

**Юлия Литвинова**

# ИНСТРУМЕНТЫ *ANTICHI* И *MODERNI* В ОПИСАНИЯХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАБИНЕТОВ АГОСТИНО АМАДИ И АНТОНИО ГОРЕТТИ

(К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСТОЧНИКОВ)<sup>1</sup>

Средневековье оставило Возрождению в наследство путаницу в музыкальной терминологии и привычку возводить к древности многие инструменты. По мере изучения античных источников и более или менее успешных попыток возродить прославленное искусство древних происходило постепенное осознание коренных различий между античной и ренессансной музыкой. Перед мысленным взором гуманистов постоянно находились и сопоставлялись две великие музыкальные традиции — современная и античная, но если первая существовала как живая музыкальная практика, то вторая — лишь в виде свидетельств, письменных и изобразительных.

Подлинные древнегреческие и древнеримские музыкальные инструменты, а точнее их фрагменты, стали доступны только в результате масштабных археологических раскопок, которые были предприняты главным образом в XX веке. Случайный характер подобных находок, равно как и их малочисленность, свидетельствуют о том, что во времена античности отсутствовала традиция собирания и хранения музыкальных инструментов. Отсутствовала эта традиция и в Средние века. Музыкальные инструменты, за исключением органа, звучавшего в церковной службе, не пользовались особым почтением<sup>2</sup>, да и сама практика музицирования не предполагала больших инструментальных составов. Ситуация меняется только к концу XV века, когда инструментальная музыка обретает относительную самостоятельность, а инструменты становятся предметом пристального внимания как профессиональных музыкантов, так и просвещенных любителей музыки<sup>3</sup>.

---

Литвинова Юлия Александровна — сотрудник отдела периодических изданий Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Трудно переоценить значение античных источников в перемене отношения к музыкальным инструментам. Осмысление гуманистами существующего инструментария посредством категорий, вычитанных у античных авторов, возвышало скромные «орудия» простых музыкантов, ибо арфы, лютни или, например, виолы рассматривались в таком случае как ренессансные аналоги античной лиры, а шалмей или волюнки — как аналоги тибже. Сведения, почерпнутые из античных источников, использовались также и при изобретении новых инструментов, понимаемом нередко как возвращение к древним образцам. Инструменты, созданные в подражание античным, несомненно, вызвали интерес сильных мира сего, коллекционировавших все удивительное и необычайное. Одновременно, приобщаясь к искусству Орфея, властители заказывали у лучших мастеров великолепные органы и клавесины, лютни и виолы — подлинные шедевры инструментального, а равным образом и декоративно-прикладного искусства, — которые были достойны, чтобы на них играли, например, Изабелла д'Эсте или Элизабетта Гонзага, и которые с гордостью можно было бы продемонстрировать соседям и высоким гостям из других государств.

«Возвысись», музыкальные инструменты заняли достойное место в кабинетах (*studio*) ренессансных гуманистов и их могущественных покровителей — среди книг, математических и астрономических приборов, скульптур, картин, оружия и проч. Некоторое представление о том, как могли выглядеть первые инструментальные коллекции, позволяют составить интарсии, украшавшие кабинеты, или, точнее, студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино и его сына Гвидобальдо — в Губбио (ил. 1, 2)<sup>4</sup>. К середине XVI века коллекционирование инструментов сделалось настолько популярным, что упоминание об этом увлечении обнаруживается в трактате

<sup>1</sup> Статья представляет собой существенно расширенную и переработанную версию доклада, который был прочитан на международной научной конференции «Историческая память в культуре Возрождения», организованной в октябре 2008 года Комиссией по культуре Возрождения Научного совета РАН «История мировой культуры», а также Обществом медиевистов и историков раннего Нового времени. Текст доклада см.: [5].

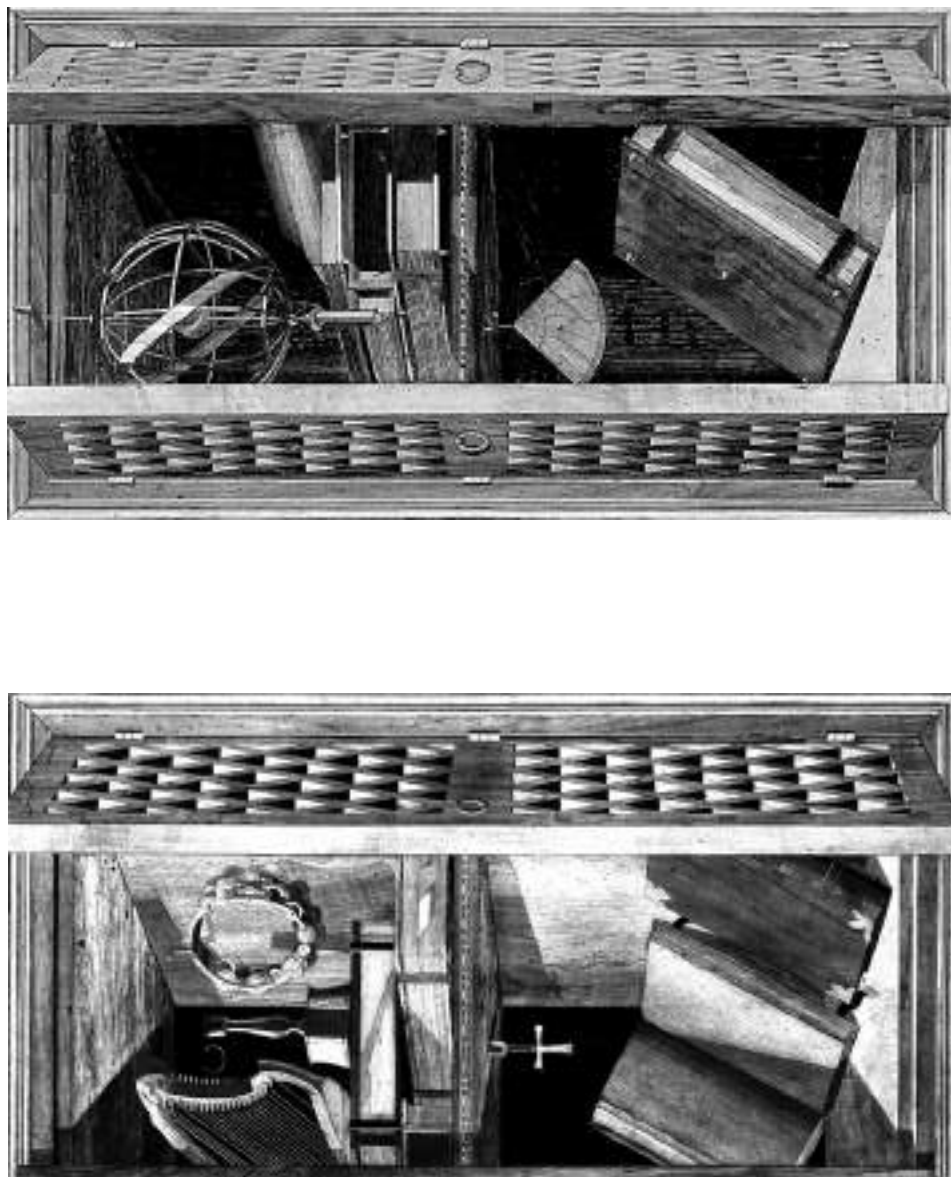
<sup>2</sup> Особое положение занимали, разумеется, библейские музыкальные инструменты, изображенные и истолкованные, в частности, в так называемых Посланиях св. Иеронима Дарданам (IX–X в.). Исчезнув, однако, задолго до написания этих Посланий, библейские инструменты являлись в Средние века предметом не столько коллекционирования, сколько религиозно-мистических размышлений. Впрочем, легко можно представить, чтобы какой-нибудь храм прослыл обладателем тех или иных музыкальных «реликвий» (например, одной из струн с псалтерия царя Давида, тимпана Иеронима и проч.). Изображения библейских инструментов в средневековых рукописях см. в статье К. Пейджа [69]. Гравюры библейских инструментов согласно Посланиям св. Иеронима представлены также в трактатах С. Вирдунга (1511) [111, C3–C4v; рус. перевод: 2, 21–23] и М. Преториуса (1619) [79, Col. XXXII, XXXIII и XXXIV].

<sup>3</sup> О собирании и хранении музыкальных инструментов см., в частности: [49]; общий обзор инструментальных коллекций эпохи Возрождения и Барокко (преимущественно итальянских) представлен в статьях Луизы Червелли [26] и Ренато Меуччи [62].

<sup>4</sup> Крошечные студиоло не всегда могли вместить все музыкальные инструменты. Известно, что инструментальная коллекция Лоренцо Великолепного хранилась в палаццо Медичи на Виа Ларга не в студиоло, или *scrittoio* (тосканск. «канцелярия», «кабинет»), который располагался рядом с его личными покоями на первом этаже, а в значительно более просторной «комнате с двумя кроватями» (*camera delle dua letta*) — на цокольном [70, 9r, 10v–11r].



Ил. 1. Студиоло Федерико да Монтефельтро. Интарсии (фрагмент).  
Замысел Донато Браманте, работа мастерской Бенедетто да Майано. 1473–1476. Палаццо Дукале. Урбино.  
На правой стене в крайней слева иллюзорной нише орган-позитив; в средней нише в «шкафчике» с раскрытой дверцей;  
на верхней полке астролобия, армиллярная сфера и книги, на нижней — чернильница и мадзоккио (обруч); на декоративной  
панели под «шкафчиком» геральдический журавль; рядом на «откидной крышке столика» лира да браччо и лютия; справа  
вверху персонификация Веры; внизу герцогский жезл.



Ил. 2 а, б. Студиоло Гвидобальдо да Монтефельтро. Интарсии (фрагменты). Замысел Франческо ди Джорджо Мартини, работа мастерской Джулиано и Бенедетто да Майано. 1478–1482. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.  
 а) на верхней полке «шкафчика»: арфа, подсвечник, бубен без мембраны, книги; на нижней полке над книгами висит настроенный ключ для арфы; б) на верхней полке: армиллярная сфера, книги; внизу — квадрат и книга.

«Воспоминания и наставления монсиньора Саббы [да] Кастильоне, рыцаря Иерусалимского [ордена], где посредством благоразумных и Христианских бесед толкуется обо всех благородных вещах, коих следует добиваться настояющему дворянину» (1554)<sup>5</sup>:

<...> Синьоры и родовитые дворяне, богатые, изобретательные и тщеславные, чтобы не сказать кичливые <...> очень любят украшать свои палатцы и дома, а в особенности личные покои и кабинеты (*studio*) всевозможными изящными вещицами сообразно собственной изобретательности и фантазии. Случается поэтому, что кто-то украшает их музыкальными инструментами<sup>6</sup>, например органами, клавиринами, клавикордами, псалтериями, арфами, цимбалами (*dolcimele*)<sup>7</sup>, бальдозами (*baldose*)<sup>8</sup> и так далее; другой же — лютнями, виуэлами (*virole*)<sup>9</sup>, виолами (*violoni*), лирами [да браччо] (*lire*), блокфлейтами, корнетами, шалмеями (*tibie*)<sup>10</sup>, корнамузами (*cornamuse*)<sup>11</sup>, дианонами (*dianoni*)<sup>12</sup>, тромбонами и проч. подобными. Такие украшения я, безусловно, в высшей степени одобряю и приветствую, ибо означенные инструменты зело услаждают слух и несут утешение душам, которые, как говаривал Платон, припоминают гармонию, порождаемую обращением небесных сфер. Кроме того, они весьма приятны и взору, ежели изготовлены со всем тщанием превосходнейшими и искуснейшими мастерами, такими как Лоренцо да Павия или Бастьяно да Верона<sup>13</sup> [24, 114r].

<sup>5</sup> Включая две более ранние редакции (опубл. в 1546 и в 1549 годах соответственно), в XVI веке трактат Саббы да Кастильоне издавался двадцать три раза [74, *abza* 22]. Мы пользовались изданием 1559 года.

<sup>6</sup> Группируя музыкальные инструметы, Кастильоне, хотя и учитывает некоторые особенности их строения, все же в первую очередь руководствуется способами извлечения звука. Согласно его классификации, некоторые собирали клавишные, щипковые (без шейки) и «плектронные» инструменты (об отождествлении молоточков и плектров см: [119, 218]). Другие же отдавали предпочтение щипковым (с шейкой), смычковым, а также всевозможным духовым инструментам — от изысканной флейты до громогласных тромбонов.

<sup>7</sup> Существует мнение, будто в Италии эпохи Возрождения термином *dolcimela* обозначали струнные ударные инструменты типа цимбал с клавишным механизмом, описанные в трактате Анри Арно из Зволле (ок. 1445) под названием «дульце мелос» (лат. *dulce melos* — букв. «сладостная песнь») [9, 653]. Заметим, однако, что Арно этим же термином именует и традиционные цимбалы, на которых играли — «в сельской манере» — или молоточками, или пальцами [84, 676]. Неизвестно, насколько широкое распространение имели цимбалы с клавишным механизмом в ренессансной Европе [ibid., 677]. Как бы там ни было, в итальянских источниках XVI и XVII веков термины *dolcimela*, *dolce melo*, *dulcimello* и др. использовались для обозначения традиционных — «молоточковых» — цимбал, которые Дж. Царлино соотносит с немецкими *Hackbret* [120, 218]. Помимо трактата Царлино, см. также: [61, 451–452; 15, 66; 102, 287; 103, 366] и др. Весьма показательна в этом отношении, что Кастильоне упоминает цимбалы не с клавишными инструментами (органами, клавиринами и клавикордами), но после псалтериев и арф.

<sup>8</sup> Этим испанским по происхождению термином [53, 32; 118, 9] Кастильоне обозначает, скорее всего, мандору, которая в то время не имела единого названия, но описывалась музыкальными теоретиками, в частности, как *quinterne* и *bandurria* [107, 22–23; 9, 371]. Бальдоза — единственная из инструментов лютневого типа — упоминается рядом с псалтериями и цимбалами потому, что Кастильоне, вероятно, трактует ее как плектронный инструмент. О названиях *baldosa* и *baldusa* в итальянских источниках см. также: [63, 52].

<sup>9</sup> Поскольку маловероятно, чтобы Кастильоне перечисляя и «обычные», и «большие» виолы (*violoni* — см. далее), речь здесь идет, скорее всего, о щипковых виуэлах, которые в Италии XVI века часто именовались термином *virole* [77, 605, 606; 61, 457].



Ил. 3. Тициан. Сельский концерт. Ок. 1509. Париж. Музей Лувр

<sup>10</sup> В эпоху Возрождения шалмеи (ит. *piffero* или *piffaro*) нередко отождествлялись с тибиями. См., в частности, трактаты Дж. Царлино [119, 62–66, 290] и В. Галилеи [37, 145–146; англ. перевод: 38, 364–365], а также статью [4]. Сомнительно, чтобы здесь имелись в виду именно древнеримские тибии, однако стремление называть ренессансные инструменты на латинский манер весьма характерно для того времени.

<sup>11</sup> Вполне возможно, что словом *cornamusa* Кастильоне называет не корнамузы, а значительно более распространенные крумхорны или вольтки [22, 742; 21, 473].

<sup>12</sup> Название *dianoni* встречается среди известных нам ренессансных источников только у Кастильоне. Поскольку эти инструменты упомянуты между корнамузами (вольтками? крумхорнами?) и тромборнами, речь, вероятно, идет о духовых группы *alta*. Исследователи зачастую оставляют это название без перевода (см., например, [43, 81]). Меуччи, однако, в одной из англоязычных статей переводит *dianoni* — правда, без каких-либо разъяснений — как *big drums* (большие барабаны) [62, 47].

<sup>13</sup> Лоренцо Гуснасцо, или Гуснаски, да Павия (ум. 1517) — известный инструментальный мастер, работавший в Венеции; состоял в многолетней переписке с Изабеллой д’Эсте, для которой изготавливал и покупал музыкальные инструменты. См. о нем: [23; 82], а также с. 88 и 90 данной работы. Бастьяно да Верона — еще один известный в свое время мастер, работавший в Венеции на рубеже XV и XVI веков [ibid., 14].

Впрочем, музыкальные инструменты не только услаждали слух и зрение своих владельцев, но и давали пищу для ума, являясь предметом теоретических размышлений. А потому не случайно, что в последней трети XVI века, когда коллекции, с одной стороны, расширились, а с другой — сделались более специализированными и упорядоченными, комната или комнаты, где были собраны музыкальные инструменты и ноты, получили название *studio di musica*: «музыкальный кабинет» или «кабинет музыки», иными словами место, предназначенное не просто для музицирования, но для самых разнообразных занятий музыкой, от чисто практических до ученых<sup>14</sup>.

В данной статье мы рассмотрим свидетельства о музыкальных кабинетах, принадлежавших венецианскому эрудиту Агостино Амади (ум. 1588)<sup>15</sup> и фер-

<sup>14</sup> Ср., например, толкования существительного *studio* в первом издании Словаря Академиков дела Круска (1612): ученые занятия, изучение (соответствует лат. *studium*); прилежание, усердие, стремление (лат. *studium, diligentia, industria*); школа, место, где что-либо изучают или чему-либо учат (лат. *gymnasium, academia, museum*) [112, 859].

<sup>15</sup> После публикации Юлиусом фон Шлоссером каталога музыкальных инструментов Венского музея истории искусств (1920) [92, 62] Агостино Амади упоминается всякий раз, когда заходит речь об инструментальных коллекциях XVI века (см., например: [115, 394; 26, 86; 94, 366, 370–371; 36, 15; 63, 45; 62, 35; 12, 260]). Однако хоть сколько-нибудь серьезных попыток выяснить обстоятельства жизни этого коллекционера до сих пор предпринято не было. Между тем ценнейшие сведения о семействе Амади, в том числе и о самом Агостино, собраны и откомментированы в шестом (последнем) томе монументального труда Эммануэле Антонио Чиконьи «О памятных надписях в Венеции» (1853) [27, 576–585]. Историю разных ветвей рода Амади (впрочем, весьма сжато) излагает и другой известный ученый XIX века, Джузеппе Тассини, в многократно переиздававшейся книге «Венецианские достопримечательности, или истоки городских названий в Венеции» (первое изд. в 1863) [101]. В минувшем же веке некоторый интерес к семейству Амади проявляли главным образом исследователи творчества Пьеро дела Франчески (ок. 1416–1492), поскольку на одной из картин этого мастера, «Св. Иероним с донатором» (ок. 1451, Венеция, Галерея Академии), изображен некий Джироламо Амади. См. монографии Эудженио Баттисти и в особенности Карла Гинзбурга [14, 404, 420, 518–519; 41, 123–125, 128].

