

**КРИСТИНА РОБЕРТОВНА АГАРОНЯН***k.agaronyan@bk.ru*

Аспирантка кафедры зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, д. 13/6

**KRISTINA R. AGARONIAN***k.agaronyan@bk.ru*

Postgraduate student of the Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.010****Диалог с прошлым в творчестве Мэри Джейн Лич: на пути к слышанию**

Статья посвящена анализу и интерпретации сочинений американского композитора Мэри Джейн Лич (р. 1949), созданных на основе чужого материала: музыки К. Монтеверди, Дж. Дауленда, И. С. Баха, А. Брукнера и др. Отношение к прошлому в этих пьесах свободно от постмодернистской иронии: используя стратегию деконструкции, композитор дополняет заимствованный материал, создает на основе чужих произведений оригинальные композиции, в которых внимание слушателя акцентируется на не слышимых ранее или малозаметных музыкальных деталях.

Этот же подход композитор применяет и для исследования исторических событий, в том числе тех, которые дошли до нас в виде мифологии: деконструируя миф, Лич создает феминистскую оперу об Ариадне; черпая вдохновение из рассказов об охоте на ведьм, перерабатывает текст Каstellозы, средневековой окситанской тробайрицы (женщины-трубадура) — в результате возникает сильное, полное экспрессии художественное высказывание.

Предоставляя в своих произведениях голос людям, чьи образы оказались несправедливо забыты или искажены с течением времени, Мэри Джейн Лич помогает своим слушателям приобрести опыт чуткости и восприимчивости к музыкальному и историческому наследию.

*Ключевые слова:* Мэри Джейн Лич, современная музыка США, постмодернизм, постминимализм, деконструкция, Клаудио Монтеверди, Джон Дауленд, Ариадна, Каstellоза

**ABSTRACT****DOI: 10.26176/MSC.2020.40.1.010****Dialogue With the Past in the Work of Mary Jane Leach: on the Path to Hearing**

The article is devoted to the analysis and interpretation of the works by Mary Jane Leach (born 1949, contemporary composer from the USA), created on the basis of music by Monteverdi, Dowland, Bach, Bruckner, etc. The attitude to the past is free from the postmodern irony in these compositions; using the strategy of deconstruction, Mary Jane Leach adds to the borrowed material, creates original compositions based on other composer's works, in which the listener's attention is focused on previously inaudible ephemeral musical details.

The composer uses the same approach to artistic research of historical events, including those that have been transformed into mythology. Deconstructing a myth, Leach creates a feminist opera about Ariadne; drawing inspiration from stories about the witch-hunt, the composer rewrites the text by Castelloza, a medieval trobairitz. As a result, Leach produces a strong, expressive artistic statement.

By giving voice in her work to people whose images have been unfairly forgotten or perverted over time Mary Jane Leach helps her listeners to gain experience of sensitivity and receptivity to the musical and historical heritage.

*Keywords:* Mary Jane Leach, contemporary music of the USA, postmodernism, postminimalism, deconstruction, Claudio Monteverdi, John Dowland, Ariadne, Castelloza

**Кристина Агаронян**

## ДИАЛОГ С ПРОШЛЫМ В ТВОРЧЕСТВЕ МЭРИ ДЖЕЙН ЛИЧ: НА ПУТИ К СЛЫШАНИЮ

Диалог с культурным наследием в музыке последних десятилетий чаще всего ассоциируется с искусством постмодерна. Характерные для постмодернизма переоценка ценностей, горькая ирония и нигилизм стали ключевыми в выборе форм диалога с прошлым. Однако, несмотря на то что пародии, коллажи, пастиш получили широкое распространение, стали, казалось бы, самой естественной формой взаимодействия с чужим материалом, современное искусство рождает и иные виды творческих диалогов. Подобные явления еще недостаточно изучены, и каждый такой случай требует индивидуального подхода. В этой статье мы обратимся к творчеству представительницы американского постминимализма и современного экспериментализма Мэри Джейн Лич (р. 1949)<sup>1</sup>, в сочинениях которой музыкальные произведения прошлого входят в современный звуковой мир не как нечто чужеродное, а как источник скрытых смыслов.

Творческий путь Мэри Джейн Лич может напомнить многие биографии современных американских композиторов<sup>2</sup>. Долгое время Лич не думала

---

<sup>1</sup> Чаще всего исследователи рассматривают творчество Мэри Джейн Лич в контексте постминимализма (об этом пишет в первую очередь Кайл Ганн в своих работах, посвященных постминимализму [7, 42, 48–49]; [6, 347]; [8]). Дженни Готчок относит творчество Лич к экспериментальной музыке [10, 119].

