные вопросы остаются без ответа. Читайте «Вторую практику, или Совершенства современной музыки».

3.5. Критика Браччино да Тоди

Хлесткие нападки Джулио Чезаре отчасти достигли своей цели. Автор «Второго музыкального рассуждения» был вынужден не только вступить в дискуссию на новые, затронутые в «Рассуждении» темы, но и доказывать чистоту своих намерений. Благодаря его объяснениям приоткрываются некоторые оставшиеся за кадром подробности спора: судя по его словам, Артузи с самого начала пытался вступить с Монтеверди в личную переписку и отправил ему послания, «полные любезности и доброжелательности», но вместо ответа в соответствующей манере получил письма от третьего лица, к тому же подписанные не собственным именем [Braccino da Todi 1608, б] — Браччино явно имеет в виду частично опубликованные в трактате 1603 года письма академика Оттузо, и нет оснований не верить его свидетельству (хотя было бы крайне интересно ознакомиться с «доброжелательной» эпистолярией Артузи). По крайней мере, ни Монтеверди, ни его сторонники никогда не пытались опровергнуть это заявление.

Браччино демонстративно подчеркивает свою компетентность во всех вопросах, в которых она была поставлена под сомнение. В частности, он проясняет свою позицию по проблеме смешения ладов. Таковое допускается им в многоголосной музыке исключительно в том аспекте, в котором его описывают Глареан и его последователи, — как сочетание в парах голосов (тенор + сопрано / бас + альт) автентического и плагального тонов с общим финалисом. Смешение ладов в одноголосии — особая статья; в данном вопросе Браччино апеллирует к авторитету Маркетто Падуанского [ibid., 11–12].

Но, пожалуй, главное достижение Джулио Чезаре состояло в том, что ему удалось заставить оппонента сформулировать свое отношение к музыке Клаудио Монтеверди в целом — ведь до сих пор он ограничивался непримиримой критикой отдельных мельчайших фрагментов контрапунктической ткани. Об искренности слов Браччино судить трудно. Его похвалы композитору (впервые высказанные публично), вполне возможно, были лишь лукавством дипломата — но и в этом случае они заметно разряжали атмосферу вокруг мантуанского капельмейстера. Невольно, скрывающийся под маской Браччино Артузи охарактеризовал и самого себя:

«Разъяснитель говорит, что у Артузи были настолько скверные помыслы, что он хотел увидеть гибель трудов Монтеверди. Артузи отвечает что это совершеннейшая ложь и что он хвалит его труды, его прекрасный ум, но в той части, что заслуживает похвалы, — и того, что достойно похвалы, он не бранит. Но если Монтеверди написал множество отрывков, в которых не соблюдаются тоны, которые написаны плохо, написаны наихудшим образом, хочет ли Разъяснитель, чтобы Артузи восхвалял подобные деяния? Он не станет так поступать по многим причинам: во-первых, поскольку он любит науку, основанную на доказательствах, а также, чтобы учащиеся, еще не умеющие толком отличать истинное от ложного, не взяли за образец вещи, сделанные скверно, варваризмы, можно сказать, ереси в области Музыки и в области Гармонии — главной части Мелодии» [ibid., 6–7].

Духовное лицо и типичная фигура для эпохи Контрреформации, Артузи мыслил свой спор с Монтеверди и другими сторонниками современной музыки как своеобразный инквизиционный процесс⁸⁷. Намерений подвергать заблудшего композитора трем знаменитым пыткам или сжигать его на костре у него, разумеется, не было. Эти впечатляющие атрибуты деятельности Святой службы расследования еретической греховности и не относились,

⁸⁷ Непонимание этого обстоятельства и привело Ульриха Зигеле к убеждению, что Артузи готовил почву для настоящего инквизиционного процесса над музыкантом, в котором прегрешения против учения Царлино должны были быть приравнены к отступлению от правой веры; см.: [Siegele 1994; Siegele 2012].

однако, к ее сути. Основная часть инквизиционного процесса состояла не в грубом физическом насилии над инакомыслящими, а в долгих и систематических увещаниях, разнообразных уговорах и разъяснительных беседах, которые проводились с теми, кто отказывался вернуться в лоно Церкви.

Еще до того, как Артузи принялся за борьбу против «несовершенств» современной музыки, идея «борьбы с ересями» была привнесена в музыкальную науку. Ключевая роль в этом принадлежала учителю болонского каноника, которому тот, по всей видимости, подражал. В 1600 году он не случайно посвятил первое из серии своих печатных выступлений кардиналу Помпео Арригони: примером служило посвящение «Добавлений» Царлино папе Сиксту V. В Посвятительном письме автор трактата сравнивает понтифика с его предшественником, святителем Львом I Великим (440–461), прославившимся твердостью исповедания веры и борьбой с несторианством, а также с ересями Евтихия и Диоскора; он называет Сикста «великим защитником и ревностным мстителем за Беззаконие» и сравнивает его с «Солнцем, которое своим появлением изгоняет злобную тьму беззаконных, очищает тучи развращенных еретиков, сражающихся против света Святого Духа» (цит. по: [Goldberg 2011, 93]). Рендалл Голдберг приводит подборку фрагментов «Добавлений», в котором противники теоретика, в том числе первый среди оных, Галилей-отец, уподобляются еретикам [ibid., 93–94].

Можно предположить, что превращение Артузи в Браччино да Тоди состоялось именно потому, что теоретика захотелось примерить на себя роль великого музыкального инквизитора — в тот самый момент развития спора, когда Клаудио Монтеверди неосторожно прервал молчание и заявил о существовании *второй практики*. Тем самым, в глазах оппонента, композитор открыто сообщил миру о своем заблуждении (о котором Артузи подозревал уже давно, еще со времен обсуждения мадригалов на тексты «Верного пастуха» в доме Горетти) и стал упорствовать в отстаивании ложного, «химерического» учения, то есть музыкальной ереси.

Можно также предположить, что «Первое музыкальное размышление» было довольно коротким, под стать «Письму» из Пятой книги мадригалов. Получив подробные разъяснения от Джулио Чезаре и убедившись в упорстве противоположной стороны, во втором тексте, подписанном именем Браччино да Тоди, Артузи прибегает к жанру увещательной речи, в которой стремится продемонстрировать несостоятельность новоизобретенного учения как самим его авторам, так и всему миру.

Прежде чем вступить в полемику с «Разъяснителем», Артузи подробно излагает, с многочисленными ссылками на труды древних и современных авторитетов, «что понимается под Мелодией, Мелопеей и Мелопозетом в согласии с их природой, подлинным смыслом, назначением и потенцией» [Braccino da Todi 1608, б]. Продолжительное рассуждение он начинает с элементарного разделения обычной речи и «пения с изяществом» — явлений, похожих друг на друга до такой степени, что их можно назвать не только «сестрами», но и «близняшками» [ibid., з]. По ходу дела он уместно вводит и цитату из «Государства» Платона — ту самую, которая послужила краеугольным камнем для теоретических опытов братьев Монтеверди. Но если братья, используя латинский перевод Марсилио Фичино, всячески подчеркивают, что у Платона ритм и гармония следуют за речью, то Артузи расставляет совсем иные акценты:

«Из Гармонии, Ритма и речи составляется этот общий род (Genere Generalissimo), называемый Мелодией. Платон говорит: та композиция совершенна, что составлена из трех вышеназванных вещей. Одна из них обладает низким и высоким, и это Гармония; вторая — быстротой и медленностью, и это Ритм, и оные (быстрота и медленность. — Н. И.) наблюдаются в движении тела, как говорит об этом в другом месте Артузи. Третья обладает длительностью и краткостью, и это речь. И все эти вещи можно наблюдать также в человеческом голосе. В каждой из названных вещей, составляющих Мелодию, заключена сила менять человека внутренне, то есть [менять] страсти и обычаи души (как убедительно доказал Ученейший Царлино

в Гл. восьмой второй части Установлений). Но в Гл. седьмой той же книги имеется гораздо больше на изложенную тему, из чего Монтеверди не извлек прекраснейший, ученый и полезный урок. Теперь же спросим: если каждая из названных вещей имеет силу воздействия на душу человеческую, насколько же состоящая из них Мелодия обладала в те времена большей силой, чем каждая [из этих вещей] по отдельности, двигать внутренние страсти и вводить новые обычаи?» [ibid., 4–5].

Цель Артузи-полемиста — всячески дискредитировать идею Монтеверди о существовании такой музыкальной практики, в которой речь доминирует над музыкальной интонацией и ритмом, принизить значение речи, которое Платон в пресловутом фрагменте диалога подчеркивает. Примечательно, что в «Рассуждении» понятия «гармония» и «ритм» пишутся преимущественно с заглавной буквы, а «речь» — со строчной. Возможно, самой эффективной стратегией в этой связи было бы твердо придерживаться представления о равноправии трех элементов, но Артузи почти сразу отходит от этой линии, выводя на ведущие позиции гармоническую составляющую⁸⁸.

⁸⁸ Стремясь выправить этот крен, в конец трактата он вставляет большое и, в сущности, необязательное рассуждение — разумеется, со ссылкой на множество авторитетных суждений других ученых и мыслителей — о первенстве ритма в мелодее. Этот раздел текста (фактически — отступление от основной темы) можно воспринимать как свидетельство замечательной начитанности Артузи и его умения играть словами, далеко превосходящего соответствующие навыки оппонентов. Заключительные формулировки этой части «Рассуждения», в которых автор пытается воздать должное каждому элементу мелодии, достойны внимания читателя: *«Если речь получает душу, дух и форму от Ритма, а то очарование, которое иногда ощущается в прекрасной манере говорить, от гармонии (поскольку в красноречии мы ощущаем стиль настолько музыкальный, что нечего добавить к подобному совершенству) — то что же имеется у речи своего, что можно было бы сказать, что она госпожа и повелительница гармонии и Ритма, прислуживающих и повинующихся [ей]? если она состоит исключительно из букв, слогов и сочетаний слов, и [лишь] затем получает от Ритма то хорошее, что в ней заключено? Как может речь повелевать Ритмом и гармонией, если мы доказали, что без этих двух начал, которые дают ей душу и дух, она кадавр, мертвое тело, ничто? Сила и энергия, которыми речь обладает, откуда берутся? От ритма и от гармонии. И таким образом она будет Госпожой и хозяйкой, а гармония — мать всех вещей, и Ритм — отец всего, что делает человек, — слугами! Но если оратору, когда он произносит речь, гармония не дает понижение и повышение голоса, чтобы при помощи интонации (*portare la voce*) он мог объяснить свои намерения с изяществом и добиться особого воздействия звука и гармонии, — какой силой и каким изяществом будет обладать оратор? И эта часть [выступления оратора] относится к слуху. Если [речь] не будет сопровождаться прекрасными жестами и подобающими движениями частей тела, на манер хорошего проповедника (и это часть Ритма относится к зрению), чем она будет обладать? какое воздействие она произведет? Один эффект дает чтение речи ровным голосом и другой — когда она читается или произносится голосом то высоким, то низким, сопровождаемая жестами, кои есть*

Причин тому две. Во-первых, Монтеверди «согрешил» против правил контрапункта, и Артузи необходимо акцентировать непростительность этого проступка. Во-вторых, теоретик внутренне убежден, что изучение контрапункта является основой мастерства современного мелопозта, и не исключено, что вне контекста полемики он мог бы воспользоваться терминологией братьев Монтеверди в собственных целях и заявить, что у античных музыкантов была вторая практика, тогда как современная музыка придерживалась, придерживается и всегда будет придерживаться первой. Чтобы придать солидность этому своему убеждению, Артузи опирается на фрагмент «Введения в гармонику» Клеонида (которое он приписывает, подобно многим ученым его времени, Евклиду):

«Мелопея — это использование тех вещей, которые подчиняются в трактовке вещам Гармоническим, или можно сказать, что она использует вещи, которые имеют такую же силу, что и вещи, которые подчиняются Гармоническому трактованию. И называли ее древние Создательницей напева. А мы можем по справедливости сказать, что в наши времена она является, пожалуй, искусством сочинять Кантилену, или искусством Контрапункта. И потому ясно, что надо думать на сей счет. Не всякий, кто возьмется трактовать вещи, относящиеся к Гармонии, и использовать их в своем творчестве, должен носить имя и звание Мелопозта (который есть не кто иной, как создатель и изготовитель Мелодии). На сей счет мы можем с уверенностью утверждать, что всякий раз, когда Мелопозт не обладает знанием и разумением тех вещей (гармонии, ритма и речи. — Н. И.) по отдельности, а также того, как они сочетаются для образования и формирования одного общего рода, именуемого Мелодией, — то есть не понимает воздействия на душу, смысла, качества и эффектов Ритма, речи и Гармонии, а также того, как и каким образом они сочетаются воедино, — всякий знаток может считать и публично называть его невеждой в данной науке и потому недостойным имени совершенного Мелопозта.» [ibid., 5].

дух и душа, данные Ритмом и гармонией. Таким образом, мы можем с уверенностью сказать, что Ритм — отец повелевающий, а гармония — мать, повелевающая речью, которая [им] повинуются» [ibid., 14–15].

Тем самым Артузи возвращает себе право критиковать контрапунктическую ткань мадригалов Монтеверди саму по себе, рассматривая ее автономно от слов. Логика, которой он придерживается, проста: не может быть совершенным целое, если несовершенна одна из образующих его частей. Решительные протесты композитора против того, чтобы его произведения анализировались по правилам, которые он не признает, и отдельно от поэтического текста, Артузи не просто игнорирует — они кажутся ему смешной и нелепой уловкой, покрывалом, которое надо сорвать с грешника, дабы он (и все окружающие, особенно — падкое на соблазны юношество) увидели грехопадение во всей его неприглядной наготе. И действительно, никому из композиторов, включая великих мастеров, не приходило до сих пор в голову возмущаться стандартной процедурой — рассматривать контрапунктическую ткань саму по себе. И только Клаудио Монтеверди требует особого подхода к оценке своего творчества:

«Разъяснитель приводит, чтобы показать великие вещи тем, кто усердно занимается этим искусством, авторитетное мнение или, как мы бы сказали, изречение Платона, которое, как ему кажется, делает речь Госпожой и хозяйкой Повелевающей, а Гармонию и Ритм — Слугами и Подчиненными; и он говорит это, чтобы доказать, что в мадригалах Монтеверди гармонию и ритм надо исследовать не по отдельности, но мелодически, то есть вместе с речью Повелевающей, — поскольку понимает, что стиль этих мадригалов слишком противоречит [правилам] и что защищать его [приходится] не от души, а под надуманным прикрытием рассуждений о Мелодии, идущих вразрез с тем, что Гармонию можно рассмотреть, исследовать и как следует продумать отдельно [от речи и Ритма]: но почему? Пусть скажут разъяснитель и сам Монтеверди. Может быть, они не видели труды Киприана, Адриана, дель Порты, Габриелли, Корреджо, Массино, Палестрины, Марсоло и многих других достойных мужей [с гармонией], отделенной от мелодии? <...> Гармония и Ритм — науки самодостаточные; их знание не зависит от речи, и силу и действенность, которыми они обладают, они имеют от самих себя, по своей собственной природе, а не получают ее от речи. Верно, что, когда они сопровождают речью, то усиливают ее, придают ей бóльшую силу, чем та, которой она обладает сама по себе. Являются ли посему эти две науки

слугами речи и тем, что нельзя и не должно помыслить иначе, как только с речью, то есть мелодически? <...> Тем не менее, несмотря на то, что Гармония — наука самостоятельная и отделенная от речи, [что бы выяснилось], если бы разъяснитель пожелал обдумать ее вместе с речью и рассмотреть труды Монтеверди с точки зрения Мелодии? Нестройность, химера, покрывало, маскирующее ошибки Монтеверди⁸⁹» [ibid., 7–9].

Если бы Монтеверди захотел и рискнул продолжить спор, то мог бы, пожалуй, возразить на этот аргумент в следующем духе: гармония рассматриваемых мадригалов должна быть признана совершенной согласно тем правилам, по которым о ней следует судить, — отличным от правил контрапункта, изложенным в трактате Царлино; профессиональный теоретик мог бы вывести эти правила, исходя из мысли Платона о том, что речь подчиняет себе гармонию и ведет ее за собой. Но правила *второй практики* нигде не сформулированы, их никто не преподает, и Артузи пользуется этой ситуацией для того, чтобы обвинить Монтеверди в отступлении от заветов его учителей — тех самых композиторов, которых Джулио Чезаре включает в список представителей второй практики и которым Клаудио якобы подражает:

«Известно, что Монтеверди, посещая школу превосходного господина Марко Антонио Индженьеры, обучался Мелодии, или, как мы это называем, искусству контрапункта, и не нуждался ни в коей мере ни в Речи, ни в Ритме как в самостоятельных искусствах, но обращал внимание лишь на то, как полагается соединять консонансы и диссонансы, однако не в той манере, какой он нынче пользуется. <...> По поводу заявления разъяснителя о том, что в своей так называемой второй практике Монтеверди следует (по его словам) Превосходному Киприану де Роре, Индженьеры и другим благородным душам. Допускаю существование тех, кто объявили себя подражателями Киприана: живые подтверждают это словами, а многочисленные покойные доказывают

⁸⁹ Уверенность Артузи в том, что контрапунктическая ткань мадригалов Монтеверди несовершенна также и при рассмотрении ее с точки зрения мелодии, основывается, по-видимому, на упомянутом убеждении теоретика в невозможности существования совершенного целого, если хотя бы одна из его частей, рассмотренная сама по себе, несовершенна.

своими сочинениями. И я берусь заявить, что это очередная химера, изреченная лишь для пущей важности и для того, чтобы показать миру и своим последователям в особенности, будто сочинения Монтеверди во всем и всецело Киприановы, хотя сходства у них не больше, чем у осла с голубкой. Скажу вдобавок, что Превосходный Киприан и Индженъери никогда не сочиняли вещи, хоть чем-то отвечающие представлениям Монтеверди, вроде тех, что он в этой своей второй практике (так называемой) полагает достойными подражания, как ни хотелось бы разъяснителю письма приписать ему это» [ibid., 8, 11].

Преемственность композиторов Артузи понимает в первую очередь как следование ими на практике одним и тем же правилам. Как следствие, и созданные композитором-преемником произведения звучат похоже на те сочинения, которые он принял за образец для подражания. В этом есть своя логика, и примечательно, что в отличие от Монтеверди, который акцентирует роль фигуры Чиприана де Роре как основателя второй практики, Артузи выводит на первый план учителя своего оппонента, Марко Антонио Индженъери, — человека, который преподавал Монтеверди контрапункт. Трудно сказать, чем руководствовался Джулио Чезаре, помещая Индженъери на второе место после Чиприано в списке представителей современной музыки, не было ли этом одним лишь жестом вежливости. Но хотя составленный им перечень композиторов может вызывать разнообразные сомнения, и звучание музыки того же Индженъери не многим напоминает стиль Джулио Каччини или Джезуальдо, не стоит спешить в один голос с почтенным музыкальным инквизитором объявлять и этот список химерическим. Идея Кулавика о том, что различие подходов к соотношению между собой гармонии и речи может служить сущностным критерием разделения творчества композиторов второй половины XVI — начала XVII века на первую и вторую практики, вполне способна оправдать и объяснить многообразие музыки, которую Клаудио Монтеверди причислял, по-видимому, к своему направлению в искусстве. В отличие от Кулавика, доказывающего присутствие этой мысли непосредственно в тексте «Разъяснения», мы склонны считать, что братья Монтеверди имели намерение

четко разделить две практики в композиционно-техническом отношении — к этому их подталкивали нападки Артузи и необходимость найти от них якобы надежную защиту. Но не исключено, что вне контекста спора композитор мог принять формулировку, подобную той, что предлагает Кулавик, и признать, что объединил в своем списке тех коллег по цеху, которые, по его мнению, считали словесный текст ведущей составляющей своего творческого процесса и ставили его требования выше тех, что диктовали школьные учебники контрапункта.

Артузи уделяет довольно много места рассуждениям о том, что Джулио Чезаре неправомерно использовал фрагмент «Государства» для оправдания *второй практики*, поскольку Платон писал о музыке своего времени, принципиально отличающейся от искусства XVI–XVII веков. И Вилларт, и Чиприано де Роре, и сам Монтеверди вместе с другими композиторами-новаторами сочиняют многоголосные контрапунктические произведения, в которых соотношение речи и гармонии не может быть тем же самым, что в легендарные времена «Одиссеи» и «Энеиды». По ходу аргументации Артузи ловко пускает в оборот критические пассажи по адресу «современной» многоголосной музыки из Девятой главы Второй части «Гармонических установлений» — на сей раз с их помощью можно выразительно продемонстрировать нерелевантность мнения Платона предмету полемики:

«Не думаю, что современные мелодии, или музыкальные произведения, когда-нибудь были предметом размышлений Платона. Но полагаю, что он рассуждал о тех мелодиях, которые процветали в его времена — если так можно выразиться, тогда, когда Речь обладала большей силой, чем Гармония и Ритм, поскольку некая История или Рассказ, каковыми бы они ни были, декламировались под звуки одного только инструмента, как это можно прочесть о Демодоке, Фемие, Ионаде и многих других. И потому гармония воздействовала на внимательных слушателей, а хорошо воспринимаемая Речь — в сочетании с Гармонией и Ритмом — волновала слушателя в соответствии с тем, к чему он был расположен. Но мелодии Монтеверди, о которых рассуждает

разъяснитель, не похожи на те, что были в ходу во времена Платона; они иного вида. В тех волновала речь, а в этих — гармония (если [только] воздействие [на душу вообще] имеет место); в тех отчетливо воспринималась речь, а в этих — гармония; тогда [музыка] производила великие эффекты, ныне не производит никаких. Можно сказать, что избыточная гармония угнетает, затуманивает множеством голосов и приводит в смущение декламацию Речи; и поэтому, как следствие, можно с уверенностью говорить, что Речь является служанкой, а Гармония — госпожой и повелительницей. Здесь нет соответствия и нет подобия мелодии, которую использовали во времена Платона, — та, что используется в наше время, от нее сильно отличается, является совсем иной. Приведенное изречение Платона не относится к делу, является суетой и химерой, не свидетельствует в пользу [Монтеверди]. Если бы разъяснитель сказал мне, что можно, пожалуй, использовать и что некий Мелопэст как-то раз использовал Мелодию, подобную той, что была во времена Платона, я бы поверил, что так оно и есть. Но изречение Платона свидетельствует не в пользу Мадригалов Монтеверди, а против них, как было показано выше» [ibid., 9].

Из процитированного фрагмента вытекает и последнее, заключительное положение критики Артузи — то, которое он помещает в конце «Второго музыкального рассуждения» как наиболее эффектный удар по защитной аргументации братьев Монтеверди. Поскольку мадригалы, оказавшиеся в центре полемики, представляют собой многоголосные произведения, и ткань в них — контрапунктическая, сомнительно утверждать, что они относятся к той же практике, которая была принята у древних певцов-сказителей. А следовательно, мысль о том, что вторую практику «в отношении происхождения можно назвать первой», можно подвергнуть осмеянию, — что Артузи и делает, и притом в такой манере, чтобы читатель лишний раз усвоил и запомнил его старую, высказанную еще в 1603 году идею: так называемая *вторая практика* — ухудшенный и искаженный вариант *первой*, а не самостоятельное и полноценное явление в истории музыкального искусства:

«В середине разъяснения письма, чтобы доказать, что есть другая практика, отличная от сформулированной Царлино, [разъяснитель] цитирует слова Царлино, напечатанные в первой главе Добавлений, где сказано: В мои намерения никогда входило и не входит писать о том, какова была практика согласно методу древних, как греков, так и римлян, хотя я и обрисую ее здесь в общих чертах, — [я опишу] лишь метод тех, кто изобрели нашу манеру петь несколько партий вместе, с различными модуляциями и различными напевами, в особенности — согласно тому пути и тому методу, которых придерживается мессер Адриан. Заключает разъяснитель: Таким образом, есть другая практика, и она будет второй. Но если мы решим, что практика Греков и Римлян действительно представляла собой некую практику, то нет сомнений в том, что наша [практика] отличается от их, поскольку они пели только одногласно и играли только на одном инструменте, а мы — со множеством разных напевов и на несколько партий. И тем самым можно утверждать, что это была первая практика, а наша, которой следовали Киприан и Адриан и которую впервые сформулировал Царлино, — вторая; а тот способ сочинения, [которого придерживается] Монтеверди, — третья практика, а если угодно, то и четвертая, если отделить греков от римлян. Таким образом, можно заключить, что все те вещи, которые он сказал, все эти химеры, — лишь ради того, чтобы защититься, словно он исповедуется перед противником, будучи не в состоянии привести ему доказательства, что сделанные им вещи — благие и истинные» [ibid., 15].

Примечательно, что именно этой цитатой из «Второго музыкального рассуждения» завершает свой обзор истории спора о второй практике Гарри Томлинсон. Для исследователя истина в споре совершенно очевидна, и правота братьев Монтеверди не подлежит сомнению: по его мнению, этот иронический выпад Браччино да Тоди — «номинализм самого бессодержательного толка», пустая игра в слова, не затрагивающая учение о второй практике по существу [Tomlinson 1987, 27–28]. Если отнестись к аргументации Артузи с большей внимательностью, чем это сделал наш предшественник, то придется констатировать, что дело обстоит не так просто и что истина в споре вряд ли была провозглашена какой-либо одной из сторон, при всем их декларируемом

стремлении к таковой, — скорее, крупницы истины приходится добывать сегодня, читая между строк, пробиваясь к пониманию существа дискуссии заново.

Своеобразным призом в полемике была, однако, не только изреченная истина, но, прежде всего, победа — впечатление правоты, произведенное на читающую публику. И здесь, по-видимому, противники были квиты: не случайно после выхода в свет «Второго музыкального рассуждения» шумное многолетнее противостояние затихает. Братья Монтеверди могли быть довольны уже признанием неприятеля в том, что его нападки касались лишь частных в мадригалах Клаудио, и хвалой, которую Браччино да Тоди / Артузи воздает трудам композитора в целом, — пусть и делает он это скорее из чисто тактических соображений, компенсируя словесные реверансы суровой критикой заблуждений оппонента. Продолжать полемику означало для них, к тому же, выполнение невыполнимого обещания — публикацию завершеного трактата, написанного в соответствии с современными стандартами музыкальной теории. Но и Артузи вполне мог счесть себя удовлетворенным, объявив в конце «Второго музыкального рассуждения», что добился от Монтеверди фактического покаяния и исповеди совершенных грехов. Каждая сторона сохраняла при этом лицо и могла интерпретировать результаты полемики как свою победу по очкам: с точки зрения Артузи, идеи второй практики представляли собой лишь жалкую попытку оправдания признавшего в глубине души поражение оппонента, — с точки зрения братьев, «Разъяснение» можно было рассматривать как конспект полноценной теории, разрабатывать которую надлежало уже профессиональным ученым.

Публика же, с интересом наблюдавшая за тем, какие доводы выставят ей на суд участники спора, была настроена на примирение и поиск компромисса. Последствия полемики для становления барочной системы музыкально-теоретических представлений требуют отдельного исследования. В качестве послесловия, прозвучавшего «из зала», можно привести, вслед за Паоло

Фаббри, резюме Джованни Баттиста Магоне. В трактате 1615 года он воздает должное учености Артузи, фундированности его суждений относительно как первой, так и второй практик; однако, извиняясь перед прославленным полемистом, Магоне призывает не порицать труды Клаудио Монтеверди — «на основании как аргументов, приведенных Синьором Джулио Чезаре, братом Синьора Клаудио, в его защиту и честь, так и того факта, что, по моему представлению, Синьор Монтеверди направлял свои помыслы в сочинительстве к услаждению слуха, главной цели музыки» (цит. по: [Fabbrì 2007, 51–52]).

3.6. Спор о второй практике в контексте музыкальной эстетики позднего Возрождения

Не упуская ни одного слабого места в учении братьев Монтеверди, Артузи находит несоответствие между буквальным смыслом цитаты из «Государства» в переводе Фичино и выводами, к которым приходят оппоненты в результате ее интерпретации:

«То же самое с созвучным и несозвучным, поскольку Ритм и Гармония следуют (sequuntur) за речью, а не она (sequitur) — за Ритмом и Гармонией. Разъяснитель подразумевает под этими sequuntur и sequitur, будто Гармония и Ритм являются соответственно служанкой и слугой и будто речь является госпожой Повелевающей, а те — Повинующимся. И однако, когда славный Тибурцио Массачино имитирует труды Превосходного Киприана, можно ли по этой причине сказать, будто он является слугой Киприана?» [Braccino da Todi 1608, 8].

Притом что недоумение Артузи понятно и вполне обосновано, в этом своем критическом пассаже он допустил серьезную, хотя и не заметную при поверхностном чтении промашку, нечаянно предоставив подтверждение выпадам Джулио Чезаре, обвинившего теоретика в слабом знании трудов Царлино. Между тем, «следование» к «прислуживанию» приравнял учитель

болонского каноника в Четвертой части «Гармонических установлений» (цитируем отрывок, находящийся в начале Главы 32):

«Во Второй части (разъясняя, согласно мнению Платона, что представляла собой Мелодия), я сказал, что она составлена из Речи, Гармонии и Числа, и что в этом составном целом ни одна вещь не имеет первенства перед другими. Тем не менее, он располагает Речь — как главную вещь — перед другими частями, а две другие части [после Речи] — как те, что ей подчиняются (che servono a lei); поскольку, описав целое посредством частей, он говорит, что Гармония и Число должны следовать Речи, а не Речь — Числу и Гармонии» [Zarlino 1558, 339].

«Чудеса» на этом не заканчиваются. Еще более ясную формулировку мы обнаруживаем не где-нибудь, а во второй части «Артузи» — в том фрагменте трактата, где его автор объясняет академику Оттузо, что эффекты в музыке достигаются с помощью «естественных» интервалов:

«И где это видано, чтобы подобные эффекты достигались с помощью Музыки Современной (Moderne Musiche), и чтобы они были порождены интервалами, произведенными подобным образом, и посредством других вещей, используемых вопреки природе? Рождаются они от Гармонии, от числа и Ритма, которые являются слугами Речи, и таковые воздействуют на субъекта согласно его предрасположенности к тем или иным страстям, как подробно и доказательно рассуждает Почтен. Царлино в процитированных выше Установлениях, а также в Гл. 8 Кн. 8 Добавлений» [Artusi 1603, 31].

Маргиналия гласит: «Гармония, число, Ритм — слуги речи». И в таком виде эта мысль похожа на полуфабрикат учения о *второй практике*. Но можем ли утверждать, что свой тезис братья Монтеверди создавали, ориентируясь на кого-либо из процитированных теоретиков? В этом есть большие сомнения. Открыто сослаться на трактат Царлино и тем более на самого Артузи было бы крайне выигрышно и, к тому же, полностью соответствовало бы полемической стратегии, избранной Джулио Чезаре в «Разъяснении». Трудно представить себе отказ от подобной возможности и еще труднее — его мотивы. Скорее, мысль о подчинении двух элементов мелопеи третьему, что называется, носилась

в воздухе, и потому установить ее авторство почти невозможно. Сама по себе она не содержала крамолы — ересью же могла показаться лишь в сочетании с отказом строго следовать предписаниям школьного контрапункта и с обещанием изложить новую систему правил, иную, чем во всеобще признанной Третьей части «Гармонических установлений». Есть, однако, ирония судьбы в том, что автор «Второго музыкального рассуждения» долго и с пафосом опровергает, фактически, совсем не чуждую ему мысль.