Фамилия Амади (также *Amal, Amadei, Amadio, Amati* и *De Amatis*) встречается в венецианских источниках с IX века, однако непосредственные предки Агостино — искусные шелкодеды из Лукки — обосновались в Венеции в 1309–1310 годах [27, 579] (о переселении луккинцев см. также: [87, 58r–v]). В следующем столетии Амади обзавелись титулом палатинских графов (1452) [101, абзац 1] и настолько упрочили свое благосостояние, что построили церкви Санта Мария деи Мираколи (1488) и Санта Мария дела Фава (1496; не сохранилась) [27, 578]. В XVI веке наиболее прославился отец Агостино, Франческо, — литератор, член трех академий, наконец, «лучший антиквар Венеции», с которым советовались едва ли не все любители искусства [ibid., 581] (см. о нем также: [104]). Агостино, единственный сын в семье, получил прекрасное образование, знал иврит, греческий и латынь, был также весьма сведущ в музыкальном искусстве [ibid.]. Подобные интересы не помешали Амади сделать политическую карьеру, заняв в конце концов должность секретаря при Совете десяти — учреждении, основной функцией которого было контролировать дожа и другие структуры управления Венецианской республики [90, 5]. Собственно, именно с этой должностью и связано, вероятно, появление трактата о цифрах вообще и искусстве шифрования в частности (*De le Zifre*, 1588; Archivio di Stato di Venezia, Inquisitori di Stato, b. 1269), над которым Амади работал долгие годы и который ныне вызывает большой интерес исследователей (см.: [50; 81]). Кроме того, Амади считается автором следующих сочинений: «Поэтика», «Об оружии, или о геральдическом искусстве», «О музыкальных инструментах в играх или в жертвоприношениях» (!), «Толкование некоторых платоновских сонетов», «Речь о приобретении заслуг» (опубл. в 1574 [10]), «Речь о презрении к богатству», «Речь о презрении к смерти», «Речь о религиозной жизни» (список приводится по: [27, 581–582]). Сохранилось также издание «речи» Амади о приготовлениях к празднованию Юбилейного года (1575) [11].

рарскому любителю музыки и меценату Антонио Горетти (ок. 1570–1649)<sup>16</sup>. Первое, более раннее свидетельство, содержится в некогда знаменитом трактате Франческо Сансовино «Венеция, град благороднейший и несравненный», который вышел в свет в 1581 году и затем переиздавался с дополнениями, принадлежащими Дж. Стринге (1604) и Дж. Мартиниони (1663)<sup>17</sup>; второе — в предисловии к сборнику табулатур для лютни и китаррона, опубликованному в 1623 году лютнистом и композитором Алессандро Пиччинини. Собственно, наше внимание привлекло то, что Сансовино и Пиччинини, восхваляя полноту и разнообразие коллекций, характеризуют музыкальные инструменты посредством прилагательных *antichi* и *moderni*. Очевидно, что «современными» или «новыми» названы инструменты, использовавшиеся в музыкальной практике конца XVI — начала XVII века. Что же касается прилагательного *antico*, то его интерпретация, напротив, составляет проблему, поскольку круг значений этого слова простирается от сравнительно недавнего прошлого до глубокой древности. Например, в трактате Дж. Царлино «Наставления в гармонии» (1558) почетного эпитета *antichi* удостоиваются как мифические музыканты Орфей и Арион, так и прославленные композиторы Высокого Возрождения Окегем, Жоскен де Пре и Жан Мутон [119, 67–68, 175, 210].

Разумеется, в музыкальных кабинетах Амади и Горетти, равно как и в других подобных коллекциях эпохи Возрождения и Барокко отсутствовали инструменты, сохранившиеся со времен античности. Однако это вовсе не означает, что, противопоставляя инструменты настоящего и прошлого, авторы описаний подразумевают под последними лишь вышедшие из употребления лиры да браччо или органы конца XV века. Ибо, подобно тому как рог носорога или нарвала хранились коллекционерами в качестве подлинного рога единорога<sup>18</sup>, так и необычные музыкальные инструменты при тех или иных обстоятельствах могли восприниматься как античные. Проанализируем поэтому свидетельства Сансовино и Пиччинини в контексте того, что сейчас известно о других ренессансных и раннебарочных коллекциях, и попытаемся понять, в каком значении эти авторы используют прилагательное *antico*: действительно ли речь идет о древнегреческих и древнеримских инструментах, или же имеются в виду инструменты старинные.

\* \* \*

<sup>16</sup> Современным исследователям Горетти известен прежде всего как молодой меценат, в доме которого в ноябре 1598 года Дж. М. Артузи услышал исполнение еще не изданных мадригалов К. Монтеверди из четвертой (1603) и пятой книг (1605), что положило начало многолетней полемике между этими двумя музыкантами. По мнению Клода Палиски, Горетти также мог принимать участие в этой полемике на стороне Монтеверди, скрываясь под маской таинственного академика *Ottuso* [72, 69]. Подробнее о Горетти см.: [31; 68, 218–219; 67; 33].

<sup>17</sup> Дополнения в изданиях 1604 и 1663 годов помечены как *Additione* и набраны курсивом после оригинальных текстов Сансовино. К сожалению, Стринга и Мартиниони не сочли нужным дополнить главу «Музыкальные кабинеты» сведениями о коллекциях последних двух десятилетий XVI и первой половины XVII века соответственно [88, 260v; 89, 379–380].

<sup>18</sup> См., например, инвентарные описи имущества Пьеро Медичи и Лоренцо Великолепного от 1456 и 1492 года соответственно [65, 16, 66], а кроме того каталоги коллекций Манфредо Сетталы [102, 74; 103, 166] и Андреа Мантова Бенавидеса [34, 100], составленные уже во второй половине XVII века.



Обратимся сначала к сборнику табулатур Пиччинини, поскольку упоминание коллекции Горетти в ряде других источников XVII века облегчает интерпретацию рассматриваемого фрагмента. Итак, поведав читателям о том, как он изобрел архилютню — разновидность лютни с удлиненной шейкой, позволяющей закрепить более длинные басовые струны, — музыкант сообщает далее о судьбе инструмента, изготовленного по его первому, оказавшемуся неудачным, проекту (ил. 4)<sup>19</sup>:

Что же касается Архилютни с длинным корпусом (*Arciliuto del corpo longo*) <...>, то, поступив на службу к Достопочтеннейшему Кардиналу Пьетро Альдобрандини [в 1597 году], я оставил [ее] в Ферраре у моего дорогого друга Синьора Антонио Горетти, который и по сию пору хранит ее в своем знаменитом Музыкальном кабинете (*Studio di Musica*). В одной из [его] комнат находятся все виды Древних (*Antichi*) и Современных (*Moderni*) музыкальных инструментов, как духовые, так и струнные, необычайные по красоте и [прочим] качествам. В другой комнате содержит он в прекраснейшем порядке все Древние и Современные Музыкальные произведения (*tutta la Musica Antica, e Moderna*), как камерные, так и церковные, какие только можно сыскать [75, 8].

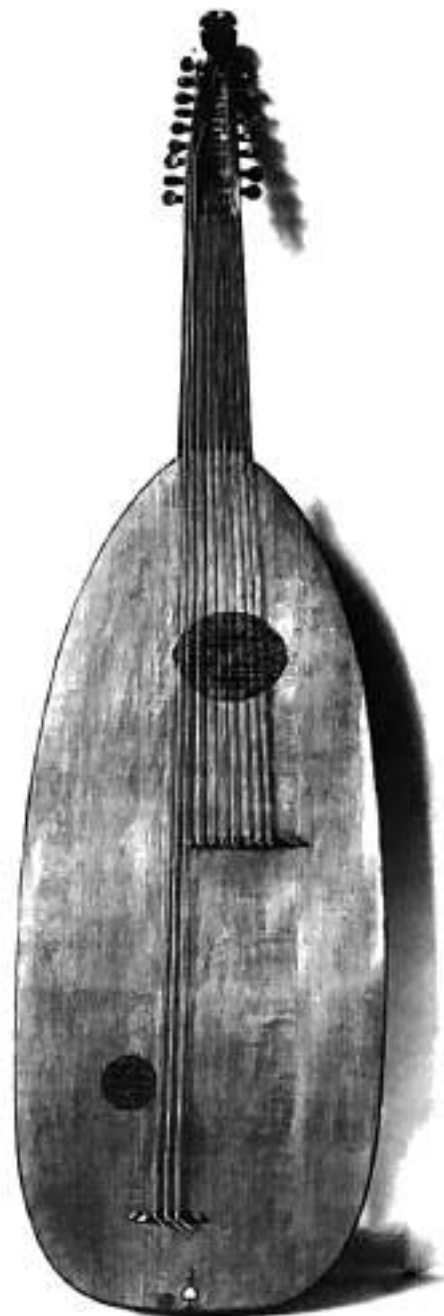
Описание музыкального кабинета составлено по всем правилам риторического искусства. Подчеркивая полноту коллекции, в которой будто бы хранятся все виды музыкальных инструментов, равно как и все музыкальные произведения, какие только существуют на свете, Пиччинини прибегает к традиционному делению музыки на «древнюю» и современную, инструментов — на духовые и струнные<sup>20</sup>, а сочинений — на церковные и камерные<sup>21</sup>. Говоря о «древней музыке», Пиччинини явно имеет в виду произведения композиторов преимущественно второй половины XV — начала XVI веков (в Древней Греции или Риме не было «церковной» музыки). Можно

<sup>19</sup> «Архилютня с длинным корпусом» сохранилась и находится ныне в Венском Музее истории искусств (инв. номер SAM 42). Инструмент маркирован табличкой *Padova 1595 Venedelio Venere*, а также клеймом *W[endelin]. T[ieffenbrucker]*, на основании которых можно было бы предположить, что экспериментальная архилютня изготовлена в Падуе в 1595 году мастером Венделином Тиффенбрюкером, по прозвищу Венере. Известно, однако, что после смерти Венделина (ок. 1587) этим же самым именем подписывался племянник мастера, Кристофано Эберле (ок. 1546 — до 1621), который и реализовал замысел Пиччинини [59, 116].

Принято считать, что изобретение китаррона предшествовало несколькими годами возникновению архилютни, которая оказывается, соответственно, вторым инструментом с удлиненной шейкой [91, 707]. Впрочем, Пиччинини претендует на то, что именно он нашел оптимальный способ закреплять длинные басовые струны, и таким образом не только усовершенствовал лютню, но и «вдохнул новую жизнь в китаррон» (*ha dato la vita al chitarrone*) [75, 8]. Сочтя подобные притязания непомерными, Г. Кински подверг сомнению едва ли не весь рассказ Пиччинини о появлении архилютни [46]. Тем не менее в последующие годы достоверность сведений Пиччинини получала все новые подтверждения [29; 59]. Отметим в особенности работу Р. Меуччи, который утверждает, что в конце XVI века китаррон еще не имел удлиненной шейки и поэтому весьма отличался от инструмента, изображенного в трактате Преториуса [59, 119]. О возникновении китаррона см. более раннюю статью Меуччи: [60].

<sup>20</sup> Примечательно отсутствие непопулярных у интеллектуальной элиты ударных инструментов, именуемых, в частности, Вирдунгом дявольскими [111, *Dir*; русский перевод см. в: 2, 23]. О месте ударных инструментов в классификациях XVI и начала XVII веков см.: [45, 149–150].

<sup>21</sup> См., например, трактаты Дж. Царлино «Наставления в гармонии» (Венеция, 1558) и Н. Вичентино «Древняя музыка приспособленная к современной практике» (Рим, 1555) [119, 204; 110, 2r, 84v соответственно].



Ил. 4. Архилютня с длинным корпусом. Кристофано Эберле (1595).  
Вена, Музей истории искусства. Инв. номер SAM 42

предположить поэтому, что возраст инструментов, именуемых здесь «древними», также не превышает 100–150 лет.

В пользу нашего предположения свидетельствует прежде всего то, что, если бы Горетти действительно владел инструментами, считавшимися в силу каких-либо причин античными, весть об этом разнеслась бы по всей Ферраре. Напротив, другие авторы, упоминающие коллекцию Горетти, вовсе обходятся без прилагательного *antichi*. Так, Агостино Суперби в трактате «Сведения о замечательных людях города Феррары» (1620) именуется дом Антонио настоящей «обителью Музыки» (*albergo della Musica*), в которую тот превратился «благодаря Кабинету, изобилующему превосходными никогда прежде не публиковавшимися сочинениями, а также ценнейшими музыкальными инструментами» [100, 131]. Более развернутая характеристика коллекции содержится в «Дополнении» Андреа Борсетти (1670) к трактату Маркантонио Гуарини о религиозных достопримечательностях Феррары, опубликованному одновременно с трактатом Суперби. Повествуя о событиях последних десятилетий, Борсетти с горечью сообщает, что сын и наследник Горетти, Лоренцо, продал все инструменты «его Светлейшему Высочеству из Инсбрука» — принцу-епископу аугсбургскому Сигизмунду, посетившему Феррару в 1652 году<sup>22</sup>. Восхваляя, подобно Пиччинини, разнообразие собранных музыкальных инструментов, Борсетти также обращается к противопоставлению духовых и струнных, уточняя, что среди последних имелись и щипковые, и смычковые инструменты [19, 196–197]. Сохранилась инвентарная опись всей музыкальной коллекции эрцгерцога Сигизмунда, составленная, впрочем, только в 1665 году, после смерти владельца [113, 130–133]. Как и следовало ожидать, в этом документе представлены лишь те инструменты, которые так или иначе использовались в музыкальной практике эпохи Возрождения и Барокко<sup>23</sup>.

Аналогичное пиччининиевскому понимание «древних» инструментов (причем с развернутым определением этого понятия и примером, иллюстрирующим мысль автора) обнаруживается в диалоге Эрколе Боттригари «Дезидеро, или о согласном звучании разнообразных музыкальных инструментов», написанном незадолго до того, как была изобретена архилютня (первая ред. опубл. в 1594; вторая — в 1599). Описывая богатую музыкальными событиями жизнь феррарского двора 80-х годов XVI века, Боттригари упоминает также коллекцию инструментов герцога Альфонсо II д'Эсте, являвшуюся, вероятно, образцом для его подданных, к которым принадлежал и Горетти [20, 40–42]<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Сигизмунд Франц (1630–1665), второй сын эрцгерцога Передней Австрии Леопольда V и Клаудии Медичи (дочери Великого герцога тосканского Фердинандо I де Медичи и Кристины Лотарингской); с 1662 по 1665 год — эрцгерцог Передней Австрии, включая Тироль.

<sup>23</sup> Исключение составляет разве что первая, неудавшаяся архилютня Пиччинини, которая обозначена в разделе «теорбы и лютни» как «лютня с длинным корпусом в своем футляре» (*ein Lauten mit einem langlichten Corpo in ihrem Fueterall*) [113, 132].

<sup>24</sup> Инвентарная опись коллекции, составленная еще при жизни Альфонсо II (1533–1597), опубл. в: [32, 205–208]. Инвентарные описи от 18 декабря 1600 года и от 23 января 1625 года см.: [98, 117–118, 120].

Боттригари предлагает, по всей видимости, собственную — более детализированную — систематику собранных музыкальных инструментов, весьма сходную, однако, с той, что использует Пиччинини. Остановимся на описании герцогской коллекции подробнее, поскольку знакомство с этим источником много объясняет как в отношении устройства инструментальных коллекций, так и в отношении того, какие инструменты могли именоваться «античными» или «древними». Итак, автор диалога делит все инструменты на используемые в современной практике (*usati*) и неиспользуемые (*non usati*). Понятие «используемые» инструменты, фактически, не отличается от понятия «современные», которые потому и считаются современными, что используются в повседневной музыкальной практике. Понятие же «неиспользуемые» инструменты, напротив, является относительно новым и в качестве такового требует обстоятельного комментария. «Как так неиспользуемые? И что же это за инструменты такие?» — восклицает один из собеседников, синьор Грациозо Дезидерио, имя которого вынесено в заглавие трактата [20, 40].

К «неиспользуемым», как далее разъясняет более искушенный в вопросах музыки персонаж Алеманно Бенелли, относятся, во-первых, те инструменты, на которых уже нельзя играть «по причине их почтенного возраста» (*per la loro antichità*), но которые берегут «из-за их формы, отличной от той, что принята ныне», а во-вторых, инструменты редкостные, существующие чуть ли не в единственном экземпляре [ibid., 40]. В качестве образца таких музыкальных редкостей в герцогской коллекции Боттригари (от имени Алеманно) указывает знаменитое архичембало Николы Вичентино (1511 — ок. 1576), на котором можно было играть во всех трех описанных античными теоретиками интервальных родах — диатоническом, хроматическом и энгармоническом [ibid., 40–41]. Что же касается инструментов, которые Пиччинини мог бы назвать «древними», то здесь примером служит орган с трубами из древесины самшита, расположенными по спирали таким образом, что самые большие оказывались в центре, а самые маленькие — по краям [ibid., 40]. Хотя Боттригари не уточняет, кто и когда построил этот удивительный «орган в форме улитки» (*Organo fatto à Chiozzola*), речь идет, по всей видимости, об органе, который Лионелло д'Эсте заказал в 1447 году моденскому мастеру Костантино Тантини, — инструменте старинном, а не античном в современном смысле этого слова. Орган «в форме улитки» не сохранился<sup>25</sup>, однако изображение этого или подобного инструмента можно видеть на алтарной панели «Мадонна Роверелла» (см. ил. 5), созданной феррарским живописцем Космё Тура для церкви Сан Джорджо «за городскими стенами» (*San Giorgio fuori le mura*), а также на картинах другого феррарского живописца, Бенвенуто Тизи по прозвищу Гарофало<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Подробнее об этом органе, предназначавшемся для студиоло Лионелло д'Эсте в загородной резиденции Бельфьоре, см. статью Камиллы Кавикки [25]. Заметим, что, согласно инвентарной описи от 1492 года, в палаццо Медичи-Риккарди также имелся «орган-улитка», но не с деревянными, а с бумажными трубами (*organo di carta fatto a chiocciola*) [70, 10v].

