

ФГБОУ ВПО «МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(УНИВЕРСИТЕТ) ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

КАФЕДРА ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

На правах рукописи

КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА НОГОВИЦЫНА

СВЕТСКИЙ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ
КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ БЬЯДЖО МАРИНИ
И ЕГО СЕВЕРОИТАЛЬЯНСКИХ СОВРЕМЕННИКОВ

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

ТОМ ПЕРВЫЙ

Научный руководитель – доцент,
кандидат искусствоведения Р.А. НАСОНОВ

Москва – 2015

**СВЕТСКИЙ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ
В ТВОРЧЕСТВЕ БЬЯДЖО МАРИНИ
И ЕГО СЕВЕРОИТАЛЬЯНСКИХ СОВРЕМЕННИКОВ**

ТОМ I

Введение	4
ГЛАВА I. БЬЯДЖО МАРИНИ — СКРИПАЧ, ПЕВЕЦ, КОМПОЗИТОР	
1. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ	24
<i>Проблемы хронологии жизни и творчества.</i>	
<i>Историко-эстетический контекст музыки композитора</i>	
1.1. Марини в трудах историков XVII–начала XX веков	25
<i>Дата рождения — версии и факты</i>	32
1.2. Профессиональное становление Марини: Брешия	34
1.3. «Музыкант Светлейшей Синьории Венеции»	36
<i>Первые публикации</i>	38
<i>Возвращение в Брешию</i>	42
1.4. «Музыкант и скрипач Его Высочества герцога Пармы»	42
<i>Пармские публикации</i>	44
1.5. Служба в Нойбурге-на-Дунае	44
<i>«Руководитель ансамблей, приближенный музыкант»</i>	46
<i>Седьмой опус и “musica reservata”</i>	58
<i>Другие сочинения нойбургского периода (опусы 8, 9)</i>	62
<i>Академик Марини</i>	64
1.6. «Гражданин Брешии»	69
<i>Второй нойбургский период (1644-1645)</i>	70
<i>Сочинения 1640-х годов (опусы 13, 15, 16)</i>	71
1.7. Венеция — Виченца — Падуя и вновь Венеция	74
<i>Сочинения 1650-х годов (опусы 18, 20, 21, 22)</i>	76
<i>«Кавалер Бьяджо Марини»</i>	77
2. ИСТОЧНИКИ МУЗЫКИ БЬЯДЖО МАРИНИ	79
<i>Обзор источников, проблемы изучения, принципы классификации</i>	
2.1. Инструментальные собрания	85

<i>Смешанные издания</i>	85
<i>Издание в голосах</i>	89
2.2. Вокально-инструментальные собрания	90
<i>Издания в голосах</i>	90
<i>Издания в партитуре</i>	102
<i>Смешанные издания</i>	104
2.3. Утраченные собрания	105

ГЛАВА II. КОНЦЕРТ В СВЕТСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ Б. МАРИНИ И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

1. ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЯ В СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

1.1. Светская вокальная музыка и практика концертирования в XVI–нач. XVII веков	106
1.2. К истории понятия «концерт»	110
1.3. Практика концертирования в церковной традиции	116
1.4. Типы концертной композиции в светской музыке	119
1.4.1. Вокальная композиция с участием basso continuo	119
1.4.2. Вокальная композиция с участием basso continuo и мелодических инструментов	120
<i>Пьесы с участием мелодических инструментов по желанию</i>	121
<i>Композиции с обязательными инструментальными партиями</i>	123
1.5. Локализация концертного стиля	131
2. “CONCERTO” В СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ МАРИНИ	132
2.1. Концерты Марини 1610–1620-х гг. “Madrigali” op. 2, “Concerti” op. 7	135
2.1.2. Типы концертной композиции	141
<i>Мадригалы с basso continuo</i>	141
<i>Мадригалы с участием инструментов по желанию</i>	142
<i>Пьесы с обязательными инструментами</i>	142
2.2. Собрания 1640-х годов: “Compositioni varie” op. 13, “Concerto” op. 16	148
<i>Стабилизация состава и структуры</i>	149
<i>Типы концерта</i>	152
3. ИНСТРУМЕНТЫ В КОНЦЕРТАХ МАРИНИ	158
3.1. Характеристики инструментальных партий	158
3.2. Инструментальный тематизм в вокальных партиях	160

ГЛАВА III. ПОЭЗИЯ В СВЕТСКИХ КОНЦЕРТАХ Б. МАРИНИ

1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В СВЕТСКОМ КОНЦЕРТЕ: ЭСТЕТИКА И СТРУКТУРА	166
1.1. Поэзия высокой традиции в светском концерте первой половины XVII века	167
<i>Новая поэзия в концертном мадригале</i>	171
<i>Поэтическая структура и концертная композиция</i>	173
1.2. Канцонетта в поэзии и музыке рубежа XVI–XVII веков	179
1.3. Канцонетта в светском концерте	183
<i>Канцонетта и танцевальная песня</i>	188
<i>Канцонетта и мадригал</i>	193
<i>Канцонетта, мадригал и кантата</i>	202
2. ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ: ДИАЛОГИЧНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ	
2.1. Театральность в сценической и камерной музыке первой половины XVII века	210
2.2. Репрезентативность и концертный стиль	213
2.3. Вокально-инструментальный театр в светских концертах Марини	216
<i>Персонификация солиста. Монологи</i>	217
<i>Дуэты и ансамбли</i>	223
<i>Ансамбли и «хоры»</i>	228
2.4. Концерт и диалог	229
Заключение	234
Литература	240
Приложение I. Титульные листы собраний музыки Б. Марини	i
Приложение II. Композиционные схемы светских концертов Б. Марини	xxxii

Том II

“Concerti per le musiche di camera“ op. 7

Критические комментарии	1
Расшифровка в партитуре	5
Нотная хрестоматия	214

ВВЕДЕНИЕ

В зарубежных и отечественных трудах, посвященных музыке раннего итальянского барокко, понятие «концерт» (итал. — “concerto”) трактуется многообразно по той естественной причине, что для своей эпохи оно было универсальным, в равной мере применимым для светского и церковного искусства, для сольных и многоголосных сочинений, и в самом общем плане обозначало сочетание в композиции голосов и инструментов, или сам ансамбль (вокально-инструментальный, реже — инструментальный).

Наряду с таким обобщенной трактовкой понятия «концерт», унаследованной от эпохи Ренессанса, в музыке рассматриваемого периода отчетливо проявилось новое его понимание, — как композиции, в основе которой лежит намеренное соединение и согласование разнородных элементов: тембров (вокальных и инструментальных), манер письма (полифонии и декламации в театральном стиле), видов движения (в совершенной и несовершенной мензурах), поэтических стилей (мадригального и канцонеттного) и др.

Настоящее исследование посвящено светской вокально-инструментальной концертной композиции первой половины XVII века и одному из наиболее популярных ее жанровых воплощений в эту эпоху — концертному мадригалу (ит. — “*madrigale concertato*”). Стилистические, жанровые и эстетические особенности концерта рассматриваются на материале светской вокальной музыки Бьяджо Марини (1594–1663) — выдающегося инструменталиста, певца и композитора раннего барокко, и его современников, композиторов североитальянской школы.

Новая, концертная, разновидность мадригала, возникшая в результате добавления к традиционной форме *a cappella* инструментальных партий и ознаменовавшая заключительную фазу эволюции этого жанра, стала предметом осмысления в науке сравнительно недавно и, в большой степени, «по

остаточному принципу», что объясняется, на наш взгляд, целым рядом факторов.

Долгое время (вплоть до конца 80-х годов XX века) в музыкальной науке сохранялось представление о том, что мадригал в XVII столетии выродился как жанр. Такое мнение, в частности, высказывали авторитетные ученые Альфред Эйнштейн (1949) и Гэри Томлинсон (1987), критически оценивая поздние мадригалы Монтеверди. По мнению Эйнштейна, в них отсутствовало то, что составляло суть и смысл мадригала классического: вместо изысканности и экспрессии гармоний — банальное перебирание «трезвучных мотивов», вместо погружения в поэзию — чередование виртуозных соло и дуэтов, демонстрирующих лишь «тщеславие солистов» [Einstein 1949, 854]. Томлинсон видел причину художественного несовершенства поздних опусов Монтеверди в обращении композитора к поэзии Марино, чья эстетика, по мнению ученого, была чужда музыке великого кремонца.

По верному замечанию канадской исследовательницы Э. Маббетт, автора диссертации об итальянском мадригале 1620–50-х годов, «в те дни, когда история музыки рассматривалась, как правило, в терминах эволюции и прогресса, не удивительно, что мадригал, которому якобы было нанесено поражение Флорентийской камератой, был обвинен в вырождении» [Mabbett 1989, 9]¹.

¹Несколько преувеличивая степень новаторства барокко и непримиримость его противостояния предшествующей эпохе, Т. Ливанова в целом верно отмечает: «Естественно, что новые образы, новые темы, характерные для музыкального искусства XVII столетия, потребовали и новых средств выразительности: значительного обновления музыкального языка, стилистики, а также новых принципов формообразования, новых жанров. Это не значит, что все достигнутое раньше было отвергнуто и забыто. Даже полифония строгого письма, против которой яростно выступали новаторы из флорентийской камераты на рубеже XVI и XVII веков, получила богатое дальнейшее развитие на новой гармонической основе. Вместе с тем возникли и совсем новые жанры, связанные с иными принципами музыкального письма: опера, кантата, оратория — на основе монодии с сопровождением как своего рода антитезы классической полифонии XVI века.<...> Мадригал XVI века получил новое развитие в XVII и по-своему оплодотворил также хоровое начало ранней оперы» [Ливанова 1983, 314-315]

Отчасти повод для столь лапидарной характеристики дали модернисты XVII столетия — сторонники идей Флорентийской камераты (В. Галилей, Дж. Б. Дони, П. Делла Валле, С. Бонини и др.), выстраивавшие свою риторику на противопоставлении традиционного и нового искусства, полифонии а *caprella* и монодии с сопровождением². С другой стороны, сами авторы мадригалов, подчеркивавшие исключительность своих публикаций тогда, когда этот жанр якобы вышел из моды, что называется, подлили масла в огонь.

Так, Паоло Куальяти в предисловии к Первой книге мадригалов (Венеция, 1608) с сожалением констатирует: «*В нынешние времена немногие получают удовольствие от богатства многоголосной музыки, большинство же, кажется, желают и одобряют пустую музыку для голоса соло с инструментами*»³ (цит. по: [Rose 1966, 153]).

В посвящении к изданию своих пятиголосных мадригалов Мадзокки сокрушается, что золотой век этого жанра уже прошел: «*Самое искусное из всех музыкальных занятий, Ваше Высочество, это сочинение мадригалов; но немногие в наши дни их сочиняют, и еще меньше найдется тех, что их поет; на их несчастье, очевидно, они обречены на изгнание из Академий*» [Ibid.].

Лодовико Ченчи выражает мнение, что мадригал утратил популярность, поскольку он слишком сложен для сочинения и исполнения (Рим, 1647): «*Из-за сложности, что представляет этот род музыки [мадригал. — К. Н.] для композиторов и певцов, в настоящее время его не почитают и почти не практикуют*» [Ibid., 154].

С другой стороны, критическое отношение исследователей к концертному мадригалу было обусловлено его принадлежностью к «концертному стилю» (“*stile concertante*”), который устойчиво ассоцииро-

² В источниках XVII века преобладали варианты написания этого термина с одной “p”, см. например: “*da Capella*” (К. Монтеверди, “*Selva morale e spirituale*”), “*in Capella*” (Б. Марини, “*Vesper*” op. 20).

³ Автор адресует свое издание обеим категориям — мадригалы опубликованы в четырех книгах, в пятой книге мадригалы сведены в партитуру для “*Basso seguito*” и верхнего голоса.

вался с церковной музыкой этого периода, в особенности, с творчеством композиторов венецианской школы и техникой многохорного письма.

Так, классическими образцами венецианского концертного стиля принято считать «Концерты» Андреа и Джованни Габриели, хотя это собрание включает как церковную, так и светскую музыку с инструментами⁴. «Музыка для церковных концертов» Андреа Габриели и других авторов (1590), «Церковные концерты для восьми голосов» Адриано Банкьери (1595) и «Сто церковных концертов от одного до четырех голосов» Лодовико Виаданы (1602) также упоминаются исследователями в ряду первых образцов концертного стиля⁵.

Преториус, давая определение «концерту», опирается, по всей видимости, на известные ему образцы церковных жанров: сольного мотета с инструментальным сопровождением и многоголосного/многохорного мотета⁶.

⁴ Коллекция, содержащая «церковную музыку и мадригалы, а также другие [сочинения — К.Н.] для голосов и инструментов на шесть, семь, восемь, десять, двенадцать и шестнадцать голосов», состоит из двух книг. В первую из них входят духовные сочинения А и Дж. Габриели, во второй книге содержатся, помимо мотетов, также *мадригалы* и *диалоги* обоих композиторов. Упомянутая на фронтиспise возможность исполнения сочинений голосами и инструментами лишь однажды подтверждается на страницах собрания — в подзаголовке восьмиголосного мадригала Дж. Габриели “*Lieto godea*” имеется ремарка «для пения и игры на инструментах» (“*per cantar et sonar*”). Помимо указания на исполнительский состав, все концерты, начиная с указанного мадригала, имеют одну примечательную особенность: в партии *Santo* вместо сопранового ключа напечатан скрипичный, что ясно указывает на возможность исполнения (или дублирования) этой партии инструментом высокого регистра. Вышеозначенную особенность имеют и некоторые церковные сочинения, входящие в собрание.

Единственная инструментальная пьеса — ричеркар на тему предшествующего ему мадригала “*Sento un gitor*”, принадлежащего перу Андреа Габриели (второй раздел “*Alla battaglia*”). Все восемь партий ричеркара напечатаны в соответствующих им по тесситуре вокальных книгах, без указания инструментов. За ричеркаром, на правом развороте листа, помещен мадригал “*Lieto godea*”.

⁵ На фронтиспise коллекции «Концертов» Андреа и Джованни Габриели указано, что сочинения предназначены для исполнения *голосами и инструментами*, притом что инструментальные партии не были выписаны отдельно. В сборнике Банкьери впервые в истории партия инструментального баса (“*Basso per l’organo*”) была издана отдельной книгой (при этом партия органа представляла собой не что иное, как *Basso seguente*, то есть дублировку самых низких нот вокальных партий). Виадана считается первым композитором, употребившим по отношению к басовой инструментальной партии термин *basso continuo*. Несмотря на то, что практика исполнения церковной и светской вокальной музыки смешанным вокально-инструментальным составом, согласно имеющимся историческим свидетельствам, была распространена, по меньшей мере, в XVI столетии (а, согласно иконографическим источникам, и раньше), рождение концертного стиля связывают именно с фактом первой фиксации участия инструментов в нотных публикациях.

⁶ В третьем томе “*Syntagma musicum*” даются следующие определения: «[...] “*concertando*” — *когда собрание музыкантов стремится к тому, чтобы человеческий голос, и все инструменты хором, поочередно пели и играли, и друг с другом спорили, и опережали друг друга так, чтобы это было приятно слушать*» [Praetorius, 1619, 5]; «*песнопение называется Концертом, когда можно услышать, как нижний или верхний хор спорят друг с другом или поют вместе*» (Ibid.)

В трудах ученых первой половины XX века также господствует взгляд на концертный стиль как прерогативу церковной музыки. Так, в классическом труде Манфреда Букофцера «Музыка в эпоху барокко» особенности концертного стиля рассматриваются на примере церковных сочинений Джованни Габриели, в то время как «обновление» традиционного мадригала обсуждается исключительно в контексте музыки Монтеверди и «второй практики».

Подобное представление живо и поныне. Например, автор статьи о концертном стиле в электронном словаре Гроува Энтони Кэрвер констатирует: «Концертный стиль наиболее характерен для итальянской и немецкой церковной музыки первой половины XVII столетия. [Carver 2014].

Менее категоричен и потому более точен в характеристике «концерта» его коллега Артур Хатчингс: «На протяжении первой половины XVII в. “концерт” был распространенным термином в итальянской вокальной музыке с инструментальным сопровождением и особенно часто использовался по отношению к музыке для церкви [Hutchings 2011].

Букофцеру принадлежит идея применить термин “concertato” ко всей церковной музыке XVII века, положившая начало целому направлению в историографии барокко. Важным трудом, репрезентирующим его, является книга «Североитальянская церковная музыка в эпоху Монтеверди» Джерома Роша (1984), в которой автор представил читателю богатейшее наследие современников кремонского мастера — Алессандро Гранди, Игнацио Донати, Джованни Роветты, Джованни Антонио Ригатти и др.

Одно из новейших исследований, посвященных взаимодействию голосов и инструментов в церковной музыке раннего барокко, — развернутая статья Родобальдо Тибальди «Инструменты и инструментальные формы в мотете» [Tibaldi 2010] — по сути, первая попытка осмыслить формы концертирования и роль инструментов в концертной композиции, правда, на цер-

ковном репертуаре. Рассматривая в данной работе светские концерты итальянских композиторов, мы видим, что классификация Тибальди в значительной мере применима и к этому материалу, который мы исследуем, однако, в ином аспекте, исходя, прежде всего, из источниковедческой проблематики.

Термин «концерт», изначально универсальный, с момента публикаций Банькери и Виаданы стал активно использоваться именно авторами церковных собраний. Это отнюдь не означает, что концертный стиль был прерогативой церковной музыки. Гульельмо Барблан справедливо отмечает, что «в первые десятилетия концертный стиль распространил свое влияние повсюду, где исполняют музыку, — в церкви, в приватной обстановке, в театре» [Barblan 1983, 638]⁷.

Первые публикации светской музыки, включающие инструментальную партию — Первая и Вторая книги мадригалов Саломоне Росси (соответственно, 1600 и 1602) и Книга мадригалов от одного до трех голосов Лудзаско Лудзаски (1601)⁸ — издавались в те же годы, но не вызвали такого резонанса, оказавшись в тени своих церковных «собратьев». Так произошло в первую очередь потому, что собрания эти по старинке именовались мадригалами и не содержали развернутых описаний техник концертирования.

⁷Тот же Делла Валле, критикуя старый мадригал, в самых лестных выражениях характеризует “concertini” – «для двух, трех, четырех [голосов] и частенько даже для многоголосных хоров». Делла Валле упоминает музыку к одной из первых римских опер «Колесница верности любви» (“*Il Carro di Fideltà d’amore*”), сочиненной для пяти голосов и пяти инструментов его учителем музыки Куальяти к карнавалу 1606 года, красочно живописуя тот восторг, что вызвала она у публики, которая «готова была слушать и четыре и шесть раз; и так сделала, следуя во все те десять или двенадцать мест, где опера исполнялась [...]».

⁸Первую книгу мадригалов Росси, в котором предусмотрено сольное исполнение (верхним голосом) ряда пятиголосных мадригалов в сопровождении китаррона, по сути дела, можно считать «свидетельством о рождении» сольного мадригала с сопровождением. Вторая книга (1602) знаменательна тем, что впервые в публикации традиционных по составу пятиголосных мадригалов была письменно зафиксирована одноголосная партия basso continuo (по аналогии с «Концертами» Виаданы). Расположена она в партии сопрано следующим образом: вокальная партия – на левом, континуо – на правом развороте листа. Собрание Лудзаски было замыслено автором как дань памяти его падрону Альфонсо д’Эсте, при дворе которого композитор аккомпанировал знаменитому ансамблю трех сопрано (“concerto delle Donne”). В предисловии к собранию автор пишет, что объединил в нем мадригалы, которые сочинил для трех выдающихся певиц в годы службы у герцога, то есть сопровождение пения органом/клавесином было в ходу в Ферраре уже в 80-е годы XVI века. Партия континуо выписана в партитуре под вокальной партией.

Собрания Росси и Лудзаски, впрочем, как и их церковные аналоги, едва ли претендовали на звание новаторских публикаций (в отличие от «Новых музыкальных сочинений», в которых Дж. Каччини дал развернутое описание новых техник пения). В них лишь была зафиксирована и тем самым документально подтверждена имевшая определенное распространение исполнительская практика. Сами авторы мыслили их не как экспериментальные публикации, а, скорее, как обобщение популярной формы музицирования — концертирования голосов с инструментами. Таким образом, их следует воспринимать как итог определенного этапа развития вокально-инструментальной музыки. Одновременно эти собрания ознаменовали тот самый «качественный скачок»: перерождение практики концертирования в «концертный стиль», переход из сферы импровизационного искусства в область профессионального композиторского творчества.

Два наиболее распространенных жанровых воплощения концертного стиля в церковной и светской музыке — концертный мотет и концертный мадригал, возникли если и не одновременно, то параллельно. Однако с момента публикации вокально-инструментальных концертов Габриели светские сочинения в концертном стиле воспринимались и воспринимаются не как нечто автономное и самоценное в эстетическом плане, но, скорее, как попытка композиторов «освежить» выходящий из моды жанр, примерив на него новомодную церковную стилистику.

Сборники музыки Росси и Лудзаски демонстрируют, что генезис одноголосного мадригала («монодии») с сопровождением и многоголосного концертного мадригала един: оба жанра восходят к мадригалу *a cappella*, и в том и в другом отразилась стилистическая новинка — инструментальный аккомпанемент.

Однако случилось так, что именно сольный мадригал и, шире, вся сольная (и дуэтная) вокальная музыка начала XVII века, наиболее близкая по

своей эстетике флорентийским опытам воплощения слова в музыке, с самого начала позиционировали себя как нечто принципиально новое. Ансамблевая музыка (как вокально-инструментальная, так и чисто инструментальная) свою «новизну» осознает чуть позже, на исходе второго десятилетия.

Таким образом, концертный мадригал долгое время оставался на периферии исследовательского и исполнительского интереса, главным образом, по следующим причинам:

1) жанр мадригала и мадригальный стиль как таковой с момента рождения «монодии» с инструментальным сопровождением считался устаревшим, и его образцы в XVII веке а priori воспринимались как нечто консервативное и ретроградное.

2) новый, концертный, стиль ассоциировался у большинства ученых, прежде всего, с церковной музыкой венецианской школы, и потому его воплощения в светской музыке невольно выглядели как вторичный, побочный продукт.

3) эстетика концертного стиля, с присущими ему тембровыми эффектами, игрой составов, виртуозными соло голосов и инструментов, воспринималась как нечто чуждое мадригалу, который ценили за тембровую однородность, изысканность гармонии, чутко отражавшей малейший смысловой нюанс в тексте. Такой посыл исходил от классического исследования об итальянском мадригале — труда Альфреда Эйнштейна, и он вольно или невольно проник во многие последующие работы.

Еще в 1910 году Эдвард Дент в статье «Итальянские камерные кантаты» отмечает, что поздние мадригалы «осуждались поклонниками модальной музыки за гармонические вольности, с другой стороны, считались слишком сложными контрапунктически для тех, чьи симпатии были на стороне экспериментов с драмой, и потому совершенно игнорировались историками» [Dent 1979, 61]. А в пятом издании словаря Гроува Дент категорически заявляет,

что после «1620-го года не было напечатано или перепечатано ни одного настоящего мадригала» (цит. по [Rose 1966, 153]).

В том же 1910 году была опубликована статья Ойгена Шмитца «К истории итальянского мадригала с basso continuo в XVII веке», в которой автор рассматривает историю жанра от первых образцов (Пятая–Восьмая книги Монтеверди) до собраний кантат конца XVII века, генетически восходящих к концертному мадригалу. Автор впервые включает в свой обзор собрания мадригалов Валентини, Турини, Марини и др.

Обращение Дента и Шмитца к мадригальному репертуару XVII века было обусловлено, прежде всего, изучением истории и предыстории кантаты⁹, однако эти исследования ценны как первый опыт обращения к богатейшему наследию ансамблевой музыки раннего барокко.

Подлинный интерес к истории жанра мадригала XVII века возник в музыкальной науке лишь во второй половине XX столетия. В статье Глории Роуз «Итальянские полифонические мадригалы в XVII веке» показано, что высокое искусство контрапункта по-прежнему ценилось, а с включением партии basso continuo многоголосный мадригал не умер, но принял новую форму [Rose 1966]¹⁰.

Трансформация традиционного мадригала в концерт, по справедливому замечанию исследовательницы, произошла лишь тогда, когда инструментальные партии (вначале basso continuo, а вслед за ним и партии мелодических инструментов) стали неотъемлемой частью композиции и обрели в ней автономию¹¹.

⁹Аналогичным образом в музыкальную науку был введен и инструментальный репертуар первой половины XVII века – как предыстория трио-сонаты и инструментальных концертов зрелого барокко.

¹⁰Роуз ссылается на классический двухтомный труд Э. Фогеля, в котором упоминается более 450 сохранившихся публикаций мадригалов XVII столетия (Emil Vogel “Bibliothek der gedrückten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 500-700”, Berlin, 1892).

¹¹ «Этот новый жанр был прямым результатом добавления аккомпанемента — пишет она, — это перерождение [...] произошло не тогда, когда инструментальный бас просто добавлялся к существующей композиции “a cappella”, и не тогда, когда в новом мадригале инструментальный бас фиксировался, но сохранял

Чрезвычайно ценными с точки зрения приближения к пониманию природы и генезиса концертной композиции XVII века, на наш взгляд, остаются труды итальянских ученых Гульельмо Барблана, Франко Пиперно и Лоренцо Бьянкони [Barblan 1983; Piperno, Bianconi 1981]. В работах этих ученых последовательно, с привлечением многочисленных документальных источников, рассматривается происхождение понятия «концерт», нюансы его трактовки в трудах теоретиков и в публикациях XVI–XVII веков.

Единственным на сегодняшний день исследованием, посвященным жанру концертного мадригала, является диссертация Маргарэт Энн Маббетт «Итальянский мадригал в 1620–1655 годах», защищенная в Лондонском университете в 1989 году. Главной задачей исследования Маббетт было заполнить лауну в истории мадригала, представив читателю творчество композиторов, оставшихся «за бортом» музыкальной историографии XVII столетия, — Бьяджо Марини, Джованни Роветта, Мартино Пезенти, Галеаццо Саббаттини, Франческо Турини, Орацио Тардити, — а также наметить основную проблематику и дальнейшие пути исследования жанра. В диссертации впервые обстоятельно была рассмотрена история мадригала после 1620 года на всей территории Апеннинского полуострова; затронуты вопросы меценатства, социального бытования жанра в XVII столетии, охарактеризованы основные центры, в которых был востребован концертный мадригал (Венеция, Рим, Неаполь, Мантуя, Сицилия и др.). Автор выдвигает ряд научных идей, до сих пор не потерявших своей актуальности: в частности, об особой роли могущественных европейских правителей (Габсбургов, Виттельсбахов, Ваза) в экспансии концертного стиля в Европу, о генезисе концертного мадригала и его роли в становлении новых жанров барокко. В своей работе мы частично следовали по пути, проложенному в этом фундаментальном труде.

Эволюцию мадригала в XVII столетии во многом предопределили события, происходившие в музыке и поэзии на рубеже XVI–XVII веков: новые

сходство с вокальными партиями, но лишь тогда, когда инструментальное сопровождение стало неотъемлемой частью мадригала, и обрело свой характер» [Rose, 1966, 157]

поэтические формы и порожденные ими музыкальные жанры (канцонетта и кантата) оказали значительное влияние не только на его структуру, но и на музыкальную стилистику. Многообразные аспекты взаимодействия новой поэзии и музыки (на материале сочинений римских композиторов XVII века) рассмотрены в диссертации Роберта Хольцера [Holzer 1990]; автор выявляет поэтический генезис канцонетты и кантаты, показывая значение творчества Габриэлло Кьябреры и его последователей в становлении этих жанров.

Взаимосвязи и взаимовлияния поэтических жанров канцонетты, мадригала и их воплощений в музыке на рубеже XVI–XVII веков освещены в работах Рут ДеФорд [DeFord 1987], Массимо Осси [Ossi 1992], Эмилиано Риччарди [Ricciardi 2012].

В отечественной науке история мадригала после 1620-го года рассматривалась почти исключительно в творчестве Монтеверди. В. Дж. Конен в классическом труде «Клаудио Монтеверди» [Конен, 1971] с одной стороны, критикует мадригалы Седьмой книги за их художественное несовершенство, с другой стороны, отмечает возрастание в них роли инструментального начала, считая это явление чрезвычайно перспективным для творчества самого композитора и для дальнейшего развития музыкального искусства в целом. Концертные мадригалы Седьмой книги Конен рассматривает не как самоценное явление, а как предшественников «Поединка Танкреда и Клоринды», и даже более того, как предысторию кантат и ораторий Баха, опер Моцарта и Бетховена и даже вокально-инструментальных форм романтизма.

В статье М. Катунян «"Beatus vir" Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы» [Катунян 2003] на материале церковных опусов композитора сформулированы некоторые важные структурные принципы концертной композиции, которые, как показал наш анализ, характерны также и для светского репертуара этого периода.

Расцвет жанра мадригала в его новой — вокально-инструментальной — разновидности был обусловлен бурным развитием инструментальной му-

зыки (как сольной, так и ансамблевой)¹². Стилистическая эволюция концертного мадригала проходила параллельно и в непрерывном взаимодействии с развитием инструментального искусства. Новые формы камерного музицирования — инструментальные и вокально-инструментальные концерты — заняли, фактически, ту самую нишу, которую в эпоху Ренессанса занимали мадригалы *da tavolini*.

Бьяджо Марини принадлежал к поколению композиторов, в творчестве которых важное место заняла музыка для инструментального ансамбля. Будучи скрипачом-виртуозом, Марини-мадригалист мыслил в категориях автономной музыкальной формы, располагая богатым спектром композиционных моделей, характерных для инструментальных жанров. Именно это качество, на наш взгляд, во многом определило своеобразие и ценность его творческого наследия.

Однако мадригалы композитора, как и многих его современников (С. Росси, А. Гранди, Дж. Роветты, А. Ригатти, Т. Мерулы, Ф. Турини, Дж. Валентини и др.), оказавшись в плену представлений о старомодности этого жанра, были почти на четыре столетия преданы забвению¹³. Интерес для исследователей и исполнителей представляла лишь наиболее «прогрессивная», как считалось, часть творчества этих композиторов — светская монодия с сопровождением (Росси, Мерула), инструментальная музыка (Росси, Мерула, Турини), церковная музыка в концертном стиле (Гранди, Роветта, Ригатти, Валентини).

¹²Неудивительно, что расцвет концертного стиля произошел в Северной Италии: здесь находились крупнейшие центры изготовления инструментов — Брешия, Кремона (струнные щипковые и смычковые), Удине (духовые), — и именно в этих городах сложились богатые традиции инструментального исполнительства.

¹³ Исключением в этом ряду является, разумеется, Монтеверди, значение творчества которого в его всеохватности не подвергалось сомнению. Однако, надо признать, зачастую исследователи ударялись в «монтевердицентризм», приписывая Монтеверди революционные находки, которые, в действительности, были отнюдь не единичными, и далеко не всегда — первыми. Так произошло, в частности, и с жанром концертного мадригала в его творчестве и превознесением Восьмой книги мадригалов, которая представлялась чем-то исключительным в своем новаторстве (хотя сегодня мы знаем, что аналоги имеются в творчестве Джованни Валентини, Бьяджо Марини, Тарквинию Мерулы и др.). Такая картина рисовалась отчасти потому, что творчество современников великого композитора либо изучалось фрагментарно, либо было предано забвению.

Фигура Марини воспринималась, прежде всего, в ряду других выдающихся инструменталистов XVII века: Джованни Баттиста Фонтана, Дарио Кастелло, Карло Фарина, Марко Уччелини, — чье сохранившееся наследие составляют лишь инструментальные опусы¹⁴. Неудивительно, что его творческое наследие изучалось избирательно.

Первая диссертация о композиторе, автором которой стала швейцарская музыковед Дора Изелин, была посвящена его инструментальной музыке [Iselin, 1930]. Значение этого исследования неоспоримо хотя бы потому, что оно содержит полный перечень сохранившихся сочинений композитора и данные о местонахождении оригиналов первых печатных изданий, а также немало расшифрованных инструментальных шедевров (в том числе знаменитую Романеску для скрипки соло), которые автор, таким образом, открыла для музыкантов. Впоследствии благодаря данным, опубликованным Изелин, были написаны диссертации по вокальной [Clark, 1966] и инструментальной [Dunn, 1969] музыке композитора.

В своей диссертации американская исследовательница Виллен Кларк дополнила биографию композитора весьма ценными сведениями об обстоятельствах службы Марини при дворе баварского герцога, затронув в этом контексте понятие *musica reservata*. Кларк впервые опубликовала в современной нотации ряд вокальных сочинений Марини, в том числе светские и церковные концерты из ор. 7, 13, 16 и 21. Вместе с тем, труд Кларк носит скорее обзорный характер: свою задачу исследовательница видела, прежде всего, в описании и краткой характеристике доступных ей источников музыки Марини.

Итальянская «мариниана», у истоков которой стояли Фабио Фано [Fano, 1965] и Витторио Гибелли [Gibelli, 1970], традиционно для итальянского му-

¹⁴ По имеющимся свидетельствам, Уччелини писал оперы и балетную музыку, к сожалению, не дошедшие до нас. *Marco Uccellini: Atti del Convegno "Marco Uccellini... e la sua musica"* editors Maria Caraci Vela and Marina Toffetti, Lucca 1999. Record of conference in Forlimpopoli, 1996.

зыкаведения сосредоточилась на хронологии жизни и творчества Марини и текстологических аспектах его музыки. О. Беретта [Beretta, 1996], Ф. Пиперно [Piperno, 1990], Р. Миллер [1997], М. Дзони [Zoni, 2004], Д. Торелли [Torelli, 2006] ввели в научный обиход ряд подлинных исторических документов, осуществив их полную или частичную публикацию и прояснив некоторые обстоятельства жизни, службы и творчества Марини.

Единственная монография о Марини написана немецким музыковедом Георгом Бруннером [Brunner, 1997]. Претенциозный заголовок — «Бьяджо Марини. Революция в инструментальной музыке» (“Biagio Marini. Die Revolution in der Instrumentalmusik”) — способен ввести в заблуждение читателя, так как на страницах книги, вопреки ожиданиям, лишь излагается биография Марини и проводится описательный анализ его наследия, как вокального, так и инструментального. В заключение своего труда автор неожиданно вводит тезис о революционном новаторстве композитора в области инструментальной музыки, исходя, по-видимому, не из собственных наблюдений, а скорее из устойчивого представления о Марини-инструменталисте, сложившегося в научных кругах.

Таким образом, большинство существующих на сегодняшний день работ о Марини следовали традиции, заложенной Дорой Изелин: так или иначе, они углубляли знания об инструментальном творчестве композитора, дополняя портрет «скрипача-виртуоза» и «революционера инструментальной музыки»¹⁵.

Инструментальному творчеству Марини была посвящена и наша дипломная работа, в которой все его инструментальные опусы были впервые рассмотрены аналитически и помещены в широкий контекст эпохи, включающий в себя, с одной стороны, трактаты по музыкальной практике, а, с другой, поэзию современников композитора [Ноговицына 2009].

¹⁵ Исключением можно считать лишь диссертацию В. Кларк о вокальной музыке композитора (1966) и статью Д. Торелли о его церковных сочинениях (2006), хотя эти работы носят, скорее, обзорный характер.

Отдавая должное новаторству Марини в сфере инструментальной музыки, следует отметить, что бóльшую часть сохранившегося наследия композитора составляют вокальные собрания. Лишь три из пятнадцати сохранившихся опусов (op. 1, 8, 22) посвящены исключительно инструментальным жанрам. Остальные — сборники светской вокально-инструментальной музыки (op. 5, 6, 7, 9, 13) и смешанные коллекции, включающие, как вокально-инструментальные, так и инструментальные пьесы (op. 2, 3, 16). Кроме того, перу композитора принадлежат четыре собрания музыки для церкви: op. 15, 18, 20, 21, и несколько мотетов, изданных в антологиях церковной музыки середины XVII века¹⁶. В пяти из восьми публикаций содержатся концертные мадригалы — это op. 2, 7, 9, 13 и 16¹⁷.

Следствием представления о Марини как об авторе инструментальной музыки стал тот факт, что все его инструментальные опусы были изданы как в виде факсимиле, так и в современной нотации. В то же время, из вокальных собраний вышли в свет лишь op. 5 и 6 (факсимильные издания S.P.E.S.), в которых собраны образцы монодии с сопровождением. Из всей вокальной музыки композитора в современной нотации был издан только опус 13 (“*Compositioni varie per musica di camera <...>*” edited by T. D. Dunn, *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Middleton, Wis.: A-R Editions, 2011).

Ситуация с исследованием и публикацией музыки Марини отражает общие тенденции в изучении наследия раннего итальянского барокко. Если сборники вокальной монодии с сопровождением (светской и церковной), а также инструментальные собрания издаются в наши дни как отдельно, так и в антологиях, то большинство коллекций мадригалов первой половины XVII

¹⁶ Речь идет о двух популярных антологиях: “*Teatro Musicale de Concerti Ecclesiastici*”, изданном в Милане в 1653 году; и “*Sacra Corona*”, вышедшем в свет в Венеции в 1656 году.

¹⁷ Вопреки сложившемуся представлению, вокальное творчество Марини не уступает инструментальному ни по количеству, ни по значимости. В области вокальной музыки он также шел в ногу со временем, работая, с одной стороны, в области «монодии» (канцонетты, арии и другие вокальные миниатюры для голоса с basso continuo), с другой – в жанре многоголосного концертного мадригала.

столетия по-прежнему ждут своего часа в библиотечных архивах¹⁸. Очевидно, что публикация и изучение этих забытых шедевров является сегодня насущной задачей музыковедов, решение которой облегчает путь к исполнению этой музыки¹⁹.

Таким образом, **целью** исследования было ввести в научный обиход и в исполнительскую практику собрания светской музыки для вокально-инструментального ансамбля Бьяджо Марини и представить на основе этих опусов и аналогичных им публикаций современников композитора концепцию светского концерта первой половины XVII века. Для ее реализации были поставлены следующие **задачи**:

- 1) осуществить расшифровку в современной нотации и сведение в партитуру собраний светских концертов Марини ор. 7 и, частично, ор. 16, сохранившихся в факсимиле в голосах;
- 2) проанализировать на основе выполненных расшифровок и доступных изданий сочинения Марини и других авторов рассматриваемого периода, выявив характерные черты светской концертной композиции;
- 3) рассмотреть различные аспекты взаимосвязи голосов и инструментов в концертной композиции, охарактеризовать различные типы вокального и инструментального тематизма в концерте;
- 4) выявить особенности вокально-инструментального письма Марини и проследить его эволюцию в творчестве композитора;

¹⁸ Так, до сих пор не изданы ни в факсимиле, ни в современной нотации (за исключением отдельных пьес, размещенных на электронных ресурсах, например в “Petrucci Music Library”) светские сочинения Саломоне Росси, Франческо Турини, Орацио Тардити, Галеаццо Саббатини и др. Вместе с тем, в последние годы интерес к мадригальному репертуару XVII века возрос: так, при Бирмингемском университете создан исследовательский центр “ASCIMA” (Archive of Seventeenth Century Italian Madrigals and Arias), под эгидой которого изданы и доступны в сети два собрания мадригалов Джованни Валентини (1616 и 1619 годов), сборник Джованни Роветты (1640) и знаменитая коллекция Клаудио Монтеверди “Scherzi musicali” (версия 1632 года) <http://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/music/research/ascima/index.aspx>; дата обращения 4.12.2014.

¹⁹ Автору работы пришлось неоднократно убедиться, что для ансамблей старинной музыки издание сочинений авторов Ренессанса и барокко в партитуре и в современной нотации просто необходимо. Знакомство с новым репертуаром происходит в такой последовательности — на первом этапе руководитель и музыканты изучают расшифровку в партитуре в современной нотации — это самый быстрый и наглядный способ оценить сложность партий, регистры, особенности инструментария и др. Лишь пройдя этот ознакомительный этап, ансамбль обращается к факсимиле голосов.

- 5) реконструировать практику исполнения концертов с учетом особенностей нотации и имеющихся авторских/издательских ремарок;
- 6) проследить эволюцию концертной композиции с точки зрения изменения поэтической структуры, проанализировать влияние новых поэтических жанров;
- 7) впервые изложить биографию Марини на русском языке с учетом исследований последних лет;
- 8) проанализировать исторические свидетельства о деятельности Марини как музыканта-практика и расширить на этом основании сложившееся одностороннее представление о Марини как инструменталисте-виртуозе;
- 9) на основе имеющихся исторических документов, связанных со службой Марини, а также источников вокально-инструментальной музыки композитора и его современников уточнить значение понятий “concerto”, “concertato”, “maestro dei concerti”, “musica reservata”, “musica da camera”, их бытования и возможного толкования в первой половине XVII века;
- 10) описать существующие источники музыки Марини, как светской, так и церковной, тем самым представив полную картину его сохранившегося творческого наследия;

В работе применен комплексный **метод исследования**, сочетающий источниковедческий, исторический, музыкально-теоретический и культурно-исторический подходы к изучаемому материалу. Осуществлены расшифровки факсимильных источников произведений Марини и его современников, последующий анализ расшифровок этих произведений, а также дано их осмысление в общем контексте развития искусства в Италии первой половины XVII века.

Положения, выносимые на защиту:

- в светской музыке первой половины XVII века вокально-инструментальный концерт обозначает не только род ансамбля, но особый тип композиции, принципы и эстетика которой наиболее последовательно раскрываются в многоголосных (от трех голосов) пьесах с basso continuo и орнаментирующими инструментами;

- своеобразие композиционной структуры светского концерта первой половины XVII века определило лежащее в ее основе намеренное соединение разнородных элементов: тембров (вокального и инструментального), манер письма (полифонии и декламации в театральном стиле), видов движения (в совершенной и несовершенной мензурах) и др. Эстетика концертирования проявляется тем ярче, чем больше элементов сочетается в композиции;

- в концерте обозначилась тенденция к совмещению двух генетически различных типов вокально-инструментального письма: *вертикального*, когда голоса и инструменты звучат в одновременности, и *горизонтального*, основанного на чередовании вокального и инструментального звучаний.

- в начале XVII века светская многоголосная концертная композиция подразумевала, как правило, жанр мадригала, для которого было характерно обращение к поэзии ренессансной традиции, а также отвечающее ее высокому стилю, преимущественно полифоническое письмо. Дальнейшая эволюция мадригала была обусловлена многосторонним влиянием канцонетты, которая обрела свою жанровую идентичность в условиях концертного стиля (строфическая форма с инструментальными ригурнелями). В мадригал пришла ритмика канцонетты, а позже — и строфическая структура; результатом взаимопроникновения мадригала и канцонетты явились разнообразные жанровые гибриды;

- эволюцию концерта определила возрастающая автономия музыкального начала, проявившая себя в постепенном отказе от сквозной формы, присущей мадригалу а саррелла, в пользу форм с рефренами и/или с ригурнелями,

генетически связанными с жанром канцонетты. При этом музыкальные повторы (от микро-рефренов до повторов целых разделов) часто несут риторическую функцию;

- эстетика концертирования, основанная на контрастах — тембровых, поэтических, стилевых, — имеет театральную природу. Тем самым концертная композиция предстает как несценическая альтернатива опере. В эпоху докоммерческого музыкального театра существовали, таким образом, две его формы: сценическая (опера, мадригалы “в театральном стиле”) и камерная (концерты “*senza gesto*”, по классификации Монтеверди);

- Бьяджо Марини — крупная и самостоятельная фигура в музыке раннего барокко: певец и мульти-инструменталист, композитор, в своем творчестве охвативший основные жанры своего времени. В собраниях Марини разных лет рельефно прочерчивается эволюция концертной композиции. Эстетика концертирования, с присущим ей взаимодействием вокального и инструментального начал, в наибольшей мере отвечала универсальной природе его дарования;

- в музыке Марини ярко проявилась характерная для эпохи эстетика репрезентативности, воплотилась особая идея «слышимого» театра.

Работа представлена в двух томах. Первый том состоит из трех глав, введения и заключения, двух приложений. В первой главе рассматривается жизненный и творческий путь композитора, затрагиваются социальные и эстетические аспекты его творчества, описываются дошедшие до нас источники музыки Марини, ставятся проблемы источниковедческого характера. Вторая глава посвящена этимологии понятия «концерт», генеалогии этого явления, его исполнительской и источниковедческой проблематике, а также эволюции концертного стиля в светской музыке Марини и его современников. Излагаются наблюдения о взаимодействии вокального и инструментального начал, о роли инструментов и инструментального тематизма в концертной композиции. В третьей главе рассматривается влияние новой поэзии XVII

века на светскую концертную композицию, ее эстетику, структуру и формирование. На материале светских концертов Марини прослеживаются такие общие эстетические тенденции эпохи, как репрезентативность и диалогичность.

В Приложение I помещены факсимиле титульных листов с переводом их на русский язык; в Приложение II — композиционные схемы концертов Марини. Во втором томе работы содержатся: расшифровка в партитуре собрания Марини “*Concerti per le musiche di camera*” op. 7, предваряемая критическим комментарием, а также нотная хрестоматия, включающая отдельные образцы сочинений О. Векки, Дж. Валентини, К. Монтеверди, Дж. Роветты и Б. Марини.

ГЛАВА I

БЬЯДЖО МАРИНИ — СКРИПАЧ, ПЕВЕЦ, КОМПОЗИТОР

1. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Проблемы хронологии жизни и творчества.

Историко-эстетический контекст музыки композитора

Бьяджо Марини относится к числу тех немногих музыкантов раннего барокко, чей жизненный путь хорошо прослеживается в документах эпохи и потому довольно подробно освещен современными исследователями. Установлены точные даты жизни и смерти композитора, сохранились ценные документы, связанные с обстоятельствами службы и личной жизни, вплоть до описания его имущества в разные годы. Целью данного раздела было представить историю жизни Марини русскоязычному читателю на основе последних историографических и текстологических данных. Их изучение вносит немало новых штрихов в собирательный портрет итальянского музыканта первой половины XVII века. Как известно, именно в этот период итальянское искусство и его представители были особенно востребованы за пределами Италии; образ странствующего музыканта, каким был Марини, весьма характерен для своей эпохи.

В нашем обзоре жизни и творчества композитора мы затронули важные, на наш взгляд, аспекты, до сих пор не освещенные в «мариниане», — а именно эстетические основы музыки композитора, ее связь с той культурно-социальной средой, в которой и для которой она создавалась.

Одной из задач, поставленных нами в этом разделе работы, было преодолеть определенную односторонность в восприятии творчества Марини, показав, что Марини был не только скрипачом-виртуозом, но мульти-

инструменталистом, певцом, и одним из значительных вокальных композиторов своего времени.

1.1. Марини в трудах историков XVII–начала XX веков

Самым ранним источником сведений о жизни и творчестве Марини считается энциклопедия Леонардо Коццандо «Из брешианской библиотеки...» (“Della libreria bresciana, novamente stampata da Leonardo Cozzando, Parte prima”, 1685)²⁰. Первую часть статьи, содержащую характеристику Марини как музыканта, цитируют наиболее часто (ссылаясь, по непонятной причине, на второе издание этой энциклопедии 1694 года²¹): *«Марини превосходно играл на различных инструментах, но именно на скрипке, которая была его профессией, ему удалось сделать нечто особенно редкое и оригинальное. Играл он с большим совершенством, в котором соединялась нежность гармонии и почти словесная выразительность, что мало-помалу приводило слушателей в восторг. Сладостен был он также и в пении, часто придерживаясь меланхолического тона»* [Cozzando 1685, 68–69]²².

Коццандо сообщает, что Марини не только в совершенстве владел искусством игры на скрипке и других инструментах, но и прекрасно пел²³.

²⁰ Леонардо Коццандо (1620–1702) — родился в Ровато (Брешия). В 12 лет вступил в «Орден слуг», изучал философию в Вероне и Виченце, позже стал настоятелем монастыря Святого Благовещения в Ровато. После неудачной попытки возглавить Орден в Риме, Коццандо вернулся в родной город, где провёл последние годы жизни. Из-под его пера вышли: труд “Corsi di penna” (Брешия, 1645) о брешианской Академии скитальцев, куда вошли беседы академиков (посвящён главе Академии князю Камилло Каприоли), поэтический сборник “Primizie poetiche” (1647, посвящён князю Франческо Мартиненго) и другие труды, посвящённые истории Брешии, ее светских и религиозных организаций, а также биографиям славных жителей города. В своём самом знаменитом труде — двухтомной энциклопедии “Dalla libreria bresciana” (первый том издан в 1685 году, второе дополненное издание — в 1694 году) — Коццандо пишет о многих брешианских музыкантах; среди них Фьоренцо Маскера, Франческо Турини и др. [Petrucci 1984].

²¹ Это делают, в частности, автор первой диссертации об инструментальной музыке Б. Марини Д. Изелин [Iselin 1930, 1], Ф. Фано [Fano 1965, 41], В. Гибелли [Gibelli, 1970, 56].

²² Столь эмоциональная характеристика в статье, опубликованной спустя 22 года после смерти композитора, несёт в себе отголоски его прижизненной славы и свидетельствует о большой силе воздействия, которую оказывало на слушателей музицирование Марини. Слова Коццандо не дают однозначного ответа на вопрос, мог ли он непосредственно слышать игру и пение Марини, хотя его контакты с Академией Странников, к которой принадлежал Марини, может указывать на такую возможность. Так или иначе, слова Коццандо воспринимаются не как риторическая похвала, но как живое свидетельство современника, человека, испытывавшего обаяние музыки Марини, которую и спустя годы хранила его память.

²³ Этот примечательный факт почему-то упускается из виду биографами музыканта, рисуящими несколько односторонний и уязвимый для критики образ скрипача-виртуоза и, как следствие, второсортного композитора, в особенности в том, что касается «серьезных» жанров — мадригала и мотета. По наблюдению автора, подобное представление о Марини и его музыке до сих пор сохраняется как среди исследователей музыки барокко, так и среди исполнителей.

Вероятно, дар игры на скрипке со временем несколько затмил другие исполнительские таланты Марини, поскольку оказался наиболее востребованным в профессиональной карьере музыканта в силу небывалой моды на этот инструмент²⁴.

Дальнейшие сведения о Марини, изложенные Коццандо, до сих пор не цитировались исследователями, по-видимому, вследствие их фрагментарности и неполноты. Нам же они представляются важными по ряду причин. Прежде всего, исторически это наиболее близкая к периоду жизни композитора характеристика его творчества. Кроме того, перечень сочинений, приводимый Коццандо, дает представление о том, какие произведения композитора были известны спустя двадцатилетие после его смерти (а возможно — какие из них были наиболее ценимы современниками и потому их посчитал нужным упомянуть биограф).

Коццандо упоминает лишь одно из многочисленных известных нам на сегодняшний день мест службы Марини, причем за пределами Италии: *«Служил в Германии у Герцога Нойбургского, у которого получил титул Кавалера»*²⁵.

Автор не преминул сообщить и о том, как оценивали музыку Марини его современники: *«Писал и публиковал в печатном виде много сочинений, которые прослыли среди виртуозов как хорошие и прекрасные.*

Далее биограф перечисляет эти сочинения: *«Псалмы для 4-х голосов, напечатанные в Венеции Гардано, Камерные музыкальные сочинения для 2, 3, 4 голосов, напечатанные там же, Miserere для двух, трёх, четырёх голосов и скрипок, Различные композиции, Мадригалы для трёх, четырёх, пяти... и семи голосов. В Венеции, типография Винченти. Мадригалы, симфонии для двух, трёх, четырёх голосов, напечатанные там же, см. выше [в типографии Гардано. — К. Н.]. Арии для одного, двух, трёх голосов. Музыкаль-*

²⁴ Профессиональная востребованность Марини как скрипача — факт, неудивительный для выходца из Брешии — города с богатыми традициями скрипичных мастерских и инструментального исполнительства.

²⁵ Из этого краткой реплики можно сделать вывод, что Марини прославился среди современников в особенности тем, что был приглашен ко двору баварского герцога и заслужил благородный титул.

ные сочинения для одного, двух, трёх, четырёх, пяти голосов, книги четвёртая, пятая и седьмая. Сонаты, канцоны, пассамеццо, балетто, куранты, гальярды, ритурнели для одного, двух, трёх, четырёх, пяти и шести голосов и другие сочинения, которые не были мне доступны. Умер в Падуе около 1660 года [Cozzando 1685, 68].

Среди сочинений, перечисляемых Коццандо, есть такие, названия которых отсылают к известным нам собраниям Марини и подлежат идентификации, и те, в которых заголовки автором указаны неточно, или же речь идёт об опусах, считающихся утерянными:

“Salmi a 4”	“Salmi” op. 18
“Musiche di camera a 2,3,4”	? ²⁶
“Miserere a 2, 3, 4 e Violini”	“Lacrime di Davide” op. 21
“Compositioni varie, Madrigali a 3, 4, 5 e 7 con Violini, in Venetia, Alessandro Vincenti”	“Compositioni varie” op. 13
“Madrigali, sinfonie a 2.3.4”	“Madrigali et symfonie” op. 2
“Arie a 1.2.3”	“Arie, madrigali et correnti” op. 3
“Musiche a 1, 2, 3, 4, 5 lib. 4, 5, 7”	? ²⁷
“Sonate, Canzoni, Passemezzi...”	“Sonate, Canzoni...”, op. 8

Обращает на себя внимание, что Коццандо перечисляет семь собраний вокальной музыки Марини и лишь одно — инструментальное, и то — в самом конце перечня. Это может означать, что уже к концу века инструмен-

²⁶ Единственное из сохранившихся сочинений Марини, в заголовке которого указано “*Musiche di camera*”, напечатанное в типографии Гардано, — это op. 7. Однако его исполнительский состав более многочисленный — от 4 до 6 голосов с инструментами.

²⁷ Загадочное обозначение “*lib. 4, 5, 7*” перекликается с пометкой, обращающей на себя внимание в заголовке op. 9 “*Madrigaletti*” — “*Libro Quinto*”. В таком случае, Коццандо имеет в виду книги мадригалов — предшествовавший “*Madrigaletti*” сборник op. 7 (хотя количество голосов вновь не соответствует) и последующий, возможно, один из утраченных (op. 10–12). В то же время не исключено, что автор статьи под книгами имел в виду опусы, следовательно, имеются в виду op. 4, 5 и 7, что тоже не подтверждается указанным количеством голосов.

тальные собрания Марини — “Affetti musicali” op. 1 и “Per ogni sorte d’stromento musicale” op. 22 — были неизвестны современникам²⁸.

Таким образом, по прочтении характеристики Коццандо складывается образ Марини, несколько отличный от нашего сегодняшнего представления о нем: среди современников он прослыл музыкантом универсального исполнительского дарования: певцом, мультиинструменталистом и выдающимся скрипачом. Что же касается композиторского творчества, то в свою эпоху Марини был известен, прежде всего, как автор вокальных сочинений, охвативший основные жанры своего времени, как светские, так и церковные.

Статья Коццандо 1685 года была исторически первым упоминанием о композиторе, содержащим характеристику и оценку его творчества. Последующие описания, по сути, повторяли его, с теми или иными вариациями.

Так, в энциклопедии Джузеппе Оттавио Питони «Сведения о контрапунктистах и композиторах» (1725) упоминается служба Марини в Парме и собрание, относящееся к этому периоду:

*«Музыкант и скрипач Светлейшего герцога Пармы, издал четвёртый сборник музыки для одного, двух, трёх, четырёх, пяти и шести голосов в Венеции, для Гардано в 1622 году. Указатель музыки Винченти содержит различные композиции и мадригалы для трёх, четырёх, пяти и семи [голосов], со скрипками, мадригалы симфонии для двух, трёх, четырёх [голосов], сочинения II, IV и V; Указатель Франчини — мадригалы, балетто и симфонии для одного, двух, трёх, четырёх» [Pitoni 1988, 232]*²⁹.

Питони, вслед за Коццандо, пишет о том, что Марини был певцом и скрипачом (именно такая формулировка — “*Musico e Sonator di Violino dell’*

²⁸ Оба собрания стали известны лишь в 30-е годы XX века, благодаря диссертационному исследованию Д. Изелин. На протяжении трех столетий оригиналы прижизненных изданий находились за пределами Италии, в библиотеках г. Вроцлава, где хранятся по сей день.

²⁹ Полное оригинальное название словаря: “Notitia de' contrappuntisti e Compositori di musica dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700”.

S.A. di Parma” — содержится на титульных листах дошедших до нас собрания пармского периода: ор. 5 и 6)³⁰.

В целом, сведения автора весьма скудны³¹. Судя по ним, из всего творческого наследия композитора Питони было доступно только утраченное сегодня собрание “*Musiche*” ор. 4, из титульного листа которого и могла быть почерпнута информация (в 1622 году Марини уже состоял на службе в Парме). Кроме того, Питони опирался на данные каталога издательства Винченци, в котором были напечатаны «*Мадригалы для трёх, четырёх, пяти и семи голосов со скрипками*» — собрание, о котором говорит также Коццандо (не что иное, как “*Compositioni varie*”). Перечисление Питони «*сочинений II, IV, V*» может относиться к предшествующим «*мадригалам, симфониям*», (известным как опус II), однако непонятно, зачем он во второй раз упоминает опус IV.

На сей раз в перечне произведений вновь фигурируют вокальные собрания, инструментальные же не упоминаются.

И. Г. Вальтер в основном пересказывает статью Коццандо, добавляя, впрочем, несколько важных сведений:

- с 1624 года Марини занимал должность капельмейстера у Вольфганга Вильгельма, «согласно изданным в 1624 году в Венеции четырёх-, пяти- и шестиголосным Концертам с инструментами»³²;

³⁰ “*Musico*” — музыкант, певец в терминологии эпохи.

³¹ Эта энциклопедия, несмотря на неполноту и неточность излагаемых в ней сведений, даёт нам весьма ясное представление о том, какие музыканты первой половины XVII века были известны на рубеже XVII–XVIII веков, творчество кого из них было по-прежнему ценимо и почему. Так, Питони подробно и в самых лестных выражениях пишет о композиторах-законодателях мод в вокальной музыке, об органистах и теоретиках: Джованни Габриели, Риккардо и Франческо Роньони, Джулио Каччини, Клаудио Монтеверди и др. Наоборот, очень кратки и даже сухи статьи о тех музыкантах, которые были известны, прежде всего, как инструменталисты-виртуозы: помимо Бьяджо Марини, в энциклопедии упоминаются Марко Уччелини, Дарио Каstellо, Джованни Баттиста Буонаменте. Этот факт можно трактовать двояко: с одной стороны, возможно, что при жизни слава Марини, Уччелини, Каstellо как исполнителей была беспримерно выше их известности как композиторов. С другой стороны, и престиж инструментальной музыки был, вероятно, ниже престижа музыки вокальной и органной.

³² На титульном листе единственного известного нам сегодня оригинального экземпляра «Концертов» указан год издания — 1634, при этом посвящение датировано 1624 годом. По этому поводу исследователи выдвигают разные гипотезы. В частности, Ф. Пиперно считает, что издание было подготовлено к печати, но по

- Марини был капельмейстером в Соборе Виченцы³³;
- согласно тексту на титульном листе собрания «Арий, мадригалов и курант» оп. 3, в 1620 году занимал должность капельмейстера в Брешии [Walther 1732, 385].

Спустя столетие Ф. Ж. Фетис (1867), объединяет сведения, изложенные в трудах Коццандо, Питони и Вальтера: *«Марини — композитор, родился в конце шестнадцатого века, сначала исполнял должность капельмейстера в кафедральном соборе Виченцы, около 20-го года занимал ту же должность в своём родном городе. Позже, в 1621 году, поступил на службу к Вольфгангу Вильгельму, который посвятил его в кавалеры. В 1623 году вернулся на службу в Италию, в Парму, как композитор и скрипач-солист. Умер в Падуе в 1660 году. Играл хорошо на многих инструментах, особенно на скрипке»*. К перечню уже известных произведений Марини Фетис добавляет «Слезы Эрминии» (“Le Lagrime d’Erminia”) оп. 6 [Fétis 1863, V, 457].

Судя по характеристике Фетиса, во второй половине XIX века Марини был известен исключительно как скрипач и вокальный композитор, при том что его музыка была известна лишь по упоминаниям в словарях.

Новые биографические сведения о Марини появляются лишь в конце XIX века в словаре Андреа Валентини [Valentini 1894, 71]. Пересказывая труды прошлого, автор добавляет, что в 1620 году Марини числился органистом в списке органистов и капельмейстеров Кафедрального собора Брешии (“Elenco degli Organisti e Maestri di Cappella succedutisi nel Duomo di Brescia

неизвестным причинам пролежало в издательстве 10 лет, и было напечатано с простым добавлением латинской цифры I. Может ли быть, что Вальтеру в 1732 году было доступно другое издание «Концертов», 1624 года? Если это так, то экземпляр «Концертов», дошедший до наших дней, – это уже второе их издание. В таком случае, не совсем понятно, почему такое важное событие, как переиздание собрания, не было отражено ни на титульном листе, ни в посвящении. Вместе с тем, нам известен случай, когда факт переиздания никак не отражался в публикации — в 1658 году была повторно опубликована первая книга «Концертных сонат» Д. Кастелло (первое издание — 1621 год).

³³ Эту информацию Вальтер мог почерпнуть из коллекции церковной музыки “Sacra Corona” (1654), в которое вошли два мотета Марини; куратор снабдил издание краткими сведениями о каждом из композиторов, чьи сочинения включены в сборник.

dal 1488 al 1893” [Ibid., *Appendice, 16*]). Однако эта информация не была подтверждена ни одним из последующих исследований³⁴.

Первое обстоятельное изложение биографии Марини принадлежит Р. Айтнеру [Eitner, *Band 6, 333–334*]. Информацию, по всей видимости, он черпал из имеющихся в его распоряжении собраний композитора, поскольку приводимые им данные в основном соответствуют сведениям на титульных листах сочинений:

- в 1617 году Марини состоял на службе в капелле Сан Марко в Венеции (такая информация содержится в ор. 1–2);

- в 1620 году — в Брешии, капельмейстер Санта Эвфемии и музыкальный руководитель Академии Странников (ор. 3);

- в 1622 году музыкант находится в Парме, на службе Фердинандо Гонзага (сведения, почерпнутые из ор. 5, однако поняты не совсем верно, поскольку Гонзага являлся лишь покровителем и адресатом посвящения; Марини же находился на службе герцога Фарнезе);

- в 1626 году музыкант состоит на службе герцога Вольфганга Вильгельма в Нойбурге-на-Дунае как «Тайный Академик, и учитель музыки Вольфганга Вильгельма <...> (эта информация содержится в ор. 8, из чего следует, что ор. 7, также созданный в годы службы в Нойбурге, был Айтнеру неизвестен).

- В 1640 году Марини находится в Дюссельдорфе, занимая пост капельмейстера (ор. 15);

- В 1653 году — в Ферраре, на должности капельмейстера в Академии Смерти (ор. 18);

- В 1654 году — в Милане, капельмейстер Санта Мария делла Скала³⁵.

³⁴ В 1984 г. Мариэлла Сала, осуществившая реорганизацию Архива кафедрального Собора Брешии, в списке органистов и капельмейстеров, на который ссылается Валентини, нашла упоминание о Костанцо Антеньяти, служившем органистом с 1584 по 1624 годы. И хотя по состоянию здоровья главного органиста в разные годы заменяли другие музыканты, фамилии Марини среди них нет. Не исключено, что, будучи капельмейстером прихода св. Эвфемии (согласно указаниям на титульном листе ор. 3), Марини мог по особым случаям заменять Антеньяти, однако нет ни одного документа, подтверждающего его постоянную службу в соборе.

Таким образом, Бьяджо Марини упоминается, с большей или меньшей степенью подробности, во всех крупных музыкально-биографических словарях XVII–начала XX веков.

Дата рождения — версии и факты

До недавнего времени точная дата рождения композитора была неизвестна. Наиболее устойчивой и цитируемой оставалась версия датировки Доры Изелин [Iselin 1930, 3]³⁶. Ссылаясь на расписку Марини 1641 года, в которой композитор указывает свой возраст — «около 44 лет» (“44 anni circa”), она называет годом рождения композитора 1597-ой.

Долгое время эта дата оставалась единственной — хотя и не подтверждённой ни одним документом, но весьма правдоподобной, соотносимой с другими фактами биографии Марини. Лишь в 1997 году в итальянском «Международном журнале церковной музыки» была опубликована краткая, но знаковая статья О. Беретты [Beretta 1997, 189], целью которой было заполнить эту лакуну в биографии композитора³⁷. Исследователь опубликовал акт крещения Бьяджо Марини, хранящийся в Архиве прихода церкви святой Афры в святой Эвфемии в Брешии. Беретта не был первооткрывателем этого документа: уже в 1970 году другой итальянский музыковед, В. Гибелли [Gibelli 1970, 56], указал дату рождения Марини, ссылаясь на этот же источник, однако статья не имела должного резонанса. Впрочем, по признанию Беретты, он

³⁵ Эти сведения могли быть почерпнуты Айтнером из смешанного собрания, изданного Джорджо Роллой, куда вошли два мотета Марини и где указана должность Марини в Милане. Однако сборник был опубликован впервые в 1649 году и переиздан в 1653 году; таким образом, Айтнер опирался на устаревшие сведения.

³⁶ На дату, указанную Изелин, ссылаются впоследствии такие крупные исследователи творчества композитора, как В. Кларк [Clark, 1966], Т.Д. Данн [Dunn, 1969], Э. Селфридж-Филд [Selfridge-Field, 1975].