Стоит, однако, сменить вектор поиска источника, из которого могли заимствовать свои идеи братья Монтеверди. В списке представителей второй практики выделяются фигуры Джулио Каччини и Якопо Пери — флорентийских певцов, причастных к «рождению оперы», но не замеченных в сочинении мадригалов, подобных тем, что содержатся у Монтеверди в Четвертой и в Пятой книгах; а среди представителей «героической школы» обращает на себя внимание немного загадочный «граф Камераты» (il Conte di Camerata). Последнего вовсе не обязательно идентифицировать с Джованни Мария де' Барди — современные ученые склонны видеть здесь скорее композитора и поэта Джироламо Бранчифорте, графа Каммараты (Cammarata, или Camerata), расположенной на Сицилии: в частности, Паоло Фаббри обнаружил похвалу музыкальным опытам этого аристократа в трактате Пьетро Чероне «El meloreo u maestro» (1613) [Fabbrì 2007, 51, 284]. Однако моды у исследователей достаточно переменчивы.

Траектории жизненных путей у Монтеверди и представителей флорентийского музыкального Ренессанса, прежде всего Барди, могли пересекаться. Предполагаемым местом встречи называют Венгрию, где в 1595 году, во время войны с турками, граф Вернио находился в составе папского войска под командованием Джан Франческо Альдобрандини — Монтеверди же, как хорошо известно, сопровождал отправившегося за воинской славой и христианскими подвигами герцога Винченцо I в составе небольшого коллектива музыкантов. Группа представителей мантуанского

двора присутствовала и во время знаменитой флорентийской свадьбы осенью 1600 года. Доподлинно известно, что в ее состав входил Алессандро Стриджо Младший, будущий либреттист «Орфея»; гипотетически можно предположить и присутствие Монтеверди. Граф Барди покинул Флоренцию еще в 1592 году, задолго до этого исторического события, но Пери и Каччини играли в нем первые роли, и общение с ними могло способствовать обогащению Монтеверди самыми передовыми идеями (см.: [Carter 1992, 177–181]).

Рассуждения о «флорентийских родственниках» *второй практики* так и оставались спекуляциями до тех пор, пока Ла Виа не предоставил весомые доказательства в пользу того, что братья Монтеверди, не афишируя имевшие место заимствования, приспособили для собственных нужд фрагмент «Рассуждения, адресованного Каччини, о музыке древней и о прекрасном пении»⁹⁰. В трактате Барди интересующий нас текст играет роль одного из отступлений:

«Не показалось ли бы тебе вещью смехотворной, если, шествуя по площади, ты увидел бы слугу своего Господина в сопровождении одного и ему приказывающего, или мальчика, который дает поучения отцу или педагогу. Божественный Киприан под конец своей жизни хорошо понимал, что музыка того времени впала в великое заблуждение. По этой причине он посвятил весь свой талант тому, чтобы в его мадригалах стих и звучание слов стали вразумительными, как это можно видеть в его [сочинениях] на пять голосов: Poiche m'invita amore, и в другом, ему предшествующем, Se bene il duolo, и еще в одном, Di virtù, di costumi, di valore; а также в тех [сочинениях] на четыре голоса, опубликованных вскоре после его смерти, где поется Un'altra volta la Germania stride, и в другом, O sonno, o della quiete humida ombrosa, [а также] Schietto arbuscello, и в других, сочиненных отнюдь не просто так, ибо сей великий человек рассказывал мне в Венеции, что этот способ сочинения — истинный. И воистину, если бы смерть не забрала его, то, как мне кажется, он привел бы многоголосную музыку (la musica della più arie) к такому совершенству, что и другие с легкостью перешли бы постепенно к той истинной и совершенной [музыке], которую восхваляли древние» (цит. по: [La Via 1991, 25]).

⁹⁰ Рукопись этого сочинения Барди, датируемая ок. 1578, при жизни Монтеверди не издавалась.

Ла Виа отмечает, что сразу три мадригала Чиприано де Роре (один четырехголосный и два пятиголосных) перекочевали из «Рассуждения» Барди в «Разъяснение» Джулио Чезаре — причем, в отличие от ряда других авторов трактатов, также ссылающихся на опусы прославленного композитора, и Барди, и Монтеверди предпочитают упоминать произведения де Роре, которые относятся предположительно к позднему периоду его творчества, то есть примерно к тем временам, в которые граф Вернио вдохновлялся беседами с маэстро в Венеции, накануне его смерти. По мнению исследователя, настойчивые утверждения Клаудио в «Письме», что свои вещи он делает «не случайно» (*non facie le mie cose a casa*), также могли быть инспирированы словами Чиприано, настаивавшего в беседах с Барди на том, что поздние свои произведения он создавал согласно особому замыслу (*non mica fatti a caso*) [ibid., 78]⁹¹.

Ла Виа приводит еще две цитаты, являющиеся косвенными доказательствами того, что идеи *второй практики* братья Монтеверди заимствовали не напрямую у Царлино, а из рукописи Барди. В первой аранжируется уже хорошо знакомая нам, восходящая к Платону мысль о том, что музыка должна следовать за поэзией; чтобы проиллюстрировать ее, склонный к использованию бытовых образов Барди уподобляет сладкоголосого певца искусному повару, который, уснащая блюдо (то есть речь) соусами и приправами, старается доставить своему господину максимальное удовольствие [ibid., 24]. Еще один фрагмент трактата, по мнению Ла Виа, предвосхищает сетования Джулио Чезаре на образ действий теоретика, который, изымая из мадригалов поэтический текст, как будто лишает их тело души. Не меньшего внимания в этом отрывке заслуживает, однако, и другой

⁹¹ Следует иметь в виду, что, используя это выражение, Клаудио зеркально отражал главный тезис Артузи: все авторы современной музыки творят произвол — создают свои произведения, не заботясь о соблюдении каких бы то ни было правил, то есть полагаясь лишь на волю случая, а *caso*. Заимствование данного выражения из первой части «Артузи» не вызывает у нас ни малейших сомнений. Это не исключает, однако, того, что слова Чиприано де Роре, переданные Барди, могли воодушевить композитора вступить в открытое сражение с неприятелем на его поле.

момент: Барди рассматривает слова как своего рода правила, регулирующие применение контрапункта. Возможно, нечто в этом роде имели в виду и братья Монтеверди, заявляя о существовании такого вида гармонии, который подчиняется речи и руководствуется правилами, отличными от правил контрапункта (и эта мысль была абсолютно непостижима для Артузи, убежденного в том, что правила у гармонии могут быть только собственные и что ради совершенства целого гармония должна быть совершенна сама по себе):

«Но когда ты сочиняешь, позаботься прежде всего о том, чтобы стих был строен, а слова (la parola) как можно лучше слышны, и не позволяй сбить себя с толку контрапункту <...>. Всегда исходи из того, что слова благороднее контрапункта — подобно тому, как душа благороднее тела; и подобно тому, как душа должна управлять (regolata) телом, правилом (norma) для контрапункта должны стать слова (parole)» [ibid., 24–25].

Приводимые Ла Виа аргументы достаточно весомы. Тем не менее, их нельзя расценивать как стопроцентное доказательство того, что братья Монтеверди были знакомы с рукописью «Рассуждения, адресованного Каччини» и использовали ее при выработке своей линии защиты: лексические совпадения между двумя текстами невелики, и можно предположить, что знакомство с идеями графа Вернио произошло «понаслышке» — допустим, благодаря личным контактам мантуанцев с флорентийцами на свадебных торжествах 1600 года; носившиеся тогда в воздухе идеи для современного исследователя неуловимы. Значение диссертации Ла Виа состоит прежде всего в том, что обсуждение возможных связей Монтеверди с флорентийской музыкальной эстетикой приобрело предметный характер — после того, как в течение примерно пяти десятилетий данный вопрос сильно мифологизировался.

«Отцом» мифологизированной истории ренессансной музыкальной мысли, сохраняющей свое влияние по сей день, стал Клод Палиска. Вводя в научный обиход в середине прошлого столетия весьма ценные тексты, он дал им слишком вольные и, как это теперь представляется, упрощенные трактовки.

Комментируя известный трактат Галилея о правилах контрапункта, над которым он работал в последние годы своей жизни (1589–1591), Палиска высказывает парадоксальное суждение: «*За шестнадцать лет до того, как Монтеверди написал свое знаменитое письмо к “прилежным читателям”, Винченцо Галилей в значительной степени освободил его от выполнения задачи, которую он поставил перед собой, — быть выразителем мнения новой практики. <...> Хотя Галилей никогда не использовал термин *seconda pratica*, изложенное выше (принципы второй практики согласно «Разъяснению» Джулио Чезаре. — Н. И.) было и его руководящими принципами*»⁹² [ibid., 81, 82]. Прибегая к красивой, но неосторожной метафоре, Палиска утверждает, что в отношении трактовки диссонансов Галилей «*выделяется как новатор и пророк *seconda pratica**» [ibid., 87], — и в этом лишний раз проявляется его убеждение в том, что все главные события в истории ренессансной музыкальной эстетики происходят на страницах трактатов флорентийского мыслителя.

Широко известная концепция Палиски строится вокруг двух фигур — Винченцо Галилея, мятежного ученика Джозеффо Царлино, и Джироламо Меи,

⁹² На самом деле, труд, которому Винченцо посвятил последние годы своей жизни (1589–1591), не лучшим образом вписывается в контекст идей, изложенных в «Разъяснении». Приоритет слова над правилами контрапункта в нем не заявлен, а музыкальные примеры даются без текста, вследствие чего, по замечанию Ла Виа, братья Монтеверди могли бы воспринять этот трактат, будь он им известен, как относящийся к *первой*, а не ко *второй практике* [La Via 1991, 75]. Приводимый Галилеем список композиторов, использовавших диссонансы свободно, не соотносясь с писаными правилами учения о контрапункте, почти не имеет пересечений с перечнем авторов *второй практики* / современной музыки у Джулио Чезаре: он открывается Жоскеном и включает в себя такие фигуры, как Гомбер, Моралес, Палестрина, Орландо ди Лассо. Имена Адриано и Чиприано в нем также присутствуют, располагаются рядом и даны, как и у Артузи, через запятую; см.: [ibid., 74].

Идеи Палиски в сильно искаженном виде и без ссылки на какой-либо источник информации излагает отечественный исследователь: «*Монтеверди в 1605 г. объявляет о своем намерении написать труд под названием “Вторая практика, или Совершенство современной музыки”, требуя, чтобы слова “новая практика” не были присвоены соперниками. История сыграла злую шутку с композитором: вовсе не он ввел в обиход понятие “вторая практика” — его опередил Винченцо Галилей, в 1589 году разграничивший “первую” и “вторую практику”. Любопытно, что Монтеверди постоянно ссылался на В. Галилея в своих высказываниях, ища опоры в авторитете, реконструировавшем античность*» [Лобанова 2013, 46]. На самом деле Монтеверди защищал свой приоритет в отношении другого термина — *seconda pratica*. Винченцо Галилей не пользовался понятиями «*первая*» и «*вторая практика*» никогда, а Монтеверди ознакомился с ранним трактатом Галилея довольно поздно, уже по окончании спора с Артузи (см. об этом далее), и никогда не ссылался на флорентийского ученого как на авторитет.

историка древнегреческой музыки, состоявшего в переписке с Галилеем — между 1572 и 1581 годом они обменялись более чем тремя десятками писем — и оказавшего большое влияние на флорентийскую музыкальную эстетику. Бунт Галилея — вдохновленного идеями, которые он воспринял от Меи, а также от своего покровителя Джованни Барди, — против прежнего наставника Палиска расценил как переломный момент в истории музыкального Возрождения; тем самым изданный и прокомментированный им ценнейший материал (трактаты Галилея и его переписка с Меи) с самого начала воспринимался с известным предубеждением.

Свои представления Палиска сформулировал достаточно рано, еще в статье 1954 года, и затем придерживался их в дальнейших исследованиях и публикациях. Ясность изложения мысли и разумный схематизм теоретических положений обусловили влияние его концепции — на протяжении длительного времени ее никто не пытался оспорить:

«Столкновение наследия Царлино и наследия Меи в карьере Галилея стало встречей ранней и поздней стадий гуманизма. Царлино суммировал раннюю фазу, пионерами которой были Гафури, Глареан, Фольяно, Тинкторис и другие. Труды этих лиц представляли собой Возрождение скорее псевдо-эллинистическое, чем истинно греческое. Их гуманизм представлял собой параллель к философии Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, интерпретировавших Платона таким образом, чтобы адаптировать его к собственному христианскому благочестию. <...> Глареан, Гафури и Царлино поставили возрождение античности на службу официально признанному франко-фламандскому церковному стилю. Они цеплялись за пифагорейский мистицизм и по большей части боэцианскую, схоластическую средневековую доктрину, господствовавшую на протяжении веков. <...> Как ученик Веттори, он был участником возрождения аристотелевской риторики, поэтики, учения о душе и политики, а также множества работ Цицерона по красноречию и риторике. Изучение этих дисциплин и литературы <...> снабдило его системой ценностей, разумеется, весьма отличной от той, с которой подходили к своему предмету музыкальные теоретики раннего Ренессанса.

Примечательно, что большинство музыкальных гуманистов до Меи были либо учителями математики и дисциплин квадривия, либо богословами. <...> В силу своей метафизической ориентации они придерживались единообразного представления об универсуме, в рамках которого математика и религия связывали все науки в мистически переплетающемся и упорядоченном космосе. Меи и его современники придерживались более критического, номиналистического взгляда на мир. <...> В его (Меи. — Н. И.) гуманизированной и секуляризированной системе мышления музыка была родственна скорее выразительным искусствам (риторике, поэзии, красноречию), чем математике или космологии. Перенос акцента был характерен для его поколения. Вместе с другими искусствами музыка стала искать новых покровителей и новые альянсы среди искусств и наук» [Palisca 1954, 19–20].

В этом своеобразном кредо начинающего длительную академическую карьеру ученого есть немало верных наблюдений и перспективных идей. Действительно, благодаря Джироламо Меи, хорошо владевшему древнегреческим языком, произошло существенное уточнение представлений итальянских интеллектуалов о древнегреческой музыке, вследствие чего можно говорить о наступлении качественно новой фазы музыкального Возрождения. Переход музыкальной науки с математических оснований на риторические часто рассматривается как одно из сущностных свойств эпохи Барокко в музыке. Тем не менее, слабости и натяжки, хорошо заметные сегодня в представленной Палиской концепции, являются не только неизбежными издержками опыта глобальных обобщений, но и следствием излишнего доверия ученого к человеку, которого он выбрал в качестве своего главного героя, — Винченцо Галилею.

Как отмечает Ла Виа, в трактатах Галилея прослеживается своеобразный подход к диалогу с наследием Царлино, и прежде всего с идеями, изложенными в «Гармонических установлениях»: в тех случаях, когда Галилей жестоко критикует своего учителя, он всякий раз называет его по имени — однако, используя идеи Царлино или солидаризируясь с ними, он никогда не указывает на первоисточник [La Via 1991, 54]. Из-за этого и складывается обманчивое

впечатление «*столкновения наследия Царлино и наследия Меи*» на страницах трудов Галилея. В действительности же, «*“столкновение”, порожденное “встречей” двух стадий “музыкального гуманизма” характерно уже для опыта Царлино, задолго до его часто неблагодарного ученика Галилея*» [ibid., 101–102].

В первой части диссертации Ла Виа подробно аргументируется, что полемика среди итальянских интеллектуалов конца XVI — начала XVII века, если рассмотреть ее по существу, шла не столько «за» и «против» наследия Царлино, сколько на его основе. Наш анализ спора о *второй практике* также во многом подтверждает эту мысль. Обвиненный в прегрешениях против правил, сформулированных авторитетным теоретиком, Монтеверди не стал позиционировать свои поиски новых музыкальных истин как развитие потенциала, заложенного в «Гармонических установлениях» и в «Добавлениях». Вероятно, что в контексте спора подобная мысль и не могла прийти ему в голову — по крайней мере, все отсылки к трудам учителя и кумира Артузи носят в «Разъяснении» риторический характер. Джулио Чезаре было важно продемонстрировать, что Царлино гораздо более согласен с учением о второй практике, чем его верный последователь, а не пытаться как-то развивать те моменты в трактатах венецианского теоретика, которые объективно закладывали основу для эстетики Монтеверди и других представителей «современной музыки».

Вместе с тем, нельзя не заметить, что, обращаясь в той или иной мере к идеям флорентийцев (предположительно, восходящим к «Рассуждению» Джованни Барди), братья Монтеверди не называют открыто их источник. О причинах умолчания остается лишь догадываться. Скорее всего, дело было в недостаточном знакомстве с эстетикой графа Барди и его последователей и, как следствие, в том, что Джулио Чезаре не вполне представлял себе специфику учения, которого придерживались во Флоренции. Но и сегодня при объективном рассмотрении строго разграничить позднеренессансных теоретиков музыки

на два лагеря или на два поколения не получается. Упрощенные критерии здесь не работают — например, мы не решимся поделить, вслед за Палиской⁹³, музыкальных мыслителей на «платоников» (считающих главной целью музыки услаждение ушей) и «аристотелианцев» (мечтающих о том, чтобы музыка, как в древние времена, волновала души, возбуждала аффекты и творила тем самым чудеса): чаще всего эти ценности не исключали друг друга, а более или менее мирно сосуществовали рядом, бок о бок.

Что же породило, в таком случае, те яростные споры, которыми отмечена эпоха? Выскажем предположение, что одной из важнейших причин был коренной вопрос ренессансной музыкальной эстетики — о том, что по существу представляет собой возрождение античной музыки, каковы его пути и насколько радикальным должны быть движение в этом направлении. В широко известном фрагменте «Гармонических установлений» (Вторая часть, Глава 9) Царлино, чтобы объяснить неспособность многоголосной музыки его времени производить эффекты, сопоставимые с теми, которые были у древних, воспроизводит стандартные инвективы «гуманистов» по адресу полифонии — и говорит далее о том, что современная музыка при «разумном» употреблении способна «приблизиться» (*accostare*) к древнегреческой. Речь в данном фрагменте идет о современной «монодии» — импровизированной музыкальной декламации итальянской поэзии, наподобие той, что сочинял Ариосто (*con lunghe narrationi*). Однако «приблизить» к античному идеалу можно было и многоголосные мадригалы — посредством применения моноритмической фактуры, преобладания силлабической манеры озвучивания словесного текста и заботы о верной просодии.

В Главе 33 Четвертой части «Установлений» Царлино излагает десять правил для тех, кто «подкладывает» музыку под слова; впоследствии немецкий

⁹³ Ученый представляет Винченцо Галилея как естествоиспытателя и аристотелианца, выступившего против «числовых догм платоников и пифагорейцев» и «очистившего воздух, еще отягощенный пифагорейским мистицизмом»; см.: [Palisca 1956, 84–85].

теоретик Гаспар Штокер в трактате «Две книги о музыке со словами» (*De musica verbali libri duo*, между 1570 и 1580, единственный сохранившийся экземпляр был обнаружен в Национальной библиотеке Испании, Мадрид) расширит их и создаст уникальное учение о том, как правильно доносить до слушателя поэтический текст. Вместо десяти правил Царлино Штокер предложит пятнадцать: десять (пять обязательных и пять факультативных) — для композиторов старшего поколения, возглавляемого Жоскеном, и еще пять факультативных — для композиторов младшего поколения во главе с Виллартом [Don Harrán 1973, 24]. Примечательно, что оба автора формулируют свои правила разумного обращения со словом на материале музыки именно этого композитора, признавая ее образцовой. Мадригалы мессера Адриана, вошедшие в собрание «*Musica nova*» (1559), и были, по всей видимости, для почитателей его Музы образцом «приближения» современной музыки к древнегреческой — дальнейшего движения в заданном направлении не требовалось, и потому стиль Вилларта знаменовал в их глазах достижение музыкальным искусством «совершенства».

А что же Чиприано де Роре, по сложившейся традиции считающийся учеником Вилларта? Действительно ли в последние годы своей жизни он сделал новый решительный шаг к «возрождению» принципов древнегреческой музыки и заслужил звание основоположника *второй практики*? Автор диссертации с говорящим названием «Иллюзия первой практики и второй практики в музыке Вилларта и Роре», проанализировав мадригалы обоих мастеров в плане работы со словесным текстом и сравнив полученные результаты, отмечает отсутствие заметных различий в их стиле. И если только понятия *первой* и *второй практик* в споре братьев Монтеверди и Артузи обозначают реальные стилевые феномены, то произведения обоих композиторов следовало бы отнести к «*первой практике*», признав Вилларта более прогрессивным музыкантом хотя бы потому, что он последовательно ориентировался на систему двенадцати тонов Глауреана и Царлино [Atkins 2012, 105].

Тем самым современная исследовательница, возможно, неосознанно вторит Артузи: теоретик также считал разделение полифонической музыки на две практики иллюзорным («химерическим») и демонстративно упоминал Вилларта и де Роре через запятую, чтобы подчеркнуть их принадлежность к единой (и единственной истинной) «первой» практике⁹⁴.

Противопоставление Вилларта и де Роре — очередная «химера» спора о второй практике, но не стоит возлагать ответственность за нее исключительно на Джулио Чезаре или на обоих братьев. Автор «Разъяснения» лишь обессмертил миф о двух композиторах, распространенный в его время. Представления Царлино о Вилларте и Барди о де Роре во многом идентичны: каждый из мыслителей видел в своем кумире важнейшую фигуру в музыкальном искусстве середины XVI столетия — мастера, который исправил многочисленные ошибки полифонии и, приняв во внимание учение древних, явил миру ее новые, совершенные образцы. Однако в глазах Царлино (и вслед за ним Штокера) Вилларт выглядел «Новым Пифагором» — музыкантом ученого склада, детально проанализировавшим и окончательно исправившим недостатки современного ему искусства⁹⁵. Барди же видел «божественного Киприана» немного иначе: для него это была скорее переходная фигура — творец, который мог вернуть развитие искусства на истинный путь, но не успел этого сделать, и поздние мадригалы де Роре, с которыми граф Вернио познакомился, по-видимому, в Венеции, при личных встречах с их автором, лишь указывали путь длительному процессу музыкального возрождения.

⁹⁴ И поступал так не только в контексте спора, но и, как мы видели, гораздо раньше — в «Шуточном выпаде Академика Шутовского». Вилларт и де Роре были для него действительно очень близкими и безусловно одобряемыми композиторами.

⁹⁵ В Предисловии к «Гармоническим установлениям» Царлино характеризует Вилларта как *«одного из редких умов, которые когда-либо занимались музыкой; словно Новый Пифагор, он скрупулезно исследовал все ее возможности и обнаружил в ней бесчисленные ошибки, принялся исправлять их и возвращать музыке честь и достоинство, которыми она некогда уже обладала и которыми, по логике вещей, должна обладать; показал разумный метод сочинять в элегантной манере музыкальную кантилену любого рода и в собственных сочинениях дал ему наияснейший образец»* [Zarlino 1558, 2].

Подобно тому, как фигура Царлино допускает двойное толкование — автора «Гармонических установлений» можно, по желанию, выставить либо создателем консервативного учения о контрапункте, «тормозившего» прогресс в музыкальном искусстве, либо типичным представителем музыкального Ренессанса, критиковавшим недостатки современной ему полифонии и заложившим научный фундамент новой музыкальной эстетики, — музыка Вилларта и де Роре, рассмотренная в различных ракурсах, попадает то в «первую», то во «вторую» практику. В «Разъяснении» Джулио Чезаре по понятным причинам ставит Вилларта в конце списка «старинных» музыкантов, начинающегося от Окегема и Жоскена, — Гаспар Штокер, напротив, противопоставляет Жоскена и Вилларта как выдающихся представителей двух музыкальных «поколений», каждое из которых обладало собственной музыкальной поэтикой, собственной системой правил музыкальной передачи словесного текста. Для Артузи и Вилларт, и Чиприано де Роре — классики, творившие в соответствии с естественными законами музыки, которые постиг и изложил Царлино; с его точки зрения, Монтеверди и прочие «модернисты», отступив от этих законов, встали на сомнительный путь и лживо апеллируют к музыке Чиприано, ища в ней оправдание собственным бесчинствам. Мы же могли бы возразить на это, что оба композитора, вольно или невольно, открыли путь для разнообразных экспериментов в области музыкальной риторики — экспериментов, породивших множество индивидуальных композиторских подходов и манер, с трудом поддающихся теоретическому обобщению.

Но в таком случае наш долг — возразить и братьям Монтеверди, отождествившим *первую* и *вторую практику* со старинной и современной музыкой соответственно. Скорее, речь могла бы идти о двух полюсах единого направления сложного и противоречивого развития итальянской музыки во второй половине XVI — начале XVII веков. И художественные достижения этого этапа музыкальной истории возникали во взаимодействии двух систем ценностей: традиционного идеала благозвучия, воплощенного в учении

о контрапункте (Царлино, его последователей, но также и оппонентов автора «Гармонических установлений», включая Винченцо Галилея), и экспериментов с музыкальным смыслом, в ходе которых исследовалось воздействие музыки на человеческую душу и создавались предпосылки для будущей теории аффектов.

3.7. Венецианский постскрипtum

При определенном ракурсе рассмотрения можно сказать, что история второй практики началась в Венеции, с публикации «Новой музыки» Адриана Вилларта и трактата Джозеффо Царлино «Гармонические установления». Логика полемики диктовала братьям Монтеверди позиционировать эти явления как относящиеся к *практике первой*: Артузи критиковал Клаудио за несоблюдение правил контрапункта, изложенных в Третьей части трактата, а те, в свою очередь, представляли собой теоретическое обобщение полифонии мессера Адриано. В то же время, мадригалы Вилларта, наряду с сочинениями Чиприано де Роре, предвосхищали новый, характерный для *второй практики*, подход к осмыслению слова в музыке, а иные разделы «Гармонических установлений» содержали ключевые тезисы, на основе которых можно было приступить к формулировке учения, подобного тому, что изложил в «Разъяснении» Джулио Чезаре.

Символично, что итоги спора о *второй практике* были подведены также в Венеции, в переписке Клаудио Монтеверди с Джованни Баттиста Дони. Римский ученый, секретарь Священной коллегии кардиналов, близкий к папе Урбану VIII, выступил инициатором обмена посланиями, передав осенью 1633 года первое из трех своих писем в Венецию через падуанского епископа Маркантонио Корнаро, бывшего настоятеля (*primicerio*) Сан-Марко (1619–1632). Переписка включала в себя в общей сложности пять

сообщений — сохранились лишь два из них, отправленные Монтеверди в Рим соответственно 22 октября 1633 года и 2 февраля 1634. Исследователи творчества композитора обычно не обходят их стороной, но более или менее целостный анализ этой корреспонденции предпринял только Массимо Осси, пришедший в результате к четырем основным заключениям [Ossi 2003, 30–32]. Мы также предлагаем вниманию читателей четыре группы наблюдений, неизбежно пересекающихся с выводами итальянского ученого, но лишь отчасти.

1. В первом из писем Монтеверди, с расстояния в четверть века, излагает мотивы своего участия в споре и свое видение его итогов:

«Таким образом, Вам известно, и это правда, что я пишу, — но вынужденно, поскольку событие, подвигнувшее меня много лет назад приняться за это дело, было такого рода, что я, не заметив [своей ошибки], пообещал миру то, что, как я понял впоследствии, было не по моим слабым силам. Я пообещал, как было сказано, в печатном [издании] поведать некому теоретику первой практики, что существует и еще одна точка зрения относительно гармонии, ему неизвестная, названная мною второй [практикой]. Причина же состояла в том, что он взялся, да еще и в печати, нападать на мой мадригал, точнее на некоторые гармонические отрывки из него, основываясь на соображениях первой практики, то есть [исходя] из обычных правил, — словно это было упражнение (solfe), [написанное] мальчишкой, который только начал изучать контрапункт! — но не сообразуясь с учением о мелодии. Когда же он услышал о некоем возражении, что в мою защиту опубликовал мой брат, он успокоился и не просто перестал нападать, но даже обратил свое перо к восхвалению, начал меня любить и ценить. Однако обещание, данное публично, не следует оставлять просто обещанием, и потому я вынужден тянуть с отдачей этого долга. Прошу Вас простить мне эту дерзость» [Lax 1994, 201–202].

Приведенный фрагмент подтверждает высказанную нами ранее гипотезу, что обращение к «Прилежным читателям» Монтеверди написал опрометчиво, потеряв бдительность, и пожалел об этом своем поступке, вероятно, практически сразу же, а не в 1633 году. Трактат он писать не хотел, поскольку не чувствовал себя способным к занятию теорией — разнообразные намеки на подобное

нежелание заметны уже в «Разъяснении». Причину своей неосторожности Монтеверди сообщает Дони чистосердечно (хотя уже текст «Разъяснения» позволяет о ней догадаться): Артузи поучал его, словно мальчишку, начинающего музыканта, а не признанного мастера, которому «божественные» вольности простительны. Можно представить себе, что музыкант долгое время сдерживал проявления вспыльчивости, и только с публикацией Пятой книги мадригалов, которая, как ему казалось в тот момент, ставит уверенную точку в споре, позволил себе возвысить голос. Но именно эта минутная слабость и положила начало наиболее заметным и вошедшим в историю музыкально-эстетической мысли событиям спора.

Отдельно стоит сказать о том, как виделись композитору итоги полемики — или, скорее, как он их пытался изобразить. Насколько нам известно, ни один из комментаторов спора до сих пор не соотнес процитированное высказывание Монтеверди с притворными заявлениями автора «Второго музыкального рассуждения» о том, что он всегда хвалил творчество музыканта в той его части, в которой оно этого достойно. Это, однако, единственное удовлетворительное объяснение слов композитора, которое мы можем дать на основе имеющихся в нашем распоряжении сведений (и, к тому же, еще одно косвенное свидетельство, что Монтеверди идентифицировал Антонио Браччино да Тоди с Джованни Мария Артузи).

2. Представления Монтеверди о том, как должен выглядеть в итоге его будущий трактат, к тридцатым годам существенно изменились, и хотя композитор в этом, разумеется, не признается, критика Артузи сыграла здесь решающую роль:

«Название книги будет следующее: “Мелодия, или Вторая музыкальная практика”. Под второй я имею в виду вторую по счету, в современной манере, под первой — первую по счету, в манере старинной. Я разделяю книгу на три части, соответствующие трем частям мелодии: в первой рассказывается о речи, во второй — о гармонии, в третьей — о ритме» [ibid., 202].

Как мы видим, планируемый трактат поменял свое название: Монтеверди больше не пытается зеркально отражать заглавия полемических трудов Артузи, и ни о каком совершенстве речи больше не идет. Доказывать Артузи «мелодическое» совершенство фрагментов «Жестокой Амарилли», столь яростно дискутировавшихся в нулевые годы, теперь не имело смысла. Зато Монтеверди воспринял у автора «Второго музыкального рассуждения» идею о необходимости уделить внимание каждой из трех частей мелодии, изложив не только обновленные законы контрапункта, но также все, что касается ритма и учения о музыкальной передаче словесного текста. Если бы музыкант выполнил в конце концов свое обещание, то его труд получился бы солидным и, вероятно, достаточно масштабным.

Метафора служанки, превратившейся в госпожу, столь настойчиво использовавшаяся в «Разъяснении», в письмах к Дони напрочь отсутствует. В отличие от Теофила из диалога Чарльза Браунера, мы не думаем, что Джулио Чезаре ввел ее в «Разъяснение» исключительно по собственной инициативе. Скорее всего, этот эффектный словесный образ на какое-то время увлек и Клаудио, создав у него иллюзию решения всех теоретических проблем, но критика Артузи (пусть и сама не лишенная уязвимостей) подействовала на музыканта отрезвляюще⁹⁶.