<sup>26</sup> См. также гравюры с изображениями портатива и «старого позитива» (*Alt Positiff*) «в форме улитки» в трактатах С. Вирдунга [111, C2r] и М. Преториуса [79, Col. I] соответственно.



Ил. 5. Космэ Тура. Мадонна с младенцем на троне.  
Центральная панель алтаря Роверелла (1474).  
Лондон, Национальная галерея

Таким образом, развеиваются последние сомнения относительно того, какие музыкальные инструменты именуются в предисловии Пиччинини прилагательным *antichi*: это инструменты, предположительно, второй половины XV — начала XVI века, более не используемые в современной ему практике, но бережно хранимые благодаря необычной форме, дорогой отделке или прекрасному звучанию. Однако, по нашему мнению, не следует переводить словосочетания *stromenti Antichi*, а равным образом и *musica Antica*, как «старинные инструменты» и «старинные музыкальные произведения», поскольку это ведет к нежелательной модернизации текста — впрочем, так или иначе неизбежной. Сегодня эти термины относят к европейской музыке и музыкальным инструментам очень разных эпох — Средневековья, Возрождения, Барокко, иногда даже классицизма, — но не к музыке и музыкальным инструментам античности. Люди конца XVI — начала XVII века, напротив, не мыслили себе существования музыкального искусства вне его связи с прославленным искусством древних, и то, что музыку недавнего прошлого и музыку античности они именовали одинаково, является следствием не только отсутствия разделения этих двух понятий на терминологическом уровне, но и интеллектуального самоопределения эпохи. В конце концов, именно незримое присутствие Древних придает тексту Пиччинини ту риторическую приподнятость и ту значительность, которые сразу же исчезают, стоит только заменить «древние» на «старинные».

\* \* \*

Музыкальным кабинетам состоятельных венецианцев Сансовино посвятил главу в конце восьмой книги трактата, озаглавленной «Об общественных сооружениях». Частные инструментальные коллекции, таким образом, наряду с собраниями антиков и оружия, описаны в одной книге с Дворцом Дожей, Прокурациями, библиотекой Сан Марко, мостом Риальто и прочими светскими общедоступными «сооружениями». В самом деле, подобные коллекции составляли предмет особой гордости своих владельцев, которые с удовольствием демонстрировали их если не всем, то очень многим желающим. Столь же доступна была и рассмотренная выше коллекция Антонио Горретти, которая, как пишет А. Борсетти, «считалась одной из достопримечательностей города, и многие знатные Синьоры, проезжая [через Феррару], наслаждались ее лицезрением» [19, 197]. Трактаты же, подобные сочинениям Сансовино или Борсетти, выступали своего рода «путеводителями» и, издаваемые в типографиях, были обращены к широкому кругу читателей.

В оригинале глава, которая так и называется «Музыкальные кабинеты» (*Studi di Musica*), занимает всего полстраницы; далее мы приводим ее текст полностью:

Кроме того, есть у нас разнообразные Музыкальные кабинеты (*studi di Musica*) с превосходными инструментами и книгами, из коковых наиболее примечательны кабинет Кавалера [Леонардо] Сануто, сына Джан Франческо, возле [церкви] Сан Джованни Деколлато; кабинет упомянутого ранее Катарин[о]

Дзено<sup>27</sup>, где помимо всего прочего можно видеть орган, некогда принадлежавший Матгьяшу, Королю Венгрии, столь благозвучный и совершенный и столь дорогой, что его передают по наследству, дабы всегда принадлежал он тому семейству<sup>28</sup>. Равно драгоценна коллекция Луиджи Бальби, Стряпчего, у [церкви] Санта Мария Дзевениго, ибо там собраны музыкальные инструменты, какие только можно себе представить, а кроме того столь они совершенны и столь многочисленны, что сто́ят [все вместе], как полагают, огромных денег<sup>29</sup>. Та же, что принадлежит Агостино Амади<sup>30</sup>, является единственной в своем роде, ибо там хранятся не только инструменты, используемые в наши дни (*alla moderna*), но также [инструменты] Греческие и древние (*alla Greca & all'antica*) в количестве весьма значительном. Кроме вышеназванных, есть в нашем городе и многие другие, самые разнообразные места для [музыкальных] собраний, куда постоянно сходятся первостатейные мастера этого дела и замечательно музицируют, демонстрируя, что Музыка, воистину, обитает в этом городе [87, 138v].

Глава *Studi di Musica* представляет собой, таким образом, череду панегириков наиболее примечательным венецианским коллекциям. Сансовино отмечает разнообразие музыкальных инструментов, их совершенство и дороговизну. Среди хвалебной риторики встречается здесь и упоминание об органе с бумажными трубами, построенном в 1494 году известным инструментальным мастером Лоренцо Гуснаско да Павия. Хотя орган этот не мог принадлежать венгерскому королю Матгьяшу Корвину (1443–1490), скончавшемуся за четыре года до его постройки, бесспорно одно: к моменту издания трактата инструмент действительно уже несколько десятилетий находился в коллекции семейства Дзено<sup>31</sup>. Таким образом, сведения в главе

<sup>27</sup> Ранее в тексте имя Катарина Дзено встречается только при описании фресок Зала Большого совета в Дворце Дожей, исчезнувших в пожаре 1577 года [87, 132v]. В главе о собраниях антиков, непосредственно предшествующей процитированному фрагменту, говорится о другом представителе семейства Дзено — Симоне [ibid., 138v]. Сам же Катарина упоминается в следующей далее совсем крошечной главе «Оружейные кабинеты» (*Studi d'arme*), которая завершает восьмую книгу трактата [ibid., 139r].

<sup>28</sup> Об этом инструменте см. далее в настоящей статье.

<sup>29</sup> Опасаясь за сохранность коллекции, Бальби намеревался в июле 1588 года подарить все музыкальные инструменты, равно как и ноты, Великому герцогу Тосканскому Фердинандо I де Медичи. Герцог, однако, счел для себя неудобным принять этот — вероятно, слишком роскошный, а потому обязывающий — дар [36, 18]. Составленная специально для Фердинандо Медичи инвентарная опись находится теперь во Флорентийском государственном архиве (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza n. 798, c. 782–783; опубл. в: [ibid., 16–17]). О дальнейшей судьбе этой коллекции, к сожалению, ничего не известно. Сансовино хвалит также библиотеку Бальби, где, «помимо книг по теологии, истории и праву», имелся «редчайший глобус, сделанный с изумительнейшим искусством» [87, 138r]. Согласно дополнению Мартиниони в третьем издании трактата (1663), впоследствии этот глобус украшал огромную библиотеку Джованни Баттисты Корнаро (или Корни́ера), прокуратора Сан Марко [89, 371].

<sup>30</sup> В трактате «Венеция, град благороднейший и несравненный» об Амади см. также в главах «Библиотеки», «Кабинеты антиков» и «Сады» [87, 138r, 138v, 137r соответственно].

<sup>31</sup> Впервые «орган короля Матгьяша» упоминается в завещании Франческо Дзено от 1538 года [23, 197]. В течение почти трех с половиной столетий орган предавался по наследству, последний же представитель семейства, Дзеноне Дзено (ум. в 1874), подарил инструмент Музею Коррер в 1873 году, где тот и находится поныне [40, 1v]. Существует мнение, что первым владельцем «органа короля Матгьяша» в действительности был известный венецианский коллекционер и любитель музыки Микеле Вианелло (ум. в 1506), прокровительствовавший Гуснаско [23, 196–197; 94, 368–369]. Анализируя переписку Изабеллы д'Эсте, Уильям Ф. Прайзер, однако,

**VENETIA**  
**CITTA' NOBILISSIMA,**  
**ET SINGOLARE,**

Descritta in XIII. Libri  
**DA M. FRANCESCO SANSOVINO.**

NELLA QUALE SI CONTENGONO TUTTE

*Le Guerre passate, con l'Azioni Illustri di molti Senatori .  
 Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro .  
 Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzj publicbi, & priuati .  
 Le Leggi, gli Ordini, & gli Vsi antichi, & moderni, con  
 altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria .*

---

**CON AGGIUNTA**

Di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse  
 dall' Anno 1580. sino al presente 1663.

**DA D. GIUSTINIANO MARTINIONI**  
 PRIMO PRETE TITOLATO IN SS. APOSTOLI.

Doue vi sono poste quelle del Stringa; seruato però l'ordine del med: Sansouino.  
**CON TAVOLE COPIOSISSIME.**

---

ALL' ILLVSTRISS., ET ECCELLENTISS. SIG.

**MARIN TIEPOLO**  
 SENATORE VENETO.



**IN VENETIA,** Appresso Stefano Curti. **M DC LXIII.**

---

**CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO.**

Ил. 6. Франческо Сансовино. «Венеция, град благороднейший и несравненный». Третье издание с дополнениями Дж. Мартиниони (1663). Титульный лист



«Музыкальные кабинеты» вполне заслуживают доверия; путаница же с именами прежних владельцев органа возникла, очевидно, не по вине нашего автора, который лишь пересказал «известное всем» предание.

Остается только сожалеть, что Сансовино не упомянул ни одного инструмента из коллекции Амади, ограничившись кратким и маловразумительным для современного читателя описанием. Помимо прилагательного *antico* определенные трудности вызывает здесь также интерпретация прилагательного *Greco*, которое нарушает традиционное деление музыкальных инструментов на «современные» и «древние». Не может не вызывать вопросов и то, что в качестве определений Сансовино пользуется не прилагательными, но предложными конструкциями *alla moderna*, *alla Greca* и *all'antica*. Как правило, в источниках XVI века в подобных выражениях описываются произведения изобразительного искусства, архитектурные сооружения, манера говорить, одеваться и т. п., а вовсе не музыкальные инструменты, причем во многих, хотя, заметим, далеко не во всех случаях, подразумевается подражание тому или иному образцу. В современных европейских языках это значение становится доминирующим, и заимствованный из итальянского оборот *alla* + прилагательное женского рода (подобно французскому *à la*) употребляется часто без перевода, когда имеется в виду подражание, стилизация какой-либо манеры, жанра, национального колорита.

Не удивительно, что австрийский искусствовед Юлиус фон Шлоссер интерпретировал текст таким образом, будто в трактате «Венеция, град благороднейший и несравненный» говорится о неких музыкальных инструментах, сделанных в подражание греческим и античным (под греческими исследователь понимает, разумеется, древнегреческие инструменты) [92, 62]. В значительной мере данную трактовку предопределил также сохранившийся перечень «редкостных» и «курьезных» музыкальных инструментов Манфредо Сетталы (1600–1680), миланского коллекционера и изобретателя, которого современники называли «Архимедом нашего времени» (*Archimede del nostro secolo*) [76, 407]<sup>32</sup>. Согласно этому перечню, в одной из комнат про-

доказывает, что после смерти Вианелло тот орган с бумажными трубами был куплен не Дзено, а самой Изабеллой [82, 97–101]. В качестве другого возможного заказчика «органа короля Матьяша» называют и его вдову, Беатрису Арагонскую (1457–1508), что в какой-то мере согласуется с семейным преданием Дзено [42, 13–14; 82, 99].

<sup>32</sup> Коллекция, насчитывающая более ста духовых, струнных и ударных инструментов, описывается в последней главе латинского каталога Паоло Марии Терцаго «Септалианский Музеум, созданный усердным трудом Манфреда Септалы, медиоланского патриция» (1664) [102, 285–289; глава почти полностью опубл. в: 92, 17–19]. Вскоре вышла в свет популяризованная итальянская версия каталога, подготовленная Пьетро Франческо Скарабелли: «Музей, или Галерея, собранная познаниями и трудами синьора каноника Манфреда Сетталы, миланского дворянина» (1666, 2-я ред. в 1677) [103]. Благодаря Скарабелли, который не столько переводит, сколько пересказывает и расширяет текст латинского оригинала, мы узнаём множество дополнительных подробностей о «Септалианском Музеуме» вообще и о его инструментальной коллекции в частности. Именно этот автор характеризует собранные инструменты как «редкостные» (*rari*) и «курьезные» (*curiosi*) [ibid., 363]. Сохранились также изображения нескольких музыкальных инструментов из «музеума» Сетталы, которые были созданы для рукописного каталога, начатого самим коллекционером еще в 1650-х годах, но так и оставшегося незавершенным (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, MS Campori 338 = Gamma. H.1.22); частично опубл. в: [15].

славленного «Септалианского Музеума» были собраны такие придуманные и сконструированные самим этим коллекционером инструменты, как, например, «кифара, совмещенная с лирой» (*chithara in lyram compaginata*; абзац 39) [102, 388]<sup>33</sup>, «пять дудок из древесины самшита, сведенные в [одну] большую свирель» (*quinque cavi buxi in magnam fistulam desinentes*; абзац 14) [ibid., 286]<sup>34</sup> и ансамбль флейт из клешней омаров (бас, два тенора и сопрано), предназначенный для Тритонов в «морской» интермедии и необычайно понравившийся публике (абзацы 26 и 27) [ibid., 287; 103, 366]<sup>35</sup>.

Фрагмент трактата Сансовино цитируется Шлоссером как одно из ранних свидетельств о «псевдоантичных» инструментах, к которым, по его мнению, относится лира-цистра, хранящаяся в коллекции Венского Музея истории искусств<sup>36</sup>. Исследователь справедливо считает этот инструмент —

<sup>33</sup> Латинским термином *chithara* Терцаго пользуется здесь для обозначения любых струнных инструментов типа лютни. См. трактаты А. Кирхера и М. Мерсенна [47, 476–477, *Iconismus VII*; 58, 9–12, 14–16, 25, 27 и др.], которые, несомненно, были известны как Терцаго, так и Скарабелли [102, 285, 286, 288, 289; 103, 364]. В «перевод» Скарабелли этот причудливый инструмент характеризуется следующим образом: *Ghittara, e cetra, e lira insieme unita, che con duplicato suono rende armonia* — «гитара, с цистрой и лирой вместе соединенная, каковая издает гармонию двумя наборами струн» [103, 367] (названия музыкальных экспонатов Скарабелли обычно выделяет курсивом; поскольку в данной статье курсивом набраны все иноязычные цитаты, названия экспонатов — как в оригинале, так и в переводе — выделены разрядкой).

<sup>34</sup> Прочитируем также описание этого экспоната в итальянском каталоге Скарабелли: *una zampogna, ò armonia di flauti à cinque canne di busso tutte à suono diverso capriciosissime, quali hanno la regola principale, in 4. in 5. in 3. & 8* (свирель, или сладостное согласие флейт, [сделанных] из пяти самшитовых трубок, наипричудливейших; все разных тонов, каковы настроены в кварту, квинту, терцию и октаву) [103, 365]. Изображения многоголосной «свирели» можно видеть на рисунке в незаконченном каталоге Сетталы [15, 58], а также на гравюре в трактате Кирхера [47, 506]. Из всех инструментов, изобретенных Сетталой, сохранилась только эта многоголосная «свирель», которая представлена ныне в экспозиции Международного музыкального музея в Болонье (инв. номер 1781). Подробнее о ней: [83; 26, 87–89; 99, 36–38; 66, 126–127].

<sup>35</sup> Изображения флейт-окарин см. в: [15, 64, 65]. Любопытно сопоставить эти причудливые инструменты *alla marina* с описанием второй интермедии к комедии А. Ланди «Удобный случай» (Флоренция, 1539), в которой морские чудища играли на флейтах (*traverse*), замаскированных под скелет рыбы, улитку и болотный тростник [4, 95–96]. Помимо давней театральной традиции, на замысел сконструировать флейты-окарины из клешней омаров могли также повлиять разнообразные экзотические инструменты, которые все чаще стали появляться в Европе XVII века. Например, в коллекции самого Сетталы имелся «индийский» струнный инструмент с корпусом из кокосового ореха [102, 288, абзац 51; 103, 367].

<sup>36</sup> В каталоге Шлоссера лира-цистра фигурирует под инвентарным номером А. 66 (заглавная буква «А» является сокращением от *Alte Ambraser Sammlung* и таким образом указывает на происхождение инструмента из старой коллекции замка Амброс в Инсбруке [92, 9]). В современном каталоге инструменту присвоен инвентарный номер SAM 61 [44, 68]. Аналогичный инструмент (различия касаются главным образом декора) хранится в Международном музыкальном музее в Болонье (Инв. номер 1745) [99, 108; 66, 127; 54, 160–162]. Существует предположение, что лира-цистра представляет собой не что иное, как «Пандору» (*Pandora*) — инструмент типа лютни с длинной шейкой и металлическими струнами цистры, который, в числе прочих, изобрел А. Пиччинини [59, 131; 54, 162]. С другой стороны, создателем лиры-цистры мог быть и комедийный актер Франческо Габриелли (1588–1636), выступавший под маской плутоватого слуги Скапино и завоевавший широкую популярность не в последнюю очередь благодаря мастерскому пению и игре на всевозможных, в том числе, фантастических музыкальных инструментах, которые сам же и изобретал. См. о нем: [12, 260–262; 39; 56]. Как бы то ни было, присутствие лиры-цистры на гравюре Карло Биффи (1633) [13, fig. 1; 12, 62, fig. E.6.2],

получивший свое название из-за стилизованного под лиру плоского корпуса, причудливо сочетающегося с удлиненной, как у китаррона или теорбы, шейкой и металлическими струнами цистры<sup>37</sup>, — «продуктом того же самого времени, когда антикизирующие устремления флорентийцев около 1600 года привели кружными путями через псевдовозрождение античной драмы <...> к возникновению нового жанра — к неаполитанской [sic!] опере» [92, 61–62] (ил. 7).

Аналогичным образом трактует определения *alla Greca et all'antica* и американский музыковед австрийского происхождения Эммануэль Винтерниц в статье «Странные музыкальные инструменты в живописи Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо и Лоренцо Коста», увидевшей свет несколькими десятилетиями позднее [115; англ. перевод: 116]. В отличие от Шлоссера, Винтерниц утверждает, будто Сансовино пишет не просто об инструментах,

который запечатлел сорокапятилетнего Габриелли в окружении, вероятно, принадлежавших ему инструментов — струнных, духовых, ударных, — свидетельствует о том, что этот стилизованный *all'antica* инструмент звучал на сцене раннебарочного театра в развеселых комедиях масок. Весьма примечательно в этом отношении, что корпус и венской, и болонской лиры-цистры спереди расписан золотыми узорами на синем фоне, тогда как сзади и по бокам он просто черный.