³⁷ Источником путаницы, возникшей в отношении даты рождения Марини, стали имущественные расписки, составляемые им в разные годы, а также завещание, датированное 1663 годом. Так, согласно последнему, Марини в год составления завещания было примерно 76 лет; таким образом, датой рождения композитора следовало бы считать 1587 год. В расписке 1651 года указано, что Марини около 50 лет, из чего следует, что он родился около 1603 года. Несмотря на усилия итальянских музыковедов (Ф. Фано, Ф. Пиперно), ни один из современных биографических источников (Grove, MGG) не содержит верной информации о годах жизни композитора. Лишь в новейшей итальянской энциклопедии «Биографический словарь итальянцев» содержатся уточнённые сведения с учётом недавних исследований [Piperno 2008].

лишь решил воочию убедиться в верности сведений, сообщаемых Гибелли.

Документ гласит:

«Марини

От 6 февраля 1594

*Бьязио и Пичино, сын мессира Феличиано Марино и Маддалены Юлии,
его супруги, был крещён мной, Доном Транкуилло, приходским священником
церкви Сан Сальваторе. Крёстным отцом является господин Трояно Маджо,
крёстной матерью — госпожа Марта из Сангирвази.*

Родился 3 того же месяца».

Таким образом, Марини родился в Брешии 3 февраля 1594 года — в день св. Бьяджо (Власия), у родителей Джулии (урождённой Бондиоли) и Феличиано (второе имя Бьяджо Марини — Пичино, в честь дедушки).

Семейство Марини было известно в Брешии с середины XV века и, судя по расписке композитора 1641 года, в которой перечислена вся принадлежащая ему в Брешии недвижимость, оно было довольно зажиточным [Fano 1973, 148]. В этой же расписке Марини указывает, что его прапрадед, Агостино, был учителем грамматики.

Дядя Бьяджо, Джачинто Бондиоли, также был композитором; брат Марино — монахом ордена Кармелитов. Предположительно, первым наставником Марини в музыке стал именно дядя — монах доминиканского ордена, служивший в монастыре Сан Домэнико в Венеции, автор собраний церковной музыки в новом концертном стиле³⁸. Именно его канцону (озаглавленную “La

³⁸ Свет на личность этого музыканта проливает статья Т. Д. Данна [Dunn, 2008]. Автор приводит сведения из брешианских хроник, где в разделе под заголовком «Знаменитые люди Квинцано д’Ольо» упомянут «Джачинто Бондиоли, доминиканец (1569–1637)» (цит. по Dunn, 2008, 197). Данн рассматривает все сохранившиеся сочинения Бондиоли: “Salmi intieri”, ор. 4 (Венеция, 1622), “Soavi fiori”, ор. 5 (Венеция, 1622) и “Psalmi”, ор. 8 (Венеция, 1627), а также инструментальную канцону “La Giacintina”, помещённую в ор. 1 Марини и сольный мотет “Ave verum corpus” в коллекции “Ghirlanda sacra”, собранной Леонардо Симонетти в 1625 году. Не сохранилось ни одного светского сочинения композитора; известна лишь одна инструментальная пьеса, поэтому трудно в полной мере судить о влиянии Бондиоли на творчество племянника. Однако приво-

Giacintina”) Марини в знак глубокой признательности учителю поместил в свой дебютный сборник “Affetti musicali” op. 1. В свою очередь, сам Бондиоли в посвящении «Псалмов», op. 8 (1627), обращаясь к принцу Филиппу Вильгельму Нойбургскому, сыну пфальцского герцога Вольфганга Вильгельма, при дворе которого служил в ту пору Марини, упоминает «*Бьяджо Марини, дорогого племянника*» (цит. по: [Fano 1965, 49]).

1.2. Профессиональное становление Марини: Брешия

Универсализм Марини-инструменталиста и высочайшее мастерство скрипичной игры, послужившие основой формирования скрипично-центристского образа в литературе о музыканте не столь удивительны для выходца из Брешии.

В XVI–XVII веках этот город на границе Венецианской республики и Миланского герцогства был одним из крупнейших центров инструментализма и развития музыкальных инструментов. Достаточно упомянуть имена музыкантов и инструментальных мастеров, работавших в этом городе: это органисты Клаудио Меруло, Флоренцио Маскера, Костанцо Антеньяти, в XVII веке — Лука Маренцио и Франческо Турини; органный мастер Грациадио Антеньяти и знаменитый Гаспаро Бертолотти да Салó, создатель скрипки в ее современной форме.

Безусловно, между ними происходил непрерывный процесс взаимодействия и взаимовлияния: возрастающий уровень мастерства в изготовлении инструментов стимулировал развитие техники исполнения, поиски тембровых возможностей, и, наоборот, появление в городе музыкантов-виртуозов дало толчок «борьбе за качество» среди инструментальных мастерских.

димые. Данным музыкальные примеры всё-таки дают нам весьма любопытное свидетельство «родства» двух композиторов: начальные интонации мотета “O Maria Dei genetrix” из собрания “Soavi fiori” — это инципит арии “La Soranza” из “Affetti musicali” op. 1 Марини. Этот же мелодический оборот встречается у Марини в мадригале “Qui quella bella bocca” из op. 2.

Особую роль Брешия сыграла в истории скрипки. Новейшие исследования, посвящённые скрипичным традициям города, относят первое упоминание скрипки в контексте, связанном с ним, уже к 1530 году [Ferrari Barassi 1990, 17–18]³⁹.

Приблизительно в эти же годы Джованни Мария Ланфранко, капельмейстер и каноник собора Брешии с 1528 по 1534 годы, впервые описывает род инструментов “*violette da arco senza tasti*” они же “*violette da braccio et arco*” — инструменты с тремя струнами (за исключением басовой разновидности, имеющей четыре струны), настроенные по квинтам [Lanfranco 1530, 137–138]. Речь идёт о первых представителях нового семейства скрипок, которое вскоре составит полноценную конкуренцию семейству виол.

К концу XVI–началу XVII века в Брешии уже сложилась определённая традиция скрипичной игры, о чём свидетельствует появление таких ярких скрипачей-виртуозов, как Дж. Б. Джакомелли (середина XVI века–1608 год)⁴⁰, Дж. Б. Фонтана (около 1571–1630) и Б. Марини.

Среди исследователей довольно устойчивой остаётся гипотеза, согласно которой скрипичному искусству Марини обучался у скрипача и композитора Джованни Баттиста Фонтаны⁴¹. Это предположение до сих пор не находит

³⁹ Э. Феррари-Барасси цитирует Пандольфо Нассино, автора брешианских хроник, который, описывая церемонию пасхальной мессы в “Santa Maria delle Grazie” в Брешии в 1530 году, рассказывает, что «она исполнялась приезжими скрипачами и монахом-брешианцем, который пел эту мессу» (“fo sonà li violini per certi forestieri, et fo uno frate bressano qual cantò ditta messa”, цит. по [Ferrari Barassi 1990, 18]). По справедливому замечанию исследовательницы, эти воспоминания — свидетельство того, что к тридцатым годам XVI века в Брешии уже вошло в практику участие скрипок в службе, однако Брешия ещё не располагала местными исполнительскими резервами, поэтому приглашались «приезжие скрипачи». Однако популярность нового инструмента, по-видимому, вскоре отозвалась и в брешианских инструментальных мастерских — на него появился спрос.

⁴⁰ Джованни Баттиста Джакомелли [Giacomelli, del Violino] родился в Брешии, около 1571 года обосновался в Риме. Служил капельмейстером в монастыре Сан Рокко, органистом в церкви Сан Джованни в Латерано. Работал в Мантуе и позже во Флоренции, где умер в 1608 году. Помимо виртуозного владения скрипкой, Джакомелли играл на арфе, лютне, органе, за что был ценим своими падронами и покровителями. Подобный инструментальный универсализм был присущ, по всей видимости, многим музыкантам Брешии. [Dizionario degli italiani, Vol. IV, 89]

⁴¹ Такое предположение высказывает Д. Изелин. Прямого подтверждения этой гипотезе нет; в качестве аргумента исследовательница приводит упоминание Дж. Б. Фонтаны как виртуозного скрипача в посвящении сборника брешианского композитора и органиста Ч. Гуссаго. Сборник был издан в 1608 году, когда Марини

документальных подтверждений, поэтому можно говорить лишь о том, что оба скрипача были носителями брешинской традиции инструментализма⁴².

1.3. «Музыкант Светлейшей Синьории Венеции»

Первый дошедший до нас документ, свидетельствующий о профессиональной деятельности Марини, датирован 26 апреля 1615 года, когда он был принят на должность музыканта в капеллу Сан Марко в Венеции. Этот факт зафиксирован в церковном акте церкви Св. Марка, том XVIII (1614–1620) от 25 апреля 1615 года: «*Бьяджо Марини принят на должность музыканта (musicico) дабы служить в церкви св. Марка с жалованием 15 золотых в год, со всеми условиями и обязательствами, а также с содержанием, полагающимся другим музыкантам-инструменталистам*» (цит. по: [Iselin 1930, 2]).

Вполне вероятно, что Марини — а ему исполнился всего 21 год — попал на столь престижную службу в Сан Марко благодаря протекции своего дяди. Как бы то ни было, пребывание Марини в Венеции, несмотря на краткость (предположительно с 1615 по 1619 годы), было чрезвычайно плодотворным с точки зрения становления его как музыканта. В этот период (с 1613 года) капеллу Дожей возглавлял Клаудио Монтеверди; с 1612 по 1619 годы вице-капельмейстером был Марко Антонио Негри (автор собраний мадригалов, среди которых — сборник “*Affetti amorosi*”, чей заголовок мог вдохновить Марини на создание его дебютного опуса). Должность *maestro dei concerti* в капелле с 1601 по 1617 годы занимал венецианский корнетист, представитель знаменитой династии музыкантов Джованни Бассано⁴³, которого сменил

было около 14 лет, что позволило автору допустить возможность обучения юного музыканта у прославленного мастера.

⁴² Джованни Баттиста Фонтана [Battista del Violino] — скрипач, композитор. Родился в Брешии предположительно около 1571 г. Работал в капелле церкви Санта Мария делле Грацие в Брешии, позже в Риме и Падуе, где умер во время эпидемии чумы 1630 года. Автор собрания инструментальной музыки “*Sonate à 1, 2, 3 per violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino e simile altro istromento*”, опубликованного посмертно, в 1641 году.

⁴³ Дж. Бассано (1560/61–1617), инструменталист, певец, композитор и теоретик. Уже в 16 лет он был принят на должность пиффара в ансамбль пиффаров Дожа; позже пел в хоре Сан-Марко, преподавал сольфеджио в семинарии Сан-Марко. С 1601 года и до самой смерти Бассано возглавлял инструментальный ансамбль базилики, сменив на этом посту Джиролама дала Каза. Как теоретик Бассано знаменит благодаря своему посо-

Франческо Бонфанте; главным органистом служил Джованни Баттиста Грилло; коллегами Марини были Франческо Барбарино по прозвищу «Пезарино»⁴⁴ и Джованни Роветта, ставший впоследствии вице-капельмейстером (1626–1644).

Безусловно, столь яркое профессиональное окружение благотворно повлияло на раннее становление таланта Марини, определило его музыкальные вкусы и приоритеты⁴⁵.

В первые годы пребывания в Венеции Марини уже мог состоять в браке. На это указывает документ от 18 февраля 1617 года, хранящийся в Государственном Архиве Венеции (*Нотариальные акты, конверт 777, листы 66r-v*), в котором Марини обращается к клирику Бергамо с просьбой «представлять его в бракоразводном процессе между ним и его женой, госпожой Паче Бонелли» (цит. по: [Miller 1997, 14–15]). На основании этого документа Р. Миллер выдвигает предположение, что брак был заключён за пределами Венеции, в начале 1615 года или ранее, до приезда Марини в Венецию.

Впоследствии Марини предпочтёт скрыть этот факт своей биографии: в расписках разных лет (*polizza d'estimo*) ни разу не упомянуто имя его первой жены⁴⁶.

бию “Ricercari et cadentie” (1585), совмещающему в себе собрание пьес автора и дидактический раздел о каденциях и украшениях. [Erig 1976, 3–4]

⁴⁴ Ф. Пиперно высказывает предположение, что это брат знаменитого Бартоломео Барбарино, автора музыки в новом «монодийном» стиле. В пользу этой гипотезы автор приводит тот факт, что адресатами одного из собраний Б. Барбарино являются братья М. и Т. Джунти.

⁴⁵ В Венеции Марини мог брать уроки композиции у Клаудио Монтеверди. Такую версию выдвигают, в частности, В. Кларк [Clark 1966, 6] и Ф. Фано [Fano 1965, 50], приводя в качестве косвенного подтверждения то, что один из балетто своего первого сборника “Affetti musicali” композитор озаглавил “Il Monteverde”. Развивая эту идею, можно предположить, что юный музыкант обучался также у главного органиста Сан Марко — Дж.Б. Грилло, так как одна из инструментальных симфоний ор. 2, также написанного в годы службы в Венеции, названа “La Grylla”.

⁴⁶ Этот факт Р. Миллер объясняет стремлением Марини откеститься от своего «неблагородного» происхождения. В доказательство исследователь приводит тот факт, что два последующих брака Марини заключал с женщинами из знатных семейств, что позволило ему подняться на более высокую социальную ступень; именно по этой причине во всех имущественных расписках композитор «тщательно» (“carefully”), по выражению Миллера, фиксировал благородное происхождение своих жён [Miller 1997, 15]. Версия американского исследователя, возможно, и не лишена основания. Однако истинная причина развода и последующего «умалчивания» композитором имени первой жены могла быть и сугубо личной — размолвка, ссора супругов; не стоит забывать, что Марини впервые женился в юном возрасте. Гораздо более важным обстоя-

Первые публикации

В годы пребывания в Венеции вышли в свет два собрания Марини — инструментальные пьесы “*Affetti musicali... a 1.2.3*” *op. 1* и вокально-инструментальный сборник “*Madrigali et symfonie a una, 2.3.4.5*” *op. 2*⁴⁷. На титульных листах обеих публикаций Марини называет себя “*musico della Serenissima Signoria di Venetia*”.

Первое из опубликованных Марини собраний — “*Affetti musicali*”, посвящено братьям Джованни Мария (? – около 1632) и Томмазо Джунти (1582–1618), членам знаменитой семьи книгопечатников. Посвящение датировано 28 января 1617 года, однако есть основания считать фактическим годом издания 1618-ый, так как Марини мог датировать посвящение по венецианскому календарю⁴⁸.

Ниже мы приводим его целиком:

«Сиятельнейшим господам, синьорам Джованни Марии и Томмазо Джунти, моим Высокочтимым Господам.

Дабы услужить и выказать покорность некоторым своим господам и покровителям, выполняю их сердечную просьбу и выпускаю в свет эти музыкальные композиции, или, лучше сказать, незрелые плоды моего усердия. И опасаясь, что они обречены на вечное забвение, то ли из-за несовершенства их, то ли из-за коварства нашего времени, я возложил надежду на покрови-

тельством в этой истории, на наш взгляд, является то, что после развода именно Марини, а не его жена, взял на себя заботу о двух детях, рождённых в первом браке (подробно об этом — ниже).

⁴⁷ Несмотря на то, что на титульном листе *op. 2* из инструментальных жанров упоминается лишь симфония, жанровый состав инструментальных пьес здесь весьма разнообразен. Три пьесы имеют смешанное название «симфония и балетто» (или в обратном порядке, по-разному в разных партиях). Термин «соната» в этом собрании не встречается, но при взгляде на три пьесы, названные симфониями, становится понятно, что любую из них при желании можно было бы назвать сонатой. Это соответствует ситуации, знакомой нам по первому изданию музыки Марини, где разница между сонатой и симфонией также не вполне определённа.

⁴⁸ Венецианский календарь (“*More Veneto*” — «венецианский способ») — старинный календарь, который использовался в Венеции. Согласно ему, годовой отсчёт вёлся от 1 марта (который назывался январём). Таким образом, год начинался 1 марта и заканчивался 28 (29) февраля. Поскольку посвящение датировано 25 января 1617 года по венецианскому календарю, по современному календарю это означает 25 марта 1618 года.

тельство Моих Сиятельных Синьоров и украсил [эти пьесы — К.Н.] именами их — уверенный в том, что для них будет честью услышать эти имена в домах Прославленных Синьоров. Быть может, впоследствии они могли бы одобрить и другие искусные концерты для своего развлечения и засвидетельствовать, тем самым, возможность им выйти в свет, не опасаясь быть разорванными на куски и осмеянными, — благодаря той оценке, что исходит от исключительных знаний и глубокого понимания, свойственных Сиятельным Синьорам в музыке и в других славных делах. Снизойдите же, прошу Вас, окажите мне почтение, чтобы эти мои композиции вышли в свет в сопровождении имён Сиятельных Синьоров, дабы дать им жизнь, которую они не могут принять от автора, и ответить на мои преданные и благодарные чувства, с которыми они посвящены и подарены. Молю Бога об исполнении желаний Сиятельных Синьоров и целую руки, преисполненный чувств.

Венеция, от 25 января 1617 года

Преданнейший слуга Сиятельных Синьоров,

Бьяджо Марини»

Этот документ представляет собой немалый интерес и как замечательный образец посвящения, без которого не обходилось ни одно печатное издание того времени, и как уникальное автобиографическое свидетельство, раскрывающее обстоятельства жизни самого Марини в этот период.

Очевидно, что начинающему самостоятельный путь музыканту было необходимо покровительство влиятельных людей, поэтому Марини не скупится на комплименты в адрес своих патронов, расхваливая их музыкальный вкус и добродетели. Наряду с благодарностью за меценатство, посвящение содержит и скрытую просьбу о покровительстве последующим публикациям: «Быть может, впоследствии они могли бы одобрить и другие искусные концерты для своего развлечения и засвидетельствовать, тем самым, возмож-

ность им выйти в свет, не опасаясь быть разорванными на куски и осмеянными <...>».

Похоже, что Марини имел в виду совершенно конкретное собрание, к тому моменту подготовленное к публикации — свою первую книгу вокальной и инструментальной музыки, “*Madrigali et symphonie*” op. 2. По неизвестным нам сегодня мотивам, братья Джунти не откликнулись на просьбу своего протеже. Можно предположить, что они предпочли поддержать издание модной новинки — сборника пьес для инструментального ансамбля, а не ставшего уже традиционным собрания мадригалов (пусть и «приправленного» инструментальными пьесами).

Как бы то ни было, второй опус Марини не залежался в столе и вышел в свет спустя всего три месяца после публикации “*Affetti musicali*”, на сей раз благодаря «протекции прославленного Синьора Джузеппе Тедольдо Катани, главного почтмейстера его Священного Величества Короля Чехии»⁴⁹. Годом ранее королем был избран Фердинанд II из рода Габсбургов (1578–1637), будущий король Венгрии (с 1618 года) и император Священной Римской Империи (с 1619 года). То обстоятельство, что публикации нового опуса Марини поспособствовал Катани, свидетельствует о завязавшихся контактах музыканта с Габсбургским двором, которые могли сыграть важную роль в его карьере, к чему мы еще вернемся⁵⁰.

Инструментальные пьесы op. 1 и 2 названы в честь знаменитых людей Венеции, Бергамо, Вероны, Падуи, Адрии, Тревизо, Брешии — аристократов, властителей, музыкантов (распространённая практика того времени), — настоящее музыкальное посвящение той среде, в которой сформировался

⁴⁹ В оригинале: “*Sagrata in protezione al molto illustre sig. Giuseppe Tedoldo Catani Mastro delle Poste per la Maestà sacra del Rè di Boemia*”.

⁵⁰ С именем Фердинанда II Габсбургского связана особая страница в итальянской музыке раннего барокко. Истовый католик, воспитанный иезуитами, он был одновременно страстным поклонником итальянского искусства и музыки. В годы его правления в его резиденцию в Грац, а затем и в Вену были приглашены выдающиеся итальянские музыканты – певцы, органисты, инструменталисты, композиторы, благодаря чему всего за несколько лет город стал одним из центров современного музыкального искусства, наряду с Венецией и Римом.

композитор, свидетельство тех многочисленных впечатлений, что подарила юному музыканту Венеция.

Имена поэтов, к чьим текстам обращался Марини в своем первом вокальном собрании, как и в последующих вокальных и вокально-инструментальных его опусах, в большинстве случаев неизвестны. Причин такого «пренебрежительного» отношения к авторству поэтического текста, на наш взгляд, несколько. Дело в том, что во времена Марини многие из этих текстов были широко в ходу, о чём свидетельствует использование одного и того же стихотворения многими композиторами-современниками. Таким образом, либо тексты в силу своей популярности становились частью городского фольклора, и их авторов уже никто не помнил, либо имена этих поэтов были столь известны, что указывать их в издании было лишним, либо, напротив, поэт был малоизвестен, и упоминание его композитор не считал нужным⁵¹.

Возвращение в Брешию

Третий сборник сочинений — *“Arie, madrigali et correnti” op. 3* (1620), был издан в Венеции, хотя создавался уже в Брешии, куда Марини вернулся на должность капельмейстера в церкви святой Евфемии. Неизвестно, когда именно Марини оставил службу в Сан Марко; в документах указан лишь день его увольнения *«прошедшего 7 декабря»* (*“7 dicembre passato”*). Сопоставляя эту дату с датировками посвящений op. 2 и 3, В. Кларк делает вывод, что Марини мог покинуть Венецию в декабре 1619 года [Clark 1966, 7].

Посвящение op. 3, адресованное Людовико Баителло, датировано 25 августа без указания года; это может свидетельствовать о том, что издание сборника было осуществлено в краткие сроки [Benzoni 1963].

⁵¹ Лишь в двух сочинениях — открывающем собрание сольном мадригале *“Le carte in ch’io primier scrissi”* и арии на венецианском диалекте *“Anzoletta del ciel”* — исследователям удалось идентифицировать авторов текстов [Neue Vogel 1977]. Первое из них, с ремаркой *“in Stile recitativo”*, написано на стихи Дж. Марино, второе — на стихи Маффео Веньеро.

В этом собрании Марини обращается к творчеству популярнейших поэтов своей эпохи — Микеланджело Буонаротти (“*Tirinto mio*”), Габриэлло Кьябреры (“*Al Fonte, al prato*”) и Джанбаттисты Гуарини (“*La bella man vi stringo, T’amo mia vita*”), и вновь — к поэзии Дж. Марино (“*O tronchi innamorati*”); авторы остальных текстов неизвестны.

О новой должности музыканта мы узнаём из титульного листа ор. 3, так как документов о принятии его на службу в церковь в святой Евфемии не сохранилось.

1.4. «Музыкант и скрипач Его Высочества герцога Пармы»

В свой родной город Марини вернулся ненадолго. Уже в начале 1621 года он был принят на должность музыканта и скрипача (*musico e sonator di violino*) при дворе герцога Фарнезе в Парме. Это зафиксировано в Списке жалований (*Ruolo di Provigioni*), хранящемся в Государственном Архиве города: «30 января 1621 года Господин Бьяджо Марини, брешшанец, принят на службу Е[го] С[ветлейшего] В[ысочества] как музыкант с жалованием в 4 скудо, 7 лир, 6 сольдо в месяц, с оплатой в конце каждого месяца [...] Данное жалование вступает в силу с 1 февраля 1621 года» (цит. по: [Clark 1966, 10]). Этот же документ содержит информацию о том, что Марини получал жалование вплоть до апреля 1623 года; последняя запись, касающаяся музыканта, содержится в списке получающих жалование (*Ruolo dei Provectionati*), где записано: «оставил службу».

Одновременно со службой при дворе Фарнезе Марини поступил в капеллу церкви “*Santa Maria della Steccata*”, с обязательством «петь и играть на тех инструментах, которыми профессионально владеет» (“*servire nella Musica in cantare [que pour] quelli instramenti sonare di quali fa professione*”) [Iselin 1930, 3]. Таким образом, и в Парме вокально-инструментальный универсализм Марини оказался востребованным.

На момент вступления Марини в должность в Парме правил герцог Рануччо I Фарнезе (1569–1622). Музыка и театр были страстью Рануччо — на них он не жалел средств. Во время его правления, в 1618 году, в Парме было завершено строительство грандиозного придворного театра — личной театральной сцены семьи герцога (проект архитектора Дж. Б. Алеотти). Для оформления интерьера нового театра был приглашён художник Леонелло Спада (1576–1622) — друг и последователь Караваджо.

Неудивительно, что именно в период пребывания на службе Рануччо Фарнезе Марини создал своё единственное театральное сочинение — вокальный монолог “*Le Lagrime d’Erminia in stile recitativo*”.

После смерти Рануччо I власть перешла к его брату, кардиналу Одоардо, после его смерти — к малолетнему сыну Рануччо I, Одоардо (1612–1646) и вдове, Маргарите Альдобрандини⁵².

Пармские публикации

Во время службы Марини в Парме были изданы три его опуса, все они — вокальные: несохранившийся сборник “*Musiche a 1.2.3.4.5 e 6*” *op. 4* (1622), напечатанный типографией Гардано в Венеции, а также “*Scherzi e canzonette*” *op. 5* для одного и двух голосов с basso continuo (1622) и “*Le lagrime d’Erminia in stile recitativo*” *op. 6* («Плач Эрминии, в речитативном стиле», 1623), опубликованные в типографии Антео Виотти в Парме.

В посвящении Марини обращается к правителю Мантуи Фердинандо Гонзага, который покровительствовал изданию и, возможно, финансировал его. На титульном листе *op. 5* содержится следующая информация:

«Скерцо и канцонетты для одного, двух голосов Бьяджо Марини, музыканта и скрипача В[ысочайшей] С[иньории] Пармы, приспособленные для пения с китароном, китарильей и другими инструментами подобного рода.

⁵² Ф. Пиперно предполагает, что причиной увольнения Марини могло быть вынужденное решение Маргариты отказаться после смерти мужа от дополнительных трат [Piperino 2005, 2].

Сочинение пятое. Светлейшему Фердинандо Гонзага, герцогу Мантуи и Монферраты и др. В Парме, 1622, под руководством Антео Виотти. С высочайшего позволения»

Следующее собрание, “Le Lagrime d’Erminia”, посвящено кардиналу Алессандро д’Эсте. Сборник включает вокальный монолог «Слёзы Эрминии», а также пять од. Все тексты принадлежат Гуидо Казони — поэту и литератору из Серравалле, члену знаменитой Академии Неизвестных (Accademia degli Incogniti) в Венеции и Академии Страстных (Accademia degli Ardenti) в Серавалле, составителю одной из первых биографий Торквато Тассо.

1.5. Служба в Нойбурге-на-Дунае

В беспокойной, полной переездов и служебных перипетий жизни Марини годы, проведённые при дворе правителя герцогства Пфальц-Нойбург Вольфганга Вильгельма в Баварии (предположительно 1623–1645), представляют особый интерес для его биографов. С одной стороны, многие обстоятельства жизни музыканта в этот период документированы и известны до мелочей — такие, например, как подготовка к свадьбе или покупка дома. Вместе с тем, большой промежуток жизни музыканта (1628–1640) представляет собой лауну в его биографии; письменные источники этих лет фрагментарны и порой противоречат друг другу.

Новый падрон Марини — правитель герцогства Пфальц-Нойбург, Вольфганг Вильгельм из рода Виттельсбахов (1578–1653, правил с 1614 года) был страстным любителем музыки и живописи, покровителем искусств и меценатом. Пойдя против воли отца, убежденного протестанта, Вольфганг обратился в католичество⁵³. При нем была возведена иезуитская церковь Св. Андрея в

⁵³ 11 ноября 1613 года состоялось бракосочетание герцога Вольфганга Вильгельма с Магдаленой, сестрой герцога Баварии Максимилиана I, влиятельного в католическом мире политика. Незадолго до этого герцог втайне от отца принял католическую веру; в 1614 году он сделал это официально в своей второй резиденции в Дюссельдорфе. Без сомнения, помимо личных, Вольфгангом руководили и чисто политические мотивы: приняв католичество, он обретал мощных союзников в лице католической лиги, Испании и нового кайзера.

Дюссельдорфе, коллекция картин его резиденции составила основу будущей картинной галереи Дюссельдорфа; церковь Св. Петра в Нойбурге была перестроена в стиле барокко, ее алтарь украсили полотна Рубенса⁵⁴. Свой портрет герцог заказал знаменитому фламандцу Ван Дейку.

Преобразования коснулись и придворной капеллы. Поначалу, как и при отце Вольфганга Вильгельма, ее основу составляли немецкие музыканты из Мюнхена, Аугсбурга и Вюрцбурга. Однако уже в 1620 году на должность капельмейстера был назначен итальянец Джакомо Негри, исполнитель на теорбе и певец, служивший при дворе в Мюнхене в 1609–1610 годах. Вероятно, именно Негри, владевший искусством игры на новомодном инструменте и практикой *basso continuo*, принес в Нойбург моду на монодийный стиль. В 1618, 1619 и 1620 годах Негри совершает поездки в Италию: в первый раз для приобретения новых нот, во второй — с целью заказать инструменты для капеллы. Целью его третьего визита в Италию было найти и пригласить местных музыкантов в Нойбург-на-Дунае, на службу в герцогскую капеллу. Именно тогда, по версии А. Эйнштейна, могло состояться знакомство с Джакомо Негри и первый контакт Марини с нойбургским двором. Однако, на наш взгляд, знакомство двух музыкантов могло состояться и раньше: Эйнштейн упоминает, что в свою первую поездку в Италию Негри взял мальчика по имени Балтазар с тем, чтобы найти для него учителя по скрипке — должность, которая впоследствии будет поручена Марини [Einstein 1908, 344–345]. Не исключено, что именно это обстоятельство стало поводом для их знакомства.

⁵⁴ В 1615 году по заказу пфальцгерцога Рубенс пишет свои картины «Страшный суд», «Поклонение волхвов» и «Двенадцать апостолов» для алтаря обновленной церкви Св. Петра. Ван Дейк в 1629 году написал портрет Вольфганга [Clark 1957, 29].



Замок Виттельсбахов в Нойбурге-на-Дунае. Современный вид

«Руководитель ансамблей, приближенный музыкант»

Марини был приглашен ко двору Вольфганга Вильгельма на должности руководителя ансамблей и камерной музыки (*maestro dei concerti*, *maestro della musica di camera*) и приближенного музыканта герцога (*musico riservato*). В обязанности Марини входило также сочинение застольной музыки (в документах фигурирует “Tafel-musik”) и пьес для домашнего музицирования (“*musica di camera*”, “*concerti*”). Доподлинно известно, что Марини приступил к службе в Нойбурге осенью 1623 года⁵⁵.

В 1957 году исследовательница вокального творчества Марини В. Кларк опубликовала три рукописных наброска из секретного архива Баварии (Geheimes Archiv Bayer, Архив Мюнхена), где в деталях описаны должностные обязанности Марини как руководителя ансамблей (*maestro dei concerti*) и музыканта для особых случаев (*musico riservato*)⁵⁶.

⁵⁵ Неоспоримым доказательством его возвращения ко двору Вольфганга Вильгельма является контракт о покупке дома в Доферхофе, пригороде Нойбурга-на-Дунае, датированный 6 ноября 1623 года.

⁵⁶ Тот факт, что в этих документах должность капельмейстера Негри написана на немецкий манер «capellmaistro», а должность Марини — «maestro dei concerti», а не «concertmaistro» (по аналогии), указывает, что само это понятие было в новинку для немецких земель и, вероятнее всего, пришло из Италии вместе с модой на инструментальную ансамблевую музыку.

В частности, в документах разъяснено, какие именно обязанности подразумевала каждая из этих должностей:

«Когда у Марини будут новые замыслы, ему всегда будет дозволено репетировать <...>. Когда же следует репетировать с большим ансамблем, капельмейстер, дабы не преуменьшать уважение к нему, должен будет давать темп <...>, однако в сочинения на 3 или 4 партии капельмейстер вмешиваться не должен».

Таким образом, титул “maestro della musica da camera” давал Марини право сочинять музыку и дирижировать ею, впрочем, лишь в том случае, если количество голосов не превышало трех-четырех.

Следующая часть документа имеет подзаголовок “*Musico riservato*”:

«Капельмейстер будет удовлетворён, если у Марини будет титул руководителя ансамблей, и он сможет заниматься с музыкантами. Но вместе с тем, дабы не выказать неуважения к нему (капельмейстеру. — К. Н.), он желает, чтобы в присутствии [Его Высочества] капельмейстер всегда давал темп, если только сам он не поручил этого руководителю ансамблей или Его Высочество не распорядилось иначе.

Ханс Бауман

Фрёлих

Георг Хаммербах

Д. Кристманн»⁵⁷

Ещё один архивный документ, помимо разъяснения должностных обязанностей Марини, раскрывает некоторые обстоятельства совместной работы Марини и капельмейстера Негри, проливая свет на их личные взаимоотноше-

⁵⁷ По сведениям В. Кларк, Ханс Бауман был таможенным секретарём двора, Доктор Георг Людвиг Фрёлих — канцеляром; Георг Хаммербах — придворным трубачом и инструменталистом [Clark 1957, 29]. О Докторе Кристманне исследовательнице известно лишь то, что он умер в 1622 году, однако это позволяет ей сделать вывод, что письмо могло быть написано в 1619 году — в период, когда Марини оставил службу в Венеции и ещё не приступил к исполнению обязанностей в Брешии.

ния. Очевидно, что служба Марини в Нойбурге была с самого начала омрачена конфликтом с капельмейстером. Большинство исследователей (В. Кларк, вслед за ней Г. Бруннер, Р. Миллер и др.) сходятся в том, что причиной его могла быть зависть Негри к несравнимо бóльшим талантам его соотечественника и к тому обстоятельству, что Марини владел скрипкой — новым в этих землях и популярным инструментом⁵⁸.

«1. У Марини будет титул руководителя ансамблей (maestro dei concerti)

2. [Марини] будет приближённым музыкантом (musicato riservato) и со своей скрипкой не будет участвовать в больших ансамблях, так как не может быть хорошо слышен. Руководитель ансамблей будет сообщать капельмейстеру обо всём, что касается инструменталистов, и только уладив все вопросы с ним, Марини будет иметь возможность воплощать свои замыслы (concetti) и дирижировать музыкой.

3. Ожидается, что [он] может координировать игру музыкантов и не дирижируя, ибо они и так играют слаженно.

4. Когда он сам играет на скрипке, капельмейстер дирижирует.

5. Марино [sic] будет прилагать все усилия, чтобы хорошо заниматься с музыкантами.

6. При исполнении сочинений для большого ансамбля ему [руководителю ансамблей] следует играть на своей скрипке, уступая место капельмейстеру, чтобы музыканты лучше играли в такт, а звучание ансамбля производило соответствующий эффект.

7. Оба будут жить в согласии и относиться друг к другу с должным уважением, не давая повода злым языкам, дабы служить прекрасной цели, к которой так стремится его Высочество и которая так необходи-

⁵⁸ Вероятно, Негри досаждало и то, что Марини удавалось управляться с капеллой лучше, чем ему, тем более что композитор использовал любую возможность, чтобы разучивать с музыкантами собственные сочинения.

ма для их службы. Более того, если один из музыкантов услышит, что о другом говорят без должного уважения, обязан не только не слушать этого, но и защитить честь другого, насколько это в его силах» (цит. по: [Brunner 1997, 103–104])⁵⁹.

Третий документ в общих чертах повторяет содержание предыдущих, однако некоторые формулировки дают более чёткое представление о служебных обязанностях Марини и о музыке, которая звучала при дворе герцога:

«3. Когда он (Марини — К.Н.) должен прибыть на службу Его Высочества, капельмейстер известит об этом музыкантов»

<...>

4. Когда он должен играть один или вдвоём, нет надобности давать темп

5. Если капельмейстер, или руководитель ансамблей создадут новое сочинение, они должны ставить об этом в известность Его Высочество каждое воскресенье или праздничный день с тем, чтобы он для своего удовольствия заказал исполнение одного или другого» [Ibid., 105]

В мюнхенском архиве хранится и другой примечательный документ, во многом перекликающийся со служебным контрактом, а именно письмо Марини к герцогу; к сожалению, дата его написания неизвестна. Судя по содер-

⁵⁹ Приводимые выше выдержки из архивных документов, по версии В. Кларк, свидетельствуют о том, что первые контакты Марини с Германией завязываются уже в 1619 году [Clark 1957, 29]. На наш взгляд, эта гипотеза необоснована. По прочтении документов складывается впечатление, что все они были составлены не только и не столько с целью разъяснить Марини его будущие обязанности, сколько разграничить обязанности капельмейстера и концертмейстера, обозначить, условно говоря, «сферы влияния» каждого с тем, чтобы избежать конфликтов. А это значит, что уже были попытки совместной работы Негри и Марини, которые не увенчались успехом и потребовали вмешательства управляющих двора. Маловероятно, что потребность в документе такого рода могла возникнуть в 1619 году, ещё до приезда Негри в Италию и официального их знакомства. Опираясь на имеющиеся факты — поездка Негри в Италию состоялась с марта по август 1620 года, посвящение ор. 3 в Брешии подписано 25 августа 1620 года — можем предположить, что Марини впервые оказался в Германии именно в этот период, незадолго до назначения в Брешию. Это не противоречит сведениям Эйнштейна. С другой стороны, последующая переписка администрации двора

жанию, оно могло быть написано после апреля 1623 года, когда Марини уже оставил службу в Парме; кроме того, по прочтении его становится ясно, что для музыканта это была уже вторая попытка устроиться на службу в Нойбург, поскольку первая, по-видимому, сорвалась из-за упоминаемого в служебном контракте конфликта с капельмейстером.

«Светлейший Синьор,

Бьяджо Марини, преданнейший и покорнейший слуга Вашего Светлейшего Высочества, просит Вас о возможности остаться на службе при нижеописанных условиях, со всей душой готовый служить Вашему Светлейшему Высочеству, которому всегда остается обязан и премного благодарен.

*Во-первых, пока не будет закрыта дорога, он мог бы демонстрировать талант, данный божественной милостью, как в церкви, так и при дворе под титулом **руководителя ансамблей** или **руководителя камерной музыки**, на усмотрение Вашего Светлейшего Высочества, поскольку состоял на этой ответственной службе у других князей Италии.*

Во-вторых, и в церкви, и при дворе он всегда готов быть к услугам Вашего Высочества.

В-третьих, он мог бы быть полезен и в других случаях, где нужно исполнять музыку, ежедневно, в том числе и во время путешествий, и всё это потому, что желает мира между ним и руководителем капеллы.

В-четвертых, просит, чтобы ему было предоставлено место в доме, поскольку нуждается в жилье, дабы с должным рвением исполнять службу.

Пятое. Сопровождаемый двумя детьми, он надеется, что в скором времени те могли бы служить Вашему Высочеству. Потому хотел бы, чтобы по возможности была проявлена забота об их пропитании, подобная тому, как заботятся о других сопрано капеллы, и о жилье на зимний период, в котором они могли бы оставаться постоянно, дабы сохранить здоровье.

Оплату и вознаграждение вверяет врожденному милосердию Вашего Светлейшего Высочества, однако с обещанием, что она будет достаточной, чтобы жить достойно.

С надеждой и благодарностью»

(цит. по: [Zoni 2004, III]).

Несмотря на вмешательство администрации двора, Негри и Марини так и не смогли окончательно договориться и распределить свои обязанности, о чем свидетельствует письмо от 27 февраля 1624 года, адресованное герцогу в его резиденцию в Дюссельдорфе. В нем судебный пристав Госвин Фрайхерр фон Спирик, духовные директора и советники герцога Михаэль Миссигман, Якоб Линних, адресуют герцогу обстоятельный отчет о деятельности капелмейстера и концертмейстера двора [Einstein 1908, 351].

Согласно письму, и один, и второй слишком мало времени уделяли службе в церкви и без объяснения причины отсутствовали на службе⁶⁰. Кроме того, два мальчика, которых Марини привез с собой из Италии для службы в герцогской капелле и два дискантиста капеллы (немцы) не исполняли должным образом своих обязанностей — не участвовали в исполнении застольной и камерной музыки, так как Марини занял их в разучивании своих сочинений.

В ответе от 8 марта 1624 года Вольфганг Вильгельм защищал Марини, ссылаясь на то, что в обязанности композитора входило, прежде всего, сочинение и исполнение застольной и камерной ансамблевой музыки⁶¹. Что касается самовольного распоряжения Марини музыкантами, герцог просил администраторов двора предупредить руководителя ансамблей о возможных рас-

⁶⁰ Марини, действительно, нередко отсутствовал в Нойбурге, однако на то у него была уважительная причина, о которой герцог прекрасно знал: музыкант сопровождал его в поездках в Дюссельдорф и в Брюссель. По-видимому, администрация двора просто не была предупреждена об отъезде музыканта. Что касается службы в церкви, то это было обязанностью капелмейстера.

⁶¹ “<...> Und was dan ferner den biagio Marini anlangt, weiln er ordinarie In der Kirchen khein directorium hat[...] derselbe vff die taffel music vnd Concerten bestellt ist”(цит. по [Einstein 1908, 350]; орфография сохранена) .

ходах, но очень деликатно, чтобы тот не потерял вкуса к сочинению⁶². В отношении Негри герцог был строже — он потребовал от капельмейстера вернуться на службу, или, в случае, если он этого не сделает, возместить убытки, причиненные двору вследствие его отсутствия, и покинуть свой пост.

Конфликтные отношения с капельмейстером Негри усугубили бытовые тяготы, которые Марини испытывал в связи с женитьбой и покупкой дома в Доферхофе⁶³. В мюнхенском архиве сохранилось письмо Марини герцогу, написанное в марте 1624 года, где он обращается к своему падрону за помощью, описывая, помимо собственных невзгод, бедственное положение местных жителей: «крестьяне через десять или пятнадцать дней останутся без пропитания, и я в самом деле этим обеспокоен, но, надеюсь, данной Вам милостью, Вы не осудите меня, ведь мои расходы увеличились после женитьбы, и все продолжают расти» (цит. по: [Clark 1966, 31]). Марини жалуется, что вынужден заниматься проблемами, связанными с покупкой дома и делами крестьян, вместо того, чтобы «сочинять музыку для церкви и дома В[ашего] С[ветлейшего] В[ысочества] и обучать мальчиков сопранистов, а также заниматься другими подобным вещами <...>» [Ibid.]⁶⁴.

Вольфганг Вильгельм откликнулся на просьбу своего музыканта о возможности путешествовать с ним, тем самым, избегая конфликтных ситуаций с капельмейстером. Уже в мае 1624 года Марини сопровождал герцога в его путешествии в Брюссель⁶⁵, где находилась резиденция эрцгерцога Альберта Австрийского и эрцгерцогини Австрийской, принцессы Испании Изабеллы

⁶² “<...> Marschalck sollt denselben gleichfalls Zue euch erfordern vnd mit gueter Bescheidenheit, damit derselbe nit disgustirt und also die lust von der Music abkhomen” [Ibid. 350]

⁶³ Уже 13 ноября 1623 года Марини вступил в брак с Хеленой Ханин, дочерью советника Великого герцога Австрии Леопольда Вильгельма⁶³. В этом браке родились двое детей — в 1625 году Маддалена (это имя было дано ей, по-видимому, в честь матери композитора) и в 1629 году — Джованни Никола.

⁶⁴ В письме от 6 декабря 1623 года из Дюссельдорфа он называет его «Дорогой преданный Бьяджо Марини» (“Lieber getreuer Biagio Marini”). А в 1626 году Марини был присвоен титул Кавалера (Cavaliere), что существенно повысило социальный статус музыканта, не обладавшего благородным происхождением.

⁶⁵ Подобные поездки, должны были быть для него непозволительной роскошью, так как будучи в отъезде, он должен был оплачивать пустующий дом в Доферхофе.

Евгений⁶⁶. В 1625 году Марини побывал в Штутгарте (в этот период в городе работал Иоганн Якоб Фробергер). В архиве города хранится квитанция на сумму 60 рейхсталеров, которые композитор заплатил, как предполагают исследователи, за издание *op. 9*.

Что касается решения герцога об увольнении Дж. Негри, то оно было непоколебимым: 2 июня 1624 года капельмейстер был освобождён от своих обязанностей и уже через десять дней Марини занял его пост.

Продвижение по службе, счастливо разрешившее невзгоды первого года в Нойбурге, весьма положительно сказалось на творческой продуктивности композитора. В течение следующих трех лет он подготовил к публикации три сборника музыки: “*Concerti/ Per le musiche di camera*” *op. 7* — собрание концертных мадригалов от четырёх до шести голосов с инструментами; “*Sonate. Symphonie. Canzoni, passemazzi, balletti, correnti, gagliarde e ritornelli*” *op. 8* — обширную коллекцию из 62 инструментальных произведений; “*Madrigaletti*” *op. 9* — 23 пьесы от одного до четырех голосов с *continuo*⁶⁷.

Согласно перечню музыкантов двора, приведённому ниже, Марини сохранил этот пост капельмейстера в 1628 году:

«Капельмейстер Бьяджо Марини

Его дочь Джулия Марини

Басист Якоб Кляйн

⁶⁶ Своё новое сочинение — большое собрание инструментальных пьес *op. 8* Марини посвятил инфанте. Из посвящения, датированного июлем 1626 года, мы узнаём, что Марини была оказана честь играть перед Её Высочеством некоторые пьесы, позже вошедшие в это собрание.

⁶⁷ Примечательно, что во всех трёх сочинениях имеются расхождения в дате посвящения и публикации. Так, посвящение *op. 7* датировано 1 сентября 1624 года, однако на титульном листе значится 1634 год. В посвящении «*Sonate*» *op. 8* стоит дата 1 июля 1626 года; титульные листы в разных голосах имеют расхождения в датировке — 1626 и 1629 годы. «*Madrigaletti*» *op. 9* издан в 1635 году с датой посвящения — 1 июля 1625 года. Согласно датам посвящений,opus были созданы: “*Concerti*” в 1624 году, “*Madrigaletti*” *op. 9* — в 1625, “*Canzoni, symphonie*” *op. 8* — до 1626 года. Франко Пиперно называет следующие возможные причины этих расхождений: «либо речь идёт о процессах печати, начатых, но приостановленных из-за отсутствия финансирования, и продолженных лишь спустя годы, либо дошедшие до нас экземпляры — переиздания утерянных оригиналов, выставленные на рынок с простой заменой даты оттиска» [Dizionario degli italiani, Vol. XIII, 45].

Альтист Проспер Мариций
Андрэ Фуния
Вицекапельмейстер Матэус Блюм
Тенорист Аурели Боккаччо
Басист Фрюауф
Органист Йозеф Штос
Органист Фридрих Хаммербахер
*Балтазар Шубхардт*⁶⁸
Тенорист Ортль
Тенорист Сикстус Иероним Бахльмайр
Виолист Винценц Майдт
Виолист и лютнист Иоганн Купер
Альтист Якоб Раути
Бартоломео Пранцони
Иосиф Ганделла
Ян Шелла
Георг Кёттлер
Йоханн Саделла
Иоанн Крамер

Мальчики капеллы и дискантисты
Якоб Прюллер
Вольхаймер
Кристоф Мэртль
Кристостимо Ойштрёлт (?)
Шлоссхаймер
*Манфредо Марини*⁶⁹

(цит. по: [Brunner, 1997, 134–135]).

Конечно, на основании этого перечня нельзя назвать точное количество певцов и инструменталистов, состоявших на службе в капелле, так как рядом с некоторыми фамилиями не указана должность. Однако документ даёт общее представление об ансамбле, находившемся в тот период в распоряжении

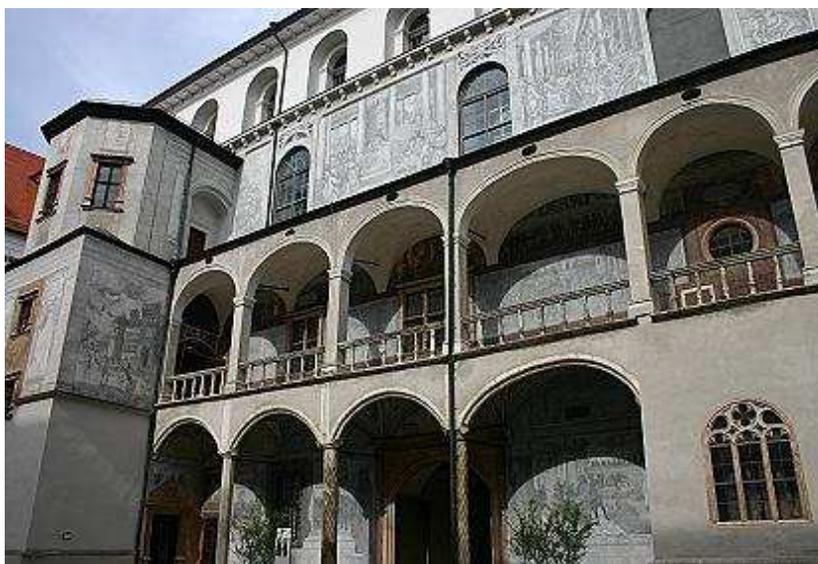
⁶⁸ Не исключено, что это тот самый Балтазар, которого Джакомо Негри брал с собой в Италию для обучения игре на скрипке.

⁶⁹ Как видно, в этом документе под фамилией Марини упомянута также Джулия, обозначенная, как «его дочь», а также, в списке «мальчиков капеллы и дискантистов» фигурирует имя Манфредо Марини. Судя по всему, эти дети — от первого брака, которых Марини взял с собой в Нойбург.

Марини для исполнения его сочинений: это сопрано, два альтиста, два тенора, тенор *Sixtus* (соответствует обозначению партии *Sesto* в ор. 7 Марини), два баса, две виолы или виола и лютия, два органиста. Вполне вероятно, что остальные фамилии, рядом с которыми нет обозначения голоса или инструмента — это инструменталисты капеллы (*musici-sonatori*)⁷⁰.

Последнее письмо Марини, подтверждающее его пребывание при дворе Вольфганга Вильгельма, датировано 15 декабря 1628 года. Адресовано оно, предположительно, принцу Альберту Баварскому, с надеждой, что тот пригласит его на службу в Мюнхен. Марини говорит в письме о желании покинуть свой пост, объясняя это тем, что «атмосфера этих мест больше не приносит ему пользы» (цит. по: [Dunn 2005, iii]).

Решение Марини об уходе могло быть вызвано тем, что Вольфганг Вильгельм в тот период был занят по большей части политическими и военными вопросами и почти не бывал в Нойбурге⁷¹.



Внутренний двор замка Виттельсбахов в Нойбурге-на-Дунае. Современный вид

⁷⁰ Можно предположить, что музыканты, фамилии которых указаны после вокалистов, — это инструменталисты, чьи инструменты соответствовали по tessiture указанному выше голосу (*altista*) и дублировали вокальную партию, либо их партии записывались в одной тетради (обозначавшейся *Alto*). Примеры такой совмещённой записи двух партий — вокальной и инструментальной — мы встретим у Марини в опусах этого периода.

⁷¹ Согласно письмам, отправленным герцогом в Нойбург в течение 1628 года, в апреле-мае он находился в Праге, в мае — в Гайзенфельде, в июле — в Дуре, в августе — в Дювене, в сентябре — в Хагуондойрене [Brunner 1997, 140].

После этого письма следы Марини на некоторое время исчезают. Нет ни одного документа, подтверждающего увольнение музыканта со службы в Нойбурге-на-Дунае; вероятно, обращение Марини к правителю Баварии было безрезультатным. Вместе с тем, известно, что с сентября 1631 года по ноябрь 1632 года музыкант состоял на службе в Дворцовой капелле в Милане, с жалованием 8 скудо в месяц. Кроме того, в апреле 1632 года музыкант участвовал в торжественной службе в соборе Бергамо (вероятнее всего, это была Пасхальная служба).

Вероятно, Марини номинально оставался на службе Вольфганга Вильгельма, совмещая ее с разного рода оказиями за пределами Нойбурга. Титул капельмейстера Марини сохранял, по меньшей мере, до 1628 года; в изданиях ор. 8 (1629) и ор. 9 (1635) Марини уже именуется учителем музыки Вольфганга Вильгельма (“maestro della musica”). Косвенным подтверждением отсутствия Марини в Нойбурге можно считать тот факт, что в сохранившейся переписке герцога с суперинтендантом нойбургской капеллы Жилем Эйном, которая велась с 1637 до 1650 года, Марини не упоминается вплоть до 1644 года. Должность суперинтенданта капеллы подразумевала поиск и найм музыкантов для герцогской капеллы (в 20-е годы обязанности, напомним, были возложены на капельмейстера Джакомо Негри), а также сочинение музыки – ниша, вероятно, пустовавшая с отъездом Марини⁷².

В целом, тридцатые годы до сих пор остаются для биографов Марини полем догадок и гипотез. Сочинения ор. 10, 11, 12, которые могли бы стать источником информации о службе и местонахождении Марини в этот период, утеряны. Тяжелые условия жизни музыканта и его семьи могли усугубить Тридцатилетняя война (1618–1648) и вспышка чумы в Италии (1630–1631).

⁷²В письмах к герцогу Эйн (опубликованы в статье [Bianco, Corswarem, Vendrix 2007, 363–441] он не только подробнейшим образом описывает детали сочинения им мадригалов и найма музыкантов, но и советуется в выборе поэтических текстов – так, как если бы он вел переписку со своим коллегой-музыкантом. Это лишний раз доказывает, что правитель Нойбурга был весьма компетентен в вопросах музыки и поэзии. Очень вероятно, что своей осведомленности в этих областях он был обязан своему учителю музыки Марини.

Впрочем, некоторые обстоятельства личной жизни Марини в этот период известны. В начале тридцатых годов состоялась третья и последняя женитьба Марини. Он взял в жёны представительницу знаменитой семьи музыкантов, Роньони-Таэджа — Маргариту Таэджа⁷³. Знакомство с ней могло состояться по возвращении музыканта в Италию, когда он поступил на службу в герцогскую капеллу в Милане. В третьем браке у Марини родилось трое детей — Карло Джачинто (предположительно, родился в 1635 году), Елена (1636), Феличиано (1639)⁷⁴.

Седьмой опус и “musica reservata”

“Concerti” op. 7 — первое из собраний Марини, написанных на службе Вольфганга Вильгельма. В посвящении композитор раскрывает обстоятельства сочинения и исполнения этой музыки:

«Эти немногочисленные концерты, созданные мной для музицирования в доме Вашего Светлейшего Высочества, являются, скорее, следствием милости Вашей и того воодушевления, что рождает во мне Ваше благосклонное покровительство, чем делом рук моих, и плодом моих знаний. Убедило меня выпустить их в свет не то, что я считаю их равными высокому поводу своего появления, и достойными его, но желание продемонстрировать всему Миру на моем примере, что сила, происходящая от покровительства В. В., достаточна для способных умов, ведь она пробудила творческий порыв в моем доколе бесплодном сознании, и обратить все сердца, как обращено мое

⁷³ Семья Роньони-Таэджа (или Таэджо) по происхождению была бергамаской (фамилия происходит от местности неподалёку от Бергамо под названием “Val Taveggio”). Первым знаменитым представителем династии был Риккардо Роньони, скрипач-виртуоз, владевший также другими струнными и духовыми инструментами. В 90-е годы из-за продолжительных конфликтов с представителями других бергамаских родов он вынужден был переехать с семьёй в Милан. Благодаря связям с высшими политическими кругами он попал на службу к миланскому герцогу, а в 1592 году опубликовал знаменитый трактат «Пассажи для упражнений в диминуции» (“Passaggi per potersi essercitare nel diminuire”). Двое сыновей Риккардо тоже стали музыкантами — Джованни Доминико был органистом и композитором, Франческо — вслед за отцом, исполнителем на смычковых инструментах, автором трактата «Лес различных пассажей» (“Selva de varii passaggi”) и трактата для скрипачей «Дополнение к Ученику» (“Aggiunta del’scolaro”; утерян).

⁷⁴ Судьба детей Марини от первого брака — Джулии и Манфредо, как и его второй жены — Хелены Ханин, неизвестна. Если он взял их с собой в Италию, они могли погибнуть от страшной чумы 1630 года. Двое детей Бьяджо и Хелены — Джованни Никола и Мадалена — выжили.

сердце, к почтенному Вашему имени. По тому же поводу я считаю, что мое посвящение Вашему Светлейшему Высочеству должно считаться долгом, а не дерзостью, поскольку Вам по праву принадлежат свежие плоды, что произросли в Ваших владениях.

Молю В. В. принять [их] благосклонно, и взглянуть на них со всем великодушием Вашим, и уповаю, гордясь в этих сочинениях не моим, которое есть сплошь несовершенство, но Вашим, ценность которого бесконечна. Молю Господа о том, чтобы В. В. пребывало в довольствии и радости, и склоняюсь пред Вашей Светлостью на колени. Нойбург. 1 сентября 1624

Преданнейший и благодарнейший Слуга

Вашего Светлейшего Высочества

Бьяджо Марини»

Как следует из посвящения, свой новый вокально-инструментальный опус Марини решает опубликовать в благодарность за покровительство герцога (и, вероятно, за назначение его капельмейстером).

Как и в сборниках “Affetti musicali” op. 1 и “Scherzi e canzonette” op. 5, в этом собрании помещены сонеты в честь Марини: новая публикация призвана была представить нового композитора и капельмейстера герцогской капеллы нойбургскому двору⁷⁵.

Итак, Марини сообщает о том, что вошедшие в собрание «*маленькие концерты были созданы для музицирования в доме Его Светлейшего Высочества*». По всей видимости, это те самые «*новые замыслы*», упоминаемые в мюнхенских документах, которые Марини было дозволено репетировать с

⁷⁵ Наличие во всех трёх случаях сонетов «в честь автора» подчёркивает особый статус этих собраний. С выходом в свет “Affetti” Марини впервые заявил о себе как композитор; “Scherzi” стали его дебютом при дворе пармского герцога. Авторы сонетов — соратники композитора, члены Академии Таинственных (Occulti): Гаспаре Гальдани, Заключённый (L’Internato), Леонардо Каччамали, Одичавший (Il Rinselvato), Франческо Арекорди, Непостижимый (L’Inscrutabile).

музыкантами капеллы и которые могли звучать по просьбе герцога в выходные и праздничные дни. Можно ли, основываясь на фигурирующем в нойбургских документах понятии “*musico riservato*”, причислить эти сочинения к “*musica reservata*”? Правомерно ли использование этого термина во внеренессансном контексте?

Архивные документы проясняют, что титул “*musico riservato*” подразумевал особый статус Марини как музыканта-виртуоза. Его искусство проявлялось не в больших концертах, а в сольной игре или в руководстве маленькими ансамблями (до четырёх человек). Марини было дозволено дирижировать только собственными сочинениями (“*suoi concetti*”); в случае, если дирижировал капельмейстер, концертмейстер должен был играть на скрипке, помогая ансамблю выстроить звучание.

Наиболее близким по смыслу понятию “*musico riservato*” нам представляется используемое сегодня понятие «солиста» — музыканта-виртуоза, который, в отличие от обычного музыканта (участника ансамбля), был «зарезервирован» герцогом для исполнения сольной и камерной музыки.

Альберт Даннинг считает, что термин “*musico riservato*”, обозначающий не что иное, как «музыкант для особых случаев», не имеет ничего общего с ренессансной “*musica reservata*” [Dunning 2014]. Так ли это?

По ставшему классическим определению Самуэля Квикельберга (1560), “*musica reservata*” подразумевает под собой особую экспрессию, связанную с выражением в музыке аффектов. В трактате Николы Вичентино “*L’antica musica ridotta alla moderna prattica*” (1555) раскрывается смысл понятия, как музыки хроматического или энгармонического рода (*genus chromaticum*, *genus enharmonicum*), предназначенной и сохраненной (“*riserbata*”) для понимающей публики, в отличие от музыки диатонической, доступной всякому. В понимании Коклико “*musica reservata*” — это своего рода эксперимен-

тальное направление в музыке, характеризующееся хроматическими вычурностями (акциденциями) и особым вниманием к тексту.

Как показывают документальные источники, в XVII столетии понятие “*musica reservata*” оставалось в ходу, и, что важно для нас, — в немецкоязычных землях. В частности, Хельмут Федерхофер описывает источник 1610 (1611) года — собрание мотетов придворного музыканта Габсбурга в Граце Реймундуса Баллестры. Заголовок гласит: «Музыкальные симфонии и гармонии, и, кроме них, несколько особых [сочинений]» (“*Musicalischen Symphonien und Harmonien, ausser Etlicher reservata*”). Баллестра принадлежал к венецианской школе, и его сочинения написаны в концертном стиле, который был исключительно популярен при австрийском дворе. В собрание входят 3 семиголосных, 13 восьмиголосных, 5 десятиголосных и 6 двенадцатиголосных мотета, тринадцатиголосный магнификат “*Super Judica Domine, Vivadanae*”, песнь в честь эрцгерцога Фердинанда и две инструментальные канцоны (для восьми и четырёх голосов). Исследователь приводит любопытные свидетельства того, что подобные многоголосные сочинения предназначались не только для церкви, но и для исполнения в особой, камерной обстановке, в присутствии эрцгерцога. С этой точки зрения музыка собрания, а в особенности гимн “*In laudem Serenissimi Archiducis Ferdinandi*”, отличающийся композиционной сложностью (ракоходный канон, многотекстовость), подходит под ренессансные определения «сокровенной музыки». Вместе с тем, стилистически она очень далека от классических её образцов — псалмов Лассо и мотетов Коклико — и никак не укладывается в понятие музыки «энгармонического рода», поскольку в ней явно преобладает диатоника.

Упоминания “*musica reservata*” в текстах XVI века и в собрании Баллестры (несмотря на известные различия между ними и нюансы трактовки их современными исследователями), по большому счету, не противоречат друг другу. На протяжении XVI столетия и в начале XVII века социальное предназначение “*musica reservata*” было неизменным: «сокровенная музыка» всегда

— музыка камерная, адресованная лишь узкому кругу избранных, посвященных слушателей, обладающая своей, секретной и зашифрованной, системой выразительности.

Тот факт, что этот термин появляется в столь разных контекстах, и в довольно длительном временном промежутке (1552–1625), говорит о том, что “*musica reservata*” в стилевом отношении не есть нечто константное. Стиль ее менялся вместе с музыкальными модами при дворах аристократов, для которых она создавалась.

“*Concerti*” op. 7 являются “*musica reservata*” в том смысле, что эта музыка «зарезервирована» для герцога, как зарезервирован и сам Марини, будучи его личным музыкантом. “*Concerti per le musiche di camera*” — это не просто камерная музыка, предполагающая небольшое пространство и немногочисленных слушателей, но музыка, сочиненная, прежде всего для герцога (и его ближайшего окружения) и в его вкусе. Выбор Марини — мадригалы в концертном стиле (*stile concertato, stile moderno*), с присущим ему сочетанием голосов и инструментов, — был обусловлен во многом предпочтениями Вольфганга Вильгельма, который был большим поклонником итальянского, и, в особенности, венецианского искусства⁷⁶.

Другие сочинения нойбургского периода

Собрание инструментальной музыки op. 8 как по своему объёму, так и по разнообразию представленных жанров выделяется и в творчестве Марини, и среди изданий-современников. С одной стороны, подобные компендии были обычным явлением в первой половине XVII века, как в Венеции, так и за её пределами: упомянем сборник Саломоне Росси “*Il terzo libro de varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Brandi e Corrente*” («Третья книга различных сонат, симфоний, гальярд, бранлей и курант»), изданный в Венеции в 1623 году, со-

⁷⁶ В первые годы своего правления герцог заказал для капеллы из Италии классические образцы венецианской многохорной музыки в новом концертном стиле: мессы и мотеты Гастольди «a 8 cum Basso» и Пьетро Лаппи, симфонии Джованни Габриели, концерты Андреа и Дж. Габриели, Неандри (от 4 до 12 голосов) и др. [Einstein 1908, 344–345].

брание “Concerti, Gagliarde, e Baletti diatonici a 2 e a 3” («Диатонические концерты, гальярды и балетто на два и три голоса») Мартино Пезенти, увидевшее свет в 1645 году, или сборник неаполитанского композитора Андреа Фальконьери — “Il Primo Libro di Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Correnti, Gagliarde, Alemane” («Первая книга канцон, симфоний, фантазий, а также каприччо, бранлей, курант, гальярд, аллеманд» для скрипок и виол, или других инструментов на одну, две или три партии с basso continuo), изданный в 1650 году. Подобную всеохватность можно объяснить, по-видимому, причинами финансового плана — дешевле и выгодней для композитора было издать один большой труд, который включал бы пьесы на любой вкус (а также рассчитанные на разный уровень исполнителей), и тем самым привлекал бы большее число потенциальных покупателей⁷⁷.

В отличие от двух предыдущих собраний, включающих масштабные сочинения для больших составов, “*Madrigaletti*” *op. 9* уже самим своим названием настраивают на менее серьёзный лад и предполагают облегчённое инструментальное сопровождение — композитор предписывает в качестве сопровождения лишь гитару или китаррон и basso continuo.

На титульном листе сборник именуется пятой книгой; в тексте посвящения Марини добавляет: «Пятой книгой мадригалов». Таким образом, в этом авторском перечне собранию “*Madrigaletti*” предшествуют уже рассмотренные нами ор. 2 и ор. 3 и ор. 7, а также несохранившийся ор. 4.

В конце собрания помещён мадригал “*Ardo tacito amante*” с подзаголовком “*musica per Cantar li Sonetti*” («музыка для пения сонетов») — пример очень популярной в эпоху Ренессанса и уже почти исчезнувшей к этому времени импровизируемой вокальной формы.

⁷⁷ С другой стороны, в творчестве самого Марини разнообразие жанров в рамках одного сборника — скорее правило, чем исключение: ор. 1, ор. 22 — яркое тому подтверждение.