⁹⁶ Несостоятельность эстетических принципов, изложенных в «Разъяснении», их несоответствие реальной новаторской практике композитора Монтеверди в наши дни достаточно очевидны. Как отмечает Массимо Осси, Джулио Чезаре не многое добавил к традиционной эстетике итальянского музыкального гуманизма XVI века и, заявив о подчинении гармонии слову, сделал шаг скорее назад, чем вперед, — если бы искусство действительно следовало его предписаниям, то не ушло бы далеко от устаревших к началу XVII столетия мадригализмов. Ученый, однако, не ограничивается констатацией этих фактов. «Провокативно» опираясь на идеи академика Оттузо, Осси формулирует реальные принципы взаимодействия между текстом и музыкой в эпоху Монтеверди: *«Композитор больше не стремится к непосредственной идентичности слов и их музыкального воплощения, при которой музыка понимается сквозь призму текста и, не требуя отдельного изучения, вторична по отношению к нему. <...> Скорее, мы слышим музыку и текст как независимые друг от друга компоненты, каждый из которых надо воспринимать с точки зрения свойственных ему риторических операций; смысл целого получается в результате соположения этих двух компонентов. Вследствие этого каждое отдельное событие, возникающее в процессе нашего слухового восприятия, не существует изолировано (как это могло быть в ренессансном мадригале, где значения были изолированы друг от друга из-за соответствия слова и музыки по принципу “один к одному”), а помещается в широкий контекст, в котором непосредственная связь между отдельными словами и музыкой подчиняется*

Ничего не сказано в письмах Дони и о выдающейся роли де Роре как «возрождателя» древней музыки в современных знаках нотации.

Вместе с тем, в самом принципиальном пункте своего спора с Артузи Монтеверди не утратил веру в собственную правоту. *Вторая практика* для него — не химера, а реальность современного искусства, и ее отличие от *первой* состоит в том, что старинная манера была «исключительно гармонической» (*armonica solamente*) [ibid., 204] — а значит, можно предположить, неполной и тем самым несовершенной.

3. Цели, с которыми Дони вступил в переписку с Монтеверди, не вполне ясны. О том, что прославленный к тому времени композитор работает над неким теоретическим трудом, он мог узнать от Корнаро, и интерес к подобному трактату был делом совершенно естественным. Судя по приведенному выше фрагменту первого письма Монтеверди, Дони мог быть не осведомлен о былом споре музыканта с Артузи в принципе. По крайней мере, композитор подробно разъясняет ему причины, побудившие его взяться за перо, — и, следовательно, в первом из собственных посланий Дони, по крайней мере, ничем не выдал своих познаний о предыстории дела. Домыслы Зигеле о том, что секретарь Коллегии кардиналов пытался выведать у композитора его музыкальное кредо и выманить затем в Рим, чтобы попытаться-таки довести дело до инквизиционного процесса, нельзя обсуждать серьезно.

Другое дело, что, судя по некоторым деталям писем Монтеверди, любопытство Дони было не совсем бескорыстным. Он явно сам, по собственной инициативе, предлагал корреспонденту такие темы для обсуждения, как труды Винченцо Галилея о музыке древних греков⁹⁷ и, возможно, собственные

поведению обоих на более высоком масштабном уровне — фразы <...> или даже целой пьесы. При этом новом способе взаимодействия музыка и текст становятся равноправными партнерами, а не находясь в подчинении один у другого» [Ossi 2003, 56].

⁹⁷ Монтеверди признается — очевидно, в ответ на расспросы Дони, — что видел примерно 20 лет назад некий труд Галилея (судя по контексту письма, имеется в виду «Диалог о старинной и современной музыке»). Но судя по тому, что он пишет далее, извиняясь за собственное невежество и неспособность далеко продвинуться в изучении «темных» премудростей древнегреческой практики, далеко не факт, что этот труд вызвал у Монтеверди искренний интерес и был им более или менее добросовестно проштудирован; см. далее перевод фрагмента письма от 2 февраля 1634 года.

работы в данной области — те, которые привели к изобретению знаменитого инструмента с тремя рядами струн, настраивавшихся в разных античных ладах, — лиры Барберини. В ответ Монтеверди учтиво восхищается этим чудом музыкального возрождения и вообще проявляет вежливый интерес к тому, что волнует далекого собеседника, — но никак не более того. Вероятно, не без помощи жестоких уроков Артузи он усвоил к этому времени, что практика древних греков настолько отличалась от современной, что нет никакого смысла восстанавливать ее буквально, реставрировать в том виде, в котором она некогда существовала.

И в этом состояло его принципиальное расхождение не только с Дони, но и с интеллектуальными традициями флорентийского гуманизма, которые Дони продолжал и развивал на новом уровне. Именно на страницах переписки 1633–1634 годов Монтеверди окончательно отказывается вступить в партию наиболее радикальных приверженцев идеи возрождения античной музыки — на помощь которой он негласно пытался опереться в разгар спора с Артузи. *Вторая практика* для него теперь — явление исключительно современного искусства: вторая, очевидно, не только по счету, но и по происхождению. Реалии древнегреческой музыки видятся Монтеверди настолько туманными, что как практик он делает все возможное для того, чтобы не вдаваться в их обсуждение.

Вероятно, и Дони почувствовал, что тот диалог, на который он рассчитывал, не налаживается, и именно по этой причине прекратил эпистолярный обмен по получении второго письма Монтеверди. Можно также предположить, что композитор был счастлив скорому окончанию переписки — он давно уже понял, что общения с музыкальными теоретиками, к какой бы партии они ни принадлежали, ему лучше избегать.

4. Многие исследователи спора о *второй практике* (Палиска, Осси, отчасти Кулавик) отмечают, насколько сильным импульсом к саморазвитию и интеллектуальному поиску стало это событие в жизни Монтеверди.

Уже «Разъяснение» представляет в этом плане сильный контраст по отношению к краткому письму 1605 года. Автор письма ограничивается обещанием поведать миру доказательства истинности и разумной обоснованности своего композиторского метода — в тексте Джулио Чезаре, созданном примерно через год, в опоре на труды Платона и трактаты музыкальных мыслителей Ренессанса предпринят опыт теоретического осмысления незыблемых основ музыки и ее исторического развития.

Степень удачности этого опыта не следует преувеличивать. По-видимому, одним из уроков спора о *второй практике* для Монтеверди стало укрепившееся убеждение в том, что его призвание — искать истину не на словах, а на практике, в тех «вещах», которыми он занимается. Чтение же философских трудов, вкус к которому Монтеверди мог почувствовать, лишь до известной степени пролиvalo свет на его творческие искания:

«Верю, что [моя книга] не будет миру противна, после того как я на практике убедился — когда, собираясь сочинить Плач Ариадны, не нашел книгу, которая бы открыла мне естественный путь к подражанию (la via naturale alla imitazione) или хотя бы просветила меня, в чем состоят обязанности подражателя, кроме Платона (своим светом столь потаенным, что я едва смог разглядеть издали моим слабым зрением то немногое, что он мне показывал) — я убедился, повторяю, какие огромные усилия надлежит мне предпринять, чтобы создавать то немногое, что я сделал в подражании, и потому надеюсь, что [Вас] это не разочарует. Но будь что будет: в конце концов, мне для счастья вполне достаточно удостоиться хоть небольшой похвалы за то, что я пишу новое, чем большой — за то, что пишу заурядное. И за эту дерзость я вновь прошу прощения» [ibid., 202].

«Однако я видел у Галилея — не сейчас, а лет двадцать назад — то немногое, что известно о старинной практике. Мне было важно тогда увидеть это — и посмотреть на то, как использовали древние на практике свои, отличные от наших знаки, но я не пытался продвинуться дальше в их понимании, будучи уверенным, что этот шифр окажется для меня мне тайной, покрытой мраком, и хуже того, я совсем потеряюсь во всей этой античной практике. А потому я развернул свои исследования в другую сторону, опираясь на принципы лучших

философов, исследовавших природу. И поскольку, в согласии с тем, что было мной прочитано, я вижу, что — когда я пишу вещи практические с помощью упомянутых наблюдений — [мне] встречаются эффекты, соответствующие этим принципам и удовлетворяющие требованиям природы, и реально чувствую, что нынешние правила не имеют ничего общего с упомянутыми требованиями, то на этом основании я поставил название «Вторая практика» в заглавие моей книги и надеюсь изложить ее настолько ясно, что мир не станет ее порицать, но хотя бы примет во внимание. Я оставляю в стороне в своем труде тот метод, которого придерживались греки, с их словами и значками, и занимаюсь голосами и знаками, которыми пользуемся мы в нашей практике, поскольку мое намерение состоит в том, чтобы показать применительно к нашей практике, что я смог извлечь из мыслей тех философов для нужд прекрасного искусства <...>» [ibid., 204].

Из приведенных фрагментов двух писем можно сделать довольно очевидное наблюдение, что степень оптимизма Монтеверди относительно возможности применять принципы античной эстетики к современной музыкальной практике не была величиной постоянной. Заметно также, какую важную роль в его рассуждениях играет понятие природы, и вероятно, что это также одно из последствий спора о *второй практике*. Опираясь на учение Царлино, Артузи порицал использование диссонансов у Монтеверди как попрание естественных законов музыки и в силу этого расценивал новую, *вторую практику* употребления диссонансов как ухудшенный вариант *первой*. Для композитора, по-видимому, было важно пребывать в уверенности, что его творчество удовлетворяет требованиям природы. Но природа не была для него чем-то столь же определенным и незыблемым, как математически фундированное благозвучие — «природа» в трудах Царлино и его последователей. К природе вел путь подражания, и верность природе заключалась в движении по этому пути.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этом исследовании мы предприняли попытку показать, что у столь важного эстетического явления в истории музыкального искусства, как *вторая практика*, есть особое, до сих пор еще недостаточно исследованное измерение — историческое. В известной степени, указание на то, что такое измерение существует, содержится уже в полемических текстах братьев Монтеверди, которые противопоставляют внеисторической «истине» контрапунктического учения Царлино «школу» выдающихся композиторов, восходящую к божественному Чиприано.

История *второй практики* в этом широком понимании по существу совпадает с развитием позднеренессансного мадригала. Многочисленные авторы, работавшие в этом жанре (преимущественно итальянцы и нидерландцы), разделяли общую установку: в своих сочинениях они имели дело не с чистой «гармонией», а, прежде всего, с выразительно преподносимым текстом.

Но эту установку каждый музыкант мог трактовать по-своему. Кто-то считал своим главным долгом сделать так, чтобы слушатели как можно лучше воспринимали пропеваемый текст. На сцене, как и в церкви, присутствующие должны были воспринимать слова без затруднений и излишнего напряжения. Феномен театрального мадригала в рамках нашего исследования, по-видимому, представлен в собрании Гастольди. Об этом свидетельствуют стилевые особенности проанализированных сочинений. Известные нам исторические факты также благоприятствуют такому предположению.

Мадригалы Жьяша де Верта демонстрируют в целом иной подход к музыкальному воплощению текста — в большей мере ориентированный на передачу его экспрессивных свойств. Хотя в этих сочинениях моноритмическая фактура также играет важную роль, автор ставит перед собой более амбициозные задачи, чем ясное и доходчивое преподнесение поэзии. Отмеченное нами богатство фактурных и интонационных решений у де Верта могло возникнуть

только благодаря вдумчивому анализу литературных особенностей избранных фрагментов «Верного пастуха». Музыкальными средствами композитор высвечивает полную парадоксов логическую структуру текста, придает выпуклость его образам.

Наконец, подход Монтеверди можно охарактеризовать не просто как рефлексию над литературным источником, но и как его ярко индивидуальную интерпретацию: ему принадлежит даже не одно авторское прочтение популярных монологов из трагикомедии Гварини, а целых два. Четвертая и Пятая книги мадригалов, в которых фрагменты пьесы представлены в большом количестве, — одна из абсолютных вершин в творчестве великого композитора. По внутренней цельности и степени совершенства письма, первой из этих книг, возможно, нет равных среди опубликованных собраний сочинений Монтеверди на мадригальные тексты.

Лирический герой Четвертой книги словно присваивает себе тексты персонажей «Верного пастуха». В Пятой Монтеверди как будто моделирует в нескольких музыкальных монологах фабулу пасторальной трагикомедии, а речи ее действующих лиц пытается придать максимально возможную выразительность. Оперная сущность дарования композитора ощутима здесь в полной мере, что, возможно, иногда не вполне стыкуется с лирической природой мадригального жанра. Однако, несмотря на существенное различие подхода к озвучиванию поэзии Гварини, в обеих книгах заметны общие черты — особенности авторского стиля Монтеверди. Свобода применения диссонанса — самая важная и заметная из них, причем заметная не только исследователям наших дней, но и современникам великого композитора. Именно она и стала предметом полемики с Артузи, хотя, по-видимому, смысл спора для обеих вовлеченных в него сторон не ограничивался проблемами техники музыкальной композиции и простирался вплоть до самых общих эстетических и мировоззренческих вопросов. Обращают на себя внимание, однако, и иные особенности поэтики мадригалов Монтеверди — в частности, избирательное отношение к смысловым деталям первоисточника: некоторые

из них композитор всячески подчеркивает, другие — напротив, практически не получают отражения в его музыке.

Изложенные наблюдения над соотношением музыки и слова в мантуанских мадригалах на тексты «Верного пастуха» свидетельствуют, в том числе, о жизнеспособности методологических установок Кулавика. Действительно, суть *второй практики* и, во многом, ее историческое значение определяются тем, что вопрос соотношения музыки и слова впервые был поставлен как основополагающая проблема музыкальной композиции именно в ходе исторического развития позднеренессансного мадригала. Причем вопрос этот не только был поставлен, но и породил множество индивидуальных решений у крупнейших музыкантов эпохи. Более того: со временем, когда эта тенденция проявилась в наивысшей мере (и в экстремальных, порой, формах), в ходе спора о *второй практике* новая роль слова в музыке новой, барочной эпохи была впервые осознана, что стало прорывом в музыкальной эстетике. Вклад Артузи в этот процесс был не меньшим, чем вклад братьев Монтеверди. Задиристый и придиричливый теоретик, консерватор в силу воспитания и возраста, он сумел найти уязвимые места в сочинениях восходящей музыкальной звезды, обсуждавшихся в интеллектуальных кругах его времени. Принимая свободу гения (которой не бывает без определенного риска) за эстетический вандализм, он поставил перед оппонентом множество конкретных вопросов, на которые, кстати, так и не получил предметных ответов.

В отличие от Монтеверди, де Верт и Гастольди попали в историю *seconda pratica* в некотором отношении невольно. Об эстетических претензиях современников к мадригалам этих композиторов нам ничего не известно. Тем не менее, оба они объективно являются предшественниками прославленного коллеги, а де Верта Монтеверди включает в число своих «соратников» — представителей школы, исповедующей *вторую практику*. Делает он это не без оснований: в частности, наш анализ показывает, что в рассмотренных сочинениях Монтеверди имеются отсылки к музыке де Верта на тексты «Верного пастуха».

К анализу сочинений де Верта и Гастольди нас побудил сам предмет этой работы. Совместное же рассмотрение их вместе с музыкой Монтеверди позволяет выделить три важные градации отношения композитора к избранному им тексту в рамках *второй практики*:

— преподнесение текста как такового (как у Гастольди: выразительность допускается и приветствуется в той мере, в которой она не препятствует восприятию поэзии);

— выявление объективных свойств поэтического произведения с помощью средств музыкальной выразительности (как у де Верта);

— и, наконец, субъективное прочтение текста, выстраивание логики музыкальной экспрессии, относительно автономной от Гварини (как в мадригалах Монтеверди).

Разница между возникающими здесь полюсами — сочинениями Гастольди и Монтеверди — весьма велика. Тем не менее, во всех трех случаях композитор обязан осознавать, что его «гармония» находится в услужении поэтической «речи». Различия же проистекают из того, как понимается «служебный» долг музыки перед ее словами.

Наряду с отмеченной «глобальной» историей *второй практики* — историей, охватывающей все творчество позднеренессансных композиторов-мадригалистов, — наша работа раскрывает еще один, более локальный, исторический сюжет. От литературных споров вокруг еще не изданного «Верного пастуха» через мантуанские опыты постановки пьесы и сопутствующее этим постановкам музыкальное оформление мы приходим к полемике музыкальной — спору братьев Монтеверди с Артузи. В таком ракурсе широко изученная проблема *второй практики* в музыковедении еще не освещалась: обычно ученые ограничиваются контекстом музыкально-теоретических трактатов (например, трактата В. Галилея и других трудов, затрагивающих вопрос о допустимости гармонических вольностей). В то же время, пресловутая полемика венчает не только эволюцию классического позднеренессансного мадригала, но и моду на тексты «Верного пастуха» Гварини, охватившую

многие города северной Италии на рубеже XVI–XVII веков и принесшую столь замечательные музыкальные плоды в Мантуе, при дворе герцогов Гонзага.

Еще раз констатируем факт. Все критикуемые Артузи мадригалы написаны на тексты Гварини, большинство из них — на тексты пасторальной трагикомедии «Верный пастух». Тень Гварини невольно оказалась вовлечена в спор о вроде бы сугубо музыкальных материях. О том, было ли это делом случая, современные ученые могут иметь разные точки зрения и полемизировать в свою очередь. Мы убеждены в том, что вовлеченность поэзии Гварини в спор о *второй практике* не была полной случайностью.

Между литературной полемикой о «Верном пастухе» и дебатами о вольностях, допущенных в мадригалах на его тексты, напрашиваются параллели. И Гварини, и Монтеверди «согрешили» против влиятельнейших в их эпоху академических учений: с одной стороны, аристотелианского классицизма в литературной эстетике, привычно подразделявшего ученый театр на высокие и низкие жанры и не допускавшего их смешения; с другой стороны, учения о контрапункте Царлино, основанного на представлении об эстетическом превосходстве «совершенной» консонантной вертикали и подчиненной роли диссонанса консонансу. В обоих случаях речь шла об искусстве, способном выражать силу любовных человеческих страстей — страстей такой силы, которая заставляет героев забывать на какое-то время оприличиях и о разумной целесообразности речей и поступков. Наконец, сам язык Гварини, парадоксальная последовательность контрастных образов и экспрессивных словесных оборотов словно подталкивали композиторов к раздвижению горизонтов музыкальной выразительности.

Литературные дебаты в ренессансной Италии были явлением широко распространенным. Споры по музыкальным вопросам также имели место, но обычно носили теоретический характер, более или менее отвлеченный от актуальных проблем художественного творчества. Уникальность полемики, начатой Артузи, состояла в том, что в ней впервые в центре дебатов оказалось понятие практики, а одним из главных действующих лиц —

величайший музыкант-практик своей эпохи. Нападки на «Верного пастуха» втянули в теоретическую дискуссию и Гварини — в отличие от Монтеверди, ограничившегося посулами создать трактат о мелодии, тот успешно написал свой «Компендий по трагикомической поэзии», оказавший большое влияние, в том числе, и на становление оперного театра.

Гварини блестяще справился со своей задачей — обосновал в теории новации пасторальной трагикомедии, отстаив право современного поэта на смешение классических жанров; в этом состоит его главный вклад в историю литературной эстетики. Для истории же музыки оказались важны, скорее, сами художественные достижения Гварини — тот новый мир, который возник в «Верном пастухе» и который с самого начала был потенциально музыкален. Суть этого мира в «Компендии» яснее всего раскрывает учение о трагикомическом катарсисе: Гварини оправдывает сильные страсти героев пьесы и находит ее пользу в том, что она помогает слушателям через сострадание благополучно исцеляться от подобных переживаний. Чувственное начало выходит здесь на первый план: можно сказать, что «Верный пастух» открывал путь страстям в музыке эпохи Барокко, и Клаудио Монтеверди предпринял в этом направлении, вероятно, решающие усилия.

Но прежде чем создать первый шедевр нового оперного жанра, Монтеверди испробовал новую эстетику в традиционном мадригале. И пусть остроумная интерпретация Шнейдером мадригалов из Пятой книги в свете учения о катарсисе выглядит — как целое — уязвимой для критики, весь представленный в нашей работе анализ показывает, что великий композитор как никто другой из авторов мадригалов на тексты «Верного пастуха» почувствовал запрос публики на погружение в мир сильных страстей. Оправдать же последовавшие эксперименты с музыкальной «гармонией» он смог, лишь осмыслив музыку (в том числе, парадоксальным образом, полифоническую) как «мелодию» и суммировав блистательную историю позднеренессансного мадригала как *вторую практику*, основывающуюся на собственных истинных основаниях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андреев М. Л.* Второе рождение нормативной поэтики: препринт. М.: ГУ ВШЭ, 2003. 31 с.
2. *Арнонкур Н.* Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. В. Грохотова. Издание второе. М.: Классика-XXI, 2014. 280 с.
3. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1997. 571 с.
4. *Баткин Л. М.* Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения: Сб. статей / отв. ред. В. И. Рутенберг. М.: Наука, 1984. С. 142–154.
5. *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. 448 с.
6. *Батова М. П.* Stile recitativo: «речитативный стиль?» // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научной конференции / ред. кол.: Е.И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М., 2002. С. 145–155. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 36).
7. *Батова М. П.* Эмилио де' Кавальери и его духовная опера «Представление о Душе и Телe» (1600): Дипл. работа. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1997.
8. *Батова М. П.* Эмилио де' Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках // Старинная музыка. 1998. № 2. С. 15–17.
9. *Бронфин Е.* Клаудио Монтеверди. Л.: Музыка, 1970. 104 с.
10. *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М.: Издательство Академии наук, 1956. 372 с.

11. *Гамова И. В.* Полифония К. Монтеверди: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1987. 24 с.
12. *Гамова И. В.* Диссонанс Монтеверди в свете полемики с Артузи и теории контрапункта XVI–XVII веков // Из истории теоретического музыкознания: Сб. научн. тр. / отв. ред. В. В. Протопопов, ред.-сост. Т. Н. Дубравская, ред. Л. Н. Логинова. М.: Московская консерватория, 1990. С. 45–59.
13. *Герасимова-Персидская Н. А.* Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко // Opera musicologica. 2013. № 1 (15). С. 5–20.
14. *Гораций.* Собрание сочинений. С.-Пб.: Биографический институт, Студия биографика, 1993. 447 с.
15. *Гордина Е. И.* Монтеверди. Мантуанские шедевры: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. 48 с.
16. *Гордина Е. И.* Семь симфоний Луки Сорочевича и культурные традиции Дубровника // Музыкальная культура Сербии, Хорватии Словении. М.: Музыка, 2008. С. 180–201.
17. *Грацини А. Ф.* Колдунья // М. М. Молодцова Четыре шедевра итальянского „учебного театра“ эпохи Возрождения: Учебное пособие для вузов. СПб.: СПбГАТИ, 2011. С. 254–316.
18. *Григорьева М. А.* Хроматическая гармония Джезуальдо // Музыковедение. 2005. № 2. С. 3–10.
19. *Григорьева М. А.* Парадоксы Джезуальдо // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 8–16.
20. *Григорьева М. А.* Антикизирующие идеи в музыке итальянского Ренессанса // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сборник по материалам международной научно-практической конференции. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2009. С. 34–40.

21. *Григорьева М. А.* Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо: Дис. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 253 с.
22. *Григорьева М. А.* Древнегреческая хрома — от античности до наших дней // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1. С. 28–45.
23. *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки. Ч. 1. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музгиз, 1960. 488 с.
24. «Дафна». Либретто О. Ринуччини / Перевод Н. Толоконникова // Старинная музыка. 1998. № 1. С. 12–14.
25. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций: в 2 т. / пер. с нем. И. Е. Бабанов; ред. Е. И. Роттенберга. Том II: XVI столетие. М.: Искусство, 1978. 395 с.
26. *Джиллио П. Дж.* О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / Перевод А. Кучиной // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 92–115.
27. *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения XVI века. М.: Музыка, 1996. 413 с. (История полифонии. Вып. 2Б).
28. *Дубравская Т. Н.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2 / под ред. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1972. С. 55–97.
29. *Дубравская Т. Н.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. статей / сост. Ю. К. Евдокимова, Т. Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 108–126.
30. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель / под общей редакцией Е. А. Цургановой и А. Е. Махова. М.: Издательство Кулагиной — Интрада, 2010. 512 с.
31. *Жданов В., Насонов Р.* Беспокойный космополит или классик северонемецкой музыки? Фигура Каспара Ферстера Младшего (1616–1673)

в зеркале исторических свидетельств и современных научных исследований // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 62–91.

32. *Иванов-Борецкий М.* Музыкально-историческая хрестоматия: пособие для студентов консерватории и музыкальных техникумов. Вып. 1: [вокальная музыка до 1600 года]. Вып. 2: [вокальная музыка XVII и XVIII вв.]. М.: Госиздат, Музсектор, 1929. 85 с.; 165 с.

33. *Игнатьева Н. С.* Мантуанский придворный театр при герцоге Винченцо I Гонзага. Пасторальная трагикомедия «Верный пастух» и музыка на ее тексты: дипломная работа. — М.: Московская консерватория, 2011

34. Из писем Клаудио Монтеверди / пер. с ит. Ю. Грамши, вступ. статья и коммент. И. Гамовой // Советская музыка. 1986. № 1. С. 104–111.

35. Итальянская комедия Возрождения / сост. Н. Б. Томашевского, вступ. ст. А. Н. Дживелегова, коммент. М. Л. Андреева, Н. Б. Томашевского. М.: Художественная литература, 1999. 543 с. (Литература эпохи Возрождения).

36. *Казарян Н. К.* О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки: Сб. статей. Вып. 4 / сост. Р. К. Ширинян. М.: Музыка, 1980. С. 28–54.

37. *Кастильоне Б.* О придворном / пер. О. Кудрявцева // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы: хрестоматия / гл. ред. С. Я. Левит. М.: Юристъ, 1996. С. 469–568. (Лики культуры).

38. *Клейнер Б. А.* Глареан и его ладовая система // Из истории теоретического музыкознания: Сб. научн. тр. / отв. ред. В. В. Протопопов, ред.-сост. Т. Н. Дубравская, ред Л. Н. Логинова. М.: Московская консерватория, 1990. С. 16–31.

39. Комедии итальянского Возрождения: перевод с итальянского / сост. и вст. ст. Г. Бояджиева, ред. переводов и примеч. Н. Томашевского. М.: Искусство, 1965. 638 с. (Библиотека драматурга).

40. *Конен В. Дж.* Клаудио Монтеверди, 1567–1643. М.: Советский композитор, 1971. 321 с.

41. *Коробова А. Г.* Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: Исследование. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2007. 656 с.
42. *Коробова А. Г.* Мадригал как новая *carmen pastorale* в музыкальном искусстве Ренессанса // Старинная музыка. 2008. № 1–2. С. 15–24.
43. *Коробова А. Г.* Мадригал как форма «просвещенных досугов» и его роль в становлении светской музыкальной культуры эпохи возрождения // Тридцать три этюда о музыке: *Liber Amicorum*: Сб. статей / ред-сост. А. Г. Коробова. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, 2015. С. 272–293.
44. *Коробова А. Г.* Диалог «*cultura*» и «*natura*» в пространстве ренессансного мадригала // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 152–158.
45. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: в 2 т. Т. 1: По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. 696 с.
46. *Литвинова Ю. А.* Флорентийские интермедии в контексте гуманистического театра зрелого и позднего Возрождения: дипломная работа. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
47. *Литвинова Ю. А.* Интермедии «*da Principi*»: семь правил Джованбаттиста Строщи Младшего // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 74–105.
48. *Литвинова Ю. А.* Инструменты *antichi* и *moderni* в описаниях музыкальных кабинетов Агостино Амади и Антонио Горетти (к проблеме интерпретации источников) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 74–119
49. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / собр. текстов, вст. статья и общ. ред. Н. П. Козловой. М.: Московский университет, 1980. 624 с.

50. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с. (Серия «Письмена времени»).
51. *Лозинская Е. В.* Итальянская поэтика // Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель / под общ. ред. Е. А. Цургановой и А. Е. Махова. М.: Издательство Кулагиной — Интрада, 2010. С. 113–178.
52. *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика // Музыкальная эстетика античности / вступ. очерк, собр. текстов [и пер.] проф. А. Ф. Лосева. М.: Музгиз, 1960. С. 11–116. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
53. *Лыжов Г. И.* Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 135–176.
54. *Лыжов Г. И.* Спешите вступить в «Академию очарованных» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 183–188.
55. *Максимова А. Е.* Придворные представления в Италии начала XVII века // Балет. 1998. № 98–99. С. 38–41.
56. *Максимова А. Е.* Театральные празднества Италии первой половины XVII века: не только опера // Старинная музыка. 1999. № 4 (6). С. 25–28.
57. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей / отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 326–391.
58. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 547 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
59. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).

60. *Насонов Р. А.* Thema & Subiectum (Основополагающие понятия музыкальной поэтики раннего Барокко в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия») // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1 / редколлегия: А. С. Алпатова, Р. А. Насонов, М. А. Сапонов, В. Н. Юнусова (ред.-сост.). М.: Московская консерватория, 2008. С. 161–205.
61. *Насонов Р. А.* «Второе рождение» оперы // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года / РАМ имени Гнесиных. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 221–235.
62. *Насонов Р. А.* О немецких предках симфониургии // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: сб. ст. / редколлегия: К. В. Зенкин, М. И. Катунян, А. С. Соколов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. С. 179–201.
63. *Ноговицына К. А.* Эрминия Гвидо Казони — Бьяджо Марини: ренессансный театр на барочной сцене // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 126–163.
64. *Ноговицына К. А.* Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2 (21). С. 36–73.
65. Очерки по истории европейского театра: Античность, Средние века и Возрождение / Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. Пб.: Academia, 1923. 310 с. (Европейский театр. Вып. 1).
66. *Патрици Ф.* Новая философия универсума // Антология мировой философии: в 4 т. Т. 2: Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. М.: Мысль, 1970. С. 147–154. (Серия «Философское наследие». Т. 36).
67. *Полиццано А.* Сказание об Орфее / Перевод С. В. Шервинского. Статьи: А. К. Дживеллегова и М. Н. Розанова. Ред. и коммент. А. К. Дживеллегова. М.; Л.: Academia, 1933. 80 с. (Серия «Итальянская литература»).

68. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: Сб. ст. / Отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. М.: Наука, 1966. 348 с.
69. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. М.: Музыка, 1986. 311 с.
70. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 2. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Гендель. М.: Музыка, 1987. 391 с.
71. *Сапонов М. А.* Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования // Старинная музыка. 2010. № 3. С. 20–23.
72. *Сильюнас В.* Стиль жизни и стили искусства. (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 525 с.
73. *Симонова Э. Р.* Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da capo): Дис.... канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1997. 328 с.
74. *Симонова Э. Р.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: Дис... докт. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. 371 с.
75. *Скудина Г.* Клаудио Монтеверди: Орфей из Кремоны. М.: Музыка, 1998. 128 с.
76. *Сушкова Н.* Царлино и Вичентино (к вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI века) // Из истории теоретического музыкознания: сб. научн. тр. / отв. ред. В. В. Протопопов, ред.-сост. Т. Н. Дубравская, ред. Л. Н. Логинова. М.: Московская консерватория, 1990. С. 32–45.
77. *Тарасевич Н. И.* Тема как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка: Творчество, исполнение, восприятие: сб. науч. тр. / редколлегия:

В. В. Протопопов, Е. В. Назайкинский (отв. редакторы), Т. Н. Дубравская, Л. Н. Логинова. М.: Московская консерватория, 1992. С. 79–99.

78. *Тарасевич Н. И.* О понятиях «контрапункт» и «композиция» в трактате А. Коклико «Compendium musices» // Музыкаведение (приложение к журналу «Музыка и время»). 2006. № 5. С. 17–23.

79. *Тарасевич Н. И.* Адриан Пети Коклико. Compendium musices (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 500 с.

80. *Тарасевич Н. И.* О понятиях «музыка», «музыкант» и «композитор»: история и современность // Музыкаведение (приложение к журналу «Музыка и время»). 2007. № 5. С. 2–8.

81. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык М. Сапонова) // Старинная музыка. 2010. № 3. С. 24–36.

82. *Толоконников Н.* Оттавио Ринуччини — первый оперный либреттист // Исторические заметки 1998. М.: Кафедра истории зарубежной музыки МГК, 1998. Рукопись.