<sup>37</sup> Заметим, что в предложенном Шлоссером названии «лира-цистра», которое появилось, вероятно, не без влияния латинского каталога Терцаго (ср. «кифара, совмещенная с лирой» [102, 288]), никак не отражено сходство инструмента с китарроном или теорбой. В инвентарной описи коллекции замка Амбрас от 1730 года этот стилизованный на античный манер инструмент характеризуется просто как «чужеземная цистра» (*welschen zither*) [92, 62]. Цистрой (*cetra*) итальянские ученые второй половины XIX — начала XX века именуют и аналогичный инструмент, хранящийся в Болонье [99, 108]. Распространенность данного названия обусловлена тем, что в эпоху Возрождения и Барокко цистру считали одной из разновидностей кифары. В итальянском языке существительное *cetra* или *cetera* означает поэтому не только цистру, но и кифару [112, 174] (об отождествлении этих двух инструментов см. трактаты В. Галилеи [37, 147; англ. перевод: 38, 369], А. Кирхера [47, 476–477, *Iconismus VII*] и П. Трише [106, 157], а кроме того статью Э. Винтерница [117]). С другой стороны, в инвентарных описях коллекции замка Амбрас от 1655 и 1788 годов венский инструмент обозначен как «лира с очень длинной шейкой» (*Lyra mit einem sehr langen Halse*) [92, 62] и «китаррон со стальными струнами» (*Ein Chytharon mit stacheln Saitten*) [113, 132] соответственно. Болонский же экземпляр фигурирует в каталоге международной выставки, состоявшейся в 1888 году, как «китаррон в форме лиры» (*chitarrone in forma di lira*) [99, 108]. Именно эту линию обозначений, подчеркивающих наличие у обоих стилизованных инструментов удлиненной шейки, и продолжают современные итальянские исследователи, которые предлагают такие варианты, как «теорба в форме кифары» [*ibid.*], «лира-китаррон» и «лира *attiorbata*» [54, 160–161]. Примечательна попытка Патрицио Барбьери указать в названии все три соединенных вместе инструмента: «лира-цистра-китаррон» (*lira-cetra-chitarrone*) [13, 349]. Очевидно, и здесь не обошлось без каталога инструментальной коллекции Сетталы — но не латинской, а итальянской его версии, где «кифара, совмещенная с лирой» характеризуется как «гитара, с цистрой и лирой вместе соединенная» [103, 367] (см. примеч. 33). Барбьери сокращает данное описание до простого перечисления инструментов, однако получившийся термин «гитара-цистра-лира» [*ibid.*], а равным образом и «лира-цистра-китаррон», оказываются на поверку слишком громоздкими. Вероятно, не менее точным, но вместе с тем и достаточно удобным для использования, было бы наименование «лира-цистра *attiorbata*», образованное нами на основе характеристики еще одного инструмента в итальянском каталоге Скарабелли: *una Cetra di due ordini tiorbata con manico assai lungo* (Цистра с двумя рядами струн *tiorbata*, [то есть] с очень длинной шейкой) [103, 367]. Впрочем, при рассмотрении идей Шлоссера, а далее — Э. Винтерница и Р. Сильвы, мы не считаем целесообразным пользоваться какими-либо другими обозначениями, кроме «лира-цистра».



Ил. 7 а, б. Лирь-цистры attiorbata. Конец XVI или начало XVII века.  
а) Неизвестный мастер. Вена. Музей истории искусств. Инв. номер SAM 61;  
б) Неизвестный мастер. Болонья. Международный музыкальный музей.  
Инв. номер 1745

изготовленных в подражание древним, но об инструментах, предназначавшихся для театральных постановок на мифологические и аллегорические темы: «вряд ли кто ошибется, если предположит, что инструменты *all'antica*<sup>38</sup> являлись театральными инструментами» [115, 394; 116, 225]. Исследователь объясняет происхождение инструментов *all'antica* тем, что Аполлон или, например, Орфей должны были изображаться на театральных подмостках в соответствии с правилами иконографии, требовавшими, в частности, чтобы эти персонажи играли на подобающих им кифарах или лирах. Изобретение инструментов-гибридов, в которых причудливо сочетались внешний облик античных инструментов и конструктивные особенности ренессансных, как раз и являлось, согласно Винтерницу, одним из возможных решений данной проблемы (наряду с театральной бутафорией, а также использованием инструментов, традиционно считавшихся античными) [115, 389–393; 116, 221–223]. Соответственно, «странные» инструменты в живописи вышеназванных, равно как и многих других ренессансных художников, — это «театральные» инструменты, а сцены, представленные на заинтриговавших исследователя картинах, — сцены из спектаклей, мизансцены [115, 382–384, 393–395; 116, 213–215, 223–225]. В английской версии статьи эта мысль проводится даже более настойчиво, поскольку уже в самом названии «странные» музыкальные инструменты без обиняков именуются «театральными».

Свидетельство Сансовино вместе с лирой-цистрой из Венского Музея истории искусств привлекаются Винтерницем в качестве аргументов, подтверждающих существование «театральных» инструментов *all'antica*. Несмотря на удлиненный гриф и наличие двух колковых коробок, как у китаррона или архилютни, исследователь датирует этот стилизованный на античный лад инструмент не рубежом XVI и XVII веков, но столетием раньше — то есть тем самым временем, когда создавались картины, рассматриваемые в статье [115, 395; 116, 225]. Вряд ли, однако, здесь имеет место сознательная фальсификация фактов; скорее, увлеченный собственной теорией, Винтерниц и в самом деле полагал, что уже совершенно барочная лира-цистра могла появиться в первые десятилетия XVI века.

При внимательном прочтении работ Шлоссера и Винтерница обнаруживается, что этот последний обязан своему предшественнику гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. Упоминание о возрождении античной драмы и первых операх в каталоге Шлоссера, несомненно, повлияло на формирование концепции о театральном происхождении инструментов *all'antica*. Тем не менее, формулировка, предложенная австрийским искусствоведом, не привязывает жестко псевдоантичные инструменты к театру. Называя лиру-цистру продуктом того же времени, что и «антикизирующие устремления флорентийцев», Шлоссер не столько указывает на ее театральную природу, сколько усматривает сходство в вольном обращении с античными моделями как в оперных спектаклях, так и при создании инструментов, напоминающих своими очертаниями античные.

<sup>38</sup> Инструменты *alla Greca* не удостоились внимания исследователя. Очевидно, это обусловлено тем, что в каталоге Шлоссера определения *alla greca* (sic!) и *all'antica* трактуются как синонимы [92, 62].

Представляется далеко не случайным, что в начале XX века именно искусствовед<sup>39</sup> отметил воздействие античных образцов на музыкальные инструменты, поскольку в музыковедении на протяжении долгого времени отрицалась сама возможность Ренессанса в музыке, за исключением, разве что, истории возникновения первых опер. Музыкальное Возрождение, таким образом, сильно запаздывало по сравнению с литературой, живописью или, например, архитектурой, совпадая, фактически, с началом другой эпохи — эпохи Барокко. Безусловно, исследователи пытались обнаружить античные влияния в музыке и более ранних композиторов, но тщетно, поскольку изыскания эти сводились преимущественно к поискам так называемого «речитативного стиля», подобного тому, что характерен для опер Якопо Пери, Джулио Каччини или Клаудио Монтеверди. Шлоссер же (вероятно, неосознанно) наметил новое направление исследований, не связанных непосредственно с музыкальным стилем. Развивая идеи Шлоссера, Винтерниц, в свою очередь, обнаружил античные модели в изображении музыкальных инструментов в театре и в живописи конца XV — начала XVI века, что весьма способствовало возвращению музыкального Ренессанса на его законное место.

Винтерниц, однако, явно переоценивает воздействие театральных постановок на изобразительное искусство эпохи Возрождения. Художники и сами выказывали живейший интерес к античным музыкальным инструментам, а также к тем сведениям, которые можно было почерпнуть о них в литературных источниках. Более того, коль скоро законы физического мира (например, акустики) не властны в полной мере над иллюзорным пространством картины, ничто не препятствовало художникам — в отличие от постановщиков — копировать с максимальной точностью всевозможные лиры, тибии и сиринги либо выдумывать на основе античных собственные совершенно фантастические музыкальные инструменты, используя, в том числе, растительные, зооморфные или архитектурные мотивы<sup>40</sup>.

Разумеется, некоторые «странные» инструменты художники изображали под впечатлением от действительно виденных ими реконструкций. Тем не менее, главным импульсом к появлению подобных инструментов являлось, по нашему мнению, не только и не столько стремление примирить иконографию мифических персонажей с существующей музыкальной практикой, сколько побуждение куда более глубокое и сильное — возродить прославленное искусство древних. Именно это последнее и оправдывало столь непростое дело, как изобретение музыкальных инструментов «на манер античных». В случае успеха ничто не препятствовало «лире-лютне» или «лире-виоле» зазвучать на театральных подмостках. Однако в спектаклях XVI века инструменты-гибриды — и сами по себе достаточно редкие — встречались, скорее, в качестве исключения, чем правила.

<sup>39</sup> Впрочем, Шлоссера никак нельзя назвать чуждым музыкальному искусству. Обладая энциклопедическими знаниями едва ли не во всех гуманитарных науках, в том числе в музыковедении, исследователь к тому же прекрасно играл на виолончели и даже гастролировал по Европе в составе струнного квартета [96].

<sup>40</sup> См., в частности, анализ элементов, составляющих причудливый струнно-духовой инструмент на картине Пьеро ди Козимо «Персей и Андромеда» (роспись кассоне, ок. 1510; Галерея Уффици) в: [4, 79].

Как явствует из сохранившиеся источники — и письменных, и изобразительных, — постановщики предпочитали либо декорировать *all'antica* ренессансные виолы и флейты, либо изготавливать бутафорские лиры и сиринги, а вовсе не тратить силы на создание полноценных инструментов-гибридов, которые *a priori* вряд ли могли удовлетворить музыкальные запросы публики. Примечательно, что даже в интермедиях к комедии Джироламо Баргалли «Паломница» (1589), придуманных столь ревностным апологетом античной музыки, как Джованни Мария де Барди, Арион (Я. Пери) появлялся перед публикой не с каким-либо экспериментальным инструментом-гибридом, но лишь с бутафорской «лирой», сделанной, как сказано в описании спектакля, «на манер нашей арфы» (*una lira fatta a guisa della nostra arpe*) [85, 58]<sup>41</sup>. Обходится без инструментов-гибридов и другой флорентийский любитель музыки, Джованни Баттиста Строцци Старший, который в интермедиях к комедии Антонио Ланди «Удобный случай» (1539) остроумно стилизует как внешний облик, так и звучание наиболее популярных античных инструментов — от пастушеских свирелей и сиринги до черепаховой лиры<sup>42</sup>. Единственный же из примеров Винтерница, который якобы недвусмысленно указывает именно на звучание «древних» инструментов в спектакле, — предположительно, инструментов-гибридов — в действительности вводит читателей в заблуждение, поскольку в отчете о свадьбе Франческо Медичи и Иоанны Австрийской (1565) говорится вовсе не о музыкальных инструментах, но о «старых [сценических] орудиях» (*vecchi instrumenti*), созданных еще Филиппо Брунеллески (1377–1446) для знаменитого Празднества Благовещения в церкви Сан Феличе «на площади» (*San Felice in Piazza*)<sup>43</sup> и полностью реконструированных — без добавления каких-либо «новых» — в более просторной церкви Санто Спирито, чтобы исполнить означенное Празднество «в первые и святые дни Великого поста» и тем самым доставить удовольствие и «набожнейшей супруге», и «всему народу» [28, 616].

Отсутствие в ренессансных источниках сведений о театральных инструментах *all'antica*, разумеется, не означает отсутствия самого этого феномена. Описания спектаклей, в которых подробно комментируется как зрелищная, так и музыкальная сторона сценического действия, начинают создаваться

<sup>41</sup> Напомним, что арфа традиционно считалась инструментом, аналогичным кифаре или лире [37, 143; англ. перевод: 38, 357]. Помимо описания Бастьяно де Росси, см. эскиз костюма Ариона, выполненный Бернардо Буонталенти [114, *Taf. LII, Abb. 92*], а также пометку от 7 апреля 1589 года в записной книжке главного инспектора крепостей Флоренции, Дж. Серриакопи, который следил за выполнением работ по подготовке спектакля: «Распорядился С[иньор]. Джо[ван]ни [Барди], чтобы изготовили арфу из Картона для патлатенького [прзвище Я. Пери. — Ю. Л.]» (*Dice il S. Gioni si faccia un arpe di Cartone per il zazzarino*) [ibid., 405]. Соответственно, на китарроне, в сопровождении которого, как сообщает Кристофано Мальвезци, исполнялся мадригал Ариона *Dunque fra torbide onde* [52, 12], играл не Пери, а другой музыкант — например, изображавший матроса и находившийся поэтому на том же корабле, что и певец. Перевод поэтического текста всех шести интермедий к комедии «Паломница» на русский язык см. в: [7, 28–32].

<sup>42</sup> Подробнее об интермедиях Строцци, а также о влиянии подобных спектаклей на изобретение музыкальных инструментов в XVI веке см.: [4, в особенности 88–90].

<sup>43</sup> О сценических машинах Брунеллески, созданные для изображения Рая в Празднествах Благовещения и Вознесения, см., в частности: [3, 172–188].

только в 1530-е годы, причем по большей части во Флоренции. Складывается, однако, впечатление, что постановщики уже разочаровались в музыкальных достоинствах инструментов-гибридов. Если изображения «странных» кифар или сиринг действительно коррелируют с попытками возродить легендарное искусство древних, значительно большее распространение подобные инструменты должны были получить в первые десятилетия Ренессанса в музыке, когда казалось, будто достаточно одного героического усилия, и лира Орфея вновь зазвучит со всей своей магической силой.

Следующая волна интереса к инструментам-гибридам возникает, по видимому, на исходе XVI века и уже принадлежит, фактически, новой эпохе, к которой ознаменовали бурное развитие естественных и точных наук, а также стремление применять и проверять на практике самые разнообразные сведения, вычитанные в том числе в античных источниках<sup>44</sup>. Именно в это время появляются наконец первые достоверные сведения о театральных инструментах *all'antica*. Так, согласно Алессандро Гуидотти, ария Эмилио Кавальери *Io piango Filli* («Я плачу, Филлис»), напечатанная после финального *ballo* «Представления о Душе и Телe» (1600), должна была исполняться в сопровождении «двух блокфлейт, сиречь двух древних тибий, именуемых у нас сорделлинами» (*da dua flauti, ò vero dua tibie all'antica, che noi chiamiamo sordelline*) [95, 2–3]. Еще один «странный» инструмент упоминается в ремарках оперы Я. Пери «Эвридика» (1600): «[Тирсис] Выходит на сцену, играя оную Синфонию на Трифлауто [букв.: «тройная флейта»], и поет затем следующую строфу» (*[Tirsi] Viene In Scena Sonando La Presente Zinfonia con un Triflauto, e canta la seguente stanza*)<sup>45</sup>. Нельзя исключать, что, по крайней мере, Пери предназначал «пастушескую» синфонию для некоей загадочной тройной флейты, которая могла иметь сходство с двух-, трех- и прочими многоголосными «свирелями» М. Сетталы [102, 287; 103, 365, 366]. Кажется, все же, более вероятным, что в обоих изданиях речь идет о флейтовых модификациях сорделлины (*sordellina*) — небольшой волынки неаполитанского происхождения, весьма популярной в то время у римской и флорентийской знати из-за увлечения пасторалью [48]<sup>46</sup>. Только сменив язычковые трубки на лабиальные, безыскусные сорделлины могли зазвучать в рафинированных придворных спектаклях (о волынках в театре Медичи см.: [4, 71–76])<sup>47</sup>.

Оставим пока в стороне вопрос, насколько возможным было появление в 1570-х годах целой коллекции театральных инструментов *all'antica*, и рассмотрим еще один вариант интерпретации занимающего нас фрагмента, который предложил итальянский искусствовед Романо Сильва в статье под

<sup>44</sup> См., в частности, статью Палиски «Научный эмпиризм в музыкальной мысли» [71].

<sup>45</sup> *Le Musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino Sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini Rappresentate nello Sposalizio della Cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra. In Firenze: apresso Giorgio Marescotti, 1600. 11r.*

<sup>46</sup> Известно, что в инструментальной коллекции герцогов Медичи было несколько сорделлин; см. записи в 1606, 1620 и в 1654 годах: [73; 74, 92].

<sup>47</sup> Любопытно, что Винтерниц не упоминает «странные» флейты, предписанные в изданиях Кавальери и Пери. Возможно, это упущение обусловлено тем, что в центре внимания исследователя находятся не духовые, а струнные инструменты.



названием «Музыкальные инструменты *alla greca*<sup>48</sup> e *all'antica* в эпоху Возрождения» [94]<sup>49</sup>. Написанная в начале 1980-х годов, когда стали известны многие, причем не только «театральные», инструменты, созданные в подражание античным, и когда отрицать Ренессанс в музыке было уже вряд ли возможно, эта статья имеет своей целью обозначить основные тенденции в возрождении античных музыкальных инструментов в Италии конца XV — первой половины XVII века. Фактически же Сильва исходит из винтерницевской теории инструментов *all'antica* и — сознавая, что влияние античности не органичивалось стилизацией внешнего облика лир или тибий, — надстраивает ее собственной теорией инструментов *alla greca*. Эти последние, напротив, изобретались в стремлении возродить самое звучание древнегреческой музыки, а потому их создатели основывались не столько на изображениях, сколько на музыкально-теоретических трактатах; по виду же инструменты *alla greca* могли и не отличаться от «обычных» [ibid., 363–364, 371]. Попытки реконструировать внешний облик или звучание древнейших инструментов пересекались, дополняя друг друга; тем не менее инструменты *all'antica* создавали преимущественно живописцы, скульпторы и сценографы, тогда как *alla greca* — музыканты и любители музыки [ibid., 363, 365–366].

Стоит ли удивляться, что, по мнению Сильвы, Амади коллекционировал инструменты, созданные как на основе древнегреческой теории (*alla greca*), так и античных изображений (*all'antica*) [ibid., 366, 370–371]. Более того, кажется весьма вероятным, что свидетельство Сансовино — наряду с идеями Винтерница и Шлоссера — во многом предопределило и возникновение данной классификации, и выбор соответствующих терминов.