Тексты большинства мадригалов относятся к любовной лирике; два — “*Signor che del peccato*” на текст Дж. Б. Гуарини и “*Ma nò piu piangete*” на текст Дж. Прети — самим композитором обозначены как духовные мадригалы (*spirituale*). Среди авторов стихов, помимо уже упомянутых, — Ф. Контарини, А. Грилло, А. Стриджо и Т. Тассо; в большинстве же случаев, как мы отмечали выше, имена поэтов самим композитором не обозначены.

Академик Марини

В шести из пятнадцати сохранившихся публикаций Марини указывает на свою принадлежность к той или иной Академии (ор. 2 — “*Agitati*”, ор. 3 “*Erranti*”, ор. 7–9 “*Occulti*”, ор. 18 — “*della Morte*”) — примечательное обстоятельство, до сих пор не ставшее предметом специального изучения биографами композитора. Между тем, многолетняя приверженность Марини Академиям показательна. Это обстоятельство, на наш взгляд, напрямую связано с творчеством композитора, его философией и поэтикой.

Первой Академией, к которой примкнул Марини, была «Академия Возбужденных» (“*Accademia gli Agitati*”), о чем сообщается на титульном листе ор. 2. Марини называет себя «звучащим Академиком» (“*l’Accademico risonante*”)⁷⁸.

Фронтиспис следующего вокального собрания, ор. 3, содержит информацию о том, что композитор состоял в должности музыкального руководителя (“*capo della musica*”) в «Академии Скитальцев» (“*Accademia degli Erranti*”)⁷⁹.

⁷⁸ У Майлендера содержится упоминание об *Accademia di Eccitati* (*eccitato* – синоним *agitato*) — одной из брешинских академий, просуществовавшей, по сведениям ученого, по меньшей мере, до 1610 года (дата смерти ее основателя), а, возможно, и позже. Сведений об *Accademia di Agitati* нам обнаружить не удалось.

⁷⁹ По сведениям А. Валентини, Академия была основана 12 января 1619 года. Согласно документам, хранящимся в муниципалитете Брешии, дважды в месяц «академики» (в основном, ими становились знатные горожане) проводили научные и литературные собрания, а по четвергам обучались верховой езде, фехтованию, военному делу, математике, морали, музыке, танцам и живописи [Valentini 1894, 76]. Ежегодно академики устраивали торжественные церемонии с участием музыкантов и поэтов в честь правителей Венецианской Республики. Академия развернула активную деятельность и вскоре стала средоточием культурной жизни города. В 1643 году по проекту архитектора Аванцо была построена новая резиденция академиков, в

М. Майлендер в обстоятельном труде, посвящённом итальянским Академиям [Maylender 1926–1930, 306], добавляет весьма любопытные сведения об Академии Скитальцев: она «была создана [...] братьями Латтанцио и Сильвио Стелла, которые проповедовали религию кассинцев (Cassinensi, Бенедиктинский Орден), а «торжественное открытие Академии состоялось в Монастыре отцов кассинцев, спустя шесть лет после основания, в 1626 году; впоследствии академики встречались во дворце графа Камилло Каприоло, где оставались до 1634 года, после чего переместились в Городской дворец (Palazzo Comunale, в настоящее время “Palazzo della Loggia”, место заседания Городского совета Брешии)»⁸⁰.

У Академии был свой символ — растущая луна, с девизом «*Не заблуждается блуждая*» (“*Non errat errando*”). Майлендер раскрывает значение символики, приводя в этой связи известное описание свойств Луны у Плиния, как светила в высшей степени странного, переменчивого и парадоксального, светящего в темноте, принимающего множество форм, и, одновременно, постоянного в своих переменах. Подобным образом и академики, среди переменчивых вещей искали истину, каждый собственным путем, но будучи постоянными в академических занятиях.

Кредо Академии, к которой примкнул Марини в начале своей карьеры, кажется едва ли не пророческим в свете последующих событий его жизни: будучи непоседливым, стремящимся к переменам, он ни на одном месте службы не задерживался надолго; однако, сменив множество городов и падронов, всегда оставался верным своему искусству.

“*Accademico occulto*”. На титульных листах публикаций оп. 7, 8 и 9 Марини называет себя «Таинственным Академиком» (“*Accademico occulto*”), из чего следует (и такой вывод делают все (!) биографы композитора), что, оста-

которой в 1664 году открылся первый в городе общедоступный театр — Большой театр Брешии (Il Teatro Grande di Brescia), существующий и поныне. <http://www.teatrogrande.it/teatro-grande/storia/>; дата обращения 4.12.2014.

⁸⁰ Одна из инструментальных пьес оп. 3 названа “La Carpiola”, в честь главы Академии Камилло Каприоли.

вив службу в Парме, незадолго до отъезда в Германию, Марини вступил в Академию Таинственных (“*Accademia degli Occulti*”), одну из старейших брешианских Академий. Однако в этой информации кроется очевидное противоречие. С какой целью Марини вступил в Академию, уже зная, что покинет страну?

Майлендер пишет, что эта Академия, будучи основанной в 1553 году, просуществовала не более 20 лет, и впоследствии её сменили Академии “*Assidui*” («Постоянных») и “*Erranti*” («Блуждающих, скитальцев»). В двадцатые годы XVII века «Академия Таинственных» возродилась уже в слиянии с «Академией скитальцев», и, по всей видимости, часть академиков причисляла себя к «Таинственным академикам», часть — к «Скитальцам». Таким образом, речь идёт не о смене музыкантом Академии, а, скорее, о перемене во взглядах, которые в этот период, вероятно, были ближе постулатам Таинственных Академиков, и о новом круге общения, оказавшемся ему ближе по интересам. «Академия Таинственных» с момента своего основания была обществом поэтов и литераторов; впоследствии деятельность академиков включала занятия по философии и математике. За время своего существования академики выпустили несколько поэтических сборников; последний из них, “*Primi raggi dell’Occulto Lume*”, вышел в 1623 году, среди его авторов Майлендер упоминает Франческо Гуарньеро («Одинокий») и Франческо Арикорди («Непостижимый»), авторов од, вошедших в оп. 7 Марини.

Символом Академии Таинственных был сатир Силен, в греческой мифологии — воспитатель и спутник Диониса, сопровождавший его на осле, вечно пьяный и веселящийся старик, обладающий тайными знаниями и даром пророчества. Девиз Академии «Внутри, а не вовне» (“*intus, non extra*”) раскрывал стремление академиков обогащать внутренний мир, отвергая всё внешнее и поверхностное, уподобляться Сократу. Бартоломео Арниджо, один из Таинственных Академиков, раскрывая символику Академии, писал, что Силен есть символ внутреннего мира, интеллекта, личности. Материальность и да-

же смехотворность символа Академии, является лишь средством скрыть от непосвящённых и глупцов их истинные устремления. «В темноте сознания сокрыта и спрятана Истина» — утверждает Арниджо. Помимо этого, термин “*Osculti*” выражал осознание того, как много сокрыто во внутреннем мире человека, и стремление академиков приоткрыть тайны подсознания.

В свете этого высказывания посвящения Марини к публикациям разных лет, исполненные самоуничижения, выражаемого в таких эпитетах как: «*темнейшие тени* [курсив наш — К.Н.] моего бедного ума» (“*le oscurissime tenebre del mio povero intelletto*” op. 5), «*темнота* этих нескольких нот» (“*l’oscurità di queste poche note*” op. 16), «над *темнотой* моих бедных чернил» (“*opera oscura*”, “*sopra la tenebre del mio povero inchiostro*”, op. 20), представляются чем-то бóльшим, чем дань традиции. Подобная скромность объяснима, когда речь идёт о начинающем музыканте, дебютанте, каким был Марини в сочинениях венецианского периода. Однако для признанного виртуоза, обладающего титулом Кавалера и привилегиями приближённого музыканта, столь настойчивое умаление собственных талантов кажется несколько странным.

С одной стороны, при жизни Марини прославился, прежде всего, как музыкант-виртуоз, а его композиторское творчество было частью его ремесла и необходимым условием службы при дворе герцогов Пармы и Нойбурга на Дунае, но не чем-то самоценным. Поэтому в посвящениях к своим сочинениям (особенно ранним) он характеризует их не иначе как «плоды моих усилий» (op. 1), «музыкальные, те, которые таковыми являются, труды» (op. 2), тем самым защищая их от возможной критики.

С другой стороны, приведённые выше эпитеты, связанные с символикой Академии Таинственных, неоднократно используемые композитором, свидетельствуют и о его мировоззренческой позиции. Марини этим словно говорит, что сущность его музыки скрыта от посторонних глаз, и лишь избранные

(покровители, адресаты посвящений) могут постичь её. Это перекликается и с обсуждавшейся выше концепцией «сокровенной музыки», непременной чертой которой была ее странность, вычурность для обывательского уха.

Именно в Академиях было востребовано и по достоинству оценено певческое искусство Марини. Об этом поэтически свидетельствуют строки сонетов, принадлежащие перу таинственных академиков, поэтов Франческо Арекорди и Франческо Гуарньеро:

*Чудо Европы, нет – всего Мира!
Спешите услышать пение МАРИНО
Нового Орфея, первого, не второго*

Ф. Гуарньеро

*Когда начинаешь ты петь, о великий Марин,
Чтоб жизнь вдохнуть в поэзию,
То боль обращаешь в радость, плач в смех.
Суровое сердце смягчаешь, ладшишь с каждой душой.*

Ф. Арекорди

Способность через «оживление поэзии музыкой» обращать «боль в радость, плач в смех», которое восхищало соратника Марини по Академии, — не что иное, как искусство приводить в движение чувства (“muovere l’affetti dell’anima”), эстетический эталон музыки «второй практики». В этой связи становится понятным, почему брешиянец Коццандо не преминул упомянуть о певческом даре музыканта — ведь он тоже принадлежал к кругу Академиков⁸¹. На наш взгляд, академики могли повлиять и на поэтический выбор

⁸¹ Из-под его пера вышли две книги, связанные с Академией Скитальцев: “Corsi di penna” (Брешия, 1645), куда вошли беседы академиков (посвящён главе Академии князю Камилло Каприоли) и поэтический сборник “Primizie poetiche” (1647, посвящён князю Франческо Мартиненго)).

композитора, в частности, на его обращение в собрании оп. 7 к поэтам-авангардистам — Гуидо Казони и Чезаре Орсини⁸².

1.6. «Гражданин Брешии»

Согласно имущественной расписке 1641 года, Марини по-прежнему был «гражданином и жителем Брешии»⁸³. О непрерывавшемся контакте с родным городом свидетельствует и публикация «Различных композиций для камерного музицирования» (“Composizioni varie per musica di camera”) оп. 13, посвященная аббату Оливетанского Ордена Брешии Валериано Скалья⁸⁴.

Однако посвящение композитор подписывает, будучи в Венеции:

«Музыка по природе своей служит удовольствию людей, она принадлежит тем, кто больше её ценит и испытывает наслаждение [слушая и исполняя её]; также как вещи без хозяина принадлежат тому, кто первым их пожелает.

Эти композиции принадлежат Вашей Высочайшей и Почтеннейшей Милости, поскольку я сделал их так, на мою удачу и по Вашей любезности, как нравится Вам.

⁸² Чезаре Орсини (1571–после 1638), поэт-любитель, известный также под псевдонимом “Magister Stopinus”. Самым известным его сочинением является «Макаронная проделка» (“La Capriccia Macaronica”, 1636). Среди современников поэта большой популярностью пользовалась его любовная поэзия, вершиной которой являются «Любовные послания» (“Epistole amoroze”, 1618). Поэт был известен и в немецких землях: один из сборников Орсини — “Il Giardinere” был издан в Нюрнберге в 1613 году. Не исключено, что экземпляр издания поэзии Орсини был в библиотеке Виттельсбахов. К сожалению, это собрание в настоящий момент недоступно для изучения. Тексты мадригалов, чьих авторов нам пока не удалось установить — 2,3,5,6,8 — очень близки по стилю и тематике стихотворениям, входящим в сборник «Любовные послания», и с большой долей вероятности они также принадлежат перу Орсини. Однако это предстоит выяснить в ходе дальнейшего исследования.

⁸³ В расписке, датированной 23-им июля 1641 г., подробнейшим образом описано недвижимое имущество семьи Марини, и, кроме того, указаны родственники композитора. (Fano, 1973, 148-49).

⁸⁴ Валериано Скалья (ум. в 1656 г.) был главным аббатом (abate generale) Оливетанского монастыря в Брешии в 1639-42 гг. [Dunn, 2011, vii]. Ему также посвящено литературное собрание Агостино Маскарди, выпущенное в 1630 г. в Венеции (“SAGGI / ACCADEMICI / DATI IN ROMA / Nell’Accademia del Sereniss. Principe / C A R D I N A L D I S A V O I A / DA DIVERSI NOBILISSIMI INGEGNI RACCOLTI, / E PVBLICATI / DA MONSIG. AGOSTINO MASCARDI / Cameriere d’honore di N. S. VRBANO VIII. / Dedicati al Molto Illustre, e Reuerendiss. Sig. / DON VALERIANO ZANVCCA SCAGLIA, / Abate di Santa Francesca in Brescia. / CON LICENZA DE’ SVPERIORI, E PRIVILEGIO. / [impresa] / [linea] / IN VENETIA, Per Bartolomeo Fontana. MDCXXX”)// <http://www.nuovorinascimento.org/rosp-2000/testi/scorruccio.htm>

Потому, публикуя их, не посвящаю их Вам, как мои, но представляю их как Ваши: но не только потому, что они нуждаются в Вашей протекции. Но верно и то, что я хочу, чтобы та часть, которая принадлежит мне, была учтена, для того, чтобы продемонстрировать мою благодарность и безмерное почтение к Вам и Вашему Прославленному Дому, которому желаю постоянной славы, и с величайшим почтением целую руки.

Из Венеции, 23 января 1641

Смирнейший и преданнейший слуга,

Бьяджо Марини»

Второй нойбургский период (1644–1645)

Живя попеременно то в Брешии, то в Венеции, Марини не прерывал контактов с баварским двором, что подтверждается письмом Вольфганга Вильгельма к суперинтенданту и капельмейстеру Жилю Эйну от 7 мая 1644 года, в котором герцог сообщает о своем решении уволить того, в связи с возвращением ко двору «старинного капельмейстера» (“il suo antico Maestro di capella”) Марини и невозможностью, по причине обеднения двора, платить жалование обоим музыкантам сразу.

В этом письме герцог упоминает, что Марини более двадцати лет руководил капеллой [Bianco, Corswarem, Vendrix, 2007, 376]: косвенное доказательство того, что музыкант, несмотря на частые разъезды, все эти годы оставался подданным Вольфганга Вильгельма.

Какое-то время Марини, вероятно, исполнял должность капельмейстера в резиденции герцога в Дюссельдорфе. 5 сентября 1644 года композитор подписывает в Дюссельдорфе посвящение своего первого церковного собрания, “Corona melodica” op. 15.

Однако в 1645 году Марини был уволен, о чем свидетельствует письмо Эйна от 30 июня 1645 года, из которого становится ясно, что герцог больше не мог позволить себе оплачивать труд приближённого музыканта, жалование которого было таким же, как у высших военных чинов Нойбурга⁸⁵.

Сочинения 1640-х годов (опусы 13, 15, 16)

С 1641 по 1649 годы были изданы (из сохранившихся) три собрания музыки Марини. Все они написаны для смешанного вокально-инструментального состава. Это два светских сборника — “*Compositioni varie*” *op. 13* (1641), “*Concerto terzo*” *op. 16* (1649), а также церковное собрание “*Corona melodica*” *op. 15* (1644).

“*Compositioni varie per musica di camera a Due, Tre, Quattro, Cinque Voci e parte con due Violini*” *op. 13*: от выхода в свет предыдущего из сохранившихся изданий Марини — “*Madrigaletti*” *op. 9* — его отделяет шесть лет: “*Compositioni*” были изданы уже в 1641 году; посвящение подписано 23 января 1641 года в Венеции. Новое сочинение Марини посвятил Главному аббату Оливетанского ордена Валериано Скалья⁸⁶.

Стилистика этого собрания отличается от других коллекций концертов Марини: здесь предусмотрены меньшие составы — это, в основном, дуэты и

⁸⁵ По выражению Эйна, «товар был слишком дорог» (“*la mercantia era molto cara*”): «Вот уже несколько недель как я подозреваю, что Ваше Светлейшее Высочество уволил капельмейстера Марини. По правде говоря, товар был слишком дорог, и в то время как Ваше Светлейшее Высочество оказало мне честь принимать меня ранее в Светлейшем Вашем доме, я не мог принять по причинам, которые я Вам тогда назвал; теперь же я подумал (чтобы избежать больших расходов) что, поскольку я здесь свободен более шести месяцев в году, я мог бы посвящать часть их Службе Вашей Светлости при дворе, и в то же время руководить капеллой, постоянно снабжая ее после перед моим отъездом сюда новыми сочинениями “/ “Sono alcune settimane ch’io intesi che Vostra Altezza Serenissima haveva licenziato il suo Maestro di Capella Marini: per dir la verita la mercantia era molto cara, e mentre che Vostra Altezza Serenissima altre volte m’ha fatto l’honore di presentarmi la residenza nella Serenissima sua Corte, quello che con mio disgusto non potevo accettare per le ragioni ch’io all’hora le dissi, ho pensato hora (per evitar tante spese) che com’io sono qui libero sei mesi l’anno, potrei impiegar parte di quelli per il Serenissimo Suo Servizio in Corte; nel qual tempo potrei anco dar ordine alla sua Capella et al mio ritorno in qua lasciarla sempre munita di qualche musica nuova”цит. по [Bianco, Corswarem, Vendrix 2007, 390]

⁸⁶ Оливетанский орден, или Оливеты («Бенедиктинская Конгрегация Пресвятой Марии с горы Оливето»; Оливето — Елеонская гора) — католический монашеский мужской орден, примыкающий к Ордену бенедиктинцев. Образовался в 1319 году, и своё название получил от монастыря Монте Оливето Маджоре в Тоскане. Аббат Валериано Скалья возглавлял монастырь оливетанцев в Брешии в 1639–1642 годах. В Посвящении Марини называет аббата Валериано Скалья «Высокопочтимым Падроном» — это может указывать на то, что Марини был у него на службе в эти годы.

терцеты, и лишь один квинтет, и кроме того, инструментальное сопровождение ограничено двумя скрипками и basso continuo. Судя по посвящению, адресованному брешинскому церковному сановнику, сборник создавался в расчете на вкусы местной знати, отличавшиеся от немецких и австрийских мод.

Следующее из сохранившихся сочинений Марини, “*Corona melodica ex diversis sacrae musicae floribus concinnata*” *op. 15* (1644), открывает череду церковных сборников композитора.

Произведение посвящено наследнице польского престола, принцессе Анне Катарине Констанции Ваза⁸⁷. Внезапное, без преувеличения, обращение Марини к церковным жанрам, по всей вероятности, вызвано было служебными целями: например, участие герцога в важной религиозной церемонии во время одного из официальных визитов могло потребовать музыкального сопровождения.

Среди вокальных пьес *op. 15* (по преимуществу мотетов), есть любопытный пример театрального по своей природе жанра, помещённого здесь в церковный контекст, — это рождественский диалог пастухов “*Pastores audite*” для двух сопрано, двух теноров, альты, баса и двух скрипок⁸⁸.

В конце сборника помещены четыре сонаты для двух скрипок и basso continuo — трио-состав (*a tre*), уже закрепившийся к тому времени в инструментальной музыке.

“*Concerto terzo*” *op. 16* — последнее из сохранившихся собраний светской вокально-инструментальной музыки Марини. Издано оно в Милане.

⁸⁷ Анна Катарина Констанца Ваза (1619, Варшава–1651, Кёльн) была дочерью польско-шведского короля Сигизмунда III Ваза и его второй жены, Констанцы, дочери эрцгерцога Австрии-Штайермарк Карла. В 1641 году состоялась свадьба принцессы Анны с Филиппом Вильгельмом, сыном Вольфганга Вильгельма Нойбургского.

⁸⁸ Образцы этого жанра у Марини мы находим исключительно в светском контексте — на страницах *op. 2* (диалог нимфы и пастуха “*Deh, non coglier più*”) и *op. 16* (“*Ninfa*” для сопрано, тенора, двух скрипок и двух виол).

Информация на титульном листе на сей раз чрезвычайно скупа — из него мы ничего не узнаём об обстоятельствах жизни и службы композитора.

Посвящение, однако, проливает свет на местонахождение «Кавалера Бьяджо Марини»: оно было подписано в Милане 1 апреля 1649 года. Обстоятельства же профессиональной жизни Марини в этот период мы узнаём из другого собрания, «Музыкального театра церковных концертов... различных прославленных и именитых авторов» (“Teatro musicale de concerti ecclesiastici... di diversi celebri e pomati autori”), изданного в Милане в том же 1649 году с посвящением, датированным 12 июля. Среди композиторов, чья музыка включена в сборник, — а это, как и обещано в заголовке, знаменитые и уважаемые имена: Дж. Кариссими, О. Беневоло, Дж. Роветта, А. Ригатти, Т. Мерула и др., — есть и Б. Марини, занимающий, согласно сведениям автора сборника, престижную должность «капельмейстера Королевской и Герцогской церкви Санта Мария делла Скала в Милане».

В сборник входят мадригалы от трёх до десяти голосов, а также два инструментальных балетто, по традиции помещённых в конец публикации.

Публикация “Concerto terzo” посвящена Леопольду Вильгельму Габсбургскому, младшему сыну императора Фердинанда II, эрцгерцогу Австрии, обладателю знаменитой коллекции голландской и венецианской живописи XVI столетия. Посвящение содержит упоминание о службе Марини в Австрии, при дворе Фердинанда II:

«Эти музыкальные концерты являются не чем иным, как выражением моей глубочайшей преданности, которая смиренно припадает к ногам В[ашего] С[ветлейшего] В[ысочества]. <...> одной из наибольших милостей, что даровало мне австрийское небо, стало настоящее служение Его Императорскому В[еличеству]<...>».

Эта информация могла бы дать ответ на вопрос о местопребывании и службе Марини в 1635–1637 годах. К сожалению, она до сих пор не нашла

документального подтверждения: Марини не числился среди постоянных музыкантов капеллы австрийского двора [Seifert 1985]. Возможно, служба, о которой упоминает музыкант, носила разовый характер (например, если Марини приглашали по особым случаям, в дни придворных празднеств).

Однако, даже несмотря на отсутствие веских документальных доказательств, которые могли бы подтвердить этот примечательный факт в карьере Марини, стилистика собрания убеждает в том, что композитор не понаслышке был знаком с модами австрийского двора. Как и в многочисленных собраниях, либо созданных придворными музыкантами Габсбургов, либо посвященных австрийским правителям, здесь преобладают многоголосные композиции (до 10 голосов, вокальных и инструментальных), с разнообразными сочетаниями голосов и инструментов, кроме того, имеется обязательный «милитаристский» мадригал и композиция с эффектами эха.

1.7. Венеция — Виченца — Падуя и вновь Венеция

С 17 января 1652 года Марини снова числится на службе в базилике Сан Марко в Венеции. В документе о принятии его на службу сказано:

«17 [января] 1651 по венецианскому календарю (more veneto). Согласно настоящему документу, кавалер Бьяджо Марини принимается на службу в Сан Марко с обязательством петь и играть в обычные дни и по особым поводам <...> с назначением ему жалования 80 дукатов в год».

Как видно из приведенного документа, в должностные обязанности Марини входила не только игра на инструменте, но и пение⁸⁹. В служебной кни-

⁸⁹ Р. Миллер отмечает, что с 1614 года, когда Монтеверди сформировал постоянный инструментальный ансамбль в капелле Сан Марко, лишь два музыканта до Марини были приняты в Сан Марко как певцы и инструменталисты одновременно: это Фламинио Корради (он был теорбистом, и потому имел возможность петь и играть) и Марко Пеллегрини, принятый поначалу как певец (1634), но затем включённый также в группу скрипачей (1642) и преподававший также игру на корнете (с 1643). Исследователь приводит и другие примеры того, как прокураторы Сан Марко обучали певцов игре на инструменте. Вероятно, причиной было желание руководства базилики располагать наибольшим количеством музыкантов для разных случаев, поскольку певцы участвовали в Вечернях 210 дней в году, инструменталисты — лишь 26 дней, а приглашённые инструменталисты — всего дважды в год. С другой стороны, сам Марини мог предложить свои услуги певца и скрипача, поскольку владел искусством пения.

ге Сан Марко записано “*Biagio Marini — Basso*”. Таким образом, это уже второе документальное подтверждение слов Леонардо Коццандо о том, что Марини был также и певцом.

Согласно информации на титульном листе “*Salmi*” оп. 18, одновременно композитор служил капельмейстером в Академии Смерти (“*Accademia della Morte*”) в Ферраре (оставался на этой должности до конца сентября 1653 года)⁹⁰.

25 августа 1653 года Прокураторы подписали декрет об увольнении музыканта со строжайшей формулировкой, гласящей, что Марини никогда больше не может быть принят на эту службу: «*25 августа 1653 года [...] ввиду того, что кавалер Бьяджо Марини, музыкант Сан Марко, уже несколько месяцев назад покинувший город без позволения Его превосходительства, теперь стремится вернуться на службу, [Прокураторы] постановили, чтобы Марини был освобождён и исключён, без возможности когда-либо быть принятым вновь на службу в Сан Марко*» (цит. по: [Miller 1997, 7]).

По всей видимости, многолетняя привычка Марини совмещать службу в разных городах (и даже странах) на сей раз сыграла с ним злую шутку — руководство было возмущено пренебрежительным отношением музыканта к столь престижной службе.

Тем не менее, в имущественной расписке от 2 декабря 1653 года Марини по-прежнему называет себя «гражданином и жителем славного города Венеции».

⁹⁰ М. Майлендер почти ничего не сообщает об этой Академии, за исключением того, что она была, скорее всего, музыкальной организацией [Maylender 1926–1930, Vol. IV, 61–62]. И. Грооте сообщает, что Академия Смерти вместе с Академией Святого Духа (“*Accademia dello Spirito Santo*”) были связаны с одноимёнными братствами милосердия в Ферраре, в богослужениях которых участвовали музыканты Академий; между ними даже возникло соперничество — чьи музыканты лучше и чьи представления более эффектны и впечатляющи [Groote 2007, 46–47].

С 31 августа 1655 года по 4 ноября 1656 года Марини занимает должность капельмейстера Кафедрального Собора в Виченце. Информация об этой новой должности Марини содержится в смешанном собрании церковных композиций *“Sacra corona di diversi eccellentissimi autori moderni”* (1656), составленном Б. Марчессо. В это время увидело свет последнее инструментальное собрание Марини — op. 22, *“Per ogni sorte d’stromento musicale <...> Sonate da chiesa e da camera”* («Для всякого рода музыкальных инструментов, Церковные и светские сочинения»). Издано оно было, как и предыдущие инструментальные сборники Марини, в Венеции; посвящение датировано 1 сентября 1655 года.

Сочинения 1650-ых годов (опусы 18, 20, 21, 22)

Последние четыре из сохранившихся собраний музыки Марини вышли в свет в очень краткий период — с 1653 по 1655 годы: *“Salmi” op. 18* (1653), *“Vesperi” op. 20* (1654), *“Le Lagrime di Davide, sparse nel Miserere” op. 21* (1655) и инструментальное собрание, быть может, самое знаменитое из сочинений Марини, — *“Per ogni sorte d’stromento musicale” op. 22* (1655).

Сборник церковной музыки, *“Salmi” op. 18*, был издан в 1653 году, через девять лет со времени выхода в свет первого церковного собрания Марини. Семнадцатый опус, опубликованный, вероятно, с 1649 по 1653 годы, не сохранился. Титульный лист op. 18 сообщает об очередной, вновь кратковременной, остановке в страннической жизни Марини: музыкант исполнял должность капельмейстера в Академии Смерти в Ферраре.

Второй лист издания содержит *поэтическое* посвящение Анне Австрийской (единственный пример такого рода в творчестве Марини). Не исключено, что автором его был сам Марини: посвящения его опусов отличаются ярким литературным слогом, и в данном случае особый статус адресата потребовал и особого обращения.

При создании нового сборника церковной музыки Марини опирался на определённую стилистику, возможно, близкую идеалам Академии, что ясно обозначено на титульном листе: “Salmi [...] concertati nel moderno stile”. Сохранившиеся партии баса и скрипки позволяют в какой-то мере определить характерные черты этого стиля в трактовке Марини. Письмо, как вокальное, так и инструментальное, чрезвычайно виртуозно; инструментальным эпизодам (ритурнелям и симфониям) отводится значительное место в композиции.

Следующее издание церковной музыки, “*Vesperì*” *op. 20*, опубликованное в 1654 году, предназначено для четырёх голосов и basso continuo, без участия других инструментов. Это произведение посвящено Хуану IV, королю Португалии, и не содержит никаких указаний о должности и местонахождении Марини.

Последние сочинения Марини: собрание концертных мотетов “*Le Lagrime di Davide*” *op. 21* и собрание инструментальной музыки, “*Per ogni sorte d’stromento musicale*” *op. 22*, — были изданы в 1655 году, в период его службы в Виченце. И вновь единственная информация, которую сообщает о себе Марини, — это его звание Кавалера.

«Кавалер Бьяджо Марини»

По предположению Д. Изелин, последние годы своей жизни Б. Марини мог и не занимать определённой должности, поскольку его социальный статус и нажитое состояние позволяли жить безбедно⁹¹. Однако в расписке об имуществе, датированной 1660 годом, Марино назван *«Горожанином и жителем Падуи, руководителем камерной музыки («Maestro di Camera») монсиньора епископа Корнаро»*. Как долго он состоял в этой должности и когда покинул город, остаётся неизвестным.

Доподлинно известно лишь то, что Марини умер и был похоронен в Венеции, городе, где начиналась его музыкальная карьера. Об этом свидетельствует Акт о смерти, датированный 17 ноября 1663 года и хранящийся в приходе церкви Сан Самуэле при Сан Стефано в Венеции. В нём написано: *«Синьор Кавалер Бьяджо Марини, [скончался] в возрасте около 76 лет, болел уже 20 дней, с температурой. Погребением будет заниматься синьора Маргарита, его супруга»*.

Завещание, хранящееся в Государственном архиве Венеции, было составлено незадолго до смерти — 12 ноября 1663 года. В нём композитор именуется *«синьором кавалером Бьяджо (Viasio) Марини... синьором Феличано, дворянином (nobile) из Брешии»*. В завещании Марини обращается к жене: *«с мольбой о послушании вверю моих детей их матери»*; из него же мы узнаём, что Марини просит похоронить его в Сан Стефано⁹².

Столь высокий статус Марини, приобретённый им к концу жизни, говорит о его авторитете и высокой оценке его заслуг как музыканта. Путь, пройденный им, — от музыканта Сан Марко и «приближенного музыканта» ба-

⁹¹ Д. Изелин ссылается на расписку 1651 г., согласно которой Марини принадлежало значительное денежное и недвижимое имущество.

⁹² По-видимому, это последнее желание Марини супруге осуществить не удалось, поскольку в книгах погребённых в Сан Стефано нет фамилии Марини. Точное место захоронения композитора неизвестно, однако на основании акта о смерти можно предположить, что он был похоронен в приходе Сан Самуэле.

варского герцога до человека независимого и обеспеченного, именуемого венецианским нотариусом не иначе как «дворянином» (*nobile*), представляет собой случай для своего времени едва ли не исключительный.

В энциклопедических словарях Бьяджо Марини часто называется «первым скрипачом-профессионалом». В контексте вышесказанного это утверждение приобретает конкретный смысл — действительно, Марини был одним из первых музыкантов в эту эпоху, кто собственным ремеслом сумел обеспечить себе безбедное существование и высокий социальный статус.

Столь успешную карьеру и востребованность Марини в Италии и за ее пределами предопределила, на наш взгляд, совокупность его музыкантских и человеческих качеств: с одной стороны, виртуозное владение исключительно модным инструментом — скрипкой, а также техникой пения в новом стиле, с другой — дар композитора, которому посчастливилось начинать свой профессиональный путь в капелле Сан Марко.

Искусство Марини было в наибольшей степени востребовано при дворах богатых покровителей — аристократов, городских и церковных сановников, интеллектуалов академических кругов. Его музыка была предназначена для приватного, камерного прослушивания, и рассчитана на утонченный вкус, в том числе поэтический.

Тот факт, что Марини не выдвинулся в ряд наиболее заметных композиторов своего времени, может отчасти объясняться тем, что он не обращался к самому модному жанру своей эпохи — опере.

2. Источники музыки Бьяджо Марини

Обзор источников, проблемы изучения, принципы классификации

Большинство завершённых произведений Бьяджо Марини дошло до наших дней в неавторизованных печатных копиях. Единственная рукопись,

атрибутированная композитору, хранится в Великобритании, в библиотеке Оксфордского университета. Это мадригал для двух теноров и basso continuo: “*Fui già presso d’Amor*”. Кроме того, в библиотеке Оксфорда хранятся рукописи четырёх мадригалов для сопрано и basso continuo: “*Ben da mastro eccellente*” (подзаголовок “*San Paolo di mano di Titiani*”), “*Giouinetto, che altero*” (с подзаголовком “*Giovanni d’Austria*”), “*Sì uiua è questa imago*” (“*San. Bastiani di Tiziano*”, указано имя композитора: “*del caualier Marini*”), “*O fidanza gentile*” (“*Giosuè*”). Это неавторизованные копии XVIII–XIX веков; их авторство ещё предстоит установить⁹³.

Подобная ситуация, когда изучение композиторского наследия возможно лишь по печатным копиям, весьма характерно для середины XVI – начала XVII веков. В ту эпоху печатные издания явно предпочитали рукописям. И причины этого лежат в практической плоскости.

Издание музыки, благодаря упрощению процесса нотопечатания, стало к тому времени весьма прибыльным коммерческим предприятием, что значительно расширило ареал распространения музыкальных сочинений⁹⁴. Другим немаловажным фактором, повлиявшим на популярность нотопечатания, были престиж и известность, которые сулило композитору издание его сочинений; в широком их распространении был заинтересован также и покровитель, финансировавший издание, поскольку его имя всегда фигурировало на титульном листе и в посвящении.

Рукописные копии не вышли полностью из употребления, но были в эту эпоху, скорее, предметом частного интереса. Манускрипт зачастую существо-

⁹³ Эту информацию мы почерпнули из электронной базы данных RISM [<http://www.rism.org.uk/search/quick>]

⁹⁴ Первые знаменитые мастера нотопечатания в XVI веке, поднявшие издательское дело на высокий художественный уровень — Оттавиано Петруччи (применявший метод «прерывистого набора») и Андреа Антико (отдававший предпочтение старинному способу — ксилографии). Их издания и сегодня остаются непревзойдёнными в своём качестве, красоте и изяществе. На смену им во второй половине XVI века пришло новое поколение, так называемые *mercatores* (самыми успешными среди них были ... Скотто и Анджело Гардано в Венеции), поставившие нотоиздательство «на поток». Качество изданий от этого значительно проиграло, но благодаря упрощению процесса нотопечатания и сокращению сроков производства нотные издания упали в цене и тем самым стали доступнее для любителей музыки.

вал в единственном экземпляре (по причине дороговизны бумаги), и при сдаче оригинала в типографию дальнейшая его судьба зависела уже от издателя.

Из двадцати двух сочинений, изданных при жизни Марини, на сегодняшний день считаются уцелевшими лишь пятнадцать. Ниже приведён их перечень с оригинальными названиями (полный текст заголовков всех сочинений и их перевод помещён в Приложение I):

- Op. 1** “*Affetti musicali... Opera prima nella quale si contiene Symfonie, Canzon, Sonate, Baletti, Arie, Brandi, Gagliarde & Correnti a 1.2.3...Accomodate da potersi suonar con Violini Corneti & con Ogni Sorte de Strumenti Musicali...in Venetia 1617*”
- Op. 2** “*Madrigali et symfonie a una 2.3.4.5...Opera Seconda...in Venetia 1618*”
- Op. 3** “*Arie, madrigali et correnti a 1.2.3...Opera Terza... di Venetia 1620*”
- Op. 5** “*Scherzi e canzonette a una, e due voci... Accomodate da cantarsi nel Chitarrone, Chitariglia, & altri Stromenti simili: con i suoi Ritornelli per il Violino e Chitarrone. Opera Quinta...in Parma, 1622*”
- Op. 6** “*Le Lagrime d’Erminia in Stile recitativo con alcune Ode da cantarsi con termine affettuoso nel Chitarone, Clavicordo, o altro stromento simile...Opera Sesta...in Parma 1623*”
- Op. 7** “*Per le musiche di camera Concerti a quarto 5.6. Voci & Instromenti Opera Settima... in Venetia 1634*”
- Op. 8** “*Sonate Symphonie Canzoni, Pass’emezzi, Baletti, Corenti, Gagliarde, & Ritornelli, a 1.2.3.4.5. & 6 Voci, Per ogni sorte d’Instrumenti...Opera Ottava...in Venetia 1629*”
- Op. 9** “*Madrigaletti a una due tre e Quatro Voci, con alcune Vilanelle per cantare nella Chitariglia Spagnola Chitarone o altro simile instromento et con il*

suo Basso continuo. Libro quinto opera nona...in Venetia, 1635”

- Op. 13** “*Compositioni varie per musica di camera a Due, Tre, Quattro, Cinque Voci e parte con Due Violini...Opera Decima Terza...in Venetia, 1641”*
- Op. 15** “*Corona melodica ex diversis sacrae musicae floribus concinnata, Duabus, Tribus, Quator, Quinque Sex & pluribus vocibus ac Instrumentis...Opus decimum quintum... Antverpiae, 1644”*
- Op. 16** “*Concerto terzo delle musiche da camera... a 3.4.5.6. e più voci con due violini, et altri stromenti. Opera XVI...in Milano, 1649”*
- Op. 18** “*Salmi per tutte le Solennità dell’Anno Concertati nel moderno stile, ad una Due, e Tre voci con violini e senza...Libro primo. Opera XVIII...in Venetia, 1653”*
- Op. 20** “*Vesperì per tutte le Festività dell’anno. A Quattro voci. Da cantarsi in Capella e nell’Organo... Libro Secondo. Opera XX...in Venetia, 1654”*
- Op. 21** “*Lacrime di Davide sparse nel Miserere Concertato in diversi modi a due Tre Quatro e più voci Con due violini a beneplacito... Opera XXI... in Venetia 1655”*
- Op. 22** “*Per ogni sorte d’stromento musicale Diversi generi di Sonate, da Chiesa, e da Camera, A Due, Tre, & a Quattro...Libro terzo. Opera XXII...in Venetia 1655”*

К сожалению, не все собрания Марини уцелели полностью. Лишь в десяти публикациях (op. 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 16, 21, 22) сохранились все партии; в пяти (op. 2, 13, 15, 18, 20) не достаёт тех или иных тетрадей. Собрания op. 4, 10–12, 14, 17, 19 считаются утерянными.

Кроме того, четыре мотета Марини вошли в два смешанных собрания церковной музыки, изданные при жизни композитора. Заметим, что эти сочинения не входят ни в один из его церковных сборников:

“Teatro musicale de concerti ecclesiastici a due, tre, e Quattro voci di diversi celebri e nomati autori...in Milano...di Giorgio Rolla. 1653”:

- *Domine quis mihi det (Alto, e Canto, overo Tenore);*
- *Maria rosa candida (Canto e Basso)*

“Sacra corona Motetti A Due, e Tre voci Di Diversi Eccellentissimi Autori moderni...Da Bartolomeo Marcesso, in Venetia 1656”

- *Surge propera (Alto e Basso)*
- *Iesu dulcissime (Alto Tenore e Basso)*

Как видно, значительную часть наследия Марини (11 собраний) составляют сборники светской музыки (ор. 1–3, 5–9, 13, 16, 22)⁹⁵. Сохранившихся собраний церковной музыки всего четыре (ор. 15, 18, 20, 21). Они были созданы в поздний период творчества композитора, (за исключением ор. 15, опубликованного в 1644 г.): ор. 18 вышел в свет в 1653 году, ор. 20 — в 1654, ор. 21 — в 1655.

Оригинальные экземпляры прижизненных печатных изданий Марини находятся в библиотеках Болоньи (большинство светских вокальных сочинений) и Вроцлава (все инструментальные и три из четырёх церковных собраний), а также Оксфорда (ор. 7, 9), Флоренции (ор. 16), Брюсселя (ор. 15), Лондона, Берлина и Кракова (ор. 2).

До недавнего времени ни одна итальянская или зарубежная библиотека не располагала полной коллекцией произведений Марини — ни оригиналами,

⁹⁵ В подзаголовке ор. 22 автором указано предназначение пьес: «для церкви и для домашнего музицирования» (“da chiesa e da camera”), что позволяет отчасти причислить ор. 22 к церковным собраниям. Однако в самих партиях Марини нигде не указывает жанр той или иной пьесы; об их предназначении способен повествовать лишь характер музыкального письма.

ни факсимильными копиями. Чрезвычайно важной в этой связи оказалась инициатива фонда имени Луки Маренцио в Брешии, осуществлённая в 2000-е годы, — сбор в микрофильмах и систематизация всех сочинений брешианских композиторов эпохи Ренессанса и барокко. Обширная эмеротека фонда была составлена на основе данных каталогов О. Мискьятти (авторские собрания) и Р. дель Силенцио (смешанные собрания, в которых встречаются сочинения брешианских композиторов). Этот фонд сегодня доступен для изучения, благодаря чему во многом стала возможной эта работа.

Лишь три собрания из всего наследия Марини целиком посвящены инструментальным жанрам (ор. 1, 8, 22)⁹⁶. Остальные публикации посвящены *вокальным* жанрам, в которых инструменты, тем не менее, всегда играют важную роль. Это вокально-инструментальные собрания (ор. 5, 6, 7, 9, 13, 18, 20, 21), либо смешанные сборники, включающие как вокальные, так и инструментальные пьесы (ор. 2, 3, 15, 16).

В светских вокальных сочинениях для камерного состава — от одного до трёх голосов (большая часть мадригалов ор. 2, а также ор. 3, 5, 6, 9) — инструментальное сопровождение ограничивается группой *basso continuo* (клавикорд, китаррон, испанская китарилья). Лишь в “*Scherzi e canzonette*” ор. 5 композитором предписано ещё и участие мелодического инструмента — скрипки (для исполнения ритурнель).

В многоголосных (до 10 голосов) мадригалах ор. 2, 7, 13, 16 инструменты более многочисленны; иногда они дублируют вокальный состав, как в мадригалах для шести голосов и шести инструментов в “*Concerti*” ор. 7.

В мадригале “*Chi quella bella bocca*” ор. 2 Марини впервые опробовал в качестве инструментального сопровождения состав “*a tre*” — две скрипки и *basso continuo*. Этот же состав он предписывает в качестве альтернативы

⁹⁶ Следует оговориться — в “*Affetti musicali*” ор. 1 имеется ария “*La Soranza*” с вокальным припевом “*Viva, viva Ca’ Soranza!*”.

большому ансамблю в ор. 7; он же становится преобладающим в сочинениях сороковых—пятидесятых годов (ор. 13, 15, 16, 18, 21).

Большинство церковных сочинений Марини также написаны в новом концертном стиле с участием инструментов (ор. 15, 18, 21). “Vesperi” ор. 20 — единственное из собраний вокальной музыки Марини, включающее сочинения *a cappella*.

Все имеющиеся источники музыки Марини мы классифицировали по типу издания. Большинство публикаций представляют собой собрания в голосах (среди вокально-инструментальных сочинений это ор. 7, 9, 13, 18, среди смешанных сборников — ор. 2, 15, 16, 21). Два пармских сочинения — ор. 5 и ор. 6 — изданы в партитуре.

Среди изданий Марини есть и смешанные собрания, содержащие партитуру и запись в голосах. Например, сольные сонаты в инструментальных собраниях ор. 1 и 8 (изданных в партиях) записаны в виде партитуры в партии *basso continuo*. Встречается и обратная ситуация, когда, будучи изданной одной книгой, публикация содержит внутри разные виды нотной записи: таковы вокально-инструментальный сборник “*Madrigaletti*” ор. 9 и смешанный ор. 3, включающий, помимо вокальных арий и мадригалов (записанных в партитуре), несколько инструментальных пьес (в партиях).

2.1. Инструментальные собрания

Единственным источником оригиналов печатных изданий инструментальных сборников ор. 1, ор. 8, ор. 22 является библиотека Университета (*Biblioteka Uniwersytecka*) города Вроцлава в Польше. Эта библиотека знаме-

нита своим уникальным собранием инструментальной музыки XVII века⁹⁷. Она была образована сразу после войны, в 1946 году; её фонд сложился при объединении двух городских библиотек Вроцлава, городской и университетской. В свою очередь, городская библиотека, из фондов которой эти издания попали в новую библиотеку Университета, в 1865–1867 годах была создана на основе фондов библиотек трёх церквей Вроцлава — св. Елизаветы, св. Бернарда и св. Марии Магдалены. Известно, что около 1647 года в школе при церкви св. Елизаветы преподавал некий Даниель Сарториус. Вероятно, именно он приобретал для школы печатные новинки (в учебных и служебных целях).

Смешанные издания

“Affetti musicali” op. 1. Оригинальное издание состоит из четырёх партий. Титульные листы всех голосов идентичны. Изображение на титульном листе, а также стиль написания выдержаны в традициях нотной печати того времени; такое же оформление титульного листа имеют издания op. 3, 8 (см. Приложение I)⁹⁸.

Вторая страница оригинального издания содержит посвящение братьям Джунти. В верхней части листа — изображение ангелочков, расположившихся на эфах, играющих на различных музыкальных инструментах: скрипке, лютне, корнете, виоле да гамба, арфе, — и поющих. В центре — ангелочек-капельмейстер, дирижирующий по нотам. Эта живописная деталь может служить ещё одной иллюстрацией инструментального ансамбля той поры.

На последней странице помещены три поэтические оды, написанные поэтами Пьетро Петрацци и Агостино Тедольдо в честь автора сборника. Кроме

⁹⁷ В фонде библиотеки насчитывается около 400 сочинений композиторов XVII в. Помимо всех инструментальных опусов Марини, в ней хранятся первые печатные издания сонат Д. Каstellло, Дж. Б. Фонтана и многих других.

⁹⁸ Редактор-составитель современного факсимиле op. 1 Марчелло Каstellлани отмечает, что так же оформлены титульные листы изданий Ч. Роре «Madrigali a quattro» (Венеция, 1577) и Дж. далла Каза «Il vero modo di diminuir» (Венеция, 1584). Судя по всему, такое оформление было введено при Анджело Гардано, самом знаменитом представителе династии книгопечатников, возглавлявшем семейное издательское дело с 1575 года.

того, на этом листе помещено содержание (“tavola“ — список, перечень), в котором указан, помимо названий пьес и жанровых обозначений, инструментальный состав.

В партии *basso continuo* есть свои примечательные особенности. Почти во всех случаях бас нецифрованный; исключения составляют лишь симфонии *La Zorzi* и *La Giustiniana*, содержащие частичную цифровку, а также соната *La Foscарina*, в которой подробнейшим образом цифрован эпизод «с тремоло» (исключительный случай у Марини, когда цифрован каждый аккорд). Такая тщательность записи говорит о том, что композитор представлял себе совершенно определённый звуковой образ и стремился как можно точнее его отобразить в нотном тексте. Немаловажно, что само авторское указание об исполнении тремоло во всех четырёх голосах имеет разное написание. В партии *basso continuo* приём обозначен так: “*metti il tremolo*” (буквально — «возьми тремоло»). В партии баса обозначение иное: “*tremolo col strumento*” («тремоло инструментом»), что вероятно, отражает специфику этого приёма у духовых (в этой партии автором рекомендованы два тромбона или фагота). В партиях *Canto primo* и *Canto Secondo* приём обозначен как “*tremolo col Arco*” («тремоло смычком»).

Сольные партии не содержат тактовых черт, за исключением двойных черт, обозначающих грани разделов. Деление на такты соблюдено лишь в партии *continuo*.

Партии инструментов напечатаны в ромбовидной нотации⁹⁹, в ключах *фа* (для партий *basso continuo* и мелодического баса) и соль (партии мелодических голосов). Исключения единичны: это канцона “*La Marina*”, куранта “*La Martia*”, где ключ *До* выставлен в партии *Canto secondo*, а также соната, сочинённая Джачинто Бондиоли, в которой ключ *до* выставлен в партиях *Canto secondo*, *Basso* и *Basso continuo*. В последнем случае очевидна консер-

⁹⁹ Тип такой печатной нотации относится к «прерывистому набору», изобретённому в 1528 году П. Атеньяном.

вативность мышления автора, предпочитающего традиционные ключи. Марини же, как мы видим, обращается к новым ключам, наглядно отражающим расслоение фактуры на три пласта, три регистра: высокий (ключ *соль*) для сопрановых инструментов, средний и нижний (ключ *до*) для мелодического баса (партия которого предполагает орнаментацию, а значит и расширение диапазона) и нижний (ключ *фа*) для *basso principale*¹⁰⁰ (клавесин, клавикорд, китаррон (теорба), орган), который составляет фундамент и акустическую опору звучащему.

Ещё одной примечательной особенностью партии *basso principale* является то, что в некоторых пьесах “*a due*” (для инструмента соло с басом) — *La Ponte*, *La Orlandina*, *La Gardana* и *La Caotorta* — в партии баса выписана и партия солирующего сопранового инструмента, объединённая с партией баса акколадой; таким образом, партия *basso principale* представляет собой партитуру. Эта же особенность присуща сольным сонатам *op. 8*. Причина этому могла быть вполне прозаичной — когда количество инструментов сведено к минимуму (чембало и мелодический инструмент — минимальный ансамблевый состав начала XVII века), есть возможность выписать в партии баса и верхний голос, для большего удобства исполнителя *basso continuo*.

“Sonate” *op. 8*. Оригинальное издание *op. 8* состоит из шести тетрадей: это партии *CANTO PRIMO* и *CANTO SECONDO*, *BASSO*, *TENORE*, *QUINTO* и *SESTO* (в одной тетради), а также партия *BASSO CONTINUO*. К сожалению, это издание пострадало во время Первой и Второй Мировых войн. В результате были утеряны: в партии *Canto Primo* — страница Посвящения, а также две заключительные страницы (стр. 45–46, соната для органа, корнета или скрипки и тромбона *ad libitum*); в партии *Basso* — две заключительные страницы (стр. 13–14). Больше всего пострадала партия *basso continuo*: отсутствует титульный лист, сонаты со Второй по Пятую (стр. 3–6), Концертное пасса-

¹⁰⁰ Так сам автор обозначает партию *basso continuo*.

меццо в 10 частях (стр. 47–50) и последняя, уже упоминавшаяся соната для органа (стр. 53–54).

Автор современного партитурного издания сборника оп. 8 Маура Дзони привлекает для воссоздания недостающих сонат издание начала XX века, осуществленное Альфредом Эйнштейном¹⁰¹. Этот труд являет собой первое партитурное издание сборника Марини, и представляет собой особую ценность, поскольку был осуществлен в предвоенные годы. В него вошли пьесы, которые впоследствии стало невозможным восстановить по вроцлавскому оригиналу.

В партиях всех голосов, за исключением первого кантуса, имеется титульный лист и Посвящение по латыни на втором листе, адресованное эрцгерцогине Изабелле.

Издание в голосах

“Per ogni sorte d’stromento musicale” оп. 22. В сравнении с оп. 1 и оп. 8 титульный лист последнего собрания инструментальных пьес Марини имеет примечательную особенность — наиболее крупно в заголовке выделена фраза о пригодности этих пьес для исполнения на инструментах всякого рода.

Парадоксально, но, вынося в заголовок фразу, декларирующую свободу выбора инструментов, композитор на титульном листе каждой партии выписывает точное обозначение инструмента (этого не было ни в одном из предыдущих сборников) — Violino Primo, Violino Sec. (Secondo), per la Viola o Basso.

Загадочное обозначение на титульном листе сборника: “Libro terzo” (Третья книга) исследователи толкуют по-разному. Д. Изелин в диссертации 1930 г. склоняется к тому, что композитор создал три тома инструментальных сочинений, однако две другие книги этого собрания были утеряны. Автор бо-

¹⁰¹ *Einstein A.* A collection of instrumental music of the sixteenth-eighteenth centuries. Werner Josten Library Department of Music, Smith College, Massachusetts, X, 1903.

лее позднего исследования о творчестве композитора Томас Д. Данн предполагает, что сборник op. 22 связан с op. 20 “Vesperì per tutte le festività dell’anno” («Вечерни на все праздники года»), на титульном листе которого имеется подзаголовок “Libro secondo” (Книга вторая). Однако и эта гипотеза не даёт ответа на вопрос о первой книге собрания, а главное, о цели объединения столь разных опусов.

Не исключено, что Марини назвал op. 22 третьей книгой, имея в виду третий по счёту сборник чисто инструментальной музыки, после op. 1 и op. 8, однако и эта версия не может быть ни доказана, ни опровергнута, поскольку титульные листы этих сборников не содержат соответствующей нумерации.

Собрание пьес op. 22 посвящено курфюрсту Баварскому Фердинанду Марии; композитор отмечает в посвящении, что во время своего пребывания в Нойбурге имел честь познакомиться с его отцом, Максимилианом I, и дядей, Альбрехтом IV, и не был презрен ими («non fu sdegnato»).

Партии имеют ряд особенностей, которых мы не встречали в более ранних сборниках. Обращает на себя внимание увеличение количества тактовых черт: они проставлены более аккуратно и регулярно¹⁰².

Названия танцевальных пьес в этом издании оформлены оригинально — заглавные буквы вынесены перед нотоносцем (Z в Zarabanda, C в Corrente).

Партия basso continuo также обладает рядом особенностей, выделяющих её среди собраний инструментальной музыки Марини. В ней содержится буквенная табулатура для испанской гитары, рекомендованной композитором в заголовке; в отличие от op. 8, партия унифицирована и представляет собой тип одноголосного цифрованного basso continuo.

2.2. Вокально-инструментальные собрания

¹⁰² В факсимильном издании 2000 г. (S.P.E.S.) содержатся приписанные рукой цезуры (обозначенные галочкой), крестики и дополнительные тактовые черты. Происхождение их нам неизвестно; редактор-составитель, к сожалению, не комментирует эту весьма примечательную деталь.

Издания в голосах

“**Madrigali et symfonie**” **op. 2**. Как и все инструментальные собрания, данный опус был издан в партиях. В монографии Изелин указаны два источника, доступные для изучения, — Canto I (Музыкальный лицей Болоньи) и Basso (Берлинская Государственная библиотека). По сведениям Виллен Б. Кларк, все партии, за исключением первого кантуса, утеряны [Clark 1966, 54]. Эти сведения могли бы и не вызвать подозрений, поскольку монография Кларк была написана после Второй Мировой войны, когда многие источники старинной музыки были утрачены. Однако в каталоге Neue Vogel [Neue Vogel 1977] указаны две сохранившиеся партии — Canto I и Canto II. В новейших каталогах: О. Мискьяти [Mischiati] и Р. дель Силенцио [Del Silenzio], а также в современном электронном издании *op. 2* под редакцией Томаса Д. Дана [Dunn 2005] вновь фигурирует партия баса, также указана партия Canto II, и сообщается местонахождение всех оригиналов:

Canto primo (C.I): Болонья, Civico Museo Bibliografico Musicale (I—Bc)

Canto secondo (C.II): Лондон, British library (GB—Lbl).

Basso (B.) — Краков, Biblioteka Jagiellonska (PL—Kj), из коллекции бывшей Прусской Государственной библиотеки (Берлин);

Каждая из упомянутых партий, в свою очередь, содержит большее число голосов, чем указано в заголовке. Как выясняется при ближайшем рассмотрении, Canto Primo и Canto Secondo — лишь общие наименования двух верхних голосов, которые могут быть как женскими, так и мужскими. В вокальных ариях и мадригалах в партии Canto primo мы встречаем обозначения “Canto”, “Tenore”. В Canto secondo встречаются обозначения “Tenore”, “Alto”. Фактически, в трёх книгах содержатся 7 партий (5 партий голосов и две партии скрипок).

В двух случаях (речь идёт о пятиголосных мадригалах — “*Se nel sereno viso*” и “*Chi quella bella bocca*”) в одной книге, на соседних страницах, запи-

саны партии кантуса и тенора. Так, в мадригале “*Se nel sereno viso*” в партии Canto primo на одном развороте листа с левой стороны размещается партия Tenore, справа — Canto Primo, в партии Canto secondo — слева партия Alto, справа — Canto secondo.

В другом пятиголосном мадригале, “*Chi quella bella bocca*”, в партии Canto Primo выписана и партия одной из солирующих скрипок¹⁰³, на соседней странице помещена партия тенора, который, по замыслу автора «поёт вместе со скрипками» (“*Questa parte canta con i violini*”).

Помещая в одну книгу голоса, относящиеся, условно говоря, к одному регистру (верхнему, среднему или нижнему), будь то вокальные или инструментальные партии, Марини следовал традиции подобных изданий XVI века. В целях экономии и удобства певцы и инструменталисты пользовались одной книгой, что позволяло последним исполнять, помимо инструментальных эпизодов, и вокальную партию, дублируя её на инструменте, варьируя (такое варьирование именовалось *rasseggiato*, а его способы и приёмы описывались в исполнительских трактатах; подробнее об этом см.: [Голдобин, 2008]).

Начиная с ор. 13 (судя по сохранившимся изданиям), то есть уже в 40-е годы, Марини публикует инструментальные партии в отдельных книгах, что свидетельствует о возросшей автономии инструментов, их новой роли в вокально-инструментальной композиции. В дальнейшем мы подробнее на этом остановимся.

Таким образом, в действительности складывается не столь пессимистичная картина, как может показаться на первый взгляд. В ор. 2 сохрани-

¹⁰³ Вступление скрипок специально оговорено автором в кратком руководстве, предшествующем мадригалу: “*Si averte quando che trovarete la chiave di G Sol re ut lasciate sonar un Violino & doppo entrarete quando vi trovarete la nuova chiave de C: sol fa ut*” («Предупреждаем, что, когда вы найдете ключ соль, следует дать прозвучать скрипке; затем вступайте, когда снова найдёте ключ до»).

лись *все* партии, за исключением *basso continuo*, что, впрочем, компенсируется в какой-то степени присутствием партии мелодического баса¹⁰⁴.

В предисловии к упомянутому выше электронному изданию ор. 2 под редакцией Т. Д. Данна, справедливо отмечено, что этот сборник оказался в тени своего знаменитого предшественника — “*Affetti musicali*”, прежде всего из-за недостающей четвёртой тетради. Данн осуществил транскрипцию двух мадригалов и нескольких инструментальных пьес этого сборника, реконструировав партию *basso continuo*. Нам представляется важным продолжение этой работы с перспективой полноценного издания опуса, созданного Марини почти одновременно с “*Affetti musicali*”. Это первый опус, включающий как вокальные, так и инструментальные пьесы, — тип сборника, к которому он затем не раз возвращался (ор. 3, 16).

Сохранившиеся партии ор. 2 заметно отличаются от голосов ор. 1. За единственным исключением, каждая страница ор. 2 содержит восемь нотосцев (в отличие от тринадцати в предыдущей публикации) и имеет большее число неточностей и редакторских ошибок, что, возможно, было обусловлено беспорядком в материалах, представленных автором редактору для печати. Одна из пьес, например, имеет разные заголовки в разных партиях, поскольку нумерация страниц в партии баса могла быть несколько измененной после нескольких перепечаток¹⁰⁵.

Все три книги — *Canto P.*, *Canto S.*, *Basso* — сохранились достаточно хорошо, каждая имеет титульный лист и посвящение (см. Приложение I).

¹⁰⁴ В музыке первой трети XVII века, как вокальной, так и инструментальной, зачастую линия *basso continuo* следует рисунку нижнего голоса, дублируя её или варьируя в сторону упрощения, «выпрямления» мелодической линии; цифровка носит эпизодический характер. Такой тип баса именуется “*basso seguente*”.

¹⁰⁵ Может ли всё это служить свидетельством того, что ор. 2 и ор. 1, — ровесники, и ор. 2 в той же мере может иллюстрировать дебют Марини как композитора? Или сборник был составлен в спешке, поскольку автору необходимо было выставить свой товар на более широкий рынок, в поисках нового места службы за пределами Сан Марко, да и за пределами Венецианской республики?

“Concerti per le musiche di camera” op. 7. Собрание издано в голосах; к счастью, уцелели все семь книг-партий: *Canto, Alto, Tenore, Quinto, Sesto, Basso* и *Basso continuo*. В этом издании, как и в op. 2, фактическое количество голосов превышает количество книг, так как партии инструментов записаны в вокальных книгах. В *Canto* и *Sesto* размещаются партии скрипок, в *Alto, Tenore* и *Quinto* — партии виол.

“Compositioni varie” op. 13. Среди всех публикаций Марини это собрание менее всего пострадало от времени и внешних повреждений: во всех книгах сохранились посвящение и содержание, нотация и текст читаются без затруднений, на лицевой стороне листа не отражается печать оборотной стороны — дефект, часто встречающийся в изданиях музыки той эпохи. Кажется, что сборник чудесным образом избежал действия времени, если бы не одно досадное обстоятельство — партии скрипок, изданные отдельно, утрачены.

Эта потеря очень существенна. Впервые Марини предписывает исполнению всех мадригалов участие двух скрипок, и впервые их партии столь развёрнуты, что композитор решил не включать их в вокальные партии, а издать отдельной книгой.

О роли скрипок в этих мадригалах можно судить по одной не столь приметной, но важной детали. В содержании сборника мадригалы разделяются по голосам следующим образом:



TAVOLA

A D V E V O C I

Torna l'Inverno	Canti ò Tenori	8
Ecco ch'io manco	Alto, e Tenore	6
Mirate mi begli occhi	Alti ò Soprant.	6

A T R E

Dch come in vn momento	Alto, Tenore, e Basso	8
Qui doue il sol	Alto, Tenore e Basso	12

A Q V A T T R O

Pastorella	Canto, Basso, e due Violini	13
Non fuggir	Alto, Tenore, e due Violini	15
Ch'io non senta per voi	Alto, Basso, e due Violini	17

A C I N Q V E

Hor che Gioanni Spirituale	Canto, Tenore, Basso, e Due Violini	19
Gia brutto non son io	Doi Tenori, Bassi, e due Violini	20
Hor so come da se	Alto, Tenore, Basso, e due Violini	22
Sù l'ali del tempo	Alto, Tenore, Basso, e due Violini	24
Soars'hò in pianto	Doi Tenori, Basso, e due Violini	26
Aure placide	Canto, Tenore, Basso, e due Violini	28
Per torbido mare	Alto, Tenore, Basso, e due Violini	30
Io che pianfi	Due Canti, Basso, e due Violini	32
Vna fanciulla	Canto, Tenore, Basso, e due Violini	34

A S E T T E

Di begli occhi	Due Soprani, Alto, Tenore, Basso, e due Violini	36
----------------	---	----

I F I N E

Как видно, композитор называет «голосами» (Voci) также и партии скрипок, то есть под «четырёхголосными» (a Quattro voci), «пятиголосными» (a Cinque), «семиголосными» (a Sette) мадригалами подразумеваются, соответственно, пьесы для двух, трёх и пяти вокальных партий с двумя скрипками.

Подобное обозначение не кажется случайностью, особенно при сравнении этого издания с подобными ему вокально-инструментальными сборниками ор. 2 и 7. Так, в “Madrigali et symfonie” ор. 2 единственный мадригал для пяти голосов и двух скрипок в содержании обозначен как пятиголосный, без какой бы то ни было информации об участии инструментов. Лишь в самом нотном тексте содержится ремарка о сопровождении партии тенора скрипками и соответствующее указание для исполнителей по поводу вокальных и инструментальных ключей (что обсуждалось нами выше). “Concerti” ор. 7

демонстрируют некий промежуточный вариант: автор разделяет мадригалы по голосам, исходя из количества вокальных партий, но при этом рядом с названием указывает и количество инструментов. Например, в рубрике с пометкой «для шести голосов» оказываются как строго вокальные пьесы, так и вокально-инструментальные (“*La bella Erminia a 6. Voci et 6. Stromenti*”). С другой стороны, среди пятиголосных мадригалов помещён один, в котором автор предписывает участие двух альтов и «трёх инструментов» (“*Non lagrimar, cioè due alti e 3. Stromenti*”).

В “*Compositioni varie*” op. 13 такое объединение вокальных и инструментальных голосов стало, как мы наблюдали, общим правилом. На наш взгляд, это вызвано осознанным желанием Марини подчеркнуть функциональное равенство всех голосов, и даже более того: персонифицировать партии инструментов, как равноправные голоса в ансамбле, живые и выразительные.

Таким образом, до настоящего времени сохранились лишь четыре вокальные партии: *CANTO o Tenore, overo Alto*¹⁰⁶, *TENORE*, *BASSO* и *BASSO CONTINUO*. Хранятся они в библиотеке университета Вроцлава в Польше¹⁰⁷.

“*Compositioni varie*” выделяются среди собраний Марини и с точки зрения деталей нотации. Здесь в первый и единственный раз встречаются различного вида горизонтальные скобки; особенно многочисленны и разнообразны они в партии тенора.