83. *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Теория музыки времени Палестрины. О трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 33 / редколлегия: Т. Н. Дубравская (сост.), И. К. Кузнецов, Н. А. Симакова, Ю. Н. Холопов. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. С. 32–53.

84. *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Музыкальная теория эпохи Возрождения: 1. Общая характеристика. 2. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии» // Ю. Холопов, Л. Кириллина и др. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 132–154.

85. Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. 495 с.; 639 с.
86. Эйхенгольц М. Пастораль Тассо «Аминта» и феррарский театр в конце XVI века // Тассо Т. Аминта. Пастораль / пер. с ит. М. Столярова и М. Эйхенгольца / Вст. ст. и комм. М. Эйхенгольца. М.; Л.: Academia, 1937. С. VII–XXVI.
87. *Angelini F.* “Il pastor fido” di Battista Guarini // *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere Vol. II.*, a cura di Alberto Asor Rosa Torino, Einaudi, 1992. 25 p.
88. *Arnold D.* „Seconda pratica“: A Background to Monteverdi’s Madrigals // *Music and Letters. Vol. 38 (1957).* P. 341–352.
89. *Arnold D., Fortune N.* (ed.). *The Monteverdi Companion.* L.: Faber, 1968. 328 p.
90. *Arnold D., Fortune N.* (ed.). *The New Monteverdi Companion.* L.: Faber and Faber, 1985. 361 p.
91. *Artusi G. M.* L’Artusi, ovvero delle imperfettione della moderna musica ragionamenti dui. Ne’ quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli moderni compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, 1600. 13 p., 71 f.
92. *Artusi G. M.* Seconda parte del’ Artusi, ovvero delle imperfettione della moderna musica. Nella quale si tratta de’ molti abusi introdotti da i moderni Scrittori, et Compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. [9], 56, 54 p.
93. *Atkins K.* The Illusion of the *Prima Pratica* and *Seconda Pratica* in the Music of Willaert and Rore: Master of Arts thesis. Chapell Hill: University of North Carolina, 2012. VI, 147 p.
94. *Barish J.* The Problem of Closet Drama in the Italian Renaissance // *Italica. Vol. 71. No. 1 (Spring, 1994).* P. 4–31.
95. *Barozzi G.* La città e la festa: Mantova e il carnevale tra Settecento e Ottocento // *La Ricerca Folklorica. No. 6: Interpretazioni del carnevale (Ottobre, 1982).* P. 65–79.
96. *Bertolotti A.* Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova: Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani. Milano: G. Ricordi, 1890. 130 p.

97. *Besutti P.* The «Sala degli Specchi» Uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua // *Early Music*. Vol. 27. No. 3: Laments (August, 1999). P. 451–465.
98. *Bianconi G. la F.* Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana // *Acta Musicologica*. Vol. 66. Fasc. 1 (January – June, 1994). P. 1–21.
99. *Bonafini U.* Catalogo delle lettere autografe di Claudio Monteverdi conservate presso l'Archivio di stato gonzaghese di Mantova. Mantova: CITEM, 1968. 11 p. (Comitato mantovano per le celebrazioni del IV centenario della nascita di Claudio Monteverdi).
100. *Bottrigari H.* Il Melone Secondo, overo Considerationi del M. Ill. Sig. Cavaliere Hercole Bottrigaro Intorno al Discorso di M. Gandolfo Sigonio Sopra i Madrigali, & i Libri dell'Antica Musica Ridutta alla moderna prattica da D. Nicola Vicentino. <...> Ferrara: Vittorio Baldini, [1602]. 39, [4], p.
101. *Bottrigari E.* Aletologia di Leonardo Gallucio ai benigni, e sinceri Lettori. Lettera apologetica Del Molto Illustre Signor Caualiere Hercole Bottrigaro / Ed. M. Redaelli. Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS B 43, 150 p. URL: http://mimtt.co.uk/files/Bottrigari_Aletologia.pdf
102. *Bowers R.* Monteverdi at Mantua, 1590–1612 // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 95–109.
103. *Bowles E. A.* Music in Court Festivals of State: Festival Books as Sources for Performance Practices // *Early Music*. Vol. 28. No. 3 (August, 2000). P. 421–443.
104. *Braccino da Todi A.* Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi. Per la Dichiaratione della lettera posta ne' Scherzi musicali del sig. Claudio Monteuerde. Venetia: Giacomo Vincenti, 1608. 15 p.
105. *Brauner Ch. S.* The Seconda Pratica, or, The Imperfections of the Composer's Voice // *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of*

Claude V. Palisca / ed. by N. K. Baker and B. R. Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (Pendragon Festschrift Series, No. 11). P. 195–212.

106. *Bregoli-Russo M.* Teatro dei Gonzaga al tempo del Isabella d'Este. N. Y., Bern, Berlin, Frankfurt/M., Paris, Wien: Peter Lang, 1997. 131 p.

107. *Brinton S.* The Gonzaga, Lords of Mantua. L.: Methuen, 1927. XV, 273 p.

108. *Burattelli C.* Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento. Firenze: Le Lettere, 1999. 278 p.

109. *Burkholder, J. Peter.* Rule-Breaking as a Rhetorical Sign // *Festa Musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow.* Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995. P. 369–389.

110. *Calcagno M.* «Imitar col canto chi parla»: Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater // *Journal of the American Musicological Society.* Vol. 55. No. 3 (Winter, 2002). P. 383–431.

111. *Calcagno M.* Monteverdi parole sceniche // *Journal of Seventeenth-Century Music.* Vol. 9 (2003). No. 1 URL: <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v9/no1/calcagno.html> (Дата обращения: 25.04.2014).

112. *Canal P.* Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga <...>. Venezia: Presso la Segreteria del R. Istituto, 1881. (Memorie del R. Istituto veneto di scienze, lettere e arti. Vol. XXI). Rist. anast.: Bologna, A. Forni, 1977. 119 p. (Bibliotheca musica Bononiensis. Sezione III, n. 44).

113. *Carter T.* A Florentine Wedding of 1608 // *Acta Musicologica.* Vol. 55. Fasc. 1 (January – June, 1983). P. 89–107.

114. *Carter T.* Artusi, Monteverdi and the Poetics of Modern Music // *Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca / ed. by N. K. Baker and B. R. Hanning.* Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (Pendragon Festschrift Series, No. 11). P. 171–194.

115. *Carter T.* “An Air New and Grateful to the Ear”: The Concept of “Aria” in Late Renaissance and Early Baroque Italy // *Music Analysis*. Vol. 12. No. 2 (July, 1993). P. 127–145.
116. *Carter T.* *Resemblance and Representation: Towards a New Aesthetics in the Music of Monteverdi // Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580–1740* / ed. by T. Carter, I. Fenlon. Oxford University Press, 1995. 336 p.
117. *Carter T., Chew J.* Monteverdi [Monteverde], Claudio (Giovanni [Zuan] Antonio) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols.* / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. Vol. XVII. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 29–60.
118. *Carter T.* *Monteverdi’s Musical Theatre*. Yale University Press, 2002. 326 p.
119. *Carter T.* Renaissance, Mannerism, Baroque // *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* / ed. by T. Carter and J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 1–26.
120. *Carter T.* The Search for Musical Meaning // *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music* / ed. by T. Carter and J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 158–196.
121. *Carter T.* The Venetian secular music // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 179–194.
122. *Chater J.* „Cruda Amarilli“: A Cross-Section of the Italian Madrigal // *The Musical Times*. Vol. 116. No. 1585 (March, 1975). P. 231+233–234.
123. *Chrissochoidis I.* The “Artusi — Monteverdi” Controversy: Background, Content, and Modern Interpretations // *British Postgraduate Musicology*. Vol. 6 (January, 2004). URL: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm6-artusi.htm> (Дата обращения: 24.02.2016).
124. *Cirani P.* *Il virtuoso signor Claudio Monteverdi e la corte musicale dei Gonzaga*. Mantova: Casa del Mantegna, 2009. 125 p.

125. Claudio Monteverdi. Lettere dediche e prefazioni / a cura di D. De' Paoli. Roma: De Santis, 1973. 426 p.
126. *Coluzzi, Seth J.* Structure and Interpretation in Luca Marenzio's Settings of Il Pastor Fido: Ph. D. Chapel Hill: University of North Carolina, 2007. XXV, 569 p.
127. *Dahlhaus C.* *Seconda pratica* und musikalische Figurenlehre // Claudio Monteverdi: Festschrift für Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag / hrsg. von L. Finscher. Laaber: Laaber-Verlag, 1986. S. 141–150.
128. *D'Ancona A.* Il teatro mantovano nel secolo XVI // Origini del teatro Italiano libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI. Seconda Edizione rivista ed accresciuta. Vol. 2. Appendice 2. Torino: E. Loescher, 1891. 231 p.
129. *D'Arco C.* Due cronache di Mantova dal MDCXXVIII al MDCXXXI, la prima di Scipione Capilupi, la seconda di Giovanni Mambrino, annotate ed illustrate con documenti inediti da Carlo d'Arco // Raccolta di cronisti e documenti storici lombardi inediti. Vol. 2 / pubblicata da G. Müller. Milano: F. Colombo, 1837. P. 465–680.
130. *Davari S.* La musica a Mantova // Rivista Storica mantovana. Vol. 1. Fasc. 1–2. Mantova: stab. tipo-litografico Eredi Segna, 1885. P. 53–71.
131. *Dell'Antonio A.* *Il divino Claudio: Monteverdi and Lyric Nostalgia in Fascist Italy* // Cambridge Opera Journal. Vol. 8. No. 3 (Nov., 1996). P. 271–284.
132. *Desiderius Erasmus.* Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia: Emendatiora et Auctiora, ad optimas editiones praecipue quas ipse Erasmus postremo curavit summa fide exacta, doctorumque virorum notis illustrata. Tomus Secundus, complectens Adagia. Lugduni Batavorum [i.e. Leiden]: Petri Vander Aa, 1703. [6] Bl., 1212 Sp., [14] Bl., 96 Sp.
133. *Deti G. B.* Descrizione delle Pompe e delle Feste Fatte nella venuta alla Città di Firenze del Sereniss. Don Vincenzo Gonzaga, Principe di Mantoua e del Monferrato: per la Serenissima D. Leonora de' Medici, Principessa di Toscana, sua Consorte.

Firenze: Bartolommeo Sermartelli, 1584. 70 p. URL: <http://www.archive.org/stream/descrizione delle00deti#page/n3/mode/2up> (Дата обращения: 15.01.2016).

134. *Doni G. B.* De' trattati di musica. T. 2. Firenze: Stamperia Imperiale, 1763. 420 p.

135. *Einstein A.* Italian Madrigal Verse / transl. by A. H. Fox Strangways // Proceedings of the Musical Association. 63rd Sess. (1936–1937). P. 79–95.

136. *Einstein A.* The Italian Madrigal: in 3 vols. Vol 2. N. J.: Princeton University Press, 1949. 432 p. [p. 477–908].

137. *Equicola M.* Dell'Istoria di Mantoua libri cinque. <...> Nella quale cominciandosi dall'edificatione di essa citta, brevemente si raccontano le cose più notabili succedute di tempo in tempo così in pace, come in guerra. Mantova: Benedetto Osanna, 1607. 305 p.

138. *Fabbri P.* Tasso, Guarini e il “divino Claudio”: componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi // Studi musicali. Vol. III (1974). P. 233–235.

139. *Fabbri P.* Monteverdi / transl. by T. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. XV, 368 p.

140. *Facchini R.* La cultura della comedia dell'arte a Mantova. Concordanze e conflitti con la pratica scenica fra cinque e seicento. Tesi di laurea. Bologna: Università di Bologna, 1994. 449 p.

141. *Fenlon I.* Music and Spectacle at the Gonzaga Court, c. 1580–1600 // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 103 (1976–1977). P. 90–105.

142. *Fenlon I.* Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua: in 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1980; 1982. 233; XIV, 151 p. (Cambridge Studies in Music).

143. *Fenlon I.* Monteverdi's Mantuan «Orfeo»: Some New Documentation // Early Music. Vol. 12. No. 2 (May, 1984). P. 163–172.

144. *Fenlon I.* Cardinal Scipione Gonzaga (1542–93): «Quel padrone confidentissimo» // JRMA. Vol. 113. No. 2 (1988). P. 223–249.

145. *Fenlon I.* Giaches de Wert: The Early Years // *Revue belge de Musicologie*. Vol. 52 (1998). P. 377–399.
146. *Fenlon I.* Giaches de Wert at Novellara // *Early Music*. Vol. 27. No. 1: Music and Spectacle (February, 1999). P. 25–40.
147. *Ficinus M.* Compendium Marsilii Ficini in Timaeum // *Omnia Divini Platonis Opera*. Tralatione Marsilii Ficini <...>. Lugduni [i.e. Lyon]: Apud Godefridum et Marcellum Beringos, Fratres, 1548. P. 456–473.
148. *Follino F.* Cronache mantovane (1587–1608) / a cura di C. Gallico. Firenze: Leo S. Olschki, 2004. 280 p.
149. *Gallico C.* Guglielmo Gonzaga signore della musica // *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento: atti del Convegno organizzato dall'Accademia nazionale dei Lincei e dall'Accademia virgiliana, con la collaborazione della città di Mantova, sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica italiana Giovanni Leone: Mantova, 6–8 ottobre 1974*. Mantova: Città di Mantova in collaborazione con A. Mondadori, 1977. P. 277–284.
150. *Gallico C.* Monteverdi: poesia musicale, teatro e musica sacra. Torino: G. Einaudi, 1979. 191 p. (Piccola biblioteca Einaudi).
151. *Gallico C.* Repertori musicali a mantova in età gonzaghesca. 2002. URL: <http://www.capitalespettacolo.it/ita/Gallico.asp>
152. *Godwin J.* The Pagan Dream of the Renaissance. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 2002. VI, 292 p.
153. *Goldberg, Randall E.* Where Nature and Art Adjoin: Investigations into the Zarlino-Galilei Dispute, Including an Annotated Translation of Vincenzo Galilei's *Discorso Intorno All'opere Di Messer Gioseffo Zarlino*: Ph. D. Jacobs School of Music, Indiana University, 2011. X, 418 p.
154. *Greg W. W.* Pastoral Poetry and Pastoral Drama; a Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-Restoration Stage in England. L.: A. H. Bullen, 1906. XII, 464 p.

155. *Guarini G. B.* Il Pastor fido, Tragicommedia Pastorale. Di Battista Guarini. Con il discorso critico dell' Autore sopra esso per cura di G. Casella. Firenze: G. Barbera, 1866. CXIV, 525 p.
156. *Guarini G. B.* La idropica. Venetia: Gio. Batt. Ciotti, 1613. 87 f.
157. *Harrán D.* New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino // *Acta Musicologica*. Vol. 4. Fasc. 1 (Jan. – Jun., 1973). P. 24–56.
158. *Hartmann A.* Battista Guarini and *Il pastor fido* // *Musical Quaterly*. Vol. 39. No. 3 (July, 1953). P. 414–425.
159. *Kahn V.* The Passions and the Interests in the Early Modern Europe: The Case of Guarini's *Il Pastro Fido* // *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion* / ed. by G. K. Paster, K. Rowe, M. Floyd-Wilson. University of Pennsylvania Press, 2004. P. 217–239.
160. Kesting M. Tasso und Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* // *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse: eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag* / hrsg. von W. Bernhart. Tübingen: Gunter Narr, 1994. S. 21–34.
161. *Kulawik B.* Stilistische Vielfalt im italienischen Madrigal um 1600. 169 S. URL: <http://www.bibliothek-oechslin.org/stiftung/team/kulawik/seconda-prattica> (Дата публикации: 25.05.2011).
162. L'archivio Gonzaga di Mantova. Vol. 1 / a cura di P. Torelli. Ostiglia: A. Mondadori, 1920. (Pubblicazioni della R. Accademia Virgiliana di Mantova. Serie 1, Monumenta; Vol. 1). Rist. anast.: Bologna: A. Forni, 1988. XCII, 250 p.; Vol. 2. La corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga / a cura di A. Luzio. Verona: A. Mondadori, 1922. (Pubblicazioni della R. Accademia Virgiliana di Mantova. Serie 1, Monumenta; Vol. 2). Rist. anast.: Mantova: Grassi, 1993. 270 p.
163. *La Via, S.* Cipriano de Rore as reader and as read: A literary-musical study of madrigals from Rore's later collections (1557–1566): Ph. D. Princeton University, 1991. 524 p.

164. *La Via, S.* Monteverdi esegeta: rilettura di “Cruda Amarilli / O, Mirtillo” // *Intorno a Monteverdi / a cura di M. C. Vela e R. Tibaldi.* Lucca: LIM, 1999. P. 77–99. (ConNotazioni, 2).
165. *Lax E.* Claudio Monteverdi: Lettere. Firenze: Leo S. Olschki, 1994. 219 p. (Studi e testi per la storia della musica, 10).
166. *Leopold S.* Kontrapunkt und Textausdruck. Studieneinheit Nr. 8 // *Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 4.* Weinheim u.a., 1987. S. 11–45.
167. *Leopold S.* Claudio Monteverdi und seine Zeit. 2. umgearb. Aufl. Laaber: Laaber-Verlag, 1993. 327 S.
168. *McClary S.* Constructions of Gender in Monteverdi’s Dramatic Music // *Cambridge Opera Journal.* Vol. 1. No. 3 (1989). P. 203–223.
169. *MacClary S.* Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004. 374 p.
170. *MacClintock C.* Some Notes on the Secular Music of Giaches de Wert // *Musica Disciplina.* Vol. 10 (1956). P. 106–141.
171. *MacClintock C.* Foreword // *Giaches Wert. Opera Omnia.* Vol. XII: Undecimo libro de Madrigali a Cinque voci / ed. by C. MacClintock, M. Bernstein. American Institute of Musicology, 1972.
172. *Malacarne G.* Le feste del principe: giochi, divertimento, spettacoli a corte. Modena: Il Bulino, 2002. 294 p.
173. *Malacarne G.* Il duca re: splendore e declino; da Vincenzo I a Vincenzo II (1587–1627). Modena: Il Bulino, 2007. 374 p.
174. *Maniates M. R.* Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630. Manchester: Manchester University Press, 1979. XX, 678 p.
175. *Marinoni G. B.* Fiori Poetici Raccolti nel Funerale del Molto Illustre e Molto Reverendo Signor Claudio Monte verde <...>. Venetia: Francesco Miloco, 1644. 71 p.

176. *Monteverdi C.* *Alli Illustrissimi miei Signori, & Patroni osservandissimi, li Signori Accademici Intrepidi di Ferrara // C. Monteverdi.* Il quarto libro de madrigali a cinque voci <...>. Novamente composto, & dato in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, 1603. P. [1].
177. *Monteverdi C.* *AL SERENISSIMO SIGNORE // C. Monteverdi.* Il quinto libro de madrigali a cinque voci. <...> Col basso continuo per il clauicembano, chittarone od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimi & per li altri a beneplacito. Novamente composti, & dati in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, 1605. P. [II].
178. *Monteverdi C.* *STUDIOSI LETTORI // C. Monteverdi.* Il quinto libro de madrigali a cinque voci. <...> Col basso continuo per il clauicembano, chittarone od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimi & per li altri a beneplacito. Novamente composti, & dati in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, 1605. P. [24].
179. *Monteverdi C.* *Lettere / a cura di É. Lax.* Firenze: Leo S. Olschki, 1994. 219 p.
180. *Monteverdi G. C.* *DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto libro de suoi Madregali // Scherzi musicali a tre voci, di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, & novamente posti in luce <...>.* Venetia: Ricciardo Amadino, 1607. P. [42]–[45].
181. *Mozzarelli C.* *Mantova e i Gonzaga.* Torino, 1987.
182. *Newcomb A.* *Alfonso Fontanelli and the Ancestry of the Seconda Pratica Madrigal // Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel / ed. by R. L. Marshall.* Kassel and Hackensack, N. J., 1974. P. 47–70.
183. *Newcomb A.* *The Madrigal at Ferrara, 1579–97: in 2 vols. Vol. I: Text; Vol. 2: Musical Examples.* Princeton: Princeton University Press, 1980. X, 303 p.; VI, 220 p.
184. *Nugent G.* *Jacquet of Mantua // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. Vol. XII. L.: Macmillan, 2001. P. 744–746.*

185. *Ossi M.* Claudio Monteverdi's *Ordine novo, bello et gustevole*: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 45. No. 2 (Summer, 1992), P. 261–304.
186. *Ossi M.* *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. XVIII, 280 p.
187. *Ossi M.* The Mantuan madrigals and the *Scherzi musicali* // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 95–109.
188. *Ossi M.* 'Ahi, come a un vago sol cortese giro' (1605) // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 111–117.
189. *Osthoff W.* *Contro le legge de' Fati: Polizianos und Monteverdis Orfeo als Sinnbild künstlerischen Wettkampfs mit der Natur* // *Analecta Musicologica*. Bd. 22 / hrsg. von Fr. Lippmann, unter Mitwirkung von S. Henze-Döhring und W. Witzemann. Laaber: Laaber-Verlag 1984. P. 11–68. (Studien zur italienischen Musikgeschichte, XIII).
190. *Owens J. A.* Music Historiography and the Definition of "Renaissance" // *Notes*. Second Series. Vol. 47. No. 2 (Dec., 1990). P. 305–330.
191. *Palisca C. V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata // *The Musical Quarterly*. Vol. 40. No. 1 (Jan., 1954). P. 1–20.
192. *Palisca C. V.* Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: a Code for the "Seconda Prattica" // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 9 (1956). P. 81–96.
193. *Palisca C. V.* (ed.) Girolamo Mei: Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi // *Musicological Studies and Documents*. Vol. 3 S. 1., 1960.
194. *Palisca C. V.* *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985. XIII, 471 p.

195. *Palisca C. V.* The Artusi-Monteverdi Controversy // C. V. Palisca. Studies in the History of Italian Music and Music Theory. N. Y.: Oxford University Press, 1994. P. 54–87.
196. *Palisca C. V.* Artusi, Giovanni Maria // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. Vol. II. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. P. 94–96.
197. *Palisca C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006. X, 302 p. (Studies in the History of Music Theory and Literature; Vol. 1).
198. *Parisi S. H.* Musicians at the Court of Mantua during Monteverdi's Time: Evidence from the Payrolls // Musicologia humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale / ed. by S. Gmeinwieser, D. Hiley and J. Riedlbauer. Florence, 1994. P. 183–208.
199. *Parisi S. H.* Acquiring Musicians and Instruments in the Early Baroque: Observations from Mantua // The Journal of Musicology. Vol. 14. No. 2 (Spring, 1996). P. 117–150.
200. *Perella N. J.* The Critical Fortune of Battista Guarini's 'Il pastor fido'. Firenze: Leo S. Olschki, 1973. 247 p.
201. *Petrobelli P.* On Dante and Italian Music: Three Moments // Cambridge Opera Journal. Vol. 2. No. 3 (November, 1990). P. 219–249.
202. *Pirrotta N.* Early Opera and Aria // New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout / ed. by W. W. Austin. N. Y.: Ithaca, 1968. P. 39–107.
203. *Pirrotta N.* Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays. Cambridge, Mass., and London: Harvard University Press, 1984. XIV, 485 p. (Studies in the History of Music, 1).
204. *Pirrotta N., Povoledo E.* Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi. Torino: G. Einaudi, 1975. XIX, 472 p. (Einaudi Tascabili. Saggi, 556).

205. *Plato*. Divini Platonis Opera Omnia quae extant. Marsilio Ficino Interprete. <...> Genevae: Franciscum le Preux, 1590. [28], 849, [30] p.
206. *Pontiroli G.* Notizie sui Monteverdi, su personaggi ed artisti del loro ambiente: la casa natale di Claudio Monteverdi (spogli d'archivio). Cremona: Bollettino storico Cremonese, 1968. 67 p. (Biblioteca storica cremonese, 15).
207. *Prizer W. F.* Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 38. No. 1 (Spring, 1985). P. 1–33.
208. *Rossi V.* Battista Guarini ed il Pastor fido. Studio biografico-critico, con documenti inediti. Torino: E. Loescher, 1886. XVI, 323 p. (Pubblicazioni della Scuola di magistero della R. Università di Torino. Facoltà di lettere e filosofia).
209. *Sampson L.* The Mantuan Performance of Guarini's «Pastor fido» and Representations of Courtly Identity // *The Modern Language Review*. Vol. 98. No. 1 (January, 2003). P. 65–83.
210. *Sanders D. C.* Music at the Gonzaga Court in Mantua. Lanham, Md.: Lexington Books, 2012. 200 p.
211. *Santoro E.* La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi. Note biografiche con documenti inediti. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1967. 89 p. (Comitato cremonese per le celebrazioni monteverdiane nel IV centenario della nascita).
212. *Schneider F.* Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy. Farnham – Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2013. 246 p.
213. *Schneider F.* Pastoral Therapies for the Heartbroken in Guarini's Pastor fido and Monteverdi's Book V // *Quaderni d'italianistica*. Vol. XXIX. No. 1 (2008). P. 73–104.
214. *Siegele U.* Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis ‚seconda pratica‘satztechnisch zu verstehen? // *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*. München, 1994. S. 31–102. (Musik-Konzepte 83/84).

215. *Siegele U. Seconda pratica: Counterpoint and Politics // Journal of Seventeenth-Century Music. Vol. 18 (2012). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-18-no-1/seconda-pratica-counterpoint-and-politics/> (дата обращения: 12.06.2016).*
216. *Sherr R. Guglielmo Gonzaga and the Castrati // Renaissance Quarterly. Vol. 33. No. 1 (Spring, 1980). P. 33–56.*
217. *Simon K. A Renaissance Tapestry: the Gonzaga of Mantua. N. Y.: Harper & Row, 1988. VII, 309 p.*
218. *Signorini R. Le feste e i cortei a Mantova nel cinquecento. Tesi di laurea. Verona: Università degli studi di Verona, 1988. 355 p.*
219. *Solerti A. Le origini el Melodramma. Torino: Fratelli Bocca, 1903. VI, 262 p.*
220. *Solerti A. Musica, balli e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari. Firenze: E. Bemporad & Figlio, 1905. XVI, 596 p.*
221. *Sternfeld F. W. A Note on «Stile Recitativo» // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 110 (1983–1984). P. 41–44.*
222. *Stevens D. Monteverdi's Earliest Extant Ballet // Early Music. Vol. 14. No. 3 (August, 1986). P. 358–366.*
223. *Stevens D. Music in Mantua // The Musical Times. Vol. 102. No. 1420 (June, 1961). P. 360–361.*
224. *Stevens D. The Letters of Claudio Monteverdi. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press, 1995. 480 p.*
225. *Strainchamps E. Marco da Gagliano in 1608: Choices, Decisions, and Consequences // Journal of Seventeenth Century Music. Vol. 6. No. 1 (2000). URL: <http://sscm-jscm.press.illinois.edu/v6no1.html>*
226. *Strainchamps E. The Unknown Letters of Marco da Gagliano // Music in the Theatre, Church and Villa: Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma*

Wright Weaver / ed. by S. Parisi, E. Harriss and C.M. Bower. Michigan: Harmony Park Press, 2000. P. 89–111.

227. *Tellart R.* Claudio Monteverdi. P.: Fayard, 1997. 667 p. (Bibliothèque des grands musiciens).

228. *Tessari R.* Il teatro a mantova tra 1563 e 1630: una mirabile galleria dell'effimero. 2002. URL: <http://www.capitalespettacolo.it/ita/Tessari.asp>

229. *Tomlinson G.* Madrigal, Monody, and Monteverdi's *Via Naturale Alla Immitatione* // Journal of the American Musicological Society. Vol. 34. No 1 (Spring, 1981). P. 60–108.

230. *Tomlinson G.* Giambattista Guarini and Monteverdi's Epigrammatic Style // Claudio Monteverdi: Festschrift für Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag / hrsg. von Ludwig Finscher. Laaber: Laaber-Verlag, 1986. S. 435–451.

231. *Tomlinson G.* Monteverdi and the End of the Renaissance. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1987. XII, 280 p.

232. *Treherne M.* The Difficult Emergence of Pastoral Tragicomedy: Guarini's *Il pastor fido* and its Critical Reception in Italy, 1586–1601 // Early Modern Tragicomedy / ed. by S. Mukherji and R. Lyne. Cambridge: D. S. Brewer, 2007. P. 28–42 (Studies in Renaissance Literature. Vol. 22).

233. *Tylus J.* "Par Accident": The Public Work of Early Modern Theater // Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion / ed. by G. K. Paster, K. Rowe, M. Floyd-Wilson. University of Pennsylvania Press, 2004. P. 253–271.

234. *Vecchi G.* Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna. Bologna: A.M.I.S., 1969. 205 p. (La Musica a Bologna. B. Età barocca e moderna, 1).

235. *Vigilio G. B.* La insalata. Cronaca mantovana dal 1561 al 1602 / a cura D. Ferrari – C. Mozzarelli. Mantova: Arcari Editore, 1992. 149 p.

236. *Vogel E.* Claudio Monteverdi: Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke // Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. Jg. 3 (1887). S. 315–450.
237. *Volta L. C.* Compendio cronologico-critico della storia di Mantova dalla sua fondazione sino ai nostri tempi. Tomo Quarto. Mantova: F. Agazzi, 1833. XXIV, 295 p.
238. *Walker D. P.* Orpheus as Theologian and Renaissance Platonists // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 16. No. 1–2 (1953). P. 100–120.
239. *Walker D. P.* Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries. New Haven, Conn.; L.: Yale University Press, 1986. XIII, 471 p.
240. *Welker L.* Monteverdi, Tasso und der Hof von Mantua: “Ecco mormorar l’onde” (1590) // Archiv für Musikwissenschaft Vol. 53. No 3 (1996). P. 194–206.
241. *Whenham J., Wistreich R.* (ed.). The Cambridge Companion to Monteverdi. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. XXI, 358 p.
242. [*Zarlino G.*] Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia: Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d’Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. Venetia: [Zarlino], 1558. [12], 347 p.
243. [*Zarlino G.*] Sopplimenti Musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino, Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia: Ne i quali si dichiarano molte cose contenute ne I Due primi Volumi, delle Istituzioni & Dimostrations; per essere state mal’ intese da molti; & si risponde insieme alle loro Calonnie. Con due Tauole, l’una che contiene i Capi principali delle Materie, & l’altra le cose più notabili, che si trouano nell’Opera. Terzo Volume. Venetia: Francesco de’ Franceschi, Sanese, 1588. [14], 330, [20].

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Спектакли поставленные при Винченцо Гонзаге

Год	Название	Автор / Композитор
1591	Le nozze di Semeramida	M. Manfredi / G. Wert (?)
1592– 1593	Pastor fido (?)	G. B. Guarini / G. Wert, F. Rovigo (?)
1598	Pastor fido	G. B. Guarini / G. Gastoldi
1602	Modesta	F. Follino / ?
1604	Filli di Sciro	Bonarelli / ?
1606	Intrichi d'Amore	T. Tasso (?) / ?
1607	Orfeo	A. Striggio / C. Monteverdi
1608	La Dafne	O. Rinuccini / M. Gagliano
	Il sacrificio d'Ifigenia Torinfo d'onore	A. Striggio / M. Gagliano
	Arianna Ballo delle ingrante	O. Rinuccini / C. Monteverdi
	L'Idorpica	G. B. Guarini / C. Monteverdi, G. C. Monteverdi, S. Rossi, M. Gagliano.
1611	Il rapimento di Proserpina	E. Marliani / G. C. Monteverdi

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Переводы текстов мадригалов рассматриваемых в диссертации

2.1. Мадригалы на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини из Одиннадцатой книги мадригалов Ж. де Верта

Ahi! dolente partita!

Ahi! dolente partita!

Ah, fin de la mia vita!

Da te parto e non moro?

E pur io provo

La pena de la morte,

E sento nel partire

Un vivace morire,

Che dà vita al dolore

per far che moia immortalmente il core.