Нельзя не отметить, что Сильва, по крайней мере, пытается объяснить, чем различались инструменты *alla greca* и *all'antica*, а не отождествляет их, как это имеет место в двух предыдущих работах. В остальном же представленная интерпретация, а равным образом и систематика антикизирующих тенденций не выдерживают, по нашему мнению, никакой критики. Разумеется, древнегреческая теория музыки оказала огромное влияние на древнеримскую [55, 609–668], однако вряд ли корректно все музыкально-теоретические сочинения объявлять «древнегреческими». Серьезный интерес непосредственно к текстам Аристоксена, Птолемея или Аристиды Квинтилиана возник в Италии только во второй половине XVI века [57, 40–42]. Поначалу же гуманисты, а вслед за ними и музыканты, обращались за сведениями об античной музыке к латинским источникам, и такие прославленные

<sup>48</sup> Подобно Шлоссеру и Винтерницу, Сильва пишет определение *alla greca* с маленькой буквы.

<sup>49</sup> Сильва, получивший известность как историк итальянского средневекового искусства, много лет изучал также старинные органы родной провинции Лукка [93]. Поэтому в статье «Музыкальные инструменты *alla greca* e *all'antica* ...» рассматриваются преимущественно органы, клавишины и гидравлосы. Невзирая на логические противоречия, о которых пойдет речь далее, обзорная статья Сильвы способствовала продолжению исследований в области хроматических и энгармонических инструментов. См., например, монографию Патрицио Барбьери: [12, 260].

авторы как, например, Цицерон, Гораций и, конечно, Боэций вовсе не были обойдены их вниманием<sup>50</sup>.

Также и возрождение античной музыки отнюдь не сводилось к возрождению лишь музыки древнегреческой. Скорее, итальянские эрудиты, изучая самые разные источники, пытались воссоздать обобщенную модель античной музыки, которой — очищенной от всего случайного — и следовало подражать, воскрешая легендарное искусство к новой жизни. Именно поэтому «современная» музыка сопоставляется ренессансными авторами не с греческой, но с древней вообще, как, например, в трактате Николы Вичентино «Древняя музыка, приспособленная к современной практике» (1-я ред. в 1555) [110, 2r–v]. Понятия же «древнегреческая музыка», по крайней мере на терминологическом уровне, для Вичентино просто не существует. Уточнения *greco* (греческий) и *Greci* (греки), конечно, встречаются в этом трактате, но только когда речь заходит о терминах, буквенных обозначениях и проч. (см., например: [ibid., 4r, 5v, 20r, 44v–45v, 71v])<sup>51</sup>.

Аналогичная картина наблюдается в сочинениях и других музыкальных теоретиков второй половины XVI века, которые говорят о «греческих» словах, текстах или авторах и в качестве таковых противопоставляют их латинским, а иной раз — итальянским. Музыка же и музыкальные инструменты античности именуется, как правило, «древними»<sup>52</sup>. В самом деле, для эрудитов чинквеченто значительно естественнее было различать хранившиеся в библиотеках греко- и латиноязычные трактаты, чем канувшие в Лету музыкальные традиции Древней Греции и Рима, тем более что сами античные авторы не столько описывали окружавшие их музыкальные реалии, сколько размышляли над общими теоретическими вопросами, трактуя музыку в первую очередь как науку о числах и их пропорциях.

Кажется поэтому совершенно невероятным, чтобы Сансовино, прославляя венецианские *studi di musica*, вздумал упомянуть «греческие», а точнее, псевдогреческие инструменты, да к тому же еще противопоставить их псевдоантичным. Однако и безотносительно к вопросу о допустимости такого разделения трудно представить автора «Венеции...», не выказывавшего, насколько нам известно, большого интереса к музыкальной науке, проводящим

<sup>50</sup> О воздействии Боэция и Цицерона на замысел интермедий Лоренцо Строцци, созданных в 1518 году для постановки одной из его комедий, предположительно «Пизанка», см.: [6].

<sup>51</sup> Прочитируем фрагмент, в котором Сильва полностью отождествляет древнегреческую и античную музыку, истолковывая на свой лад название трактата Вичентино: «<...> именно на вилле Джанджорджо Триссина в Криколи, которую в 30-х и 40-х годах XVI века посещали едва ли не все знатные люди Виченцы, сформировался, по-видимому, и Никола Вичентино, энергично отстаивавший необходимость возвратиться к греческой музыке, или, говоря его собственными словами, “приспособить античную музыку к современной практике”» [94, 365].

<sup>52</sup> См. прежде всего трактат Дж. Царлино «Наставления в гармонии» (1558) [119, 4, 20, 59, 65, 77, 97, 152 и др.], а также письма Джироламо Меи к В. Галилеи и Дж. Барди, датированные между 1572 и 1581 годами [57, 108–109, 141, 143]. Заметим, что, благодаря изысканиям, предпринятым Меи в области древнегреческой музыки, начинает формироваться более дифференцированное восприятие античной музыки в целом. Так, в диалоге Галилеи (1581), который с интересом сравнивает музыкальные обычаи древних греков и римлян, вместо краткого «у древних» встречаются иной раз более развернутые уточнения «у древних Греков и Латинян», «у Греков и Латинян» и т. п. [37, 61, 80; англ. перевод: 38, 146, 197, 199].

тончайшие различия между инструментами, созданными, с одной стороны, в подражание античным произведениям изобразительного искусства, а с другой — на основе идей, вычитанных именно в древнегреческих, а не в древнеримских и каких-либо еще музыкально-теоретических трактатах.

Таким образом, описание музыкального кабинета Амади в трактате Сансовино «Венеция, град благороднейший и несравненный» уже много десятилетий привлекает внимание исследователей и, очевидно, сыграло не последнюю роль в осмыслении такого трудноуловимого феномена, как Ренессанс в музыке. Возможно, благодаря лаконичности и емкости, свидетельство Сансовино удивительно согласуется со всеми тремя — в той или иной мере противоречивыми — концепциями, позволяя ученым раскрывать новые грани в подражании античным музыкальным инструментам в XVI — начале XVII века. Тем не менее, приходится констатировать, что мнимая «прозрачность» источника, допускающая, впрочем, различные варианты прочтения, в действительности ведет к его неверной интерпретации.

Как уже говорилось, определение *all'antica*, буквально загипнотизировавшее исследователей, вовсе не обязательно означает в текстах XVI века подражание, стилизацию, заимствование манеры древних. Подобным образом описываются также предметы, созданные некогда самими «древними» — независимо от того, идет ли речь о временах античности, или о времени, отделяемом от «современности» лишь одним или двумя столетиями. Так, согласно Вазари, на фреске флорентийского живописца Бруно ди Джованни, что «напротив кафедры» в церкви Санта Мария Новелла, был изображен поклоняющийся деве Марии и младенцу Иисусу коннетабль флорентийской комунны Гвидо Кампезе (ум. в 1312 году), а позади него — «отряд воинов, вооруженных по-старинному (*armati all'antica*)» [109, I, 515; рус. перевод: 1, I, 296, здесь и далее сверен мной. — Ю. Л.]<sup>53</sup>. О том, что автор «Жизнеописаний» подразумевает именно старинное, а не античное вооружение свидетельствуют следующие слова: «фреска эта, хотя и не очень красива, все же, принимая во внимание рисунок и замысел Буонамико<sup>54</sup>, заслуживает некоторых похвал,

<sup>53</sup> Бруно ди Джованни, флорентийский живописец первой половины XIV века, известен главным образом благодаря «Декамерону» Дж. Боккаччо (новеллы I, VI и IX восьмого дня, а также новеллы III и V — девятого), где он представлен как ближайший друг еще одного флорентийского живописца, Буонамико ди Мартино (ок. 1290–1340), прозванного за веселый нрав и остроумие «Буффальмакко» (*Buffalmacco* — букв. «пюре из шуток»). Несмотря на репутацию шута, Буонамико, согласно уверениям Вазари, «весьма хорошо разумел и в своем искусстве живописи» [109, I, 499; рус. перевод: 1, I, 285]. Хвалит Буонамико и Франко Саккетти, который в новелле 136 называет этого художника в одном ряду с Чимабуэ, Стефано и Бернардо Дадди [86, 412] (о Буонамико см. также новеллы 161, 169, 191 и 192). Бруно, напротив, был весьма посредственным художником. Фреска с изображением коннетабля и воинов упоминается в «Жизнеописаниях» лишь потому, что в ее создании принял участие Буонамико (см. далее, в особенности следующее примечание). К сожалению, фреска не сохранилась, как и другие работы Буонамико, о которых рассказывает Вазари. Тем не менее, после публикации в 1974 году исследования Лучано Беллози [17], Буонамико приписывается знаменитый цикл росписей в монументальном здании кладбища Кампо Санто в Пизе («Триумф смерти», «Страшный суд», «Ад», «Фиваида», ок. 1338–1339).

<sup>54</sup> Вот что сообщает Вазари о возникновении фрески: «тем временем Бруно <...> были заказаны кое-какие работы в [церкви] Санта Мария Новелла. Но так как Бруно не владел рисунком и не имел воображения, Буонамико нарисовал ему все то, что [Бруно] потом запечатлел

в особенности же за разнообразие одеяний, шлемов и прочего вооружения тех времен» [ibid.]. «По-старинному» (*all'antica*), согласно тому же Вазари, была расписана и находившаяся в алтарной части флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата старая квадратная капелла, на месте которой Леон Баттиста Альберти возвел так называемую «трибуну и главную капеллу» — «сооружение замысловатое и мудреное, наподобие круглого храма, окруженное девятью капеллами, которые все закруглены полуциркульными арками, а внутри имеют форму ниш» [109, II, 543; рус. перевод: I, II, 233]<sup>55</sup>. Примечательно, что и сам Сансовино в сходных выражениях характеризует одеяния Николо́ Контарини и его сына Франческо, запечатленных на одной из фресок в Зале Большого совета Дворца Дожей (погибшей в пожаре 20 декабря 1577 года) в парчовых сутанах и в пурпурных мантиях с горностаевыми воротниками, какие «по старому обычаю» (*alla usanza antica*)<sup>56</sup> носили юристконсульты и прочие уважаемые люди [87, 131v]<sup>57</sup>.

Соответственно, музыкальные инструменты также могли именоваться в трактате *all'antica* не потому, что их создатели разделяли антикизирующие устремления Флорентийской камераты, но потому, что они появились некогда в прошлом и были изготовлены в той манере, которая была тогда принята. Равным образом и определение *alla Greca* могло означать лишь то, что инструменты эти попали в коллекцию Амади из Греции и Византии, находившихся тогда под властью турок, или же были куплены в самой Венеции, где издавна существовала большая греческая община и где, по словам Царлино, в любой праздничный день можно было услышать религиозные песнопения «современных Греков» (*Greci moderni*) [119, 152]. Поэтому-то данное определение и пишется во всех трех изданиях трактата Сансовино

---

на стене названной церкви <...>, а была это история св. Маврикия и его товарищей, обезглавленных за веру в Иисуса Христа» [109, I, 515; рус. перевод в: I, I, 296].

<sup>55</sup> Другие примеры использования *all'antica* в значении «старый», «старинный», «по-старинке» в «Жизнеописаниях» Вазари: [109, I, 598; II, 437]; в трактате Бенедетто Варки «История Флоренции» [108, 703].

<sup>56</sup> Присутствие существительного *usanza* ничего не меняет, поскольку выражение *all'antica* представляет собой сокращение от *all'usanza antica*. См., в частности, Словарь Академиков дела Круска: [112, 39].

<sup>57</sup> Вероятно, имеются в виду Николо́ (ум. в 1428) и Франческо Контарини (1421– до 1475) из ветви Скриньи (*scrigno* — букв. «шкатулка» или «ларец для драгоценностей») [80]. Описание декорационного убранства Зала Большого совета до пожара 1577 года с прилагающимся перечнем изображений «сенаторов и славных мужей», среди которых были и Контарини, см. в трактате Сансовино: [87, 123v–130v, 130v–132v соответственно]. Автор трактата не уточняет, на какой именно из фресок, украшавших ранее северную стену зала, находились изображения Николо́ и Франческо [ibid., 131r]. Речь, однако, идет, скорее всего, о двадцатой или двадцать первой сценах живописной «истории», прославлявшей Венецию как примирительницу папы Александра III и императора Фридриха Барбароссы [ibid., 130r–v]. В обоих случаях Сансовино, по-видимому, затрудняется назвать имена художника или художников (всего анонимными в «истории» об Александре и Фридрихе оказываются десять из двадцати двух сцен). Тем не менее, исходя из перечня упомянутых Сансовино «сенаторов и славных мужей», можно предположить, что интересующая нас фреска была завершена не позднее конца XV — начала XVI веков, когда над росписями Зала Большого совета работали Джентиле и Джованни Беллини, Алвизе Виварини, а также Витторе Карпаччо [16, 216–217, 219].

с заглавной буквы, тогда как *alla moderna* и *all'antica* — с маленькой [87, 138v; 88, 260v; 89, 380]<sup>58</sup>.

Конечно, сама по себе возможность другого прочтения источника вовсе не подразумевает неверности первого. Тем не менее, если согласиться с общепринятой интерпретацией, то весьма странными окажутся следующие моменты. Прежде всего, возникает вопрос, зачем все-таки Сансовино выделяет инструменты *alla greca* в отдельную категорию, ведь «античные» — это и древнегреческие, и древнеримские, а зачастую также египетские, библейские и даже арабские инструменты [119, 62–64, 290]. Подобная формулировка не только не соответствует, как мы видели, представлениям об античной музыке людей того времени, но противоречит элементарным законам логики (разумеется, мы не можем считать объяснением теории Сильвы о «псевдогреческих» и «псевдоантичных» музыкальных инструментах). Далее, хотя в XVI веке и создавались инструменты, следовавшие с той или иной степенью точности античным образцам, все же вызывает большие сомнения возможность существования в то время коллекции, которую бы, помимо ренессансных, составляли только псевдоантичные инструменты, причем в «количестве весьма значительном». Наконец, маловероятным кажется также и то, чтобы подобная коллекция могла восхищать Сансовино и его современников, ибо очевидно, что автор трактата повествует об общеизвестных и всеми признанных достопримечательностях Венеции.

Следует все-таки учитывать, что инструментальная коллекция Манфредо Сетталы, с которой Шлоссер и Сильва сравнивают коллекцию Амади [92, 62; 94, 370–371], сформировалась в середине XVII века, когда всевозможные естественнонаучные эксперименты и изобретения получили уже широкое распространение и, что не менее важно, признание. Это и позволило создавать псевдоантичные и прочие «курьезные» инструменты — своего рода хитроумные «устройства», или «механизмы» — в невиданных прежде количествах. Алессандро Пиччинини, Франческо Габриелли (Скапино), Джованни Баттиста Дони, наконец, сам Сеттала — вот, очевидно, неполный перечень профессиональных музыкантов и любителей музыки, которые изобретали инструменты «на манер античных». Но даже в коллекции Сетталы, этого «миланского Архимеда», инструментов, подобных «кифаре, совмещенной с лирой» или флейтам-окаринам из клешней омаров, было отнюдь не много — и конечно, меньше, чем может показаться при чтении латинской версии каталога Паоло М. Терцаго. Например, инструмент, обозначенный в этом каталоге как *bijugata testudo eburnea* (букв.: «двуяремьная черепаха из слоновой кости»; абзац 34) [102, 288], по мнению Сильвы, представлял собой «лиру из слоновой кости с характерным корпусом в виде черепахи, а также с дополнительным яром — у античной лиры оно всегда одно — для крепления струн» [94, 370]. В действительности же речь идет «всего-навсего» об архилютне, грушевидный корпус которой украшала отделка из слоновой кости. В эпоху

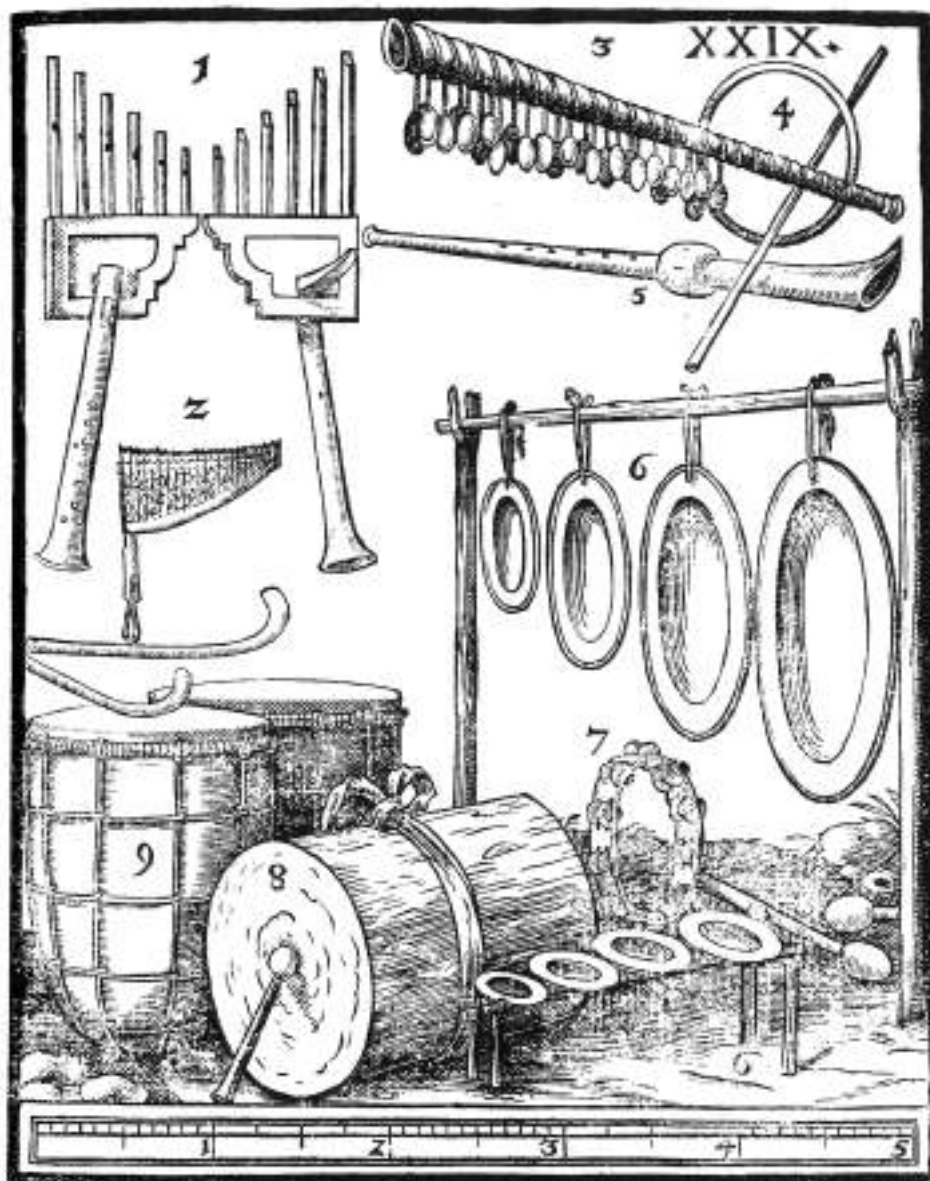
<sup>58</sup> Ср. в итальянском каталоге инструментов Сетталы: *due musette alla Francese* (два французских музетта), *due altre Lire alla Tedesca* (две других немецких [колесных] лиры), *un cembalo all'Africana* (африканский бубен [со звенящими подвесками]) и др. [103, 366, 367, 368 соответственно].