<sup>2</sup> Мэри Джейн Лич родилась в 1949 году в Вермонте. В 1972 году она получила степень бакалавра в Вермонтском университете (в области театра и музыки); в 1977–1978 годах Лич обучалась композиции у Марка Цукермана в Колумбийском университете (Нью-Йорк), в 1984–1989 годах совершенствовала вокальные навыки на *The Voice Workshop* с Жанетт Ловетри. В семидесятых-восемидесятых годах Лич активно выступу-

о том, чтобы стать композитором, и к своему музыкальному увлечению относилась поначалу исключительно как к хобби. Посвятить себя музыке целиком она решила после тесного знакомства со старинной музыкой: «Я всегда любила Баха. Во время учебы в колледже я работала летом на театральном фестивале Шекспира, и именно тогда меня познакомили с музыкой Дауленда. А через несколько лет я впервые услышала Монтеверди. Их музыка тогда впервые заговорила со мной и продолжает это делать до сих пор»<sup>3</sup>. Впоследствии интерес к старинной музыке определил выбор творческого пути Мэри Джейн Лич; музыка эпохи Ренессанса и барокко оказала непосредственное влияние не только на стиль, технику, гармонический язык произведений Лич, но и на образную сферу ее композиций. Многие компоненты старинной музыки, экспериментальный подход к композиции и минималистские техники в результате образуют в творчестве Лич сложное единство и вступают во взаимодействие. Лич прямо обращается к источникам своего композиторского вдохновения — музыке К. Монтеверди, Дж. Дауленда, Солажа, И. С. Баха, впоследствии А. Брукнера и В. А. Моцарта. На основе их произведений Мэри Джейн создает собственные уникальные композиции, изобретая для каждого источника отличный от других способ обработки или переработки материала, не

пает как исполнитель на кларнете и певица, а в 1983 году она вошла в состав только что созданного *Downtown Ensemble*, в котором, помимо нее, работали композиторы и исполнители Дэниэл Гуд, Питер Заммо и Уильям Хеллерманн. В 1989–1990 годах Мэри Джейн проходила творческую стажировку в Соборе Святого Петра в Кёльне. Получила награды от Фонда современного исполнительского искусства, Национального фонда искусств (NEA), благотворительного фонда Мэри Флаглер Кэри, Западно-немецкого радио, Совета по искусству Нью-Йорка, Нью-Йоркского фонда искусства, Международного общества женщин в музыке, Американского композиторского форума, фонда Peter S. Reed и многие другие. Ей заказывают произведения известные ансамбли и солисты, среди которых *Relâche*, *The Downtown Ensemble*, *Newband*, Мануэль Цуррия, Эмануэль Арчиули, Сара Кэхилл, Гай Клучевсек, Либби Ван Клиф. В 2009 году Лич выкупила не действующую ныне католическую церковь в Валли Фолс, штат Нью-Йорк, которая служит ей не только домом, но и рабочим местом, а также концертным залом. В настоящее время Мэри Джейн Лич — независимый композитор, лектор в Калифорнийском институте искусств, а также музыковед: одним из важнейших ее проектов является восстановление и поиск сохранившегося музыкального наследия Джулиуса Истмэна. Благодаря ее работе были составлены три диска записей его произведений, а впоследствии Лич в сотрудничестве с Рени Левинь Пэкер издала книгу — сборник статей, посвященных творчеству Истмэна [9].

В своем творчестве композитор исследует звук и разнообразие звуковые феномены (гармоники, комбинационные тоны, призвуки, получающиеся в процессе интерференции волн), экспериментирует с акустикой помещений и расположением музыкантов в пространстве (об этом см.: [19]). Используя научные знания о физических свойствах звуковых волн и их сочетаний (интерференция, резонанс), а также законы слухового восприятия и собственный исследовательский опыт, полученный путем экспериментов с сочетаниями звуков, тембров, фактурой, Лич создает в своих произведениях особую среду, в которой в максимально возможной степени обеспечивается появление различных комбинационных тонов и слышимых биений.

<sup>3</sup> Из личной беседы.

нарушая его логику, сохраняя звуковысотность, но раскрывая совершенно неожиданные грани звучания. Бережное отношение к первоисточнику выделяет сочинения Лич на фоне преобладающих в наше время в композиторском творчестве тенденций.