На страницах op. 13 встречаются следующие типы скобок:

1) Простая круглая скобка, наделённая функциями как обычной лиги, так и специальной фразировочной лиги в поэтическом тексте, возникающей на каденционных участках (ту или иную гласную в конце слова нужно продлить, распевая с последующей более длинной нотой):

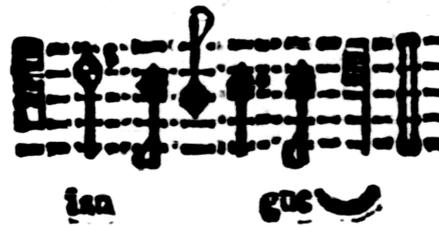
¹⁰⁶ Марини впервые перечисляет на титульном листе все возможные варианты верхнего голоса, объединённые в одной книге (под общим наименованием *Canto*).

¹⁰⁷ В каталоге *Neue Vogel* указывается, что во Вроцлаве хранятся все 6 книг, включая партии скрипок [*Neue Vogel 1977, 1059*]. Однако в позднейшем каталоге О. Мискьяти партии скрипок в перечне сохранившихся партий отсутствуют [*Mischiatì 1992, 631*].

a)



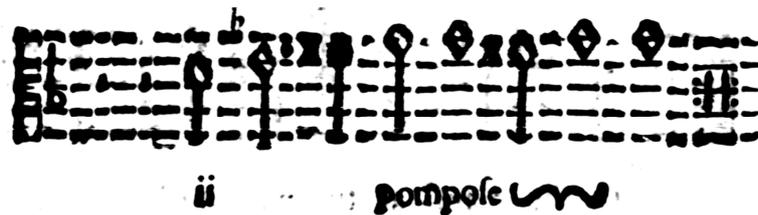
б)



2) Её модификация с добавлением горизонтальной линии снизу (также обозначает продление гласной, но чаще на одной ноте):



3) Фигурная скобка, дублирующая функцию обычной круглой скобки



4) Фигурная скобка с дополнительным украшением (встречается всего трижды и только в одном мадригале — “*Qui dove il sol*”):

a)



б)



в)



Обнаружить какую-либо строгую систему в применении тех или иных скобок в данном случае не представляется возможным: по иллюстрациям видно, что все скобки, в конечном итоге, служат одной цели — обратить внимание исполнителя на особенности распева того или иного слова. Возможно даже, что Марини не имел к создавшейся путанице никакого отношения: издатель располагал определённым набором литер, и вполне вероятно, что в процессе печати в целях экономии времени использовались все имеющиеся в наличии литеры-скобки (разной конфигурации, и, возможно, — в ином контексте — разного значения)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ В нотных изданиях начала XVII века подобные скобки — не редкость, однако лишь у Марини нам встречалось столь большое их разнообразие в рамках одного сборника. Вопрос же о значении этих скобок, не только с точки зрения поэтического, но и музыкального текста, остаётся открытым и требует тщательного изучения.

“Corona melodica” op. 15. Из шести партий (*CANTUS, TENOR, ALTUS, BASSUS, QUINTUS, CONTINUUS*), к большому сожалению, уцелела лишь партия *basso continuo*. В этой партии сохранилось посвящение и содержание, позволяющее судить в какой-то мере об этом сочинении.

В период издания, как видно из текста на титульном листе, Марини всё ещё состоял капельмейстером на службе нойбургского герцога. Примечательно, что сборник издан в Антверпене¹⁰⁹, в посвящении же, датированном 5 сентября 1644 года, фигурирует Дюссельдорф. Очевидно, что издание было осуществлено в тот период, когда Марини в качестве руководителя придворной капеллы сопровождал Вольфганга Вильгельма в поездках по Европе. Стоит ли удивляться тому, что оригинал уцелевшей партии оказался в Королевской библиотеке Брюсселя?

Качество нотной печати в этом сборнике, без сомнения, выше, чем в большинстве публикаций Марини (по преимуществу, венецианских), а изящество нотации заставляет вспомнить издания Оттавиано Петруччи и Андреа Антико.

Вокально-инструментальные пьесы, входящие в сборник, названы *Concerti*, и, подобно рассмотренному нами выше собранию op. 13, голосами здесь именуются как вокальные, так и инструментальные партии.

“Concerto terzo delle musiche da camera” op. 16. Единственный сохранившийся оригинал op. 16 в настоящее время хранится в Государственной библиотеке Флоренции. Как и предшествующий ему op. 13, он издан в партиях, среди которых — вокальные и инструментальные голоса, помещённые в отдельные книги. Всего их семь: *Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo* и *Basso Continuo*. К счастью, уцелели все партии, хотя их состояние зачастую не более чем удовлетворительное.

¹⁰⁹ Это единственное из сохранившихся сочинений Марини, изданное за пределами Италии.

Этот опус несовершенен и с точки зрения качества печати. Партии грешат многочисленными ошибками в нумерации страниц: нарушается порядок страниц, зачастую путаются цифры 9 и 6, и после 29 страницы, например, следует 27, а за ней — 30-я; попадают страницы с одним порядковым номером (подряд две 30-е страницы). Создаётся впечатление, что публикация выполнена наспех¹¹⁰.

В этом собрании Марини следует правилу, принятому в предшествующих ор. 13 и 15, — именовать «голосами» вокальные и инструментальные партии.

“Salmi per tutte le Sollenità dell’Anno” op. 18. В университетской библиотеке Вроцлава хранятся две уцелевшие партии этого издания — *BASSO* и *Violino Primo*.

На втором листе обеих партий напечатано поэтическое посвящение Анне Австрийской. В конце помещено содержание, в котором, как и в рассмотренных нами сочинениях 1640–1650-х годов, указано общее количество голосов и инструментов. Четыре псалма с обозначением “*a 3*” рассчитаны на состав голос и две скрипки; шесть предназначены для трёх голосов и двух скрипок (“*a 5*”); один псалм в сборнике написан для дуэта сопрано/тенора и баса без участия скрипок.

Текстовые пометки в партии баса позволяют восстановить предполагаемый состав голосов для исполнения — это кантус (сопрано или тенор), альт, бас, две скрипки и *basso continuo*. Таким образом, на сегодняшний день утрачены тетради кантуса, альты, второй скрипки и континуо.

Партия баса записана в ключе Фа, партия скрипки — в скрипичном ключе. В партии скрипки обращают на себя внимания диезы над отдельными но-

¹¹⁰ В качестве возможных причин подобной спешки и плохого качества издания можно предположить следующие: желание Марини сразу по приезду заявить о себе в Милане, в связи с перспективой престижной службы; вину самого издательства, имевшего в своём распоряжении многократно использованные литеры других издательств, например, венецианских.

тами (*fis*², *cis*², *gis*²), проставленные от руки. Их форма идентична печатным диезам. Трудно наверняка утверждать, принадлежат ли они самому композитору, или исполнителям; к сожалению, его «нотный почерк» нам не известен. Вероятнее всего, эти дополнительные диезы были написаны при жизни Марини, поскольку, как уже обсуждалось выше, после смерти его музыка вряд ли исполнялась.

Ещё одна особенность имеющихся партий касается стилистики этого сборника, в подзаголовке которого указано: “concertati nel moderno stile”. Имеющиеся в нашем распоряжении партии скрипки и баса чрезвычайно виртуозны. И если в отношении скрипичной партии это не вызывает удивления (достаточно вспомнить сольные скрипичные сонаты оп. 8), то партия баса выделяется своей виртуозностью, порой отнюдь не вокального, а именно инструментального плана (восходящее и нисходящее движение по трезвучиям, скачки на октаву, и пассажи, идиоматичные, прежде всего, смычковым инструментам). Виртуозное концертное начало, столь ярко выраженное в партии баса, заставляет вспомнить тот факт, что Марини как раз в эти годы (1652–1653) служил в Сан Марко, где, согласно должностной инструкции, исполнял басовые партии. Вполне вероятно, что в процессе написания этой партии композитор рассчитывал на собственные исполнительские возможности.

“Vesperi” op. 20. Сохранившийся экземпляр этого издания также хранится в библиотеке Вроцлава. Из 5 партий (*CANTO*, *ALTO*, *TENORE*, *BASSO* и *BASSO CONTINUO*) сохранилось лишь три: *CANTO*, *ALTO*, *TENORE*.

В каждой партии сохранилось посвящение, в партии Canto и Alto — также содержание.

Как и в “Salmi” op. 18, здесь встречаются (хотя значительно реже) приписанные от руки диезы. Кроме того, в партии Canto на странице 40 над фразой “haec requies” приписано указание “*piano*”. Динамические указания “*pi-*

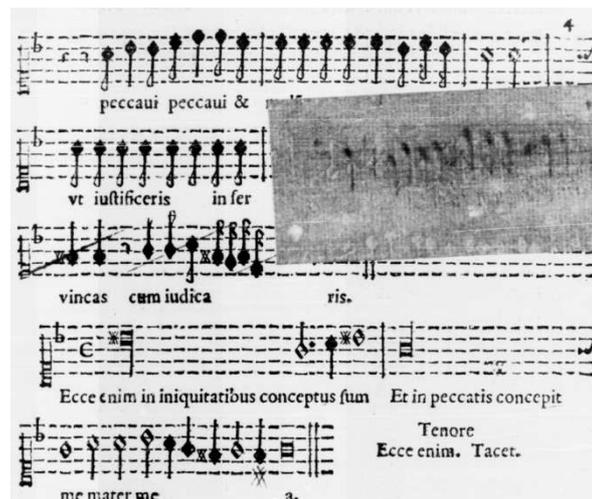
ano” и “forte” не однажды встречаются на страницах этого опуса, но в печатном виде, поэтому в данном случае есть основание предполагать, что сам композитор проставлял недостающие указания.

В сборник входят 16 мотетов и два магнификата. Над каждой пьесой указаны церковные тона: *Primi Toni, Primo Tono trasportato a un Tono più alto, Secondi, Tertii, Quarti, Quinti, Sexti Toni (un Tono più alto se piace), Settimi Toni, Trasportato, Octavi, Mixti Toni*. Это единственный случай среди церковных сочинений композитора, который следует объяснить особым назначением данного собрания — это песнопения Вечерни, которые включались в службу, чередуясь с традиционными григорианскими песнопениями. Поэтому важно было указать тон сочинения.

“Lacrime di Davide sparse nel Miserere” op. 21. Это единственное из церковных собраний Марини, в котором сохранились все голоса: *CANTO, ALTO, TENORE, BASSO, VIOLINO I, VIOLINO II, ORGANO*. Как видно, здесь используется уже сложившийся в последних опусах композитора состав, общий для его светской и церковной музыки.

Посвящение, адресованное епископу Айштета, написано на латыни. К сожалению, оно не датировано, в отличие от изданного в том же 1655 году собрания инструментальной музыки op. 22.

В партии Canto на 5 стр. вклеен нотный фрагмент, написанный от руки, с текстом “*vincas cum iudicaris*”. В действительности это исправленный фрагмент предыдущей, 4-ой страницы, на которой зачёркнут первоначальный печатный вариант.



Характер почерка в этом рукописном фрагменте идентичен стилю ре-марки «*riano*»; скорее всего, они были написаны одним и тем же человеком. Но кем? Помочь ответить на этот непростой вопрос может то обстоятельство, что все опусы, в которых мы встречали рукописные пометки: op. 13, 18, 20 и 21, — хранятся во Вроцлаве. Как уже говорилось выше, музыку Марини и других итальянских композиторов начала XVII века мог привезти во Вроцлав капельмейстер приходской школы церкви Св. Елизаветы Даниэль Сарториус. Следовательно, эти пометки могут принадлежать ему.

Издания в партитуре

“*Scherzi e canzonette*” op. 5. Этот опус, наряду с op. 6 был издан целиком в серии флорентийского факсимильного издательства S.P.E.S. (*Studio per Edizioni Scelte*) в 1980 году¹¹¹. По-видимому, выбор издателей был продиктован отчасти миниатюрными размерами этого сборника (он включает 19 пьес) и тем фактором, что оригинал, как уже упоминалось выше, издан в партитуре, что обеспечило ему сравнительную простоту чтения и исполнения современными музыкантами. Кроме того, ещё в 1963 году в Милане вышло в свет современное издание op. 5 под редакцией В. Гибелли.

¹¹¹ Издание вышло под редакцией Пьеро Миоли (Piero Mioli).

Как бы то ни было, это сочинение благодаря переизданию нашло путь к музыкантам — на сегодняшний день оно является, пожалуй, наиболее исполняемым вокальным опусом Марини¹¹².

Оригинал “Scherzi e canzonette” находится в библиотеке Международного музыкального музея Болоньи (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna)¹¹³. Экземпляр прекрасно сохранился.

Издание снабжено, помимо традиционного посвящения, обращением к читателям, разъясняющим использование автором буквенной табулатуры для китарильи.

«Сообщаем, что если Вы порой не найдёте алфавита, который бы согласовывался с басом, желание автора — аккомпанировать голосу как можно больше, не заботясь о том, чтобы полностью соответствовать линии баса, поскольку китарилья лишена многих хороших консонансов»

В предисловии Марини поместил таблицу с пояснениями к чтению табулатуры для китарильи и примеры наиболее часто используемых каденций.

В конце помещена ода в честь автора, принадлежащая перу Марко Гуидуччи Романо.

“Le Lagrime di Erminia” op. 6. Оригинал этого сочинения также находится в Болонье. Титульный лист снабжает нас любопытной информацией, свидетельствующей об определённых эстетических предпочтениях Марини: по замыслу композитора, сочинение исполняется «в стиле театральной декламации <...> для пения в состоянии любовного волнения».

¹¹² Пьесы op. 5 вошли в репертуар таких певцов, как Марко Бисли, Маддалена Кожена, Эмануэла Галли и др.

¹¹³ До 2004 года — Городской музыкальный библиографический музей (Civico Museo Bibliografico Musicale).

Смешанные издания

“*Arie, madrigali et correnti*” **op. 3**. Этот сборник вокальной и инструментальной музыки Марини был издан в 1620 году, когда, согласно сведениям на титульном листе, музыкант работал в Брешии.

Единственный сохранившийся оригинал этого сборника хранится в Болонье, в библиотеке Международного музыкального музея.

Этот опус Марини, наряду с *op. 1, 8 и 9*, являет нам довольно редкий пример, когда в одном сборнике соседствуют запись в партитуре (вокальные сочинения) и в голосах (так записаны все инструментальные пьесы). Думается, причиной этому является желание автора, а вслед за ним и издателя, компактно разместить пьесы, тем самым экономно расходуя бумагу.

В случае с *op. 2* отдать предпочтение партитурной записи было не столь удобно, так как количество голосов в последних мадригалах доходит до 8 (5 вокальных голосов, 2 скрипки и *basso continuo*). Этот же сборник, как гласит титульный лист, рассчитан на малые составы — в него входят одно-, двух- и трёхголосные арии, мадригалы и инструментальные пьесы. В пользу этого предположения говорит тот факт, что последующие опусы, предназначенные для одного-двух голосов (“*Scherzi e canzonette*”, *op. 5*, “*Lagrima di Erminia*”, *op. 6*), а также одноголосные арии и мадригалы *op. 9* (“*Madrigaletti a una, due, tre e quattro voci*”), записаны в партитуре¹¹⁴.

Отдельные пьесы сборника “*Arie, madrigali et correnti*” вышли в свет в современной транскрипции под редакцией В. Гибелли (1978).

Единственный оригинал этого сочинения хранится в Оксфорде, в библиотеке университета.

Опус издан в четырёх книгах: *Canto Primo, Canto Secondo, Basso, Basso continuo*. В сборнике 10 двухголосных, 3 трёхголосных, один четырёхголос-

¹¹⁴ В сборнике *op. 9* они помещены в партию *basso continuo*, на чём мы подробно остановимся ниже.

ный и 9 одноголосных мадригалов; последние, по замыслу автора, поются в сопровождении испанской гитары (в оглавлении партии *Basso continuo* их перечень предваряется ремаркой: “*con la Chitara spagnola*”). Все одноголосные мадригалы помещены в книгу *Basso continuo*, о чём сообщается в оглавлении партии *Canto primo*, где все они перечислены с пометкой: “*Questi sono nel Basso continuo*”. Таким образом, в рамках одной публикации, как это мы уже встречали у Марини, совмещаются разные типы нотной записи — в голосах и в партитуре.

2.3. Утраченные издания

“**Musiche a 1.2.3.4.5 e 6**” **op. 4**. Это произведение упоминается в словаре Питони, и вслед за ним, в словарях Вальтера, Фетиса. К сожалению, сведения об **op. 4** не находят более подтверждения ни в одном из исторических документов, касающихся Марини; так, едва проявившись, следы этого сочинения исчезают.

Сочинения **op. 10, 11, 12** утрачены. При сравнении уцелевших собраний — предшествующих этим сборникам (**op. 7 и 9**) с последующими (**op. 13 и 16**) — очевиден значительный стилистический контраст между ними. Вероятно, именно в этих недостающих собраниях мог отразиться тот процесс перемен, который шёл в творчестве Марини с конца двадцатых до сороковых годов — период, который ещё предстоит открыть биографам композитора.

Также не сохранились **op. 14, 17 и 19**.

ГЛАВА II

КОНЦЕРТ В СВЕТСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Б. МАРИНИ И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

1. ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЯ В СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

1.1. Светская вокальная музыка и практика концертирования в XVI–начале XVII веков

Практика сопровождения вокальной композиции инструментами не была изобретением XVII столетия: многочисленные источники свидетельствуют о том, что участие инструментов в исполнении вокальных пьес было опробовано гораздо раньше, чем появились первые публикации светской музыки, запечатлевшие эту практику.

В частности, Массимо Осси отмечает, что в “*Scherzi musicali*” Клаудио Монтеверди (1607) впервые представлена в нотах давняя традиция сопровождения светской вокальной музыки импровизируемыми инструментальными ритурнелями (то, что они звучали в начале каждой строфы, указывает, по мысли исследователя, на их особые функции, состоявшие в артикулировании формы) [Ossi 1992, 278].

С другой стороны, светская концертная композиция XVII века имела своих предшественников в музыке высокой мадригальной традиции. Первым примером подобного рода, по сведениям Э. Шмитца, явилось издание мадригалов Джованни Чимелло 1548 года (!), в котором предусмотрено участие инструментов. В качестве «прародителей» концертного мадригала XVII века ученый называет мадригальные диалогические сценки Лассо, Эккарда, мадригальные комедии Стриджо, Кроче, Банкьери и Векки, “Интермедии и концерты” Мальвецци [Schmitz 1910, 511].

На становление концертной стилистики в музыке профессиональной традиции (как светской, так и церковной) непосредственное влияние оказали различные формы исполнительской аранжировки пения *a cappella*:

- дублирование голосов инструментами (техника *colla parte* в музыке венецианской школы; ее применение, в частности, в «Концертах» Габриели отмечено ремаркой “per cantar et sonar”);
- частичная замена вокальных партий инструментальными (например, практика исполнения традиционного мотета голосами и тромбонами, одним хором или многохорно в провинциальных капеллах Северной Италии)¹¹⁵;
- исполнение фроттол, шансон и мадригалов инструментальным ансамблем (практика, зафиксированная в многочисленных историографических источниках XVI столетия)¹¹⁶;
- сопровождение в мадригале соло верхнего по тесситуре голоса игрой на лютне, партия которой представляла собой редукцию в табулатуре остальных вокальных партий.

Последняя из перечисленных форм явилась непосредственным предшественником сольного мадригала с инструментальным сопровождением – жанра, ставшего в XVII столетии одним из символов нового искусства¹¹⁷.

С выходом в свет первых публикаций светских концертов практика включения инструментов в вокальные пьесы, изначально не предполагавшие

¹¹⁵ Подробнее об этом см. [Tibaldi 2010, 12]

¹¹⁶ Этот феномен стал предметом осмысления в книге Михаэля Фюттерера «Мадригал как инструментальная пьеса: опыт новой исполнительской и духовно-исторической интерпретации мадригала XVI века» [Fütterer 1982]. Немецкий ученый находит эстетико-философское обоснование практики исполнения вокальной музыки инструментами в петраркизме и неоплатонизме, применяя термин «домысливание» (“Hinzudenken”): исполнение мадригала инструментами сопровождается мысленным проговариванием поэтического первоисточника и, тем самым, его внутренним осмыслением; таким образом мадригал из области земного переходит в область идеального, существующего в коллективном сознании музыкантов. По мысли Фюттерера, мадригал в инструментальном воплощении – это как бы его «другое Я», художественный объект, свободный от словесного текста и обретающий, тем самым, собственную эстетическую ценность.

¹¹⁷ Исторически самой ранней из сохранившихся публикацией мадригалов с инструментальным сопровождением следует считать «Первую книгу мадригалов на 5 голосов Саломоне Росии, еврея, для пения некоторых из мадригалов в сопровождении китаррона, с табулатурой, помещенной в партии сопрано». По замыслу автора, пятиголосные мадригалы по желанию музыкантов могли быть исполнены сопрано соло в сопровождении китаррона.

инструментальной составляющей, не ушла в прошлое¹¹⁸. Конечно, как это часто бывает в истории музыки, необходимость зафиксировать это явление на бумаге возникла тогда, когда оно уже было осознано и прочно вошло в употребление. Однако ещё по меньшей мере 40 лет импровизированные формы концертирования были в ходу наряду с концертными композициями фиксированного состава, и следы этого соседства мы без труда найдем в светских собраниях первой половины XVII века.

Концертная композиция первой половины XVII века далека от *opus perfectum ed absolutum*. Напротив, ей свойственна значительная тембровая вариативность, комбинаторность состава, определяемого как вкусовыми предпочтениями исполнителей/слушателей, так и возможностями ансамбля в каждом отдельном случае. Многие авторы собраний концертных мадригалов стремились предусмотреть наибольшее число возможностей в сочетании голосов и инструментов и, таким образом, сделать издание более продаваемым.

В этой связи весьма показательна публикация композитора римской школы Доменико Мадзокки, ровесница Восьмой книги мадригалов Монтеверди, — «Партитура мадригалов и различных концертов на пять голосов» (1638). Автор объединяет в собрании мадригалы с участием *basso continuo* и без, а также мадригалы, предусматривающие различные варианты концертирования. Из текста посвящения становится ясно, что некоторые из вошедших в собрание мадригалов уже были известны его адресату кардиналу Барберини, так как исполнялись по его желанию в ансамбле с виолами. (“*si è compiaciuta alle volte di honorarli, co’l sentirli cantare sopra il Conserto delle sue Viole*”). Несмотря на то, что в самом сборнике лишь один мадригал — “*Chiudesti i lumi*” — может служить подтверждением слов композитора (он имеет подзаголовок “*Ruggiero a 5 per le Viole*”), очевидно, что и другие пьесы могли исполняться с участием инструментов. В обращении к читателям автор объясняет причину, побудившую его разграничить мадригалы, допускающие

¹¹⁸ Об этом см. подробнее: [Rose 1966].

включение basso continuo и других инструментов, и те, что сочинены исключительно для вокального ансамбля, а кроме того, издать их в партитуре. По мнению композитора, участие инструмента (речь идет, прежде всего, о basso continuo), — это дело вкуса музыкантов, которые берутся за их исполнение: «Причины, по которым некоторые из представленных мадригалов сочетаются с инструментом, другие же поются без него: я посчитал, что для наибольшего удобства тех, кому они могут послужить, следует издать их в партитуре, поскольку с ней их проще петь. Вдобавок, если кто-то пожелает по своему вкусу (который у всех различен) сопровождать инструментом те [мадригалы], которые не должно, то он сделает это безо всякого труда».

Далее автор подробно описывает порядок расположения мадригалов в собрании. Первые восемь пьес предполагают участие инструментов (и, в первую очередь, basso continuo, партия которого выписана): “*questi otto primi Madrigali si concertano su l’Istromento*”; мадригалы с девятого по шестнадцатый исполняются без инструментов, последние восемь допускают различные формы концертирования (“*questi ultimi otto sono variamente concertati*”). Объяснением подобной дотошности в наставлении читателям и желания непременно разграничить композиции *a cappella* и *a concerto*, может быть тот факт, что еще в 1638 году включение basso continuo и инструментов в мадригал происходило спонтанно, произвольно, что, как мы видим, иной раз противоречило замыслу композитора.

С другой стороны, похоже, что свое собрание автор мыслил как обобщение существующих практик, сопоставление мадригала в его классическом облике и новых тенденций. В этой связи автор предполагает, что его собрание может быть интересно не только музыкантам-исполнителям, но и ученому, желающему постичь высокое искусство мадригала если не ушами, то хотя бы умозрительно: «Они смогут послужить и теоретику (*Speculativo*), ко-

торый, в случае, если не будет дозволено его ушам услышать их, хотя бы не лишит свои глаза и свой ум возможности насладиться лучшими из них».

Таким образом, принципиальное значение имела письменная фиксация инструментальных партий — событие, с которого следует начинать отсчет истории концертной композиции.

1.2. К истории понятия «концерт»

“*Concerto*” — одно из ключевых понятий в итальянском музыкальном искусстве, фигурирующее в источниках, по меньшей мере, с XVI века; вместе с тем, оно до сих пор остается предметом дискуссий в музыковедении (см. статьи Ф. Гиглинга [MGG, 1952], Д. Бойдена [MQ, 1957], А. Кейс [Italica, 1971] и др.), Г. Барблана [Barblan, 1983], Л. Бьянкони [Bianconi, 1981] и др.¹¹⁹.

Привести множественные, исторические изменчивые смыслы *concerto* к некоему «общему знаменателю» и разрешить тем самым противоречие, кроющееся в этом понятии, — задача, выходящая за рамки данного исследования и, на наш взгляд, вряд ли осуществимая без вынужденного упрощения или даже искажения смысла. Стремясь охарактеризовать это явление, в рам-

¹¹⁹ Одно из основополагающих понятий для западноевропейской классической музыки, наряду с такими, как «соната», «симфония» и др., термин «концерт» остаётся полем для гипотез, их опровержений и не стихающих дискуссий. Поводом для этих споров является, прежде всего, этимология слова. В классической латыни «concerto» значило «согласовываться, спорить». Некоторые учёные-лингвисты считают, что корни слова «concerto» (в его ренессансном употреблении) следует искать не в классической латыни, а в позднелатинском и в диалектах (*lingua volgare*). В «Итальянском этимологическом словаре» [Barblan 1983] указано, что начиная с VI в. н.э. глагол “concertare” использовался в значении «действовать сообща». «Con-certare» подразумевает “согласовываться вместе”, “бороться вместе” — пишет Бьянкони, — идею “военного взаимодействия” вытеснила другая — “согласовываться”, “приходить к согласию» [Bianconi, 1981, 35]. К этимологической двойственности, присущей термину *concerto*, следует прибавить историческую изменчивость его смысла. В XVI веке под концертом понимался ансамбль музыкантов, на заре барокко — сочетание в композиции вокального и инструментального начал; в эпоху зрелого барокко — диалог и «согласование» виртуозов в инструментальном ансамбле. Это произошло, вероятно, потому, что некогда «военное» значение слова “concertare” («быть союзниками в военных действиях») в XVI веке вытеснило его более общее толкование — «действовать вместе». В свою очередь, последнее сыграло свою роль в музыкальной практике, когда согласное звучание инструментов стали называть концертом. «Полемическое» значение слова сохранялось в латыни. Поэтому неудивительно, что в музыке XVII века, с присущей ей эстетикой состязательности и диалогичностью, вновь стало востребованным латинское значение “concerto”. Оно в итоге вытеснило из рефлексии ансамблевой музыки «гармоничное» толкование (некогда пришедшее на смену старому итальянскому, аналогичному латыни).

ках нашей работы мы очертили, условно говоря, «время и место действия», с тем, чтобы феномен концерта мог предстать в конкретном историческом бытовании, в определённом музыкальном контексте.

Первое известное нам письменное упоминание слова *concerto* в музыкальном контексте относится к 1519 году, когда на ежегодном карнавале в Риме прозвучал «концерт голосов, положенный на музыку» (“un concerto di voci in musica”) [Blackburn 1992]. Очевидно, что в этом контексте слово “concerto” обозначает ансамбль исполнителей (как вокальный, так и инструментальный или смешанный), как и в случае со знаменитым «концертом» виртуозных певиц при дворе Альфонсо II Д’Эсте в Ферраре (“*concerto delle Donne*”, 1580–1597 годы), или упоминаемым Мадзокки концертом виол (“*conserto delle Sue Viole*”)¹²⁰.

Помимо этого, под «концертом» в римском источнике подразумевалась музыкальная композиция, написанная для исполнения ансамблем. Таково значение понятия и в заголовке «Интермедий и концертов» Кристофано Мальвецци, написанных по случаю свадебных торжеств семьи Медичи (“*Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno, Gran Duchessa di Toscana*”)¹²¹.

Понятие “*concertato*”, распространившееся в последние десятилетия XVI века и ставшее особенно популярным с наступлением XVII столетия, этимологически восходит к “concerto” (хотя образовано непосредственно от глагола “concertare”) и может быть переведено как «сочетаемый, согласуе-

¹²⁰ “Conserto” — вариант термина “concerto” на тосканском наречии.

¹²¹ Важно подчеркнуть, что далеко не всегда музыка, в которой сочетались голоса и инструменты, обозначалась авторами как “concerto”. Г. Барблан приводит многочисленные примеры вокально-инструментальных публикаций XVI века, авторы которых обошлись без использования этого термина: “*Canzoni francese (sic) di A. Gardane et di altri autori buone da cantare et suonare*” (1539), “*Fantasia et Recerchari a tre voci accomodate da cantare et sonare per ogni instromento*” (Джулиано Тибуртино, 1549) и другие. Среди них есть издания, в которых авторы подчёркивают новизну сочетания голосов с инструментами: в 1540 году вышел в свет сборник «*Musica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altri stromenti*»; в 1553 году Франческо Бендузи называет очередное собрание пьес (“*Balli a quattro accomodati (sic) da cantare et sonare d’ogni sorte di stromenti*”) не иначе как «новинкой» (“*Opera Nova*”). Это может свидетельствовать о том, что практика сочетания голосов с инструментами была тогда в новинку.

мый». Оно как нельзя лучше подошло для выражения идеи совмещения разнородных тембров, смешения чистых красок¹²². При этом, как видно из композиторских ремарок, звуковым эталоном выступал тембр человеческого голоса, с которым «сочетались, согласовывались» другие тембры, будь то группа basso continuo (“concertato con il Basso continuo”, “concertato nell’Organo”) или мелодические инструменты (“madrigali... concertati con due violini” и др.).

Опираясь на сохранившиеся собрания, на титульных листах и в текстах которых фигурируют упомянутые выше понятия *concerto* и *concertato*, мы можем проследить определённые перемены, которые произошли в течение XVI столетия. Прежде всего, нужно отметить, что исторически наиболее ранним было понятие *concerto*, обозначавшее, наряду с *sinfonia* (или латинизированный вариант *symphonia*), ансамбль музыкантов и указывавшее на «согласный», «стройный» характер его звучания. Причём это мог быть, как уже отмечалось выше, смешанный вокально-инструментальный ансамбль, в котором инструменты не выделялись в отдельную группу, но, как правило, дублировали партии голосов, придавая звучанию полноту, тембровое богатство. Уже в конце XVI столетия наметилась тенденция к функциональной дифференциации инструментов в композиции. Парадоксально, но этот процесс нашёл отражение в новом, но так похожем на старое понятии *concertato*, которое призвано было подчеркнуть намеренное сочетание различных, контрастных элементов. Поиск гармонии в сочетании разнородных составляющих становится теперь отдельной композиторской задачей.

В XVII веке *concerto* и *concertato* перестали быть лишь служебными понятиями, обозначающими род ансамбля и особенности его состава. В 1611

¹²² Самый ранний из известных нам примеров употребления *concerto* в контексте «сочетания, согласования с чем-либо» относится к 1551 году: “Un soprano *in concerto* col basso & alto” [Enciclopedia Britannica 1983, 1065]. Судя по всему, понятие *concertato* возникло как синоним *in concerto*, со временем вытеснив его из употребления.

году вышли в свет “Concerti [...] *all’uso moderno a quattro voci*” (курсив наш. – К.Н.) Джованни Гидзоло (ок. 1580, Брешия – 1624, Новара) — собрание вокальной музыки в сопровождении basso continuo (издан в голосах и в партитуре). Спустя десятилетие, в 1621 году, было опубликовано знаменитое собрание инструментальной музыки венецианца Дарио Кастелло, “*Sonate concertate in stilo moderno*”, впоследствии трижды переиздававшееся (1629, 1644, 1658). Как видно из названий, авторы подчёркивают новизну “concertato”, выделяют его как некую «новую манеру» письма¹²³.

Возникает вопрос: почему *concerto*, существовавший к тому времени как минимум столетие (и уже тогда, судя по авторским обозначениям в ряде случаев, воспринятый как нечто новое), в XVII веке устойчиво ассоциируется с «новой манерой»? По всей видимости, к этому времени вокальная музыка с инструментальным сопровождением обрела свои узнаваемые, стилистически характерные черты.

Немаловажную роль в создании стилистической модели *concertato* сыграло церковное творчество североитальянских композиторов рубежа XVI–XVII веков. Речь идёт, с одной стороны, о практике многохорных композиций (Андреа и Джованни Габриели), с другой — о композициях для малого состава с basso continuo (Виадана)¹²⁴. Однако у Габриели и других представителей венецианской школы в основе композиции лежит противопоставление вокальных групп внутри большого ансамбля, обособление инструментального ансамбля или ансамблей по «диалогическим» принципам, что невольно

¹²³ Ещё один любопытный пример рассматриваемого нами стиля, опять же, как и в некоторых указанных выше случаях, не обозначенный как *concerto*, но подразумевающий его: вокальный сборник Джачинто Меруло (1595, Парма–1650, Парма) “*Madrigali a 4. voci: in stil moderno [...] Libro Primo. Con una canzone a 4. sopra quella bella Amor, da suonare con gli instrumenti*”, 1623.

¹²⁴ В наши задачи не входило отдельное рассмотрение многочисленных примеров “concerto” в духовной музыке – от «Концертов» Андреа и Джованни Габриели 1587 года, включающих образцы церковной и светской музыки, до «Концертных сонат в новой манере» (“*Sonate concertate in stil moderno*”) Дарио Кастелло и «Концертных месс и псалмов» (“*Messa et salmi concertati a 3 voci*”) Алессандро Гранди (1630). Вместе с тем, очевидно, что концертный стиль в светской и церковной музыке имеет немало общих черт. К этому вопросу мы ещё вернёмся на страницах данного исследования.

отсылает нас к латинскому значению *concerto*¹²⁵. Во втором случае *concerto* подразумевает наличие, по меньшей мере, одного инструмента (группы *basso continuo*)¹²⁶.

Вместе с тем, с появлением стиля “concertato“, итальянское “concerto“ в его традиционном обобщённом понимании (как ансамбль музыкантов, их слаженное звучание) не вышло из употребления. Так, в итало-английском словаре Джованни Флорио 1611 года даётся следующее толкование:

«**Concerto** – согласие, созвучие, гармония, согласованность» (“*an agreement, an accord, a consort, or concordance*“) [Florio, 1611, 114]

«**Concertare** – распределять или договариваться друг с другом, соглашаться или гармонировать друг с другом, петь или играть слаженно или в ансамбле» (“*to proportion or accord together, to agree or tune together, to sing or play in consort*“) [Ibid.].

Многозначность понятия “concerto” нашла отражение и в знаменитом словаре Академии Делла Круска (Флоренция, 1612). Примечательно, что прямого толкования итальянского слова “concerto” в этом словаре нет. Слово встречается лишь однажды, при характеристике одного из значений понятия «тенор» (“*tenore, tinore*”), и выступает синонимом латинского слова “*concentus*” («согласие, слаженное звучание голосов»; он же “*consertus*“ в латыни, “*concento*” или “*conserto*” в итальянском языке).

Напротив, глагол “concertare” упоминается 8 (!) раз, как синоним глаголов “*azzuffare*” (драться, сражаться), “*gareggiare*”, “*tencionare, tenzonare*” (состязаться, дискутировать), “*giostrare*” (состязаться, спорить); в то же время, “concertare” встречается в статье “conserto” как синоним однокоренного

¹²⁵ Вероятно, толкуя слово *concertare* в значении «спорить друг с другом» (“*miteinander scharmützeln*”), Преториус опирался на известные ему образцы венецианской школы [Praetorius 1619].

¹²⁶ Как известно, собрание «Церковных концертов» предназначалось композитором, прежде всего, для периферийных церквей, имевших в своём распоряжении ограниченное количество музыкантов, и призвано было восполнить пустоты в репертуаре подобных «малых» ансамблей.

глагола “consertare” в значении намеренного соединения, объединения, упорядочивания.

Таким образом, к началу XVII века сложилась ситуация, когда понятие “concerto” бытовало в различных ситуациях и могло трактоваться весьма различно, в зависимости от контекста: музыкального или немusicalного, бытового или официального, церковного или светского, от локальных традиций, наконец, от исполнительских ресурсов, находившихся в распоряжении капелмейстера.

Очевидно, что на титульных листах, в трактатах современников “concerto” (подобно *sinfonia*) может употребляться как в его первоначальном латинском, так и в современном итальянском значениях. Стоит ли удивляться, что и в современных исследованиях нет единодушия в трактовке этого многогранного и изменчивого понятия?

Понятия “*concerto*” и “*concertato*” в XVI – первой половине XVII века использовались довольно широко, и относились не к области жанра, а скорее, к определенной исполнительской практике. И все же, проанализировав многочисленные источники светской вокальной музыки этого периода, можно сделать определенное обобщение. «Концертом» в вокальной музыке этого периода именовались:

- 1) ансамбль певцов и инструменталистов;
- 2) род исполнительской практики, состоящей в сочетании голосов с инструментами;
- 3) композиция, в которой инструментальная составляющая могла варьироваться от одного-двух музыкантов (исполняющих партию *basso continuo*) до равновеликого вокальному или превышающего его численно инструментального ансамбля.

1.3. Практика концертирования в церковной традиции

В данной работе не ставилась отдельная задача рассмотрения церковного концерта (*concerto ecclesiastico, concerto sacro*); как уже было сказано выше, это явление было осмыслено в музыкальной науке гораздо раньше, чем концерт светский (см. труды Букофцера, Роша и др.). Косвенной причиной этого явилось, на наш взгляд, то немаловажное обстоятельство, что практика концертирования в церкви весьма подробно задокументирована в публикациях эпохи: сами авторы церковных концертов сопровождали свои сочинения пространными письменными рекомендациями к их исполнению, вплоть до деталей расположения музыкантов¹²⁷. В собраниях мадригалов этого периода, за редким исключением (“Scherzi musicali” Монтеверди, “Concerti” op. 7 Марини, “Madrigali a 5” Мадзокки), мы не найдем столь подробного описания принципов концертирования.

Конечно, светский и церковный контекст весьма отличались. Однако анализ доступных нам публикаций светских концертов показал, что приемы концертирования (сольные реплики голосов и инструментов виртуозного характера, резкие смены плотности звучания, разделение на хоры и др.) едины.

Родобальдо Тибальди систематизировал типы вокально-инструментального письма в концертном мотете и проанализировал формы взаимодействия голосов и инструментов¹²⁸. Исследователь выделяет три основные формы участия инструментов в мотете, отчасти пришедшие из музыкальной практики XVI столетия:

- замещение вокальных партий инструментальными (в двухорных композициях или в случае исполнения одноорных сочинений на два хора);
- добавление инструментальных партий, как правило, *ad libitum*, в сольном мотете (одной высокой и одной низкой);

¹²⁷ Речь идет о так называемых «Наставлениях читателям» — “Avvertimenti ai lettori”.

¹²⁸ «Инструменты и инструментальные формы в итальянском мотете начала XVII века: некоторые размышления. С анализом *Incipite Domino* Пьетро Лаппи» [Tibaldi 2010]

- взаимодействие обязательных инструментальных партий с вокальными ми разного рода:

- непрерывное совместное звучание;
- четкое разделение вокальных и инструментальных разделов (инструментальные ригурнели, симфонии, сонаты и др.);
- сочетание в рамках одной композиции обоих ранее названных способов взаимодействия. [Tibaldi 2010, 9]

На основе анализа факсимиле североитальянских церковных изданий 1600–1630-х годов Тибальди делает ценные выводы о принципиальной открытости и тембровой вариативности концертной композиции, обусловленной реалиями каждой отдельно взятой капеллы. Это наблюдение представляется нам чрезвычайно важным для понимания явления “concerto” в целом, и в большой степени приложимым к его воплощениям в светской музыке. Композиторы при публикации сочинений в концертном стиле старались учесть возможности различных ансамблей, предусматривая как можно большее число вариантов исполнения и стремясь отразить это в записи.

Одним из ярких примеров, иллюстрирующих это наблюдение, в церковной музыке являются «Лесные псалмы» (“Salmi boscarecci”) Игнацио Донати (1570–1638). Ниже мы приводим фрагмент наставления читателям, в котором композитор подробно разъясняет, каким составом могут исполняться псалмы, и как следует исполнять то, что записано в нотах:

«Я посчитал необходимым сопроводить их [Псалмы. — К. Н.] некоторыми наставлениями, поскольку это развернутое многочастное сочинение предполагает возможность пения на несколько или на множество партий различными способами. Однако оно сокращено мной до двенадцати книг, не считая Главного баса (Basso principale), чтобы уменьшить как мой труд, так и расходы всех желающих их приобрести.

Итак, во-первых, их можно петь на шесть голосов с первыми шестью книгами. Можно пропустить любую из этих партий, однако за нехваткой сопрано партию первого сопрано может исполнять тенор, с тем условием, однако, чтобы он располагался поодаль от основного тенора. Если же монахини пожелают использовать их [псалмы — К.Н.], то могут исполнять партию баса октавой выше, что под силу контральто.

Во-вторых, другие шесть книг, названные мной «дополнительными» (Ripieno), содержат шесть других партий голосов, которые также поют в ансамбле (concerto), и шесть инструментальных партий – три низких и три высоких. Могут послужить по желанию (a beneplacito) как все, так и некоторые из голосов, и добавленных инструментов; последние могут составить отдельный ансамбль на хорах, дублируя, если пожелают, дополнительные вокальные партии в разделах, отмеченных «Все» (Tutti).

<...>

В-четвертых, если пожелаете использовать другие шесть книг для голосов с инструментами, следует иметь в виду, что там, где сказано один (“Solo”), должен петь только певец, без инструмента; там, где сказано Тромбон, или Скрипка, должен играть только инструмент. А где сказано «Все» (“Tutti”), пусть поют и играют вместе. Если же случится служить одной из этих книг только для голоса, или же только для инструмента, следует быть внимательным, чтобы вступить вовремя с пением или игрой, так, как если бы книга служила одновременно певцу и инструменталисту; пропевая потихоньку ноты, которые пропускаются, и считая паузы, чтобы вступить в надлежащее время <...>».

1.4. Типы концертной композиции в светской музыке

1.4.1. Вокальная композиция с участием *basso continuo*

Первым из типов светского концерта, зафиксированным в публикациях, и одновременно первым светским жанром в концертном стиле, осмысленным музыкальной наукой, стал *мадригал с basso continuo* (статья Э. Шмитца 1910 года)¹²⁹. Кроме того, он был наиболее распространенной формой концерта в собраниях светской музыки 1610–1650-х годов.

По определению Шмитца, «концертным мадригалом, строго говоря, можно назвать любой мадригал с *basso continuo*, поскольку речь идет о сопоставлении двух различных звуковых миров — вокального и инструментального; в свою очередь, звуковое взаимодействие голосов и инструментов составляет историческую основу понятия концерта» [Schmitz 1910, 511].

Шмитц применяет в отношении таких мадригалов термин “*continuo-madrigal*”, проводя тем самым четкую границу между ними и мадригалами традиционного толка, не предполагающими сопровождение *basso continuo*. Такое разделение представляется необходимым, так как вплоть до конца XVII столетия издавались собрания классических мадригалов “a 5” без инструментальных партий (хотя, как уже говорилось, участие инструментов в такого рода мадригалах не исключалось, просто оно не фиксировалось в публикации).

Первые публикации концертных мадригалов — это именно мадригалы с *basso continuo*, поначалу вводимые композиторами как альтернатива традиционным мадригалам. Так, уже в Пятой книге мадригалов Монтеверди предусмотрены два варианта исполнения — с *basso continuo* и без него: «Пятая книга мадригалов для пяти голосов. С *basso continuo* для клавесина, китара и другого подобного инструмента. Предназначены в особенности для шести последних [пяти голосов и инструмента — *К.Н.*] и для других по же-

¹²⁹ В западной литературе используется термин *continuo-madrigal*.

ланию» (“Quinto libro de madrigali a cinque voci... Col basso continuo per il clavicembano, chittarone, od altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, & per li altri a beneplacito”).

Два способа исполнения мадригалов предусмотрены и в собрании Бьяджо Томази «*Вторая книга мадригалов для пяти и шести голосов, с basso continuo. Часть из них можно исполнять с инструментом и без него; другая часть требует его [инструмента] непременно, для чего в конце размещена таблица, которая научит сочетать их*» // “Il secondo libro de madrigali a cinque, & a sei voci, con il basso continuo. De quali parte si potra cantare con l'instromento e senza; & parte necessariamente lo ricerca, havendo posto nel fine la tavola; che insegnara il modo per concertarli” (Венеция, 1613).

Аналогичное разделение мадригалов мы встретим в собраниях Николо Рубини, Сиджизмондо Д'Индия (оба собрания изданы в 1615 году), Франческо Паскале (1627) и др.

По сути, такие мадригалы еще нельзя с полным правом назвать концертными, поскольку они тяготели к ренессансным образцам, и роль инструментальной партии была, в основном, колористической: бас, как правило, дублировал нижние звуки вокальных партий (*basso seguente*), что придавало звучанию большую глубину и объемность¹³⁰.

1.4.2. Вокальная композиция с участием basso continuo и мелодических инструментов

Исторически композиции, в которых голоса сочетались с мелодическими инструментами, предшествовали пьесам с basso continuo: первой публикацией, на титульном листе которой имеется указание на участие инструментов, были «Концерты» А. и Дж. Габриели (1587).

¹³⁰ Сборники с альтернативным участием континуо издавались вплоть до 80-х годов XVII века. Последний из сохранившихся — Вторая книга мадригалов для пяти голосов Доменико дель Панае, изданная в Риме в 1678 году.

Прошло еще два десятилетия, прежде чем в сборниках мадригалов стали печататься партии мелодических инструментов. Поначалу они помещались в партиях вокальных голосов, соответствующих им по тесситуре; подобно первым мадригалам с *basso continuo*, пьесы с мелодическими инструментами были немногочисленными и располагались в конце собрания.

Наиболее ранним из сохранившихся является мадригал Клаудио Монтеверди “*Questi vaghi concenti*” для девяти голосов, входящий в Пятую книгу (Венеция, 1605). Это композиция для двух хоров, в первом из которых участвуют два сопрано, альт, тенор, бас и пять инструментов аналогичного регистра, во втором — четыре голоса/инструмента. Примечательно, что участие инструментов композитором никак предварительно не оговаривается: ни на титульном листе, ни в содержании, ни на страницах собрания не сообщается, что в мадригале участвуют инструменты, функция которых не сводится к дублированию голосов: им поручены выписанные инструментальные симфонии¹³¹. Образно говоря, мелодические инструменты вошли в концертную композицию, «не представившись».

Пьесы с участием мелодических инструментов по желанию

Одной из главных особенностей концерта, особенно на начальном этапе, была обусловленная самой музыкальной практикой подвижность исполнительского состава, прежде всего, его инструментальной составляющей.

Участие инструментов «по желанию» могло фиксироваться в публикациях различными способами, самые распространенные из которых следующие:

1) партии мелодических инструментов не выписаны, их участие в подобных случаях оговаривается композитором либо в заголовке собрания, либо на его страницах в отдельно взятых пьесах ремарками: “*ad libitum*”, “*se*

¹³¹ Это может служить лишним подтверждением тому, что участие инструментов в мадригале не было явлением исключительной новизны, ведь если бы это было так, композитор не преминул бы заявить о ней на титульном листе.

piace”, “*per ripieno se piace*” и др. Ремарки помещаются в партиях вокальных голосов, иногда — с указанием инструмента. Роль инструментов, если они используются, состоит в дублировании голосов (и игре диминуций на вокальный первоисточник). Такая форма концертирования, не затрагивающая структуру концерта, наследует непосредственно ренессансной практике тембрового обогащения вокальной композиции посредством добавления инструментов.

2) партии инструментов в ы п и с а н ы , но исполняются по желанию. Так, в переиздании собрания Т. Мерулы «Мадригалетти для трех голосов» 1642 года добавлены «basso continuo и другие концертные мадригалы» (первые сборник был опубликован в 1624 году). Примечательно, что композитор переиздал мадригалы, включив в него партию basso continuo, и, кроме того, один мадригал с партией мелодического басового инструмента — “La Donna” для двух сопрано, «с виолоном, а также без [него]». Партия виолонча напечатана в книге вокального баса и, по замыслу автора, исполняется по желанию.

2) партии инструментов в ы п и с а н ы и помещены в книги вокальных голосов; в подобных случаях инструменты, как правило, исполняют законченные разделы, и с п о л н е н и е которых, по замыслу композитора, н е о б я з а т е л ь н о .

Многочисленные примеры встречаются в «Камерных музыкальных сочинениях» (“*Musiche da camera*”, 1621) Джованни Валентини, ученика Андреа Габриели, служившего при дворе Габсбургов сначала в Граце (в 1614–1619 органистом), затем в Вене (1619–1649, до 1626 года органистом, после — капельмейстером). Собрание содержит «мадригалы и другие композиции, для двух, трех, четырех, пяти и шести голосов; в некоторых из них ансамбль составляют только голоса, в других же — голоса с инструментами»¹³².

¹³² В данном случае композитор разделяет мадригалы, сопровождаемые только континуо, и те, в которых задействованы мелодические инструменты.

В оглавлении лишь двум мадригалам (“*Etteco pur*” и “*Ruggiero*”) предписано участие скрипки, да и то по желанию (“*a beneplacito*”), однако в действительности, большинство мадригалов сопровождаются начальной ремаркой «соната»: *Silenzio o Pauni, Uscite o gemiti, Passemazzo con la sua Gagliarda, Romanesca, Non più guerra, Poiché rotte*. Сами же инструментальные *сонаты* (для скрипки соло и basso continuo) помещены в начало сборника в партиях Canto (“*Etteco pur*”) и Quinto (“*Ruggiero*”). В других пьесах указывается, что сонаты исполняются по желанию, например в Пассамеццо и Романеске: «если желаете пропустить сонаты, начинайте после черты» (“*volendo tralasciare le sonate, si comincia dopo la linea*”)¹³³.

Композиции с обязательными инструментальными партиями

Перерождение практики концертирования в концертный стиль произошло тогда, когда инструментальные партии стали обязательным элементом композиции. Первый этап эволюции концертной композиции связан с фиксацией в нотах партии basso continuo, приблизительно с 1602 года; на втором этапе стали печататься партии мелодических инструментов (около 1608 года). Таким образом, инструментовка концерта, бывшая до сих пор уделом капельмейстера или руководителя ансамблей (“*maestro dei concerti*”), перешла в ведомство композитора.

Однако далеко не сразу сочетание голосов и инструментов в композиции было осознано как новая техника письма. Лишь с массовым появлением публикаций, в которых фигурировал термин “*concerto*” и “*concertato*” стало очевидным, что это осознание произошло:

- Клаудио Монтеверди, «*Шестая книга мадригалов для пяти голосов с диалогом для семи голосов, с Basso continuo, для сочетания их с клавесином и*

¹³³ Подразумевается вертикальная черта, выставлявшаяся в конце того или иного раздела композиции. Иногда она служила разделению музыкально-поэтических фраз. В музыке рассматриваемого периода подобная практика распространялась на партии всех голосов, за исключением партии basso continuo, где черта выставлялась регулярно в соответствии с метром, выполняя функцию, идентичную современной тактовой черте.

другими инструментами» // “Il Sesto libro de madrigali a cinque voci, con un Dialogo a Sette, Con il suo Basso continuo per poterli concertare nel Clavicembalo, & altri Stromenti” (Венеция, 1614);

- Стефано Бернарди, *«Академические концерты с различными симфониями на шесть голосов <...>» // “Concerti academici con varie sorte di sinfonie a sei voci <...>” (Венеция, 1615–1616)*

- Алессандро Гранди, *«Концертные мадригалы для двух, трёх, четырёх голосов для пения и игры на клавесине, китароне и других подобных инструментах» // “Madrigali concertati a Due, Tre, Quattro voci per cantar, e sonar nel Clavicembalo, Chitarone & altro simile stromenti”, (Венеция, 1616);*

- Клаудио Монтеверди *«Концерт. Седьмая книга мадригалов, а также вокальных пьес иного рода для одного, двух, трёх, четырёх и шести голосов» // “Concerto. Settimo libro de madrigali a 1.2.3.4. & Sei voci, con altri Generi de Canti” (Венеция, 1619)¹³⁴;*

- Джованни Приули *«Музыкальные сочинения для ансамбля от двух до девяти голосов и инструментов» // “Musiche concertate a doi <...> e nove voci” (Венеция, 1622)*

- Франческо Турини, *«Мадригалы для двух, трёх и четырёх голосов, некоторые из которых сочетаются с двумя скрипками, и кантатой для голоса в речитативном стиле» // “Madrigali a due, tre, e quattro voci, con alcuni concertati con due violini, & una cantata a voce sola in stile recitativo” (Венеция, 1624).*

¹³⁴ Седьмая книга до сих пор остается наиболее знаменитым собранием концертных мадригалов с обязательным участием мелодических инструментов, хотя, как мы видели, в творчестве самого Монтеверди оно не было первым изданием такого рода. Среди концертов мы находим как ансамблевый мадригал: “*Quest’olmo*” (а 6, concertato, 2 скрипки и флейты или пиффаро), так и сольные — “*Tempro la cetra*” (с симфонией и ритурнелями), “*Con che soavità*” (голос и 9 инструментов, разделенных на 2 хора виол). Кроме того, автор именует концертными две канцонетты: “*Chiove d’oro*” (а 2), “*Amor che deggio far*” (а 4, с ритурнелями), и мадригал с танцевальными интермедиями, обозначаемый как “ballo”, “*Tirsi e Clori*” (concert. con voci e strumenti a 5). “Concerto” Монтеверди представляет широкую панораму мадригала с инструментальным сопровождением: в одном собрании соседствуют мадригал с basso continuo, многоголосный мадригал с мелодическими инструментами, которые звучат как совместно с голосами, так и в ритурнелях; одноголосный мадригал только с континуо (“*Quei languidi miei sguardi*”, Lettera amorosa), с ансамблем инструментов (“*Con che soavità*”). Более того, в книге представлены жанровые разновидности светского концерта: канцонетта, романеска и “santo a ballo”. Несомненно, уже только по этой причине Седьмая книга является важной вехой в истории мадригала.

- Джованни Черезини, *«Концертные мадригалы для двух, трёх, четырёх голосов с basso continuo»* // “Madrigali concertati a due, tre e quattro voci con il basso continuo” (Венеция, 1627);

- Джованни Роветта *«Концертные мадригалы для двух, трёх, четырёх голосов и один для шести голосов и двух скрипок. С диалогом в конце, и кантатой для голоса соло»* // “Madrigali concertati a 2. 3. 4. & uno a sei voci, & due violini. Con un dialogo nel fine, & una cantata a voce sola”, Венеция, 1629).

- Орацио Тардити, *«Мадригалы для двух, трёх и четырёх голосов в ансамбле, для пения игры с клавесином, китароном, спинетом и другим подобным инструментом. С любовным письмом в речитативном стиле для голоса соло»* // “Madrigali a doi, tre, e quattro voci in concerto, per cantar' e sonar' sopra il gravescimbalo, chitarone, spinetta & altro simile istrumento. Con una lettera amorosa in stile recitativo a voce sola” (Венеция, 1633).

Параллельно в свет продолжали выходить собрания мадригалов с инструментальными партиями, в заголовках которых не было ссылок на концертную стилистику:

- Джованни Гидзоло *«Мадригалы на пять и шесть голосов с basso continuo для клавесина или другого [инструмента] в особенности [для исполнения] шестиголосных пьес»* // “Secondo libro de Madrigali a cinque et sei voci co'l Basso continuo per il Clavicembalo o altro, et in particolare per quelli a sei” (Венеция, 1614);

- Франческо Турини *«Мадригалы для одного, двух, трёх голосов с несколькими пьесами для двух и трёх инструментов. Книга первая»* // “Madrigali a una, due, tre con alcune Sonate a due & a tre... Libro primo” (Венеция, 1624);

- Его же *«Мадригалы для пяти, то есть для трёх голосов и двух скрипок с basso continuo, дублированным китароном или другим подобным инстру-*

ментом» // “Madrigali a cinque, cioè tre voci e due violini con un Basso continuo duplicato per un Chitarrone o altro simil Istromento” (Венеция, 1629).

В большинстве своем собрания концертов издавались в голосах. Способы расположения инструментальных партий в них весьма разнообразны; мы рассмотрим наиболее распространенные из них:

1) **Горизонтальное» расположение партий:** вокальные и инструментальные партии выписаны последовательно, друг за другом, «по горизонтали». Такой тип записи характерен для композиций, в которых инструменты звучат не одновременно с голосами, а поочередно, исполняя отдельные завершённые разделы, обозначаемые как ритурнель (*Ritornello*), симфония (*Sinfonia*) или, реже, соната (*Sonata*).

В случае, когда инструментальные разделы названы автором «симфониями», композиция часто обнаруживает генетическую связь с жанром интермедий. По-видимому, важнейшее отличие симфоний от других видов инструментальных разделов заключалось в том, что их музыка была лишена жанровой характерности, и прежде всего, танцевальных ритмов и запоминающихся мелодий, их функция состояла в том, чтобы слушатель подготовился к восприятию вокальной пьесы или отдельных ее разделов, сосредоточившись на чистой гармонии инструментальных созвучий.

В мадригале Монтеверди “*Questi vaghi concerti*” (Пятая книга) исполнительский состав поделен на два хора¹³⁵. Инструменты в этом мадригале исполняют симфонии; всего их две — в начале и в середине композиции¹³⁶. Вокальные и инструментальные партии напечатаны на одном развороте листа друг за другом. Партии сопрано, альты, сопрановой и альтовой виол первого

¹³⁵ Мадригал для двух хоров – весьма редкий пример в истории светского концерта. Двухорный образец мы находим у мантуанского коллеги Монтеверди, Саломоне Росси — это диалог для восьми голосов “*O tu che vincì l’alba*”, вошедший во Вторую книгу мадригалов (1602).

¹³⁶ Контраст инструментальных и вокальных частей мадригала достигается, кроме того, сменой трехдольной мензуры (в симфониях) на четырехдольную (в вокальных эпизодах).

хора помещены в книге *Canto*; партии тенора, баса, теноровой виолы и виолы да гамба – в книге тенора. Аналогичным образом в книге альты выписаны высокие партии второго хора, в книге баса – низкие. Девятая партия (второе сопрано) напечатана в книге *Quinto*¹³⁷.

В своем сборнике «Музыка для ансамбля шести, семи, восьми, девяти и десяти голосов и инструментов» (1619) Джованни Валентини предписывает обязательное участие инструментов во всех пьесах¹³⁸. Инструментальные эпизоды автором обозначаются как симфонии.

Входящий в это собрание мадригал “*Quel Augellino che canta*” для девяти голосов (двух сопрано, альты, тенора, баса, двух скрипок или корнетов, виолончель или басовой виолы) — один из ярких образцов концертного стиля в светской музыке. Девятая партия (*Nono*) предписана свистульке, наполненной водой (“*Questa Parte va sonata con uno, o doi Ruossignoli di creta pieni d’acqua*”). В этом мадригале партии инструментальной симфонии продублированы в вокальных голосах с ремаркой: «Эти ноты служат для того, чтобы следить» (“*Queste note servono per guida*”). Встречается и обратный пример — когда текст вокальной партии выписан в инструментальной с тем, чтобы после продолжительной паузы инструменталисты вступили вовремя (“*Fra bianchi gigli*”).

Нередко исполняемые инструментами разделы обозначаются в концерте как ритурнели. В случае, когда композиторы дают им жанровое обозначение (куранта, гальярда, чакона), очевидна связь с жанром танцевальной песни, популярной в эпоху Ренессанса (“*canzone a ballo*”)¹³⁹. Такова, к примеру,

¹³⁷ Поскольку это единственный мадригал собрания, в котором участвуют мелодические инструменты, печать их партий в отдельных книгах была не оправдана. Вероятно, поэтому издателем был избран наиболее функциональный, с минимальным расходом страниц, вариант нотации.

¹³⁸ В книгах *Quinto*, и, по всей вероятности, *Sesto* (хотя эта партия утрачена) помещены партии инструментов высокой тесситуры (корнеттино или скрипки). В книге *Settimo* помещается партия инструментального баса – виолончель или басовой виолы.

¹³⁹ Прототипы подобных структур – песни с ритурнелями, канцонетты, которые композиторы нового поколения привнесли в область камерной музыки.

Ария Романеска для шести голосов брешинского композитора Джованни Гидзоло, в которой выписаны ритурунели для мелодических инструментов.

2) При «вертикальном» расположении партий вокальная и инструментальная партии напечатаны на левом и правом разворотах листа.

Во «Второй книге мадригалов для ансамбля четырех, пяти, восьми, девяти, десяти и одиннадцати голосов и инструментов» Валентини (Венеция, 1616) в пяти последних мадригалах (для восьми, десяти и одиннадцати голосов) выписаны обязательные инструментальные партии: две скрипки (в последних пьесах корнеттино по желанию), от одной до трех виол, виолон.

Желание компактно разместить довольно развернутые инструментальные партии в шести вокальных книгах подсказало автору и издателю разнообразные решения. Как правило, вокальная партия расположена на левом развороте листа, инструментальная — на правом. Однако они не всегда соответствуют друг другу по регистру; так, например, партия скрипки (корнеттино) напечатана в книге баса. Иной раз в одной вокальной книге напечатаны две инструментальные партии: например, в книге *Sesto* напечатаны обе скрипичные партии, партия скрипки и виолон.

«Вертикальный» тип записи демонстрируют «Мадригалы для одного, двух, трех голосов с некоторыми сонатами на два и три [голоса — *K.H.*]» органиста Кафедрального собора Брешии Франческо Турини (1624). В собрание входят десять мадригалов от одного до трех голосов с *basso continuo*, и два мадригала с участием скрипок. Первый из них — “*Fugace bellezza*” для трех голосов и трех инструментов (в партии баса имеется ремарка “*Istromento*”, без уточнений), другой — Гальярда для двух голосов и трех инструментов “*Vezzose aurette*”. Партии в обоих случаях расположены вертикальным способом, аналогично собраниям Дж. Валентини: на левом развороте напечатана вокальная партия, на правом — инструментальная.

Принцип записи с расположением вокальных и инструментальных партий на разворотах листа сохранен композитором и в изданных в том же году «Мадригалах для двух, трех и четырех голосов». В собрание входят тринадцать мадригалов с basso continuo; в конце помещены две двухголосные пьесы с участием двух скрипок: ария для сопрано, альты и двух скрипок “*Ecco Maggio*” и гальярда для тенора, баса и двух скрипок “*Fortunata Pastorella*”.

В конце 1620-х годов наметилась тенденция к автономному изданию инструментальных партий, однако публикации, в которых партии голосов и инструментов объединялись под одним корешком, были по-прежнему в ходу. Таково, например, собрание 1636 года Джованни Роветты, сменившего Монтеверди на посту руководителя капеллы Сан Марко: «Концертные мадригалы для двух, трех, четырех и одного — для шести голосов, а также двух скрипок». Книг всего пять: это “Canto I e Tenore”, “Canto Secondo e Tenore”, “Alto” и “Basso”, “Basso continuo”. Партии единственного в собрании шестиголосного мадригала “*Taccia il Cielo*” расположены следующим образом: сопрано и тенор в первой книге, сопрано и тенор во второй, в книге Alto — партия альты и скрипки, в книге Basso — партия баса и второй скрипки. Аналогичное расположение скрипичных партий соблюдено в диалоге сопрано и тенора с участием ансамбля трех голосов “*Rattenete le destre*” (раздел “*O fortunati Amanti*”).

Дуэт скрипок участвуют также в трехголосной канцонетте “*Pur al fin di mia fè*” (для двух теноров и баса), четырехголосной канцонетте “*Giovinetta*”, в дуэте двух сопрано “*Vivo in foco amoroso*”. Партии скрипок расположены в книге Alto.

Как показывают рассмотренные примеры, расположение инструментальных партий в публикации является весьма ценной информацией для характеристики концертной композиции. По нашим наблюдениям, способ за-

писи инструментальной партии отражает роль инструмента в композиции. По особенностям нотации можно судить об архитектонике пьесы в целом. В частности, имеют значение следующие факторы:

- Если инструментальная партия выписана на отдельном листе, инструменты наделены самостоятельным музыкальным материалом и концертируют с голосами на всем протяжении композиции.

В собраниях Валентини, Турини, Роветты инструментальные партии весьма развернуты. По своей функции и значимости в архитектонике композиции они ничуть не уступают голосам.

- Если инструмент участвует *ad libitum*, то часто он не имеет своей самостоятельной выписанной партии и дублирует вокальную. А значит, роль инструментов в таких мадригалах колористическая (дублирование инструментами голосов создает особый, смешанный, тембр), но никак не формообразующая.
- Если участие инструментов ограничивается ригурнелями, они, как правило, тематически не связаны с вокальными разделами, и композиция складывается как простое чередование вокальных куплетов и инструментальных ригурнелей. Инструменты оттеняют голоса, служат тембровому обновлению. Чистые вокальные и инструментальные краски не смешиваются, но сопоставляются, и в этом — принципиальное отличие такого типа от концерта с “*ripie-ni*”. Ригурнели, как правило, записаны отдельно, перед вокальной партией или после нее. Внутри композиции композитор помечает вступление инструментов ремаркой *Ritornello*.