Возрождения и Барокко «черепашками», на латинский манер, нередко называли лютни и прочие струнные инструменты (см.: [4, 85, 86–87]), определение же *bijugata* указывает, по терминологии Мерсенна, на две колоковых коробки [58, 9]. Не удивительно, что Пьетро Скарабелли, который, как и Терцаго, прекрасно ориентируется в терминологии Мерсенна, описывает данный инструмент в итальянской версии следующего образом: *un Liutto tiorbato, con l'utre, o corpo d'avorio con suono molto dolce* — «арх и лютня с животом, или с корпусом, из слоновой кости, звучащая очень нежно» [103, 366]. Заметим, что в латинском каталоге Терцаго упоминаются еще по меньшей мере три таких «двуармовых кифары» (абзацы 35 и 38) [102, 288].

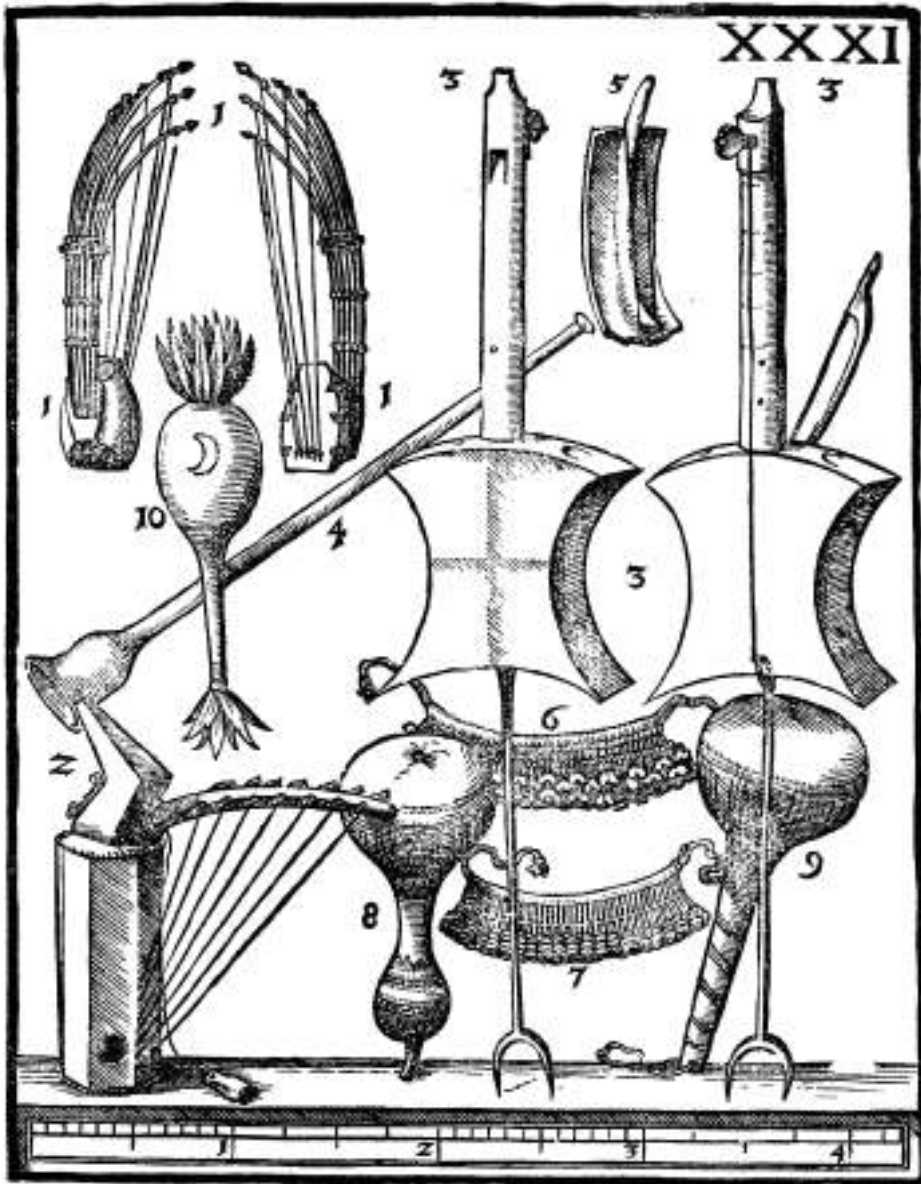
В отличие от псевдоантичных, вышедшие из употребления инструменты украшали многие позднеренессансные *studi di musica*, о чем свидетельствуют, в частности, рассмотренные выше описания коллекций Антонио Горетти и Альфонсо II д'Эсте. Что же касается греческих инструментов, то присутствие их в коллекции Амади также замечательно вписывается в контекст эпохи, когда начинает зарождаться интерес к инациональным культурам, в том числе и музыкальным. Так, согласно описи, сделанной после смерти короля Испании Филиппа II (1527–1598), в Мадридском дворце хранилось несколько китайских инструментов: девять «виол» (*biolones*) разного размера и один маленький «ребек» (*rabelcico*) [51, 113, 120–121]. В иллюстративном же приложении ко второму тому трактата М. Преториуса «Устройство музыки» (опубл. отдельно в 1620 году) приводятся гравюры самых разнообразных «чужеземных» инструментов — «индийских», «американских», «турецких», «арабских» и даже «московитских» (ил. 8 и 9)<sup>59</sup>.

Греческие инструменты, однако, вряд ли воспринимались как заморские диковины. Неразрывно связанные с местами, удаленными от Венеции XVI века не только в пространстве, но и будто во времени, они занимали промежуточное положение между инструментами современными и античными, выступая в качестве своеобразного мостика из настоящего в прошлое. А потому присутствие в кабинете Амади греческих инструментов — не античных, но и не вполне современных — свидетельствует о живейшем интересе, который, должно быть, проявлял этот венецианский эрудит к античной

<sup>59</sup> Примечательно, что «варварские» и «индийские» инструменты упоминаются в названиях как основной, так и иллюстративной частей, составляющих второй том трактата «Устройство музыки» [78; 79]. Тем не менее, в конце главы 46 «Органографии...» Преториус заявляет, что не собирается подробно описывать «московитские», «турецкие» и прочие «чужеземные» инструменты — а равным образом крестьянские, нищенские и солдатские, — поскольку все они «не принадлежат, по сути, искусству Музыки» [78, 79]. Минимальные сведения об экзотических инструментах приводятся лишь непосредственно в подписях к гравюрам в иллюстративном приложении «Зрелище музыкальных инструментов...» [79, Col. XXIX, XXX и XXXI]. Отметим, что определения «индийские», «американские» и проч. носят весьма условный характер. Так, «американские» инструменты на таблицах XXIX и XXXI имеют, вероятно, латиноамериканское происхождение (ил. 8 и 9); «индийские инструменты, звучащие подобно арфам» (№ 1 и 2 на таблице XXXI; см. ил. 9), в действительности оказываются многостольным музыкальным луком и дуговой арфой из центральной Африки [64, 292]. «Монохорд» же, или «дудка со струной» (№ 3 на таблице XXXI, ил. 9), представляет собой попытку изобразить арабский ребаб, звучание которого в самом деле напоминало духовые инструменты. Примечательно, что в средневековых арабских трактатах звуки ребаба классифицировались как «слитные» и ставились поэтому в один ряд со звуками духовых, а не струнных инструментов [9, 469].



Ил. 8. «Чужеземные» музыкальные инструменты в трактате М. Преториуса Syntagma musicum. Том II. Theatrum instrumentorum (1620), таблица XXIX.  
1, 2. Дудки сатиров. 3. Американский рог или труба. 4. Кольцо, на котором американцы играют таким же образом, как мы на треугольнике. 5. Американский шалмей. 6. Тарелки, на которых американцы [играют] таким же образом, как у нас [принято играть] на колоколах. 7. Кольцо с бубенцами, которое они [американцы] подбрасывают вверх, а затем ловят и т. д. 8, 9. Американские барабаны [79].



Ил. 9. «Чужеземные» музыкальные инструменты в трактате М. Преториуса Syntagma musicum. Том II. Theatrum instrumentorum (1620), таблица XXXI.

1, 2. Индийские инструменты, звучащие подобно арфам. 3. Монохорд, сиречь дудка со струной, [расположенной] снизу, на которой играют смычком; используется у арабов. 4. Американская труба. 5. Китовый ус, [закрепленный] на двух сторонах глиняной дощечки. 6, 7. Пояса, используемые у американцев вместо бубенцов; [представляют собой] плодовые растения, соединенные вместе. 8, 9, 10. Индийские погребушки из растений, подобных тыкве [79].



музыке<sup>60</sup>. Впрочем, коль скоро инструментальную коллекцию характеризует в данном фрагменте не сам Амади, а Сансовино, представляется столь же вероятным, что это автор трактата «Венеция, град благороднейший и несравненный» посчитал уместным и совершенно достаточным упомянуть в хвалебной главе о венецианских *studi di musica* только греческие — наи-более почтенные из всех «чужеземных» — инструменты.

\* \* \*

Любопытно в этом отношении сопоставить фрагмент из трактата Сансовино с еще одним описанием коллекции Амади, которое обнаруживается в «Хронике семейств урожденных венецианских граждан», написанной уже в XVII веке. Так, повествуя в числе прочих известных представителей семейства Амади об отце Агостино, Франческо, анонимный автор сообщает следующее<sup>61</sup>:

[Франческо Амади] оставил потомкам богатейшую библиотеку, в которой, помимо самых разнообразных книг, драгоценных и редких, можно видеть труды Альберико Розате<sup>62</sup> и все [сочинения по] Истории дожа Андреа Дандоло, аккуратно написанные его собственной рукой<sup>63</sup>; также изрядное количество математических приборов; скульптуры превосходных мастеров, как древних, так и нынешних (*così antichi, come moderni*); много первостатейных картин

<sup>60</sup> Напомним, что Амади принадлежит утерянное, по всей видимости, сочинение «О музыкальных инструментах в игрищах или в жертвоприношениях» (см. примеч. 15), в котором, как явствует из названия, должны были описываться разнообразные музыкальные инструменты, использовавшиеся в древних религиозных культах у греков, римлян, а также, предположительно, иудеев. Ср. главы IV и VI в трактате Филиппо Бонанни «Гармонический кабинет, полный музыкальных инструментов, с подписями и разъяснениями» (1722): «Об использовании Музыкальных Инструментов в Жертвоприношениях и Празднествах Древних» (IV), «О Музыкае во всенародных Игрищах и Празднествах» (VI) [18, 17–20, 22–24].

<sup>61</sup> *Cronaca di famiglie cittadine originarie venete*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Mss. It. VII., cod. 27 (=7761). По словам К. Гинзбурга, семейству Амади посвящены страницы с 7r по 17v [41, 128]. Фрагменты «Хроники...» опубликованы в: [27, 576–583]; частично перев. на англ.: [41, 123–125]. Сохранились также «Записки, оставленные Франческо Амади о своем семействе», которые впоследствии были продолжены разными авторами до середины XVIII века (*Memorie lasciate da Francesco Amadi della sua famiglia*. Venezia, Biblioteca del Museo Correr. Gradenigo Dolfin 56). К сожалению, нам пока не удалось ознакомиться с этим интереснейшим источником, в котором, несомненно, содержатся сведения и о музыкальном кабинете Агостино Амади.

<sup>62</sup> Альберико да Розате (*Alberico da Rosate*), или Рошате (*Rosciate*; ок. 1290–1360), известный юрист-консульт, работавший в Бергамо; автор нескольких сочинений по юриспруденции, в том числе первого специального трактата о противоречиях местных правовых актов, или статутов, друг с другом и с юстинианским правом (*Quaestiones statutorum*). В историю же литературы Альберико вошел как автор перевода на латинский язык первого полного комментария к дантовской «Божественной комедии» (1328), который сочинил на волгаре болонский грамматик Якопо делла Лана.

<sup>63</sup> Дандоло, Андреа (1306–1354), пятьдесят четвертый дож Венецианской республики (с 1343 г.); гуманист, близкий друг Франческо Петрарки, реформатор венецианского законодательства, а также автор двух работ, посвященных истории родного города — *Chronica brevis* («Хроника краткая», 1342) и *Chronica per extensum descripta* («Хроника, написанная подробно», 1352; сохранилось две книги из пяти).

Джованни Беллини, Тициана, Джорджоне, Порденоне, Рафаэля из Урбино, Микеланджело и прочих знаменитых живописцев; кроме того, множество древних (*antiche*) медалей: золотых, серебряных, медных; статуи, драгоценности, мраморы, вазы и прочие древности (*antichità*), каковые он усердно изучал и настолько хорошо разбирался [в подобных вещах], что прослыл наипервейшим антикваром Венеции, а потому все любители [искусства] приходили к нему за советом, целиком полагаясь на его суждение. Ко всему вышеназванному Агостино, сынок его, присовокупил множество превосходных музыкальных инструментов, древних и нынешних, [принадлежавших] традициям разных народов (*molti eccellenti istrumenti musicali antichi e moderni, secondo il rito di varie nazioni*), и прочие редкости, и сформировал [таким образом] кабинет (*studio*), разделенный на множество комнат, настолько прекрасный, что тот мог соперничать с любым не только в Венеции, но и во всей Италии, отчего Кардинал Лотарингский, будучи в Венеции в 1560 году, пожелал его увидеть (перевед. по: [27, 580–581]).

В отличие от Сансовино, хроникер, таким образом, обходится без предположных конструкций *all'antica* и *alla moderna*, но использует в качестве определений «обычные» прилагательные *antichi* и *moderni*, что недвусмысленно свидетельствует об отсутствии в коллекции Амади инструментов-гибридов и, соответственно, подтверждает правильность нашей интерпретации источника. Греческие инструменты в этом фрагменте не упоминаются; хроникер, однако, считает необходимым сообщить, что «древние» и «нынешние» инструменты принадлежали «традициям разных народов». Можно предположить поэтому, что греческие инструменты соседствовали со всевозможными итальянскими (венецианскими, бергамасскими, неаполитанскими и проч.), а кроме того — с французскими, немецкими, испанскими и даже, вероятно, турецкими и арабскими. Кажется, что инструментов индийского или китайского происхождения в кабинете Амади все-таки не было, иначе и Сансовино, и анонимный хроникер не преминули бы сообщить о таких диковинах.

\* \* \*

Итак, мы разобрались, что музыкальную коллекцию Амади составляли, согласно Сансовино, «современные», «греческие», а также некие «древние» инструменты, возникшие в более или менее отдаленном прошлом. Попытаемся теперь выяснить, что за инструменты скрываются в трактате «Венеция, град благороднейший и несравненный» под определением *all'antica*. Поскольку «Хроника семейств урожденных венецианских граждан» не содержит каких-либо дополнительных сведений по интересующему нас вопросу, проанализируем, как и в каком контексте Сансовино сообщает об инструментах *all'antica*.

Описанию музыкальных коллекций предшествуют главы о частных библиотечных собраниях, а также о собраниях антиков (*Studi d'Anticaglie*) — медалей, скульптур и проч., привезенных из Рима, Афин или Константинополя [87, 138r-v]. И как без сочинений античных авторов невозможно вообразить ни одной достойной библиотеки, так, вероятно, и античные музыкальные инструменты должны были послужить лучшим украшением музыкальных

кабинетов города Венеции. По-видимому, «орган Матьяша Корвина» еще не казался в то время достаточно старым, чтобы вовсе перестать использовать его в музыкальной практике — подобно органу «в форме улитки» из коллекции Альфонсо II д'Эсте. Тем не менее, трудно представить, чтобы в коллекциях Бальби, Сануто, Дзено, да и самого Амади отсутствовали инструменты, которые вслед за Пиччинини можно было бы назвать «древними». Если же Сансовино подразумевает под определением *all'antica* не только старинные, но и античные музыкальные инструменты (в современном смысле этого слова), то все как будто бы становится на свои места: именно античные инструменты делают кабинет Амади «единственным в своем роде», и именно поэтому автор трактата приберег его описание для эффектного завершения обзора венецианских коллекций. Равным образом и перечисляя виды хранившихся там инструментов, Сансовино последовательно переходит ко все более и более ценным — современные, греческие, «древние» (т. е. и старинные, и собственно античные).

Разумеется, нельзя исключать, что античные музыкальные инструменты существуют только на страницах трактата Сансовино, пожелавшего, например, польстить именитому венецианцу или упрочить музыкальную славу родного города. Возможно также, что определение *all'antica* занимает столь почетное место исключительно благодаря пиетету перед самим этим словом. Тем не менее, как уже было сказано выше, в Италии конца XVI века имелись все предпосылки для того, чтобы музыкальные инструменты, напоминающие своей формой античные, и в самом деле заслужили подобную репутацию.

Так, античными могли считаться инструменты, привезенные из мест, откуда, как правило, привозили подлинные античные рукописи и предметы искусства. Существенным их отличием от инструментов, названных в трактате «греческими», было то, что они изначально были куплены как античные. Напомним, что и на исходе столетия лиру да браччо полагали разве что чуть менее древней, чем собственно лиру — поэтому, например, струнный смычковый инструмент, известный в Византии, а затем и в Греции как *lúra*, легко могли принять за античный (в особенности если некие предприимчивые торговцы решили обогатиться, проведая о музыкальных увлечениях состоятельного венецианца). Равным образом античными могли считаться инструменты, изготовленные в подражание древнегреческим и древнеримским образцам в самой Италии, если обстоятельства их появления стерлись из людской памяти. Наиболее вероятным временем создания подобных инструментов представляется нам конец XV — начало XVI века.