O primavera (prima parte)

O primavera, gioventù de l'anno,

bella madre de' fiori,

d'erbe novelle e di novelli amori,

tu torni ben, ma teco

non tornano i sereni

e fortunati di de le mie gioie;

tu torni ben, tu torni,

ma teco altro non torna

Che del perduto mio caro tesoro

La rimembranza misera, e dolente.

Tu ben sei quella

ch'eri pur dianzi, sì vezzosa e bella;

ma non son io quel che già un tempo fui,

sì caro a gli occhi altrui.

Ах! Скорбная разлука!

Ах! Скорбная разлука!

Ах! Конец моей жизни!

С тобой расстаться и не умереть?

И вот я испытываю

Смертельное мучение.

И чувствую в разлуке

Смерть заживо,

Что даст жизнь скорби,

Чтоб сердце бесконечно умирало.

О Весна (первая часть)

О Весна, юность года

Прекрасная мать цветов,

трав новых и новой любви,

Хотя ты и вернулась, но с тобой

Не возвратились светлые

И радостные дни моих забав

Вернулась ты, вернулась,

Но с тобою другое не вернулось —

Утерянное и бесценное сокровище

Воспоминаний скорбных и печальных.

Ты все такая ж,

что была раньше, и ласкова, и мила.

Но только я уже не столь, как прежде

в глазах другой желанен

**O dolcezze amarissime
(seconda parte)**

O dolcezze amarissime d'Amore
quanto è più duro perdervi, che mai
non v'aver o provate o possedute!
Come saria l'amar felice stato,
se 'l già goduto ben non si perdesse;
o, quando egli si perde,
ogni memoria ancora
Del dileguato ben si dileguasse!

Ma se le mie speranze (terza parte)

Ma se le mie speranze oggi non sono,
com'è l'usato lor, di fragil vetro,
O se maggior del vero
Non fa la speme il desiar soverchio,
qui pur vedrò colei
ch'è 'l sol degli occhi miei.
E s'altri non m'inganna
qui pur vedroll'a suon de miei sospiri
Fermar il piè fugace.
Qui pur da le dolcezze
Di quel bel volto avrà soave cibo
Nel suo lungo digiun l'avidata vista
Qui pur vedrò quell'empia
Girar inverso me le luci altere
Se non dolci, almen fere,
E, se non carche d'amorosa gioia,
Si crude almen, ch'i' moia.

**O lungamente sospirato
(quatra parte)**

O lungamente sospirato invano
avventuroso di, se, dopo tanti
foschi giorni di pianti,
tu mi concedi, Amor, di veder oggi
ne' begli occhi di lei
girar sereno il sol degli occhi miei!

**O сладость горькая любви
(вторая часть)**

О, сладость горькая любви,
Как сложно потерять тебя,
Коль никогда тебя не пробовал, не знал!
Как можно б было быть в любви счастливым,
Когда бы свое счастье не теряли?
Или когда бы, потерявши,
Воспоминания все тотчас
О счастье испарившемся исчезли?

Но коль мои надежды (третья часть)

Но коль мои надежды в этот день —
Не хрупкое стекло, как то бывает,
А все же более правдивы
(Нельзя питать чрезмерных упований),
То здесь увижу ту,
Кто свет моих очей.
Если меня не обманули
Здесь я ее увижу, под звуки моих вздохов
Она замедлит быстрый шаг
Здесь только нежность
Ее прекрасного лица утолит
Долгий голод жадным взглядом —
Здесь лишь увижу ту жестокою,
Что обратит на меня взор надменный
Если не нежный, то хотя б холодный.
И если будет [взгляд] не восхищения,
гнева полон, я умру.

**О полные напрасных вздохов
(четвертая часть)**

О полные напрасных вздохов
Дни беспокойные, и, после многих
тяжких дней печалей,
Любовь, позволь мне ныне
В ее очах увидеть
Сияние света моих глаз!

Cruda Amarilli

Cruda Amarilli, che col nome ancora
D' amar, ah! lasso! amaramente insegni,
Amarilli, del candido ligustro
Più candida più bella,
Ma de l' àspido sordo
E più sorda, più fèra e più fugace,
Poi che col dir t' offendo,
I' mi morirò tacendo.

Ma grideran per me (seconda parte)

Ma grideran per me le piagg' e i monti
E questa selva a cui
Si spesso il tuo bel nome
Per me piangendo i fonti
Di risonar insegno.
E mormorando i venti
Diranno i miei lamenti

Udite, lagrimosi (prima parte)

Udite, lagrimosi
spirti d' Averno, udite,
nova sorte di pena e di tormento
Mirate crudo affetto
in semblante pietoso.

La mia donna (seconda parte)

La mia donna, crudel più de l' inferno,
Perch' una sola morte non può far sazia
La sua ingorda voglia
(E la mia vita è quasi
Una perpetua morte),
Mi comanda ch' i' viva,
Perché la vita mia
di mille morti il dì ricetta sia.

Жестокая Амарилли

Жестокая Амарилли, чье имя
Любви, увы! так горько учит,
Амарилли, лигустрина белого
Белее и прекрасней
Но и змеи безжалостной
Безжалостней, жесточе и быстрее;
И раз я оскорбил тебя речами,
То я умру безмолвно.

Но за меня вскричат (вторая часть)

Но за меня вскричат и доли, и горы
И рощи эти, имя
твое прекрасное
учившие столь часто.
Заплачут ветви за меня,
И ветры зашумят,
Рассказывая мои жалобы.

Услышьте, печальные (первая часть)

Услышьте, печальные
духи Аверно, услышьте
О новых страданиях и мучениях,
Узрите жестокое чувство
Под видом милосердия.

Моя любимая (вторая часть)

Моя любимая, бездушней преисподней,
Поскольку просто смерть не может утолить
Ее желанья ненасытные
(А жизнь моя подобна
Вечной смерти),
Мне приказала жить,
Поскольку жизнь моя,
По тысячи страданий в день приносит.

2.2. Мадригалы на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини
из Четвертой и Пятой книги мадригалов К. Монтеверди

Мадригалы из Четвертой книги

Ahi! dolente partita!

Ahi! dolente partita!

Ah, fin de la mia vita!

Da te parto e non moro?

E pur io provo

La pena de la morte,

E sento nel partire

Un vivace morire,

Che dà vita al dolore

per far che moia immortalmente il core.

Anima mia, perdona (prima parte)

[E tu, Mirtillo,] anima mia, perdona

A chi t'è cruda sol dove pietosa

esser non può; perdona a questa, solo

Nei detti e nel sembiante

Rigida tua nemica, ma nel core

Pietosissima amante;

E, se pur hai desio

di vendicarti,

Deh! qual vendetta aver puoi tu

maggiore

Del tuo proprio dolore?

Che se tu se' 'l cor mio (seconda parte)

Che se tu se' 'l cor mio,

Come se' pur mal grado

Del cielo e della terra,

Qualor piagni e sospiri,

Quelle lagrime tue sono il mio sangue,

Que' sospiri il mio spirito e quelle pene

E quel dolor, che senti,

Son miei, non tuoi, tormenti.

Ах! Скорбная разлука!

Ах! Скорбная разлука!

Ах! Конец моей жизни!

С тобой расстаться и не умереть?

И вот я испытываю

Смертельное мучение.

И чувствую в разлуке

Смерть заживо,

Что даст жизнь скорби,

Чтоб сердце бесконечно умирало.

Душа моя, прости (первая часть)

[И ты, Миртилло,] Душа моя, прости

Той, кто к тебе жестока, где милосердным

Быть не может; прости ей, [кто] лишь

В поступках и по облику

Твой враг суровый, но в сердце —

Милосерднейшая влюбленная;

И если только есть у тебя желанье

отомстить,

Ах! Какой же мести ты можешь жаждать

большей,

Чем твоя собственная боль?

Если ты мое сердце (вторая часть)

Если ты мое сердце,

Как и есть, против желания

Неба и земли,

Когда ты плачешь и вздыхаешь,

То твои слезы — моя кровь,

А вздохи — дух мой, а страданья

И мучения, что ты чувствуешь, —

Мои, а не твои, терзания.

Quell'augellin che canta

Quell'augellin che canta
 sì dolcemente e lascivetto vola
 Or dall' abete al faggio,
 Ed or dal faggio al mirto,
 S'avesse umano spirto,
 Direbbe: «Ardo d'amore, ardo d'amore.»
 Ma ben arde nel core <...>
 E chiamo il suo dolce desio.
 Che li rispond': «Ardo d'amor anch'io.»
 Che sii tu benedetto,
 Amoroso, gentil, vago augelletto

Та пташка, что поет

Та пташка, что поет
 Столь нежно, в сладостном полете
 От ели к буку,
 И от бука к мирту,
 Если б [она] имела человеческий голос,
 Сказала бы: «Горю от любви, сгораю».
 Но, пламенея в сердце,
 Зовет сладостного желанного,
 Что ей отвечает: «Я тоже горю от любви».
 Так будь ты благословенна,
 Любящая, милая, прелестная пташка.

Мадригалы из Пятой книги**Cruda Amarilli**

Cruda Amarilli, che col nome ancora
 D' amar, ah! lasso! amaramente insegna,
 Amarilli, del candido ligustro
 Più candida più bella,
 Ma de l'aspido sordo
 E più sorda, più fèra e più fugace,
 Poi che col dir t'offendo,
 I' mi morirò tacendo.

Жестокая Амарилли

Жестокая Амарилли, чье имя
 Любви, увы! так горько учит.
 Амарилли, лигустрина белого
 Белее и прекрасней,
 Но и змеи безжалостной
 Безжалостней, жесточе и быстрее;
 И раз я оскорбил тебя речами,
 То я умру безмолвно.

O Mirtillo, Mirtillo

O Mirtillo, Mirtillo, anima mia,
 Se vedessi qui dentro
 Come sta il cor di questa
 Che chiami crudelissima Amarilli,
 So ben che tu di lei
 Quella pietà, che da lei chiedi,
 avresti.
 Oh anime in amor troppo infelici!
 Che giova a te, cor mio, l'esser amato?
 Che giova a me l'aver sí caro
 amante?

О Миртилло, Миртилло

О Миртилло, Миртилло, душа моя,
 Если бы ты увидел, что там, внутри,
 Делается в сердце той,
 Что ты зовешь бессердечнейшей Амарилли,
 Зная прекрасно, что ты от нее
 То сострадание, что ты просишь у ней,
 мог получить бы.
 О, души в любви столь несчастливые!
 Что тебе толку, мое сердце, быть любимым?
 Что толку мне от столь дорогого
 поклонника?

Dorinda, ah! dirò «mia»

(terza parte)

Dorinda, ah! dirò «mia»

se mia non sei

Se non quando ti perdo e quando morte

Da me ricevi, e mia non fosti allora

Ch' i' ti potei dar vita?

Pur mia dirò, ché mia

Sarai mal grado di mia dura sorte;

E, se mia non sarai con la tua vita,

Sarai con la mia morte.

Ecco, piegando (quatra parte)

Ecco, piegando le ginocchia a terra,

Riverente t' adoro

E ti chieggo perdon, , ma non già vita.

Ecco gli strali e l' arco:

Ma non ferir già tu gli occhi o le mani,

Colpevoli ministri

D' innocente voler; ferisci il petto,

Ferisci questo mostro,

Di pietate e d' amore aspro nemico;

Ferisci questo cor che ti fu

crudo:

Eccoti il petto ignudo.

Ferir quel petto, Silvio? (quinta parte)

Ferir quel petto, Silvio?

Non bisognava agli occhi miei scovrirlo,

S' avevi pur desio ch' io tel ferissi.

O bellissimo scoglio,

Già da l' onda e dal vento

De le lagrime mie, de' miei sospiri

Sí spesso invan percosso,

È pur ver che tu spiri

E che senti pietate? o pur m' inganno?

Ma sii tu pure o petto molle

o marmo,

Già non vo' che m' inganni

Доринда, ах! Как я скажу «моя»

(третья часть)

Доринда, ах! Как я скажу «моя»,

если ты не моя,

Когда тебя гублю, когда ты смерть

Принимаешь от меня, ты все же не моя,

Чтоб я мог тебе дать жизнь?

Хоть я скажу «моя», но ведь моею

Будешь вопреки моей судьбе жестокой;

И, если ты моей не станешь при твоей жизни,

То станешь, с моей смертью.

Вот, я встаю на колени, (четвертая часть)

Вот, я встаю на колени,

Пред тобой благоговейно склонившись,

И прошу у тебя прощения, но не жизнь.

Вот стрелы и лук,

Но не пронзай глаза и руки –

Преступных слуг

Невинного желания; пронзи же грудь,

Пронзи это чудовище

Жестокого врага любви и сострадания;

Пронзи же это сердце, что было к тебе

жестоко.

Вот тебе обнаженная грудь.

Пронзить эту грудь, Сильвио? (пятая часть)

Пронзить эту грудь, Сильвио?

Не нужно было обнажать ее моему взгляду,

Коль у тебя было желание, чтоб я ее пронзила.

О, прекраснейшей утес,

Недавно получавший от волн и ветра

Моих слез и моих вздохов

Столь часто напрасные удары,

И ты действительно вздыхаешь,

И чувствуешь участие? А вдруг это обман?

Но будь ты, грудь, хоть мягкая,

хоть мраморная

Ты же не хочешь обмануть меня

D'un candido alabastro il bel semblante,
Come quel d'una fèra
Oggi ingannato ha il tuo signore e mio.
Ferir io te? te pur ferisca Amore,
Ché vendetta maggiore
Non so bramar che di vederti amante.
Sia benedetto il dí che da prim' arsi!
Benedette le lagrime e i martíri!
Di voi lodar, non vendicar, mi voglio.

Ch'i' t'ami (prima parte)

Ch'i' t'ami, e t'ami piú de la mia vita,
Se tu nol sai, crudele,
Chiedilo a queste selve,
Che tel diranno, e tel diran con esse
Le fère loro e i duri sterpi e i sassi
Di questi alpestri monti,
Ch'i' ho sí spesse volte
Inteneriti al suon de' miei lamenti.

Deh bella, e cara (seconda parte)

Deh bella, e cara, e sì soave
un tempo
Cagion del viver mio, mentre à Dio piacque,
Volgi una volta, volgi
Quelle stelle amorose,
Come le vidi mai,
così tranquille,
E piene di pietà prima ch'i' moia,
Che 'l morir mi sia dolce,
E dritto è ben, che se mi
furo un tempo
Dolci segni di vita,
hor sien di morte
Que' begli occhi amorosi,
E quel soave sguardo,
Che mi scorse ad amare
Mi scorga anco à morire,
E chi fù l'alba mia,
Del mio cadente di l'Espero hor sia.

Алебастровой белизной прекрасного облика,
Как этот [облик] зверя,
Что ныне обманул и твоего хозяина, и меня.
Мне тебя ранить? Тебя уж ранила любовь
Какой же большей мести
Еще придумать, как видеть тебя влюбленным
Благословен будь день, что дал первый огонь!
Благословенны слезы и мученья!
Я вас хвалить, а не ругать, желаю.

Тебя любил (первая часть)

Тебя любил, любил больше моей жизни,
Коль ты не знаешь, жестокая,
Спроси о том у этих роц,
Они тебе расскажут, расскажут вместе
Звери их, ветви колючие и камни
Этих диких гор,
Как много раз
Они внимали звукам моих жалоб.

Ах, прекрасная, и милая (первая часть)

Ах, прекрасная, и милая,
и сладостный когда-то,
Источник моей жизни,
пока Бог благоволил,
Обрати хоть раз, обрати
Эти звезды, полные любви,
Которой я некогда видел, такие спокойные
И полные жалости, прежде чем я умру,
Чтобы смерть мне стала сладкой.
И, право, это благо, что, если они
были когда-то
Нежными знаками жизни,
теперь же — смерти,
Эти прекрасные ласковые глаза
И этот нежный взгляд,
Что меня увлекли к любви,
Меня влекут и к смерти,
И та, что была моей зарей,
Теперь — заката моих дней
вечерняя звезда

**Ma tu più che mai dura
(seconda parte)**

Ma tu più che mai dura
Favilla di pietà non senti
ancora,
Anzi t'innaspri più, quanto
più prego.
Cosi senza parlar dunque m'ascolti?
A chi parlo infelice
à un muto marmo?
S'altro non mi vuoi dir,
dimmi almen muori,
E morir mi vedrai.
Questa è ben'empio Amor
miseria estrema,
Che sì rigida Ninfa
E del mio fin si vaga,
Perche grazia di lei
Non sia la morte mia, morte mi neghi,
Nè mi risponda, e l'armi
D'una sola sdegnosa,
e cruda voce
Sdegni di proferire
Al mio morire.

M'è più dolce il penar per Amarilli

M'è più dolce il penar per Amarilli,
Che il gioir di mill'altre;
E se gioir di lei
Mi vieta il mio destino,
oggi si moia
Per me pure ogni gioia.
Viver io fortunato
Per altra donna mai, per altro amore?
Né, volendo, il potrei
Né, potendo, il vorrei
E, s'esser può che 'n alcun tempo mai
Ciò voglia il mio volere
O possa il mio potere,
Prego il cielo ed Amor
che tolto pria
Ogni voler, ogni poter mi sia.

**Но ты жестка как никогда
(вторая часть)**

Но ты жестка, как никогда,
Ни капли жалости не испытываешь
до сих пор —
Напротив, ожесточаешься тем больше,
чем больше молю.
Итак, ты слушаешь меня безмолвно?
Кому я говорю, несчастный, —
статue немой?
Если другого мне сказать не хочешь,
скажи хотя бы «умри»
И смерть мою увидишь.
Жестокосердная Любовь —
несчастье столь великое,
Что нимфа непреклонная
Избегает погубить меня,
Поскольку благодаря ей
Не быть смерти моей, мне в смерти отказано.
Не отвечает мне она и,
Вооружившись одним лишь гневным
и жестоким голосом,
Гнушается приговорить
Меня к смерти.

Мне слаще страдания из-за Амарилли

Мне слаще страдания из-за Амарилли,
Чем радость из-за тысячи других;
А если радость с ней
Мне не сулит моя судьба,
умрут сейчас же
Для меня и все другие радости.
Могу ль я жить счастливо
С иною дамой и с другой любовью?
Нет, не хочу, коли смогу
Нет, не смогу, коль захочу.
И если быть не может никогда
Того, что хочет моя воля,
Того, что может моя власть,
Молю и небо, и Любовь,
чтоб раньше избавили
Меня от всех желаний и стремлений.

**Ma tu pur perfido cieco
(secondo parte)**

Ma tu pur perfido cieco
Mi chiami à scherzar teco,
Ed ecco scherzo,
E col piè fuggo, e con la man ti sferzo.
E corro, e ti percoto,
E tu t'aggiri à vòto,
Ti pungo adhora adhora.
Ne tù mi prendi ancora
O cieco Amore,
Perch'ho libero il core
Sciolto cor fà piè fugace

(terza parte)

Sciolto cor fà piè fugace
O lusinghier fallace
Ancor m'alletti
A' tuo' vezzi mentiti,
a' tuo' diletta?

E pur di nuovo i' riedo,
E giro, e fuggo, e fiedo,
E torno, e non mi prendi,
E sempre invan m'attendi
O cieco Amore,
Perch'ho libero il core.

Mira nume trionfante

(quatra & ultima parte)

Mira nume trionfante
A cui dà il mondo amante
Empio tributo,
Eccol'hoggi deriso, eccol battuto.
Sì come à i rai del Sole
Cieca Nottola suole,
Ch'hà mille augei d'intorno,
Che le fan guerra, e scorno,
Ed ella picchia
Col becco invano e s'erge
e si rannicchia;

Così sè tù beffato
Amore in ogni lato,

**Но ты хоть и слепа коварно
(вторая часть)**

Но ты хоть и слепа коварно,
Меня зовешь играть с тобой,
Вот я играю,
И бегу со всех ног, и ладонью тебя хлопаю,
И бегу, и тебя ударяю,
А ты оборачиваешься к пустому месту,
Тебя бью снова и снова,
Ты опять меня не поймашь,
О, слепая Любовь,
Потому что свободно мое сердце.
Легки ноги, когда свободно сердце

(третья часть)

Легки ноги, когда свободно сердце.
О, льстивая обманщица,
Ты все еще соблазняешь меня
Своими лживыми ласками
и наслаждениями?

И я вновь возвращаюсь,
И кружу, и бегу, и хлопаю,
И возвращаюсь, а ты меня не поймашь,
И всегда тщетно ждешь меня,
О, слепая Любовь,
Потому что свободно мое сердце.

Взгляни, торжествующая богиня

(четвертая и последняя)

Взгляни на торжествующую богиню,
Которой свет влюбленных платит
Пустую дань,
Вот, она высмеяна сегодня, вот, побита —
Как в лучах солнца
Слепая Сова одинока:
Хоть и тысячи птиц вокруг,
Но они с ней воюют и издеваются над ней,
И она клюет
Тщетно клювом, и сердится,
и съезживается, —

Так и ты высмеяна,
Любовь, со всех сторон,

Ciechi mortali

Ciechi mortali voi
che tanta sete
Di possedere havete,
L'urna amata guardando
D'un cadavero d'òr, quasi nud'ombra,
Che vada intorno al suo
sepolcro errando;
Qual amore, ò vaghezza
D'una morta bellezza il cor v'ingombra?
Le ricchezze, e i tesori
Son insensati amori.
Il vero, e vivo
Amor de l'alma, è l'Alma:
ogn'altro oggetto,
Perche d'amare è privo
Degno non è de l'amoroso affetto.
L'anima perche sola
è riamante,
Sola è degna d'amor,
degn'a d'amante.

Tanto è possente Amore

Tanto è possente amore
Quanto dai nostri cor forza riceve
[Caro Mirtillo],
e come l'orsa suole
Con la lingua dar forma
A l'informe suo parto,
Che per se fora
inutilmente nato:
Così l'amante al semplice desire
Che nel suo nascimento
Era infermo, ed informe,
Dando forma, e vigore
Ne fa nascere amore.

Слепые смертные

Слепые смертные! О вы,
что так жаждете
Владеть и обладать!
Взирая на урну любимую,
Истукана златого, словно голые тени
Бродите вы близ собственной
могилы.
Что за любовь, что за наслаждение
Наполняют сердце к мертвой красоте?
К богатствам и сокровищам
Бессмысленна любовь.
Настоящая и живая
Любовь — к [другой] душе и одухотворена:
любой другой предмет,
Поскольку [дара] любви лишен,
То и не достоин чувства любви.
Поскольку лишь душа одна
отвечает взаимностью,
То лишь она достойна любви
и достойна любить.

Велика власть Любви

Велика власть Любви,
Когда наши сердца дают ей силы,
[Милый Миртилло],
подобно тому, как медведица
Одним лишь языком придает форму
Своему бесформенному порождению,
Которое само по себе родилось
напрасным,
Так и влюбленный простому желанию,
Которое в своем рождении
Было немощно и бесформенно,
Дает форму и силу,
И из него рождается любовь.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Четвертая книга мадригалов Дж. Дж. Гастольди (1602)

Quatro Libro de Madrigali a cinque voci

G. B. Guarini
Il Pastor Fido

Deh bella e cara (prima parte)

G. G. Gastoldi

Canto
Deh bel - la, e ca - ra, e si soa - ve un tem - po Ca - gion del vi-ver

Quinto
Deh bel - la, e ca - ra, e si soa - ve un tem - po Ca - gion del vi-ver

Alto
Deh bel - la, e ca - ra, e si soa - ve un tem - po Ca - gion del vi-ver

Tenore
Deh e si soa-ve un tem - po Ca - gion del vi-ver

Basso
Deh bel - la, e ca - ra, e si soa - ve un tem - po Ca - gion del vi-ver

C
mio, men - tr' à Dio piac - que,

S
mio, men - tr' à Dio piac - que,

A
mio, men - tr' à Dio piac - que, men - tr' à Dio piac - que, Vol -

T
mio, men - tr' à Dio piac - que, Vol -

B
mio, men - tr' à Dio piac - que,

C E pie - ne di pie-tà, Che'l mo - rir mi
 5 E pie - ne di pie-tà pri - ma ch'i' mo - ia, Che'l mo -
 A pie - ne di pie - tà pri - ma ch'i' mo - ia, Che'l mo - rir mi sia
 T di pie - tà pri - ma ch'i' mo - ia, Che'l mo -
 B E pie - ne di pie-tà Che'l mo - rir

C sia dol - ce, E drit-to è ben, che se me fu-ro un
 5 rir mi sia dol - ce, E drit-to è ben, che se me fu-ro un
 A dol-ce, E drit-to è ben, che se me fu-ro un tem - po
 T rir mi sia dol - ce, E drit-to è ben, Che se me fu-ro un
 B mi sia dol - ce, E drit-to è ben, Che se me fu-ro un

35
 C tem-po Dol-ce se - gni di vi-ta, hor sien di mor-te Quei begl' oc -
 5 tem-po Dol-ce se - gni di vi-ta, hor sien di mor-te Quei begl' oc -
 A Dol-ce se-gni di vi-ta, hor sien di mor-te Quei begl' oc - chi a-mo-
 T tem-po Dol-ce se - gni di vi-ta, hor sien di mor-te Quei begl' oc-chi a-mo-
 B tem-po Dol-ce se - gni di vi-ta, hor sien di mor-te Quei begl' oc -

C
- chi a-mo-ro - si, E quel so - a - ve sguar - do,

5
- chi a-mo-ro - si, E quel so - a - ve sguar - do,

A
ro - si, Che

T
ro - si, E quel soa - ve _____ sguar - do,

B
- chi a-mo-ro - si, Che

44

C
Che___ mi scor - se ad a - ma - re

5
Che___ mi scors' ad a - ma - re

A
mi scors'___ ad a - ma - re Mi

T
Mi

B
- mi scors' ad _____ a - ma - re,

49

C
Mi scor - g'an - co à mo - ri - re, E chi fù

5
Mi scor - g'an - co a mo - ri - re, E

A
scor - g'an - co a mo - ri - re, E chi fù l'al -

T
scor - g'an - co a mo - ri - re, E chi fù

B
E chi fù l'al - ba

C
l'al-ba mi - - - a, Del mio ca - den - te

S
chi fù l'al - ba mi - - a Del mio ca - den - te

A
- ba mi - - - a Del mio ca - den - te

T
l'al-ba mi - - - a Del mio ca - den - te

B
mi - a Del mio ca - den - te

58

C
di l'Es - pe-ro hor si - - - a.

S
di l'Es - pe-ro hor si - - - a.

A
di l'Es - per - o hor si - - - a.

T
di l'Es - per - o hor si - - - a.

B
di l'E - sper hor si - - - a.

Ma tu più che mai dura (seconda parte)

Canto
Ma tu più che mai du - ra Fa -

Quinto
Ma tu più che mai du - ra Fa -

Alto
Ma tu più che mai du - ra Fa -

Tenore
Ma tu più che mai du - ra Fa -

Basso
Ma tu più che mai du - ra Fa -

Ma tu Fa - vil - la

C
vil - la di pie - tà non sen - ti an - co - ra, _____

5
vil - la di pie - tà non sen - ti an - co - ra, An - zi t'in - as -

A
vil - la di pie - tà non sen - ti an - co - ra,

T
vil - la di pie - tà non sen - ti an - co - ra, An - zi t'in - as -

B
di pie - tà non sen - ti an - co - ra, _____

C An - zi t'in - as - pri più, quan - to più

5 - pri più,

A An - zi t'in - as - pri più, quan - to più

T - pri più, quan - to più pre -

B

16 — An - zi t'in - as - pri più, quan - to più

C pre - go. Co - si sen - za par - lar dun -

5 Co - si sen - za par - lar dun - que m'as - col - ti?

A pre - go. Co - si sen - za par - lar dun -

T - - go. Co - si sen - za par - lar dun -

B

20 pre - go. Co - si sen - za par - lar dun -

C - que m'as - col - ti? A chi par - lo in - fe - li - ce à un mu - to mar - mo? S'al -

5 A chi par - lo in - fe - li - ce à un mu - to mar - mo? S'al -

A que m'as - col - ti? A chi par - lo in - fe - li - ce à un mu - to mar - mo? S'al -

T - que m'as - col - ti? A chi par - lo in - fe - li - ce à un mu - to mar - mo? S'al -

B - que m'as - col - ti? A chi par - lo in - fe - li - ce à un mu - to mar - mo? S'al -

25

C tro non mi vuoi dir, dim - mi al-men mo - ri, E___ mo-rir mi

5 tro non mi vuoi dir, dim - mi al-men mo - ri, E___ mo-rir mi

A tro non mi vuoi dir, E mo - rir

T tro non mi vuoi dir, dim - mi al-men mo - ri,

B tro non mi vuoi dir,

29

C ___ ved-ra - i. Ques - ta è ben em - pio a - mor mi - se-ria es-

5 ved-ra - i. Ques - ta è ben em - pio a - mor mi - se-ria es-

A mi ved-ra - i. Ques - ta è ben em - pio a - mor mi - se-ria es-

T Ques - ta è ben em - pio a-mor mi - se-ria es-

B Ques - ta è ben em - pio a - mor mi - se-ria es-

34

C tre - ma, E del mio fin___ si

5 tre - ma, Che si ri - gi-da Nin - fa E del mio fin

A tre - ma, Che si ri - gi-da Nin - fa E del mio fin si va -

T tre - ma, Che si ri - gi-da Nin - fa E del mio fin si va -

B tre - ma, E del mio fin___ si

39

C
va - ga, Per - che gra - tia di le - i Non sia la mor - te

5
si va - ga,

A
- - ga, Per - che gra - tia di le - i Non sia la mor - te

T
- ga, Per - che gra - tia di le - i Non sia la mor - te

B
va - ga,

44

C
mia, mor - te mi ne - ghi,

5
mor - te mi ne - ghi, mor - te mi ne - ghi,

A
mia, mor - te mi ne - ghi,

T
mia, mo - rte mi ne - ghi, mor - te mi ne - ghi,

B
mor - te mi ne - ghi, Nè mi ris -

49

C
e l'ar - mi D'u - na so - la sde - gno - sa, e cru - da

5
e l'ar - mi D'u - na so - la sge - gno - sa, e cru - da

A
e l'ar - mi D'u - na so - la sde - gno - sa, e cru - da

T
e l'ar - mi D'u - na so - la sde - gno - sa, e

B
pon - da, e cru - da

54

C
vo - ce Sde - gni de pro - fe - ri - re Al mio,

S
vo - ce Sde - gni de pro - fe - ri - re Al mio mo -

A
vo - ce Sde - gni di pro - fe - ri - re Al mio, al

T
eru - da vo - ce Sde - gni di

B
vo - ce Sde - gni di pro - fe - ri - re Al mio

59

C
al mio mo - ri - re.

S
ri - re, al mio mo - ri - re.

A
mio mo - ri - re.

T
pro - fe - ri - re Al mio mo - ri - re.

B
mo - ri - re.