Таким образом, графические характеристики партий в концерте весьма наглядно отражают способы концертирования и их звуковой результат — по вертикали, в одновременном звучании голосов и инструментов, или по горизонтали, в их чередовании.

1.5. Локализация концертного стиля

Как показывают письменные источники, понятие “concerto” в течение XVI века распространилось довольно широко, охватив большую часть территории Апеннин и достигнув даже Англии (об этом можно судить по тому, что это понятие обсуждается в итало-английском словаре Флорио 1611 года). Первые его упоминания связаны с крупнейшими культурными центрами — Рим, Флоренция, Феррара, Венеция. К концу XVI столетия это слово было уже широко в ходу.

Однако, судя по сохранившимся публикациям, наибольшую популярность концерт приобрел в Венецианской Республике (Венеция, Виченца, Падуя, Брешия, Бергамо и др.), Ломбардском (Милан, Кремона и др.) и Мантуанском герцогствах, распространившись вскоре на южнонемецкие земли, граничившие с Италией: Баварию, Австрию. Решающее значение в распространении концертного стиля за пределами Италии имела миграция итальянских музыкантов, представлявших, в большинстве своем, венецианскую или, шире, североитальянскую школу.

При дворе императора Фердинанда II Габсбурга в Граце и Вене служили такие видные мастера, как Джованни Приули (капельмейстер императорского двора ок. 1615–1626), Джованни Валентини (с 1614 по 1619 в Граце, затем в 1619–1626 годах органистом в Вене) и Филиппо Бертали; придворную капеллу эрцгерцога Вольфганга Вильгельма в Нойбурге-на-Дунае в 1615–1624 годах возглавлял музыкант из Вероны Джакомо Негри, его сменил Бьяджо Марини (1624–1628, 1644–1645).

В свою очередь, музыкальные моды, установившиеся при австрийском и баварском дворах, распространились в Италии, в частности, при мантуанском дворе, который связывали с тронем Габсбургов политические и семейные узы.

Как показывает анализ некоторых вокальных публикаций, которые либо создавались в 1610–1640-е годы при австрийском, мантуанском и баварском дворах, либо были адресованы представителям семей Габсбургов, Гонзага и Виттельсбахов, входящие в них сочинения обладали рядом общих черт:

а) тяготение к большим вокальным составам – от шести до одиннадцати голосов;

б) обязательный инструментальный ансамбль: две скрипки (как вариант — корнеты), четыре виолы (альтовая, две теноровые, басовая) или тромбоны и basso continuo. Такой инструментарий мы встречаем у Валентини (1616, №№17–18) и Марини (1624, №№8–13, 1649, №13), с одной стороны, и Монтеверди (1638, №1,8) и Гаспаро Филиппи (1649, №17), с другой;

в) «воинственные» мадригалы во «взволнованном стиле» (*stile concitato*) – композиции, связанные либо с аллегорией страсти-войны (Монтеверди, 1638), либо с военной тематикой как таковой, с обязательными звукоизобразительными элементами – такими как фанфары, барабанная дробь или даже канонада (Валентини, 1619, №10).

2. “CONCERTO” В СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ БЬЯДЖО МАРИНИ

Вся сохранившаяся светская вокально-инструментальная музыка Б. Марини написана в концертном стиле. В ряде случаев композитор сам использует определение «концерт» на титульном листе: таковы светские собрания **«Концерты для камерного музицирования»** (“*Concerti per le musiche di camera*”) op. 7, **«Третий концерт камерной музыки»** (“*Concerto terzo delle musiche da camera*”) op. 16; церковные – **«Псалмы, <...> концертируемые в новой манере»** (“*Salmi <...> Concertati nel moderno stile*”) op. 18, **«Слёзы Давида, пролитые в Miserere <...> для различных ансамблей голосов и инструментов»** (“*Lacrime di Davide sparse nel Miserere Concertato in diversi*

modi”) op. 21. В остальных случаях (собрания op. 2, 3, 9, 13) Марини не прибегает к подобным терминам, однако характер сочинений, их исполнительский состав указывает на принадлежность к сфере концертного стиля (“stile concertante”).

В первом вокально-инструментальном собрании Марини — **«Мадригалы и симфонии»** (“Madrigali et symfonie” op. 2, 1618) содержатся вокальные сочинения от одного до пяти голосов в сопровождении инструментов и ряд инструментальных пьес. Несмотря на отсутствие в заголовке собрания обозначения “concerto“, все вокальные пьесы могут именоваться концертными уже только потому, что им предписано участие basso continuo. В собрание входит лишь один мадригал, в котором задействованы и другие инструменты, — “*Chi quella bella bocca*” для пяти голосов, двух скрипок и basso continuo.

Изданный через два года после op. 2 сборник **«Арии, мадригалы и куранты»** (“Arie, madrigali et corenti” op. 3, 1620), наряду с пятым и шестым опусами, демонстрирует интерес композитора к сольным вокальным жанрам: лишь небольшую его часть составляют дуэты и терцеты. Инструментальная составляющая в мадригалах op. 3 ограничивается участием группы basso continuo¹⁴⁰.

Свой Седьмой опус Марини впервые озаглавил как **“Concerti”**. В это собрание вошли композиции для четырёх, пяти и шести голосов с basso continuo.

В оглавлении композитор даёт важное пояснение относительно участия инструментов: *«Поскольку в этом сочинении есть некоторые концерты, которые надлежит сопровождать шестью инструментами, сообщаем, что при необходимости можно ограничиться лишь двумя скрипками и китарроном»*. Шесть инструментов, чьи партии выписаны композитором, — это две

¹⁴⁰ Нам известен любопытный пример аранжировки сольной арии op. 3 (“*Hor che lungi*”) современными исполнителями. Певец Марко Бисли и музыканты итальянского ансамбля “Accordone“ записали эту арию, включив партии двух скрипок, благодаря чему лаконичная пьеса стало по-настоящему «концертной» по своей стилистике. На наш взгляд, подобные «спонтанные» аранжировки вполне отвечают духу эпохи.

скрипки, три виолы различных регистров и инструмент группы basso continuo (китаррон или виолон).

То, что в рамках одной композиции автор предусмотрел как минимум два потенциально возможных тембровых решения, продиктовано, скорее всего, желанием сделать собрание более универсальным и, тем самым, коммерчески более успешным. «Малый» состав (голоса, две скрипки и basso continuo), своего рода *minimum minimorum*, мог подойти для малых капелл или камерного музицирования. Исполнение полным инструментальным ансамблем было возможным в большой капелле (какой, к примеру, располагал сам Марини, будучи руководителем ансамблей, и, позже, капельмейстером при нойбургском дворе).

Дав своему первому собранию концертных мадригалов наименование “Concerti“, Марини понимает это слово в ренессансном ключе — как композиции для вокально-инструментального ансамбля.

Вместе с тем, внутри собрания подзаголовков “concerto” имеют только композиции с выписанными инструментальными партиями (№11–13).

Как видно, композитор подразумевает под обозначением “concerto” не только вокально-инструментальный ансамбль как таковой и композиции для этого ансамбля, но и непременно наличие в ней *обязательных* инструментальных партий и эпизодов.

Опубликованный шестью годами позже сборник «**Различные сочинения для камерного музицирования**» (“Compositioni varie per musica di camera”) op. 13 демонстрирует верность композитора избранному стилю, притом что на сей раз Марини не использует определения “concerto”. В сборник входят пьесы для двух, трёх голосов с basso continuo, для двух, трёх и пяти голосов с двумя скрипками и basso continuo.

В последнем собрании вокальной светской музыки Марини — «Третий концерт камерной музыки <...>» (“Concerto terzo per le musiche da camera a 3.4.5.6. e più voci <...> con due violini, et altri stromenti”) оп. 16 содержатся сочинения от трёх до семи голосов с инструментальным сопровождением и две инструментальные пьесы.

Большинство пьес предполагают сопровождение *a tre* (в трёх случаях сопровождение двух скрипок не обязательно, по желанию: *se piace*). Три пьесы из четырнадцати входящих в собрание ограничиваются сопровождением basso continuo. Диалог «Нимфа» для сопрано и тенора сопровождается двумя скрипками и двумя виолами да браччо (“viola da braccio”), мадригал «Ступайте, ступайте вздохи мои на войну» (“Gite, gite sospiri miei alla guerra“) написан для сопрано, альты, тенора, баса, двух скрипок и трёх виол да браччо или тромбонов. В мадригале «Тенистые гроты» (“Grotte ombrose“) участвуют три сопрано и три скрипки/тромбона.

В посвящении Марини использует примечательную метафору, в основе которой — игра смыслами слов *concerto* и *concertare*: “Questi miei Musici Concerti non altro concertano, che una divota ispressione di Servitù <...>”¹⁴¹.

На сей раз на страницах партий композитор называет «концертами» все пьесы, однако в разных партиях эти обозначения не совпадают. Например, в партии basso continuo не имеют обозначения “concerto“ канцонетты “Non vuoi che t’ami”, “Ardimi struggi mi cor a tutt’or“, диалоги “Ninfa“, “Ferma il passo“. В партии баса они все названы “Concerto”, лишь «Нимфа» имеет подзаголовок «Диалог», а «Тенистые гроты» — «Эхо».

Концерты Марини 1610–1620-х годов:

“Madrigali” op. 2, “Concerti” op. 7

¹⁴¹ «Мои музыкальные концерты являются не чем иным, как выражением моей преданности <...>».

В “Madrigali et symfonie” op. 2 вошли тринадцать мадригалов (для одного, двух, трех, пяти голосов) и двенадцать инструментальных пьес. Ниже мы приводим полный список вокальных пьес собрания:

1. “*Le carte in che io primier scrissi*”(in stile recitativo) тенор
2. “*Vezzosi augelli*” тенор
3. “*Perché fuggi tra salci*” сопрано
4. “*Non ten fuggir*” сопрано, 2 скрипки
5. “*Perché credi o mio core*” 2 тенора
6. “*Se non ti toglio un bacio*” 2 тенора
7. “*Questi languidi fiori*” сопрано и бас
8. “*Deh non coglier più fiori*” (диалог) сопрано, тенор
9. “*Misero me son morto*” сопрано, тенор, бас
10. “*O care stille*” 2 сопрано, бас
11. “*Anzoletta del ciel*” (alla Venetiana) 2 сопрано, тенор
12. “*Se nel sereno viso*” 2 сопрано, альт, тенор, бас
13. “*Chi quella bella bocca*” 2 сопрано, альт, тенор, бас, 2 скрипки

Наиболее многочисленную группу в собрании образуют мадригалы с basso continuo: это три дуэта: № 5–7, четыре терцета: № 8–11, квинтет №12), а также два сольных мадригала (№1–3).

Участие мелодических инструментов предписано лишь в двух пьесах собрания: это сольная ария с участием скрипок, исполняющих ритурнели (№ 4), и первый в творчестве Марини ансамблевый мадригал с обязательными инструментальными партиями, которые непосредственно сопровождают голоса и исполняют отдельные инструментальные эпизоды (№ 13).

В собрании op. 2 представлена панорама вокальных жанров, каждому из которых Марини посвятит впоследствии отдельные публикации вокальной музыки. К сольному мадригалу в стиле театральной декламации Марини обратится в op. 5, 6 и 9. Ансамблевый мадригал с участием мелодических ин-

струментов получают продолжение в ор. 7, 9, 13, 16 и в церковных сочинениях композитора.

В «Мадригалах» ор. 2, как и в большинстве собраний первого двадцатилетия XVII века, инструментальные партии (в данном случае это партии скрипок) напечатаны в одной книге с соответствующей ей по регистру вокальной партией. Так, в книгу *Canto I* помещена партия первой скрипки, в книгу *Canto II* — соответственно, второй скрипки.

Вместе с тем внутри книги совмещаются горизонтальный и вертикальный способы расположения партий. Так, в сольной арии для сопрано, двух скрипками и басового инструмента “*Non te'n fuggir*” инструментальный ритурнель выписан после куплета арии, на том же развороте страницы, но на отдельном нотоносце. По окончании куплета, после двойной черты, имеется следующее указание: «Исполняется ритурнель, после чего следуют другие куплеты. По желанию» (“*Si fa il Ritornello e poi si seguirà le altre Stanze. Se così piace*”). В свою очередь, рядом с ритурнелем указано: «повторяется после каждого куплета» (“*Replicasi questo Ritornello dopo ogni Stanza*”).

Вертикальный тип записи демонстрирует последний мадригал собрания — “*Chi quella bella bocca*” для пяти голосов, двух скрипок и basso continuo. Здесь скрипки предваряют вступление солирующего тенора краткой репликой (такты 14–17), и затем сопровождают его соло вплоть до каденции (такты 18–30). Партии скрипок вписаны в соответствующие им по регистру партии первого и второго сопрано (в тех же книгах, на правом развороте листа помещаются, соответственно, партии тенора и альты).

Вступление скрипок обозначается сменой ключа с сопранового (C) на скрипичный (G) и ремаркой с названием инструмента под нотоносцем; дальнейшее вступление голоса также обозначено сменой ключа и ремаркой. В верхней части листа имеется предписание для исполнителей:

«Обращаем внимание, что когда вы обнаружите ключ G Соль ре ут, позвольте играть скрипке и вступайте тогда, когда вновь увидите ключ C Соль фа ут»¹⁴²:

Аналогичный тип записи встречается в “Scherzi musicali” Монтеверди (1607), с той лишь разницей, что Монтеверди обозначает вступление инструмента горизонтальной линией в текстовой строке, которая длится на всем протяжении инструментальной реплики. Соответствующие пояснения композитор дает в содержании собрания, тем самым избавляя издателя от необ-

¹⁴² “Si averte quando che trouarete la chiave di G Sol re ut lasciate sonar un Violino & dopo entrate quando vi trouarete la nuova chiave de C sol fa ut”.

ходимости всякий раз указывать вступление инструмента или голоса и менять ключи в каждой пьесе: «Там, где увидите длинные линии вместо слов, [знайте, что] ноты, которые находятся над этими линиями, должны играть, а не петься».

CANTO Primo.

Non

cosi tosto io miro Il vostro vago ardore ————— Che cels'ogni mar-

tiro Oade m'affligge Amore Cotanto ha di valore Occhi vostra belrà.

Весьма примечательно, что в сочиненных шестью годами позже “Concerti” op. 7 (1624) сохраняется этот своеобразный тип записи: в партиях голосов выписаны партии обязательных инструментов. Так, партия *Canto* содержит партию сопрано и первой скрипки, *Sesto* — второго сопрано и второй скрипки, *Alto* — альты и виолы, *Tenore* — тенора и виолы, *Quinto* — второго тенора и виолы, *Basso* — баса и виолонча (китаррона).

Вспомним, что мадригалы Седьмого опуса вышли в свет лишь в 1634 г. При этом, как уже отмечалось выше, издание по своим характеристикам аналогично Второму опусу — партии инструментов размещены в книгах вокальных партий «горизонтальным» (или «линейным») способом. А значит, версия Ф. Пиперно об обстоятельствах запоздалой публикации этого опуса кажется весьма правдоподобной.

В собрание op. 7 вошли тринадцать пьес от четырех до шести голосов.

Для 4 голосов (сопрано, альт, тенор, бас)

1. “*Credetel voi che non sentite Amore*” («Поверьте мне, Вы, кто не ведет Любви»).
2. “*Donna mi chiami infido*” («Ты называешь меня неверным»)
3. “*Ridon le piagge*” («Смеются склоны»)

Для 5 голосов

4. “*Tu pur partisti*” («Ты все же покинула меня»): 2 сопрано, альт, тенор, бас
5. “*A Dio, begli occhi*” («Прощайте, прекрасные очи»): сопрано, альт, 2 тенора, бас
6. “*Ahi, Filli amata e cara*” («О, дорогая и любимая Филли»): 2 сопрано, альт, тенор, бас
7. “*Non lagrimar fanciullo*” («Не плачь, юнец»): 2 альты, 2 скрипки, бас.

Для 6 голосов

8. “*Deh come ancor farei dolce dimora*” («Ах, как продлить этот сладостный миг»): 2 сопрано, альт, 2 тенора, бас и инструменты по желанию (“*per ripieno se piace*”)
9. “*O dolcissime voci*” («О, нежнейшие голоса»): 2 сопрано, альт, 2 тенора, бас
10. “*Ecco o Cinzia mia bella*” («Вот моя прекрасная Чинция»): 2 сопрано, альт, 2 тенора, бас и шесть инструментов по желанию (“*se piace*”)
11. “*La bella Erminia*” («Прекрасная Эрминия») с Романеской для шести голосов и шести инструментов: 2 сопрано, альт, 2 тенора, бас, 2 скрипки, 3 виолы, китарон/виолон
12. “*Tirinto mio*” («Мой Тиринто») с Гальярдой для шести голосов и шести инструментов,
13. “*Crudel tu vuoi partire*” («Жестокий, ты хочешь покинуть меня») с Курантой для шести голосов и шести инструментов: 2 сопрано, альт, 2 тенора, бас, 2 скрипки, 3 виолы, китарон/виолон

2.1.2. Типы концертной композиции

Мадригалы с basso continuo

К разряду мадригалов с basso continuo в op.7 относятся все четырехголосные (№1–4) три из четырех пятиголосных мадригалов (№5–7) и один шестиголосный мадригал (№9).

Большинство их них обладает общими чертами:

- Характер basso continuo — в сольных эпизодах выполняет функцию гармонического остова, в ансамблевых разделах дублирует вокальный бас, являясь в большинстве случаев не чем иным, как basso seguente.
- Преобладание имитационно-полифонического письма в ансамблевых разделах
- Декламационный стиль в сольных разделах (№1 такты 1–6, 42–53)
- Единая мензура (C). Исключение составляет мадригал №9
- Включение сольных и дуэтных эпизодов, сочетание декламационного (монодия) и мадригального стилей (например, в №9 дуэт теноров (41–52), соло тенора (62–70), дуэт сопрано (75–83)).

Пятиголосные мадригалы “*A Dio begli occhi*” (№5) и “*Ahi Filli amata*” (№6) имеют больше сходных черт с шестиголосными мадригалами №8–10. Во всех этих пьесах стилистика концерта, с присущим ему сочетанием разнородных элементов, выражена гораздо ярче. В частности, в этих мадригалах сочетаются:

1) разделы в совершенной мензуре и эпизоды в несовершенной мензуре, как правило, мимолетные, (№5 такты 32–35, №6 такты 17–21, 74–79)

2) имитационно-полифонические разделы — с эпизодами в технике фобурдона (№5 такты 65–77, 101–104; №6 такты 1–10, 69–86).

Мадригалы с участием инструментов по желанию

К ним относятся два шестиголосных мадригала: №8 и №10. Помимо цифрованного баса, этим мадригалам предписано участие мелодических инструментов по желанию (*se piace*). Партии инструментов не выписаны, то есть, по замыслу автора, они дублируют вокальные голоса.

В оригиналах голосов имеются указания на участие инструмента, однако он не всегда назван (см. сравнительную таблицу):

	Deh come ancor	Ecco o Cinzia
Canto	<i>e Violino se piace</i>	<i>e Violino se piace</i>
Canto secondo (Sesto)	<i>e Stromenti per ripieno se piace</i>	<i>e Violino se piace</i>
Alto	<i>e Stromento se piace</i>	<i>e 6 Stromenti se piace</i>
Tenore	<i>e Viola se piace</i>	<i>e Stromenti se piace</i>
Quinto	<i>e Stromenti per ripieno se piace</i>	<i>e Stromento se piace</i>
Basso	<i>Basso, e Violone. Concerto a 6 voci e Stromenti se piace</i>	<i>e Violone o Chitarrone se piace</i>
Basso continuo	<i>a 6 voci e 6 Stromenti per ripieno se piace</i>	<i>a 6 Voci e stromenti se piace</i>

На основе имеющихся композиторских (и/или издательских?) ремарок можно сделать вывод, что автор собрания не стремился строго регламентировать состав инструментального ансамбля. Ремарки (в случае, если называется тот или иной инструмент) следует воспринимать не более, как авторские рекомендации.

Пьесы с обязательными инструментами

Как уже отмечалось выше, впервые у Марини мадригал этого типа встречается в ор. 2 — это “*Chi quella bella bocca*” для пяти голосов, двух

скрипок и *basso continuo*. Будучи одним из первых примеров подобного рода не только в творчестве композитора, но и в панораме жанра в целом, он ярко репрезентирует концертный стиль. Помимо разнообразных сочетаний голосов и инструментов (дуэты сопрано и теноров, пятиголосные тутти, соло тенора в сопровождении дуэта скрипок, трио альты, тенора и баса), мы встречаем здесь смену четной мензуры на нечетную, и, кроме того, соседство традиционного ансамблевого мадригального письма с репликами солистов в стиле театральной декламации.

Следует отметить, что полный вокально-инструментальный ансамбль в этом мадригале ни разу не звучит — скрипки используются лишь для сопровождения соло тенора в среднем разделе сочинения. Марини наделяет скрипки самостоятельной развитой партией, противопоставляя их ансамбль с тенором чисто вокальному звучанию.

В “*Concerti*” op. 7 к этой категории относятся три последних пьесы собрания — для шести голосов и шести инструментов (№11–13), и №7 “*Non lagrimar fanciullo*” — дуэт двух теноров в сопровождении двух скрипок, китаррона и *basso continuo*, помещенный среди пятиголосных пьес. Примечательно, что в этом мадригале инструменты не дифференцируются автором как нечто инородное. В действительности, инструменты сопровождают голоса с начала, в тактах 1–17 и 28–62, вплоть до каденции на словах “*Io ladro, tu scorta*”, и затем присоединяются лишь в заключительной каденции.

Их функции в рамках одной композиции разнообразны. Если в 1–17 тактах партии скрипок, по сути, заполняют гармоническую вертикаль, в то время как два тенора ведут имитационную игру, то в следующей строфе (такты 28–48) они объединяются с голосами в силлабическом распеве, оказываясь тождественными им по функции (См. Том II, №7).

Как видно на примерах, инструменты ведут себя двояко. В первом случае они обособливаются от голосов так, что фактура явственно расслаивается

на вокальный дуэт, и инструментальное сопровождение. Во втором фрагменте, наоборот, скрипки и китаррон вторят тенорам, как если бы они были вокальными голосами. И инструменты, и голоса объединяются в фобурдоне. В эпизоде, непосредственно следующим за ним (такты 37–49), скрипки включаются в имитационную игру теноров, тем самым продлевая иллюзию того, что все голоса в этом ансамбле — вокальные.

И вновь происходит метаморфоза: четная мензура сменяется на трехдольную (такты 49–59), и инструменты возвращаются к своей первоначальной роли, достраивая гармоническую вертикаль, с минимальной ее мелодизацией. По сути, инструментальный ансамбль — скрипки и китаррон — дублируют партию *basso continuo*; иными словами, их партии есть не что иное, как выписанная гармонизация инструментального баса.

Интересно сравнить с рассмотренным нами мадригалом шестиголосный концерт “*La bella Erminia*”, в котором также выписаны обязательные инструментальные партии — две скрипки, три виолы, виолон (см. Том II, №11)

Как мы видим, партия инструмента вписана в партию голоса, и вступление инструмента обозначено соответствующей ремаркой (“*Violino*”, “*Viola*” и т.п.). Кроме этих ремарок, композитор обозначает сольные эпизоды (“*Solo*”, в первый раз встречается в четвертой строфе) и разделы, где задействованы все голоса (“*Tutti*”, в первый раз выставлен в третьей строфе). В партии *Sesto* также имеется ремарка «Голос» (“*Voce*”): она чередуется с указанием «Скрипка» (“*Violino*”).

Комментарии в нотах, надо признать, довольно скудные, порождают множество вопросов относительно того, как следует исполнять этот мадригал¹⁴³.

¹⁴³ При первом, беглом знакомстве с оригиналами голосов обращает на себя внимание некоторая неаккуратность в выставлении поясняющих ремарок, влекущая за собой порой несоответствия между ними в разных партиях. Однако, как мы вскоре убедимся, в действительности никаких расхождений нет, и авторский замысел вполне очевиден.

Что понимает композитор под ремаркой “Tutti” — исполнение всем заявленным ансамблем, то есть голосами и инструментами, или только ансамблем голосов (в противоположность сольным вокальным эпизодам)? Что подразумевает пометка “Solo” — раздел для солирования? Или речь идет о соло голоса, без участия инструмента и данная ремарка — нечто вроде дорожного знака “Stop” для инструменталиста?

Как бы то ни было, обозначенное в нотах участие инструментов сводится к нескольким кратким репликам. Представим себе эти партии в руках капельмейстера. Кажется маловероятным, чтобы он собирал этот солидный инструментальный ансамбль для исполнения нескольких тактов музыки.

Ответы можно найти в примерах из церковной музыки этого периода. Ремарки, выставляемые Марини, точь-в-точь повторяют обозначения в нотах «Лесных псалмов» Игнацио Донати. То есть, руководство к исполнению, данное Донати в «Наставлении читателям», оказывается применимым и для исполнения мариниевских концертов.

«<...> если пожелаете использовать другие шесть книг для голосов с инструментами, следует иметь в виду, что там, где сказано один («Solo»), должен петь только певец, без инструмента; там, где сказано Тромбон, или Скрипка, должен играть только инструмент. А где сказано «Все» (“Tutti”), пусть поют и играют вместе».

Таким образом, в разделах, обозначенных “Tutti”, инструменты дублируют голоса; моменты, когда они выступают из общего ансамбля, отмечены соответствующей ремаркой. Если следовать этому правилу, то первую строфу мадригала следует исполнять лишь вокальным ансамблем, поскольку ни в одном голосе нет обозначения “Tutti” (в то время как во всех последующих строфах оно выставлено). Можно было бы, конечно, предположить, что автор/издатель посчитал его лишним в начале композиции, в непосредственной близости с пометкой, сообщающей об исполнении этой партии голосом и ин-

струментом. Однако в репризе этого раздела обозначение “Tutti” выставлено во всех голосах. А значит, не исключено, что автор выставил его намеренно, тем самым обозначив динамическую репризу.

Во всей композиции находится лишь одно нарушение общего принципа. Чередование инструмента и голоса, обозначенное в партии *Sesto* во второй строфе (солируют два сопрано и альт), несмотря на отсутствие подобных ремарок в других солирующих голосах, может означать, что в этом разделе инструмент не играет, когда солирует голос. Замысел автора в данном случае очевиден: вокальному терцету противопоставлен дуэт скрипок, звукописующий поэтический образ дрожащей пчелы, собирающей нектар скорби¹⁴⁴.

Образно выражаясь, в насыщенном вокально-инструментальном звуковом потоке возникают «островки» чисто инструментального звучания. Тем самым достигается впечатляющая по выразительности смена плотности звучания.

Возвращаясь к сравнению мадригала «Не плачь, юнец» с «Прекрасной Эрминии», следует отметить, что в последнем, несмотря на то, что степень самостоятельности инструментальной партии несравнимо меньше, концерт в целом оказывается более сложным, так как здесь осуществляется диалог голосов и инструментов. Парадоксально, но мадригал «Не плачь юнец» все же можно себе представить без участия мелодических инструментов (недостающую гармоническую вертикаль достроит *basso continuo*), тогда как в концерте «Прекрасная Эрминия» инструменты оказываются неотделимой ча-

¹⁴⁴ Прекрасная Эрминия, безутешная влюбленная,
Плакала, опечаленная, над дорогим Танкредом,
И на прелестное чело его, дрожа,
Несчастливая пчела, она склонилась,
Чтобы испить хладный нектар скорби
С увядших цветов его любовного пламени <...>.

Полный перевод стихотворения см. [Ноговицына 2011, 152]

стью фактуры и, более того, полноценными персонажами вокально-инструментального театра.

На продемонстрированных примерах видно, что смысл понятия “concerto” мерцает здесь разными гранями. Изначально голоса с инструментами существуют в композиции как целое, но когда инструменты обособляются (пусть даже для краткой реплики), происходит то самое «концертирование» их с голосами, соединение разнородных элементов, которое составляет суть драматургии концерта.

Собрания ор. 2 и 7, как мы видели, обладают рядом общих черт, как текстологических, так и стилистических. Специфическое расположение инструментальных партий — как бы внутри вокальных — позволяет сделать некоторые выводы относительно исполнения мадригалов ор. 2 и 7. Помимо мотивов финансового характера (возможность сэкономить бумагу и чернила в процессе печати), автор, возможно, руководствовался и другими, чисто практическими, соображениями. «Горизонтальное» расположение инструментальной и вокальной партий позволяет инструменталисту в эпизодах Tutti одновременно и г р а т ь и п е т ь (разумеется, речь идет об исполнителях на смычковых инструментах, не только на виолах, китарроне, гитаре и т.д., но и на скрипке). Так звучание обретает бóльшую плотность и насыщенность, контрасты Soli и Tutti могут стать более яркими, даже при относительно скромном составе исполнителей.

Избранный Марини метод фиксации нотного текста не был частным случаем. Он перекликается с венецианской исполнительской практикой, описанной знаменитым английским путешественником Томасом Кориэтом, лицезревшим богослужение в Сан Марко в пору расцвета концертного стиля: «<...> Когда они пели, инструменталисты тоже играли. Иногда шестнадцать [человек] играли на своих инструментах: 10 сакбутах, 4 корнетах и 2 виолах

да гамба для исключительной мощи; иногда десять, 6 сакбутов и 4 корнета; иногда [играли] двое, корнет и дискантовая виола. Что касается тех дискантовых виол, я слышал там три разных [виолиста], каждый из которых был так хорош, но особенно один, что был лучше всех, и ничего подобного я раньше не слышал. *Те, что играли на дискантовых виолах, одновременно пели и играли, и иногда двое славных малых играли на теорбах, и одновременно пели, извлекая сладчайшую музыку, но так тихо, что их едва было слышно, да и то лишь тем, кто находился очень близко к ним»* [Coryat 1611, 23].

Эта гипотеза находит подтверждение в биографии композитора: как уже обсуждалось в первой главе, Марини был скрипачом и певцом, и повторно был нанят на службу в Сан-Марко сразу в двух этих должностях (см. Главу I). Скрипач, одновременно поющий и играющий, запечатлен на полотне Д. Веласкеса «Три музыканта» (1618).



2.2. Собрания 1640-х годов:

“Compositioni varie” op. 13, “Concerto” op. 16

«Различные сочинения» op. 13 и «Концерт» op. 16 Марини были опубликованы в 40-х годах: op. 13 — в 1641 (Винченти, Венеция), op. 16 — в 1648 (Каманьо, Милан). От рассмотренных нами выше опусов их отделяют более двух десятилетий. После кризиса издательского дела 1630–35 годов, вызван-

ного страшной чумой 1629–1631 годов, и затронувшего в той или иной степени всю Северную Италию, к концу 1630-х – началу 1640-х годов объемы нотопечатной продукции постепенно восстанавливаются [Bianconi 1991].

Концертная композиция в эти годы словно переживает свое второе рождение: выходят в свет Восьмая книга мадригалов Монтеверди (1638), собрания Джованни Роветты (Вторая книга — 1640, Третья книга — 1645), Пезенти (Четвертая книга — 1638, Пятая книга — 1641), Тардити (Третья книга 1639), Саббаттини (1636) и др. Однако стилистика концерта заметно меняется. В этой связи сравнение собраний Марини, ор. 2, 7 с ор. 13, 16 весьма показательно.

Стабилизация состава и структуры

Прежде всего, изменения касаются состава инструментальной группы. Трио-состав (две скрипки и группа basso continuo), обозначенный самим композитором в ор. 7 как минимальный из возможных (“A Lettori”), закрепляется в качестве стабильного элемента концертной композиции. Таков инструментальный состав в «Различных сочинениях» ор. 13; ор. 16, как было отмечено выше, более разнообразен в отношении инструментария, поскольку автор предусматривает, помимо скрипок, участие виол да браччо (№10, 13), корнетов (как альтернативу скрипкам в №14) тромбонов (вместо виол в №13).

Включение в инструментальный ансамбль виол да браччо отсылает нас к Восьмой книге Монтеверди (1638 г.), где в ряде пьес также заявлено их участие. Аналогичный состав, с возможной заменой виол на четыре тромбона, заявлен Монтеверди в собрании церковной музыки “Selva morale e spirituale” 1640 г. Подобный инструментарий мы едва ли встретим в итальянских собраниях концертных мадригалов этого периода. Однако все перечисленные нами опусы роднит то обстоятельство, что они посвящены представителям императорской австрийской династии Габсбургов. Собрание ор. 16 посвяще-

но Вильгельму Леопольду, младшему сыну императора Фердинанда II (см. Главу I)¹⁴⁵. Свою Восьмую книгу Монтеверди также намеревался посвятить Фердинанду II, который высоко оценил сочинения, впоследствии вошедшие в собрание (об этом он пишет в посвящении). Однако в связи со скоропостижной смертью императора посвящение композитор переадресовал его сыну и наследнику, Фердинанду III. Собрание “*Selva morale e spirituale*” посвящено Элеоноре Гонзага, дочери герцога Винченцо и второй жене Фердинанда II.

Включение композиторами виол, тромбонов, корнетов в инструментальный ансамбль может показаться старомодным, поскольку пик популярности ансамбля подобного рода в Италии пришелся на 1600–20-е годы. Однако, судя по посвящениям, все эти собрания были рассчитаны отнюдь не на итальянские, а прежде всего, на венские музыкальные вкусы. Они, в свою очередь, сформировались в пору активного привлечения на императорскую службу в Грац, и позже, в Вену музыкантов венецианской школы: Джованни Приули, Джованни Валентини, Николо Рубини и др. Приверженность Фердинанда II венецианскому концертному стилю продлила дни концерта уже не на итальянской, а на австрийской земле¹⁴⁶.

Перемены коснулись и структуры концерта. Композиторы все реже обращаются к жанру мадригала, отдавая предпочтение так называемым легким жанрам: канцонетте, арии, для которых характерны строфическая форма и наличие рефрена. Как правило, эти жанры предполагают малый состав вокального ансамбля (соло, дуэт): многочисленные примеры мы найдем у Марини в сольных и дуэтных мадригалах ор. 2, 3, 5, в собраниях Т. Мерулы, А. Брунетти, С. Д’Индия, Г. Саббаттини и др. Примечательно то, что в три-

¹⁴⁵ Император Священной Римской империи Фердинанд II Габсбургский скончался в 1637 г., в посвящении в ор. 16, датированному 1 апреля 1649 г. автор говорит о том, что ему посчастливилось быть “*attuale servitore*” императора, что следовало бы понимать как «действующий слуга». Что подразумевал Марини под этим статусом, остается загадкой, как и сам факт его службы при австрийском дворе, до сих пор не подтвержденный более ни одним историческим свидетельством или документом.

¹⁴⁶ В этом контексте вполне объяснима «воинственная» тематика Восьмой книги Монтеверди, и включение Марини в ор. 16 мадригала «*Ступайте, вздохи мои на войну*», с характерными фанфарными интонациями в вокальных и инструментальных партиях. Яркие примеры воинственных мадригалов встречаются в собраниях Джованни Валентини 1620-х годов (мадригалы “*Tocchin le trombe*”, “*Guerra, guerra tu brami*”).

надцатом и шестнадцатом опусах Марини формы с рефреном встречаются в самых разных пьесах, в том числе рассчитанных на большой вокальный ансамбль. В роли рефрена выступают как инструментальные эпизоды (ритурнели, симфонии и др.), так и вокальные припевы.

Стилевые изменения, произошедшие в течение десятилетия, затронули самую суть концерта. Синкретическая целостность голосов и инструментов, нашедшая воплощение в феномене инструментария “*per girieno*”, осталась в прошлом. В публикациях 1640-х годов мы едва ли встретим указания на дублирование голосов инструментами. Роль инструментов в концертной композиции существенно возрастает: они сопровождают голоса и исполняют отдельные эпизоды. Не случайно уже на рубеже 1630-х годов инструментальные партии издаются отдельными книгами; они разрастаются и не могут разместиться, как это было в публикациях начала века, на одном развороте с вокальной партией.

За десятилетие в вокально-инструментальном концерте ярко обозначилась тенденция к обособлению, отделению инструментальной группы от вокального ансамбля. Назовем основные предпосылки этого процесса:

- развитие инструментальной, в особенности, скрипичной идиоматики¹⁴⁷;
- ассимиляция концертом легких жанров, в структуре которых изначально существовало разделение на вокальные строфы и инструментальные отыгрыши;

И голоса, и инструменты концертируют в композиции почти на равных, они мыслятся композитором как две равноположные составляющие. Концер-

¹⁴⁷ Ключевую роль в этом процессе сыграло стремительное развитие камерной и сольной инструментальной музыки, происходившее на рубеже XVI–XVII веков. Инструменты, в особенности скрипка, благодаря многочисленным методическим пособиям («Истинный способ диминуирования на инструментах всех видов, духовых и струнных и человеческим голосом» Дж. Делла Каза, 1584; «Ричеркары, пассажи и каденции для совершенной игры на всякого рода инструментах» Дж. Бассано, 1585; «Практика музыки» Лодовико Цаккони, 1592; «Лес различных пассажей» Франческо Роньони Таэджо 1620 и др.), значительно пополнили свой языковой корпус. Попросту говоря, инструментам стало «что сказать».

тирование, сочетание голосов с инструментами теперь происходит не только по вертикали, в единовременном звучании, но, в большей степени, по горизонтали, в их чередовании. Вследствие этого концертная композиция становится больше, часто сложнее по структуре, разнообразнее по тематизму.

Типы концерта

В собрание оп. 13 вошли 18 пьес. Пять из них относятся к типу мадригалов с basso continuo (№1–5), остальным предписано участие двух скрипок. Два мадригала — №№15 и 17 — предполагают их участие по желанию (“a benepiacito”). Большинство пьес — это дуэты (6) и трио (11). В собрание помещен лишь один пятиголосный мадригал (см. ниже содержание):

1. “*Torna l’inverno, frigido*” (два сопрано или два тенора)
2. “*Ecco ch’io manco*” (альт, тенор)
3. “*Miratemi o begl’occhi*” (два сопрано или два тенора)
4. “*Deh, come in un momento*” (альт, тенор, бас)
5. “*Qui, dove il sol*” (альт, тенор, бас)
6. “*Pastorella*” (сопрано, бас, две скрипки)
7. “*Non fuggir, vago augello*” (альт, тенор, две скрипки)
8. “*Che non senta per voi*” (альт, бас, две скрипки)
9. “*Or che Giovanni*” (сопрано, тенор, бас, две скрипки)
10. “*Già brutto non son io*” (ТТБ, 2 скрипки)
11. “*Or so come da sè*” (АТБ, 2 скрипки)
12. “*Su l’ali del tempo*” (АТБ, 2 скрипки)
13. “*Spars’ho in pianto*” (ТТБ или ТТ, 2 скрипки)
14. “*Aure placide e volanti*” (СТБ, 2 скрипки)
15. “*Per torbido mare*” (АТБ, 2 скрипки)
16. “*Io, che piansi*” (ССБ, СТБ или ТТБ, 2 скрипки)
17. “*Una fanciulla*” (СТБ, 2 скрипки)
18. “*Addio begl’occhi*” (ССАТБ, 2 скрипки)

К сожалению, скрипичные партии в ор.13 утрачены, поэтому мы можем сделать только самые общие выводы о роли инструментов и особенностях концертной композиции в этом собрании¹⁴⁸.

Почти половина пьес написаны в рефренной форме: восемь предполагают обязательный инструментальный ригурнель (№ 6, 8, 10–14, 16), два — исполнение ригурнеля по желанию (“*a beneplacito*”)¹⁴⁹. В первом мадригале собрания скрипки не участвуют, однако и здесь в основе композиции лежит структура с рефреном. В мадригале №9 инструменты исполняют синфонии в начале и середине композиции.

В семи пьесах голоса и инструменты объединяются в заключительном разделе, обозначаемом либо “*Finale a ...*”, с указанием фактического числа голосов — как вокальных, так и инструментальных (разумеется, без учета *basso continuo*): “*Finale a 4*” (№6), “*Finale a 5*” (№10–11) либо “*Finale tutti*” (№14-17).

Судя по тому, что в счет голосов включены и инструменты, в финальных разделах они не дублировали голоса, но исполняли самостоятельную выписанную партию. Ответ на вопрос, какими по своей функции могли быть эти партии, следует искать в другом собрании концертов 40-х годов — “*Concerto terzo per me musiche da camera*”, ор.16.

¹⁴⁸ К счастью, этот факт не помешал видному исследователю музыки Марини, автору диссертации о его инструментальной музыке, Томасу Д. Данну, обратиться к этому собранию: он не только выполнил расшифровку вокальных партий, но и реконструировал партии скрипок, взяв за основу тематизм вокальных партий. При анализе «Сочинений» ор.13 мы обращались к факсимиле оригинальных партий и публикации Т.Д.Данна (2011).

¹⁴⁹ Примеры ригурнелей “*ad libitum*” можно найти в собрании концертных мадригалов Джованни Роветта 1640 г.: это трехголосный мадригал “*Rosa, riso d'Amor del ciel fattura* на стихи Дж.Марино, с пояснением: “*ottave con ritornello di violini se piace*”, и ария “*Che cos'è amor ch'il sa*”, для трех голосов с ригурнелями по желанию (“*con ritornelli di violini se piace*”).

“Concerto” Op.16 — последняя из сохранившихся публикаций светской вокальной музыки Марини¹⁵⁰. Эволюция концертной композиции в творчестве Марини продолжилась, правда, уже в жанре церковной музыки¹⁵¹. Половина пьес, входящих в собрание, имеют подзаголовок *Concerto*:

1. “*Augellino volante*” Concerto a 3 Voci (CAT)
2. “*O Cloride*”, Concerto a 3 e a 5 (2C или 2T, Б), скрипки по желанию (“*Violini se piace*”)
3. “*Men vivo amante*”, Concerto a 3 e a 4, скрипки по желанию
4. “*Non vuoi ch’io ti ami*”, Canzonetta a 4
5. “*Mentre fissando il guardo*”, Concerto a 5 voci
6. “*Che farai dolente core*”, a 5, скрипки по желанию
7. “*Ardimi, struggimi*” a 6
8. “*Già son amante*”, concerto a 6
9. “*Languir per un bel volto*”
10. “*Ninfa*”, dialogo a sei, 2 скрипки, 2 виолы da braccio
11. “*Ferma il passo*”
12. “*Amanti che faremo*”, concerto a sette
13. “*Gite sospiri miei*”, Concerto a dieci, 2 скрипки, 4 тромбона (или фагота) или виолы da braccio
14. “*Grotte ombrose*”, Ecco a sei, три скрипки или три корнета
15. Baletto primo
16. Baletto secondo

¹⁵⁰ В партии Santo имеются противоречивые обозначения: на второй странице оригинала, внизу: “Libro secondo delli Concerti da Camera del Cavalier Biagio Marini”, на стр. 14, 18 и во всех остальных голосах “Libro terzo [...]”

¹⁵¹ Напомним, что в концертном стиле написаны «Псалмы» op. 18 1654 года (“*Salmi concertati nel moderno stile a una, due e tre voci con Violino e senza*”) и «Слезы Давида» op. 21 1655 года (“*Lacrime di Davide, sparse nel Miserere, concertato in diversi modi a due, tre, quattro e più voci con due violini a beneplacito*”).

Как мы видим, концертами композитор называет и мадригалы с basso continuo (№1, 5), и пьесы с инструментами *ad libitum* (№2,3), и композиции с обязательными инструментами (№7-9,12,13).

Лишь три пьесы не предполагают участия мелодических инструментов: это мадригалы “*Augellino volante*” №1, “*Mentre fissando il guardo*” №5 и канцонетта “*Non vuoi che t’ami*” №4. По своей стилистике они близки некоторым пьесам предшествующих собраний. Терцет “*Augellino volante*” заставляет вспомнить “*Ecco ch’io manco*” и “*Aure placide e volanti*” из op.13, с характерным трехдольным шагом и песенным характером. Пятиголосный “*Mentre fissando il guardo*” родственен мадригалам с basso continuo из собрания op.7 не только структурно (сквозное развитие) но и стилистически (написан по модели мадригала начала XVII века).

В трех пьесах (№№2, 3, 6) инструменты участвуют «по желанию». Во всех трех случаях речь идет об инструментальных разделах танцевального характера: чаконе (№2), куранте (№3), ритурнеле (№6). Формы такого рода можно назвать «трансформерами». В случае, если исполняется все, что написано — это строфическая форма (или станцы) с ритурнелями, если же инструментальные разделы исключаются — строфическая форма.

Вокальные композиции в ритме танцев (куранты, гальярды, чаконны и др.) с инструментальными разделами, которые могли сопровождаться балетными интермедиями, мы уже встречали в op. 7. В собраниях 1640-х годов таких пьес стало гораздо больше, что свидетельствует об их возросшей популярности.

Инструментальные эпизоды встречаются и в композициях, форму которых можно определить как строфическую. Таковы концерты “*Ardimi, struggimi*” (№7), “*Già son amante*” (№8), “*Languir per un bel volto*” (№9), “*Amanti, che faremo*” (№12), “*Gite, gite*” (№13).

В этих пьесах инструменты звучат не только в ритурнелях, но на протяжении всей пьесы, сопровождая голоса. Фактически они присутствуют в композиции больше, чем голоса, выполняя хотя и второстепенные, но разнообразные роли. Перечислим основные функции инструментов в таких пьесах:

- инструментальные эпизоды служат обрамлению и отступлению, они звучат в начале каждой строфы, предваряя пение (в №8 и №12 это куранты) и между вокальными строками, в которых солируют разные голоса (№12);
- инструменты сопровождают вокальные соло (первый пример подобного рода содержится в ор. 2 — соло тенора в сопровождение скрипок в мадригале “Chi quella bella bocca”) и ансамбли; их роль в данном случае — колористическая.
- инструменты объединяются с голосами в разделах, обозначенных “Tutti”, и наделены самостоятельной партией, хотя ритмически она часто идентична вокальной. В формах с рефреном зачастую объединение всех голосов с инструментами происходит как раз на кульминационных участках композиции — при повторении рефрена¹⁵². Самый яркий пример — рефренный мадригал “Ессо о Cinzia” из ор.7¹⁵³. Однако в ор. 13, 16 инструменты мелодически не дублируют голоса, а достраивают и мелодизируют гармоническую вертикаль.

Мы перечислили лишь основные и наиболее употребимые в ор. 16 формы концертирования голосов с инструментами, однако в действительности трудно свести все многообразие композиционных решений к какой-либо схеме. Даже при значительно возросшей автономии инструментов, при известной виртуозности инструментального письма, в обсуждаемых нами пьесах

¹⁵²Генетически подобное инструментальное сопровождение восходит к принципу “per girieno”, уже знакомому нам по ранним собраниям.

¹⁵³Рефренный мадригал – мадригал, структурный принцип которого состоит в чередовании вокальных эпизодов (соло, дуэтов и др.) с рефреном, который исполняет весь вокально-инструментальный ансамбль.

сах не возникает ощущения разделённости вокального и инструментального миров, их противопоставления. Причина тому проста: партии инструментов, сопровождающих голоса, п р о и з в о д н ы от вокальных. Иногда они буквально совпадают, в отдельные моменты двигаются параллельно им, образуя интервалы терции, квинты, сексты, порой расцвечивая мелодический остов пассажами и фиоритурами. В эпизодах совместного звучания, благодаря схожим интонационным и ритмическим контурам, голоса и инструменты на слух воспринимаются как одно целое, поскольку существуют в едином гармоническом и обертоновом поле. Иными словами, инструментальные партии здесь — не что иное, как выписанные “*ripieni*”.

Марини черпает новые идеи концертирования из ренессансного принципа инструментовки “*per ripieno*”. По сути дела, пьесы №7–9, 12, 13 являются «младшими сестрами» мадригалов ор.7, в которых инструменты дублировали вокальную партию (№№8, 10). Вся разница состоит в том, что здесь инструментальные партии выписаны, и они представляют собой, по сути, диминуции вокальных партий. В двадцатые годы, когда готовился к изданию ор. 7, Марини еще не видел в этом надобности, поскольку многие инструменталисты владели искусством диминуции. На исходе сороковых годов, судя по тому, что инструментальные партии почти без исключения стали издаваться отдельными книгами, практика импровизации на вокальный первоисточник уходила в прошлое.

3. ИНСТРУМЕНТЫ В КОНЦЕРТАХ МАРИНИ

В светских вокальных сочинениях для камерного состава — от одного до трёх голосов (большая часть мадригалов ор. 2, а также ор. 3, 5, 6, 9) — инструментальное сопровождение ограничивается группой basso continuo (клавикорд, китаррон, испанская китарилья). Лишь в “*Scherzi e canzonette*” ор. 5 композитором предписано ещё и участие мелодического инструмента — скрипки (для исполнения ритурнель).

В многоголосных (до 10 голосов) мадригалах ор. 2, 7, 13, 16 инструменты более многочисленны; иногда они дублируют вокальный состав, как в мадригалах для шести голосов и шести инструментов в “*Concerti*” ор. 7.

В мадригале “*Chi quella bella bocca*” ор. 2 Марини впервые опробовал в качестве инструментального сопровождения состав “*a tre*” — две скрипки и basso continuo. Этот же состав он предписывает в качестве альтернативы большому ансамблю в ор. 7; он же становится преобладающим в сочинениях 1640–1650-х годов (ор. 13, 15, 16, 18, 21).

3.1. Характеристики инструментальных партий

Инструментальные партии в концертах различны по своим функциям и значимости в масштабах целого. Например, в мадригале «*Прекрасная Эрминия*» из ор. 7 инструменты (две скрипки и basso continuo) солируют лишь в кратких репликах:

5

C/V-no Violino sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

V-no (S) Violino sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

AV-la Viola sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

TV-la Viola sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

QV-la Viola sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

B/V-e Violone sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

B.c. Viola sop-ra il ca-ro Tan-cre-di eg-ra pian-ge-a,

В танцевальных песнях этого же опуса — “*Tirinto mio*” и “*Crudel tu voi partire*” инструментам отведены законченные разделы танцевального характера (ритурнели в жанрах гальярды и куранты), чередующиеся с вокальными куплетами.

Инструментальные ритурнели — наиболее распространенный тип автономии инструментов в концертах Марини. Им свойственен определенный характер письма: небольшой диапазон, относительная техническая простота. Наиболее виртуозные пассажи доверены солирующим скрипкам. В упомянутых выше концертах ор. 7 исполнение ритурнелей предписано двум скрипкам, консорту виол (альтовая, две теноровые) и группе basso continuo (чаще китаррон, либо китаррон/виолон по выбору).

В концертах, жанровые истоки которых — танец и или танцевальная песня, иногда предусмотрено участие гитары, на что указывает наличие буквенной табулатуры (“*Ardimi*” ор.16).

В наиболее развернутых пьесах, таких как мадригал “*Grotte ombrose*” из ор. 16, роль инструментов в композиции не менее выразительна, чем роль голосов. Солирующая скрипка (или корнет) вступает вслед за каждой репликой

солирующего сопрано, исполняя различные по продолжительности сонаты; в свою очередь, окончания инструментальных фраз эхом подхватывают два других инструмента, находящиеся, по замыслу автора, в отдалении. Инструмент выражает тот же аффект, что и голос, но «на своем языке».

3.2. Инструментальный тематизм в вокальных партиях

Концертная композиция эволюционировала по мере того, как изменялась в ней роль инструментов. На первом этапе существования концерта его эстетика зиждилась на синкретическом единстве голосов и инструментов, неотделимости и подчиненности инструментов голосам. Звучание инструментов служило колористическим целям: благодаря дополнительным обертонам усиливалась сила и красочность звучания, создавалось сонорное облако, наполнявшее пространство реверберацией. Инструментальные партии на этом начальном этапе, как правило, не выписывались, а представляли собой дублировку вокальных партий с непременными диминуциями.

На промежуточном этапе инструментальные партии уже выписывались, но они не идиоматичны и уподоблены вокальным: участвуют в полифоническом развертывании, или встраиваются в гармоническую вертикаль, и их вполне можно представить в пении. Такой тип инструментальных партий демонстрирует, например, мадригал “*Non lagrimar fanciullo*”:

сов и инструментов. Отныне концертная композиция подразумевает диалог различных элементов. Инструментальные партии «отслоились» от вокальных, обособились, мало-помалу обретая свой собственный тембровый облик, и, в конечном итоге, свою идиоматику.

В зрелой концертной композиции происходили интенсивные процессы взаимовлияния вокального и инструментального тематизма. На этом этапе, когда активно формировался инструментальный тематический словарь, многие идиоматические формулы инструментального происхождения проникали в вокальный тематизм и закреплялись в нем.

Типичный инструментальный идиоматический оборот — движение по трезвучию. В мадригале Марини он появляется как вариант первоначального мотива. Отметим, сам вариационный метод здесь имеет инструментальный генезис. Сравним:

Мадригал “*Donna mi chiami infido*” оп. 7, первый раздел

21
C. e lun-gi_a te non so - - - no; ma

21
A. no

21 Solo
T. no ma fe-del vi - vo,e lun-gi_a te non so - no; e lun-gi_a te non

21
B. no ma fe-del vi - vo,e lun-gi_a te non

21 Tenore
B.c. Ma fedel

Повтор раздела, вариантное проведение

86
C. ma fe-del vi - vo_e lun-gi_a te non so - - - - -

86
A. ma fe-del

86
T. ma fe-del vi - vo_e lun-gi_a te non so - no

86
B. ma fe-del vi - vo_e lun-gi_a te non

86
B.c. Ma fedel

В мадригале “*Tu pur partisti*” оп. 7 один из “*soggetti*” содержит октавный скачок pe^1-pe^2 , имеющий явно инструментальный, более того, скрипичный генезис:

25
C. e por - tas - ti quan - to_a - vea di gen - til, quan - to di va - - -

Интересно, как осуществляется развитие начального мотива мадригала “*A Dio begli occhi*”:

Solo
Tenore A Dio, a Dio beg - li, oc - chi

При его имитации в других голосах звучат «скрипичные» ломаные интонации в объеме трезвучия: голоса варьируют начальный мотив так, как ес-

ли бы это был ансамбль смычковых.

C. ⁵
A Dio, a Dio beg-li_oc-chi e

A.
A Dio, a Dio beg-li_oc-chi e quan-do

T.
8 A Dio, a

Q.
8 A Dio, a Dio beg-li_oc-chi e quan-do

B.
A Dio, a Dio beg-li_oc-chi

B.c.
4

Отметим также характерное движение вокального баса, дублирующего партию basso continuo: два нисходящих скачка — квинтовый и квартовый — очень естественны для исполнения на смычковом инструменте, и весьма неудобны для пения.

В мадригале “*Ecco o Cinzia*” оп. 7 тенор звукописует волшебство Любви, распространяющее свой жар «и на земле, и в воздухе, и в воде», при этом совершая скачок на октаву с заполнением на слове «земля» и взмывая на ундециму вверх на слове «в воздухе»:

Q. ^{Solo}
8 In sì lie-ta sta-gio-ne sen-ton d'a-mor il fo-co, in ter-ra, in_a-ria, in ac-qua, non sol nin-fe e pas-

B.
-

Bc.
Quinto
In sì lieta

Естественно представить себе подобный интонационный росчерк в скрипичной партии, однако в пении он весьма сложен и является средством исключительным: в данном случае передает аффект ликования.

В последующем соло баса впечатляет виртуозная нисходящая секвенция по трезвучиям на словах “*con triplicato tuon lo stesso Giove*” («сам Зевс утренним звуком»), призванная передать громогласный призыв Зевса к весеннему буйству чувств (аллегория весеннего грома и молнии):

В

dian-zi da la par-te del ciel ch'è più se-re - na, con tri-pli-ca-to tuon con tri-pli-ca-to tuon lo

Вс

ГЛАВА III

ПОЭЗИЯ В СВЕТСКИХ КОНЦЕРТАХ Б. МАРИНИ

1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В СВЕТСКОМ КОНЦЕРТЕ: ЭСТЕТИКА И СТРУКТУРА

Тесная связь поэзии и музыки и подчиненность музыкальной драматургии структуре поэтического первоисточника определяли своеобразие классического мадригала и, собственно, сам композиционный метод. В концертном мадригале XVII века это соотношение стало меняться под влиянием разнообразных факторов.

На рубеже XVI–XVII столетий в итальянской поэзии велись интенсивные поиски новых форм и новой выразительности. Одно из наиболее перспективных направлений задало творчество Габриэлло Кьябреры, преломившего на итальянской почве некоторые эстетические тенденции древнегреческой лирики (воплощенные в творчестве Анакреонта и Пиндара) вслед за современными французскими поэтами Плеяды (*La Pléiade*)¹⁵⁴. Поэтический жанр, культивируемый Кьябрерой, — *канцонетта* — потеснил мадригальную поэзию не только в сольном, но и в ансамблевом репертуаре светской вокальной музыки. С другой стороны, поэзия высокой ренессансной традиции (мадригал, сонет и др.) пополнилась новыми жанрами, которые естественным образом перешли в мадригальный репертуар этого периода.

Трансформации подверглись не только поэтическая форма и структура, но и звуковой облик мадригала, поскольку с включением инструментальных партий перед композиторами обозначились новые задачи, решение которых

¹⁵⁴ Как отмечает Р. Хольцер [Holzer 1990, 48], одним из главных импульсов к обновлению поэтических форм и метрики во французской, а затем и в итальянской высокой поэзии стала публикация в Париже в 1554 году сборника “*Anacreontea*”, в который вошли сочинения подражателей древнегреческого лирика Анакреонта (570/559 — 485/478 годы до н.э.), созданные в первые века нашей эры. Любовная лирика «анакреонтиков», с ее «легкомыслием и изяществом» (по выражению Дж. Эдмондса), вдохновила французского поэта Пьетра де Ронсара (1524–1585), чье творчество, в свою очередь, стало эстетическим эталоном для Кьябреры. Другим образцом для подражания итальянскому поэту послужило творчество древнегреческого лирика Пиндара, о чем свидетельствует собрание “*Canzoni di Gabriello Chiabrera. Composte alla maniera di Pindaro. Per la santità di nostro signore papa Urbano VIII*”, изданное в 1625 году. Кардинал и историк Пьетро Сфорца Паллавичино называл Кьябреру «Пиндаром Савоны» [Ibid., 53].

лежало в сугубо музыкальной плоскости. Концертирование как композиционный принцип стилистически объединило и в каком-то смысле уравнило поэтически высокие и низкие жанры; в собраниях под общим названием “*concerto*” или “*concerti*” они, тем самым, существовали уже как музыка одного рода. Заголовок “*madrigali concertati*”, столь часто встречающийся в музыке первой половины XVII века, помимо указания на конкретный жанр (фигурирующий в собрании, хотя все чаще не преобладающий в нем), выступает как синоним “*concerti*”. Вероятно, взаимозаменяемыми эти понятия стали еще и потому, что композиции в концертном стиле заняли социальную нишу, которая в XVI столетии принадлежала мадригалу: камерная музыка для пэд-ронов, *musica reservata*.

Обозначенные тенденции, поэтические и музыкальные, были, по существу, проявлением единого культурного процесса, связанного с проникновением в профессиональную традицию поэтических и музыкальных жанров, восходящих к популярной культуре¹⁵⁵.

1.1. Поэзия высокой традиции в светском концерте первой половины XVII века

В светской вокальной музыке рассматриваемого периода значительную часть нотопечатной продукции для ансамбля по-прежнему составляют собрания, озаглавленные как “*Madrigali*”, все чаще с пометкой “*concertati*”. Однако уже с середины 1610-х годов в таких публикациях появляются и пьесы, не являющиеся мадригалами ни по своей поэтической форме, ни по музыкальной стилистике.

Например, сборник мадригалов Джованни Гидзоло 1614 года завершает ария романеска “*Poiché donna*”. Композитор не упоминает о ней на фронтис-

¹⁵⁵ Этот процесс в истории западноевропейской культуры, как известно, имеет периодический характер и проявляется всякий раз, когда профессиональное искусство начинает «буксовать», испытывая кризис идей. Так, в начале XVI столетия подобным образом в светскую музыку высокой традиции пришли вилланелла, фроттола и сам мадригал.

писе, но расположение пьесы в конце публикации свидетельствует о том, что для автора грань между мадригалами и жанрами иной природы была весьма определенной. Аналогичным образом Франческо Турини на титульном листе Первой книги мадригалов (1621) не упоминает, что в собрание входит гальярда (“*Vezzose aurette*”) и диалог (“*Perché piangi*”), но помещает их после мадригалов, снабжая соответствующими обозначениями.

В то же время, Монтеверди в подзаголовке Седьмой книги счел необходимым пояснить, что наряду с мадригалами в собрании содержится и «музыка другого рода» (“*Settimo libro de’ madrigali <...> con altri generi de Canti*“ [курсив наш. — К.Н.]). Для пьес, которые в понимании композитора выходят за рамки жанра мадригала, на страницах собрания даются поясняющие подзаголовки: это романеска (“*Ohimè dove il mio ben*”), канцонетта (“*Chiove d’oro*”, “*Amor che deggio far*”), сочинения в театральном стиле: «Любовное письмо» (*Lettera amorosa*) и «Расставание влюбленных» (*Partenza amorosa*), а также сценическое произведение — балет «Тирсис и Клори» (*ballo*).

Но что понимают композиторы под наименованием «мадригал»? По мнению П. Дж. Джиллио, «жанр музыкального мадригала в начале XVII столетия уже подразумевал одноименную поэтическую форму, в отличие от мадригала XVI века, который мог быть сочинен не только на мадригал, но также и на сонет, канцону, “октаву” (*ottava rima*) и др.» [Джиллио 2013, 13].

Анализ некоторых собраний мадригалов, изданных в 1610–1630 годы, показал, что в отношении многоголосной музыки с basso continuo это утверждение неправомерно; все основные формы ренессансной поэзии — мадригал, сонет, секстина, октава — по-прежнему использовались в мадригальном репертуаре¹⁵⁶.

¹⁵⁶Некоторые из упомянутых поэтических форм в эпоху Ренессанса бытовали не только в письменной, но и в устной традиции. Например, октава и сонет часто использовались музыкантами для импровизаций на неизменную басовую формулу (например, бас романески), а в XVII столетии это соотношение поэтиче-

Во многих сочинениях Седьмой книги Монтеверди, обозначенных как «мадригалы», поэтический и музыкальный жанры совпадают (“*Non è di gentil core*”, “*O come sei gentile*”, “*Vorrei baciarti*”, “*Dice la mia bellissima Licori*” и др.). Но немало и пьес, которые, будучи отнесены композитором к мадригалам, являются сонетами (“*Tempro la cetra*”, “*A’quest’olmo*”, “*Io son pur*”, “*O viva fiamma*”).

В «Мадригалах и симфониях» ор. 2 Марини (изданных годом ранее, чем опус Монтеверди), как следует из заголовка, все вокальные пьесы названы мадригалами, все инструментальные — симфониями. В действительности среди тринадцати мадригалов лишь в семи пьесах это наименование соответствует их поэтической форме. Две пьесы написаны на сонет: монолог “*Le carte in ch’io primier scrissi*”, являющий собой пример жанра, который Монтеверди называет «*Любовное письмо*», и трио “*O care stille*”. Еще одна сольная пьеса (“*Vezzosi augelli*”) написана на стих октавы. «Мадригалами» названы также сольная ария и диалог сопрано и тенора.

В собрании «Концертных мадригалов» Дж. Валентини 1616 года среди восемнадцати пьес тринадцать написаны на поэзию ренессансной традиции: десять являются мадригалами по своей поэтической форме, остальные — это сонет, баллата, секстина.

На фронтисписе седьмого опуса Марини (1624) фигурирует лишь общее наименование “*Concerti*”, тогда как на страницах собрания дается поясняющая надпись: “*Madr. Di Biagio Marini a 4.5.6*”. Трудно сказать, является ли эта ремарка авторской или же она принадлежит издателю. Как бы то ни было, по меньшей мере, пять пьес написаны на поэзию ренессансной традиции и в музыкальном отношении отвечают критериям мадригального стиля образца

ской и музыкальной форм становится принадлежностью письменной композиции и закрепляется в публикациях.

начала века: “*Credetel voi*” (мадригал Дж. Б. Гуарини), “*Donna mi chiami infido*”, “*A Dio begli occhi*” (мадригалы), “*Ridon le piagge*” (сонет).

Среди пьес в мадригальном стиле есть и пример обращения к старинной форме “*sesta rima*” (строфа из шести строк с рифмовкой *ababcc*) — это “*Deh come ancor*” [Macioce 2014]:

*Deh come ancor farei dolce dimora,
bella Cloride mia, nel tuo bel seno
ma con piè d'or, l'invidiosa Aurora,
stampa le vie dell'immortal sereno.
Fugge la notte e giunge il morir mio
a Dio, Cloride, per sempre a Dio.*

Примечательно, что пьесы, относящиеся к другой жанровой сфере, в этом опусе композитор обозначает в подзаголовках как “*concerti*”, с поясняющими ремарками: “*con romanesca*”, “*con gagliarda*”, “*in corrente*”.

В собраниях 1640-х годов пьесы, именуемые мадригалами, по-прежнему могут подразумевать различные поэтические формы. Так, в собрание «Концертных мадригалов» Дж. Роветты (1640) помимо мадригалов включены октава (№№3, 7, 8) и сонет (№№10, 13).

В собрании Марини op.13 (1641) нет ни одного мадригала, но есть сонеты (№№3, 5, 7, 10), октава (№8), терцина (№11), *sesta rima* (№14). В собрании op. 16 (1649), в заголовке которого также нет упоминания о мадригале, лишь две пьесы написаны на стихи в традиционной форме (“*Mentre fissando il guardo*”, “*Gite, gite sospiri miei*”) — в обоих случаях это сонет.