Перечисленные виды инструментов относятся, согласно классификации Боттригари, к «неиспользуемым» (*non usati*) [20, 40]. Однако и в музыкальной практике позднего Возрождения и барокко встречались инструменты, которые могли представлять для коллекционеров известную ценность именно своей связью с античностью. Связь эта состояла в том, что некоторые из ренессансных инструментов возникли, как полагали, еще в глубокой древности и с тех пор почти не изменились. В каталоге инструментальной коллекции семейства Мантова Бенавидесов, составленном 12 сентября 1696 года

ее предпоследним хозяином Андреа Мантова Бенавидесом (1632–1711)<sup>64</sup>, со-держится, например, следующая запись:

Тимпан, или Тамбурин, древний инструмент, использовавшийся в Триумфах, в особенности [в триумфах] Вакха. Висит [в шкафу-витрине] под вышеупомянутыми тромбонами (*Timpano seu Cimbalo anti[c]o Instrum[en]to usato nelli Trionfi: particolarmente di Bacco Appeso sotto li sud[it]ti Tromboni*)<sup>65</sup>.

Совершенно очевидно, что автор говорит здесь не о возрасте тамбурина из своей коллекции (в противном случае это было бы каким-то образом откомментировано), но о древнейшем происхождении инструмента вообще, на что указывает также последующее упоминание о его отношении к вакхическому культу. Описание сводится, таким образом, к энциклопедической справке. Из сведений, касающихся непосредственно данного экспоната, сообщается только, где он располагался. И в этом, вероятно, нет ничего удивительного, поскольку для антиквара Андреа, равно как и для прежних владельцев коллекции, имело значение прежде всего то, что во времена античности существовал сходный или в точности такой же инструмент, именуемый, однако, тимпаном. Можно предположить поэтому, что благодаря своему почтенному предку тамбурин — единственный из ударных инструментов — и оказался среди ценнейших виол, лютен, флейт, органов и проч., хранившихся в *studio di musica* семейства Бенавидесов<sup>66</sup>.

Аналогичным образом, вероятно, объясняется присутствие в коллекции эрцгерцога Фердинанда II Австрийского флейты Пана, упомянутой в конце

<sup>64</sup> Помимо музыкальных инструментов, в инвентарной описи, начатой в 1695 году, фигурируют произведения изобразительного искусства, а также предметы так называемой «натуральной истории» — ракушки, минералы, рога животных и проч. Полностью инвентарная опись коллекции Мантова Бенавидесов опубликована в статье Ирэны Фаваретто [34, 65–153]. Каталог музыкальных инструментов вместе с переводом на английский язык см. также в весьма спорной статье Герхарда Штраднера [97, 98–103, 65–70 соответственно]. Начало коллекции положил в первой половине XVI века Марко Мантова Бенавидес (1489–1582), известный юрист, более шестидесяти лет преподававший в Падуанском университете. Об истории коллекции: [34, 35–62; 35, 108–115; 97, 63–65; 105].

<sup>65</sup> Данный фрагмент см. в статьях Фаваретто и Штраднера [34, 152; 97, 69, 102 – англ. перевод и итал. оригинал соответственно]. Заметим, однако, что Штраднер по каким-то причинам меняет в переводе последней фразы единственное число на множественное: *they are stored hanging below the trombones*. На основании неверного перевода исследователь далее приходит к выводу, будто инструмент состоит из нескольких частей, и отождествляет его с двумя систрами из Венского Музея истории искусств (SAM 276 и 277; по каталогу Шлоссера — С. 288 и 289). При этом совершенно самостоятельные инструменты рассматриваются, фактически, как один: «пара систров» (*pair of sistra*) [ibid., 86, 90, 91]. Главный пафос статьи Штраднера заключается в том, чтобы идентифицировать в современных коллекциях инструменты, принадлежавшие ранее семейству Бенавидесов. И поскольку некоторые из них действительно хранятся в Венском Музее истории искусств, Штраднер стремится во что бы то ни стало опознать в кратких и весьма неопределенных записях Андреа остальные инструменты данной коллекции. Соответственно, исследователя отнюдь не смущает им же самим отмеченная странность в именовании систра или «пары систров» как *timpano seu cimbalo* [ibid., 86], равно как и то, что инструмент этот принадлежал культу Исида, а не Вакха.

<sup>66</sup> См. также бубны без мембраны на интарсиях в *studioli* Федерико и Гвидобальдо да Монтефельтро (илл. 1 и 2а).

инвентарной описи 1596 года как *satiripfeifl* (букв. «дудка сатиров») <sup>67</sup>. В отличие от тамбурина, флейта Пана для профессиональной музыкальной практики Возрождения и барокко фактически не существовала, несмотря на то что в окрестностях Милана народные исполнители играли и до сих пор играют на одной из ее разновидностей, именуемой фирлинфё (*firlinfeu*). Как известно, инструмент этот распространен чуть ли не по всему миру <sup>68</sup>, однако сходство *satiripfeifl* с фирлинфё свидетельствует, по всей видимости, о его североитальянском происхождении. В числе других «древнейших» инструментов назовем — помимо уже упоминавшихся лиры да браччо и цистры — волынку, колесную лиру, альтобассо (ил. 10) <sup>69</sup>, а также шалмей <sup>70</sup>. Собственно, существование в профессиональной или фольклорной музыке подобных инструментов и всеяло в людей того времени уверенность, что возродить музыкальное искусство античности все-таки возможно.

\* \* \*

Так получилось, что прилагательное *antico* используется в рассмотренных выше источниках в разных значениях. Пиччинини пишет о старинных музыкальных инструментах, тогда как Сансовино, вероятно, именует *all'antica* инструменты и старинные, и собственно античные. С одной стороны, это обусловлено, разумеется, несхожестью самих инструментальных коллекций, с другой же — тем, что для композитора и лютниста музыкальное искусство недавнего прошлого имеет ничуть не меньшую ценность, чем музыкальное искусство античности, тогда как для венецианского ученого, лишь опосредованно связанного с музыкой, существенным представляется древнейшее происхождение инструментов.

В любом случае, прилагательное *antico* многозначно, и независимо от того, какой смысл вкладывали в него оба автора, краткие описания музыкальных

<sup>67</sup> О том, что речь идет именно о флейте Пана, свидетельствует запись в каталоге 1621 года: *mehr ain stuckh von 29 pfeiffen* («еще вещица из 29 дудочек»), равно как и то, что инструмент этот сохранился и находится сейчас в Венском музее истории искусств вместе со многими другими инструментами, составлявшими некогда коллекцию эрцгерцога Фердинанда [92, 95].

<sup>68</sup> См., в частности, инструмент № 1 на таблице XXIX в трактате Преториуса «Устройство музыки» (ил. 8) [79].

<sup>69</sup> Альтобассо (*altobasso*) — венецианская разновидность так называемого гасконского тамбурина, струнного инструмента типа ударной цитры, который использовался как аккомпанирующий в паре с малой продольной флейтой [9, 146]. Царлино упоминает альтобассо в трактате «Наставления в гармонии» вместе с другими «древнейшими» (*antichissimi*) инструментами — волынкой и колесной лирой, — указывая на сходство их звучания с прославленным античным пением в сопровождении кифары или лиры, которое, по мнению теоретика, представляло собой не что иное, как развертывание мелодии на фоне непрерывно дрящейся «гармонии» струн, настроенных через октаву, квинту и кварту [119, 290–291].

<sup>70</sup> См., в частности, диалог Винченцо Галилеи, согласно которому, чем позднее возникали музыкальные инструменты, тем, как правило, сложнее они становились и тем труднее было на них играть [37, 146; англ. перевод: 38, 366]. Новейшими, таким образом, оказываются корнет и тромбон [ibid.], за ними следует поперечная флейта, еще раньше появилась продольная [37, 146; 38, 365]. Самым же древним из духовых инструментов, от которого, собственно, и произошли все остальные, Галилеи считает шалмей (*piffero*), известный во времена античности под названиями авлос и тибия [37, 146, 145; 38, 365, 363].



Ил. 10. Альтобассо с корпусом, стилизованным под лиру.  
Фрески (фрагмент). Джованни и Алессандро Альберти (1587).  
Саббьонета, Галерея древних (*Galleria degl'Antichi*)

кабинетов, в особенности взятые вне контекста, таят в себе возможность все новых и новых интерпретаций. Вряд ли современники Сансовино могли сравняться в «неординарности» трактовок с Ю. фон Шлоссером, Э. Винтерницем или Р. Сильвой, однако не вызывает сомнений, что некоторые из многочисленных читателей трактата «Венеция, град благороднейший и несравненный» (выдержавшего, напомним, два переиздания) понимали текст таким образом, будто автор повествует об античных музыкальных инструментах, тогда как другие, более осведомленные в вопросах музыки, полагали, что речь идет об инструментах старинных. Также и те, кто обращался к сборнику Пиччинини, должно быть, по-разному, трактовали хвалы в адрес коллекции Горетти. Рассмотренные нами свидетельства творили или, скорее, поддерживали в сознании людей эпохи Барокко, а также последующих эпох миф о существовании в коллекциях итальянских патрициев подлинных музыкальных инструментов, сохранившихся со времен античности<sup>71</sup>. И насколько подобные мифы отвечали надеждам и чаяниям всех, интересовавшихся возрождением античной музыки, свидетельствует то, что сомнения, например, в подлинности первой пифийской оды Пиндара «Золотая лира», сочиненной самим Афанасием Кирхером и опубликованной в его трактате «Универсальная музургия», возникли только в конце XIX века<sup>72</sup>.

#### Использованная литература:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / под ред. А. Г. Габричевского: в 5 т. М.: Астрель, АСТ, 2001. Т. I. 560 с.; Т. II. 736 с.
2. *Вирдунг С.* Трактат о музыке (1511 г.) / пер. и коммент. М. Толстобровой. СПб.: Earlymusic, 2004. 147 с.
3. *Данилова И. Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. 294 с.
4. *Литвинова Ю. А.* «Античные» музыкальные инструменты в интермедиях на свадьбу Козимо I де Медичи и Элеоноры Толедской (1539) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №2. С. 66–102.
5. *Литвинова Ю. А.* «Античные» музыкальные инструменты в коллекциях конца XVI—начала XVII века // Историческая память в культуре эпохи Возрождения / отв. ред. Л. М. Брагина; Науч. совет РАН «История мировой культуры». М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 318–332. (Культура Возрождения).
6. *Литвинова Ю. А.* Гуманистическая концепция интермедий 1518 года: музыка и магия // Старинная музыка. 2009. №3 (45). С. 13–16.
7. *Литвинова Ю. А.* Из истории ренессансных интермедий. «Флорентийский май» // Старинная музыка. 2003. №1 (19). С. 21–32.
8. *Насонов Р. А.* «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. С. 124–137.
9. Музыкальные инструменты: энциклопедия / под ред. М. В. Есиповой. М.: Дека-ВС, 2008. 786 с.

<sup>71</sup> Так, Габриэле д'Аннунцио, парафразируя главу о музыкальных кабинетах в романе «Пламя» (1900), называет Агостино Амади счастливым обладателем «настоящей греческой лиры — огромного семиструнника с острова Лесбос, богато изукрашенного слоновой костью и золотом» [30, 501].

<sup>72</sup> О полемике относительно подлинности оды Пиндара «Золотая лира» см.: [8].

10. [Amadi, Agostino]. Discorso dell'acquistar merito. In Venetia: appresso Pietro de'Franceschi, 1574. [12] c.
11. [Amadi, Agostino]. Discorso di Agostino Amadi della preparatione al Sacrosanto Giubileo del presente anno Santo. In Venetia: appresso Pietro de' Franceschi, 1575. [24] c.
12. Barbieri P. Enharmonic instruments and music 1470–1900: revised and translated studies. Latina: Il levante, 2008. XII, 616 p. + 1 CD. (Tastata: studi e documenti TAS; 2).
13. Barbieri P. Musiche e strumenti “alla greca” nel seicento italiano // Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 12–15 dicembre 2007 / a cura di Francesco Luisi. 3 tomi. T. I. Roma: Torre d'Orfeo, 2009. P. 349–364. (Miscellanea musicologica; 8).
14. Battisti E. Piero della Francesca / nuova edizione riveduta e aggiornata con il coordinamento scientifico di Marisa Dalai Emiliani. 2 v. Milano: Electa, 1992. 687 p. compless.
15. Bär F. P. Museum oder Wunderkammer? Die Musikinstrumentensammlung Manfredo Settala im Mailand des 17. Jahrhunderts // Für Aug' und Ohr: Musik in Kunst- und Wunderkammern: Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras, 7. Juli bis 31. Oktober 1999 / hrsg. von Wilfried Seipel. Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Skira, 1999. S. 59–71.
16. Bättschmann O. Giovanni Bellini. L.: Reaktion books, 2008. 256 p.
17. Bellosi L. Buffalmacco e il Trionfo della Morte. Torino: Einaudi, 1974. XXVI, 138 p., 66 c. di tav. (Saggi; 522).
18. [Bonanni, Filippo]. Gabinetto armonico Pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Giesù offerto al Santo Re David. In Roma: nella stamperia di Giorgio Placho, intagliatore, e gettatore de' caratteri a S. Marco, 1722. [14], 170, [2], 171–177, [1] p.
19. [Borsetti, Andrea]. Supplemento al Compendio Historico del signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese opera di monsignor Andrea Borsetti Ferranti protonotario apostolico in cui si contiene l'origine, & accrescimento delle chiese di Ferrara, sino all'anno 1670 con altre degne memorie. In Ferrara: per Giulio Bolzoni Giglio, stampator episcopale, 1670. [8], 284 p.
20. Bottrigari E. Il desiderio, ouero De' concerti di varij strumenti musicali. Dialogo del m. ill. sig. cavaliere Hercole Bottrigari. Bologna: appresso Gioambattista Bellagamba, 1599. [16], 51, [1] p.
21. Boydell B. R. Cornamusa (II) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. VI. L.: Macmillan, 2001. P. 473.
22. Boydell B. R. Crumhorn // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. VI. L.: Macmillan, 2001. P. 739–743.
23. Brown C. M. & Lorenzoni A. M. Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua. Genève: Droz, 1982. 258 p. (Travaux d'humanisme et Renaissance; 189).
24. [Castiglione, Sabba]. Ricordi ovvero ammaestramenti di monsignor Sabba Castiglione Cavalier Gerosolimitano, ne quali con prudenti, e Christiani discorsi si ragiona di tutte le materie honorate, che si ricercano a un vero gentil'huomo. In Milano: appresso di Giouann'Antonio de gli Antonij, 1559. 298 [в действит. 296], [3] c.
25. Cavicchi C. La musica nello studiolo di Leonello d'Este // Prospettive di iconografia musicale / a cura di Nicoletta Guidobaldi. Milano: Mimesis, 2007. P. 129–152.
26. Cervelli L. Dal rinascimentale «Studio di musica» al moderno museo degli strumenti musicali // Quadrivium. Vol. XIX. Fasc. 2. 1978. P. 75–103.
27. Cicogna E. A. Delle iscrizioni veneziane / raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna di Venezia. 6 vol. Vol. VI. Venezia: presso la Tipografia Andreola, 1853. 943 p.
28. [Cini, Giovanbattista]. Descrizione dell'apparato fatto in Firenze per le nozze dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo don Francesco de' Medici principe di Firenze e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria [1565] // Vasari G. Le opere / con nuove note e commenti di Gaetano Milanesi. 9 vol. Vol. VIII. I ragionamenti e le lettere edite e inedite di Giorgio Vasari, e la Descrizione dell'apparato per le nozze del principe Francesco De' Medici, d'Anonimo. Firenze: Sansoni, 1882. P. 519–622.