O misera Dorinda

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

O mi - se - ra Do - rin - da, Ov' hai tu

O mi - se - ra Do - rin - da, Ov' hai tu

O mi - se - ra Do - rin - da, Ov' hai tu

O mi - se - ra Do - rin - da, Ov' hai tu

O mi - se - ra Do - rin - da,

C

5

A

T

B

pos - te le tuoi spe - ran - zi? On - de soc - cor-so at-ten - di? In

pos - te le tuoi spe - ran - zi? On - de soc - cor-so at-ten - di? In

pos - te le tuoi spe - ran - zi? On - de soc - cor-so at-ten - di? In

pos - te le tuoi spe - ran - zi? On - de soc - cor-so at-ten - di? In

On - de soc - cor-so at-ten - di? In

C
5
A
T
B

bel - tà che non sen - te an - cor fa - vil - la Di quel fo - co d'A - mor, ch' ar -

bel - tà che non sen - te an - cor fa - vil - la Di quel fo - co d'A - mor,

bel - tà che non sen - te an - cor fa - vil - la Di quel fo - co d'A - mor, ch' ar -

bel - tà che non sen - te an - cor fa - vil - la Di quel fo - co d'A - mor,

C
5
A
T
B

d' o - gni a - man - te. A - mo -

ch' ar - d' o - gni a - man - te.

d' o - gni a - man - te.

ch' ar - d' o - gni a - man - te. A - mo - ro -

19
C
5
A
T
B

ro - so fan -

A - mo - ro - so fan - ciul - lo, a - mo - ro so fan -

ro - so fan -

24

C
ciul - - - lo, e

5
Tu sè pur à me fo - co, e

A
ciul - - - lo Tu sè pur à me fo - co, e

T
Tu sè pur à me fo - co, e tu

B
ciul - - - lo Tu sè pur à me fo - co, e

28

C
tu non ar - di, E tù che spi - ri a-mor, a - mor non sen -

5
tu non ar - di, E tù che spi - ri a-mor, a - mor non sen -

A
tu non ar - di, E tù che spi - ri a-mor, a - mor non sen -

T
non ar - di, E tu che spi - ri a - mo - re, a - mor non sen -

B
tu non ar - di, E tu che spi - ri a-mor, a - mor non sen -

33

C
ti. Te sot - t' hu - ma - na for - ma Di bel - lis - si - ma mad -

5
ti. Te sot - t' hu - ma - na for - ma Di bel - lis - si - ma mad -

A
ti.

T
ti. Te sot - t' hu - ma - na for - ma Di bel - lis - si - ma mad -

B
ti.

37

C re Par-tu-ri l'al - ma Dea, che Civr' ho - no -

5 re Par-tu - ri l'al - ma Dea, che Civr' ho - no -

A

T che Civr' ho - no -

B re Par-tu-ri l'al - ma Dea,

41

C ra. Tu hai gli stral', e'l fo - co, Ben sal - lo il pet-to

5 ra. Tu hai gli stral', e'l fo - co,

A ra. Tu hai gli stral', e'l fo - co, Ben sal - lo il pet-to

T Tu hai gli stral', e'l fo - co, Ben sal - lo il pet-to

B Tu hai gli stral', e'l fo - co,

46

C mio fe-rit' & ar - so. Giun - g'a gl' ho - me-ri

5 mio fe-rit' & ar - so. Giun - g'a gl' ho - me-ri

A mio fe-rit' & ar - so. Giun - g'a gl' ho - me-ri

T mio fe - rit & ar - so. Giun - g'a gl' ho - me-ri

B mio fe - rit & ar - so. Giun - g'a gl' ho - me-ri

51

C l'a - li Sa-rai no - vo Cu-pi - do; Se non c'hai ghiac - cio il

5 l'a li Sa-rai no - vo Cu-pi - do; Se non c'hai ghiac - cio il

A l'a - li Sa-rai no - vo Cu-pi - do; Se non c'hai ghiac - cio il

T l'a - li Se non c'hai ghiac - cio il

B l'a - li Sa-rai no - vo Cu-pi - do;

56

C co - re, Nè ti man - ca d'A - mo -

5 co - re, Nè ti man - ca d'A - mor, al - tro

A co - re, Nè ti man - ca d'A - mor, al - tro ch'.a -

T co - re Nè ti man - ca d'A - mo - re,

B Nè ti man - ca d'A - mo - re, al -

61

C re, al - tro ch' a - mo - re.

5 ch' a - mo - re.

A mo - re *8^{va}* ch' a - mo - re.

T al - tro ch' a - mo - re.

B - tro ch' a - mo - re.

Baciami per aver vita

G. B. Guarini
Rime

Canto
Ba-ciai per ha-ver vi-ta La boc-ca di Si - re - no, la boc-ca

Quinto
Ba - ciai per ha-ver vi-ta La boc-ca

Alto
Ba - ciai,

Tenore
Ba - ciai per ha-ver vi - ta, Ba - ciai

Basso
Ba - ciai per ha-ver vi - ta

C
di Si - re - no, Ba-ciai per ha-ver vi - ta La boc-ca di Si-

S
di Si - re - no, la boc-ca di _____

A
Ba - ciai per ha-ver vi-ta La boc - ca di Si-re - no, di Si -

T
per ha-ver vi-ta La boc-ca di Si - re - no, la boc - ca

B
La bocca di Si-re - no, la boc-ca di Si -

C
5
A
T
B

re - no,
Si - re - no, & heb - bi mor - to;
re - no, & heb - bi mor - to;
di Si - re - no, & heb - bi mor - to;

C
5
A
T
B

re - no, & heb - bi mor - to;
Ma mor - te si gra - di - ta, Che più bea - ta sor - te Vi -
Ma mor - te si gra - di - ta, Che più bea - ta sor - te Vi -
Ma mor - te si gra - di - ta, Che più be - a - ta sor - te Vi -
Ma mor - te si gra - di - ta, Che più be - a - ta sor - te Vi - ven - do

C
5
A
T
B

Ma mor - te si gra - di - ta, Che più be - a - ta sor - te Vi -
ven - do non hav - rei: Ne più bra - mar pot - re - i Di
ven - do non hav - rei: Ne più bra - mar pot - rei Di
ven - do non hav - rei: Ne più bra - mar pot - rei Di
non hav - rei: Ne più bra - mar pot - rei Di

ven - do non hav - rei Ne più bra - mar pot - rei

C
5
A
T
B

si so - a - ve boc - ca, di si so -
si so - a - ve boc - ca,
si so - a - ve boc - ca in un bel vol -
si so - a - ve boc - ca in un bel vol - to. Ba -
Di si so - a - ve boc - ca

C
5
A
T
B

a - ve boc - ca il cor mio fu ra - pi - to,
Di si so - a - ve boc - ca
to. Ba-cian - do, in un bel vol - to, ba -
cian - do, di si so - a - ve boc - ca
in un bel vol - to. Ba - cian - do, in un bel

C
5
A
T
B

il cor mio fu ra - pi - to, il cor mio
in un bel vol-to. Ba - cian - do, il cor mio
cian - do, il cor mi fu ra - pi - to, e tol -
in un bel vol - to, ba - cian - do,
vol - to, in un bel vol - to, ba - cian -

C
5
A
T
B

fu ra - pi - to, e tol - to, il cor mio fu ra -
fu ra - pi - to, e tol - to, il cor mio fu ra -
to, in un bel vol - to, ba - cian -
in un bel vol - to, ba - cian - do in

47
C
5
A
T
B

do, in un bel vol - to, ba - cian -
pi - to, e tol to, il cor mio fu ra - pi - to
pi - to, e tol - to, il
do, in un bel vol - to, ba - cian - do,
un bel vol - to, ba - cian - do il cor mio fu ra - pi - to, e

C
5
A
T
B

do, in un bel vol - to, ba - cian - do, il
il cor mio fu ra - pi - to, e tol - to.
cor mio fu ra - pi - to, ra - pi - to, e tol - to.
il cor mio fu ra - pi - to, e tol - to.
tol - to, mi fu ra - pi - to, e tol - to.
cor mio fu ra - pi - to, e tol - to.

Arda pur sempre o mora

G. B. Guarini
Il Pastor fido

Canto
Ar - - - da pur sem - pre ò mo - ra,

Alto
Ar - - - da pur sem - pre ò mo - ra,

Quinto
Ar - - - da pur sem - pre ò

Tenore
Ar - - -

Basso
Ar - - -

The first system of the musical score consists of five vocal staves. From top to bottom, they are labeled Canto, Alto, Quinto, Tenore, and Basso. Each staff begins with a treble clef (except for the Basso which has a bass clef) and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are: Canto: Ar - - - da pur sem - pre ò mo - ra,; Alto: Ar - - - da pur sem - pre ò mo - ra,; Quinto: Ar - - - da pur sem - pre ò; Tenore: Ar - - -; Basso: Ar - - -.

C
ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o,

A
ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o, A

5
mo - ra, ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o,

T
- da pur sem - pre ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o, A

B
- da pur sem - re ò mor - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o,

The second system of the musical score consists of five vocal staves. From top to bottom, they are labeled C, A, 5, T, and B. Each staff begins with a treble clef (except for the B which has a bass clef) and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are: C: ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o,; A: ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o, A; 5: mo - ra, ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o,; T: - da pur sem - pre ò mo - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o, A; B: - da pur sem - re ò mor - ra, O__ lan-guis - ca il cor mi - o,.

C A 5 T B

A lui fien lie - vi pe - ne Per

lui fien lie - vi pe - ne Per si bel - la ca -

Per si bel - la ca -

T lui fien lie - vi pe - ne Per

B Per si bel - la ca -

18

C si bel - la ca - gion, bel - la ca - gion pian - ti e so - spi - ri,

A gion, per si bel - la ca - gion pian - ti e so - spi - ri,

5 gion, per si bel - la ca - gion pian - ti e so - spi - ri,

T si bel - la ca - gion pian - ti e so - spi - ri,

B gion, per si bel - la ca - gion pian - ti e so - spi - ri,

24

C Stra - zio, pe - ne e tor - men - ti, e - si - glio e mor -

A Stra - zio, pe - ne e tor - men - ti, e - si - glio e mor - te,

5 e - si - glio e

T Stra - zio, pe - ne e tor - men - ti, e - si - glio e mor -

B Stra - zio, pe - ne e tor - men - ti, e - si - glio e

32

C te, Pur che pri-ma la vi - ta, Che
A e mor - te, Pur che pri-ma la vi - ta,
5 mor - - - te, Pur che pri-ma la
T - - - te, Pur che pri - ma la vi -
B mor - - - te, Pur che pri - ma la vi -

38

C ques - ta fe si scio - glia, pri - ma la vi - ta, pur
A Che ques - ta fe si scio - glia, che ques - ta fe si scio -
5 vi - ta, pur che pri - ma la vi -
T ta, Che ques - ta fe si scio -
B ta, pur che pri - ma la vi - ta,

43

C che pri - ma la vi - ta, che ques - ta fe si scio - glia,
A glia, pur che che ques - ta fe si scio - glia,
5 ta, Che ques - ta fe si scio - glia, pur che pri -
T glia, pur che pri - ma la vi -
B pri - ma la vi - ta, Che ques - ta fe si

48

C pri - ma la vi - ta, che ques - ta

A pur che pri - ma la vi - ta, che

5 - ma la vi - ta, che ques - ta fe

T ta, che ques - ta fe si scio - glia, che

B

52 scio - glia, pri - ma la vi - ta, che

C fe si scio - glia: Ch'as - sai peg - gio di

A ques - ta fe si scio - glia: Ch'as - sai peg - gio di

5 si scio - glia: Ch'as - sai peg - gio di

T ques - ta fe si scio - glia: Ch'as - sai peg - gio di

B

57 ques - ta fe si scio - glia: Ch'as - sai peg - gio di

C mor - te è il can - giar vo - glia.

A mor - te è il can - giar vo - glia.

5 mor - te è il can - giar vo - glia.

T mor - te è il can - giar vo - glia.

B mor - te è il can - giar vo - glia.

Il Gioco de la cieca rapresentato
alla Regina di Spagna nel Pastor fido

Cieco Amor (prima parte)

G. B. Guarini
Il Pastor fido

Canto
Cie-co A-mor non ti cre - d'i - o, Mi* fai cie-co il de - si - o Di

Alto
Cie-co A-mor non ti cre - d'i - o, Mi fai cie-co il de - si - o Di

Quinto
Cie-co A-mor non ti cre - d'i - o, Mi fai cie-co il de - si - o Di

Tenore
Cie-co A-mor non ti cre - d'i - o, Mi fai cie-co il de - si - o Di

Basso
Cie-co A-mor non ti cre - d'i - o, Mi fai cie-co il de - si - o Di

C
chi ti cre - de. Che s'hai pur po - ca vis-t', hai mi-nor fe - de.

A
chi ti cre - de. Che s'hai pur po - ca vis-t', hai mi-nor fe - de.

S
chi ti cre - de. hai mi-nor fe - de.

T
chi ti cre - de. Che s'hai pur po - ca vis-t', hai mi-nor - fe - de.

B
chi ti cre - de. Che s'hai pur po - ca vis-t' hai mi-nor fe - de.

* В тексте Дж. Б. Гварини: Ма fai сіесо...

C
A
5
T
B

Cie-co ò nò mi ten - di* in va - no, E per gir - ti lon - ta - no Ec -

C
A
5
T
B

- co m'al-lar - go; Che__co-sì cie - co an - cor ve - di più d'Ar - go,

C
A
5
T
B

Co-sì cie - co m'an-no-das - ti E cie-co m'in-gan-na - sti, Hor che vò

C
sciol - to Se ti cre-des-si più sa - rei, — ben stol - to. Fu -

A
sciol - to Se ti cre-des-si più sa - rei, — ben stol - to. Fu -

5
sciol - to Se ti cre-des-si più sa - rei, — ben stol - to.

T
sciol - to Se ti cre-des-si più sa - rei, — ben stol - to. Fu -

B
sciol - to Se ti cre-des-si più sa - rei, — ben stol - to.

C
- gi, e scher-za pur se sa - i Già non fa - ra' tu ma -

A
- gi, e scher-za pur se sa - i Già non fa - ra' tu ma -

5
-

T
- gi, e scher - za pur se sa - i Già non fa - ra' tu ma - i

B
-

C
i Ch' in te mi fi - di: Per - che non sai scher - zar se non an - ci - di.

A
i Ch' in te mi fi - di: Per che non sai scher - zar se non an-ci - di.

5
Per - che non sai scher - zar se non an-ci - di.

T
Ch' in te mi fi - di: Per - che non sai scher - zar se non an-ci - di.

B
Per - che non sai scher - zar se non an-ci - di.

Ma tu pur perfido cieco (seconda parte)

G. B. Guarini
Il Pastor fido

Canto
Ma tu pur per-fi-do cie-co Mi chia-mi à scher-zar te - - -

Alto
Ma tu pur per-fi-do cie-co Mi chia-mi à scher-zar te - - -

Quinto
Ma tu pur per-fi-do cie-co Ed

Tenore
Ma tu pur per-fi-do cie-co Ed

Basso
Ma tu pur per-fi-do cie-co Mi chia - mi à scher-zar te -

5
C
co, Ed ec-co scher-zo, ed ec-co scher-zo, E_

A
co, Ed ec-co scher-zo, ed ec-co scher-zo, E_

5
ec-co scher-zo, ed ec-co scher-zo,

T
ec-co scher-zo, ed ec-co scher-zo, E_

B
co, Ed ec-co scher-zo,

10

C — col piè fug-go, e con la man ti sfer-zo. E ti per-cor-to, E

A — col piè fug-go, e con la man ti sfer-zo. E cor-r', e ti per-cor-to, E

5 — — — — — E cor-ro, e ti per-cor-to, E

T — col piè fug-go, e con la man ti sfer-zo. E cor-r', e ti per-cor-to, E tu t'ag-

B — — — — — E cor-r', e ti per-cor-to, E

16

C tu t'ag-gi-ri à vò-to, Ti pu-gno ad ho-ra ad ho-ra.

A tu t'ag-gi-ri à vò-to, Ti pu-gno ad ho-ra ad ho-ra. Ne tù mi

5 tu t'ag-gi-ri à vò-to, Ti pu-gno ad ho-ra ad ho-ra. Ne tù mi

T gi-ri à vò-to,

B tu t'a-gi-ri à vò-to,

21

C Ne tù mi prendi an-co-ra, O cieco A-mo-re, Per-c' ho li-be-ro il co-re.

A prendi an-co-ra, O cieco A-mo-re, Per-c' ho li-be-ro il co-re.

5 pren-di an-co-ra, O cieco A-mo-re, Per-c' ho li-be-ro il co-re.

T — — — — — O cieco A-mo-re, Per-c' ho li-be-ro il co-re.

B — — — — — O cieco A-mo-re, Per-c' ho li-be-ro il co-re.

Sciolto cor fà piè fugace (terza parte)

G. B. Guarini
Il Pastor fido

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

Sciolto cor fà piè fugace: O lu sin -

Sciolto cor fà piè fugace: O lu sin -

Sciolto cor fà piè fugace: O lu sin -

Sciolto cor fà piè fugace: O lu sin -

Sciolto cor fà piè fugace: O lu sin -

C

A

5

T

B

ghier fal - la - ce An - cor m'al-let - ti A' tuo' vez-

ghier fal - la - ce An - cor m'al-let - ti A' tuo' vez-

ghier fal - la - ce An - cor m'al-let - ti

ghier fal - la - ce A' tuo' vez-

ghier fal - la - ce A' tuo' vez-

C
- zi men-ti - ti a' tuo' di - let - ti? E pur di nuo-vo i' rie - do, E

A
- zi men-ti - ti a' tuo' di - let - ti? E pur di nuo-vo i' rie - do, E

5
E pur di nuo-vo i' rie - do, E

T
- zi men-ti - ti a' tuo' di - let - ti? E pur di nuo-vo i' rie - do, E

B
- zi men-ti - ti a' tuo' di - let - ti? E pur di nuo-ve i' rie - do, E

C
gi - ro, e fug-go, e fie - do, E tor-no, e non mi pren - di, E sem-pr' in van m'at-

A
gi - ro, e fug-go, e fie - do, E tor-no, e non mi pren - di, E sem-pr' in van m'at-

5
gi - ro, e fug-go, e fie - do,

T
gi - ro, e fug-go, e fie - do, E tor-no, e non mi pren - di, E sem-pr' in van m'at-

B
gi - ro, e fug-go, e fie - do,

C
ten - di, O cie-co A-mo - re Per-c' ho li - be-ro il co - re.

A
ten - di, O cie-co A-mo - re Per-c' ho li - be-ro il co - re.

5
O cie-co A-mo - re, Per-c' ho li - be-ro il co - re.

T
ten - di, O cie-co A-mo - re, Per-c' ho li - be-ro il co - re.

B
O cie-co A - mo - re, Per-c' ho li - be-ro il co - re.

Mira nume trionfante (quarta & ultima parte)

Canto
 Mi - ra nu - me tri - on - fan - te, A cui dà il mon - d' a - man - te

Alto
 Mi - ra nu - me tri - on - fan - te, A cui dà il mon - d' a - man - te

Quinto
 Mi - ra nu - me tri - on - fan - te,

Tenore
 Mi - ra nu - me tri - on - fa - te, A cui dà il mon - d' a - man - te

Basso
 Mi - ra nu - me tri - on - fa - te,

C
 Em - pio tri - bu - to, Ec - col' hog - gi de - riso, ec - col bat - tu -

A
 Em - pio tri - bu - to, Ec - col' hog - gi de - riso, ec - col ba - tu -

5
 Ec - col' hog - gi de - riso, ec - col ba - tu -

T
 Em - pio tri - bu - to, Ec - col' hog - gi de - riso, ec - col ba - tu -

B
 Ec - col' hog - gi de - riso, ec - col ba - tu -

C
to. Si come à i rai del So - le Cie - ca Not - to-la suo - le, Ch' hà

A
to. Si com' à i rai del So - le Cie - ca Not - to-la suo - le, Ch' ha

5
to. Si com' à i rai del So - le Cie - ca Not - to-la suo - le,

T
to. Cie - ca Not - to-la suo - le, Ch' ha

B
to. Si com' à i rai del So - le Cie - ca Not - to-la suo - le,

C
mil-l' au-gei d'in - tor - no, Che le fan guerr', e scor - no, Ed el - la

A
mil-l' au-gei d'in - tor - no, Che le fan guerr', e scor - no, Ed el - la

5
Che le fan guerr', e scor - no,

T
mil-l' au-gei d'in - tor - no, Che le fan guerr', e scor - no, Ed el - la

B
Che le fan guerr', e scor - no,

C
pic - chia Col bec - co in va - no e s'er - ge e si ran - nic -

A
pic - chia Col bec - co in va - no e s'er - ge e si ran - nic -

5
pic - chia Col bec - co in va - no e s'er - ge e si ran - nic -

T
pic - chia Col bec - co in va - no e s'er - ge e si ran - nic -

B
pic - chia Col bec - co in va - no e s'er - ge e si ran - nic -

C
chia; Co - si sè tù bef - fa - to, A - mor, in o - gni la - to, Chi 'l terg', e chi le

A
chia; Co - si sè tù bef - fa - to, A - mor, in o - gni la - to, Chi 'l terg', e chi le

5
Co - si sè tù bef - fa - to, A - mor, in o - gni la - to, Chi 'l terg', e chi le

T
chia; Co - si se tu bef - fa - to, Chi 'l terg', e chi le

B
Co - si sè tù bef - fa - to Chi 'l terg', e chi le

C
go - te Ti sti - mo - la, e per - co - te, E po - co va - le, Per -

A
go - te Ti sti - mo - la, e per - co - te, E po - co va - le, Per -

5
go - te E po - co va - le, Per -

T
go - te Ti sti - mo - la, e per - co - te, Per -

B
go - te Ti sti - mo - la, e per - co - te, Per -

C
che sten - di gli ar - ti - gli o bat - ti l'a - le. Gio - co dol -

A
che sten - di gli ar - ti - gli o bat - ti l'a - le. Gio - co dol -

5
che sten - di gli ar - ti - gli o bat - ti l'a - le.

T
che sten - di gli ar - ti - gli o ba - ti l'a - le. Gio - co dol -

B
che sten - di gli ar - ti - gli o ba - ti l'a - le. Gio - co dol -

C
ce ha pa - nia a - ma - ra, E ben l'im - pa - ra Au - gel, che vi s'in - ves -

A
ce ha pa - nia a - ma - ra, E ben l'im - pa - ra Au - gel, che vi s'in - ves -

5
E ben l'im - pa - ra Au - gel, che vi s'in - ves -

T
ce ha pa - nia a - ma - ra, E ben l'im - pa - ra, Non

B
ce ha pa - nia a - ma - ra, E ben l'im - pa - ra Au - gel, che vi s'in - ves -

C
ca. Non sà fug - gir A - mor chi se - co tres - ca.

A
ca. Non sà fug - gir A - mor chi se - co tres - ca.

5
- ca. Non sà fug - gir A - mor chi se - co tres - ca.

T
sà fug - gir A - mor chi se - co tres - ca, chi se - co tres - ca.

B
ca. Non sà fug - gir A - mor chi se - co tres - ca.

Dimmi misero amante

Canto
Dim - mi, mi - se-ro* a - man - te: con co -

Alto
Dim - mi, mi - se-ro a - man - te:

Quinto
Dim - mi, mi - se-ro a - man - te:

Tenore
Dim - mi, mi - se-ro a - man - te: con co -

Basso
Dim - mi, mi - se-ro a - man - te:

C
tes - ta tua fol - le Vir - tù de la co - stan - za, Che

A
con co - tes - ta tua fol - le Vir - tù de la co - stan - za, Che

5
Che co - sa a -

T
tes - ta tua fol - le Vir - tù de la co - stan - za, Che

B
Che

* В тексте Дж. Б. Гварини используется более мягкое *rovero*.

C
co - sa a - mi in co - lei, che ti dis-prez - za? A - mi tu la bel -

A
co - sa a - mi in co - lei, che ti dis-prez - za? A - mi tu la bel -

5
- mi in co - lei, _____ che ti _____ dis-prez - za? A - mi tu la bel -

T
co - sa a - mi in co - lei, che ti dis-prez - za?

B
co - sa a - mi in co - lei, che ti dis-prez - za?

C
lez - za, Che non è tua? la gio - ia, che non ha - i?

A
lez - za, Che non è tua? la gio - ia, che non ha - i?

5
le - za, Che non è tua? la gio - ia, che non ha - i?

T
La gio - ia, che non ha - i? La

B
La gio - ia, che non ha - i?

C
La pie - tà, che so - spi - ri? La mer - cè, che non

A
La pie - tà, che so-spi - ri? La mer - cè, che non

5
La pie - tà che so - spi - ri? La mer - cè che non

T
- pie-tà, che so-spi - ri? La mer-cè, che non spe -

B
La pie - tà, che so - spi - ri? La mer - cè, che non

C
spe - ri? Al - tro non a - mi al fin, se drit - to mi - ri, Che 'l

A
spe - ri? Al - tro non a - mi al fin, se drit - to mi - ri, Che 'l

5
spe - ri? Al - tro non a - mi al fin, se drit - to mi - ri, Che 'l

T
ri? Al - tro non a - mi al fin, se drit - to mi - ri, Che 'l

B
spe - ri? Al - tro non a - mi al fin, se drit - to mi - ri,

C
— tuo mal, che 'l — tuo duol, Che 'l

A
— tuo mal, che 'l tuo mal, — che 'l — tuo

5
— tuo mal, che 'l — tuo duol,

T
— tuo mal, che 'l tuo duol, che 'l tuo mal, — che 'l

B
— tuo mal, che 'l tuo duol, che 'l tuo mal, — che 'l

Che 'l — tuo mal, che 'l tuo

C
tuo mal, — che 'l — tuo duol, che tuo mal, — che 'l tuo

A
duol, — che la tua mor - te,

5
— che la tua mor - te, che

T
— tuo duol, che la — tua mor - te, che 'l tuo mal, — che 'l tuo

B
duol, che la —

C
duol, che la _____ tua mor - te. E se' sì for - sen -

A
che la tua mor - te. E se' sì for - sen -

5
la tua mor - te. E se' sì for - sen -

T
duol, che la tuo mor - te. E se' sì for - sen -

B
_____ tua mor - - - te.

C
na - to, e se' sì for - sen - na - to, Ch' a - mar _____ vuoi sem -

A
na - to, e se' sì for - sen - na - to, Ch' a - mar vuoi sem - re, e non es -

5
na - to, e se' sì for - se - na - to, _____ Ch' a - mar vuoi sem -

T
na - to, e se' sì for - sen - na - to, Ch' a - mar vuoi sem - pre, e non es -

B
e se' sì for - sen - na - to, Ch' a - mar vuoi sem - pre, e non

C
- pre, e non es - ser a - ma - to?

A
- ser a - ma - to, e non es - ser a - ma - to?

5
pre, e non es - ser a - ma - to?

T
- ser a - ma - to, a - ma - to?

B
es - ser a - ma - - - to?

O sfortunato e misero Mirtillo

Canto

Alto

Quinto

Tenore

Basso

O sfor-tu-
 O sfor-tu - na-to, e mi - se - ro Mir - til - lo!
 O sfor-tu - na - to, e mi - se-ro Mir - til - lo! e mi - se-ro Mir -
 e mi - se-ro Mir -
 O sfor-tu-na-to, e mi - se-ro Mir -

6

C

A

S

T

B

na-to, e mi - se - ro Mir - til - lo! e mi - se-ro Mir - til -
 O sfor-tu-na-to, e mi - se-ro Mir - til - lo! e
 ti - lo! e mi - se-ro Mir - til - lo!
 til - lo! O sfor-tu-na-to e mi - se-ro Mir - til -
 til - lo, e mi - se-ro Mir - til -

11

C lo! Tan - ti fie - ri ne - mi - ci,

A mi - se-ro Mir - ti - lo! Tan - ti fie - ri ne - mi - ci,

5 Tan - te fie - ri ne - mi - ci, fie - ri ne -

T - - - lo! Tan - ti

B lo; Tan - ti fie - ri ne - mi - ci, —

16

C tan - ti fie - ri ne - mi - ci, Tant' ar -

A tan - ti fie - ri ne - mi - ci, Tant'

5 mi - ci, tan - ti fie - ri ne - mi - ci, Tant' ar -

T fie - ri ne - mi - ci, Tant' ar - mi,

B Tant' ar - mi,

21

C - mi, tant' ar - mi, e tan - ta guer - ra, e tan - ta

A ar - mi, tant' ar - mi, e tan - ta guer -

5 - mi, Tant' ar - mi, e tan - ta guer -

T tant' ar - mi, e tan - ta guer - ra

B tant' ar - mi, e tan - ta guer - - -

25

C
 A
 S
 T
 B

guer - ra Con-tra un cor mo - ri - bon - do?
 - ra Con-tra un cor mo - ri - bon - do? Non bas -
 - ra Con-tra un cor mo - ri - bon - do; Non bas -
 Con-tra un cor mo - ri - bon - do; Non
 - - - - - ra Non bas -

30

C
 A
 S
 T
 B

Non bas - ta - va A-mor so - lo, Se
 ta - va A - mor so - lo, se non s'ar-ma -
 ta - va A-mor so - lo, se non s'ar-ma -
 - ba - sta - va A-mor so - lo, se non s'ar-ma -
 ta - va A-mor so - lo, se non s'ar-ma -

35

C
 A
 S
 T
 B

non s'ar-ma - va a le mie pe - ne il Fa - - - to?
 - va a le mie pe - ne il Fa - to?
 - va a le mie pe - ne il Fa - - - to?
 - va a le mie pe - ne il Fa - - - to?
 - va a le mie pe - ne il Fa - - - to?

Come assetato infermo

Canto
 Co - me as-se-ta - to in - fer - mo, Che bra - mò lun-ga-

Alto
 Co - me as-se-ta - to in - fer - mo, Che bra - mò lun-ga-

Quinto
 Co-me as-se - ta - to in - fer - mo, Che bra - mò lun-ga-

Tenore
 Co-me as-se - ta - to in - fer - mo, Che bra - mò lun-ga - men-te

Basso
 Co-me as-se - ta - to in - fer - mo, Che bra - mò lun-ga-

8
 C men - te Il vie-ta - to li - cor, se mai — vi

A men - te Il vie-ta - to li - cor, se mai vi giun -

5 men - te Il vie-ta - to li - cor, se mai vi giun -

T Il vie-ta - to li - cor, se mai — vi giun -

B men - te Il vie-ta - to li - cor, —

14

C giun - ge, Mes-chin, be - ve la mor - te, E spe-gni

A - - ge, Mes-chin, be - ve la mor - te, E spe-gni

5 ge, Mes-chin, be - ve la mor - te, E spe-gni

T ge, Mes-chin, E spe-gne an-zi la vi-ta, che la

B Mes-chin, E spe-gne an-zi la vi-ta, che la

20

C an-zi la vi - ta, che la se - te: Tal' io gran tem - po in - fer -

A an-zi la vi - ta, che la se - te: Tal' io gran tem - po in -

5 an-zi la vi - ta, che la se - te: Tal' io gran tem - po in - fer -

T se - te: Tal' io gran tem - po in -

B se - te: Tal' io gran tem - po in -

26

C - - mo, E d'a - mo - ro - so se - te

A fer - mo, E d'a - mo - ro - so se - te ar - so,

5 mo, E d'a - mo - ro - so se - te ar - so, e con-

T fer - mo, E d'a - mo - ro - so se - te, e con-

B fer - mo, E d'a - mo - ro - so se - te ar - so,

31

C e con-sun - to, In duo bra - ma -

A e con-sun - to, In duo bra - ma -

5 sun - to, In duo bra - ma - ti fon - ti,

T sun - to

B In duo bra - ma - ti fon - ti,

36

C ti fon - ti, Che stil - lan ghiac - cio

A - ti fon - ti, Che stil - lan ghiac - cio da l'al -

5 Che stil - lan ghiac - cio da l'al -

T Che stil - lan ghiac - - - co

B Che stil - lan ghiac - cio da l'al -

41

C da l'al - pe - stre ve - na D'un' in - du - ra -

A pe - stre ve - na D'un' in - du - ra -

5 pe - stre ve - na D'un' in - du - ra - to, d'un' in - du -

T da l'al - pe - stre ve - na D'un' in - du - ra - to cor -

B pe - stre ve - na D'un' in - du - ra - to

47

C - to co - re, Ho be - vu-to il ve -

A - to co - re, Ho be-vu - to il _____ ve - le -

5 ra - to co - re, Ho be - vu-to il ve - le - no,

T - - - re, Ho be-vu-to il _____ ve - le - no,

B co - - - re, Ho be - vu - to il ve -

53

C le - no, E spen - to il vi - ver mi - o, Più tos -

A - no, E spen - to il vi - ver mi - o, Più tos -

5 E spen - to il vi - ver mi - o, Più tos -

T E spen - to il vi - ver mi - o, Più tos - to,

B le - no, E spen - to il vi - ver mi - o, Più tos -

58

C - to, _____ che 'l _____ de - si - o.