Таким образом, термин «мадригал» в подзаголовках собраний первой половины XVII века указывал, прежде всего, на обращение к поэзии высокой традиции, характер которой, в свою очередь, определял музыкальную стилистику той или иной композиции. Определяющим фактором в данном случае была не поэтическая форма, а структура и ритмика стиха.

Как известно, в основе большинства традиционных жанров итальянской поэзии Ренессанса (в том числе баллады, октавы, сонета, секстины) лежит одиннадцатисложник; мадригальные стихи (сочетание одиннадцатисложников с семисложниками) производны от него. Очевидно, что в сознании композиторов XVII века — наследников ренессансной традиции — одиннадцатисложник и его модификации были связаны с особым типом фактуры, метроритмом, характером тематизма и, в целом, с определенной манерой письма — той, что в литературе иногда называют «мадригальным стилем»¹⁵⁷.

Новая поэзия в концертном мадригале

Не выходя за рамки мадригального стиля, композиторы начала XVII века постепенно расширяли круг поэтических жанров, обращаясь к новой поэзии высокой традиции. Стихи такого рода наследуют одиннадцатисложник и его сочетание с семисложниками как структурную константу, однако несут в себе и нечто принципиально новое. Например, в седьмой опус Марини входит пьеса “*Ahi Filli*”, в основе которой лежит одиннадцатисложный *нерифмованный стих* (*verso sciolto*) с эпизодическим включением семисложника:

*Ahi Filli amata e bella,
Ahi vita del cor mio che mi t'ha tolta,
dove ten fuggi, dove speranza sei?
E senza me, così veloce e sola.
Lasso! Che quando torno e quando spero
d'averti in braccio in miglior guisa accolta.
Troppo ahi! Sorte crudele, troppo lontana
da confini mortali, anima ignuda
per mai più non tornar riprendi il volo
lasciando de la misera e funesta*

¹⁵⁷ Употребляя термин «мадригальный стиль», мы отдаем себе отчет, что это понятие довольно размытое, поскольку с момента своего зарождения мадригал пережил многочисленные стилевые превращения — от Аркадельта до Чиприано де Роре, от Лассо до Джезуальдо, от Монтеверди до Мадзокки. Вместе с тем, для нас несомненно, что это понятие имеет право на жизнь, так как в многообразии авторских стилей мадригаллистов XVI–XVII веков можно выделить определяющие, не зависящие от смены мод черты жанра. На уровне поэтических структур это обязательное присутствие одиннадцатисложного стиха, который может чередоваться с семисложником, на уровне музыкального языка — сочетание имитационного письма и простого контрапункта, метроритмическая свобода, определяемая гибкостью одиннадцатисложника, неквадратные структуры, сквозной тип композиции, мадригализмы.

*ma bella ancor et onorata spoglia,
lagrimoso retaggio a gli occhi miei.*

Одним из новых жанров, пришедшим в светскую вокальную музыку XVII века из современной поэзии, было *любовное письмо*. Отличительной особенностью этого жанра была относительная свобода в чередовании семи- и одиннадцатисложных строк, нередко с использованием белого стиха. В сольной музыке этот жанр был впервые представлен во втором опусе Марини (*“Le carte in ch’io primier scrissi”*, 1618) и в Седьмой книге Монтеверди (1619). В ансамблевой музыке первопроходцем тоже был Марини: в его седьмом опусе содержатся три пьесы, написанные на стихи Чезаре Орсини в жанре любовного послания, или эпистолы (*“epistola amorosa”*): *“Tu pur partisti”*, *“O dolcissime voci”*, *“Ecco Cinzia mia bella”*. Как и в случае с сольной пьесой, сам композитор не дает такого жанрового определения.

Складывается впечатление, что для композиторов поколения Марини (Валентини, Роветта, Турини и др.) музыкальная стилистика сочинения не всегда находилась в прямой зависимости от поэтического жанра, лежащего в его основе, как мы наблюдаем это в творчестве Монтеверди. Судя по тому, что его Седьмая книга является едва ли не единственным случаем в музыке этого времени, демонстрирующим четкое разграничение сочинений в традиционном духе и музыки «иного рода» (с жанровыми дефинициями), для Монтеверди грань между традиционным и новым была более очевидной, чем для младшего поколения музыкантов. Отчасти потому, что он принадлежал к плеяде мадригалистов, условно говоря, доконцертного периода и владел техникой сочинения как традиционного мадригала *a cappella*, так и нового, концертного, отчасти благодаря природной склонности к теоретическому осмыслению современных ему музыкальных явлений Монтеверди являет нам примечательный случай терминологической рефлексии, в целом не свойственной музыке этого периода. Вместе с тем, композиторы нового поколения, хотя и бывают часто не совсем точны в жанровых определениях или вообще их избегают, на практике проявляют достаточную чуткость в выборе му-

зыкальной стилистики сочинения, которая, в основном, соответствует характеру стиха.

Рассмотренные выше примеры показывают, что в первой трети XVII столетия в собраниях многоголосной вокальной музыки по-прежнему преобладали мадригалы, хотя границы этого жанрового определения расширились, вмещая в себя самые разнообразные композиции на высокую поэзию. При этом корпус поэтических источников высокой традиции пополнился новыми жанрами, такими как эпистола и диалог.

Поэтическая структура и концертная композиция

Музыкальная стилистика мадригалов в условиях концертного стиля интенсивно менялась, уводя жанр все дальше от его истоков. Сквозная форма, характерная для классического мадригала, стала тем или иным образом усложняться. Этот процесс явился прямым следствием построения музыкальной драматургии вне прямой зависимости от структуры поэтического текста. Все чаще мы можем наблюдать, что не музыка служит преподнесению текста (как это декларировалось теоретиками новой монодии), а текст находится на службе у музыки, выступая, вместе с тем, одним из ведущих факторов драматургии музыкальной композиции¹⁵⁸. В музыке Марини указанные тенденции проявляются весьма ярко. Даже мадригалы, написанные в сквозной форме, тем или иным образом усложняются.

Сквозная форма с элементами рефренности и репризности. В мадригалах ор. 7 встречаются интересные сочетания сквозного развертывания музыкального материала с элементами рефренности и репризности. Как правило, в роли повторяющегося элемента выступает не законченный раздел, а

¹⁵⁸ Особая роль музыки в мадригале была осознана уже на первом этапе его существования в силу того, что поэтический текст, столь сложный по своей образности и насыщенный смыслами, требовал неослабевающего внимания слушателей и при этом остро нуждался в некоем цементирующем, объединяющем начале, облегчающем восприятие поэзии. Такую функцию и взяла на себя музыка (подробнее об этом см. [Schick 1998]). В концертной композиции, где сочетается гораздо больше звучащих элементов, музыкальная драматургия является уже не только способом преподнесения поэзии, но и средством объединить все это множество в композиционное целое.

51
C. do-po la par-ti - ta ri - nas-ce, al suo do-lo - re, do-po la par-
51
A. Cre-de-tel voi
51
T. Cre-de-tel voi che non sen-ti - te. A-mo -
51
B.
51
B.c.

В пятиголосном мадригале “*Tu pur partisti*” в функции микрорефрена выступает начальный *soggetto*, представляющий собой нисходящую последовательность в объеме тетра хорда (она звучит у двух сопрано в терцовой дублировке):

Canto Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!
Quinto (Canto II) Tu pur par - tis - ti, oh Cin - - - zia!
Alto
Tenore
Basso Tu pur par - tis - ti,
Basso continuo Tu pur partisti 6 6

Повторно этот мотив появляется в начале второго раздела, в транспозиции и обращении в терцете альты, тенора и баса (образуя созвучие терцсексты), и продолжает звучать в контрапункте с новым *soggetto* на текст “*e portasti quanto havea*”, сначала у тенора, потом у баса, на разных высотах:

24
C. e por - tas - ti quan-to a - vea di gen - til, quan-to di va -
C.II
A. Tu pur par - tis - ti
T. Tu pur par - tis - - - ti Tu pur par -
B. Tu pur par - tis - - - ti
B.c. 24 6 6 6 7 6
Tu pur

Помимо мимолетных возвращений, придающих этой композиции черты рефренности, в ней есть яркий элемент репризной формы: в завершающем разделе мадригала начальная тема звучит в динамизированном туттийном изложении на другой текст:

80
C. sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir
C.II 80 sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir
A. 80 sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir
T. 80 sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir
B. 80 sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir
B.c. 80
secchi

Рефренная форма. Рефренный принцип композиции оказался востребован в концертном мадригале, поскольку он позволил, не прибегая к карди-

нальным изменениям поэтической структуры и тем самым не выходя за рамки традиционного толкования жанра, обновить его звуковой облик и выстраивать собственно музыкальную драматургию, основанную на игре контрастов и сопоставлении тембровых красок¹⁵⁹.

В мадригале Марини “*Deh come ancora farei*”, входящем в седьмой опус (напомним, в его основе — форма “*sesta rima*”), сольные и ансамблевые строфы, повествующие о страданиях лирического героя по наступлении утра («*О как бы продлить этот сладостный миг*»), чередуются с туттийным рефреном, в котором звукописуется «бегство ночи», уносящей его счастье («*Бежит ночь, умножая мои страдания*»). Тембровое обновление происходит не только в строфах, но и в рефрене. При первом его проведении заключительную фразу “*A Dio, Cloride, a Dio*” распевают женские голоса: два сопрано и альт.

122

C/V
Clo - ri-de, a Di - o, a Dio per sem - pre, a Di - o!

S
Clo - ri-de, a Di - o, a Dio per sem - pre, a Di - o!

A
Clo - ri-de, a Di - o, a Dio per sem - pre, a Di - o!

TV-la

Q

B/V-ne

B.c.
Cloride

¹⁵⁹ Маргарита Катунян называет следующие предпосылки популярности рефренных форм в эту эпоху: «Характер рефренов, часто туттийный, скандирующий, ритмично-двигательный, указывает на <...> коллективное пение-действие, движение в пространстве, да и само пространство. <...> повторяющаяся смена частей разного склада образует переключку, диалог между ними – словесный, музыкальный, пространственно-пластический. Здесь есть и ритуальность, и элемент игры, и театр, что для человека начала XVII века весьма актуально: весь мир — театр» [Катунян 2003, 124].

При повторе рефрена та же реплика звучит у мужского терцета, при последующем проведении — вновь у женского терцета, и наконец, в четвертый, последний раз, прощание поочередно звучит у всех голосов. Примечательно, что начинаясь в основной тональности *C*, рефрен всякий раз завершается в *G*, однако в заключительном проведении он транспонируется в основную тональность, придавая композиции завершенность¹⁶⁰:

192

C/V
S
A
T/V-la
Q
B/V-ne
B.c.

a Di - o per sem-pre,
a Di - o per sem-pre,
a Di - o per
Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem-pre,
Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem - pre, a
Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem - pre,
a 3
Cloride

197

C/V
S
A
T/V-la
Q
B/V-ne
B.c.

a Di - o!
a Di - o!
sem - pre, a Di - o!
a Di - o per sem-pre, a Di - o!
Di - o per sem-pre, piano a Di - o!
a Di - o per sem-pre, a Di - o!

¹⁶⁰ Подобные проведения рефрена у разных голосов вносят в композицию элемент театральности; это явление подробнее рассматривается во втором разделе данной главы.

В мадригале “*Ecco o Cinzia*” рефрен в трехдольной мензуре является собой яркий пример «коллективного пения-действия». В нем аллегорически прославляется возвращение возлюбленной, подобное приходу Весны и возрождению жизни. В композиции рефрен — так же, как и в примере, рассмотренном выше, — повторяется четырежды, чередуясь с сольными и дуэтными разделами, но при этом на протяжении всей композиции остается тематически и тонально стабильным. Эпизоды же, напротив, всякий раз вводятся в новой тональности. Таким образом, композиция оказывается тонально разомкнутой: начинаясь в *C*, она завершается в *G* (см. Том II, № 10).

В мадригале “*Gite, gite, sospiri miei*” из шестнадцатого опуса фактурный контраст сосредоточен в самом рефрене: в первом его разделе солирует голос (сопрано или тенор), второй раздел — туттийный. Строфы также разнообразны по составу исполнителей: наряду с соло (бас, сопрано) в них звучат ансамбли голосов. Неизменным остается лишь второй раздел рефрена, припев “*Alla guerra*”; именно он берет на себя функцию «несущей» вертикали в архитектонике целого. Контрасты, таким образом, сосредоточены не только на стыке рефренов и куплетов, но и внутри рефрена, что привносит в композицию накал и драматизм, соответствующие «военной» тематике мадригала (Приложение II, схема № 3).

Отметим, что рефрен во всех этих случаях существует только в музыкальном тексте: в поэтическом первоисточнике его нет. Напротив, обращаясь к поэзии с рефреном, композитор избегает точного совпадения текстовой и музыкальной форм. Пример тому — мадригал из тринадцатого опуса “*Miratemi o begl’occhi*”. Все поэтические строфы начинаются с обращения “*Miratemi o begl’occhi*”. В музыкальных же строфах используются перекрестные повторы: так, идентичны начала первой и третьей, второй и четвертой строф.

1.2. Канцонетта в поэзии и музыке рубежа XVI–XVII веков

Событием, быть может, наиболее перспективным для дальнейшей эволюции светской вокальной музыки было появление в ряду высоких поэтических жанров *канцонетты*, относившейся к роду «песенной поэзии» (*poesia per musica*)¹⁶¹.

Впервые слово “*canzonetta*” встречается на фронтисписе «Канцонетт <...> на четыре голоса» Орацио Векки, в сохранившемся переиздании 1580-го года¹⁶². За сборником Векки последовали канцонетты Монтеверди (“*Canzonette a tre voci*”, 1584), Дж. Каимо (“*Canzonette a quattro voci*”, 1584), В. Косса (“*Canzonette a tre voci*”, 1587), Дж. Бассано (“*Canzonette a quattro voci*”, 1587), Л. Маренцио (“*Canzonette alla napoletana*”, 1587), М. Яковелли (“*Canzonette a quattro voci*”, 1588), П. Бози (“*Canzonette a tre voci*”, 1591), Дж. Гастольди (“*Canzonette a tre voci*”, книги I–IV, 1594–1596), Дж.М. Нанино (“*Canzonette a tre voci*”, 1599), Дж. Кроче (“*Canzonette a tre voci*”, 1601) и др. В последние десятилетия XVI века канцонетта стала исключительно популярным музыкальным жанром. Примечательно, что в зависимости от числа голосов менялась структура сочинения: если в трех- и четырехголосных канцонеттах преобладала строфическая форма (3–4 строфы),

¹⁶¹ Одним из первых поэтов Ренессанса, в чьем творчестве появились произведения, написанные не только одиннадцатисложником, но и стихами иной структуры, был Торквато Тассо. Хотя сам поэт не использует названия «канцонетта», тематика, стиль и структура многих его лирических стихов предвосхищают эксперименты поэтов следующего поколения (см., например, стихотворение “*Se 'l vostro volto è d'un'aria gentile*”, написанное в 1570-х годах, “*Amarilli s'io te miro*” и “*Già fui caro agli occhi tuoi*”, сочиненные в 1590-е годы). Лирической поэзии Тассо присуща строфическая структура, иная по сравнению с традиционными жанрами система рифм, более частое использование семисложника, представляющего собой облегченный вариант одиннадцатисложника, и, кроме того, эпизодическое употребление восьми- и четырехсложников. Эмилиано Риччарди показывает, что лирика Тассо была более востребована среди композиторов, чем его эпическая поэзия, как в жанрах канцонетты и вилланеллы, так и в мадригале (около 100 сохранившихся музыкальных сочинений написаны на фрагменты из «Освобожденного Иерусалима», около 500 — на лирические стихи). Исследователь, в частности, отмечает, что одно и то же стихотворение Тассо “*Se 'l vostro volto*” у разных композиторов положено в основу канцонетты (Векки, 1580), мадригала (Пеетринус, 1583) и вилланеллы (Борсаро 1587) [Ricciardi 2012, 387].

¹⁶² Употребление этого слова можно трактовать двояко: с одной стороны, «канцонетта» означает на итальянском не что иное, как «песенка», и представляет собой уменьшительную форму от наименования “*canzone alla napoletana*”, синонима вилланеллы — одного из жанровых прототипов канцонетты. С другой стороны, могло подразумеваться, что название «канцонетта» является уменьшительной формой от обозначения классического жанра итальянской поэзии — «канцона». В поэзии XVI века, с распространением петраркизма, «канцона» трактовалась как род *poesia per musica*, о чем пишет Тассо в «Диалогах»: «Все рифмованные композиции, которые поются, можно назвать канцонами» (“*Tutte le composizioni in rima, le quali si cantano, possono esser dette canzoni*”) (цит. по [Ricciardi 2012, 417]).

то для пяти- и шестиголосных канцонетт характерен сквозной тип композиции (с использованием одной-двух строф) [DeFord 2014].

Непосредственным предшественником канцонетты была вилланелла (она же “*canzone alla napolitana*” или “*canzone*”), от которой новый жанр унаследовал не только строфическую структуру стиха, типы рифмовки, но и простоту и безыскусность музыкального высказывания¹⁶³. Канцонетте не свойственны гармонические вычурности и утонченная хроматика позднего мадригала (хотя мадригализмы изобразительного характера в них все же встречаются)¹⁶⁴.

В то же время, и в мадригале, и в канцонетте, и даже в вилланелле XVI века использовался одиннадцатисложный стих, который воплотил в себе эстетический идеал «степенности» (*gravitas*) [Ricciardi 2012, 389]. Структура поэтической строки определила во многом и музыкальный облик канцонетт этого периода: в них преобладают либо имитационно-полифоническое письмо, либо силлабический распев (*contrapunctus simplex*) (см. Том II, Нотная хрестоматия, №1). Таким образом, простота канцонетты на первом этапе ее существования лежала скорее в музыкальной, чем в поэтической плоскости.

На определенном этапе развития жанра стало очевидным, что возвышенный тон одиннадцатисложника не вполне соответствует «легкому» музыкальному характеру канцонетты. Вероятно, этот этап совпал со сменой поколений, конфликт которых стал одной из тем, обсуждаемых в диалоге “*La Cavallina*” Тассо: «<...> канцоны нуждаются в дополнении музыкой. Но каким мы видим это дополнение? Таким, которое нравится распущенным (*lascivi*) юнцам, [слоняющимися — *K.H.*] между пирами и танцами, или таким,

¹⁶³ Самым распространенным типом строфы в канцонетте, как и в поздней вилланелле (1571–1579 годов), является трехстрочная строфа с рифмовкой: ABB CDD EFF GHH. Подробнее об истории вилланеллы и канцонетты см. [Fiore 2009, 144–199].

¹⁶⁴ Канцонетту этого времени можно сравнить с девушкой-простолюдинкой, которая облачилась в наряды своей госпожи и даже пытается воспроизвести ее «ученую» манеру речи, но ни наряды, ни витиеватые выражения не могут скрыть ее простой и веселый нрав и неаристократическое происхождение.

которое подобает серьезным (*gravi*) мужчинам и дамам?» (цит. по [Ricciardi 2012, 417]).

Очевидно, что «распущенные юнцы» в очередной раз задали тон литературным и музыкальным модам. По свидетельству Лоренцо Фабри, составителя первого сборника Габриэлло Кьябреры «Манеры тосканских стихов» (*“Le maniere de’ versi toscani”*, 1605; первое издание было осуществлено в 1599 году), мотивом для экспериментов в области метрики для поэта стала насущная потребность музыкантов в текстах облегченной структуры. В посвящении он прямо пишет: «Эти канцонетты были созданы Синьором Кьябрерой по просьбам музыкантов»¹⁶⁵.

Далее Фабри объясняет, что задачей Кьябреры было ввести в употребление разнообразные поэтические метры (четырёх-, пяти-, шести-, семи-, восьми-, десятисложники и их сочетания), которые до сих не употреблялись в высокой поэзии на тосканском наречии, хотя, по его же замечанию, «были естественными для этого языка» [Chiabrera 1998, 3]¹⁶⁶.

При этом Кьябрера намеренно избегал использования традиционного одиннадцатисложника в чистом виде или в сочетании с семисложником, чередуя этот стих с краткими строками (например, пятисложными), либо отказываясь от него в пользу кратких стихов с регулярным ритмом, которые отвечали непритязательности жанра, декларируемой в самом его названии. Новое направление в поэзии ярко репрезентируют собрания Кьябреры (упомя-

¹⁶⁵ “Queste Canzonette furono fatte dal S[ignor] Chiabrera a richiesta di musici”. Любопытна следующая реплика: «после, дабы доставить мне удовольствие, он согласился, чтобы их [канцонетты. — К.Н.] издали и чтобы я распоряжался ими по своему усмотрению» (“poi per farne piacere a me s’è contentato che si stampino e ch’io ne disponghi a mia voglia<...>” [Chiabrera 1998, VIII]). Из слов Фабри складывается впечатление, что Кьябрера поначалу не относился к своим канцонеттам настолько серьезно, чтобы решиться их опубликовать, а сделал это только по настоянию друга. Иными словами, поэт воспринимал просьбы своих друзей-музыкантов как повод для увлекательной поэтической игры в «итальянскую Пляду»: изобретение стихов во всех возможных размерах.

¹⁶⁶ Как показывают исследования последних лет, это заявление Фабри (вернее, Кьябреры, пересказанное составителем сборника 1605 года) неверно: уже Торквато Тассо использовал формы с более краткими стихами, в частности, семисложники, которые в XVI веке ассоциировались с “*piacevolezza*” («приятность»), в отличие от одиннадцатисложника, связанного с “*gravitas*”. Оппозиция двух этих эстетических категорий фигурирует в трудах одного из теоретиков мадригала Пьетро Бембо [Comelli 2014].

нутые «Манеры», а также знаменитые «Шутки и нравственные канцонетты» 1599 года).

Поэзия Кьябреры и его последователей несла совсем иную образность и эстетику, образцом которой для него явилась французская любовная лирика: «Я полагаю, у Вас читают французскую поэзию: вспомните эти любовные нежности, эти комплименты, эти ласки, которые может выразить каждая женщина и каждый мужчина, и которые, будучи высказанными, понятны любому. Разве не находите Вы наслаждения в подобных забавах, изображенных с любовью и не требующих ни мастерства, ни комментариев, ни разъяснений?» (цит. по [Ossi 1992, 263]).

Кьябрера декларирует непринужденность и легкость высказывания, «новую простоту», которая воплотилась в кратких, упругих, звучных стихах, пронизанных песенными и танцевальными ритмами. Образность канцонетт Кьябреры довольно далека от мира мадригальной поэзии, с его сложными метафорами и философской глубиной. Петраркистский возвышенный и недоступный образ Возлюбленной, существующий порой лишь в воображении лирического героя, вытесняет вполне жизненный, характерный женский персонаж, присутствующий в поэтическом пространстве наравне с лирическим героем и диалогизирующий с ним (см. например, стихотворения “*Un dì soletto vidi il diletto*”, “*Io dir volea*” из сборника “*Delle maniere dei versi toscani*”). Кьябреровские влюбленные рассуждают о любви преимущественно в шутовском тоне; их томление и страдания, их витиеватые метафоры — не более чем игра. Возвышенную философию Любви подменяет психология любовных отношений.

1.3. Канцонетта в светском концерте

В первое десятилетие XVII века новая поэтическая канцонетта оказалась востребованной в сольной и дуэтной музыке с сопровождением; пьесы на

канцонеттные стихи появлялись также под заголовками «скерцо» или «ария»¹⁶⁷.

В сольном репертуаре сформировались жанровые черты, определившие своеобразие новой музыкальной канцонетты:

- 1) новая поэзия в стиле Кьябреры
- 2) строфическая структура;
- 3) наличие инструментальных ритурнелей между строфами;
- 4) инструментальное сопровождение: китаррон или испанская гитара, которой предписана буквенная табулатура;
- 5) ярко выраженная танцевальность, часто в трехдольном размере.

В 1610-х годах канцонетты «на новый лад» появляются и в собраниях ансамблевой музыки с сопровождением. В сборник А. Брунелли «Скерцо, арии, канцонеты и мадригалы на один, два и три голоса, для пения и игры на инструментах всякого рода» (1614) входят трехголосные арии “*Scenda quella dal canoro*”, “*A cantar in altri modi*”, “*Cinto il crin di biond’oliva*”, “*La Pastorella mia*”, “*Donzeletta, vezzosetta*” и канцонетта “*O soave dolore*”.

Пьеса “*Vagheggiando le bell’onde*” Валентини для пяти голосов и трех инструментов (две скрипки и виола), включенная в собрание «Концертных мадригалов» (напомним, изданное в 1616 году), обнаруживает все жанровые признаки новой канцонетты, при том что композитором она так не названа. Сочиненная на популярную ронсардианскую канцонетту Кьябреры (строфа 848848, рифмовка *aabccb*), пьеса Валентини строго следует строфической структуре первоисточника. Нечетные строфы (первая и третья) распеваются тенором (1–3 строки) и сопрано (4–6 строки), четные (вторая и четвертая) ис-

¹⁶⁷ Такие наименования служат обозначению пьес на стихи в стиле Кьябреры в «Новых музыкальных сочинениях» (“*Le nuove musiche*”) Дж. Каччини (1601) и «Музыкальных забавах» (“*Scherzi musicali*”) Монтеверди (1607). Под наименованием «ария» Каччини подразумевает конкретный музыкальный жанр, который более всего подошел для воплощения поэтической канцонетты в стиле Кьябреры (“*canzonette à uso di aria*”) [Westrup 2014]. Таким образом, термин «ария» был применен Каччини потому, что в сольной музыке жанра канцонетты на тот момент не существовало, а стилистически новой поэтической канцонетте соответствовала уже существовавшая форма сольной строфической арии.

полняются пятиголосным ансамблем; между строфами звучат инструментальные ригурнели. Сольные и ансамблевые строфы идентичны в музыкальном отношении: в туттийных разделах материал сольных строф звучит в партии сопрано, остальные голоса достраивают гармоническую вертикаль (см. Том II, Нотная хрестоматия, № 2).

Монтеверди в “Concerto”, как уже отмечалось выше, выделил канцонетты (квартет “*Amor che deggio far*” и дуэт “*Chiome d’oro*”) наряду с другими пьесами, обладающими яркой жанровой спецификой, которая отличает их от обобщенного «мадригала»¹⁶⁸.

В “*Amor che deggio far*” поэтический первоисточник состоит из шести строф. Первые две строфы исполняют поочередно первое и второе сопрано. Вторую пару строф (3–4) поют дуэты: вначале два сопрано, затем — тенор и бас. Вокальные разделы (пары строф) чередуются с ригурнелями, которые на протяжении пьесы подвергаются варьированию. Пятую строфу распевает терцет (два сопрано, бас), после чего вновь звучит ригурнель. В последней строфе первое трехстишие вновь поет сопрано соло (квази-репризное возвращение); заключительные строки (4–6) распевает весь ансамбль (см. Том II, Нотная хрестоматия, № 3).

Как показывают рассмотренные выше примеры, ансамблевые канцонетты обрели свою жанровую характерность в условиях нового, концертного стиля. С одной стороны, очевидна их стилистическая преемственность с канцонеттой XVI века: ансамблевые разделы выдержаны в простом контрапункте. Принципиальное отличие от ренессансного прототипа состоит в том, что

¹⁶⁸ В своей характеристике этого собрания Е. Бронфин транслирует точку зрения, господствовавшую в западных трудах о Монтеверди, по меньшей мере, на протяжении полувека, категорично заявляя: «Строго говоря, мадригалов как таковых в этом собрании нет. Композитор, по-видимому, по традиции применил данный термин, а быть может — за неимением другого жанрового обозначения светских камерных произведений. Основное содержание сборника составляют лирические канцонетты для одного, двух или трех голосов с инструментальным сопровождением, к тому времени ставшие модным и весьма распространенным жанром бытового музицирования» [Бронфин 1970, 67]. Подобное утверждение вполне логично и естественно, если рассматривать концерты Монтеверди исключительно как музыкальные пьесы, новаторские по своему стилю. В то же время, для самого композитора существенное значение имел поэтический жанр каждой из пьес, а также их принадлежность либо к традиционной мадригальной поэзии, либо к новым веяниям в стихосложении. Понятие канцонетты характеризовало для него, прежде всего, поэтический стиль сочинения.

эти пьесы включают с о л ь н ы е эпизоды, в которых особенно ярко проявляется ритмическая характерность стиха Кьябреры, передающаяся теперь и ансамблевым разделам.

Композиции Валентини и Монтеверди знаменуют чрезвычайно важный этап в эволюции канцонетты и, в целом, светского концерта. Включение сольных разделов, идентичных по своему стилю популярным в этот период канцонеттам для одного и двух голосов, явилось предпосылкой для обновления письма в ансамблевых разделах и дальнейшей эволюции жанра уже в новом стилистическом облике.

В шестнадцатом опусе Марини канцонетта правит бал почти безраздельно. И хотя сам композитор называет так лишь три сочинения (“*O Cloride*”, “*Non vuoi che t’ami*”, “*Men vivo amante*”), еще как минимум в трех пьесах (“*Già son amante*”, “*Ardimi*”, “*Amanti*”) обнаруживаются все формальные признаки этого жанра¹⁶⁹:

<i>O Cloride</i>	A	4
<i>Se i colli infiorano</i>	B	6
<i>E s’innamorano</i>	B	6
<i>Le piante ogn’hor</i>	C	4
<i>Richissima</i>	D	4
<i>D’ogni beltà</i>	E	4
<i>M’ardi dolcissima</i>	D	6
<i>Senza pietà</i>	E	4

В канцонетте “*O Cloride*” вокальные строфы чередуются с инструментальными ритурнелями в жанре чакони. Последняя строфа по музыке повторяет первую (при этом распевается другой текст), что придает форме черты репризности. В нотах это возвращение не выписано, а обозначено ремаркой: “*O, Cloride da capo con la Ciaccona*”.

Первую и четвертую строфы исполняют все голоса (два сопрано, бас, скрипки, bc), вторую строфу поет бас, третью — сопрано. Их квазидialog

¹⁶⁹ Такое обозначение для всех трех пьес есть только в партии *Canto*. В других голосах “*Men vivo amante*” назван «концертом»

обрамляется туттийными и инструментальными разделами, в результате чего композиция обретает симметрию (см. Приложение II, схема 4).

Сольные строфы весьма примечательны, поскольку в них преобладает речитативный стиль изложения, не свойственный канцонеттному стиху. В данном случае он обусловлен сюжетной ситуацией. Бас, олицетворяющий влюбленного преследователя Хлорис, поет речитатив в четырехдольной мензуре, словно замирая в любовании буйством цветущей природы («В диких лесах слышится сладчайшие песни, что Амур им дарит» / “*Si sentono nei boschi asprissimi canti soavissimi ch’Amor gli da*”). Во второй половине строфы, на словах «Увы, Хлорис, и ты» (“*Deh, Cloride ed anche tu*”) трехдольность неожиданно возвращается: влюбленный продолжает свое преследование. В следующей строфе, где солирует сопрано, наблюдается обратная последовательность: вначале по инерции продолжается танцевальное трехдольное движение (словно Хлорис продолжает убежать), но после возгласа «Увы!» / “*Ohimé*”, танец останавливается, сменяясь речитативом побежденной Хлорис: «Единым огнем возгорится их любовь и смягчит ее жестокое сердце» / “*S’unischino fiamme d’amor ed ammolischino quel duro cor*”.

<i>Non vuoi che t’ami</i>	A	5
<i>Non t’amerò</i>	B	4 (усеченный пятисложник)
<i>Poi se mi chiami</i>	A	5
<i>Io fuggirò</i>	B	4
<i>E tu l’ingrata</i>	C	5
<i>E dispietata</i>	C	5
<i>Ogn’or detta farai</i>	D	6 (расширенный пятисложник)
<i>Guarda, guarda che fai?</i>	D	6

В канцонетте “*Non vuoi che t’ami*” куплеты, в каждом из которых солируют попеременно бас и сопрано, олицетворяющие ссорящихся влюбленных, оканчиваются припевом «Взгляни, что ты делаешь» (“*Guarda che fai*”), который исполняет весь ансамбль (*Ibid.*, схема 5). В данном случае трехдольность выдержана на протяжении всей композиции.

<i>Già son amante</i>	A	5
-----------------------	---	---

<i>non 'l niego più</i>		4
<i>Dal mio semblante</i>	B	5
<i>si scorge bene</i>		5
<i>Ch'io vivo i pene</i>	B	5
<i>in servitù</i>	a1	4 (усеченный пятисложник)
<i>Ah che stolto è quel core</i>	C	7
<i>Chi vuol nudrir con le menzogne Amore.</i>	C	11

В пьесе “*Già son amante*” строфическая структура выдержана строго; здесь отсутствуют инструментальные ригурнели (скрипки сопровождают голоса в строфах), однако есть припев «О, как безрассудно сердце» (“*Ah che stolto è quel core*”), исполняемый всем вокально-инструментальным ансамблем (САТБ, две скрипки, basso continuo). Все три строфы единообразны по составу (в отличие от рассмотренной выше канцонетты “*Non vuoi che t’ami*”): сначала солирует тенор, затем ему вторят другие голоса (см. Приложение II, схема б).

Канцонетта и танцевальная песня

Концертная канцонетта XVII века обнаруживает немало общего с ренессансной танцевальной песней (“*canzone a ballo*”): ей также были присущи строфическая структура и чередование вокальных строф с инструментальными ригурнелями, с той лишь разницей, что ригурнели служили сопровождению танцев (поэтому сочинялись в жанрах куранты, гальярды, чаконы и др.)¹⁷⁰.

Примеры обращения к *canzone a ballo* итальянских композиторов XVII столетия немногочисленны, хотя, как мы увидим, танцевальная песня сыграла важную роль в дальнейшей эволюции светского концерта и в «демократизации» его музыкального языка. Известные нам примеры гальярд и курант содержатся в собраниях музыки композиторов Брешии (Марини, Гидзоло,

¹⁷⁰ Танцевальная песня (“*canzone a ballo*”), наряду с карнавальной песней (“*canto carnascialesco*”) и лаудой, явилась важным источником «новых» стихотворных размеров Кьябреры [DeFord 2014].

Турини), Венеции (Минискальки), Модены (Кастальди), Флоренции (Брунелли) и Пизы (Калестани)¹⁷¹.

Несравнимо бóльшую популярность эти жанры, в частности, гальярда, приобрели в немецких землях. По данным Дианы Макмюллен, более ста вокальных гальярд для четырех и пяти голосов сохранились в немецких источниках 1593–1624 годов; среди первых авторов гальярд исследовательница называет Николаса Роста (1593) и Кристофа Демантиуса (1601) [McMullen 1992].

В Седьмой опус Марини входят две пьесы в жанре танцевальной песни: “*Tirinto mio*”, вокальная гальярда с инструментальными ригурнелями, и № “*Crudel tu voi partire*” — куранта (см. Том II, №№ 12, 13). Обе пьесы написаны на стихи итальянских поэтов. Текст Гальярды “*Tirinto mio*” позаимствован из комедии Микеланджело Буонарроти «Ярмарка» (“*La fiera*”), которая была поставлена на музыку М. да Гальяно и Ф. Каччини в 1619 года во Флоренции¹⁷². Песня написана пятисложником с характерными ударными окончаниями строк (так называемый усеченный стих, *verso tronco*, в четвертой и восьмой строках). Дактиль естественным образом ложится на трехдольный метр гальярды (ария Марини и скерцо Стефани также написаны в трехдольном размере).

<i>Tirinto mio</i>	A	5
<i>Tu mi feristi</i>	B	5

¹⁷¹ Марини 1624: гальярда и куранта для шести голосов, шести инструментов и *bc*; Гидзоло 1616: гальярда для шести голосов, двух скрипок и *bc*; Турини 1624: гальярда для четырех голосов и *bc*; Минискальки 1630: куранта для голоса соло с *bc*; Кастальди 1623: арии от одного до трех голосов с *bc* на куранту и гальярду; Калестани 1617: сольные гальярда и куранта с *bc*; Брунелли 1614: баллетто, или гальярда для двух голосов и *bc*, куранты для пяти и двух голосов, баллетто для пяти голосов в трех частях: *grave, gagliarda, corrente*.

¹⁷² Комедия состоит из пяти «дней», каждый из которых разыгрывается в пяти актах (которых в общей сложности оказывается, тем самым, 25). Указанная песенка звучит из уст одной из девушек, которая заболевает от неразделенной любви (“*Inferna*”, Третий день, I акт). К сожалению, музыка к спектаклю не сохранилась, однако текст “*Tirinto mio*” пользовался большой популярностью и за пределами Флоренции. Так, известны сочинения на этот текст Педро Мильони (“*Prima scielta di villanelle*”, Рим, 1627), пьеса анонимного автора в сборнике под редакцией Джованни Стефани “*Scherzi amorosi: Canzonette ad una voce sola*” (Венеция, 1622). Сам Марини включил одноголосную арию на этот же текст в собрание “*Arie, madrigali et correnti*” 1620 года. Своей популярности песенка могла быть обязана тому, что в спектакле ее исполняла сама Франческа, любимая певица флорентийского двора. Буонарроти приступил к созданию комедии в 1607 году, но поставлено это масштабное сочинение было лишь однажды: 11 февраля 1619 года на сцене Академии Аистят (“*Accademia dei Cicognini*”) во Флоренции.

<i>Di tal ferita</i>	C	5
<i>Ch'io ne morirò</i>	D	4
<i>Tu 'l petto 'l core</i>	E	5
<i>Crudel m'apristi</i>	B	5
<i>Che tal salute</i>	F	5
<i>Non sperarò</i>	D	4

Ритурнели более стабильны по составу исполнителей, в то время как в куплетах можно наблюдать последовательную динамизацию благодаря постепенному подключению все большего числа голосов.

Драматургия обоих концертов зиждется на регулярном чередовании вокальных и инструментальных разделов (см. Приложение II, схемы 7, 8). При этом композитор мастерски избегает однообразия, которым чреваты подобные композиционные решения.

Гальярда “*Tirinto mio*” начинается с инструментального отыгрыша (R1). Первый куплет исполняет сопрано соло, сопровождаемое ансамблем виол (A1). За ним следует ритурнель на новом тематическом материале, который послужит основой для второго куплета (R2). После первого двустигия (поручено дуэту сопрано) вновь вступают инструменты (материал транспонирован на кварту вверх); аналогичным образом устроено второе двустигие, с той только разницей, что его распевает дуэт теноров, а ритурнель суммирует два предыдущих отыгрыша.

В третьем куплете танец ненадолго останавливается: сопрано и тенор обмениваются краткими репликами в четной мензуре (они распевают первую строку), после чего во второй строке трехдольное движение возобновляется, к тенору присоединяются скрипки и китаррон (буквально на четыре такта, мимолетно!). Третью и четвертую строку поет сопрано в сопровождение виол, а затем повторяет весь ансамбль. Здесь впервые встречается обозначение *Tutti*, то есть инструменты, по замыслу автора, дублируют голоса.

Следующий, четвертый, куплет предваряет новый ригурнель (он примечателен тем, что в нем диалог в форме канона ведут скрипка и китаррон). Как и в предыдущем куплете, первая строка распределена между голосами: на сей раз дуэтами сопрано и теноров. Она также начинается в четной мензуре. Вторую строку поет тенор, ему эхом вторит другой, третья строка вновь разбивается на реплики, на этот раз трио высоких (два сопрано, альт) и низких (два тенора, бас) голосов. Последнюю строку поют поочередно оба трио, а затем, как и в третьем куплете, повторяет весь ансамбль.

Заключительный, пятый куплет предваряет пространный инструментальный ригурнель с новым тематическим материалом (маленькое фугато); в нем задействованы лишь две скрипки и китаррон. Затем ансамбль Tutti исполняет первое двустигие, после чего скрипки солируют с кратким канонем. После их каденции имитационную игру подхватывают все голоса (шестиголосное фугато). Заключительную поэтическую строку распевают сначала отдельные группы голосов (вновь в четной мензуре дуэты сопрано и теноров), затем весь ансамбль.

Динамизация концертной композиции осуществляется сразу на нескольких уровнях:

- от начала к концу сжимаются по времени вокальные и инструментальные разделы, их чередование учащается;
- от куплета к куплету последовательно возрастает число голосов: соло в первом куплете, дуэты сопрано и теноров во втором и третьем, трио в четвертом, кроме того, начиная с середины, и всю вторую половину пьесы все чаще звучит полный ансамбль;
- концерт имеет характер танца (гальярда), однако дважды автор прибегает к смене метра (в начале третьего и четвертого куплетов), тем самым создавая метрический конфликт во второй поло-

вине пьесы. Не сделай он этого, столь масштабная композиция рисковала бы стать предсказуемой и однообразной.

Последний концерт, “*Crudel tu voi partire*”, по внешним признакам сходен с “*Tirinto mio*”: он также написан в характере танца (на сей раз куранты), куплеты чередуются с ритурнелями (обозначенными автором “*correnti*”), первый куплет также исполняет сопрано соло в сопровождении виол. Архитектоника концерта здесь проще: куплеты и куранты на протяжении всей пьесы неизменны по размеру и чередуются между собой.

Однако и в рамках такой, казалось бы, предсказуемой формы композитор находит возможности для динамизации. Следует учесть, что, поскольку пьеса написана в жанре куранты, то есть танца более быстрого, нежели гальярда, счет времени идет быстрее, а значит, смены куплетов и ритурнелей происходят чаще.

Второй куплет исполняет дуэт сопрано (без ансамбля виол). Но уже в третьем куплете дуэту теноров, распеваящему первую строку, отвечает весь ансамбль. Четвертый куплет поручен тенору в сопровождении скрипок. Пятый куплет оказывается точной репризой первого. Однако повторения затрагивают и инструментальные разделы. Предваряющая этот куплет куранта в точности повторяет Куранту I, а Куранты V, VI идентичны II, III.

В шестом и седьмом, заключительном куплетах задействован весь ансамбль (в оригинале имеется ремарка Tutti). Таким образом, и в этой пьесе прослеживается тенденция к постепенному уплотнению фактуры от соло к тутти, ко введению все новых тембровых красок через разнообразные сочетания голосов и голосов с инструментами.

В этой куранте также есть метрический конфликт, однако автор прибегает к нему для заключительного куплета. Меняется метр: трехдольную танцевальную мензуру сменяет четырехдольный метр, вместо силлабического распева звучит типично мадригальная фактура. Танец останавливается. Эффект,

создаваемый при этом, заставляет вспомнить дуэт “*Zefiro torna*” Монтеверди, в котором последняя строфа, посвященная описанию любовного страдания лирического героя (“*Sol io per selve abbandonate*”), резко контрастирует со всем предыдущим: виртуозные колоратуры в трехдольном танце сменяет хроматическая вязь в четырехдольной тяжелой поступи.

Канцонетта и мадригал

С момента трансформации вилланеллы в канцонетту в последней трети XVI века, произошедшей в большой степени под влиянием мадригала, оба эти жанра — канцонетта и мадригал — находились в теснейшем взаимодействии. Как отмечает Рут Дефорд, «поэтическая канцонетта позаимствовала образность, тематику и лексику мадригала и была настолько близка ему, что некоторые канцонетты представляли собой модифицированные версии уже существовавших мадригалов. Изредка поэтические мадригалы использовались авторами музыкальных канцонетт в неизменном виде, и, наоборот, на поэтические канцонетты сочинялись мадригалы. Также существовало небольшое число стихов гибридного характера, которые одинаково часто использовались в обоих жанрах. Как бы ни разнились мнения критиков об их эстетической ценности, пьесы такого рода были одними из самых популярных явлений своего времени» [DeFord 1987, 127].

Эти многосложные взаимоотношения двух жанров естественным образом унаследовали новые, концертные, разновидности канцонетты и мадригала. В собрании «Концертных мадригалов» Валентини содержатся пять пьес на тексты канцонетты: одна из них, рассмотренная выше “*Vagheggiando le bell'onde*”, представляет собой канцонетту как по своей поэтической структуре, так и по музыкальной форме. Три пьесы написаны на канцонеттный стих (семисложники) (см. таблицу). Все эти пьесы близки по музыкальной стилистике мадригалам собрания, с той лишь разницей, что они выдержаны в единой мензуре (C) и меньше их по размеру.

Инципит	Поэтическая форма
1. <i>O come bello appare</i>	Мадригал
2. <i>Bella Isabella</i>	Канцонетта (семисложники)
3. <i>Queste lacrime mie</i>	Мадригал
4. <i>Chi nudrisse tua speme</i>	Мадригал
5. <i>Ridete, pur, ridete (C)</i>	Канцонетта (семисложники)
6. <i>È bello quel che piace</i>	Мадригал
7. <i>È sogno o ver?</i>	Сонет
8. <i>Schiera d'aspri martiri</i>	Баллата
9. <i>Gioir, gioir, fugace (C)</i>	Канцонетта (семисложники)
10. <i>Neve e rose</i>	Мадригал
11. <i>Ardi contento e taci</i>	Мадригал
12. <i>Ahi, chi mi fa languire</i>	Мадригал
13. <i>Spente eran nel mio cor</i>	Секстина
14. <i>Ecco maggio seren</i>	Мадригал
15. <i>Vagheggiando le bell'onde</i>	Канцонетта (ронсардианский стих)
16. <i>Amor amaramente amar mi fai</i>	Канцонетта (мадригал+пятисложник)
17. <i>In bel giardino</i>	Мадригал
18. <i>Guerra, guerra tu brami</i>	Мадригал

С другой стороны, растущая популярность новой музыкальной канцонетты все больше отражалась на звуковом облике пьес на мадригальную поэзию. В творчестве Марини от одного собрания к другому последовательно возрастает число подобных примеров. Так, пьеса “*Ecco o Cinzia*” из седьмого опуса написана на мадригальные стихи, однако ее музыкальный характер, безусловно, ближе канцонетте. Оригинальность композиторской работы заключается здесь в том, что мадригальный стих совершенно по-разному озвучен в рефрене и в эпизодах. Рефрен, в котором используются первые пять

строк стихотворения, выдержан в трехдольном танцевальном ритме ариозно-го характера (см. Том II, № 10). Напротив, эпизоды написаны в декламационном стиле, характерном для сольного мадригала этого периода.

Тема рефрена наделена ярким танцевальным характером благодаря пунктирному ритму. Стремясь придать ей ритмическую регулярность, композитор повторил ритмическую формулу первой строки в начале второй; таким образом, на слух воспринимается, прежде всего, ритмическая переключка семисложников, тогда как пятисложник звучит как дополнение второго семисложника, поскольку гармонически ложится на каденционный оборот. В третьей строке дробится уже семисложник, благодаря идентичному ритму его полустижий:

Ecco o Cinzia mia bella

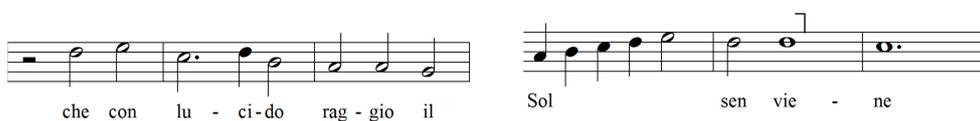
a 7



Che con lucido raggio/

il sol sen' viene

b 7+5



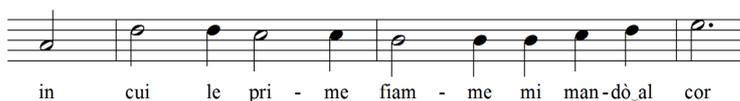
A riportar/ quel giorno

c 7 (4+3)



In qui /le pri-/me fiam-/me mi mando al cor(e)

d 7+4(5)



Da tuoi begl'occhi Amore

d 7



В последующих двух строках установившаяся было периодичность нарушается: на сей раз короче оказывается первое полустишие (*“In cui le prime fiamme”*), а следующее после цезуры второе полустишие объединяется в одну большую фразу с последней строкой.

Как видно, выстраивая музыкальную фразу, композитор стремится подчинить мадригальный стих регулярности танцевального ритма; однако, будучи по природе своей неквадратным, стих «сопротивляется» подобным манипуляциям, то и дело отклоняясь от регулярности, что придает музыкальной фразе особую живость и непринужденность.

Сходную композиторскую работу мы наблюдаем в монтевердиевском *“Zefiro torna”*, написанном на сонет (одиннадцатисложник). В основу композиции положен бас чаканы, подчиняющий всю фактуру танцевальному движению. Стих дробится на трехсложники (*“Ze-fi-ro”*, *“al bel suon”*, *“fa danzar”*), пятисложники (*“Ze-fi-ro tor-na”*), семисложники (*“e di so-a-vi-ac-cen-ti”*, *“ra-dop-pian l’ar-mo-ni-a”*), которые облакаются в компактные музыкальные фразы и многократно повторяются в перекличке голосов, в результате чего создается иллюзия регулярности стиха. Таким образом, будучи на службе у танцевального жанра, одиннадцатисложный стих лишается своего природного качества — декламационной свободы. Конечно, выбор композитора определили, прежде всего, художественные достоинства поэзии. Естественность, с которой Монтеверди воплощает традиционный стих в музыке нового стиля, не оставляет сомнений в целесообразности его использования.

Приведенные выше примеры демонстрируют скорее исключение, чем правило в музыке этого времени. Композиторы-матригалисты нового поколения все чаще предпочитали короткие и регулярные стихи одиннадцатисложнику, поскольку стала очевидной проблема воплощения его в условиях нового «канцонеттного» стиля.

В музыке Марини есть примеры, демонстрирующие поиск решения этой новой композиторской задачи. В Тринадцатом опусе это пьесы на сонеты “*Già brutto non son io*” и “*Or so come da sè*”, ставшие объектом критики «мариниеведа» Томаса Д. Данна [Dunn 2011, VIII] из-за несоответствия ритмики стиха музыкальному ритму (в результате чего возникли досадные несовпадения музыкальных акцентов с ударениями слов).

В первой из упомянутых пьес подобное несовпадение поэтического и музыкального метра демонстрирует уже начальная фраза в трехдольной мензуре, порученная тенору:

The image shows the first system of a musical score for the song "Già brutto non son io". It consists of four staves: Tenore primo (Tenor I), Tenore secondo (Tenor II), Basso (Bass), and Basso continuo (Basso continuo). The music is in 3/4 time. The Tenore secondo part has the following lyrics: "Già brut- to non son io se l'on- da che- ta Mo- stra- mi il". The Tenore primo, Basso, and Basso continuo parts are mostly silent in this system, with some notes in the Basso continuo staff.

The image shows the second system of the musical score, starting at measure 7. It consists of four staves: Tenore primo, Tenore secondo, Basso, and Basso continuo. The Tenore secondo part has the following lyrics: "ver del- la mia ve- ra i- ma- go, Che mi deg- gia fug- gir, che mi". The Tenore primo, Basso, and Basso continuo parts are mostly silent in this system, with some notes in the Basso continuo staff.

Во второй строфе наложение оказывается более удачным:

T1
"La fron- te ho cre- spa, sì, ma pe- rò lie-

T2
"La fron- te ho cre- spa,

B.c.

65
T1
-ta; Di fiam- ma ho 'l vol- to an- cor, ma pu- ro e va- go,

T2
sì, ma pe- rò lie- ta; Di fiam- ma ho 'l vol- to an- cor, ma

B.c.

6

В пьесе “*Or so*” сам стих терцины имеет весьма переменчивую метрику: в первой строке борются хорей и ямб, тогда как в третьей явно обозначает свое присутствие амфибрахий:

*Or so come da sè cor si disgiunge
E come sa far pace, e guerra e tregua,
E coprir suo dolor quand'altri il punge*

Композитор выбирает ямбический синкопированный ритм, но единообразие музыкальных мотивов не отвечает гибкости поэтического метра:

Alto
Or so co-me da sè, co-me da sè 'l

Tenore
Or so co-me da sè, co-me da sè 'l cor___

Basso
Or so co-me da sè, co-me da sè 'l cor___

Basso continuo

6
A
cor si dis-giun-ge, E co-me sa far pa-ce, co-me

T
si dis-giun-ge, E co-me sa far

B
si dis-giun-ge, E co-me sa far

B.c.

Однако в разделах декламационного характера эта проблема исчезает:

60
A
Io so co-me in un pun-to si di-

T
Io so co-me in un pun-to si di-le-gua

B.c.

65
A
le-gua E poi si spar-ge per le ve-ne il san-gue, E poi si

T
E poi si spar-ge per le ve-ne il san-

B.c.

Данн предположил, что композитор накладывал тексты на уже готовую музыку [Dunn 2011, XV]. Нам думается, что причины упомянутых несоответствий коренятся в том, что Марини, обладая поэтическим вкусом, предпочи-

тал тексты высокой традиции, однако как инструменталист он мыслил в категориях близкой ему музыкальной стилистики (танцевальная музыка), и эти две стороны его творческой личности порой вступали в противоречие.

На примере творчества Марини очевидно противоречие, которое привнес в жанр мадригала концертный стиль: поэзия высокой традиции отличалась монолитностью метрики и, поскольку эстетика концертирования предполагала чередование в композиции разделов в трехдольной и четырехдольной мензурах, перед мадригалистами встала проблема согласования поэтического и музыкального метроритма. Канцонетта Кьябреры и его последователей была изначально нацелена на новую музыкальную эстетику, поскольку зародилась одновременно с ней и формировалась под ее влиянием.

Шестнадцатый опус Марини знаменует важный рубеж в эволюции одновременно и мадригала, и канцонетты, некий итог в полувековом состязании традиционных и новых жанров, завершившийся безоговорочным «триумфом канцонетты». Симптоматично, что композитор больше не использует наименования *madrigale*, обращаясь то к термину широкого применения *concerto* (на фронтиспise и в подзаголовках некоторых пьес), то к жанровому обозначению *canzonetta*. Это отнюдь не означает, что мадригалов в этом сборнике нет. Три пьесы написаны на мадригальную поэзию (“*Gite sospiramiè*”, “*Mentre fissando il guardo*”, “*Grotte ombrose*”), среди них “*Mentre*” является собой классический образец мадригала с *basso continuo* первой трети XVII столетия, тогда как “*Grotte ombrose*” — не что иное, как сольный мадригал образца 1600–1610-х годов.

Однако наибольшее разнообразие композиционных решений демонстрируют пьесы, написанные на стих канцонетты. Своеобразие их заключается в том, что при сохранении строфической структуры, присущей канцонетте, композиция усложняется вследствие последовательного применения техник концертирования, опробованных в мадригале.

В “*Ardimi, struggimi*” поэтический текст состоит из трех строф. Схема строфы такова:

<i>Ardimi struggimi cor a tutt'ore</i>	A	11
<i>Quanto ti piace Amore</i>	A	7
<i>Che mai non troverai</i>	B	6 (усеченный семисложник)
<i>Di me il più costante</i>	C	7
<i>Ne'l più fedel amante.</i>	C	7

Строфа имеет рифмовку, типичную для канцонетты XVI века: *aabcc*. Однако композиция строф весьма хитроумна. Первый раздел строфы (в нем распеваются две начальные строки), именуемый в оригинале “*Tripola*”, имеет трехчастную структуру (см. Приложение II, схема 9). В музыкальном отношении он един, то есть выступает в функции рефрена, при том что текст всякий раз обновляется. Сначала две строки единожды распекает дуэт сопрано и альты, затем следует краткий инструментальный ритурнель, и начальные строки многократно повторяет в переключках весь вокально-инструментальный ансамбль. Второй раздел строфы (строки с третьей по пятую) контрастирует с первым метрически (написан в четырехдольном метре, тогда как в “*Tripola*” выдержана трехдольная мензура). Кроме того, кардинальным образом меняется состав: поет либо голос соло (в первой строфе – бас, во второй – сопрано), либо ансамбль (в заключительной третьей – дуэт сопрано и тенора). В этом разделе голос/-а сопровождает только группа *basso continuo*. В завершение композиции последние строки третьей строфы «Не стóбит умирать в страдании, будем каждый миг жить в радости» повторяет весь вокально-инструментальный состав.

Не менее сложно устроена пьеса “*Languir per un bel volto*”:

<i>Languir per un bel volto</i>	A	7
<i>Viver in doglie ed incontrar le pene,</i>	b	11
<i>È stoltezza d'un core</i>	C	7
<i>Che vuol seguir l'Amore</i>	C	7
<i>Io son fanciulla</i>	D	5
<i>Che bramo sciolte i piè l'occhio legato;</i>	e	11
<i>Non voglio amanti al lato;</i>	e	7

<i>Falso è 'l piacer e non m'alletta 'l dono.</i>	F	11
<i>Sebben son d'oro i ceppi e la catene</i>	G	11
<i>Perder la libertà non è mai bene.</i>	G	11

Поэтический первоисточник состоит из двух строф; такая структура выдержана и в музыке (см. Приложение II, схема 10). В тексте свободно чередуются семи- и одиннадцатисложники с эпизодическим включением пятисложника; таким образом, в рамках канцонеттной структуры здесь применен мадригальный стих. Первые строки каждой строфы (1–4) исполняет голос соло (в первой строфе они поручены тенору, во второй — басу). Последующие строки распевает сопрано (5–8). Соло голосов выдержаны в речитативном стиле (что вполне естественно при имеющейся структуре стиха). Заключительные строки (9–10) — кульминация и смысловый итог, исполняемый вокально-инструментальным тупти; примечательно, что музыка приобретает здесь яркий танцевальный характер (чакона).

Примеры музыки Марини, при всем их своеобразии, отражают общую тенденцию, наметившуюся в светской ансамблевой музыке на исходе 1640-ых годов. По наблюдению Маббетт, «матригалисты использовали форму [канцонетты] для сочинений гораздо более сложной природы, часто используя большие составы и письмо в мадригальном стиле, с более развитой мелодикой, изощренной гармонией и разделами имитационного характера. Собственно, некоторые композиторы создали гибрид мадригала и канцонетты на основе строфических форм, добавляя инструментальные ригурнели или вокальные рефрены с тем, чтобы сохранить баланс, но при этом стремились преодолеть статическую природу подобных форм, варьируя составы от строфы к строфе и применяя технику строфических вариаций (варьирование мелодии при неизменном басы) и даже применяя в канцонетте сквозную форму» [Mabbett 1989, 260].

Канцонетта, мадригал и кантата

Несмотря на то, что изначально функция канцонетты была прикладной, и в первые десятилетия XVII века она причислялась к «легким» жанрам, со временем жанровые границы, заданные ей генетически, расширились. В более поздних своих трудах (написанных после 1620-го года, когда поэт вновь посетил Рим) сам Кьябрера предпочитал объяснять свое обращение к жанру канцонетты причинами эстетического плана. В его собственной трактовке «прикладное» назначение жанра больше не фигурирует; разнообразие метрики Кьябрера объясняет свободой от канонов, которая открывает и новые горизонты форм и смыслов: «Если бы можно было в любой науке довольствоваться тем, что сделано, и не искать нового, то, конечно, и многие провинции, открытые Колумбом, были бы до сих пор неизвестны, и Галилео бы не открыл в небе те светила и движения, которые не были обнаружены в прошлые века» (цит. по [Holzer, 1990, 68])¹⁷³.

Канцонеттами стали именоваться уже не только простодушные стишки любовного содержания, которые с легкостью можно спеть под аккомпанемент китаррона или гитары, но поэзия, в которой сочетались строфы в традиционных и новых размерах.

Один из первых известных нам воплощения подобного рода поэзии в ансамблевой музыке — пьеса “*Amor amaramente amar mi fai*” Валентини (1616). В ее основе лежат две поэтические структуры: семи- и одиннадцатисложники в первой строфе, пятисложный стих — в последующих строфах. Первую строфу исполняют сопрано и бас; она выдержана в четырехдольной мензуре. Смена стиха (с мадригального на пятисложник) сопровождается сменой метра и фактуры.

В венецианских собраниях вокальной музыки первой половины XVII века для подобного рода свободных композиций все чаще используется

¹⁷³ По-видимому, открытия своих прославленных соотечественников Колумба и Галилея Кьябрера проецировал на собственное творчество, которое он мыслил не иначе как творение нового мира в поэзии (особенно после того, как был восторженно принят папой Урбаном VIII и, в целом, обласкан сильными мира сего).

определение «кантата»¹⁷⁴. Ни Валентини, ни Марини этого определения не используют, однако, проведя аналогии с кантатами их современников, можно констатировать, что многим пьесам, именуемым «мадригалами» и «концертами», более всего подошло бы это определение.

Кантата в рассматриваемый нами период — не жанровое определение, а общее название, в широком смысле обозначающее любое сочинение для одного или нескольких голосов, чей поэтический первоисточник не укладывается в рамки канонических поэтических форм.

Исследователи отмечают, что первые кантаты (1620–1630-е годы) были по преимуществу сольными и представляли собой строфические композиции с обязательным варьированием строф («строфические вариации») [Fortune 2014; Timms 2014; Giovanni 2010]. В основе текста первых кантат обычно лежали одиннадцатисложники или мадригальные стихи, но от мадригалов они отличались строфической структурой. Таковы кантаты А. Гранди, Ф. Турини, Дж. Ф. Санчеса¹⁷⁵.

В 1630–1640-ые годы наметилась иная тенденция: кантатами стали именоваться сочинения со свободным — метрически переменным и структурно нерегламентированным — стихом, для одного и нескольких голосов. Непосредственными предшественниками подобных текстов были:

- канцонетта, в которой совмещались строфы разной структуры;
- ее разновидность канцонетта-диалог, с двумя или более персонажами (см., например, Кьябрепа, “*Maniere dei versi toscani*”: “*Apertamente dice*”

¹⁷⁴ Первой публикацией, в которой встречается термин «кантата», считается собрание «Кантат и арий для голоса» Алессандро Гранди; до нас дошло лишь его венецианское переиздание 1620 года. Кантатами композитор именуется пьесы, написанные в форме строфических вариаций (вариаций на неизменный бас).

¹⁷⁵ Термин «кантата» с момента публикации «Кантат» Гранди был отмечен двойственностью. С одной стороны, кантатами в тот период назывались далеко не все композиции в форме строфических вариаций, то есть между термином и формой нельзя поставить знак равенства. Как отмечает К. Тиммс, «среди композиторов и издателей не было единодушия относительно того, что такие пьесы [строфические вариации. — К.Н.] следует называть кантатами. Одновременно, — пишет он, — термин стали применять для других сольных композиций, как правило, более развернутых, чем мадригал или простая строфическая ария» [Timms 2014]. Таким образом, кантата в определенном контексте могла означать весьма конкретную музыкально-поэтическую форму, но могла (и со временем это ее значение закрепилось) обозначать вокальную пьесу на современную и, что немаловажно, специально сочиненную поэзию.

la gente”, “*Arde del mio petto misero*”, “*Io dir volea*”; “*Scherzi: “Poi ch’al forte cavagliero*”, “*Vagheggiando le bell’onde*”);

- эпистола, для которой характерно свободное чередование семи- и одиннадцатисложников, а также частое использование нерифмованного стиха (*verso sciolto*)¹⁷⁶. Этот жанр не только воплотился в музыке в специфическом жанре «любовного письма», но послужил образцом первых оперных монологов («Плач Ариадны» К. Монтеверди, «Плач Деяниры» Л. Росси).

Джованни Мария Крешимбени, глава Аркадской Академии, в «Комментариях к истории народной поэзии» (1702) так характеризует кантату: «помимо театральных действий (*feste*) возникли другие манеры стихосложения, которые сегодня часто называют “кантатами”, — составленные из стихов, и стишков, рифмованных свободно, в сочетании с ариями, иногда для одного голоса, иногда для нескольких; в них смешано драматическое и повествовательное. Этот род поэзии — изобретение XVII века, так как в предшествующем столетии музыке служили мадригалы и другие упорядоченные сочинения» (цит. по [Holzer 1990, 229]).

Неоднородная метрика стиха (охарактеризованная у Крешимбени как сочетание «стихов и стишков») создала предпосылки к совмещению в рамках одной композиции разных типов письма, а именно *речитативного* и *ариозного*. С другой стороны, совмещение строф разной структуры, как мы видели, часто было обусловлено драматической природой текста, его изначальной диалогичностью (см. подробнее второй раздел данной главы). Эти особенности поэзии явились жанрообразующими свойствами кантаты, и они же были востребованы в светских сочинениях зрелого концертного стиля.

¹⁷⁶ Большое влияние на становление жанра эпистолы оказали «Героиды», или «Послания героинь», Овидия (“*Epistulae heroidum*”), переведенные на итальянский язык и опубликованные в 1491 и повторно в 1555 годах. Более позднее издание, написанное нерифмованным одиннадцатисложником, имело большую популярность в литературных кругах XVII столетия, вызвав к жизни различные подражания в жанре эпистолы в творчестве Марино, Орсини и др. [Holzer 1990, 267].

На определенном этапе эволюции кантаты и вокально-инструментального концерта эти понятия стали синонимичными. Различались лишь авторские обозначения: то, что один композитор называл кантатой, у другого могло именоваться концертом, мадригалом или канцонеттой. Стилистическому сближению этих жанров способствовало и то, что сочетание разных складов письма, присущее кантате, лежит в основе драматургии любой концертной композиции, хотя здесь имеется тонкое различие: в отличие от кантаты, контрасты речитативного и ариозного изложения обусловлены не столько поэтическими, сколько музыкальными задачами. По наблюдению Г. Роуз, различие кантат и концертных пьес лежало не в музыкальной плоскости: концерты издавались в голосах, тогда как кантаты печатались в партитуре [Rose 1966, 159]. Другое отличие состояло в исполнительском составе, поскольку в кантатах инструментальное сопровождение зачастую ограничивалось группой *basso continuo*.