Однако Лич не чужд и метод деконструкции, который обычно связывают с искусством постмодернизма. Принято считать, что в процессе деконструкции заимствованный материал искажается и иронически переосмысливается. Впрочем, разработавший это понятие Жак Деррида не связывал его с идеей разрушения: «Речь шла о том, чтобы разобрать, разложить на части, расслоить структуры <...>, — пишет французский философ. — Но разобрать, разложить, расслоить структуры (в извечном смысле, более историчное движение, нежели движение “структуралистское”, которое тем самым ставилось под вопрос) — это не была какая-то негативная операция. Скорее, чем разрушить, надлежало также и понять, как некий ансамбль был сконструирован, реконструировать его для этого» [1, 55].

Лич меняет фокус восприятия известного текста (в данном случае музыкального) в русле выработанных постмодернизмом стратегий. При этом, в отличие от общепринятой трактовки именно музыкальной деконструкции, предполагающей некое искажение материала, помещение его в чужеродный контекст, вступающий с материалом в конфронтацию, Лич обращается с первоисточником крайне бережно. Композитор включает чужой материал в новый, авторский контекст, но это не создает конфликта, несмотря на их разнородность, разную стилевую направленность и временную принадлежность. Лич выявляет в источнике скрытые детали и насыщает его новыми звучаниями, не противоречащими его природе.

Каждое подобное произведение Лич — это своеобразная парафраза на тот или иной музыкальный объект. Всякий раз композитор избегает какой-либо герменевтической трактовки, не пытаясь, в отличие от многих постмодернистов, сломать уже существующие смыслы или же навязать им новую интерпретацию. В ее творчестве обнаруживается иной подход — не игра значений, отсылок и аллюзий, а стремление «очистить» первоисточник от его смысловой предзаданности, поместив в звуковой постминималистический вакуум.

Мэри Джейн Лич значительно замедляет темп развития материала, не только прорабатывая каждый звук и каждую интонацию выбранного первоисточника, но и заставляя нас таким образом тщательно вслушиваться в него, словно рассматривая под микроскопом.

Подобное стремление обнаруживает родство с некоторыми идеями других европейских и американских композиторов, развивавшихся параллельно и совершенно самостоятельно. Прежде всего в этом ряду следует назвать концепцию «глубокого вслушивания» (*deep listening*) американского композитора Полин Оливерос (1932–2016). Необходимость особой концентрации слушательского сознания, по мнению Оливерос, приходит «в процессе практики слушания с пониманием того, что сложные волновые

формы, непрерывно передаваемые слуховой корой из внешнего мира ухом, требуют активного взаимодействия с вниманием. В процессе обучения и приобретения опыта люди осознанно приходят к слушанию. Слушание — это не то же самое, что слышание, а слышание — не то же самое, что слушание. Ухо постоянно собирает и передает информацию — однако внимание слуховой коры может быть отключено. Очень мало передаваемой органами чувств информации в мозг воспринимается на сознательном уровне» [21, XXI].

Медитативность композиций Лич, намеренная аскетичность, акцентирование обертоновых созвучий, в которых акустические особенности звука способны раскрыться в наибольшей степени, максимально располагают к внимательному, осознанному вслушиванию в каждый элемент ткани. Помимо этого, одним из важнейших для творчества Лич аспектов является игра с различными акустическими явлениями, призвуками и комбинационными тонами. Их звучания композитор добивается при помощи экспериментов с фактурой, тембрами, расположением музыкантов в пространстве. Работа Лич с комбинационными тонами вносит в процесс слушания дополнительную интригу и магию — только внимательному человеку, погруженному в процесс восприятия, откроется новый звуковой уровень ее композиций, не зафиксированный в нотах. В том, каким образом Лич обращает внимание слушателя на неслышимые обычно стороны используемой ею чужой музыки, можно усмотреть определенную аналогию с ее подходом к звуку как акустическому явлению, в котором она стремится раскрыть мельчайшие детали. Примечательно, что Мэри Джейн Лич, в отличие от Оливерос (и других своих коллег)<sup>4</sup>, не говорит о подобном подходе в своих текстах. При этом она — один из первых композиторов, чье творчество обнаруживает схожие идеи, найденные, впрочем, совершенно самостоятельно, без явно ощутимого влияния с чьей-либо стороны.

На данный момент Лич создано 12 пьес на основе чужого материала, что составляет почти шестую долю от общего числа ее произведений<sup>5</sup>. Композитор обращается к известным сочинениям Монтеверди, Баха, Брукнера, Дауленда, Моцарта и других композиторов (см. таблицу 1).