A to, _____ che 'l _____ de - si - o.

5 to _____ che 'l _____ de - si - - - o.

T più tos - to _____ che 'l _____ de - si - o.

B to _____ che 'l _____ de - si - - - o.

Come in vago giardin rosa gentile (prima parte)

Canto
 Co - me in va - go giar - din ro - sa gen - ti - le,

Quinto
 Co - me in va - go giar - din ro - sa gen - ti - le,

Alto
 Co - me in va - go giar - din ro - sa gen - ti - le,

Tenore
 Co - me in va - go giar - din ro - sa gen - ti - le,

Basso
 Che ne le

C
 Che ne le ver - di sue te - ne-re spo - glie Pur dian - zi

5
 Che ne le ver - di sue te - ne-re spo - glie Pur dian - zi e - ra rin - chiu-

A
 Che ne le ver - di sue te - ne-re spo - glie Pur dian - zi e - ra rin -

T
 Che ne le ver - di sue te - ne-re spo - glie Pur dian - zi e - ra rin -

B
 ver - di sue te - ne-re spo - glie Pur dian - zi e - ra rin -

11

C e-ra rin-chiu - sa, E sot-to l'om-bra del not - tur-no ve - lo In -

5 - sa, E sot-to l'om-bra del not - tur-no ve - lo In -

A chiu - sa, E sot-to l'om-bra del not - tur - no ve - lo In -

T chiu - sa, E sot-to l'om-bra del not - tur - no ve - lo In-col-ta, e

B chiu - sa, E sot-to l'om-bra del not - tur-no ve - lo In -

17

C col - ta, e sco - no - sciu - ta Sta-va po - san - do in sul ma-ter -

5 col - ta, e sco - no - sciu - ta Sta-va po - san - do in sul ma-ter -

A col - ta, e sco - no - sciu - ta Sta-va po - san - do in sul ma-ter-no

T sco - no - sciu - ta Sta - va po-san - do in sul ma - ter - no

B col - ta, e sco - no - sciu - ta Sta-va po - san - do in sul ma-ter-no

22

C no ste - lo; Al su-bi-to a-pa-rir del pri-mo rag - gio,

5 - no ste - lo; Al su-bi-to a-pa-rir del pri-mo rag - gio,

A ste - lo; Che

T ste - lo; Al su-bi-to a-pa-rir del pri-mo rag - gio, Che

B ste - lo; Che

27

C

5

A

T

B

Si des - ta, e si ri - sen - te, si

Si des - ta, e si ri - sen - te, si

spon-ti in O-rien - te Si des-ta, e si ri-sen -

spon-ti in O-rien - te Si des-ta, e si ri-sen -

32

C

5

A

T

B

des - ta, e si ri - sen - te, E scopr' al Sol, che la va -

des - ta, e si ri - sen - te, E scopr' al Sol, che la va -

- - - te, E scopr' al Sol,

- - - te, E scopr' al Sol,

36

C

5

A

T

B

gheg - gia, e mi - ra Il suo ver-mi - glio, & o-do - ra - to se -

gheg - gia, e mi - ra Il suo ver-mi - glio, & o-do - ra - to se -

che la va-gheg - gia, e mi - ra Il suo ver-mi -

che la va-gheg - gia, e mi - ra Il suo ver-mi -

e mi - ra Il suo ver-mi - glio, & o-do - ra - to se -

40

C no, Il suo ver-mi - glio, & o - do - ra - to se - no, Dov'

5 no, Il suo ver-mi - glio, & o - do - ra - to se - no, Dov'

A - glio, & o - do - ra - to se - no,

T - glio, & o - do - ra - to se - no, Dov'

B

44 no, Dov' A -

C A - pe sur-sur-ran - do Ne i mat-tu - ti-ni al-bo - ri

5 A - pe sur-sur-ran - do Ne i mat-tu - ti - ni al-bo - ri

A Dov' A - pe sur-sur-ran - do Vo -

T A - pe sur-sur-ran - do Ne i ma-tu - ti - ni al-bo - ri Vo -

B pe sur-sur-ran - do Vo -

50

C Vo - la sug - gen-do i ru-gia - do-si hu - mo - ri.

5 Vo - la sug - gen-do i ru-gia - do - si hu - mo - ri.

A - la sug-gen-do i ru - gia-do - si hu - mo - ri.

T - la sug-gen-do i ru-gia-do - si hu - mo - ri.

B - la sug - gen - do i ru-gia - do - si hu - mo - ri.

Ma s'alhor non si coglie (seconda parte)

Canto
Ma s'al - hor non si co - glie, ma s'al - hor non si

Quinto
Ma s'al - hor non si co - glie, ma s'al - hor non

Alto
Ma s'al - hor non si co - glie, ma s'al - hor non si

Tenore
Ma s'al - hor non si co - glie,

Basso
Ma s'al - hor non si -

6
C
co - glie, Si che del mez-zo di, si che del mez-zo di,

5
— si co - glie, Si che del mez-zo di,

A
co - glie, Si che del mez-zo di sen - ta le

T
Si che del mez-zo di sen - ta le

B
co - glie, Si che del mez-zo di,

11

C
 sì che del mez-zo di _____ sen - ta le fiam - me,

5
 sì che del mez-zo di _____ sen - ta le fiam -

A
 fiam - me, sen - ta le fiam - me, sen - ta le

T
 fiam - me, sen - ta le fiam-me, sen - ta le fiam -

B
 sì che del mez-zo di _____ sen - ta le fiam - me,

16

C
 Ca - de al ca - der _____ del So - le Si sco-lo -

5
 me, Ca - de al ca - der del So - le Si sco-lo -

A
 fiam - me, Ca - de al ca - der del So - le Si sco-lo -

T
 - me, Ca - de al ca - der del So - le Si sco-lo - ri -

B
 Ca - de al ca - der _____ del So - le Si sco-lo -

21

C
 ri - ta in sù la sie - pe om - bro - sa Ch'a - pe - na si può

5
 ri - ta in sù la sie - pe om - bro - sa Ch'a - pe - na si può

A
 ri - ta in su la sie - pe om - bro - sa

T
 - ta in su la sie - pe om-bro - sa Ch'a - pe - na si puo'

B
 ri - ta in su la sie - pe om - bro - sa

27

C dir ques - ta fù ro - sa, ch'a-pe - na si può dir

S dir ques - ta fù ro - sa, ch'a-pe - na si può dir

A ques - ta fù ro - sa, ch'a-

T dir, ch'a - pe - na si può dir ques - ta fù ro -

B Ch'a-pe - na si può dir ques - ta fù ro - sa, ch'a -

32

C ques - ta fù ro - sa, ques - ta fù ro - sa.

S ques - ta fù ro - sa, ques - ta fù ro - sa.

A pe - na si può dir, ch'a - pe - na - si può dir ques - ta fù ro - sa.

T sa, ch'a - pe - na si puo' dir ques - ta fù ro - sa.

B pe - na si può dir ques - ta fù ro - - - sa.

Cosi la verginella (terza parte)

Canto
 Co - si la ver - gi - nel - la, co - si la ver - gi - nel - la, co -

Quinto
 Co - si la ver - gi - nel - la, co -

Alto
 Co - si la ver - gi - nel - la, co - si la ver - gi - nel - la,

Tenore
 Co - si la ver - gi - nel - la, Men - tre cu - ra ma - ter - na La

Basso
 Co - si la ver - gi - nel - la,

6
 C si la ver - gi - nel - la, men - tre cu - ra ma - ter - na, men - tre cu - ra ma -

5
 si la ver - gi - nel - la, Men - tre cu - ra ma - ter - na

A
 Men - tre cu - ra ma - ter - na La cu - sto -

T
 cu - sto - di - sce, e chiu - de, la cu - sto - di - sce,

B
 Men - tre cu - ra ma - ter - na La

11

C ter - na La cus-to-di - sce, e chiu - de, Chiu - d' anch' ell'

5 La cus - to - di - sce, e chiu - de, Chiu - d' anch' ell'

A di-sce, e chiu - de, e chiu - de, Chiu - d' anch' ell'

T la cu - sto - di - sce, e chiu - de, Chiu - d' anch' ell'

B cu - sto - di - sce, e chiu - de,

16

C il suo pet - to A l'a-mo - ro - so af - fet - to,

5 il suo pet - to A l'a-mo-ro - so, a l'a-mo-ro - so af - fet -

A il suo pet - to A l'a-mo-ro - so, a l'a-mo-ro - so af - fe -

T il suo pet - to A l'a-mo - ro - so af - fet -

B

20

C a l'a-mo-ro - so, a l'a-mo-ro - so, a l'a-mo-ro - so,

5 to, a l'a-mo-ro - so, a l'a-mo-ro - so, a l'a-mo-ro - so,

A to, a l'a-mo - ro - so, a l'a-mo - ro - so, a l'a-mo-

T to, a l'a-mo - ro - so, a l'a-mo - ro - so, a l'a-mo-

B Chiu - d' anch' ell' il suo pet - to

23

C a l'a-mo-ro - so af-fet - to:

5 a l'a-mo - ro-so af-fet - to: Ma se la - sci-vo sguar-do

A ro - so, a l'a-mo - ro-so af-fet - to: Ma se la - sci-vo sguar -

T ro - so af - fet - to: Ma se la - sci-vo sguar -

B A l'a-mo-ro - so af-fet - to:

28

C

5 Di Cu - pid' a - ma-tor vien, che la mi - ri, E n'o - da el-la i so -

A do Di Cu - pid' a - ma-tor vien, — che la mi - ri, E n'o - da el-la i so-spi -

T do Di Cu - pid' a - ma-tor vien, che la mi - ri, E n'o - da el-la i so -

B

33

C Gli a - pre su - bi-to il co - re, E nel te - ne-ro sen ri - ce-ve A-mo -

5 spi - ri, E nel te - ne-ro sen ri - ce-ve A - mo -

A ri, Gli a - pre su - bi-to il co - re,

T spi - ri, E nel te - ne-ro sen ri - ce-ve A-mo -

B Gli a - pre su - bi-to il co - re,

38

C re. e nel te - ne-ro sen ri - ce -

5 re: Gli a - pre su - bi-to il co - re, E nel te - ne-ro sen

A Gli a - pre su - bi-to il co - re, E nel te - ne-ro sen ri -

T re,

B

E nel te - ne-ro sen, e nel te - ne-ro sen ri - ce-ve A - mo -

42

C - ve A - mo - re, e nel te - ne-ro sen ri - ce -

5 ri - ce - ve A-mo - re, e nel te - ne-ro

A ce - ve A-mo - re, e nel te - ne-ro sen ri -

T - ce - ve A - mo - re, e nel te - ne-ro sen ri - ce - ve A - mo -

B re. Gli a pre su - bi-to il co -

46

C - ve A - mo-re, e nel ten-ne-ro sen ri - ce - ve A-mo - re.

5 sen ri - ce - ve A - mo - re, ri - ce-ve A - mo - re.

A ce - vo A-mo - re, ri - ce - ve A - mo - re.

T re, E nel te - ne-ro sen ri - ce-ve A-mo - re, A - mo - re.

B re, e nel te - ne-ro sen ri - ce-ve A - mo - re.

E se vergogna il cela (quarta parte)

Canto
E se ver-go - gna il ce - la, O te - men - za l'af - fre -

Quinto
E se ver-go - gna il ce - la, O te - men - za l'af - fre -

Alto
E se ver - go - gna il ce - la, O te - men - za l'af - fre -

Tenore
E se ver - go - gna il ce - la, O te - men - za l'af - fre - na,

Basso
E se ver - go - gna il ce - la, O te - men - za l'af - fre -

⁸
C
na, La mi - se - ra ta - cen - do Per so - ver - chio de - sio tut -

5
na, La mi - se - ra ta - cen - do Per so - ver - chio de - sio tut -

A
na, La mi - se - ra ta - cen - do Per so - ver - chio de - sio,

T
La mi - se - ra ta - cen - do Per so - ver - chio de - sio tut - ta si

B
na, La mi - se - ra ta - cen - do Per so - ver - chio de - sio,

14

C ta si strug - ge, La mi - se - ra ta-cen-do per so - ver -

5 - ta si stug - ge, La mi - se - ra ta-cen-do per so - ver - chio de -

A La mi - se - ra ta-cen-do per so - ver - chio de -

T stug - ge, per so - ver - chio de - sio

B La mi - se - ra ta-cen-do per so - ver - chio de -

20

C chio de-sio tut - ta si strug - ge: Co - si per -

5 sio tut - ta si strug - ge:

A sio tut - ta si strug - ge: Co -

T tut - ta si stru - ge: Co - si per - da bel - tà, se 'l

B sio tut - ta si strug - ge: Co - si per - de bel -

25

C - de bel - tà, se 'l fo - co du - ra, se 'l

5 se 'l fo - co du - ra, se 'l fo -

A si per - de bel - tà, se 'l fo - co du - ra,

T fo - co du - ra, Co - si per - da bel - tà, se 'l fo - co

B tà se 'l fo - co du - ra, se 'l fo - co du -

30

C fo - co du - ra, per - de ven - tu -

5 co du - ra, E per - den - do stag-gion, per -

A E per-den - do stag-gion, per - de ven - tu - ra,

T du - ra E

B ra, E per-den - do stag-gion, per - de ven - tu -

34

C ra, e per-den - do stag-gion, per - de ven - tu - ra,

5 - de ven-tu - ra, e per-den -

A e per - den - do stag-gion, e per-den -

T - per - den - do stag-gion, per - de ven - tu - ra,

B ra, per - de ven - tu - ra, per - de ven -

38

C e per - den - do sta-gion, per - de ven-tu - ra.

5 - do stag-gion, per - de ven tu - ra.

A - do stag-gion, per - de ven - tu - ra.

T E per - den - do stag-gion, per - de ven-tu - ra.

B tu - - - - - ra.

Tu se' pur aspro a chi t'adora, Silvio

The musical score is written in common time (C) and features five vocal parts and a piano accompaniment. The vocal parts are Canto, Quinto, Alto, Tenore, and Basso. The piano accompaniment consists of five staves labeled C, 5, A, T, and B. The lyrics are in Italian and are distributed across the vocal parts and the piano accompaniment.

Vocal Parts:

- Canto:** Tu se'
- Quinto:** (Silent)
- Alto:** Tu
- Tenore:** Tu se' pur as - pro a
- Basso:** Tu se' pur as - - - pro

Piano Accompaniment:

- C:** pur as - pro a chi t'a - do - - - ro,
- 5:** Tu se' pur as - pro a chi t'a - do -
- A:** se' pur as - pro a chi t'a - do - ro, Sil -
- T:** chi t'a - fo - ro, a che t'a - do - ro
- B:** a chi t'a - do - ro,

13

C
Sil - - - vio! Chi cre - de - ria, che'n si so -

5
ro, Sil - - - vio! Che cre - de - ria, che'n si so -

A
- - - - - vio! Chi cre - de - ria, che'n si so -

T
Sil - vio! Chi cre - de - ria, che'n si so - a -

B

18

C
Siv - - - vio! Chi cre - de - ria, che'n si so -

5
a - ve a - spet - to Fos - se si cru -

A
a - ve a - spet - - - to

T
a - ve a - spet - to Fos - se si cru -

B
ve a - spet - - - to Fos - se

24

C
- do af - fet - - - to, fos - se

5
Fos - se si cru

A
- do af - fe - to, fos -

T
si cru - do af - fet - to,

B
Fos - se si cru - do af - fet -

30

C si cru - do af - fet - - - to?

5 do af - fet - to, si cru - do af - fet - to?

A - se si cru - - - d'af - fet - to? Tu se - gui

T fos - se si cru - do af - fet - to? Tu

B

36

C Tu se - gui per le sel - ve, E per gli al - per - stri mon -

5 E per gli al - pe - stri mon - - -

A per le sel - ve, E per gli al - pe - stri mon - - -

T se - gui per le sel - ve, E per gli al - pe - stri mon -

B se - gui per le sel - ve,

41

C - - ti U-na fè - ra fu - ga - ce, U-na fè - ra fu - ga - ce,

5 - - ti U-na fè - ra fu - ga - ce, U-na fè - ra fu - ga - ce,

A - - ti U-na fè - ra fu - ga - ce, e

T - - ti U-na fè - ra fu - ga - ce, e

B U-na fè - ra fu - ga - ce, e

46

C
ohi - me, t'af - fan - ni, e ti —

5
ohi - me, t'af - fan - ni, e ti

A
die-tro l'or-me d'un vel - tro, ohi - me,

T
die-tro l'or-me d'un - vel - tro, ohi - me,

B
die-tro l'or-me d'un vel - tro, ohi - me,

52

C
con - su - mi,

5
con - su - mi, t'af - fan - ni, e ti con -

A
t'af - fan - ni, e ti con - su -

T
t'af - fan - ni, e ti con - su -

B
t'af - fan - ni, e ti con - su - mi,

58

C
E me che t'a - mo

5
su - mi, E me che t'a - mo si

A
- - mi, E me che t'a - mo

T
E me che t'a - mo si fug -

B
E me che t'a - mo si

63

C si fug - gi, si fug - gi, e dis - prez -

5 fug - gi, si fug - gi, e dis - prez -

A si fug - gi, si fug - gi, e dis - prez -

T gi, e dis - prez - zi, si fug - gi, e dis - prez -

B fug - gi, si fug - gi, e di - prez -

68

C zi. Deh! non se - guir,

5 zi. Deh! non se - guir dam - ma fu - ga

A zi. Deh! non se - guir dam - ma fu -

T zi. dam - ma fu - ga

B zi. Deh! non se - guir

73

C se - guir, Se - gui a - mo - ro - sa e man -

5 ci, se - guir, Se - gui a - mo - ro - sa e man -

A ga - ce, Se - gui a - mo - ro - sa e man - sue - ta

T ce, Se - gui a - mo - ro - sa e man - sue - ta dam -

B dam - ma fu - ga - ce, se - guir,

78

C sue-ta dam - ma, Se - gui a-mo - ro - so e man - sue - ta dam -

5 sue-ta dam - ma, Se - gui a-mo - ro - so e man - sue - ta dam -

A dam - ma, Se-gui a-mo - ro - sa e man-sue - ta dam -

T ma, Che

B — Se-gui a-mo - ro - sa e e man-sue-ta dam - ma,

83

C ma, Che sen-za es - ser cac - cia -

5 na, Che sen-za es - ser cac - cia - ta, È

A ma, Che sen-za es - ser cac - cia - ta, È

T sen-za es - ser cac - cia - ta, che sen-za es - ser cac - cia -

B — Che sen-za es - ser cac - cia - ta

87

C ta, che sen-za es - ser cac - cia - ta, È gia pre -

5 gia pre - sa, e le ga - ta, È gia pre -

A gia pre - sa, e le - ga - ta, che sen-za es - ser cac - cia -

T ta, che sen-za es - ser cac - cia -

B — che sen-za es - ser cac - cia - ta,

91

C
- sa, e le-ga - ta, è già pre - sa, e le - ga - ta,

5
- sa, e le-ga - ta, è già pre -

A
ta che sen - za es - ser cac - cia - ta, è già pre -

T
ta È già pre - sa, e le - ga - ta,

B
che sen - za es - ser cac - cia - ta, È

95

C
è già pre - sa, e le-ga - - - ta.

5
- sa, e le-ga - ta, è già pre - sa, e le-ga - ta.

A
- sa, e le-ga - ta, è già pre - sa, e le-ga - ta.

T
è già pre - sa, e le-ga - ta, e le - ga - ta.

B
già pre - sa, e le - ga - - - ta.

Ciechi mortali, voi che tanta sete

Canto
 Cie-chi mor-ta - le, voi che tan-te se - te Di pos-se-der ha -

Quinto
 Cie-chi mor-ta - le, voi che tan-te se - te Di pos-se - der ha - ve -

Alto
 Cie-chi mor-ta - le, voi che tan-te se - te

Tenore
 Cie-chi mor-ta - le, voi che tan-te se - te Di pos-se - der ha -

Basso
 Cie-chi mor-ta - le, voi che tan-te se - te

⁵
 C ve - te L'ur - na a - ma - ta guar - dan - do D'un ca - da - ve-ro d'or, qua -

5 - te L'ur - na a - ma - ta guar - dan - do D'un ca - da - ve-ro d'or,

A L'ur - na a - ma - ta guar - dan - do D'un ca - da - ve-ro d'or, qua - si nud'

T ve - te L'ur - na a - ma - ta guar - dan - do D'un ca - da - ve-ro d'or,

B L'ur - na a - ma - ta guar - dan - do D'un ca - da - ve-ro d'or, qua -

11

C - si nud' om - bra, qua - si nud' om - bra,

5 - - - - - Che va - d' in - tor - n' al suo se -

A om - bra, Che vad' in - tor - n' al suo se - pol - cr' er - ran - do, che va - d' in -

T - - - - - qua - si nud' om - bra, Che vad' in - tor - n' al suo se - pol - cro,

B - si nud' om - bra, qua - si nud' om - bra,

16

C qua - si nud' om - bra,

5 pol - cr' er - ran - do, qua - si nud' om - bra, che va - d' in - tor - n' al suo se -

A tor - n' al suo se - pol - cr' er - ran - do, qua -

T - - - - - qua - si nud' om - bra, che va - d' in - tor - n' al suo se -

B qua - si nud' om - bra, Che va - da in - tor - n' al suo se - pol - cr' er - ran - do,

21

C Che va - da in - tor - n' al suo se - pol - cr' er - ran -

5 pol - cr' er - ran - do;

A - si nud' om - bra, che va - d' in - tor - n' al suo se - pol - cr' er - ran -

T pol - cr' er - ran - do, al suo se - pol - cr' er -

B qua - si nud' om - - - - - bra,

25

C
do; Qual a - mo - re o va-ghez - za D'u-na mor -

5
Qual a - mo - re o va-ghez - za D'u-na mor - ta bel - le -

A
do; Qual a - mo - re o va-ghez - za D'u-na mor -

T
ran - do; Qual a - mo - re o va-ghez - za D'u-na mor -

B

30

C
ta bel-lez - za il cor v'in - gom-bra? Le ric-che - z', e i te - so -

5
za il cor v'in - gom-bra? Le ric-che - z', e i te - so -

A
ta bel-lez - za il cor v'in - gom-bra? Le ric-che - z', e i te - so -

T
ta bel-lez - za il cor v'in - gom-bra? Le ric-che - z', e i te - so -

B
ta bel-lez - za il cor v'in - gom-bra?

35

C
ri Son in-sen - sa - ti a - mo - ri;

5
ri Son in-sen - sa - ti a - mo - ri; Il ve-ro e vi -

A
ri Son in-sen - sa - ti a - mo - ri; Il ve-ro e vi -

T
ri Son in-sen - sa - ti a - mo - ri; Il ve-ro e vi -

B
Son in-sen - sa - ti a - mo - ri;

41

C
 è l'al - ma; o-gn' aHr' og - get - to, Per

S
 vo A - mor _____ de l'al - ma o-gn' aHr' og - get - to,

A
 vo A - mor _____ de l'al - ma è l'al - ma; o-gn' al-tr' og -

T
 vo A - mor _____ de l'al - ma è l'al - ma; o-gn' al-tr' og -

B
 è l'al - ma; o-gn' aHr' og - get - to, Per -

47

C
 che d'a-mar è pri - vo, De - gno non è de l'a-mo-ro -

S
 De - gno non è de l'a-mo-ro -

A
 get - to, Per - che d'a-mar è pri - vo de l'a - mo -

T
 get - to, Per - che d'a-mar è pri - vo De - gno non è de

B
 che d'a-mar è pri - vo, De - gno non è de l'a - mo -

51

C
 so af - fet - to. L'a - ni-ma, per-che so - la è ri - a - man - te,

S
 - so af - fe - to. L'a - ni-ma, per-che so - la è ri - a - man -

A
 ro - so af - fet - to. L'a - ni-ma, per-che so - la è ri - a - man te, So -

T
 l'a-mo-ro-so af - fet - to. L'a - ni-ma, per-che so - la è ri - a - man -

B
 ro - so af - fet - to. So -

56

C So-la è de - gna d'a - mor, de - gna d'a - man - te, —

5 te, So - la è de - gna d'a - mor, de -

A la è de - gna d'a - mor, de - gna d'a - man - te. so - la,

T te, So - la è de - gna d'a - mor,

B la è de - gna d'a - mor, so - la è —

61

C — so - la è de - gna d'a -

5 gna d'a - man - te, so - la è de - gna d'a - mor, de -

A so - la è de - gna d'a - mor so -

T la è de - gna d'a - mor, de - gna d'a - mor, de - gna d'a -

B — de - gna d'a - mor, de - gna d'a - man - te,

65

C mor, de - gna a - man - te.

5 - gna d'a - man - te, de - gna d'a - man - te.

A la è de - gna a - mor, de - gna d'a - man - te.

T man - ta, de - gna d'a - man - te.

B de - gna d'a - mor, de - gna d'a - man - te.

Tanto è possente amore

Canto
 Tan - to è pos - sen - te A - mo - re, Quan - to dai nos - tri

Quinto
 Tan - to è pos - sen - te A - mo - re, Quan - to dai nos - tri

Alto
 Tan - to è pos - sen - te A - mo - re, Quan - to dai nos - tri

Tenore
 Tan - to è pos - sen - te A - mo - re, Quan - to dai nos - tri

Basso
 Tan - to è pos - sen - te A - mo - re, Quan - to dai nos - tri

8
 C cor for - za ri - ce - ve, E co - me l'or - sa suo - le

5
 cor for - za ri - ce - ve, E co - me l'or - sa suo - le Con la

A
 cor for - za ri - ce - ve, E co - me l'or - sa suo - le Con la

T
 cor for - za ri - ce - ve, E co - me l'or - sa suo - le

B
 cor for - za ri - ce - ve,

14

C Con la lin - gua dar for - ma A l'in-for - me suo par - to,

5 lin - gua dar for - ma A l'in-for - me suo par - to, Che per se

A lin - gua dar for - ma A l'in-for - me suo par - to,

T Con la lin - gua dar for - ma A l'in-for - me suo par - to, Che per se

B

19

C Che per se fo-ra in-u-til-men-te na - to: Co - si l'a-man-te al sem - pli-ce de-

5 fo-ra in-u-til-men - te na - to: Co - si l'a-man-te al sem - pli-ce de-

A Che per se fo-ra in-u-til-men-te na - to: Co - si l'a-man-te al sem - pli-ce de-

T fo-ra in-u-til-men - te na - to: Co - si l'a-man-te al sem - pli - ce de-

B

Co-si l'a-man - te al sem - pli-ce de-

25

C si - re, E - ra in-fer - mo, ed in - for -

5 si - re, Che nel suo na - sci - men - to E -

A si - re, Che nel suo na - sci - men - to E - ra in - fer - mo, ed in - for -

T si - re, Che nel suo na-sci - men - to E - ra in - fer - mo, ed in -

B si - re, E - ra in-fer - mo, ed in - for -

31

me, e - ra in - fer - mo, ed in - for - me, e - ra in - fer - mo, ed in - for -
 ra in - fer - mo, ed in - for - me, e - ra in - fer - mo, ed in - for -
 ma, e - ra in - fer - mo, ed in - for - me, E - ra in - fer - mo, ed in - for - me, Dan -
 for - me, e - ra in - fer - mo, ed in - for - me,
 me, e - ra in - fer - mo, ed e - ra in - fer - mo, ed in - for -

38

me, Ne fà na - scer A - mo - re, dan - do for -
 me, Dan - do for - ma, e vi - go - re, Ne fà na - scer A - mo - re,
 do for - ma, e vi - go - re, dan - do for -
 Dan - do for - ma, e vi - go - re, Ne fà na - scer A - mo - re, dan -
 me, Ne fà na - scer A - mor - re,

44

- ma, e vi - go - re, ne fà na - scer A - mo - re.
 ne fà na - scer A - mo - re, ne fà na - scer A - mo - re.
 - ma, e vi - go - re, Ne fà na - scer A - mo - re, A - mo - re.
 do for - ma, e vi - go - re, vi - go - re, ne fà na - scer A - mo - re.
 ne fà na - scer A - mo - re.

Vaghe ninfe amorosette (prima parte)

Canto I
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set - te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te,

Alto I
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set - te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te,

Tenore I
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set - te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te,

Basso I
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set - te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te,

Nona parte
 O co-m'è dol-ce co-sa il far l'a - mo - re, Fa-la-

Canto II
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set -

Alto II
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set -

Tenore II
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set -

Basso II
 Va-ghe nin-fe a-mo-ro-set -

C I
 Di vi-brar tan-te sa - e - te, Deh,

A I
 Di vi-brar tan-te sa - e - te, Deh,

T I
 Di vi-brar tan-te sa - e - te, Deh,

B I
 Di vi-brar tan-te sa - e - te, Deh,

9
 la, la la la la, O co-m'è dol-ce co-sa il far l'a-mo-re, Fa-la-

C II
 te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te, Deh, re - sta - te,

A II
 te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te, Deh, re - sta - te,

T II
 te, Che mi-ran-d' al-trui fe - ri - te, Deh, re - sta - te,

B II
 Deh, re - sta - te,

17

C I non so - fri - te Che per voi lan - guen-do mo - ra, lan - guen-do mo - ra, Chi

A I Che per voi lan-guen-do mo - ra, Chi

T I non so - fri - te Che per voi lan - guen-do mo - ra, languen - do mo - ra, Chi

B I Che per voi la - guen-do mo - ra, Chi

9 la, la la la la, O co-m'è dol-ce co-sa il far l'a - mo - re, Fa-la - la, la la la la la,

C II non so - fri - te Che per voi lan - guen - do mo - ra, lan - guen-do mo - ra,

A II mo - ra, languendo mo - ra,

T II non so - fri - te Che per voi lan guen - do mo - ra, lan - guen - do mo - ra,

B II mo - ra, lan-guen - do mo - ra,

26

C I — per voi si stug-g' ogn' ho - ra, chi per voi si stug-g' ogn' ho - ra, o - gn'ho - ra.

A I — per voi si strug - g' o-gn' ho - ra, chi per voi si stug - g' o-gn' ho - ra.

T I — per voi si strug - g' o-gn' ho - ra, chi per voi si strug - g' o-gn' ho - ra.

B I — per voi si stug - g' o-gn' ho - ra,

9 O co-m'è dol-ce co-sa il far l'a - mo - re, Fa-la - la, la la la la la,

C II Chi — per voi si strug - g' o-gn' ho - ra.

A II Chi per voi si strug-g' o - gn' ho - ra.