В этой связи весьма показательным сравнением двух сочинений: одно из них, принадлежащее перу Джованни Роветты, названо автором «кантатой», другое, помещенное в собрание Марини «Различные сочинения» op.13, имеет лишь ссылку на духовную тематику (“*spirituale*”).

Кантата для четырех голосов и *basso continuo* “*Spieghi i contenti suoi*” Дж. Роветты была опубликована в собрании мадригалов 1640 года. В основе пьесы — поэтический текст переменной структуры, типичной для новой канцонетты. В нем сочетаются строфы (*stanze*) с семи- и одиннадцатисложными строками, и шестисложники (усеченные и расширенные). Метрическим переменам в тексте соответствует чередование разделов речитативного (для строф с семи- и одиннадцатисложниками) и ариозного (для шестисложного стиха) характера. Смене поэтического метра отвечает и чередование четырехдольной (для речитатива) и трехдольной мензур (см. Том II, Нотная хрестоматия, №4).

В структуре поэтического первоисточника можно выделить следующие разделы:

- вступление (первая строфа), которое произносится «от третьего лица»: рассказчика, призывающего влюбленных поделиться со слушателем своим опытом в любви.

*Пусть радость объяснит свою живущий страстью
И пусть откроет страданья тот, кто, мучаясь, вздыхает.
А кто ни разу пленником Амура не был
Пускай расскажет о своем покое и умиротворенье¹⁷⁷.*

- поочередное появление на сцене влюбленных, каждый из которых раскрывает свое понимание того, что есть Любовь: наслаждение, мука или каприз, лишаящий желанного покоя.
- итоговое обращение рассказчика, констатирующего: сколько на свете влюбленных, столько и разных обличей Любви.

В роли рассказчика выступает сопрано (1-я и 8-я строфы). Второе сопрано предстает в амплу беззаботной кокетки, знающей лишь радости любви, что воплощается в мелодике ариозного типа, с присущей ей танцевальной трехдольной поступью (2-я и 5-я строфы). Тенору, напротив, поручена роль несчастного, вкусившего горечь и муки любви (строфы 3-я и 6-ая). А персонаж, озвученный басом, превыше всех даров Любви ценит свободу (4-ая и 7-ая строфы). В восьмой, финальной, строфе словам рассказчика вторят все голоса, вступая в том порядке, в каком прежде солировали: сопрано (“Chi ride — Io rido”), тенор (“Chi piange — Io piango”), бас (“Chi vo’ liberta — Io vo’ liberta”).

Духовный концерт “Or che Giovanni” имеет немало общих черт с рассмотренной выше кантатой¹⁷⁸ (см. Том II, Нотная хрестоматия, №5). Как и

¹⁷⁷ *Spiegli i contenti suoi chi vive amando,
E sopra i suoi tormenti
Chi sospira penando.
E chi giamai d’Amor non fu seguace,
Narri la sua quiete e la sua pace.*

¹⁷⁸ Примечательно, что пьеса (с подзаголовком «диалог») на этот же текст принадлежит композитору римской школы Джованни Анерио и помещена им в собрание «Гармонический и духовный театр мадригалов» 1619 г. (“Teatro armonico e spirituale di madrigali”).

Роветта, Марини обращается к тексту, в котором изначально заложена *повествовательность* (фигура рассказчика) и *диалогичность* (реплики потенциальных персонажей, которые распределяются затем композитором между голосами в соответствии с их театральным амплуа).

Первые две строки — это вводные слова от автора; за ними следует прямая речь Иоанна Крестителя с призывом к людям оставить суетные дела и обратить свои души и помыслы к Богу. Следующая строфа — обращение кающейся души к Богу, заключительная — ответ Спасителя. Марини распределяет реплики потенциальных персонажей между голосами: тенор озвучивает слова от автора и обращение Иоанна Крестителя, мольбу грешника исполняет сопрано, а басу поручена «роль» Бога. Увещание Иоанна, начинающееся как сольная реплика тенора, состоит из трех фраз: первая, речитативного характера, в размере С, произносится от автора; вторая, очень краткая, ариозо в подвижном трехдольном метре 3/2; третья — вновь речитатив в четной мензуре. Неожиданная в данном контексте трехдольность, возникающая на словах «Покайтесь, бегите, оставьте прошлые грехи», призвана проиллюстрировать содержание текста. Иоанн буквально «торопит» грешников бежать от прежней жизни и устремиться к Богу. Эта же идея реализована в сменяющем соло тенора трехголосном фугато «Бегите с лугов, оставьте цветы». Композитор вновь использует трехдольный размер, что в сочетании с фугированным изложением как нельзя лучше передает спешку и суетливость. Фугато повторно звучит после соло баса.

Важная черта, отличающая пьесу Марини от кантаты Роветты, — участие инструментов (две скрипки, basso continuo), которые исполняют симфонию в начале пьесы и перед монологом сопрано. К сожалению, мы не можем говорить о характере тематизма в них, поскольку, как уже обсуждалось выше, партии скрипок в ор. 13 утрачены. Однако в партии basso continuo симфония выписана и в начале, и в середине, несмотря на то, что она идентична

в обоих случаях. Следовательно, различия в скрипичной партии все же имелись и носили, скорее всего, вариационный характер.

Как показало время, декларируя свободу канцонетты, Кьябрера дал мощный импульс своим последователям к дальнейшим экспериментам в области формы, метрики и лексики этого жанра. Канцонетта, как, быть может, ни один другой вокальный жанр XVII столетия, определила вектор развития *poesia per musica* в эпоху барокко.

О возможностях этого жанра говорит, на наш взгляд, и тот факт, что к нему обращались даже поэты, чье творчество несло в себе совсем иную эстетику: Торквато Тассо (об этом подробнее см. [Ricciardi 2012]), Оттавио Ринуччини и Джамбаттиста Марино (сборник «Цевница», см. [Holzer 1990, 276]).

Согласно концепции Альфреда Эйнштейна, на исходе второго десятилетия XVII века мадригал как жанр, фактически, перестал существовать [Einstein 1949, 854]. В действительности, как мы видели, картина музыкальных и поэтических жанров в первой половине XVII века была исключительно разнообразна, и мадригал, пусть и в новом, вокально-инструментальном воплощении, чуткий к новым поэтическим веяниям, по-прежнему оставался неотъемлемой частью музыкальной практики.

Дальнейшую судьбу жанра предопределили процессы, происходившие параллельно: в музыке — утверждение концертного стиля, в поэзии — вытеснение мадригала новыми поэтическими формами. Принцип концертирования обогатил традиционный мадригал новыми композиционными идеями на основе сочетания голосов с инструментами; в то же время, он сыграл ведущую роль в формировании новой музыкальной канцонетты. Оказавшись в едином стилистическом ареале, концертная канцонетта и концертный мадригал продолжили сближение, вплоть до взаимопроникновения. В результате

их скрещивания сформировались особые жанры-гибриды, в основе которых лежали различные сочетания жанровых признаков канцонетты и мадригала:

- канцонеттный стих и структура сочетаются с мадригальным стилем в музыке (концерты Марини “*Ardimi, struggimi*”, “*Languir per un bel volto*”);
- в рамках одной композиции совмещались мадригальный (речитативный) и канцонетный (ариозный) стили, соответствовавшие сочетанию мадригального стиха и канцонетты в поэтическом первоисточнике (“*Amor amaramente*” Валентини, “*Or che Giovanni*” Марини, “*Spieghi i contenti suoi*” Роветты).

Процесс слияния мадригального стиха и канцонетты, начатый в мадригале еще в 1610-е годы под влиянием эстетики концертирования, имел большую перспективу в контексте эпохи барокко: он не только ознаменовал рождение в недрах жанров мадригала и канцонетты нового жанра — кантаты, — но и повлиял на становление речитативного и ариозного стилей в опере.

2. ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ:

ДИАЛОГИЧНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

2.1. Театральность в сценической и камерной музыке первой половины XVII века

XVII век в итальянской музыке проходит под знаком театра. Со времен первых опытов флорентийских монодистов и на протяжении XVII столетия практически все музыкальные жанры этого времени — как вокальные, так и инструментальные — так или иначе испытывали влияние театрального стиля. Характеристика музыкальной жизни Рима второй половины XVII века, которую дает С. Чарос в диссертации, посвященной репрезентативным жанрам вне оперы, оказывается во многом справедливой и для начала столетия:

«Учитывая акцент на распространении зрелищных видов искусства в праздничных мероприятиях, наряду с популярностью оперы как таковой, театральная эстетика неизбежно влияла на другие вокальные жанры. <...> Даже в отсутствие театральной сцены самой по себе, зачастую во внеоперных жанрах прослеживаются черты своего рода невидимого театра, присутствие которого проявляется через словесные и музыкальные образы» [Tcharos 2002, б].

В трудах С. Чарос (диссертации и опубликованной на ее основе книге) несценические жанры в театральном стиле — оратория, кантата и серенада — предстают как «жанры-спутники», вращавшиеся в орбите оперы и испытывавшие ее мощную силу притяжения. В первой половине XVII века, точнее, до наступления эры коммерческой, или антрепренерской, оперы (“*opera impresariale*”, с 1637 года), соотношение оперы и несценических вокальных жанров было иным. Опера была самым пышным, зрелищным и дорогостоящим, а потому достаточно редким придворным развлечением; кроме того, как показывает пример карьеры Б. Марини, некоторые падроны (не только духовного сана) предпочитали сценическим действиям камерную музыку. Однако, несмотря на отсутствие театрального антуража, в несценических камерных жанрах весьма ярко выразилось такое важное эстетическое качество эпохи барокко, как репрезентативность. Более того, как было продемонстрировано выше, именно в камерной музыке этого периода происходили интенсивные процессы отбора поэзии и формирования на ее основе новых музыкальных жанров, которые в наибольшей степени отвечали эстетике репрезентативности. К таким жанрам, рядоположным с оперой по степени присутствия в них театрального начала, мы бы отнесли:

- диалог (например, пасторальные диалоги Тирси и Филли, Дафниса и Эвриллы, принадлежащие перу эмильянского композитора Доменико Марии Мелли);
- сольные пьесы в стиле театральной декламации (“*in stile recitativo*”), в том числе такие специфические как «любовное письмо» (“*lettera amorosa*” —

Марини, 1618, Монтеверди, 1623) или «плач» (“*pianto*”, «жалоба» — “*lamento*”, к нему следует отнести и монолог Марини «Слезы Эрминии»); ранние сольные кантаты в форме строфических вариаций (например, “*Queste meste querele*” Турини, 1624). К этой же категории можно отнести сцены из опер и балетто, которые публиковались в собраниях мадригалов (например, «Жалоба Ариадны», балет «Тирсис и Хлорис»);

- ансамблевые концертные мадригалы в театральном стиле (“*madrigali in genere rappresentativo*”);
- несценические ансамблевые жанры, в которых ярко выражено театральное начало: оратория и кантата. И в том, и в другом нашли воплощение такие специфические качества поэзии этого времени, как повествовательность и диалогичность;
- концертные мадригалы, канцонетты, арии (по классификации Монтеверди, это «песнопения без пантомимы», “*canti senza gesto*”), не требующие инсценизации, но наполненные действием;
- инструментальные жанры (сонаты, ричеркары, фантазии и др.), в которых нашёл воплощение особый — бессловесный — «театр аффектов».

2.2. Репрезентативность и концертный стиль

Эстетика репрезентативности сыграла ключевую роль в процессе пережизнения практики концертирования в концертный стиль (“*stile concertato*”). «Концертируемые» эпизоды, в которых солировали голоса или инструменты, возникли как подражание драматическим соло и диалогам. Об этом, в частности, свидетельствует наставление читателям (“*Ai cortesi Lettori*”) «Концертных псалмов» (1609) Джеронимо Джакобби¹⁷⁹: «В эпизодах драматических, или концертируемых, в которых поют только один или два голоса, для того чтобы они прозвучали более ярко и воодушевленно, слова напечатаны большими буквами: таким образом, певец обратит на них особое внимание»¹⁸⁰ (курсив наш. — *К.Н.*)

Как видно из приведенного фрагмента, понятие *concertato*, помимо уже обсуждавшихся нами выше значений, обозначало для современников еще и «сольный»; в данной выдержке — эпизод, в котором солируют один или несколько голосов. Кроме того, здесь оно выступает синонимом слова «драматический»; певец, по замыслу автора, должен исполнять подобные фрагменты с должным пафосом, то есть, по сути дела, уподобить пение театральной декламации.

Театральный стиль привнес в концерт нечто принципиально новое, заложив в концепцию этого жанра значения, имевшие большую перспективу в его дальнейшей эволюции:

- концертируемый как «сольный»: эпизод/-ы, в которых солирует один или два музыканта, в противовес эпизодам ансамблевого звучания (обозначаемым “*Tutti*”).

¹⁷⁹ Примечательно, что союз концерта с театром был впервые засвидетельствован в собрании церковной музыки. Впрочем, как мы уже видели, пространные письменные рекомендации, в которых подробнейшим образом оговаривались возможные варианты исполнения, были вообще характерны для церковных публикаций.

¹⁸⁰ “*Ne' luoghi poi Drammatici, o Concertati, ne' quali canta vna, o due voci sole; perciocché vanno rappresentati con più forza, e con miglior spirito, si sono per questo impresse le parole con Carattere Maggiore dell' altro: accioché il Cantore ne stia più avvertito*”.

- концертируемый как «театральный»: эпизод в стиле театральной декламации, сопоставимый с сольной сценой в опере (в зависимости от размеров эпизода: реплика/развернутое соло персонажа, или диалог персонажей).

Таким образом, концертный стиль, с присущим ему сочетанием, соединением и взаимодействием разнородных, контрастных элементов, органически воспринял репрезентативность. В концертной композиции каждому голосу и инструменту отводилась своя роль, сольные эпизоды уподоблялись драматическим монологам, дуэты и разнообразные ансамбли — диалогам, и т.д.

Как было отмечено выше, репрезентативность была в одинаковой мере присуща как опере, так и жанрам, которые не были предназначены для театральной сцены: концертному мадригалу, канцонетте, диалогу, кантате¹⁸¹. На заключительном этапе существования придворной оперы светский концерт почти сравнивался с ней в количестве исполнителей, пышности, драматизме и способности увлечь аудиторию.

По мнению Маббетт, исполнение и последующая публикация мадригалов, в которых композиторы задействовали значительные вокальные и инструментальные силы, были дорогостоящим предприятием, которое могли позволить только очень богатые покровители. Потому и престиж подобных публикаций для их меценатов был весьма высок. Этим исследовательница объясняет и тот факт, что в 1640-х годах авторы концертных мадригалов вновь вернулись к камерным составам: сугубо аристократический, существо-

¹⁸¹ Композиторы этой поры словно соревнуются друг с другом в оригинальности театральных приемов. Бонини во Флоренции, Сарачини в Сиене, Турини в Брешии, Коста и де Негри в Милане и Генуе публикуют новомодные мадригалы «в стиле театральной декламации». В свою очередь, инструментальные собрания этого периода изобилуют всевозможными «новомодными и любопытными изобретениями», создававшимся зачастую в подражание вокальным приемам. Результатом этого подражания стало рождение новых инструментальных приемов и даже жанров. Так, прием скрипичного тремоло, растиражированный Монтеверди в «Поединке Танкреда и Клоринды», был впервые опубликован в собрании инструментальной (!) музыки «Музыкальные аффекты» Марини (1617). Сольная скрипичная соната – жанр, рожденный в подражание сольной монодии в стиле театральной декламации [Ноговицына 2009/1, 123–125].

вавший в придворной среде и в Академиях, этот жанр не смог конкурировать с оперой, к тому времени вышедшей на подмостки общедоступного коммерческого театра [Mabbett 1989, 193].

Союз концертного мадригала с театром был провозглашен Монтеверди в его Восьмой книге и закреплён в термине “*genere rappresentativo*”¹⁸². На фронтисписе этого собрания Монтеверди вполне четко проводит грань между сценическими и несценическими мадригалами: «Воинственные и любовные мадригалы с некоторыми сочинениями в театральном стиле, появляющимися эпизодически среди песнопений без пантомимы» (“*Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che faranno per brevi Episodi tra i canti senza gesto*”). «Поединок Танкреда и Клоринды» и «Танец неблагодарных женщин» — те самые мадригалы «в театральном стиле»; остальные, по замыслу композитора, не подразумевают актерской игры.

Подобное размежевание можно применить и к мадригалам Марини. Среди них есть примеры того, что Монтеверди называет «театральным стилем»: это диалог «Нимфа» и монолог с эхо «Тенистые гроты» в ор. 16. От всех остальных вокальных сочинений они отличаются тем, что поэтический первоисточник подобен либретто и расписан «по ролям». Однако преобладают в его собраниях мадригалы, не предназначенные для театральной сцены (как, впрочем, и в Восьмой книге Монтеверди).

В концертах, не подразумевающих сценического воплощения (“*senza gesto*”), перед композитором встают иные задачи. Поскольку зрелищная, визуальная составляющая в этом случае сведена к минимуму, драматизация осуществляется исключительно музыкальными, а у д и а л ъ н ы м и с р е д-

¹⁸² Понятия «стиля театральной декламации» (*stile recitativo*), и «театрального стиля» (*stile rappresentativo*) возникли примерно в одно время и были синонимичны. Различие между ними для современников состояло, вероятно, в том, что понятие «стиля театральной декламации» было применимо лишь для сольной музыки, тогда как второй термин использовался более широко, как видно на примере творчества Монтеверди (в “*genere rappresentativo*” написаны как сольная «Жалоба Ариадны», так и концертные мадригалы Восьмой книги)

ствами. С их помощью композиторы способны создать иллюзию сценического времени, событийности, пространства.

Временной параметр, драматургию мадригала определяет чередование сольных и ансамблевых разделов, совершенной (3/1) и несовершенной (С) мензуры, модусов *mollis* и *durus*. Контраст этих пар противоположностей создает эффект смены мизансцен.

Напомним, что сам Марини не писал опер; единственное его сценическое произведение — «Слезы Эрминии в стиле театральной декламации» (“*Le lagrime d’Erminia ...in stile recitativo*”) для сопрано, тенора и basso continuo, изданные в Парме в 1623 году¹⁸³. Однако опыт обращения к драматическому жанру имел большое значение в его творчестве. Несмотря на то, что среди известных нам сегодня сочинений Марини всего одно предполагает театральную постановку, ему, как и многим его современникам, присуще мышление театральными категориями. Концерт, в понимании композиторов этой эпохи — театральное действо «для ушей», разыгрываемое голосами и инструментами.

2.3. Вокально-инструментальный театр в светских концертах Марини

Проблемы, встающие перед композитором в концертной композиции, сродни задачам сценариста и режиссёра. Поэтический первоисточник прочитывается композитором как потенциальное либретто, в котором каждому исполнителю (певцу и инструменталисту) предписана своя роль. Подобно театральному сценарию, поэтический первоисточник разбивается композитором на монологи и диалоги, сольные и ансамблевые реплики.

В результате достигается весьма интересный художественный результат. Не будучи предназначенным для театральной сцены, концерт, вместе с тем, перерастает рамки бессюжетной музыки. В нём угадываются персонажи, но они не персонифицированы: чаще всего, это безымянные влюблённые —

¹⁸³ Подробнее об этом см. [Ноговицына, 2011].

счастливые и тоскующие, завоеватели и отверженные, сочувствующие и соучаствующие.

Инструментальные разделы представляются необходимой составляющей драматизации текста, поскольку призваны, с одной стороны, служить обрамлением монологов, дуэтов и ансамблей, а с другой стороны, они и сами порой выступают некими бессловесными персонажами-«дублёрами» поющих героев, создавая определённое настроение и подготавливая слушателя к восприятию поэтического текста.

Вокально-инструментальный театр Марини многосоставен по своей жанровой природе. Высокие жанры: пастораль, мадригал, флорентийский речитатив, — соседствуют с бытовыми и характерными сценками, и даже народной комедией масок, с ее традиционными парами влюбленных.

Персонификация солиста. Монологи

Воплощая поэзию в вокальной пьесе, Марини распределяет роли между голосами. Голос — воплощение того или иного амплуа. Это безымянные герои, типажи, носители определенных идей и аффектов, напоминающие персонажей Влюбленных в комедии масок¹⁸⁴.

Первый опыт Марини в жанре концертного мадригала — “*Chi quella bella bocca*“, ор. 2 — ярко иллюстрирует свойственные композитору приемы репрезентации.

¹⁸⁴ Микеланджело Буонаротти в пьесе «Ярмарка» так описывает эти маски:

*А как идет изящно тот Влюблённый,
Умильный и сублильный, — весь ужимка,
Изысканность туалета —
Идёт, томясь, вздыхая.
С ним под руку Она, жеманна вдвое, —
Вообрази, что это
Арделя, Клелия или Луцилла
Иль что-нибудь такое.
И он иль — Луцио, иль Чинтио, иль Орацио.
Взгляни, как он приплясывает мило
И рвёт перчатки без конца [Дживелегов 1954, 158]*

Тот, кто лицезреет
 Эти прекрасные уста
 И не изнывает от желания,
 Жалок, и душа его
 Холодна как камень.
 О, чудные, рубиновые губы,
 влажные корни
 нежного коралла,
 корни, что я часто вижу
 в цветущем поцелуе,
 в цветении улыбки в полдень Любви.
 Эта исполненная любви улыбка,
 расцветшая и распусившаяся среди её блаженных цветов,
 приводит в трепет солнце двумя восхитительными глазами.

Первые (1–5) и последние (12–14) строки стихотворения поет весь вокальный ансамбль.

Canto I
 Chi quel - la bel - la boc - ca Chi

Canto II
 Chi quel - la bel - la boc - ca Chi

Alto
 Ri - mi - ra, e non lan - guis - se

Tenore
 Ri - mi - ra, e non lan - guis - se

Basso

Basso continuo

В сердцевину строфы помещено прямое обращение к возлюбленной (строки 6–11): «О, чудные, рубиновые губы, влажные корни нежного коралла, корни, что я часто вижу... в полдень Любви»), которое воплощается в соло тенора, сопровождаемого дуэтом скрипок:

18

Vln. I

Vln. II

S

S

A

T

B

B.c.

O bei la - bra ver-mi - gli, ra - di - - - ci, u -

Очевидно, что в основе этого противопоставления составов (ансамбля и солиста) лежит театральная по своей сути идея. Ансамбль выступает в роли рассказчика, солирующий тенор — влюбленный «лирический герой», который выходит на авансцену, произнося свой страстный монолог.

В мадригале “*Credetel voi*”, открывающем седьмой опус, начальная строка текста реализована в музыке как сольная реплика тенора, которую подхватывают другие голоса (см. Том II, №1).

*Поверьте мне, те, кто не знал Любви,
 На свете нет страшней
 мученья¹⁸⁵, чем разлука
 Когда жизнь угасла, то душе
 неведомы страдания,
 Она покидает тело и бежит от смерти.
 Но если та душа, что мила и любима,
 С возлюбленной душою расстаётся
 То, расставаясь, тает и умирает,
 И в разлуке оживает*

¹⁸⁵ В оригинале используется слово *morte*. В словаре Дж. Флорио (1611) упомянуто, помимо основного («смерть»), и такое значение этого слова как «тоска или мучение» (*tribulation or anguish*)

*Для своего смертельного страдания,
Которому нет конца.*

Альт вторит тенору, сопрано повторяет лишь начальную фразу “*Credetel voi*”, затем досказывает всю фразу целиком. Эта фраза потенциально содержит обращение, которое преподносится в музыке как прямая речь.

Другой пример прямой речи в этом мадригале мы находим в начале второй строфы (“*Mà se da la sua dolce e cara vita*”), когда вступает сопрано¹⁸⁶. Его сольный монолог выдержан в речитативном стиле и весьма контрастирует плавному течению полифонической ткани. Композитор вполне театрально обрамляет этот сольный эпизод неожиданно возвращающимися репликами “*Credetel voi*” (см. первый раздел данной главы).

В мадригале “*Ridon le piagge*” («Смеются склоны», см. Том II, №3) поэтический текст распадается на две части, противопоставленные другу другу по смыслу. В первой его половине описывается ликование цветущей природы, во второй — радости окружающего мира противопоставлены страдания лирического героя, зима в его душе. Этот момент — резкая перемена настроения, сродни аристотелевской перипетии.

Лирического героя озвучивает у Марини тенор. Его «появление» выделено сольной репликой тенора в речитативном стиле:

*Средь всеобщего счастья лишь я вздыхаю
И умираю от тоски, что сжигает меня*¹⁸⁷

После сольной фразы тенора настроение неуловимо меняется. Вновь возвращается полифоническое изложение, но новая тема, с которой поочередно вступают голоса (с текстом «Голая земля»), имеет характер стенания,

¹⁸⁶ На наш взгляд, выбор голосов для двух сольных реплик — тенора и сопрано — не случаен. Он сообщает мадригалу диалогичность (хотя и «на расстоянии»). При этом не стоит искать здесь буквального объяснения этого диалога как беседы двух возлюбленных; музыка не раскрывает полностью секретов поэзии, играя подобными «полунамёками» с нашим восприятием.

¹⁸⁷ “*Nel comune piacer io sol Sospiro / E mi distruggo per dolor interno*”.

который подчёркивается нисходящей интонацией и острым «всхлипывающим» пунктирным ритмом.

Композитор далеко не всегда озвучивает прямую речь или потенциальное обращение, читаемое в поэтическом первоисточнике, как реплику солиста. Иногда сольный эпизод служит для создания контраста, перемены уровня напряжения в течении музыкальной мысли¹⁸⁸.

В мадригале “*Ahi, Filli*” музыкальное решение текста — иное, нежели в рассмотренных нами выше пьесах. Здесь всё стихотворение построено как обращение к возлюбленной и распевается ансамблем из пяти голосов (см. Том II, №6). Лишь в момент наибольшего эмоционального напряжения, выраженного в реплике “*Troppo, ahi, forte crudele, troppo lontana da confini mortali Anima ignuda*” («Как жестока, как далека от земных мук Душа»), вступает тенор.

В мадригале “*Deh come ancor*” (см. Том II, №8) сольные эпизоды также озвучивает, в основном, тенор: лишь в начальной реплике ему вторит тенор Quinto; последующие монологи (“*Perché si ratta*”, “*Verrà quel giorno mai, diletta Clori*”) и сольные реплики (“*me ritogliendo*”) исполняет тенор, отождествляясь, таким образом, с лирическим героем. Лишь однажды с повтором реплики вступает сопрано (“*Verrà quell giorno mai*”). В целом мадригал напоминает оперную сценку, в которой речитативы персонажа чередуются с хоровым рефреном (“*Fugge, fugge*”).

*О, как бы хотел я продлить этот сладостный миг
На твоей груди, прекрасная Хлорис,
Но золотой пятой завистница Аврора
Уже оставляет следы на бессмертной Лазури*

*Ночь бежит,
Умножая мое страдание
Хлорис, прощай!*

¹⁸⁸ В. Кларк объясняет подобные контрасты «музыкальными задачами», в отличие от контрастов, рождённых из поэтических образов, выражающих смену аффекта [Clark 1966, 118]

Ещё один яркий пример перенесения театральных приёмов в несценический контекст в этом сборнике представляет мадригал “*La bella Erminia*” на текст Г. Казони¹⁸⁹ (см. Том II, №11). В данном случае «мизансцену» подсказывает поэтический первоисточник: первая строфа стихотворения — это слова «от автора», описание Эрминии, склонившейся над телом умирающего Танкреда. Их, по замыслу композитора, озвучивает весь ансамбль. Вторая и последующие строфы у Казони — прямая речь Эрминии, начинающаяся с восклицания «Танкред! О, мой возлюбленный, слабеющий, в крови». Именно эти строки композитор вкладывает в уста сопрано, которому эхом вторит второе сопрано (*Sesto*). Драматургия стихотворения проецируется на композицию мадригала: первая строфа исполняется ансамблем *tutti*, с началом второй строфы меняется метр, происходит смена модуса из сферы *mollis* (*g*) в *durus* (*E*) — очень выразительный прием, мгновенно создающий иную атмосферу. Резкая смена модуса здесь подобна перемене освещения, которая зачастую сопровождает смену мизансцены в спектакле. На авансцене появляется Эрминия, и её реплику предваряет аккорд *basso continuo* в *E*, создающий большой контраст с основной тональностью (*g*). Контраст между строфами усиливается посредством перепада «плотности» звучания (*tutti* сменяет монолог сопрано, сопровождаемый лишь *basso continuo*), а также сменой силлабического пения в трехдольном подвижном метре на свободную декламацию в четырехдольной мензуре.

Таким образом, исключительно музыкальными средствами достигается пространственный эффект: по окончании хорового «пролога» словно поднимается занавес, и взору зрителя предстает Эрминия, оплакивающая умирающего на ее руках Танкреда. Посредством использования приема «эха» композитор создает звуковую перспективу: героиня в воображаемом сценическом пространстве выдвигается на первый план, тогда как эхо (отзвук ее голоса) придает этому пространству глубину.

¹⁸⁹ Подробнее об этом мадригале и его поэтическом первоисточнике см. [Ноговицына 2011].

Не всегда в мадригале выделяется один главный персонаж. Часто у Марини поэтический первоисточник разбивается на несколько монологов, вкладываемых в уста разных голосов-персонажей.

Так, шестиголосный мадригал “*Ecco o Cinzia*” с его пасторальной тематикой (традиционное воспевание весны и отождествление весеннего обновления природы с человеческой любовью в ее счастливой ипостаси) устроен как «хоровод монологов»: в основе его структуры лежит рефренная форма с припевом “*Ecco o Cinzia*”. С сольными репликами поочередно выступают «пастухи» и «нимфы» (первый, затем второй тенор, бас, сопрано), воспевая радость Любви и возрождение природы.

В шестнадцатом опусе композиции многих мадригалов подчинены драматургическому принципу, описанному выше. Например, в четырехголосной пьесе “*Ardimi, struggimi*” поочередно солируют бас, сопрано, тенор. В рефрене мадригала “*Gite, gite sospiri miei*” чередуются соло сопрано и тенора, в строфах же солируют бас, тенор, сопрано.

Примечательно, что структурный принцип «хоровода голосов» встречается не только в рефренных формах, но и в композициях со строфической структурой: “*Languir per un bel volto*”, “*Già son amante*”. Отметим, что в этом собрании композитор почти всегда реализует прямую речь как сольную реплику, поручая ее соответствующему голосу (женскому или мужскому). В “*Languir per un bel volto*” прямая речь «Я девушка» (“*Io son fanciulla*”) звучит из уст сопрано, в “*Già son amante*” реплику «Уже люблю я, не отрицаю» (“*Già son amante no’l niego più*”) поет тенор.

Дуэты и ансамбли

Мадригал “*Non lagrimar fanciullo*” («Не плачь, юнец») для двух альтов, двух скрипок и basso continuo из седьмого опуса являет любопытный пример

дуэта¹⁹⁰ (см. Том II, №7). Поначалу два голоса озвучивают одну персону — искусственного ловеласа, подбадривающего неопытного юнца и готового преподать ему урок похищения поцелуя с уст дамы. Неожиданно меняется метр: энергичную, в ритме шага, четырёхдольную мензуру сменяет стремительное трёхдольное движение, словно знаменуя начало планируемого похищения, которое разыгрывается буквально «в лицах», придавая полифонической имитации совсем иной смысл. Голоса вступают друг с другом в забавную словесную игру, в вымышленный диалог, в котором то один, то другой примеряет на себя роль «похитителя» и «жертвы похищения». При этом разобраться, кто из них кто, невозможно, поскольку голоса поют в одной тесситуре (в музыке нет и намека на имитацию мужского и женского голосов), да и текст «*Я вор*», «*Украдёшь [...] он будет у нас, лишь молчи*» пропеваётся попеременно каждым голосом, в то время как другой вторит ему (или поёт с ним одновременно): «*Ты вор*», «*Украду*».

Этот приём очень театрален, и напоминает типичные сценки с переодеваниями, только в данном случае метаморфоза происходит, прежде всего, на уровне музыкальных средств: метра, темпа и характера изложения. Причём у Марини этот приём — мимолётный, кратковременный, поскольку столь же незаметно происходит возвращение к первоначальному метру и имитационному изложению. Но и в финале не обходится без театральных эффектов: два голоса поют дуэтом (в терцию), но разные тексты, так что возникает ассоциация с оперными ансамблями. Вернувшись к первоначальному имитационному изложению (которое, напомним, звучало в «монологе» одного из персонажей), голоса продолжают, тем не менее, диалог в тексте, и это — весьма остроумный приём композитора.

Канцонетта “*Non vuoi che t’ami*” являет собой один из ярких примеров того, как прямая речь, присутствующая в поэтическом первоисточнике, ста-

¹⁹⁰ Автор текста — Чезаре Ринальди (1559-1639), болонский поэт, которого считают предвестником маринизма, наряду с Гвидо Казони и Томмазо Стильяни. К поэзии Ринальди также обращался композитор, служивший при мантуанском дворе, — Саломоне Росси.

новится поводом для диалога в музыке. Автор этого непритязательного текста неизвестен:

*Ты не желаешь моей любви
и я не буду любить тебя
Но, если меня позовёшь,
Я не услышу
И ты, неблагодарный/-ая,
Бессердечный/-ая
Будешь всё время
Мне повторять:
«Посмотри, посмотри,
что ты делаешь»*

*Коль презираешь,
Я убегу
И по привычке
Не возвращусь
И ты, жестокий/-ая
И неверный/-ая
Будешь всё время
Мне повторять:
«Посмотри, посмотри,
что ты делаешь»*

<...>

Поэтический первоисточник представляет собой гневный монолог отвергнутого влюбленного, который мысленно вступает в диалог со своей дамой сердца, вновь и вновь повторяя ее обидные слова.

Несколько остроумных манипуляций с текстом превращают его в бытовую сценку, где находится место не только влюбленному и его обидчице, но и сторонним наблюдателям. Куплеты попеременно распевает два исполнителя: первую и третью поет бас, вторую и четвертую — сопрано¹⁹¹; этот хитрый прием трансформирует монолог в диалог, бурное выяснение отношений влюбленных, с взаимными упреками, обвинениями, угрозами и после-

¹⁹¹ Композитор тонко подметил здесь грамматические нюансы в тексте, используя их для создания диалога. В первом и третьем куплетах используются прилагательные с окончанием определенного рода, в данном случае женского: *ingrata, dispietata* (1), *cruda, ignuda* (3), тогда как во второй и четвертой строфах прилагательные имеют окончание, применимое как для мужского, так и для женского рода (*crudele, infedele, in-costante, amante*)

дующим примирением. Текстовый рефрен, повторяемый в конце каждой строфы — «Посмотри, что ты делаешь!» — становится и вокальным припевом: его поет сначала сопрано, а затем подхватывают и повторяют поочередно все остальные голоса, словно толпа зевак, случайные свидетели ссоры, окружившие парочку и комментирующие происходящее.

Уже в четвертой строфе интонационный рисунок партии сопрано смягчается, знаменуя примирение. «Выпустив пары», в последнем куплете влюбленные объединяются в дуэте:

*Но если взгляд твой
Смягчится
Я буду обожать тебя,
О, Богиня,
И ты, сжалась
И любя,
Будешь всё время
Мне повторять:
«Посмотри, посмотри,
что ты делаешь»*

Резкие, категоричные мелодические линии начальных куплетов здесь сглаживаются, расцвечиваясь нежными фиоритурами. Удивительно, что из-за этой интонационной перемены в заключительном куплете даже рефрен, оставаясь гармонически неизменным, звучит совсем иначе.

Виртуозное превращение поэтического монолога в красочную сценку с несколькими персонажами иллюстрирует один из самых вдохновенных мадригалов шестнадцатого опуса “*Languir per un bel volto*” («*Томиться по прекрасному лику*»):

*Томиться по прекрасному лику
Страдать и мучиться
Вот – жалкая участь сердца,
Что ищет Любви.*

*Я – юная девушка, и хочу лишь, чтобы
Мой шаг, мой взгляд были свободны
Мне не нужен возлюбленный рядом*

*Наслаждение – ложно, и дары мне ни к чему
Даже если из золота цепи и оковы
Никогда не сто́ит терять свободу.*

При первом прочтении этого текста кажется очевидным, что повествование ведется от одного лица. Однако композитор вновь прибегает к распределению текста «по ролям», и вот уже перед нами — не один, а несколько персонажей, ведущих извечный философский спор о любви и свободе. На одной чаше весов — «золотые оковы» любви, на другой — свобода. Строфа поделена на два монолога — мужской (в первой строфе — тенор, во второй — бас) и женский (сопрано). Тенор воплощает образ влюбленного, познавшего горький вкус любви. Любовная лихорадка лишила его покоя, он жалок сам себе. Музыка ярко рисует этот образ: экскламации и вздохи, и повторяемая, словно в бреду, фраза: «жалкая участь сердца». Душевный трепет этого персонажа подчеркивают скрипки, сопровождающие его пение. Постепенно к тенору подключаются, вторя его словам, другие голоса, олицетворяющие таких же несчастных влюбленных, «узников Амура».

Другой участник «спора» — девушка, чью юность и красоту олицетворяет тембр сопрано. Ее рассуждения, напротив, весьма прагматичны: превыше всего она ценит свободу, не желая сковывать себя любовными узами. Такова и ее музыкальная речь: деловитая, шутливо-капризная, без тени сентиментальности, сопровождаемая только basso continuo. Последние две строки исполняет весь ансамбль — это собеседники, убежденные ее доводами. В этих строках утверждается ценность свободы, которая дороже самых щедрых даров любви. Примечательно, что расппеваются они в танцевальном ритме (на бас чаконы), а заключительные слова «не сто́ит терять свободу» пропеваются в сдержанном четырехдольном движении, и потому звучат торжественно и даже гимнически.

Ансамбли и «хоры»

В мадригале “Уже влюблен я” (“Già son amante”) Марини вновь разбивает строфу на два соло (первые три строки поет тенор, заключительные строки — сопрано) и таким образом превращает первоисточник в диалог, персонажи которого — кавалер, признающийся в любви, и дама, упорно отрицающая искренность его чувств.

*Уже влюблен я, не отрицаю,
На лице моем –
Горестная печать рабства
О, как глупо сердце,
Что хочет кормить любовь ложью
[...]*

Остальные голоса — сначала бас, потом сопрано — подхватывают и поочередно распевают реплику тенора «Уже влюблен я», словно каждый вслед за ним признается в своем чувстве.

Ответную реплику сопрано повторяют затем другие голоса ансамбля. Таким образом, ансамбли здесь служат переключению из частного плана в общий. Поначалу мы воспринимаем монолог тенора как его личную историю, но с включением других голосов оказывается, что тенор — это лишь голос одного из многих влюбленных. Аналогичный эффект использован в реплике сопрано.

В пьесе “Amanti, che faremo” сама строфа диалогична и даже полемична по смыслу:

*1. Влюбленные, влюбленные, что делать нам,
Если в царстве любви нет нам пощады
Оставим погоню за жестокой красотой!
Нет, нет, будем служить Любви
Лишь бы радость – глазам, лишь бы сердцу – огонь.*

*2. И когда же наступит конец вашим мукам,
Коль сердце годами, не тлея, горит?
Нет, нет, не теряйте надежду
Настоящей любви не страшны страданья.*

*3. Ах, отчего надежда
Питает душу фальшивыми обещаниями;*

*Чем больше надеется сердце, тем больше страдает
Нет, нет, если ждешь, то получишь [в награду]
За единственный вздох тысячи наслаждений.*

В первых строках содержится мысль о тщетности любовных мук (эти слова поручены тенору), в заключительных — напротив, призыв подчиниться всемогущей власти любви (его исполняет весь ансамбль). Как и в концерте “*Languir per un bel volto*”, поэтический первоисточник представляет собой «философский» спор о природе любви; но если в том случае прославляется свобода сердца и разума, то здесь, напротив, утверждается мысль о служении Любви, о добровольном рабстве во имя наслаждения. В «режиссуре» Марини тенор обращается к ансамблю, как оратор к толпе влюбленных: он взывает к их благоразумию, но в ответ слышит дружное — «Нет, нет, будем служить Любви»...

Таким образом, в концертах Марини прослеживается разница между ансамблями, которые служат воплощению в музыке разноголосицы, одновременного разговора нескольких персонажей, и хорами в античном смысле, как коллективно пропеваемой моралью, итоговым обобщением.

2.4. Концерт и диалог

Концерт активно взаимодействовал и с другим популярным жанром эпохи — диалогом¹⁹². Диалогичность постепенно, как мы видели, распространилась на концертный мадригал и канцонетту; с другой стороны, всепроникающий концертный стиль привнес нечто новое и в жанр диалога.

Так, в Шестой книге мадригалов Монтеверди (1614) содержится диалог для семи голосов и basso continuo «У тихой реки» (“*Presso un fiume tranquillo*”). По авторскому определению, это «концертный диалог» (“*Dialogo*”).

¹⁹² В рассматриваемую эпоху диалог не относился к числу сценических жанров; вместе с тем, в сфере камерной музыки он причислялся к сочинениям в театральном стиле. Неслучайно среди авторов, в чьих собраниях мы находим образцы этого жанра – видные оперные композиторы своего времени (Росси, Кариссими, Капроли, Чести и др.).

а 7. Concertato”). Определение «концертный» призвано подчеркнуть сочетание голосов с инструментальной группой basso continuo. С точки зрения поэтической структуры пьеса не выходит за рамки мадригального стиля (семисложники, последняя строка каждой строфы – одиннадцатисложник). В основе текста – любовный диалог Эурилло и Филены, пересказываемый и комментируемый рассказчиком. Комментарии от автора Монтеверди поручает пятиголосному ансамблю, диалог влюбленных – солирующим тенору и сопрано.

Пьеса «*Прекрасная Ликори*» (“*Bella Licori*”) для двух высоких голосов Антонио Брунелли, входящая в собрание «Скерцо, арий, канцонетт и мадригалов» 1616 года, также являет собой пример концертного диалога, поскольку содержит партию basso continuo¹⁹³. В отличие от мадригала Монтеверди, здесь нет фигуры рассказчика. Диалог строится как чередование двух сольных арий, распеваемых, куплет за куплетом, влюбленными Ликори и Друзиллой; в финале они поют дуэтом новую арию. Все три, условно говоря, части этого диалога расположены в собрании друг за другом, на отдельных листах, со следующими обозначениями, соответственно: «Четвертая ария. Диалог. Ликори и Друзилла. Поют один куплет за [другим: <...>]. «Пятая ария. Ликори. Отвечает Друзилле». «Шестая ария. На два [голоса]. Друзилла и Ликори вместе».

С первого взгляда может показаться, что автора мало заботила собственно театральность, поскольку «монологи» Друзиллы и Ликори идентичны: написаны пятисложником (“*Bella Li-có-ri, ai tuoi do-ló-ri*”) и поручены одинаковым по тесситуре голосам (сопрано). Контраст персонажей здесь отнюдь не очевиден. Однако композитор создает диалог на уровне музыкальной характеристики: монолог Друзиллы написан в типично ариозном стиле, в трехдольном метре, ответ Ликори – речитативного характера, в четырех-

¹⁹³ Полное название сборника: «Скерцо, арии, канцонетты и мадригалы для одного, двух, трех голосов, для пения в сопровождение китаррона и похожих инструментов»

дольной мензуре. Финальный дуэт основан на новом музыкальном материале и вновь возвращает танцевальный характер первой арии.

Таким образом, здесь драматизация диалога осуществляется не посредством смены регистров голосов или поэтического размера, но исключительно путем сопоставления куплетов ариозного и речитативного склада.

Диалог «*Нимфа*», входящий в собрание Марини op.16 (1649), демонстрирует, какие изменения претерпел жанр диалога за тридцатилетие.

Принципиальная новизна этой пьесы, в сравнении с примерами, рассмотренными выше, лежит в поэтической плоскости. В основу пьесы положен нерифмованный стих, благодаря чему диалог разворачивается весьма непринужденно. Персонажи обмениваются то краткими репликами, то более протяженными фразами, но их ритм нерегулярен, и не складывается в законченную поэтическую форму.

В диалоге Брунелли речь персонажей отличается по своим музыкальным качествам: у Друзиллы она более напевная и ритмически регулярная, в устах Ликори – прихотливый речитатив. В диалоге Марини такого очевидной разницы в стилистике (вероятно, в силу краткости реплик) между персонажами нет. Однако композитор создает настоящую театральную сценку, черпая драматические возможности в разнообразных сочетаниях голосов с инструментами. Действующие лица диалога – капризная Нимфа и Пастух, пытающийся добиться ее расположения. Рассказчик здесь отсутствует, то есть вся сценка разыгрывается «от первого лица».

Пение Пастуха с самого начала сопровождается игрой смычковых инструментов, тогда как Нимфа поет только под аккомпанемент щипковых basso continuo. Звучание ансамбля виол, тянущееся, придает особую теплоту и страстность музыкальной речи Пастуха; наоборот, реплики Нимфы, сухие, краткие и нетерпеливые, подчеркивают ее холодность.

Инструменты исполняют краткие вступительные симфонии – в начале пьесы. Куранта звучит после первого диалога, когда Нимфа на признания и мольбы о любви Пастуха отвечает категорическим «Нет!». Второй раз симфония звучит уже в минорном варианте – тенор восклицает: «Я умру».

Инструменты «покидают» Пастуха только тогда, когда речь заходит о его возможной смерти: он готов умереть от руки своей возлюбленной и обнажает грудь. И в этот самый момент Нимфа, убедившись в силе любви Пастуха, смягчается. Начальную фразу финального раздела “Andiamne” поет именно она... уже в сопровождении инструментов.

Инструменты олицетворяют незримого персонажа этой сценки, проказника Амура, затеявшего очередную игру. Влекомый непреодолимой силой любви, Пастух настойчиво преследует Нимфу. Его музыкальная характеристика поразительно точно передает заикленность на своем чувстве: мелодия сопровождающей его начальную реплику симфонии основана на постепенном восходящем и нисходящем движении в диапазоне кварты, и она назойливо повторяется, пока тянется мольба Пастуха «Нимфа» (Нотный пример). Когда пастух в очередной раз слышит от Нимфы категорическое «Нет», музыка его любви окрашивается в печальные тона: начальная симфония звучит в миноре. Нимфа же свободна от чар Амура: в сопровождении ее партии смычковые не задействованы, ровно до того момента, когда стрела Амура не настигает и ее.

Новые тенденции в итальянской поэзии XVII столетия, которые проявились в трансформации традиционных жанров, рождении новых форм и в значительных переменах, затронувших саму структуру поэтической строки, открыли новые выразительные возможности поэзии, в том числе диалогичность. Музыка в значительной мере способствовала выявлению театрального начала, заложенного в поэтическом первоисточнике. В вокально-

инструментальном концерте эстетика репрезентативности проявилась в своеобразном «слышимом» театре, который был альтернативой оперному жанру как театру «видимому». Во второй половине столетия соотношение музыки театральной и камерной изменилось: опера заняла центральное место в жанровой иерархии, тогда как несценические жанры в театральном стиле — оратория, кантата, серенада — волей или неволей играли роль ее «спутников».

Заключение

Многоголосный мадригал на протяжении XVII столетия оставался важнейшим жанром вокальной музыки, его сочинение было неотъемлемой составляющей композиторского ремесла, показателем высокого профессионализма, делом престижа. Оставаясь укорененным в полифонической традиции Ренессанса, этот жанр воспринял новейшие музыкальные тенденции, в том числе концертную стилистику.

Концертирование было одним из магистральных направлений в музыке этого времени: “*Concerti*”, “*concertini*” так или иначе фигурируют в рассуждениях о новой музыке; им находят место в своих классификациях родов и стилей музыки С. Бонини (1642) и М. Скакки (1646).

Перерождение мадригала в новую, концертную форму явилось естественным следствием смены музыкальных мод. Если в музыке XVI века образцом высшей пробы был мадригал *a cappella*, с его тембровой гомогенностью, то с распространением практики концертирования звуковым эталоном стала темброво разнородная вокально-инструментальная композиция.

Мадригал *a cappella* и концертный мадригал, в их чистом виде, разумеется, являются противоположностями. В монолитной структуре классического мадригала выразилось стремление к выражению единого аффекта. Его целостность достигалась через тембровую однородность, через контрапунктическую текучесть письма и единообразие фактуры.

Идея концерта — в намеренном соединении и сочетании разнородных, контрастных элементов и, в конечном счете, в их согласовании¹⁹⁴. Чем больше элементов — голосов и инструментов, сольных и труппных разделов, типов фактур — композитор сочетает, согласует в композиции, чем сложнее

¹⁹⁴ К слову, в современном итальянском языке “concerto” используется в юридической лексике в значении согласования, договоренности.

и многозвучнее концерт, тем он искуснее, и, следовательно, тем большее изумление (“*meraviglia*”) и наслаждение (“*diletto*”) он вызывает у слушателей.

Недаром авторы публикаций мадригалов XVII века нередко противопоставляют новомодную практику вокально-инструментальной игры «в концерте» пению мадригалов “*da tavolini*”. С точки зрения психологии восприятия, исполнение мадригала *a cappella* — это коллективный опыт интроверсии, погружения в поэзию через совместное плетение музыкальной ткани. Непрослушиваемость поэтического текста, которая критиковалась сторонниками «второй практики», нисколько не смущала мадригалистов именно потому, что категория стороннего слушателя для них была, по меньшей мере, второстепенной.

Если классический мадригал обретал свою суть и смысл в музицировании *per se*, то концерт, с его драматическими контрастами, с подлинно театральными эффектами, явно рассчитан на слушание со стороны (как, собственно, и вся музыка «второй практики»). Концертирование — опыт экстраверсии, коллективного обращения к слушателю, и к тому же репрезентации поэзии.

В то же время, концерт относился к области музыки приватной, предназначенной для ограниченного круга ценителей, посвященных слушателей¹⁹⁵. Вокально-инструментальные концерты Марини — наследники ренессансной “*musica reservata*”, рассчитанные на высокое мастерство исполнителей и утонченный слух тех, кому они адресовалась. Как показывают архивные документы, раскрывающие обстоятельства службы Марини при нойбургском дворе, он являлся привилегированным музыкантом, которому было позволе-

¹⁹⁵ Бонини и Скакки относят концертные мадригалы к камерному стилю, наряду с мадригалами *da tavolini* и инструментальными жанрами. Бонини на основе общности письма объединяет в «третий тип» (*ordine III*) музыкальных композиций «некоторые концерты», а также сценические и несценические образцы “*stile recitativo*”, мотеты и диалоги в “*stile recitativo*”. Камерный стиль включает три жанровых рода: первый из них мадригалы без инструментов, которые принято называть *da tavolini*. Второй — композиции с генерал-басом. Третий — музыка со всякими инструментами: скрипками, виолами, теорбами, лютнями и др.

но сочинять и исполнять свою музыку лично для герцога, сообразно музыкальным вкусам и предпочтениям падрона.

В концерте искусство музыкантов проявлялось в согласном звучании многочисленного ансамбля голосов и инструментов, в умении действовать совместно, не мешая друг другу, а, наоборот, с азартом включаясь в виртуозную имитационную игру, — вот что доставляло особое наслаждение ценителям концертного стиля¹⁹⁶.

Бьяджо Марини по роду службы был постоянным участником таких выступлений. Искусство концертирования было неотъемлемой частью его повседневной службы: сначала в знаменитой капелле Сан-Марко, куда он поступил в пору расцвета венецианского концертного стиля, затем в качестве певца и скрипача в капелле герцога Фарнезе в Парме и в должности *maestro dei concerti* в Нойбурге-на-Дунае. Вероятно, поэтому собрания концертов композитора, охватывающие тридцатилетний период его жизни (с 1618 по 1649 годы), знаменуют собой и основные вехи эволюции концертного стиля. Если в ранних опусах — ор. 2 (1618) и 7 (1624) — главенствует ренессансное понимание концерта как синкретического единства голосов и инструментов (соответствующее ренессансному понятию “*symphonia*”), то в сочинениях 1640-х годов инструментальные партии обретают, в буквальном смысле, свое место и свое «лицо» в композиции.

Включение в мадригал инструментального ансамбля, до сих пор бывшего частью городской музыкальной среды, не только обогатило звучание мадригала новыми красками, но привлекло в концерт жанры и формы, генетиче-

¹⁹⁶ Делла Валле, в частности, так характеризует новую форму музицирования в концерте: «Те, кто хорошо поет и играет, в ансамбле дают друг другу возможность сыграть, и вместо того, чтобы исполнять слишком искусный контрапункт, ведут грациозную игру имитаций. Они демонстрируют свое искусство в способности должным образом повторить то, что другой сыграл вначале, и затем уступить место другим и дать подходящую возможность, чтобы те повторили сыгранное ими. И таким образом, в разнообразной и искусной манере, хотя и без особых сложностей, и глубоких познаний, состоит ценность их игры». Как видно, концертирование импонирует Делла Валле (и его современникам) в особенности тем, что музыканты, играющие в концерте, не стремятся во что бы то ни стало «выпячивать» свое искусство в ущерб благородству и гармонии звучания, в отличие от сольных исполнителей, бравирующих своей виртуозностью.

ски связанные с устной традицией и культурой импровизации — вариации на оstinатный бас (романеска и чакона), танцевальные песни (гальярда, куранта, чакона). Соседство голосов и инструментов в концерте обусловило тесное взаимодействие вокального и инструментального начал в композиции, которое осуществлялось не только на уровне формообразования, но и на уровне тематизма. Инструментальные идиомы проникают в вокальные партии, трансформируя вокальный тематизм. Анализ тематизма концертных мадригалов Марини и его современников показал, что именно в интенсивном взаимодействии вокального и инструментального начал происходила кристаллизации тематизма зрелого барокко.

При сравнении собраний Марини 1620-х и 1640-х годов становится очевидной и еще одна важнейшая тенденция в вокальной музыке первой половины XVII столетия, а именно, усвоение мадригалом черт так называемых «легких жанров» — канцонетты, скерцо, арии. Этот процесс был инициирован в итальянской поэзии конца XVI века творчеством Г. Кьябреры и его последователей, хотя прослеживается он уже у Т. Тассо, Дж. Марино и др. Новые поэтические формы, отличающиеся, с одной стороны, регулярностью метрики и танцевальной упругостью ритма, с другой — принципиальной нерегламентированностью стиха, потеснили в ансамблевом репертуаре мадригальные стихи. Обращение композиторов-мадригалистов к «легким» жанрам повлекло за собой обновление всей композиционной структуры. На смену сквозной структуре мадригалов *a cappella* и первых мадригалов с *basso continuo*, пришла характерная для сольных жанров строфическая форма с рефренами и/или ригурнелями. При этом концертная композиция сохранила свойства, присущие ей генетически: контраст эпизодов тутти и соло, имитационное письмо в сочетании с техникой фобурдона, разделы в стиле театральной декламации, и, главное, характерное для североитальянской школы смешение вокальных и инструментальных тембров.

Эстетика концертирования тесно соприкасается с характерным для эпохи пониманием музыки как ораторского искусства. Но если в сольной монодии и ранней опере оратор, он же певец, персонифицирован: это либо фигура поэта (поэзия пропеваается от первого лица), либо рассказчик, либо конкретный литературный персонаж, то поэтическое пространство многоголосного мадригала многомерно: его населяют одновременно разные персонификации поэта, воспринимаемые зачастую как безымянные персонажи. Движущей пружиной драматургии концерта является диалогичность, которая проявляется на всех уровнях: диалог голосов и инструментов, и диалог голосов-персонажей, на метауровне — диалог разных стилей.

Репрезентативность коренным образом повлияла на функцию и роль инструментов в композиции. Из второстепенной, необязательной, исключительно колористической она стала подлинно драматической; именно инструментальное сопровождение способно придать поющему персонажу характерность и правдоподобность, наполняя риторическое высказывание выразительностью живой эмоции.

Столь тесное взаимодействие вокального и инструментального начала в музыке первой половины XVII столетия осуществлялось, помимо оперы, во всех несценических вокально-инструментальных жанрах; именно в этом соседстве постепенно раскрывалась способность инструментальной музыки, сопровождая слово, умножить силу и выразительность заложенного в нем аффекта.

Таким образом, вокально-инструментальный концерт был одним из магистральных направлений в светском репертуаре первой половины XVII столетия, чье своеобразие определили следующие тенденции:

- 1) закрепление в светской вокальной музыке инструментальной составляющей и растущее многообразие форм концертирования голосов и инструментов в композиции;

2) значительное расширение и усложнение жанровой панорамы в поэзии рассматриваемого периода вследствие рождения новых жанров в русле высокой традиции и включения экспериментальных форм и структур, чье своеобразие предопределило тесное взаимодействие с музыкой.

Обозначенные тенденции явились фактором возрастающей драматизации музыкального произведения и эстетики театральности, которая проявлялась в эту эпоху не только в форме оперного спектакля, но и, в значительной мере, в области камерной музыки, чье развитие протекало параллельно опере и в тесном взаимодействии с ней. Будучи искусством элитарным, она располагала к экспериментаторству, тонким и нестандартным решениям.

Опусы Бьяджо Марини, ярко репрезентирующие феномен концерта, охватывают целую эпоху, отражая ее динамику, как в области жанровых обозначений, так и в смене приоритетов в поэзии. Будучи одновременно певцом и скрипачом, в одинаковой степени осведомленным в сочинении вокальной и инструментальной музыки, Марини предстает как крупная и самостоятельная фигура в музыке первой половины XVII века, чье творчество заслуживает дальнейшего изучения и возрождения из небытия.

Литература

Список сокращений:

На русском языке:

НВМК — Научный вестник Московской консерватории

СтарМ — Старинная музыка

На иностранных языках:

AMw — Archiv für Musikwissenschaft

JSCM — Journal of Seventeenth Century Music

IRASM – International Review of the Aesthetic and Sociology of Music

MQ — Musical Quarterly

NGD — The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

NRMI – Nuova Rivista della Musica Italiana

1. *Андреев М., Хлодовский Р.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М.: Наука, 1988. 296 с.
2. *Арнонкур Н.* Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. С. В. Грохотова. М.: Классика–XXI, 2005. 280 с.
3. *Баранова Т.* Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII вв.: дис ... канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1980. 230 с.

4. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская государственная консерватория, 1997. 571 с.
5. *Бедуш Е., Кюрегян Т.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
6. *Березовская Л.* Трактат Джироламо Дируты «Трансильванец»: обучение органиста в контексте музыкальной теории и практики конца XVI — начала XVII века: дипл. раб. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1991.
7. *Березовская Л.* [пер. и коммент.] «Трансильванец» Джироламо Дируты // Музыкальная академия. 1995. №3. С. 195–204.
8. *Брагина Л.* Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М.: Издательство Московского государственного университета, 2002. 384 с.
9. *Бронфин Е.* Клаудио Монтеверди. Л.: Музыка, 1970. 101 с.
10. *Бялый И.* Из истории фортепианного трио. М.: Музыка, 1989. 94 с.
11. *Галатенко Ю.* Эволюция музыкальности итальянской поэзии: от Дж. Марино до П. Метастазии: дис ... канд. филологических наук. М., 2007. 248 с.
12. *Галатенко Ю.* Проблема музыкальности стиха итальянского поэта Джамбаттиста Марино // Семантика музыкального языка [сборник статей]. Москва: РАМ им. Гнесиных. — Вып.1: Материалы научной международной конференции 27–28 февраля 2002 года / отв. ред. Э. П. Федосова. 2004. С.206–210.
13. *Гаспаров М.* Избранные труды: в 3 томах. Т. I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. 660 с.
14. *Голдобин Д.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко: дис ... канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2008. 791 с.
15. *Голдобин Д.* Ренессансная орнаментика и барочный тематизм //

- Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция / ред.-сост.
Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 92–99.
16. *Голенищев-Кутузов И.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном наследии. М.: Искусство, 1963. С. 115–154.
17. *Декруазетт Ф.* Повседневная жизнь Венеции во времена Гольдони. М.: Молодая гвардия, 2004. 267 с.
18. *Дживелегов А.* Итальянская народная комедия. — М.: Изд. Академии наук СССР, 1954. 298 с.
19. *Джиллио П. Дж.* «О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку»// НВМК. Москва, 2013 №1, С. 6–29.
20. *Дубравская Т.* Генрих Шютц и немецкая мадригальная школа // Генрих Шютц: сб. ст. М.: Музыка, 1985. С. 178–216.
21. *Дубравская Т.* Мадригал: жанр и форма // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 107–126.
22. *Евдокимова Ю.* Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 98–139.
23. *Евдокимова Ю., Симакова Н.* Музыка эпохи Возрождения: *cantus prius factus* и работа с ним. М.: Музыка, 1982. 252 с.
24. *Епишин А.* Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция / ред.-сост. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 147–157.
25. *Епишин А.* Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Спб.: Композитор, 2005. 148 с.
26. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М.: Музыка, 1983. 77 с.
27. *Зейфас Н.* Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. 1975. №3. С. 99–106.
28. *Зейфас Н.* Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975. С. 379–406.

29. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1985. 456 с.
30. Итальянская поэзия XIII–XIX вв. в русских переводах: Сборник / Сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1992. 815 с.
31. Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича: Сборник. М.: Радуга, 2000. 575 с.
32. Катунян М. Импровизация на основе basso continuo // Музыкальное искусство барокко. Стили, жанры, традиции исполнения. М., 2003. С. 131–148.
33. Катунян М. Нотация basso continuo: текст и контекст // Ars notandi: Нотация в меняющемся мире. М., 1997. С. 63–81.
34. Катунян М. “Beatus vir” Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы // SATOR TENET OPERA ROTAS. Ю.Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 124–135.
35. Катунян М. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979. С. 99–126.
36. Катунян М. Basso continuo — путь к новой музыке // Проблемы теории в западноевропейской музыке. М., 1983. С. 52–86.
37. Конен В. Английская инструментальная музыка XVII века // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 107–118.
38. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. 1567–1643. М.: Сов. композитор, 1971. 323 с.
39. Конен В. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 376 с.
40. Коробова А. Мадригал как новая *carmen pastorale* в музыкальном искусстве Ренессанса // СтарМ, №№1–2. М: 2008. С.15–24.
41. Коробова А. О музыкальной поэтике жанра новоевропейской пасторали // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. М., 2005. С. 53–61.

42. *Красуцкая Е.* Импровизация и профессионализм в XVI веке // Московский музыковед. Вып. 2. М., 1991. С. 243–247.
43. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII – XX веков. М.: Сфера, 2003. 345 с.
44. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977. 528 с.
45. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 томах. Т 1. М., 1982. 622 с., Т. 2. М., 1983. 696 с.
46. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
47. *Лыжов Г.* Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди. 2010. № 2. С. 135–176.
48. *Лыжов Г.* Исполнительская аранжировка вокальных полифонических сочинений на рубеже XVI–XVII вв.: между полифонической и гомофонной формой // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция / ред.-сост. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М.: Прест, 1999. С. 81–92.
49. *Максимова А.* Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobiltà di dame) // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция. М., 1999. С. 58–69 с.
50. *Максимова А.* Музыкальный театр Италии первой половины XVII века: не только опера // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция. М, 1999. № 4 (6). С. 25–28.
51. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения/ Сост. текстов и общая вступит. статья [с. 5–92] В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 574 с.
52. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: [Сборник переводов]/ Сост. текстов и общая вступит. статья [с. 5–64] В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
53. *Муратов П.* Образы Италии. В 3-х томах. М.: Арт-родник, 2008. 1024 с.
54. *Насонов Р.* Категория стиля в западной музыкальной историографии

- XX века // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования: сборник статей / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 2006. С. 171–185.
55. *Насонов Р.* «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко: дис ... канд. искусствоведения М., 1995. 454 с.
56. *Насонов Р.* Thema & Subiectum (Основополагающие понятия музыкальной поэтики раннего Барокко в трактате А. Кирхера «Универсальная музургия») // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М., 2008. С. 161–206.
57. *Насонова М., Насонов Р.* Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI – XVII вв.) // SATOR TENET OPERA ROTAS. Ю.Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 114–124.
58. *Ноговицына К.* Бьяджо Марини и его инструментальное творчество: дипл. раб. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, М. 2009. 165 с.
59. *Ноговицына К.* Маньеристские метаморфозы в музыке Бьяджо Марини: со словами и без // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика., Астрахань. 2009. С. 15–19.
60. *Ноговицына К.* “Affetti” Бьяджо Марини в художественном контексте эпохи // Актуальные проблемы современного музыкального образования, Рязань, 2009. С. 141–143.
61. *Ноговицына К.* «Affetti» в музыке Бьяджо Марини: от теории аффектов к музыкальной практике// PAX SONORIS: история и современность. Астрахань, 2009. С. 13–18.
62. *Ноговицына К.* «Эрминия» Гвидо Казони – Бьяджо Марини: ренессансный театр на барочной сцене. // Научный вестник Московской консерватории 2011/1, С. 126–145.