29. *Cristoforetti O.* [Introduzione] // Alessandro Piccinini, Leonardo Maria Piccinini. Intavolatura di liuto, et di chitarrone. 2 v. Vol. I. Alessandro Piccinini. Intavolatura di liuto et di chitarrone: libro primo. Bologna 1623. Firenze: S.P.E.S., 1983. P. [1]–[11]. (Archivum musicum. Collana di testi rari; 50).
30. *D'Annunzio G.* Il fuoco. Milano: Fratelli Treves, 1900. 560 p.
31. *De Salvo S. Goretto, Antonio* // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-amadi\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-amadi_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012)
32. *Durante E. & Martellotti A.* Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este. Firenze: S.P.E.S., 1979. 267 p. (Archivum musicum. Collana di studi; A).
33. *Fabbri P.* Collezioni e strumenti musicali dall'Italia: due frammenti per la biografia monteverdiana // 'In Teutschland noch gantz ohnbekandt': Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum / hrsg. von M. Engelhardt. Frankfurt am Main: P. Lang, 1996. P. 256–81. (Perspektiven der Opernforschung; 3).
34. *Favaretto I.* Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides 1695 // Bollettino del Museo Civico di Padova. Vol. LXI. 1972. P. 35–164.
35. *Favaretto I.* Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della serenissima. Roma: L'erma di Bretschneider, 1990. 399 p. (Studia archaeologica; 55).
36. *Ferrari P.* Una collezione di strumenti musicali verso la fine del Cinquecento: lo studio di musica di Luigi Balbi // Liuteria musica e cultura: organo ufficiale dell' Associazione liutaria Italiana. 1993. P. 15–21.
37. [*Galilei, Vincenzo*]. Dialogo di Vincentio Galilei nobile Fiorentino della Musica Antica et Della Moderna. In Firenze: nella stamperia di Giorgio Marescotti, 1581 / Facs.: N. Y.: Broude Brothers, 1967. [4], 149, [11] p. (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, ser. 2, No. 20).
38. *Galilei V.* Dialogue on Ancient and Modern Music / translated, with Introduction and Notes, by Claude V. Palisca. New Haven & London: Yale university Press, 2003. LXIX, 390 p.
39. *Garboli C.* Gabrielli (o Gabbrielli) // Enciclopedia dello spettacolo. 11 vol. Vol. V. Fan-Guard / fondata da Silvio D'Amico. Roma: Le Maschere, 1958. Coll. 804–805.
40. Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia. Roma. Lunedì. 5 Ottobre. Anno 1874. Num. 237. 4 p.
41. *Ginzburg C.* Indagini su Piero: il Battesimo, il Ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino; con l'aggiunta di quattro appendici. Torino: G. Einaudi, 2001. XXXII, 172 p., [41] c. di tav. ill. (Biblioteca Einaudi; 115).
42. *Haraszy E.* A propos de l'orgue de Mathias Corvin du Musée Correr à Venise. L'Orgue. 21 (1940). P. 7–17.
43. *Heyde H.* Zoomorphic and theatrical musical instruments in the late Italian Renaissance and Baroque eras // Marvels of sound and beauty: Italian baroque musical instruments / ed. by Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni. Firenze: Giunti, 2007. P. 81–93.
44. *Hopfner R.* Meisterwerke der Sammlung alter Musikinstrumente. Wien: Kunsthistorische Museum, 2010. 175 p. (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum; 1).
45. *Kartomi M. J.* On concepts and classifications of musical instruments. Chicago; L.: Chicago University press, 1990. XIX, 329 p.
46. *Kinsky G.* Alessandro Piccinini und sein Arciliuto // Acta Musicologica. Vol. X, Fasc. 3. Jul. — Sep. 1938. P. 103–118.
47. [*Kircher, Athanasius*]. Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universa Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omnipoenèfacultate, cum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica,

- Metaphysicà, Theologià, aperiuntur & demonstrantur. 2 t. Tomus I. Romae: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650. [20], 690 [i.e. 692] p.
48. *Kirnbauer M.* Triflauto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. XXV. L.: Macmillan, 2001. P. 734.
  49. *Libin L., Myers A., Lambert B., Rice A.R.* Instruments, collections of // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. XII. L.: Macmillan, 2001. P. 428–468.
  50. *Lucchi P.* Un trattato di crittografia del Cinquecento: le *Zifre* di Agostino Amaldi fra cultura umanistica e cultura dell'abbaco // *Matematica e Cultura 2004* / a cura di M. Emmer. Milano: Springer, 2004. P. 39–49.
  51. *McLeish M.* An Inventory of Musical Instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602 // The Galpin Society Journal. Vol. 21. Mar. 1968. P. 108–128.
  52. *Malvezzi C.* Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del serenissimo Don Ferdinando Medici, e madama Christiana di Loreno, gran duchi di Toscana. 14 parti. Parte IX. Venezia: Giacomo Vincenti, 1591. 23 p.
  53. *Marcuse S.* Musical instruments: A comprehensive dictionary. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1975. XII, 608 p. (The Norton library; №758).
  54. *Marvels of sound and beauty: italian baroque musical instruments* / ed. by Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni. Firenze: Giunti, 2007. 255 p.
  55. *Mathiesen T. J.* Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 1999. XV, 806 p. (Publications of the Center for the History of Music Theory and Literature; 2).
  56. *Megale T.* Gabrielli, Francesco, detto Scapino o Scappino // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scapino\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scapino_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
  57. *Mei G.* Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi / a study with annotated texts by Claude V. Palisca. [S. 1.]: American Institute of musicology, 1960. XI, 213 p. (Musicological studies & documents; 3).
  58. [*Mersenne, Marin*]. Harmonicorum instrumentorum [libri IV] // Harmonicorum libri XII. In quibus agitur de sonorum natura, causis, et effectibus: de consonantiis, dissonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compositione, orbisque totius harmonicis instrumentis. Authore F. M. Mersenne. Editio aucta. Lutetiae Parisiorum: sumptibus Guillelmi Baudry, via Iacobaea, prope collegium Plessaeum, 1648. 168 p.
  59. *Meucci R.* Alessandro Piccinini e il suo arciliuto // *Recercare*. Vol. XXI (2009). P. 111–133.
  60. *Meucci R.* Da 'chitarra italiana' a 'chitarrone: una nuova interpretazione // Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo: atti del Convegno di studi, Foggia, 7–8 aprile 2000 / a cura di Francesca Seller. Lucca: Libreria musicale italiana, 2001. P. 37–57. (Strumenti della ricerca musicale; 5).
  61. *Meucci R.* Il perduto codice di Andrea Naccheri (1540ca.) // *Et facciam dolci canti: studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. compleanno* / a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese. 2 vol. Vol. I. Lucca: Libreria musicale italiana, 2003. P. 439–457.
  62. *Meucci R.* Musical instrument collections in Renaissance and baroque Italy // *Marvels of sound and beauty: italian baroque musical instruments* / ed. by Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi-Rognoni. Firenze: Giunti, 2007. P. 29–47.
  63. *Meucci R. und Stradner G.* Musikinstrumente der Renaissance in den Aufzeichnungen von Giovanni Filoteo Achillini, Bologna, um 1510 // *Für Aug' und Ohr: Musik in Kunst- und Wunderkammern: Kunsthistorisches Museum, Schloß Ambras, 7. Juli bis 31. Oktober 1999* / hrsg. von Wilfried Seipel. Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Skira, 1999. P. 45–57.
  64. *Meyer A.* Am Klang den Harfen gleich. Frühe Beschreibungen afrikanischer Musikinstrumente // *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert* / hrsg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2006. S. 290–301. (Theatrum Scientiarum; 2).

65. *Müntz E.* Les collections des Médicis au XVe siècle: Le Musée, La Bibliothèque, Le Mobilier (appendice aux précurseurs de la Renaissance). Paris, Londres: Librairie de l'art, 1888. 111 p.
66. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: guida al percorso espositivo / a cura di Lorenzo Bianconi e Paolo Isotta. Secondo edizione riveduta e corretta. Bologna: Comune, 2006. 207 p.
67. *Newcomb A.* Goretty, Antonio de' // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. X. L.: Macmillan, 2001. P. 162–163.
68. *Newcomb A.* The madrigal at Ferrara: 1579–1597. 2 vols. Vol. I. Princeton (N. J.): Princeton University press, 1980. X, 303 p. (Princeton studies in music; 7).
69. *Page P.* Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration // *Early Music*. Vol. 5. №3. (Jul. 1977). P. 299–309.
70. Palazzo Medici Riccardi. Libro d'inventario. 1492/1512. Firenze, Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato 165. 119 c. URL: <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo-inventari.html> (дата обращения: 29.11.2012)
71. *Palisca C.V.* Scientific Empiricism in Musical Thought [1961] // *Palisca C.V.* Studies in the history of Italian music and music theory. Oxford: Clarendon press, 1994. P. 200–235.
72. *Palisca C.V.* The Artusi-Monteverdi Controversy // Studies in the history of Italian music and music theory. Oxford: Clarendon press, 1994. P. 54–87.
73. *Pasquale M. di & Montanari G.* Per una storia degli strumenti musicali del Principato di Toscana // La musica e i suoi strumenti. Vol. I. La collezione granducale del Conservatorio Cherubini / a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni. Firenze: Giunto, 2001. P. 68–95.
74. *Petrucci F.* Castiglione, Sabba (da) // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sabba-castiglione\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/sabba-castiglione_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
75. [*Piccinini, Alessandro*]. A gli studiosi // Di Alessandro Piccinini bolognese Intavolatura di Liuto et di Chitarrone Libro Primo, nel quale si contengono dell'uno et dell'altro strumento Arie, Balletti, Correnti, Gagliarde, Canzoni, et Ricercate musicali et altre a due e tre Luiti concertati insieme. Et una inscriptione d'avvertimenti, che insegnano la maniera, & il modo di ben sonare con facilità i sudetti Stromenti. Bologna: heredi di Gio. Paolo Moscatelli, 1623. P. 1–8.
76. [*Picinelli, Filippo*]. Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'abbate don Filippo Picinelli milanese nei Canonici Regulari Lateranensi Teologo, Interprete di Sacra Scrittura e predicatore & c. In Milano: nella stampa di Francesco Vigone, 1670. [28], 520, [20] p.
77. *Poulton D. & Alcalde A. C.* Vihuela // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. XXVI. L.: Macmillan, 2001. P. 605–609.
78. [*Praetorius, Michael*]. Syntagmatis musici tomus Secundus. De Organographia. Darinnen Aller Musicalischen Alten vnd Newen, sowol Außländischen, Barbarischen, Bawrischen und unbekandten, als Einheimischen, Kunstreichen, Lieblichen und bekandten Instrumenten Nomenclatur, Intonation unnd Eigenschafft, sampt deroselben Justen Abriß vnd eigentlicher Abconterfeyung; Dann auch Der Alten und Newen Orgeln gewisse Beschreibung, Manual- und Pedalclavier, Blaßbälge, Disposition und mancherley Art Stimmen, auch wie die Regahl und Clavicymbel, rein und leicht zu stim[m]en und waß in oberlieferung einer Orgeln in acht zu nehmen sampt angehegtem außführlichem Register befindlichen: Nicht allein Organisten, Instrumentisten, Orgel- und Instrumentenmachern, sampt allen des Musis zugethanen ganz nützlich und nötig, sondern auch Philosophis, Philogis und Historicus sehr lustig und anmutig zu lesen. Benebenst einem außführlichem Register. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. [14] Bl., 236 S.
79. [*Praetorius, Michael*]. Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia Michaëlis Praetorii C. Darinnen Eigentliche Abriß und Abconterfeyung, fast aller derer Musicalischen Instrumenten, so itziger zeit in Welschland, Engeland, Teutschland und andern Orten ublich und vorhanden seyn: Wie dann auch etlicher der Alten, und Indianischen Instrumenten, recht und just nach

- dem Maßstabe abgerissen und abgetheilet. Wolfenbüttel: [Elias Holwein], 1620. [1] Bl, XLII Instrumenten-Tafeln, [2] Bl.
80. *Preto P.* Contarini, Francesco // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/contarini-francesco\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/contarini-francesco_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
  81. *Preto P.* I servizi segreti di Venezia: spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima. Milano: Il Saggiatore, 2010. 638 p.
  82. *Prizer W. F.* Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, «Master Instrument-Maker» // Early Music History. Vol. 2. 1982. P. 87–127.
  83. *Puglisi F.* Signor Settala's «armonia di flauti» // Early Music. Vol. 9. №3. Wind Issue. (Jul. 1981). P. 320–324.
  84. *Ripin E. M. & Wraight D.* Dulce Melos // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. VII. L.: Macmillan, 2001. P. 676–677.
  85. [Rossi B. de']. Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana. In Firenze: per Anton Padovani, 1589. [4], 72 p.
  86. *Sacchetti F.* Il trecentonovelle / a cura di Valerio Marucci. Roma: Salerno, 1996. XLIV, 901 p. (I novellieri italiani; 6).
  87. [Sansovino F.]. Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi pubblici, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria. In Venetia: appresso Iacomo Sansovino, 1581 (Stampata in Venetia: appresso Domenico Farri, 1581). [4], 286 [i. e. 278], 38, [34] c.
  88. [Sansovino F.]. Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIII. libri da M. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco. Nella quale si contengono tutte le cose, così Antiche, come Moderne, che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono. All'Illustriss. et Reverendiss. Mons. Arcivescovo di Salzburo, & c. Con sette Tavole copiosissime, & Privilegio. In Venetia: presso Altobello Salicato. 1604. [40], 432, 39, [1] c.
  89. [Sansovino F.]. Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. libri da M. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le Guerre passate, con l'Attioni Illustri di molti Senatori. Le Vite de i Principi, & gli Scrittori Veneti del tempo loro. Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi pubblici, & privati. Le Leggi, gli Ordini, & gli Usi antichi & moderni, con altre cose appresso Notabili, & degne di Memoria. Con aggiunta di tutte le Cose Notabili della stessa Città, fatte, & occorse dall'Anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni primo prete titolato in SS. Apostoli. Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med. Sansovino. Con tavole copiosissime. In Venetia: appresso Steffano Curti, 1663. [16], 754 [i.e. 760], 86, [10], 24, [72] p.
  90. Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri / a cura di Mario Piana e Wolfgang Wolters. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, stampa 2003. XVI, 412 p. (Monumenta veneta; 2).
  91. *Scattolin P. P.* Piccinini // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 2<sup>nd</sup> ed.: in 29 Vols. Vol. XIX. L.: Macmillan, 2001. P. 707–708.
  92. *Schlosser J.* Die Sammlung alter Musikinstrumente: Beschreibendes Verzeichnis. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1920. 143 S., [56] Taf. (Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe; Bd. 3).
  93. *Silva R.* Antichi organi lucchesi. Lucca: M. Pacini Fazzi, 1986. 125 p.
  94. *Silva R.* Strumenti musicali “alla greca e all'antica” nel Rinascimento // Memoria dell'antico nell'arte italiana / a cura di Salvatore Settis. 3 vol. Vol. I: L' uso dei classici. Torino: Einaudi, 1984. P. 361–372, [4] c.

95. *Solerti A.* Le origini del melodramma: testimonianze dei contemporanei / raccolte da Angelo Solerti. Torino: Fratelli Bocca, 1903. VI, 262 p. (Piccola biblioteca di scienze moderne; 70).
96. *Sorensen L.* Schlosser, Ritter Julius von / Dictionary of Art Historians. URL: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/schlosserj.htm> (дата обращения: 29.11.2012).
97. *Stradner G.* Musical Instruments in an Inventory by Andrea Mantova Benavides, Padua 1696 // The Galpin Society Journal. Vol. 55. 2002. P. 63–65.
98. *Straeten E. V.* La musique aux Pays-Bas avant le XIX siècle: documents inédits et annotés: compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers, opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc. 6 vol. Vol. VI. Les musiciens néerlandais en Italie. Bruxelles: G.-A. van Trigt, 1882. XII, 597 p.
99. Strumenti musicali europei del Museo civico medievale di Bologna / a cura di John Henry van der Meer; con Appendici dei fondi strumentali delle Collezioni comunali d'arte, del Museo Davia Bargellini e del Civico museo bibliografico musicale. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1993. 307 p.
100. [*Superbi, Agostino*]. Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara, i quali nelle Lettere, & in altre nobili Virtù fiorirono. Diviso in tre parti. Di F. Agostino Superbi da Ferrara, Theologo, e Predicatore de' Minori Conventuali. Con le Tavole delli Personaggi nominati. Opera quarta. In Ferrara: per Francesco Suzzi, 1620. [24], 135, [1] p.
101. *Tassini G.* Amai (Calle dei) // Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia. 4 ed. Venezia: Alzetta e Merlo editori, 1887. URL: <http://venicexplorer.net/tradizione/topos/index.html> (дата обращения: 29.11.2012).
102. [*Terzago P. M.*]. Musæum Septalianum Manfredi Septalæ patritii Mediolanensis industrioso labore constructum; Pauli Mariæ Terzagi Mediolanensis physici collegiati geniali laconismo descriptum; politioris literaturæ professoribus erudita humanitate adaptatum: cum Logocentronibus, siuè Centonibus eiusdem Terzagi de natura Crystalli, Coraliij, Testaceorum, Montanorum, & Lapidificatorum, Achatis, Succini, Ambari, & Magnetis. Dertonæ: Typis Filiorum qd. Elisei Violæ, 1664. [8], 324, [4] p.
103. [*Terzago P. M.*]. Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli. Dott. Fis. di Voghera. E dal medemo accresciuta. In Tortona: per li Figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666. [12], 408 p.
104. *Todini G.* Amadi, Francesco // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-goretti\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-goretti_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
105. *Tomasi F. & Zendri C.* Mantova Benavides, Marco // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_(Dizionario-Biografico)) (дата обращения: 29.11.2012).
106. *Trichet P.* Traité des instruments de musique (vers 1640) / publié avec une introduction et des notes par François Lesure. Neuilly-sur-Seine: Société de musique d'autrefois, 1957. 191 p.
107. *Tyler J.* The mandore in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries // Early Music. Vol. 9. Issue 1 (Jan., 1981; Plucked-String Issue 1). P. 22–31.
108. *Varchi B.* Storia fiorentina / edizione critica a cura di Antonio Sorella; presentazione di Paolo Trovato. 2 vol. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, 1995. 1009 p. compless.
109. *Vasari G.* Le opere / con nuove note e commenti di Gaetano Milanese. 9 vol. Vol. I. Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori / con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese. Firenze: Sansoni, 1878. VIII, 698 p.; Vol. II. Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori / con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese. Firenze: Sansoni, 1878. VIII, 692 p.
110. *Vicentino N. L'* Antica musica ridotta alla moderna prattica con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale

- si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali. Roma: appresso Antonio Barre, 1555. 146, [6] c.
111. [*Virdung S.*]. Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus Virdung, Priester von Amberg verdruckt, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht. Basel: [Sebastian Virdung?], 1511. [56] c.
  112. Vocabolario degli Accademici della Crusca, con tre indici delle voci, locuzioni, proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto. In Venezia: appresso Giovanni Alberti, 1612. [28], 960, [104] p.
  113. *Waldner F.* Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe // Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Vol. IV. 1916. S. 128–147.
  114. *Warburg A.* I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 // Gesammelte Schriften / hrsg. von der Bibliothek Warburg; unter Mitarbeit von Fritz Rougemont; hrsg. von Gertrud Bing. 2 Bd. Bd. I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932. S. 259–300, 394–438.
  115. *Winternitz E.* Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa // Les fêtes de la Renaissance. 3 vol. Vol. I. Les fêtes de la Renaissance: journées Internationales d'Études, Abbaye De Royaumont, 8–13 Juillet 1955 / études réunies et présentées par Jean Jacquot. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1956. P. 379–395. (Le Choeur des Muses).
  116. *Winternitz E.* Musical Instruments for the Stage in Paintings by Filippino Lippi, Piero di Cosimo, and Lorenzo Costa // Musical Instruments and their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology. L.: Faber & Faber, 1967. P. 211–225.
  117. *Winternitz E.* The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: A Study in Morphology // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 24, No. 3/4. Jul.–Dec. 1961. P. 222–229.
  118. *Wright L.* The Medieval Gittern and Cithole: A Case of Mistaken Identity // The Galpin Society Journal. Vol. 30. May. 1977. P. 8–42.
  119. [*Zarlino G.*] Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; nelle quali; oltre le materie appartenenti alla Musica; si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere. In Venetia: [Pietro da Fino], 1558. [12], 347, [1] p.
  120. [*Zarlino G.*] Sopplimenti musicali del rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia. Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia. Ne i quali si dichiarono molte cose contenute ne i due primi volumi, delle istituzioni et dimostrationi; per essere state mal'intese da molti; et si risponde insieme alle loro calonnie. Terzo volume. Venezia: appresso Francesco de' Franceschi sanese, 1588. [16], 330, [22] p.