T II Chi per voi si strug - g' o-gn' ho - ra

B II

Il cor v'abbiamo offerto (seconda parte)

Canto I
 Il cor v'ab - bia - m'of - fer - to,
 Alto I
 Tenore I
 Il cor v'ab - bia - m' o - fer - to,
 Basso I
 Nona parte
 Non è'l più bel-l'a - mar che la vi - ci - na, Fa-la - la, la la la
 Canto II
 Il cor v'ab - bia - m'of - fer -
 Alto II
 Il cor v'ab - bia - m'of - fer -
 Tenore II
 Il cor v'ab - bia - m' o - fer -
 Basso II
 Il cor v'ab - bia - m'of - fer -
 C I
 Per-ch' al fin voi ci a - mia - te, Per-ch' al fin voi ci a - mia - te,
 A I
 T I
 Per-ch' al fin voi ci a - mia - te Per-ch' al fin voi ci a - mia - te,
 B I
 9
 la, Non è'l più bel-l'a - mar che la vi - ci - na, Fa-la-
 C II
 to, Per-ch' al fin voi ci a - mia - te, E pe-n' ab -
 A II
 to,
 T II
 to, Per-ch' al fin voi ci a - mia - te E pe-n' ab -
 B II
 to,

15

C I

A I

T I

B I

9

15

la, la la la la,

C II

A II

T II

B II

22

C I

A I

T I

B I

9

22

9

Non è'l più bel-l'a-mar che la vi-ci-na, Fa-la-la, la la la la,

C II

A II

T II

B II

noi,

noi,

Che v'ab-bia ac-ce-s' il

Che v'ab-bia ac-ce-s' il

Per-ch' in gio-ia le mu-tia-te: Gio-i-re-te con noi,

Gio-i-re-te con noi,

Gio-i-re-te con noi,

Gio-i-re-te con noi,

biam sof-fer-to Per-ch' in gio-ia le mu-ta-te: Gio-i-re-te con noi, Gio-i-re-te con

biam sof-fer-to Per-ch' in gio-ia le mu-ta-te: Gio-i-re-te con noi, Gio-i-re-te con

gio-i-re-te con noi, lo-dan-do A-mo-re,

gio-i-re-te con noi, lo-dan-do A-mo-re,

lo-dan-do A-mo-re,

lo-dan-do A-mo-re,

29

C I Che v' ab - bia ac - ce - s' il cor, il cor del no - str' ar - do - re.

A I il cor del no - str' ar - do - re.

T I Che v' ab - bia ac - ce - s' il cor, il cor del no - str' ar - do - re.

B I il cor del no - str' ar - do - re.

9 Non é' l' piú bel - l' a - mar che la vi - ci - na, Fa - la - la, la la la la.

C II cor, il cor del no - str' ar - do - re.

A II il cor del no - str' ar - do - re.

T II cor, il cor del no - str' ar - do - re.

B II il cor del no - str' ar - do - re.

Vèr noi volgete omai (terza parte)

Canto I
Vèr noi vol - ge - te o - ma - i Se - re - ni i vo - stri ra - i;

Alto I

Tenore I
Vèr noi vol - ge - te o - ma - i Se - re - ni i vo - stri ra - i;

Basso I

Nona parte
Deh,

Canto II
Vèr noi vol - ge - te o - ma - i Se - re - ni i vo - stri ra - i;

Alto II

Tenore II
Vèr noi vol - ge - te o - ma - i Se - re - ni i vo - stri ra - i;

Basso II

C I
Fe - li - ci Fe - li - ce sol per vo - i, fe - li - ce sol per vo - i, Spe - ria - mo d'es - ser no - i.

A I

T I
Fe - li - ci Fe - li - ce sol per vo - i, fe - li - ce sol per vo - i, Spe - ria - mo d'es - ser no - i.

B I

9
vi - ta del mio co - re vie - ni a me, Fa - la - la la la la la la, Deh,

C II
Fe - li - ce sol per vo - i fe - li - ce sol per vo - i, Spe - ria - mo d'es - ser no - i.

A II

T II
Fe - li - ce sol per vo - i vo - fe - li - ce sol per vo - i, Spe - ria - mo d'es - ser no - i.

B II

16

C I

A I

T I

B I

Ed ec-co pur ch'al fin ca-ra mer-ce - de, ca-ra mer-ce - de

Ed ec-co pur ch'al fin ca-ra mer-ce - de, ca-ra mer-ce - de

9

C II

A II

T II

B II

vi-ta del mio co-re vie-ni a me, Fa-la-la la la la la,

Ed ec-co pur ch'al fin Ca-ra mer-ce - de, ca-ra mer-ce - de Pro-

Ed ec-co pur ch'al fin Ca-ra mer-ce - de, ca-ra mer-ce - de Promette a

24

C I

A I

T I

B I

Pro-met-te a noi la no-stra sal-da fe - de.

Pro-met-te a noi la no-stra sal-da fe - de.

9

C II

A II

T II

B II

Deh, vi-ta del mio co-re vie-ni a me, Fa-la-la la la la la.

met-te a noi la no-stra sal-da fe - de, pro-met-te a noi la no-stra la no-stra sal-da fe - de.

noi la no-stra sal-da fe - de pro-met-te a noi la no-stra sal-da fe - de.

met - te a noi

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Перевод «Разъяснения...» (*Dichiarazione...*) Дж. Ч. Монтеверди

Разъяснение письма, напечатанного в его Пятой книге мадригалов¹

Несколько месяцев назад было напечатано и опубликовано письмо моего брата Клаудио Монтеверди², которое дало повод утрудиться одному [лицу], под вымышленным именем Антонио Браччино да Тоди, дабы представить миру это письмо химерой и суетой³. Я же, побуждаемый любовью к своему брату, но гораздо более — истиной, что содержится в этом письме, видя, что он увлечен делами и не слишком ценит слова других, не в силах вынести, что его труды были столь несправедливо поруганы, — захотел на сей раз ответить на возражения и разъяснить шаг за шагом, во всех подробностях, то многое, что мой брат в упомянутом письме высказал в немногих словах, чтобы это лицо и его последователи знали: истина, содержащаяся в письме, весьма отличается от того, что он выводит в своем Рассуждении. Итак, письмо гласит:

¹ Перевод выполнен с итальянского языка по первому изданию «*Scherzi musicale*» 1607 г. Использование заглавных букв по возможности отражает оригинал. Также по возможности сохранены сложные грамматические конструкции, хотя в некоторых случаях периоды речи пришлось разбить на отдельные предложения.

² Пятая книга мадригалов Клаудио Монтеверди вышла в свет в 1605 году. По-видимому, «Первое музыкальное рассуждение» Антонио Браччино да Тоди было опубликовано — в ответ на включенное в эту книгу письмо Монтеверди «Прилежным читателям» — очень быстро, в течение нескольких месяцев. Джулио Чезаре также принял решение возразить противнику незамедлительно: можно предположить, что «Разъяснение», напечатанное в ближайшем подходящем сборнике, *Scherzi musicale* (1607), датируется началом 1606 года.

³ Принято считать, что под вымышленным именем скрывался Артузи — иначе трудно объяснить познания Браччино да Тоди относительно мыслей и поступков болонского каноника [Fabbrì 2007, 41]. Что же касается упомянутого документа, то Джулио Чезаре Монтеверди имеет в виду не сохранившееся «Первое музыкальное рассуждение». Имя вымышленного лица Джулио Чезаре пишет искаженно, не так, как оно указано на титульном листе сохранившегося «Второго музыкального рассуждения»: *Врассини* вместо *Врассино*. Впрочем, и фамилия автора «Гармонических установлений» в «Разъяснении» устойчиво дается в своеобразном написании — *Zerlino*; вряд ли за подобными искажениями стоял некий умысел, тем более злой.

Не удивляйтесь тому, что я отдал в печать эти мадригалы, не ответив прежде на возражения, выдвинутые Артузи

Под «Артузи» следует понимать книгу, называющуюся «Артузи, или о Несовершенстве современной музыки», в которой ни в грош не ставится учтивое наставление Горация: «Сам себя не хвали и других не ругай»⁴. И безо всяких на то причин и, следовательно, несправедливо говорится худшее, что можно сказать, о некоторых музыкальных сочинениях моего брата.

против мельчайших их частиц,

Эти частицы, именуемые Артузи отрывками (что приведены упомянутым Артузи во Второй беседе сильно искаженными), являются частью гармонии мадригала *Cruda Amarilli* моего брата⁵, а его гармония — составной частью мелодии; и потому в отношении всего того, что составляет мелодию, они должны именоваться частицами, а не отрывками.

поскольку, находясь на службе у Его Сиятельнейшего Высочества, я не хозяин того времени, что мне для этого потребовалось бы.

Мой брат говорит это не только потому, что занимает пост [руководителя] как церковной, так и приватной музыки, но также из-за [других], дополнительных служебных обязанностей; будучи на службе у Великого Государя, он занят

⁴ «Собственных склонностей сам не хвали и его — не порочь ты» (Квинт Гораций Флакк. «Послания». Первая книга, Послание 18, стих 39; цитируется в данной сноске в переводе Н. С. Гинцбурга по изданию: [Гораций 1993, 320]).

⁵ Данное сочинение открывает Пятую книгу мадригалов Монтеверди, а его критика содержится в первой части трактата «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600), написанной в форме двух бесед вымышленных лиц — Луки (просвещенного любителя искусства) и Варио (искушенного музыкального теоретика, alter ego Артузи). В начале второй беседы Лука демонстрирует Варио девять небольших фрагментов контрапунктической ткани — семь из них извлечены из «Жестокой Амарилли» [Артузи 1600, 39v–40r]. При этом название мадригала и его автор в этом трактате не указаны.

большую часть времени — то на Турнирах, то на Баллети, то на Представлениях, в разных ансамблях и, наконец, играя в дуэте виол бастард; эти обязанности и занятия не столь заурядны, как могло показаться противнику⁶. Но не столько по названной причине и в силу предоставленных веских оправданий мой брат затягивал и затягивает [дело], а потому что знает: «поспешешь — людей насмешишь», и «быстро — хорошо не бывает»⁷, так как истинная добродетель требует от человека [действовать] с полной отдачей — особенно если он пытается говорить о вещах, которых искушенные Теоретики гармонии коснулись лишь едва, — а не так, как это сделал противник, [рассуждая] о вещах, известных «всякому цирюльнику и всякому подслепому»⁸.

Тем не менее, я написал ответ, чтобы стало известно, что я делаю свои вещи не случайно.

Мой брат говорит, что делает свои вещи не случайно, поскольку его намерение (в данном роде музыки) заключалось в том, чтобы речь была госпожой гармонии, а не служанкой, и чтобы его произведение, тем самым, судили исходя из сложения мелодии, о которой Платон говорит следующим образом: «Мелодия состоит из трех частей: речи, гармонии и ритма»; и чуть ниже: «То же самое с созвучным и несозвучным, поскольку ритм и гармония следуют за речью, а не она — за ритмом и гармонией»; затем, чтобы придать речи больше силы, следуют такие слова: «А способ выражения и сама речь

⁶ Чтобы обозначить противоположную сторону спора, Джулио Чезаре использует два выражения: *l'oppositore* (в нашем переводе — «противник») и *l'aversario* (в нашем переводе — «неприятель»); первое — значительно чаще, чем второе. Тим Картер справедливо отмечает, что иногда, но далеко не во всех случаях, «противника» можно отождествить с Антонио Браччино да Тоди, а «неприятеля» — с Джованни Мария Артузи [Carter 1992, 183]. В некоторых же случаях автор «Разъяснения» чередует данные выражения, по-видимому, лишь для того, чтобы избежать тавтологии.

⁷ Джулио Чезаре приводит в данном случае итальянские пословицы.

⁸ То есть общеизвестных. Этой фразой Джулио Чезаре Монтеверди отсылает снова к Горацию, на сей раз — к «Сатирам» (Первая книга, Сатира 7, стих 1): «Всякий цирюльник и всякий подслепый, я думаю, знает»; цит. в переводе М. Дмитриева по изданию: [Гораций 1993, 236].

разве не следуют складу души?»; и после: «А все прочее следует речи»⁹. Но в данном случае Артузи, как опытный учитель, выхватил некоторые частицы (или отрывки, как он говорит) из Мадригала *Cruda Amarilli* моего брата, ни капельки не позаботившись о тексте, попросту отбросив его, как если бы он не имел к музыке ни малейшего отношения, а затем упомянутые отрывки, лишённые своего текста — всего, [что составляет их] гармонию и ритм, — выставил на обозрение. Однако если бы в пассажи, обозначенные им как ложные, вернуть их текст, то мир без сомнения узнал бы, где он зашел в своих суждениях слишком далеко, да и сам он не стал бы говорить, что, раз в них не соблюдены в полной мере правила Первой практики, то это химеры и воздушные замки. Но не послужило ли бы прекрасным доказательством, если бы мы проделали нечто подобное с мадригалами Киприана *Dalle belle contrade, Se ben il duol, E se pur mi mantiene amor, Poiche mi invita amor, Crudel acerba, Un altra volta* и, наконец, другими, гармония которых полностью подчиняется своему тексту? Утратив поэзию, они, подобно тому, как тело лишается души, лишились бы самой важной и главной составляющей музыки. Противник же, подвергнув эти лишённые слов отрывки критическому разбору, решит, будто красота и совершенство состоят в неукоснительном соблюдении названных правил первой практики, которые утверждают гармонию госпожой речи, — как покажет мой брат, который знает точно, что музыка (в том роде кантилены, как у него) вращается вокруг совершенства мелодии, и, если рассмотреть гармонию с этой точки зрения, то из госпожи она становится слугой речи, а речь — госпожой гармонии, и к этой мысли склоняется вторая практика, или современный обычай. На этом основании он обещает показать, что гармония мадригала *Cruda Amarilli*, вопреки [мнению] противника, сделана не случайно, но согласно благому и прекрасному искусству и правильному учению, не понятному Неприятелю и не известному ему. И поскольку мой брат обещает показать в письменной форме, возражая противнику в отношении совершенства мелодии, что вещи, написанные

⁹ Платон. Государство. Книга III. 398c/d, 400d. Процитировано в «Разъяснении» в переводе Марсилио Фичино: [Plato 1590, 437C, 438B].

Неприятелем, не основаны на истине искусства, — пусть и его противник, чтобы опровергнуть мадригал моего брата, покажет ошибки других посредством печати подобным же образом, на практике, — с гармонией, соблюдающей правила первой практики, то есть не стремящейся к совершенству мелодии (и если рассмотреть гармонию с этой точки зрения, то из служанки она становится госпожой), ведь *purpura juxta purpuram dijudicanda*¹⁰. Если же противопоставлять делам других [одни] лишь слова — *Nil agit exemplum litem quod lite resoluit*¹¹.

Оставим же миру судить [об этом] впоследствии, и если он не покажет дел, но ограничится словами (ведь Мастера прославляют дела), то похвалы вновь удостоится мой брат, а не он. Подобно тому, как больной взывает к учености врача не для того лишь, чтобы внимать трактатам Гиппократу и Галена, но чтобы в конечном итоге с ее помощью поправить здоровье, — и мир взывает к учености музыканта не для того, чтобы он трепал языком о прославленных музыкальных Теоретиках. Тимофей вдохновлял Александра на войну не подобными вещами, а пением. К этой практике мой брат приглашает [только] противника, а не других, поскольку он всем уступает, всех уважает и всех почитает. И он не собирается повторять противнику свое приглашение, потому что хочет посвятить себя пению, а не прозе (за исключением того, что обещано в данном конкретном случае), следуя Божественному Киприану Роре, Г-ну Князю Венозы, Эмилио де Кавальери, Графу Альфонсо Фонтанелле, Графу Камераты, Кавалеру Турки, Печчи и другим Господам этой героической школы¹², и не хочет посвящать себя болтовне и химерам.

¹⁰ В русском языке нам не удалось найти аналог процитированной поговорки из «Адагий» Эразма Роттердамского, гласящей буквально: «О пурпуре следует судить по пурпуру». Нидерландский гуманист комментирует ее следующим образом: «Самое верное суждение рождается из сопоставления. Поэтому покупатели, желающие приобрести пурпур, чтобы не ошибиться, прикладывали другой [кусочек] пурпура» [Desiderius Erasmus 1703, 435].

¹¹ «Спорным примером спорный вопрос разрешить невозможно» (Гораций. «Сатиры». Книга вторая, Сатира 3, стих 104; перевод М. Дмитриев; цит. по: [Гораций 1993, 260]).

¹² О сложностях с идентификацией «графа Камераты» уже говорилось специально в статье; «кавалер Турки» — Джованни Дель Турко (1577–1647), рыцарь Ордена святого Стефана, созданного Козимо I Медичи и базировавшегося в Пизе; Печчи — Томазо Печчи (1576–1604), представитель знатного рода из Сьены.

И как только я [ответ] отредактирую, он появится на свет и будет нести на титульном листе название «Вторая практика»,

...поскольку противник вознамерился нападать на современную музыку и защищать старую. И действительно, между ними обнаруживается различие в способе обращения с консонансами и диссонансами, как покажет мой брат. Но поскольку оное различие не знакомо противнику, пусть прояснится истина и всем станет понятно, в чем состоит одна и в чем другая, — обе мой брат почитает, обе уважает и восхваляет. Старой [музыке] он дал название первой практики, поскольку она первой [вошла] в практическое употребление, а современную назвал второй практикой, поскольку она [вошла] в практическое употребление второй. Под первой практикой он подразумевает ту, что вращается вокруг совершенства гармонии, то есть ту, что считает гармонию не подчиненной, а подчиняющей, не служанкой, а госпожой речи. Начало ей положили те первые, кто стали сочинять свои кантилены более чем для одного голоса с помощью наших знаков [нотации]; следовали и развивали — Окегем, Жоскен де Пре, Пьер де ля Рю, Жан Мутон, Крекийон, Клеменс-не-Папа, Гомбер и другие [композиторы] того времени; довели до окончательного совершенства — мессер Адриан на практике и Превосходнейший Царлино в наиразумнейших правилах.

Вторая практика была возрождена в наших знаках [нотации] Божественным Киприаном Роре, как покажет мой брат; ей следовали и ее развивали не только уже названные Господа¹³, но также Инженьеры, Маренцио, Жьяш Верт, Луццаско, а равным образом Якопо Пери, Джулио Каччини и, наконец, возвышенные души, разумеющие истинное искусство. Под второй практикой он подразумевает ту, что вращается вокруг совершенства мелодии, то есть ту, что считает гармонию подчиненной, а не подчиняющей, и госпожой гармонии полагает речь. По этим соображениям он называет ее второй, а не новой; и называет практикой,

¹³ Очевидно, что имеются в виду не лица, упомянутые в предыдущем абзаце, а перечисленные ранее представители «героической школы»: Джезуальдо, Кавальери и другие знатные особы.

а [не] Теорией, поскольку имеет в виду, что ее правила вращаются вокруг способа употребления консонансов и диссонансов на практике; и не называет [свой ответ] «Мелодическими установлениями», ибо не чувствует себя подходящим для столь серьезного предприятия. Поэтому он оставляет сочинение столь благородных трудов Кавалеру Эрколе Боттригари и Достопочтенному Царлино, который использовал название «Гармонические установления», желая преподать законы и правила гармонии. Но мой брат говорит о «второй практике», то есть о втором практическом применении, поскольку хочет пользоваться ее идеями, то есть идеями и правилами мелодическими, затрагивая лишь те из них, которые необходимы для защиты от противника.

или Совершенства современной музыки».

И называет свой [труд] «Совершенства современной музыки», движимый авторитетом Платона, который говорит: «Разве совершенство музыки не в мелодии состоит?»¹⁴

К возможному удивлению и недоверию некоторых, существует иная практика, чем та, которой учил Царлино.

Он сказал «некоторых», но не всех, имея в виду лишь противника и его последователей; сказал «к их удивлению», поскольку уверен, что они лишены понимания не только второй практики, но в значительной мере и первой (как он затем покажет), и не верят, что «существует иная практика, чем та, которой учил Царлино», то есть не верят, что есть иная практика, чем та, [которую довел до совершенства] Мессер Адриан. Достопочт. Царлино не имел желаний рассуждать об иной практике; это хорошо подтверждают его слова: «В мои намерения никогда входило и не входит писать о том, какова была практика

¹⁴ Платон. Горгий. 449 d; перевод Фичино, ср.: [Plato 1590, 282A].

согласно методу древних, как греков, так и римлян, хотя я и обрисую ее здесь в общих чертах, — [я опишу] лишь метод тех, кто изобрели нашу манеру петь несколько партий вместе, с различными модуляциями и различными напевами, в особенности — согласно тому пути и тому методу, которых придерживается мессер Адриан»¹⁵. Получается, что сам Достопочт. Царлино признает, что нет одной истины и что практика, которой он учит, не единственная. И потому мой брат намеревается пользоваться принципами, которым учил Платон и которые практикуют Божественный Киприан и современное искусство, — отличными от [принципов], которые сформулировал и преподавал Царлино и практиковал мессер Адриан.

Но пусть они будут уверены, что относительно консонансов и диссонансов

Но пусть противник и его последователи будут уверены, что относительно консонансов и диссонансов, то есть относительно способа употребления консонансов и диссонансов...

существует еще одна точка зрения, отличная от принятой, —

Под принятой точкой зрения относительно способа употребления консонансов и диссонансов мой брат подразумевает правила Достопочт. Царлино, находящиеся в третьей [части] его «Установлений», которые показывают преимущественно совершенство гармонии, а не мелодии, как это хорошо видно из его музыкальных примеров, [приведенных] в том месте. Эти примеры, демонстрируя на практике смысл названных наставлений и законов, даны без учета слов, так как показывают гармонию госпожой, а не служанкой. Поэтому мой брат докажет противнику и его последователям, что гармония,

¹⁵ [Zarlino 1588, 9].

прислуживающая речи, в том, что касается употребления консонансов и диссонансов, не регламентирована вышеназванным методом, а значит между двумя [видами] гармонии в этом отношении имеется различие.

которая, в согласии с разумом и чувством, защищает современную композицию.

«В согласии с разумом», так как основана на консонансах и диссонансах, одобренных математикой (поэтому он говорит «относительно способа их употребления»), и в равной мере основана на власти речи — главной госпожи искусства, если рассматривать его с точки зрения совершенства мелодии (как утверждает Платон в третьей книге «Государства»). Поэтому он говорит «вторая практика». «В согласии с чувством», так как сочетание речи, властвующей над ритмом и гармонией, которые ей прислуживают — говорю «прислуживают», поскольку одного сочетания (трех названных элементов. — *Пер.*) недостаточно для совершенства мелодии, — двигает страстями души. Об этом у Платона: «Только мелодия отвращает душу от всего, что ее развращает, возвращая ее к себе»¹⁶. А не «только гармония», какой бы совершенной она ни была; это и Достопочт. Царлино признает в следующих словах: «Если мы возьмем

¹⁶ Джулио Чезаре Монтеверди цитирует не собственные слова Платона, а Главу XXX «Компендия “Тимей”» Марсилио Фичино: [Ficinus 1548, 467]. В первоисточнике данная фраза находится в контексте рассуждений о целительных возможностях музыки: «Ведь говорят, что некоторые болезни — не только телесные, но и ментальные — можно чудесным образом излечить с помощью известных созвучий. Поэтому неудивительно, что древние мудрецы связывали начало не только медицины, но и музыки с одним и тем же источником, а именно, с Аполлоновым числом. Ведь обе они исцеляют. Но одна исцеляет душу посредством тела, а вторая — тело посредством души. Весьма разумно, что они наделяли Аполлона, источник мелодии, пророческим даром. Ведь только мелодия отвращает душу от всего, что ее развращает, возвращая ее к себе и к некоему, так сказать, внутреннему слышанию, посредством которого можно воспринимать не только звуки, но и их пропорции. И, успокоив волнение [души], мелодия настраивает ее сообразно небесной гармонии и изливает с Небес божественные оракулы» [ibid.]. Примечательно, что этот фрагмент, как кажется, ничем не превосходит «аристотелианское» учение об аффектах (в котором Палиска видел прогресс музыкальной эстетики, движущейся от Ренессанса к Барокко) — скорее, его можно представить себе в качестве комментария строф Музыки в Прологе «Орфея» и даже ключа к пониманию тех смыслов этой оперы в целом, которые оказались «закрыты» для современного слушателя.

гармонию простую, ничего к ней не добавляя, то она не сможет произвести никакого внешнего эффекта»; и добавляет чуть ниже: «[гармония] сама по себе подготавливает и располагает определенным образом к радости или же к печали, но не побуждает к выражению внешнего эффекта»¹⁷.

И хотел сказать вам это для того, чтобы данное выражение, «вторая практика», не было занято другими,

Мой брат довел до сведения [всего] мира, что это выражение — несомненно его, чтобы все узнали и сделали вывод, что, когда неприятель говорит во второй [части] «Артузи»: «Вторая практика, по правде сказать, является отбросами первой»¹⁸, — то поступает так, чтобы опорочить труды моего брата, и что сказал он это в 1603 году, в то самое время, когда мой брат решил взяться за перо, чтобы защититься от [нападков] противника — едва лишь это выражение, «вторая практика», сорвалось с его уст; и это верный признак того, что неприятель пожелал разнести в пух и прах и слова моего брата, и его музыку, пока они носятся в воздухе и еще не записаны. Но по какой причине? Пусть скажет тот, кто это знает. Пусть увидит тот, кто сможет отыскать это в [его] сочинении. Но чему удивляется неприятель в своем Рассуждении, заявляя в данной связи: «Вы так ревнуете к этому выражению, словно боитесь, что его украдут»? Будто хочет сказать на своем языке: «Вам не стоит бояться подобной кражи, ибо Вы не достойны ни подражания, ни ограбления». Довожу до его сведения, что, если рассматривать предмет с этой стороны, то у моего брата найдется немало аргументов в свою пользу, в частности

¹⁷ [Zarlino 1558, 71].

¹⁸ [Artusi 1603, 33]. Негативное отношении Артузи к творчеству композиторов второй практики, якобы злоупотребляющих диссонансами, проистекает как из его слухового опыта, так и из теории интервалов Царлино, согласно которой диссонансы «противоестественны»; ср.: «Ни один диссонанс не может приносить наслаждения и удовольствия слуху» [ibid., 34].

*canto alla francese*¹⁹ в современной манере, [появившийся] в печатных изданиях — на слова то мотетов, то мадригалов, то канцонетт и арий — три или четыре года назад и не перестающий вызывать удивление. И разве не он первым принес его в Италию, вернувшись в 1599 году с целебных вод Спа?²⁰ И разве не он первым стал применять его и к латинским текстам, и к текстам на нашем родном языке? И не сочинил ли он ныне эти «Забавы»? Так что найдется, что сказать в его защиту, и сверх того (если пожелаю) — о других вещах, которых умолчу, поскольку, как я сказал, нет нужды рассматривать предмет с этой стороны. Я буду называть его второй практикой в отношении способа употребления, а в отношении происхождения его можно было бы назвать первой [практикой]²¹.

а также чтобы изобретательные умы могли рассмотреть также иные, вторые вещи, относящиеся к гармонии,

¹⁹ Значение данного понятия не установлено; исследователи творчества Монтеверди трактуют его по-разному. Массимо Осси пытается аргументировать, что к *canto alla francese* можно отнести пьесы, опубликованные в «Музыкальных забавах»: «Само *Dichiaratione*, как мы видели, возможно, было эскизно написано в 1605–1606 году, и на основе содержащегося в нем сообщения о том, что на протяжении предшествующих “3 или 4 лет” наблюдался рост популярности *canto alla francese* в светских и духовных сочинениях Монтеверди, можно предположить, что новый стиль начал распространяться около 1601–1602 года, а его возникновение, соответственно, относится к промежутку между 1599 и 1601 годами. И Джулио Чезаре указывает на канцонетты, собранные в *Scherzi musicale*, как на наглядное доказательство первых попыток своего брата» [Ossi 2003, III]. Тим Картер интерпретирует это понятие в рамках систематизации явлений в музыке начала XVII века, подпадающих под категорию *aria*, и предполагает, что под *canto alla francese* подразумевались подвижные напевные арии в двудольном метре: «Учитывая, то большинство двудольных танцев были медленными, в мелодичном типе двудольных арий инерцию мелодического / гармонического движения следовало создавать, опираясь на иные средства (чем в трехдольных мелодичных ариях, опиравшихся на подвижные танцы. — *Пер.*), — с помощью фраз с сильным ритмическим пульсом и симметричной и / или повторяющейся структурой (именно это Монтеверди и понимает, вероятно, под *canto alla francese*)» [Carter 2007, 189].

²⁰ В 1599 году Винченцо I Гонзага ездил в известный курортный город Спа на лечебные воды. Вероятно, там он познакомился с Питером Паулем Рубенсом, которого позже пригласил в Мантую. Монтеверди же, судя по словам его брата, сопровождал герцога в этой поездке и познакомился в ходе нее с некими музыкальными новшествами, которые, вернувшись в Италию, стал внедрять в музыкальную практику.

²¹ Поскольку, по мнению Монтеверди, она восходит к античным временам.

«Иные [вещи]», то есть [рассмотреть], не пребывая в твердой уверенности, что все необходимое искусству надо искать не где-нибудь, а только в правилах, предписываемых первой практикой, — как если бы гармония, будучи одинаковой для всех родов кантилены, уже достигла своей цели и утратила способность быть совершенной служанкой речи. «Вторые вещи», то есть [рассмотреть] вещи, относящиеся ко второй практике, или же совершенству мелодии. «Относящиеся к гармонии», то есть [рассмотреть] кантилену в целом, а не только частицы, или отрывки. Ведь если бы противник обдумал гармонию мадригала моего брата «О, Миртилло» в этом ключе, то в своем Рассуждении не наговорил бы лишнего относительно его тона (хотя и может показаться, что он говорит на общие темы), заявляя: «Равным образом Артузи разъяснил и показал беспорядок, который вносят в кантилены те, кто начинают в одном тоне, продолжают в другом, а завершают в том, что и от первого, и от второго весьма далек. Слушать подобное — словно [внимать] рассуждениям безумца, который, как принято говорить, пытается угодить и нашим и вашим». Бедняжка не замечает, что, желая выставить себя перед миром в роли непогрешимого ментора, он впадает в заблуждение, отрицая [существование] смешанных тонов. Но если бы их не существовало, то не являлся ли бы тогда и гимн Апостолов, который начинается в шестом тоне, а заканчивается в четвертом, также слугой двух господ? А равным образом и интроит *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*?²² И особенно *Te Deum laudamus*? Не был ли невеждой Жоскен, начав свою мессу *Fait sans Regrez* в шестом тоне, а закончив во втором?

²² Данный пример, вероятно, заимствован у Царлино, который дает ему отсутствующий в «Разъяснении» комментарий: «Когда в каком-нибудь ладу, <...> например, в Первом, или во Втором, или в другом подобном, много раз повторяется Квинта или Кварта (т. е. определенный вид квинтового или квартового звукоряда, иначе говоря — «специя» квинты или кварты. — *Пер.*), служащая другому ладу, например, Третьему, Четвертому или какому-нибудь еще, то такой Лад можно назвать смешанным, поскольку Квинта или Кварта одного Лада смешивается с кантиленой другого, как это можно видеть в Интроите *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, который поется во время Мессы на праздник Пятидесятницы. Будучи сочинен в Восьмом ладу, он имеет в своем начале Первую специю Квинты, которая служит Первому ладу; в середине же много раз повторяется Третья специя [квинты], которая служит исключительно Пятому, а также Шестому [ладам]» [Zarlino 1558, 315].

Nasce la pena mia Превосходного Стриджо — песнь, чья гармония (основанная на первой практике) достойна называться божественной, — не является ли химерой, будучи написана в некоем тоне, состоящем из первого, восьмого, одиннадцатого и четвертого? Мадригал Божественного Киприана Роре *Quando signor lasciaste* начинается в одиннадцатом тоне, в середине переходит во второй и десятый, завершается же в первом тоне, а вторая [его] часть — в восьмом; не является ли эта [вещь] Киприана жалкой суетой? А кем бы он назвал мессера Адриана, который начинает *Ne proicias nos in tempore senectutis* (пятиголосный мотет, который можно найти в конце его Первой книги) в первом тоне, в середине переходит во второй, а в конце — в четвертый? Но пусть противник почитает четвертую часть «Установлений» Достопочт. Царлино, гл. 14, и усвоит урок.

и прийти к убеждению, что современный композитор творит на основании истины. Живите счастливо.

Так говорит в конце мой брат, зная, что, повинуюсь приказаниям речи, современная композиция не соблюдает и не может соблюдать правила первой практики. К тому же, этот способ сочинения настолько одобрен во [всем] мире, что может по справедливости называться общеупотребительным. Поэтому он не может поверить и не поверит никогда — даже если его доводы в защиту истины этой практики были неудачными, — что обманывается [весь] мир, а не противник. Живите счастливо.