63. *Протопопов В.* Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков. Хрестоматия. М.: Музыка, 1980. 240 с.
64. *Протопопов В.* Контрастно-составные формы // Советская музыка. 1962. № 9. С. 33–38.
65. *Протопопов В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI–начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
66. *Пэрриш К., Оул Дж.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Ленинград: Музыка, 1975.
67. *Сапонов М.* Искусство импровизации (импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения). М.: Музыка, 1982. 77 с.
68. *Сахарова Г.* Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С. 119–141.
69. *Симакова Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Московская консерватория, 2002. 362 с.
70. *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика: в 2-х томах. Том I. М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. 528 с.
71. *Филиппова О.* «Новая музыка» композиции эпохи барокко // SATOR TENET OPERA ROTAS. Ю.Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 143–153.
72. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. В 2-х томах. Том I. М.Композитор, 2003. 472 с.
73. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 512 с.
74. *Холопов Ю.* Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Ташкент, 1982. С. 16–32.
75. *Холопов Ю.* О гармонии Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сборник статей / Т.Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985, С.133–177.
76. *Холопов Ю.* Практические рекомендации к определению лада в

- старинной музыке // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция. М., 1999. С. 11–46.
77. *Холопова В.* Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 1983. 88 с.
78. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. Учебное пособие для музыкальных вузов. СПб. Лань 1999 . 490 с. 1-е изд.
79. *Чекалов К.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: Наследие, 2001. 208 с.
80. *Шестаков В.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 351 с.
81. *Якушкина Т.* Итальянский петраркизм XV–XVI веков: традиция и канон // Автореферат дис. ... доктора филологических наук. Санкт-Петербург, 2009. 38 с.
82. *Abbiati F.* Storia della musica. Il Seicento e il Settecento. Milano: Garzanti, 1967. 737 p.
83. *Allsop P.* The Italian 'Trio' sonata from its origins until Corelli. Oxford monographs on music, vol. XV. Oxford: Clarendon Press, 1992. 334 p.
84. *Allsop P.* Violinistic virtuosity in the seventeenth-century: Italian supremacy or Austro-German hegemony // *Il Saggiatore musicale*, Vol. III, 1996. P. 233–258.
85. *Apel W.* Die Italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert // Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 21. Wiesbaden: Steiner, 1983. 244 p.
86. *Apel W.* Studien über die frühe Violinmusik I // *AMw.* Vol. 30. N. 3, 1973. P. 153–174.
87. *Apel W.* Studien über die frühe Violinmusik II: Die Hauptquellen von 1621 bis 1629 // *AMw.* Vol. 31, N. 3, 1974. P. 185–213.
88. *Apel W.* Studien über die frühe Violinmusik III: Die Hauptquellen von 1630 bis 1639 // *AMw.* Vol. 32, N. 4, 1975. P. 272–297.
89. *Apel W.* Studien über die frühe Violinmusik IV: Die Hauptquellen von 1640 bis 1649 // *AMw.* Vol. 33, N. 3, 1976. P. 213–223.
90. *Apel W.* Studien über die frühe Violinmusik V: Die italienischen

- Hauptquellen von 1650 bis 1659 // *AMw* . Vol. 34, N. 2, 1977. P. 117–147.
91. *Apel W.* Studien über die frühe Violinmusik VI : Die italienischen Hauptquellen von 1660 bis 1669 // *AMw*. Vol. 35, N. 2, 1978. P. 104–134.
92. *Arnold D., Ferraccioli F.* Bassano G. // *NGD*. Vol. 2. P. 860–861.
93. *Assenza C.* La canzonetta dal 1570 al 1615. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997. 268 p.
94. *Assenza C.* La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI // *Rivista Italiana di Musicologia*, XXVI (1991), P. 205–40.
95. *Barbieri P., Mangsen S.* Violin Intonation: A Historical Survey // *Early Music*, Vol. 19, No. 1, 1991. P. 69–88.
96. *Baroncini R.* Giovan Battista Fontana “dal violino”: nuove acquisizioni biografiche? // *Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica / Organo della Società italiana del flauto dolce*. N. 2, 1990. P. 213–224.
97. *Baroncini R.* L' ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento // *Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica / Organo della Società italiana del flauto dolce* . Vol. 17, 2005. P. 71–134.
98. *Baroncini R.* Origini del violino e prassi strumentale in Padania: “sonadori di violini” bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540–1600) // *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento. Atti del Convegno, Salò <...> 1990, I, a cura di M. Bizzarini — B. Falconi — U. Ravasio, Brescia 1992, P. 157–219.*
99. *Barnett G.* L'organizzazione tonale nella musica italiana seicentesca: le sinfonie e le sonate di Tarquinio Merula, Biagio Marini e Giovanni Legrenzi // *Barocco padano 1. Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei sec. XVII–XVIII, Brescia <...> 1999, a cura di A. Colzani — A. Luppi — M. Padoan, Como 2002, P. 211–235.*
100. *Bartel D.* Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, 471 p.

101. *Benzoni G.* Baitelli Lodovico // [http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-baitelli_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-baitelli_(Dizionario_Biografico)/).
Дата обращения 5.12.2014.
102. *Beretta O.* Prefazione, in *B. Marini*, Per ogni sorte di strumento musicale. Libro terzo. Opera XXII (1655). Milano, 1996, P. IX–XXIII.
103. *Beretta O.* Individuata la data di nascita di Biagio Marini // Rivista internazionale di musica sacra, vol. XVII, 1997. P. 189.
104. *Bianco A., Corswarem E., Vendrix P.* Gilles Hayne, Biagio Marini et le duc de Neuburg // Studi musicali / Accademia nazionale di S. Cecilia . Vol. 36, N. 2, 2007. P. 363–441.
105. *Bianco A., Pyron N.* Farina C. // NGD, Vol. 8. P. 563–564.
106. *Bianconi L.* Il Seicento. Vol. 5. Torino: E.D.T, 1991. 392 p.
107. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700 (Neue Vogel), Pomezia : Staderni ; 1977, Vol. II, P. 1054–1059.
108. *Blackburn B. J., Lowinski E.* Luigi Zenobi and his letter on perfect musician// Studi musicali, N. 1, 1993. P. 61–95.
109. *Bille I.* Gli strumenti ad arco e i loro cultori: origine degli strumenti ad arco, liuteria-didattica, storia della musica e delle scuole strumentistiche in generale. Roma: Ausonia, 1928. 219 p.
110. *Blackburn B. J.* Music and festivities at the court of Leo X: a Venetian view // Early Music History, 11, 1992. P. 1–37.
111. *Bonta S.* Legrenzi G. // NGD. Vol. 14. P. 485–489.
112. *Bonta S.* Merula T. // NGD. Vol. 16. P. 471–473.
113. *Borgerding T.* “Preachers, ‘Pronunciatio,’ and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony” // The Musical Quarterly, Vol. 82, No. 3/4, Special Issue: “Music as Heard” (Autumn - Winter, 1998), P. 586–598.
114. *Boyden D.D.* The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967. Vol. XXIII, 569 p.
115. *Boyden D. D.* When is a Concerto not a Concerto? // MQ, Vol. 43, No. 2

- (Apr., 1957), P. 220–232. URL: <http://www.jstor.org/stable/740314>
116. *Braun W.* Scherzo e scherzando: alcune annotazioni sullo stile concertante // *Seicento inesplorato: l'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza: atti del 3. Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo 17, Lenno - Como, 23-25 giugno 1989 / a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan. Como: A.M.I.S., 1993. P. 11–18.*
117. *Brown H., Jones S.* Lira da braccio // *NGD. Vol. 14. P. 742–745.*
118. *Brunner G.* Biagio Marini (1597–1665). *Die Revolution in der Instrumentalmusik, Schrobenuhausen: Verlag Benedikt Bickel, 1997. 252 S.*
119. *Bucofzer M. F.* *Music in the Baroque Era. New York: Norton & Company, 1947, 487 p.*
120. *Caffi F.* *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia (dal 1318 al 1797). Firenze, 1987. 580 p.*
121. *Calcagno M.* *From Madrigal to Opera: Monteverdi's Staging of the Self/University of California Press, 2012, 329 p.*
122. *Caldwell J.* Canzona // *NGD. Vol. 5. P. 75–78.*
123. *Cantalupi D.* *La tiorba (chitarrone) ed il suo uso come strumento per il basso continuo in Italia nel 17. secolo. Cremona: Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, 1996. 189 p.*
124. *Carapezza P. E.* *L'ultimo oltremontano o vero l'antimonteverdi// NRMI Vol. IV, 1970. P. 213–43, 411–44.*
125. *Carter S.* *The String Tremolo in the 17th Century // Early Music. Vol. 19. No. 1, 1991. P. 43–59.*
126. *Carter T.* *The Search for Musical Meaning // The Cambridge History of Seventeenth-Century Music / ed. by Carter T., Butt J. Cambridge University Press, 2005. P. 158–196.*
127. *Carver Anthony F.* *Concertato. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 14 Oct. 2014. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06242>*

128. *Clark. W.* A contribution to sources of musica reservata // *Revue belge de musicologie*, Vol. 11, No. 1/2 1957, 27–33. URL:
<http://www.jstor.org/stable/3686320>
129. *Clark. W.* The vocal music of Biagio Marini (c. 1598–1665). 2 Vol. Yale University, Ph.D. Diss. Ann Arbor: UMI, 1966. 412 p.
130. *Clemencic R.* Gli strumenti musicali tra Manierismo e Barocco// *Ecco Mormoral l'Onde. La musica nel Barocco*. Trieste, 1995. P. 162–181.
131. *Colori della musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento / a cura di Annalisa Bini, Claudio Strinati, Rosella Vodret.* Milano: Skira, 2000. 293 p.
132. *Collins T. A.* Musica secreta strumentali. The aesthetics and practice of private solo instrumental performance in the age of monody (ca 1580- ca 1610) // *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, Vol. 35, 2004. P. 47–62.
133. *Collins T.A.* “Reactions against the Virtuoso”. Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno// *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, No. 2, 2001. P. 137–152.
134. *Comelli M.* Poetica e allegoria nel "Rinaldo" di Torquato Tasso// <http://ledibooks.com/rinaldotasso/front-matter/3-la-questione-della-gravitas/>
Дата обращения: 28.11.2014.
135. *Conforti A.* Il violino. Lo strumento e la sua musica: storia e tecnica, repertorio e mercato. Milano, 1987. 159 p.
136. *Coryat T.* Coryat's Crudities: hastily gobled up in Five Moneth's Travels <...>. 1611. R./ Glasgow: University Press, 1905. 408 p.
137. *Cusick S., Larue J.* Sinfonia // *NGD*. Vol. 23. P. 419–420.
138. *Cypess R.* Biagio Marini and the meanings of violin music in the early Seicento, diss., Yale University: New Haven. 2007. 347 p.
139. *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: Laaber, 1967. 523 p.
140. *Daverio G.* In Search of the Sonata da camera before Corelli // *Acta*

- musicologica, VII, 1985. P. 195–213.
141. *Dell'Antonio A.* Castello D. // NGD. Vol. 5. P. 254.
142. *DeFord R.* "Canzonetta" // Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808>.
Дата обращения 24.11. 2014.
143. *DeFord R.* The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century // *Acta Musicologica*, Vol. 59, Fasc. 2 (May – Aug.), 1987. pp. 127–215.
144. *Del Silenzio R.* Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa nei secoli XVI e XVII. 3 vol. Opere in antologie. Firenze: L.S. Olschki, 1992. 1573 p.
145. *Dent E. J.* Italian chamber cantatas // *Musical Antiquary*, 1910–1911. P. 142–153, 185–199.
146. *Dunn T.D.* Fontana G.B. // NGD. Vol. 9. P. 75.
147. *Dunn T.D.* Introduction // Biagio Marini. Madrigali et symfonie, op. 2, WLCSM No. 3, 2005. P. I–X.
148. *Dunn T.D.* Lo "Zio oscuro" : the music of Giacinto Bondioli / Thomas Dunn . - In *Barocco padano / a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan* . P. 197–234.
149. *Dunn T.D.* Marini B. // NGD. Vol. 15. P. 862–863.
150. *Dunn T.D.* The Instrumental Music of Biagio Marini. 2 vol. PhD diss., Yale University, 1969. 489 p.
151. *Dunn T.D.* The sonatas of Biagio Marini: structure and style // *Music Review*. Vol. XXXVI, 1975. P. 161–179.
152. *Dunning A.* Musica reservata // NGD. Vol. 17. P. 474–477.
153. *Einstein A.* The Italian Madrigal. 3 vol. Translated by Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, Oliver Strunk. Princeton University Press, Cumberlege, London, 1949. 1121 p.
154. *Einstein A.* Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher.

- 1614-1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 9. Jahrg., H. 3. (Apr. - Jun., 1908), P. 336–424.
155. *Erig R.* Introduction // Giovanni Bassano. *Ricercate, passaggi et cadentie 1585*. Basel, 1976. P. 1–4.
156. *Fabbri P.* Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento, Roma, Bulzoni, 2003. 420 p.
157. *Fallows D.* Affettuoso // NGD. Vol. 1. P. 181.
158. *Fano F.* Biagio Marini violinista in Italia e all'estero // Chigiana, s. 2, XXII 1965, P. 41–57.
159. *Fano F.* Nuovi documenti e appunti su Biagio Marini // Scritti in onore di Luigi Ronga. Milan and Naples. 1973. P. 145–156.
160. *Federhofer H.* Eine neue Quelle der musica reservata//S. 32– 45.
161. *Fenlon I.* Rossi S. // NGD. Vol. 21. P. 731–733.
162. *Ferrari Barassi E.* Espressività, sensualismo e artificio nella musica strumentale protobarocca// Musicologia humana. Studies in honour of Warren and Ursula Kirkendale / ed. by Siegfried Gmeinwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer. Firenze: Leo Olschki, 1994. P. 327–343.
163. *Ferrari Barassi E.* Gli strumenti musicali nell'opera teorica di Vincenzo Galilei // “Varietà d'harmonia et d'affetto”. Studi in onore di Giovanni Marzi per il suo LXX compleanno, a cura di Antonio Delfino, Lucca, Libreria Musicale Italiana — Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona – Centro di Musicologia “Walter Stauffer”, Cremona, “Studi e Testi Musicali”, Nuova Serie, 5, 1995, P. 109–132.
164. *Ferrari Barassi E.* Gli strumenti musicali lombardi fra Cinquecento e Settecento// Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480–1780, a cura di Valerio Terraroli, Milano, Skira, 2000. P. 207–234.
165. *Ferrari Barassi E.* La musica “violinistica” a Brescia tra Cinquecento e Seicento// 2: Sessione musicologica: Salò, 7 ottobre 1990 / a cura di Rosa Cafiero, Maria Teresa Rosa Barezzi. P. 17–41.

166. *Ferrari Barassi E.* Ripensando alle origini del violino: morfologia, impiego, repertorio // Un corpo alla ricerca dell'anima: Andrea Amati e la nascita del violino 1505–2005, Vol. II: Saggi, Cremona, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco 2005, P. 50–87.
167. *Ferrari Barassi E.* Tarquinio Merula e il dialogo di “Satiro e Corisca” // Estratto da: Anuario musical, Barcelona 1973, Vol. XXVII, P. 131–146.
168. *Fiore J.* The Canzonetta spirituale in the late sixteenth century in Italy. Thesis (Ph.D.) University of Chicago, 2009. 691 p.
169. *Forchert A.* Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur // Die Sprache der Natur. Regensburg: Fricke.1989, S. 151–169.
170. *Fulton S.* Harp: multi rank harps in Europe outside Spain // NGD. Vol. 10. P. 902–908.
171. *Fütterer M.* Das Madrigal als Instrumentalmusik: Versuch einer aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. — Bosse, 1982. 291 S.
172. *Gibelli V.* La musica strumentale di Biagio Marini// Secondo incontro con la musica italiana e polacca: musica strumentale e vocale-strumentale dal Rinascimento al Barocco, Bologna, 1970. P. 55–65.
173. *Gibelli V.* Una composizione sacra del periodo milanese di Biagio Marini// Studi in onore di Giuseppe Vecchi, a cura di I. Cavallini. Modena, 1989. P. 129–143.
174. *Giovani G.* “Old and Rare music and Books on music”: le Cantade “ritrovate” di Alessandro Grandi”// Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, N.1. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2010. P. 147–185.
175. *Glixon J.* Far il buon concerto: Music at the Venetian Scuole Piccole in the Seventeenth Century, Journal of Seventeenth-Century Music, Vol. 1, 1995. P. 34–46.
176. *Groote I.* Musik in italienischen Akademien: Studien zur institutionellen Musikpflege: 1543–1666 // Analecta musicologica, 39. Laaber: Laaber-Verlag, 2007. 453 p.

177. *Guerrini P.* Per la storia della musica a Brescia: frammenti e documenti inediti // In Note d'archivio per la storia musicale : periodico trimestrale / diretto da Raffaele Casimiri . Anno XI, n. 1, 1934. P. 1–28.
178. *Hall F. A.* The polyphonic Italian madrigal from 1638 to 1745. Toronto, 1978. 526 p.
179. *Herzog S.* Strophic discourse and Stefano Landi's "La morte d' Orfeo": syntax in music and poetry during the Cinquecento and Seicento. Diss., Southern California., 1996. 520 S.
180. *Holzer R. R.* Music and poetry in seventeenth century Rome: Settings of the canzonetta and cantata texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Francesco Melosio, and Antonio Abati. PhD. Ann Arbor: Pennsylvania University, 1990, 1010 p.//
<http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI9112575>
181. *Hudson R., Cusick S.* Balletto // NGD. Vol. 2. P. 599–602.
182. *Hudson R.* Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona // Journal of the American Musicological Society 23, 1970. P. 302–14.
183. *Hutchings A.* Concerto. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press //
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>.
Дата обращения 5.12.2014
184. Italienische Diminutionen die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiten Sätze. Herausgeb. von Richard Erig. Zürich: Amadeus Verlag, 1979. 416 p.
185. *Iselin D.* Biagio Marini: sein Leben und seine Instrumentalwerke. Hildburghausen: Gadow, 1930. 83 p.
186. *Kämper D.* Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien// Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Bd. X, Köln/Wien: Böhlau Verlag, VII. 1970. 329 p.
187. *Kendrick R. L.* The sounds of Milan: 1585–1650. Oxford: Oxford university

- press, 2002. 528 p.
188. *Köchel L. von* Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867. Nach urkundlichen Forschungen. Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869. 160 p.
189. *Kunze S.* Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrieli // *AMw*, XXI. 1964. P. 81–110.
190. *La musica a Brescia / dossier a cura di Attilio Mazza.* Brescia: Grafo, 1979. 158 p.
191. *Laini M.* Vita musicale a Venezia durante la Republica. Istituzioni e Mezenatismo. Venezia, 1993. 248 p.
192. *Lanfranco G. M.* Scintille di musica, 1530 [prefaz. di G. Masera]/ Rist. anast. Bologna: Forni, 1988. 143 p.
193. *Leopold S.* Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts / *Analecta musicologica*, 29. Laaber: Laaber Verlag, 1995. 298 S.
194. *Leopold S.* Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper// *Die Musikforschung*, 31. Jahrg., H. 3 (Juli/September 1978), pp. 245–257. P. 5–6.
195. *Lewis Hammond S.* The madrigal: a research and information guide. New York: Routledge. 2011. 374 p.
196. *Libin L.* Early Violins: Problems and Issues // *Early Music*, 1991. Vol. 19, No. 1. P. 5–8.
197. *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra cinque e seicento*, Atti del Convegno a cura di Rosa Cafiero e Maria Teresa Rosa Barezzani, 2 vol. Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana, 1990. 415 p.
198. *Lonardi M.* Biagio Marini // AG 085.1 [Аннотация к компакт-диску]. Genova, 1996
199. *Mabbett M.A.* The Italian Madrigal in 1620-1650. PhD. London: University of London, 1989. 296 p.
200. *Macioce M.* La metrica italiana// <http://www.accademia->

alfieri.it/pagine/metrica6.htm. Дата обращения: 28.11.2014

201. *Mangsen S.* Ad libitum Procedures in Instrumental Duos and Trios // Early Music, Vol. 19, No. 1, 1991. P. 29–40.
202. *Mangsen S.* Sonata. Baroque // NGD. Vol. 23. P. 671–677.
203. *Maniates M. R.* Mannerism In Italian music and culture, 1530–1630. Manchester- Manchester University Press. 1979. 678 p.
204. *Marvin C.K.* Two Practices, Three Styles: the Evolution of Typologies of Compositional Genre in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italian Writings on Music. // A thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Toronto, 1998. 312 p.
205. *Maylender M.* Storia delle accademie d'Italia (con prefazione di S.E. Luigi Rava)/ Rist. anast. [Sala Bolognese]: Forni, 1976. Ripr. facs. dell'ed.: Bologna, 1926–1930. 5 vol. 5660 p.
206. *McMullen D.M.* German Tanzlieder at the Turn of the Seventeenth Century: the Texted Galliard // Music and German Literature: their Relationship since the Middle Ages, ed. J.M. McGlathery. Columbia: SC, 1992. P. 34–50
207. *Miller R.* Divorce, Dismissal, but No Disgrace: Biagio Marini's Career Revisited // *Recercare*. Vol. IX. 1997. P. 7–16.
208. *Mischiati O.* Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori. Tomo II// a cura di Mariella Sala ed Ernesto Meli. Firenze 1992, P. 607–641 (Biagio Marini)
209. Musica da concerto 1630–1750. Storia della musica. Vol. 6 / a cura di Gerald Abraham. Trad. di Mario Manzari, Enrico Reggiani. Milano : Feltrinelli : Garzanti, 1991. 851 p.
210. Musica nel Veneto. Vol. 1–3 / a cura di P. Fabbri, Milano, 1999. 200 p.
211. *Nutter D. A.* The Italian polyphonic dialogue of the sixteenth century University of Nottingham, Great Britain, 1977
212. *O'Regan N.* Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico. JSCM. Volume 6, no. 1 URL: <http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html>

213. *Ossi M.* Claudio Monteverdi's Concertato Technique and Its Role in the Development of His Theoretical Thought. Ph.D. diss., Harvard University, 1989. 349 p.
214. *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. URL: <http://www.jstor.org/stable/831449>. Дата обращения 5.11.2014.
215. *Pelicelli N.* Musicisti in Parma nel sec. XVII: musicisti forestieri in Parma e parmigiani fuori di Parma // *Note d'archivio per la storia musicale: periodico trimestrale / diretto da Raffaele Casimiri*. Anno XII, N. 2, 1935. P. 82–92.
216. *Petrucchi F.* Cozzando Leonardo *Dizionario bibliografico degli italiani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-cozzando_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/leonardo-cozzando_(Dizionario-Biografico)). Дата обращения 5.12.2014
217. *Piperno F.* «Concerto» e «concertato» nella musica strumentale italiana del secolo decimosettimo // *Recercare*, Vol. III, 1991. P. 169–202.
218. *Piperno F.* Modelli stilistici e strategie compositive della musica strumentale del Seicento // *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. Nattiez, IV, *Storia della musica europea*, Torino 2004, P. 430–446.
219. *Piperno F.* Prefazione, in B. Marini, *Affetti musicali. Opera I*, a cura di F. Piperno, Milano 1990, P. XIII–XXXVIII.
220. *Pirrotta N.* "Scelte poetiche di Monteverdi", *NRMI* 21 10-420. 1968. P. 226 – 254.
221. *Pirrotta N.* Early opera and aria // *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*/ Pirrotta and Elena Povoledo. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 237–80.
222. *Pirrotta N.* Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. Cambridge. Mass. & London: Harvard University Press, 1984. 485 p.
223. *Pitoni G.O.* Notitia de' contrappuntisti e compositori di musica dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700, a cura di Cesarino Ruini // *Studi e testi per la storia della musica*, Vol. VI. Firenze: Olschki, 1988. 387 p.

224. Poesia d'amore italiana dalle origini al primo Novecento / a cura di A. Bonino. Milano, 2007. 979 p.
225. *Praetorius M.* Syntagma musicum <...> Bd. 1–3. Wolfenbüttel, 1614–1619/R.
226. *Ricciardi E.* Torquato Tasso and Lighter Musical Genres: Canzonetta Settings of the Rime // *The Journal of Musicology*, Vol. 29, No. 4, 2012, P. 385–421. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2012.29.4.385>. Дата обращения: 20.11.2014
227. *Robbins-Landon H.* Venezia: Cinque secoli di musica. Milano: Rizzoli, 1991. 199 p.
228. *Rognoni Taeggio F.* Selva de varii passaggi. Milano, 1620/R.
229. *Rosand E.* Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli. Ph. D. New York University, 1971. 390 p.
230. *Rosand E.* Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley: University of California Press, 1991. 684 p.
231. *Rose G.* The Italian Cantata of the Baroque Period. // *Baroque Music I: Seventeenth Century*, edited by Ellen Rosand. New York and London: Garland Publishing, 1985.
232. *Rose G.* Polyphonic Italian Madrigals of the Seventeenth Century // *Music & Letters*, Vol. 47, No. 2 (Apr., 1966), pp. 153–159
233. *Sansovino F.* Le cose notabili et maravigliose della citta di Venetia. Venetia, 1585.
234. *Sansovino F.* Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XII libri. Venetia, 1581.
235. *Sartori C.* Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Firenze, V. 1 1952, 652 p., V. 2 di aggiunte e correzioni con nuovi indici, 1968., 264 p.
236. *Schick H.* Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen und Entwicklungslinien, Tutzing: Schneider, 1998. 400 p.

237. *Schmitz E.* Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert //Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 11. Jahrg., H. 4. (Jul.-Sep., 1910), P. 509-528 URL: <http://www.jstor.org/stable/929265>
238. *Schwandt E.* Capriccio // NGD. Vol. 5. P. 100–101.
239. Seicento inesplorato, Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como: A.M.I.S., 1993
240. *Selfridge-Field E.* Addenda to Some Baroque Biographies // Journal of the American Musicological Society, Vol. 25, No. 2, 1972. P. 236–240.
241. *Selfridge-Field E.* Dario Castello: A Non-Existent Biography // Music & Letters, Vol. 53, No. 2, 1972. P. 179–190.
242. *Selfridge-Field E.* Instrumentation and Genre in Italian Music, 1600–1670 // Early Music, Vol. 19, No. 1, 1991. P. 61–67.
243. *Selfridge-Field E.* La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi. Torino: Edizioni RAI, 1980. 326 p.
244. *Selfridge-Field E.* Neri [Negri] M. // NGD. Vol. 17. P. 765–766.
245. *Stefani G.* Musica barocca. Poetica e ideologia. Angeli e sirene. Milano, 1987.
246. *Talbot M.* Ritornello // NGD. Vol. 21. P. 446–447.
247. *Tcharos S.S.* Beyond the boundaries of opera: Conceptions of musical drama in Rome, 1676–1710. PhD diss. Princeton: Princeton University, 2002. 228 p.
248. *Tcharos S.S.* Opera's Orbit: Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 320 p.
249. *Testi F.* La musica italiana nel seicento. Vol. 2. Milano: Bramante, 2 Vol. 1972.
250. The Cambridge Companion to the Concerto Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 309 p.
251. The Cambridge History of Seventeenth-century music/ edited by Tim Carter and John Butt. Cambridge: University Press, 2005. 591 p.

252. *Tibaldi R.* Strumenti e forme strumentali nel mottetto italiano del primo Seicento: alcune riflessioni. Con una nota su di Pietro Lappi// Barocco padano 6. Atti del XIV Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII Brescia, 16-18 luglio 2007 a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan/ Como: A.M.I.S. 2010. P.7–96.
253. *Timms C.* Cantata// *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748>.
 Дата обращения 5.12.2014
254. *Tomlinson G.* Monteverdi and the end of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press, 1987. 280 p.
255. *Valentini A.* Musicisti Bresciani ed il Teatro Grande. Brescia, 1894. 162 p.
256. *Torchi L.* La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII. Torino [etc.]: Fratelli Bocca, 1901. 278 p.
257. *Torelli D.* “Sopra le tenebre del mio povero inchiostro”: Biagio Marini e la musica sacra// Barocco padano 4. Atti del XII Convegno internazionale sulla musica sacra nei secc. XVII–XVIII, Brescia 2003/ a cura di A. Colzani — A. Luppi — M. Padoan. Como, 2006, P. 145–204.
258. *Vatielli F.* "Il madrigale drammatico e Adriano Banchieri", 1927// Arte e vita musicale a Bologna. Bologna: Forni, 1969. P. 59–115.
259. *Vecchi G.* Madrigale concertante e Tarquinio Merula a Varsavia", *Quadrivium* 18/2, 1977. P. 131–175.
260. *Westrup J.* Aria // *NGD*. Vol. 1. P. 887–897.
261. *Whenham J.* Duet and dialogue in the age of Monteverdi, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press. 1982
262. *Wiermann B.* Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhundert. Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, 650 S.
263. *Zoni M.* Curiose & moderne inventioni. L’opera VIII nella musica strumentale di Biagio Marini// Barocco padano 3. Atti dell’XI Convegno

internazionale sulla musica sacra nei secc. XVII–XVIII, Brescia 2001/ a cura di A. Colzani — A. Luppi — M. Padoan, Como, 2004. P. 117–142.

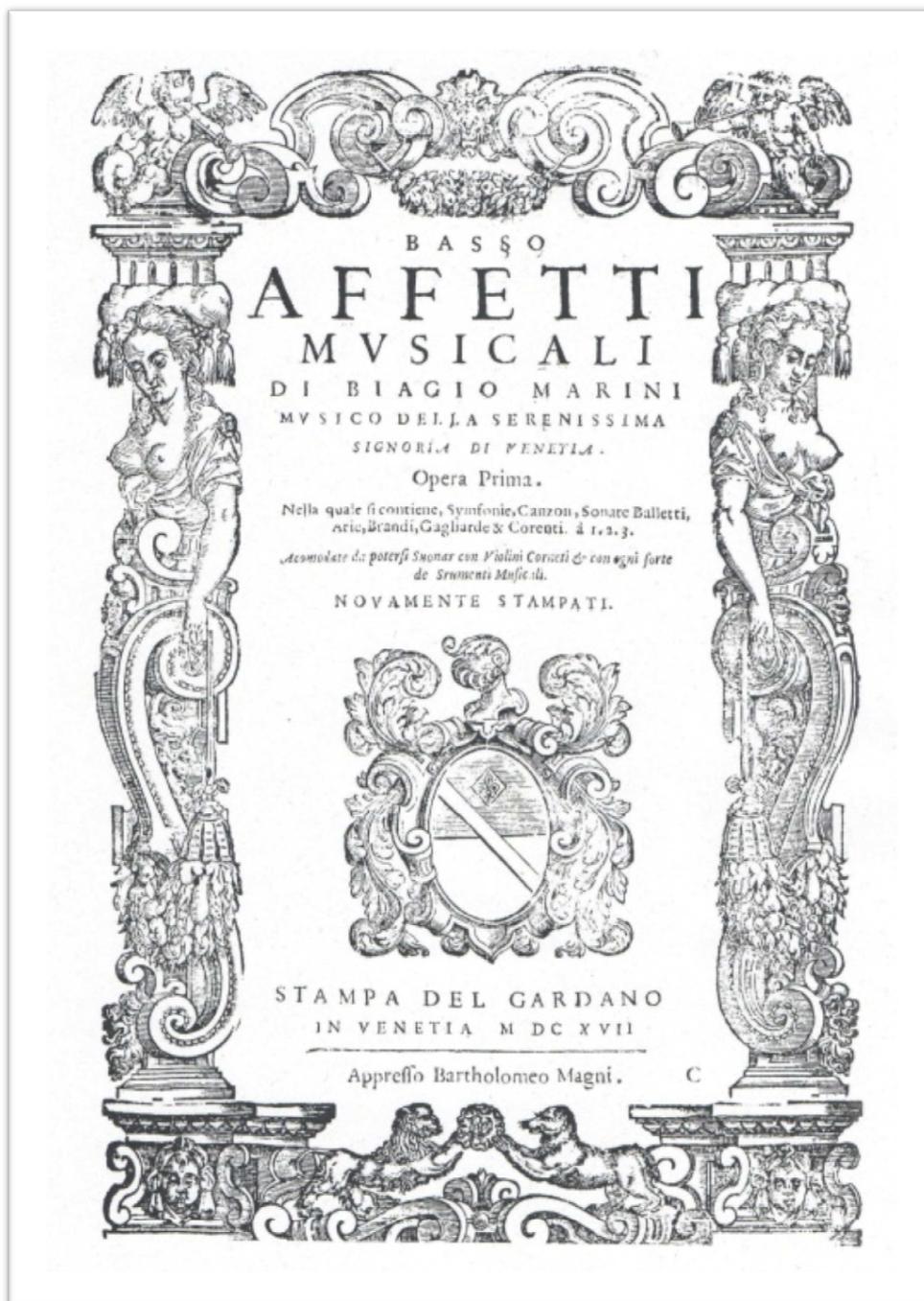
264. *Zoni M.* Prefazione della edizione moderna op. 8 “Sonate, sinfonie, canzoni <...>” di Biagio Marini. Milano, 2004. P. I–XVIII.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

ТИТУЛЬНЫЕ ЛИСТЫ СОБРАНИЙ

Инструментальные собрания смешанного типа
(в голосах и частично в партитуре)

“Affetti musicali” op. 1



БАС

АФФЕКТЫ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ

СОЧИНЁННЫЕ БЪЯДЖО МАРИНИ

МУЗЫКАНТОМ СВЕТЛЕЙШЕЙ

СИНЬОРИИ ВЕНЕЦИИ.

Сочинение Первое.

В котором содержатся симфонии, канцоны, сонаты, балетти,

арии, бранли, гальярды и куранты. Для 1, 2, 3 голосов.

Предназначены для игры на скрипке, корнете и всякого рода

музыкальных инструментах.

ТОЛЬКО ЧТО ИЗДАВАННЫЕ.

ТИПОГРАФИЯ ГАРДАНО В ВЕНЕЦИИ, 1617,

Напечатано у Бартоломео Маньи¹.

Надпись на титульном листе обрамлена орнаментом, центральными фигурами которого являются две симметрично расположенные кариатиды, опирающиеся на эфы (f), обычно украшающие деку смычковых инструментов. Музыкальная символика этим не ограничивается — орнамент нижней части листа составлен из переплетающихся эф. В орнаменте верхней центральной части также использованы мотивы скрипичного корпуса — головки скрипки.

Кариатиды держат в руках кисти разнообразных фруктов, цветов и зелени. Кариатида по правую сторону молода и миловидна, фрукты и зелень, которые она держат, свежи. Кариатида по левую сторону — её противоположность, она мрачна, на лице печать скорби; цветы, фрукты в кисти, которую она держит, подёрнуты увяданием. Картину двух противоположных аффектов дополняют профили диковинных существ, выглядывающие из-за эфы. Они расположены зеркально симметрично — на стороне, условно говоря, весёлой кариатиды, чудовища благодушно настроены. Наоборот, лица тех, кто окружает печальную кариатиду, искажены злобной усмешкой.

В центре титульного листа помещено изображение фамильного герба Гардано, а в нижней части имеется обрамление — изображение двух животных, льва (слева) и медведя (справа), также являющихся символами дома Гардано.

¹ Анджело Гардано умер в 1611 г. Его дело перешло к мужу дочери, Диаманте, Бартоломео Маньи. Примечательно, что посвятил Марини этот опус представителям другой семьи книгопечатников — Дж. Мария и Томмазо Джунти.

SONATE
SYMPHONIE

Canzoni, Pass'imezzi, Baletti, Corenti,
Gagliarde, & Retornelli,
A 1. 2. 3. 4. 5. & 6. Voci,
Per ogni sorte d'istrumenti.

Vn Capelcio per Sonar due Violini Quattro parti. Vn Ecco
per tre Violini, & alcune Sonate Capelicose per Sonar
due étre parti con il Violino Solo, con altre
cutiose & moderne inuentioni.

Opera Ottaua.

CON PRIVILEGIO.

DEL SIGNOR BIAGIO MARINI
Accademico Occulto Gentilomo
& Maestro della Musica.

^{mo}
DEL SER. SIG. WOLFGANGO VILLELMO
Conte Palatino del Reno, Duca di Bauiera,
Giugliers, Cleues, & Berg. &c.

CANTO Primo.

STAMPA DEL GARJANO
IN VENETIA MDCXXVIII.

Appresso Bartolomeo Magni, A

СОНАТЫ

СИМФОНИИ

Канцоны, Пассамеццо, Балетто, Куранты,

Гальярды и Ритурнели

на 1, 2, 3, 4, 5 и 6 голосов.

Для всякого рода инструментов.

Каприччио для игры на двух скрипках четырёх партий². Эхо

для трёх скрипок и некоторые пьесы оригинального характера для игры

двух и трёх голосов на одной скрипке, с другими

любопытными и новомодными изобретениями.

Сочинение восьмое

С ПОЧЁТНЫМ ПРАВОМ

СИНЬОРА БЬЯДЖО МАРИНИ

Таинственного Академика, Благородного Господина

и учителя музыки

СВЕТЛ^{ШЕГО} СИН^{РА} ВОЛЬФГАНГА ВИЛЬГЕЛЬМА.

Князя Рейнского, Герцога Баварии,

Юлих-Клеве-Берга и прочих

ТИПОГРАФИЯ ГАРДАНО

В ВЕНЕЦИИ, 1629 Г.

Напечатано у Бартоломео Маньи

² Имеется в виду игра на скрипке двойными нотами. В каприччио есть эпизод, в котором каждая скрипка исполняет имитационно-полифоническое двухголосие; тем самым, действительно, создаётся эффект бóльшего количества голосов-исполнителей.

Издание в голосах

“Per ogni sorte d’stromento musicale” op. 22

Violino Primo

PER OGNI SORTE D’STROMENTO
MUSICALE

Diuersi generi di Sonate, da Chiesa, e da Camera,
A Due, Trè, & à quattro.

Con l’Alfabero alle più proprie, per la Chitarra
alla Spagnola a beneplacito.

Libro Terzo. Opera X X I I.

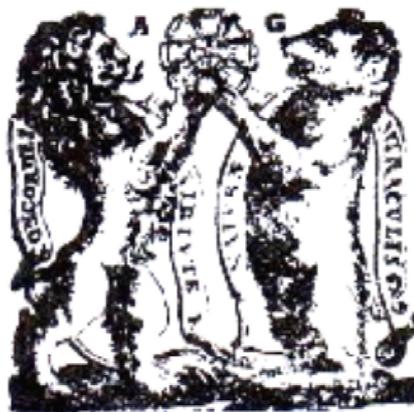
Confacrata

MO
AL SER FERDINANDO MARIA

ELETTORE DEL S. R. IMP.

Conte Palatino del Reno, Duca di Bauiera & c.

Dal Cauualier BIAGIO MARINI.



IN VENETIA M DC L V.

Apresso Francesco Magni A

Первая Скрипка

ДЛЯ ВСЯКОГО РОДА

МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Различные виды сонат церковных и светских

На Два, Три и четыре голоса

с алфавитом для испанской гитары по желанию

Книга третья Сочинение 22

Посвящена

ЕГО СИАТ^{ВУ} ФЕРДИНАНДО МАРИИ,

КУРФЮРСТУ С[ВЯЩЕННОЙ] Р[ИМСКОЙ] ИМП [ЕРИИ]

графу Рейнскому и герцогу Баварскому и прочее

Кавалером БЪЯДЖО МАРИНИ

В ВЕНЕЦИИ 1655, [напечатано] у Франческо Маньи

В целом, оформление издания ор. 22 куда более скромное, нежели у его предшественников — ор. 1 и ор. 8. На титульном листе сохранён лишь фамильный герб книгопечатников Гардано; декоративного оформления с кариатидами и чудовищами нет. Возможно, подобная перемена в художественном стиле издания связана с тем, что нотопечатное дело к этому времени перешло от Бартоломео к Франческо Маньи.

“*Madrigali et symfonie*” op. 2



БАС

МАДРИГАЛЫ

И СИМФОНИИ

Для одного, 2.3.4.5 [голосов]

БЪЯДЖО МАРИНИ

Музыканта Светлейшей Синьории Венеции

В Академии Взволнованных известного как Звучный (Risonante)

СОЧИНЕНИЕ ВТОРОЕ

Посвящённое покровителю

СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ СИНЬОРУ ДЖОЗЕППЕ

Теодольдо Катани, начальнику почты

Его Преосвященства Короля Богемии

Типография Гардано

В ВЕНЕЦИИ, 1618

[Напечатано] у Бартоломео Маньи

Титульный лист оформлен иначе, нежели в дебютном собрании Марини. Возможно, поскольку с момента издания ор. 1 прошло менее года, издатель посчитал нужным использовать другой трафарет для новой публикации того же автора. Текст окружён рамкой из цветочно-фруктового орнамента, в который причудливо «вплетены» фигуры людей, животных, купидонов.

SESTO

PER LE MUSICHE DI CAMERA

CONCERTI

A quatro 5.6. Voci, & Instrumenti

Opera Settima.

DI BIAGIO MARINI

Accademico occulto Maestro di Capella
appresso il Serenissimo Sig. Volfgango
Villemo Conte Palatino del Reno,
Duca di Bauiera, Giuliers,
Cleues, Berg, &c.

ALL'ALTEZZA SVA CONSACRATI



Stampa del Gardano.

IN VENETIA M. DCXXXIII.

Appresso Bartolomeo Magni. F

ШЕСТОЙ [Голос]

ДЛЯ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

К О Н Ц Е Р Т Ы

для четырёх 5.6. Голосов и Инструментов

Сочинение седьмое

Б Ъ Я Д Ж О М А Р И Н И

Таинственного Академика, Руководителя Капеллы

Светлейшего Синьора Вольфганга

Вильгельма, графа Рейнского,

герцога Баварского и Юлих-

Клеве-Берга

П О С В Я Щ Ё Н Н О Е Е Г О В Ы С О Ч Е С Т В У

Типография Гардано

В В Е Н Е Ц И И 1 6 3 4 г .

[Напечатано] у Бартоломео Маньи.

Для оформления титульного листа использовался трафарет, во многом схожий с тем, что мы наблюдали на обложке ор. 2. Его тематика — цветочный орнамент с искусным вплетением (с первого взгляда неразличимым) обнажённых человеческих фигур.

CANTO ò Tenore, ouero Altò
COMPOSITIONI VARIE
PER MUSICA DI CAMERA
A Due, Tre, Quattro, Cinque, Voci, e parte con due Violini
D E D I C A T E

All' Illustrissimo, & Reuerendissimo Signor il Signor
D. VALERIANO SCAGLIA
ABBEATE GENERALE DELL'ORDINE OLIVETANO
D A B I A G I O M A R I N I
Gentil'huomo, & Cauagliere del Serenifs. Palatino di Noiburg.
O P E R A D E C I M A T E R Z A .



I N V E N E T I A , A
Apresso Alessandro Vincenti. MDCXXXI.

КАНТУС или Тенор, или Альт

РАЗЛИЧНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

ДЛЯ ДОМАШНЕГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

для Двух, Трёх, Четырёх, Пяти Голосов и с партией двух скрипок

ПОСВЯЩЁННЫЕ

Сиятельному и Почтеннейшему Синьору

Д. ВАЛЕРИАНО СКАЛЬЯ

ГЛАВНОМУ АББАТУ ОЛИВЕТАНСКОГО ОРДЕНА

БЪЯДЖО МАРИНИ

Дворянином и Кавалером Светлейшего Правителя Нойбурга

СОЧИНЕНИЕ ТРИНАДЦАТОЕ

В ВЕНЕЦИИ

[Напечатано] у Алессандро Винченти. 1641

CORONA MELODICA

EX

DIVERSIS SACRÆ MUSICÆ FLORIBVS

CONCINNATA,

Duabus, Tribus, Quatuor, Quinq. Sex & pluribus
vocibus ac Instrumentis
distincta,

SERENISSIMÆ

ANNÆ CATHARINÆ CONSTANTIAE

SERENISSIMORVM POLONIÆ &c. REGVM

FILIA AC SORORI DICATA;

AVTORE

EQVITE BIAGIO MARINI,

SERENISSIMI PALATINI NEOBVRGENSIS

DVCIS BAVARIA, IVLIA, CLIVIA, MONTIVM &c
Capellæ Magistro.

Opus decimum quintum.

B. CONTINVS.



ANTVERPIÆ

Apud Hæredes PETRI PHALESII,
M. D. C. XLIV.

МЕЛОДИЧЕСКИЙ ВЕНОК

СПЛЕТЕННЫЙ ИЗ ЦВЕТОВ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

на два, три, четыре, пять, шесть и более голосов и инструментов

посвященный

СВЕТЛЕЙШЕЙ

АННЕ КАТАРИНЕ КОНСТАНЦИИ

ДОЧЕРИ И СЕСТРЕ СВЕТЛЕЙШИХ КОРОЛЕЙ ПОЛЬШИ

АВТОР

КАВАЛЕР БЬЯДЖО МАРИНИ

Руководитель капеллы

СВЕТЛЕЙШЕГО ПРАВИТЕЛЯ НОЙБУРГСКОГО

ГЕРЦОГА БАВАРИИ, ЮЛИХ-КЛЕВЕ-БЕРГ И ДР.

Сочинение пятнадцатое

Непрерывный Бас

Антверпен

издано под руководством Петера Фалеза

1644 год

CONCERTO TERZO
DELLE
MUSICHE DA CAMERA
DEL
CAVALIER BIAGIO MARINI

A 3. 4. 5. 6. E PIU VOCI.

CON DVE VIOLINI, ET ALTRI STRUMENTI.

OPERA XVI.

CON SACRATA

AL SERENISS.^{MO} ET INVITTISS.^{MO}
LEOPOLDO GVGLIELMO

Arciduca d'Austria, Duca di Borgondia, Styria, Carinthia
Carnia, Vuirtenbergo, &c. Vescouo d'Argentina,
Alberstad, Poffa, Olmitz &c. Conte del Tyrola,
Goritia &c. Generale dell'Armi per S. M.
Cattolica in Fiandra &c.

BASSO CONTINVO



IN MILANO,

Per Carlo Cavigno, vicino alla Rosa T. 649.

Con licenza de' Superiori.

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ

КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

КАВАЛЕРА БЬЯДЖО МАРИНИ

ДЛЯ 3.4.5.6. И БОЛЕЕ ГОЛОСОВ

С ДВУМЯ СКРИПКАМИ И ДРУГИМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

СОЧИНЕНИЕ XVI

ПОСВЯЩЁННОЕ

СВЕТЛЕЙШЕМУ И ПОЧТЕННЕЙШЕМУ

ЛЕОПОЛЬДУ ВИЛЬГЕЛЬМУ

Эрцгерцогу Австрии, Герцогу Бургундии, Ширии, Каринтии,

Карнии, Вюртенберга и епископа Аргентины,

Альберштадта, Поссы, Ольмитца и так далее Князю Тироля,

Гориции и так далее, Генерала Армии С[вященной] Католической

В[ласти] Фландрии и прочих

BASSO CONTINUO

В МИЛАНЕ

У КАРЛО КАМАНЬО, недалеко от Розы 1649.

С высочайшего позволения

«Salmi per tutte le Solennità dell'Anno», op. 18

Violino Primo.

SALMI

Per tutte le Solennità dell' Anno Concertati nel moderno stile,
ad vna Due, e Trè voci con violini e fenza.

DEL CAV. BIAGIO MARINI

Maestro di Capella delli Cavalieri Nell' Accademia
della Morte di Ferrara.

Libro Primo. Opera XVIII.

Confacrata.

ALLA SERENISSIMA SIGNORA

ARCIDVCHessa ANNA D' AVSTRIA

Nata Principessa Di Toscana.



Stampa del Gardano

IN VENETIA M DC LIII

Apresso Francesco Magni

E

Скрипка Первая

ПСАЛМЫ

для всех Торжеств Года, Концертируемые в современном стиле

для одного, Двух, и Трёх голосов со скрипками и без

КАВАЛЕРА БЬЯДЖО МАРИНИ

Капельмейстера Кавалеров Академии Смерти в Ферраре

Книга первая. Сочинение XVIII

Посвящённое

СВЕТЛЕЙШЕЙ СИНЬОРЕ

ЭРЦГЕРЦОГИНЕ АННЕ АВСТРИЙСКОЙ

Урождённой Принцессе Тосканы

Типография Гардано

В ВЕНЕЦИИ, 1653 [Напечатано] у Франческо Маньи

Титульный лист оформлен исключительно просто и строго; единственное его украшение — фамильный герб Гардано. Исчезла пышная орнаментика, характерная для венецианских изданий начала XVII века.

ALTO

VESPERI

PER Tutte le Festiuità dell'anno. A Quattro voci.

Da cantarsi in CAPELLA E nell'Organo.

Dedicati

ALLA MAESTA SACRA

^{mo}
DEL SER. D. GIOANNI IL QVARTO

RE Di Portogallo & c.

Libro Secondo. Opera XX

DEL CAVALIER BIAGIO MARINI



Stampa del Gardano

IN VENETIA M DC LIIII

Apresso Francesco Magni

АЛЪТ

В Е Ч Е Р Н И

НА все Празднества года

Для четырёх голосов

Для пения без сопровождения и на органе

Посвящены

ЕГО СВЯТЕЙШЕСТВУ

СВЕТЛЕЙШЕМУ ХУАНУ ЧЕТВЁРТОМУ

КОРОЛЮ Португалии и прочих

Книга вторая. Сочинение XX

КАВАЛЕРА БЪЯДЖО МАРИНИ

Типография Гардано

В ВЕНЕЦИИ 1654 [напечатано] у Франческо Маньи

ALTO
LACRIME DI DAVIDE
SPARSE NEL
MISERERE

Concertato in diuerfi modi A due Tre Quattro e più voci
Cò due violini a beneplacito Litanie de Santi abbreviate,
Motetti, e Tantù ergo Sacramentum.

Opera X X I.

Confacrata

ALL' ILL^{mo} ET EMINENTIS^{mo} SIG^{re}
MONSIGNOR MARQUARDO

Vescouo d'Aistett, Prencipe del S. R. Impero.

Dal Cauallier Biagio Marini



IN VENETIA M DC L V

Apresso Francesco Magni

АЛЬТ

СЛЁЗЫ ДАВИДА

ПРОЛИТЫЕ В

MISERERE

Для двух, Трёх, Четырёх и более голосов, которые различным образом сочетаются

с двумя скрипками по желанию; Литании Святых сокращённые

Мотеты, и Tantum ergo Sacramentum

Сочинение XXI

Посвящённое СИЯТ^{МУ} и ВЕЛИКОЛ^{МУ}

МОНСИНЬОРУ МАРКВАРДО

Епископу Айхштета, князю С[вященной] Р[имской] Империи

От Кавалера Бьяджо Марини

В ВЕНЕЦИИ 1655 под руководством Франческо Маньи.

Издания в партитуре

“*Scherzi e canzonette*”, op. 5

**SCHERZI.
E CANZONETTE**
A una, e due voci
DI BIAGIO MARINI
Musico, e Sonator di Violino dell' A. S. di Parma:
Accomodate da cantarsi nel Chitarone, Chitariglia, &
altri Stromenti simili:
Con i suoi Ritorneli per il Violino, e Chitarone.
OPERA QUINTA.
Al Serenissimo
FERDINANDO GONZAGA
Duca di Mantoua, e Monf. &c.



IN PARMA, M. DC. XXII.
APPRESSO ANTEO VIOTTI.
Con licenza de' Superiori.

СКЕРЦО
И КАНЦОНЕТТЫ

Для одного и двух голосов

БЬЯДЖО МАРИНИ

Музыканта и скрипача Его Высочества [герцога] Пармы

Приспособленные для пения с китароном, китарильей и

Другими инструментами подобного рода

Со своими ритурнелями для скрипки и китарона

СОЧИНЕНИЕ ПЯТОЕ

Сиятельнейшему

ФЕРДИНАНДО ГОНЗАГА

Герцогу Мантуи и Монф[erratо] и проч.

В ПАРМЕ, 1622

[НАПЕЧАТАНО] У АНТЕО ВИОТТИ

С высочайшего позволения

LE LAGRIME D'ERMINIA

In Stile recitativo,

Con alcune Ode da cantarsi con termine affettuoso nel Chi-
tarone, Clavicordo, o altro stromento simile:

DI BIAGIO MARINI

Musico, e Sonator di Violino dell' A. S. di Parma:

OPERA SESTA.

All' Illustrissimo, & Reuerendissimo Signore
Il Sig. CARDINAL D'ESTE.



IN PARMA Per Anteo Viotti. M. DC. XXIII.

Con Lic. nra. del Superiori.

СЛЁЗЫ

ЭРМИНИИ

в Стиле театральной декламации

с несколькими Одами для пения в состоянии любовного волнения с китароном,
клавикордом или другим инструментом подобного рода

БЪЯДЖО МАРИНИ

Музыканта и скрипача Его Высочества [герцога] Пармы

СОЧИНЕНИЕ ШЕСТОЕ

Сиятельнейшему и Светлейшему

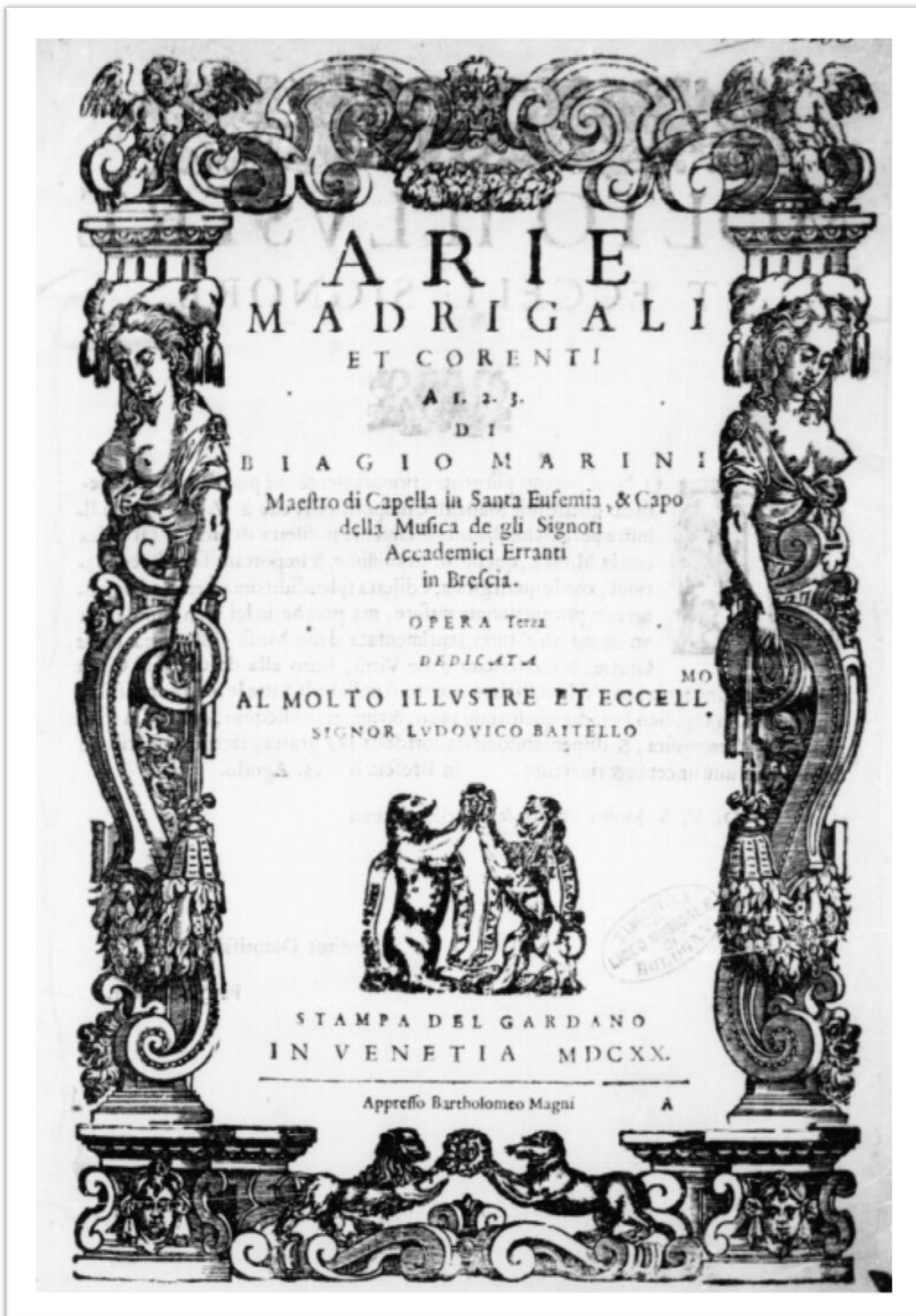
Синьору КАРДИНАЛУ Д'ЭСТЕ

В ПАРМЕ, [напечатано] у Антео Виотти. 1623

С лицензией лучших

Смешанные издания (в голосах и частично в партитуре)

“Arie, madrigali et correnti”, op. 3



АРИИ

МАДРИГАЛЫ

И КУРАНТЫ

ДЛЯ 1.2.3 [голосов]

БЪЯДЖО МАРИНИ

руководителя капеллы святой Евфемии и директора

музыки Синьоров

Академиком-Скитальцев

в Брешии

СОЧИНЕНИЕ третье

ПОСВЯЩЁННОЕ

СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ И СВЕТЛЕЙШЕМУ

СИНЬОРУ ЛЮДОВИКО БАИТЕЛЛО

ТИПОГРАФИЯ ГАРДАНО В ВЕНЕЦИИ, 1620

[напечатано] у Бартоломео Маньи



Canto Primo

БЪЯДЖО МАРИНИ

ТАИНСТВЕННОГО АКАДЕМИКА

МАДРИГАЛЕТТИ ДЛЯ ОДНОГО ДВУХ ТРЁХ

и Четырёх Голосов, с несколькими Виланеллами для пения

с испанской китарильей, китароном

или другим подобным инструментом

и со своим Basso continuo

КНИГА ПЯТАЯ СОЧИНЕНИЕ ДЕВЯТОЕ

МАЭСТРО МУЗЫКИ С[ветлейшего]

Синьора **ВОЛЬФГАНГА ВИЛЬГЕЛЬМА** графа Рейнского

герцога Баварского и Юлих-Клеве-Берга и проч.

С ПРИВИЛЕГИЕЙ

ТИПОГРАФИЯ ГАРДАНО

В ВЕНЕЦИИ, 1635

[Напечатано] у Бартоломео Маньи.

Приложение II

(КОМПОЗИЦИОННЫЕ СХЕМЫ СОЧИНЕНИЙ Б. МАРИНИ)

Схема 1: “*Deh come ancor*”

Голоса	2 Tenori	Tutti, SSA	Tenore solo	Tutti, TTB	SSA,TTB	Tutti, SSA	Tenore, Soprano	Tutti	Tenore solo	Tutti
Текст	<i>Deh come ancora</i>	<i>Fugge, fugge la notte</i>	<i>Perché si ratta</i>	<i>Fugge</i>	<i>Amica note</i>	<i>Fugge</i>	<i>Verrà quel giorno</i>	<i>Verrà quel giorno</i>	<i>me ritogliendo</i>	<i>Fugge</i>
Строфы*	1(1-4)	1(5-6)	2 (1-4)	1(5-6)	3(1-4)	1(5-6)	4(1-3)	4(1-3)	4(4)	1(5-6)
Разделы	A	R	B	R₁	C	R	D	E		R₂
Такты	1-31	32-51	52-65	66-85	86-106	107-126	127-150	151-169	170-176	177-201
Метр	C	3/2; C	C	3/2; C	3/2	3/2; C	C	3/2	C	3/2; C
Финалис	C	G	C	G	A	G	E	A		C

*В скобках указаны строки, используемые в данном разделе

Схема 2: “*Ecco o Cinzia*”

Голоса	Tenore solo	Tutti	Tenore solo	Tutti	Tenore II solo	2 Tenori	Tutti	Basso solo	Soprano solo	Tutti	Tutti	Tenore solo	Tutti
Текст	<i>Ecco o Cinzia</i>	<i>Ecco o Cinzia</i>	<i>Sovviammi il tempo</i>	<i>Ecco o Cinzia</i>	<i>In si lieta stagione</i>	<i>Anci le piante</i>	<i>Ecco</i>	<i>Non udisti tu</i>	<i>Ma che dico</i>	<i>Ecco</i>	<i>Mira</i>	<i>o de vezzosi augelli</i>	<i>salutan maggio</i>
Строфы	1	1	2	1	3	4	1	5	6	1	7(1-5)	7(6-9)	7(10-11)*
Разделы	A	R(A1)	B	R	C	D	R	E	F	R	G		
Такты	1-27	28-63	64-80	81-116	117-124	125-134	135-170	171-184	185-194	195-230	231-248	249-260	261-267
Метр	3/2	3/2	C	3/2	C	C	3/2	C	C	3/2	C	3/2	C
Финалис	E	C	D	C	A	G	C	G	D	C	C	c	G

Схема 3: “Gite, gite sospiri miei”

Soprano	Tutti	SA, TB	Tenore/Tutti	Basso	Soprano/Tutti	Tenore, Alto/Soprano, SAB	Soprano	Soprano	Tenore II/Tutti
Gite, gite, sospiri miei/	Alla guerra		Gite, gite, sospiri miei/Alla guerra		Gite, gite, sospiri miei/Alla guerra		Se provai dura guerra	Se trovo pace	Gite, gite, sospiri miei/ Alla guerra

Схема 4: “O Cloride”

Голоса	Tutti	2 V-ni, Chit., B.c.	Basso	2 V-ni, Chit., B.c.	Soprano	2 V-ni, Chit., B.c.	Tutti (da capo)
Текст	<i>O, Clorida, se colli infiorano</i>	Ciaccona	<i>Si sentono</i>	Ciaccona	<i>Discacciati</i>	Ciaccona	<i>O Clorida, ecco che moro mi</i>
Строфы	1		2		3		4
Метр	3/1	3/1	C;3/1	3/1	3/1;C	3/1	3/1
Разделы	A	R	B	R	C	R	A₁

Схема 5: “Non vuoi che t’ami”

Basso	Tutti: S,A, TB	Soprano	Tutti	Basso	Tutti	Soprano	Tutti	Basso, Soprano	Tutti
Non vuoi che t’ami	Guarda, guarda che fai	Se mi disprezzi	Guarda	Se ‘l mio dolore	Guarda	Se in te pietade	Guarda	Ma se’l tuo lume	Guarda
3/1		3/1		3/1		3/1		3/1	
A		A1		A2		B		A1	
1		2		3		4		5	
A		A		A		G		A	

Схема 6: “Gia son amante”

	2 V-ni	Tenore	2 V-ni	Tenore	Basso	Tutti	Soprano	Tutti
Строфы/ строки								
1		1. Già son amante		2-3. Dal mio sembiante	1. Già son amante	1. Già son amante	4-5. Ah, che stolto	Ah, che stolto
2		1. Chi sia il mio sole		2-3. Piu non si puole	1. Chi sia il mio sole	1. Chi sia il mio sole	4-5. Ah, che stolto	Ah, che stolto
3		1. Gli affanni miei coprir non so		2-3. Tal hor vorrei nel mio viso	1. Gli affanni miei coprir non so	1. Gli affanni miei coprir non so	4-5. Ah, che stolto	Ah, che stolto
	R	A	R	B	a₁	a₂	C	c₁

Схема 7: “*Tirinto mio*”

R1 Ритурнель	A ₁ Куплет на мат. R	R ₂	A _{2,1}	R _{2,1} . трансп . на 4 вверх	A _{2,2}	R ₂ /R _{2,1}	A ₃	R ₃	A ₄	R ₄	A ₅
2 V-ni, 3 V-le, Chit-ne, B.c.	Canto, 3 V-le, Chit-ne, B.c.		2 Can, B.c.		2 Ten.+B.c.		Canto, Tenore/Tenore, 2 V-ni, Chi-ne/ Canto, Viole/ Tutti		2 C., 2 T./2 T./ 2 C.+A., 2 T.+B./ Tutti		Tutti
16 тактов	16	8	8	8	8	16	8+4+8+8	8	8+8+12+4	12	8+5+29

Схема 8: “*Crudel tu voi partire*”

A ₁	Cor ₁ (Corrente I)	A ₂	Cor ₂ (II)	A ₃	Cor ₃ (III)	A ₄	Cor ₁ (IV)	A ₅ (=A1) реприза!	Cor ₂ (V)	A ₆	Cor ₃ (VI)	A ₇
C+V- le+B.c.	2V-ni, 3V-le, V- ne, B.c.	2C+B.c.	Str.	2T./Tutti	Str.	T.+2 V-ni	Str.	C+V- le+B.c.	Str.	Tutti		Voci
24	8:l:8	24	8:l:8	4/4/4/4/4/4	8:l:8	24	8:l:8	24	8:l:8	24	8:l:8	18

Схема 9: “Ardimi, struggimi”

“Tripola”				“Tripola”				“Tripola”				
Soprano, Alto	2 V-ni	Tutti	Basso	Soprano, Alto	2 V-ni	Tutti	Soprano	Soprano, Alto	2 Violini	Tutti	Tenore, Soprano	Tutti, 2 V-ni
Ardimi struggimi	R	Ardimi	Che mai non troverai	Ben ti prometto	R	Ben ti prometto	Ma sol questo m’ancide	Tal che si cerchi	R		Così dolce mia vita	Non sia
3/1			C	3/1			C		3/1		C	C
1(1-2)		1(1-2)	1(3-5)	2(1-2)			2(3-5)	3(1-2)			3(3-5)	3(4- 5)
A							E				C-D	A

Схема 10: “Languir per un bel volto”

Голоса	Строфа	Tenore solo	Tenore, V-ni	Tutti	Soprano	Soprano, V-ni	Soprano	Tutti, Basso	Tutti
Текст	1 parte	Languir per un bel volto	E stoltezza d’un core	E stoltezza d’un core	Io son fanciulla	Non voglio	Falso il piacer	Sebben son d’oro	Perder la liberta
Строки		1-2	3-4	3-4	5-7	7	8	9-10	10
Метр		C	3/1	3/1	C	3/1	C	3/1	C
Раздел		A	B	B1	C	B	C1		
Состав		Basso	Basso, 2 V-ni	Tutti	Soprano	Soprano, V-ni	Soprano	Tutti, Basso	Tutti
Текст	2 parte	Morir ne morir mai	E miseria d’un cor	E miseria d un’ core	Io son fanciulla	Non bramo	Duro il server	Sebben son d’oro	Perder la liberta