Жанр, тембровый состав и стиль источников заимствования материала различен, столь же различны и композиционные методы, применяемые Лич, однако авторская манера всегда остается узнаваемой. Некоторые ее

<sup>4</sup> Разграничивает понятия «слушатель» (Zuhörer) и «слышащий» (Hörer) и Хельмут Лахенман. Композитор в связи со своей композицией *Accanto*, в которой совершенно особым образом использует музыку Моцарта, замечает, что «слышать значит воспринимать себя по-новому: изменившимся, а также готовым к изменениям. В отличие от слушания, «слышать» означает найти совершенно новые ориентиры, по-новому определить свое местоположение, наконец, открыть в себе неизведанные пространства, осязая непривычные структуры» ([12, 169]; пер. Р. Насонова).

<sup>5</sup> На данный момент Мэри Джейн Лич является автором более 60 сочинений. В их числе — отдельные номера ее единственной оперы «Ариадна Кносская», над которой композитор работает с 1995 года.

Название	Тембровый состав	Первоисточник
<i>Green Mountain Madrigal</i> (1985)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	К. Монтеверди. Мадригал <i>Lamento d' Arianna</i> SV 107 (I часть) из Шестой книги
<i>Mountain Echoes</i> (1987)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	
<i>Ariadne's Lament</i> (1993)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	
<i>Bruckstück</i> (1989)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	
<i>Tricky Pan</i> (1995)	контратенор и восемь записанных контратеноровых партий	А. Брукнер. Адажио из Восьмой симфонии (начальный десятитакт) Солаж. Виреле <i>Tres Gentil Cuer</i>
<i>Song of Sorrows</i> (1995)	смешанный хор (SSAATTB) <i>a cappella</i>	К. Монтеверди. Мадригал <i>Lamento d' Arianna</i> SV 107 (II–IV части) из Шестой книги
<i>Bach's Set</i> (2007)	солирующая виолончель и восемь записанных виолончелей	И. С. Бах. Прелюдия из Первой сюиты для виолончели соло G-dur
<i>Piano concerto for Emanuele</i> (2010)	фортепиано и симфонический оркестр	В. А. Моцарт. Концерт для фортепиано d-moll К. 466 (фрагмент)
<i>Dowland's Tears</i> (2011)	флейта и девять записанных флейт (среди которых три басовые)	Дж. Дауленд. <i>Lachrimae</i>
<i>Banister's Ground</i> (2013)	альтовая блокфлейта и три виолончели	Дж. Банистер. <i>Division on a Ground</i>
<i>Melancholia</i> (2015)	вокальный ансамбль (бас, тенор, два альты и два сопрано)	Дж. Дауленд. <i>I Saw My Lady Weep</i>
<i>Semper Dolens</i> (2018)	флейта и шесть записанных флейт (среди которых одна басовая)	Дж. Дауленд. <i>I Saw My Lady Weep</i>

Таблица 1. Произведения М. Дж. Лич на основе чужого материала

произведения представляют собой мелодию с аккомпанементом; в иных случаях композитор избирает сложные, индивидуальные приемы работы с исходным материалом. Среди особенностей ее метода можно выделить экономность развития, медленное, медитативное развертывание, а также часто встречающееся (в композициях самого разного рода) начало — поочередное вступление голосов на одном-двух звуках (преимущественно в одном регистре, но возможны варианты в разных регистрах на аналогичных звуках) и последующим собиранием их в обертоновый аккорд, как бы мерцающий благодаря ритмической неоднородности голосов.

Характерным является также значительное увеличение времени звучания используемого материала за счет интенсивной мотивной и гармонической разработки. Так, десятитактовый фрагмент из Адажио Восьмой симфонии Брукнера стал основой почти тринадцатиминутной композиции *Bruckstück*. Также возможно и рассредоточение материала: звуки одной строчки мадригала Монтеверди последовательно распределены между голосами в девятиминутной пьесе *Mountain Echoes*.

Сам принцип выстраивания произведения на основе чужого, в некоторых случаях с точным сохранением звуковысотности, напоминает ренессансные мессы-парафразы, а принцип работы с первоисточником восходит к средневековому методу *cantus prius factus* — композиций на «прежде созданный напев». Насыщение мелодии первоисточника дополнительными звучаниями в некоторых пьесах Лич напоминает прием колорирования *cantus firmus*'а в ренессансных полифонических произведениях.

Развивая материал, Лич пользуется распространенными методами: вычленением мотивов, их повторением, дроблением. Также композитор прибегает к одному из любимых приемов минималистов — аддиции (правда, не столь часто). Важную роль играет и полифоническая техника: в произведениях Лич мы находим многочисленные имитации, фрагментарно возникающие каноны, в том числе пропорциональные, бесконечные с нулевым интервалом (см. пример 1).

Фактура произведений Лич во многом зависит от типа первоисточника. Заимствуя мелодию солирующего голоса, она чаще всего предпочитает двухслойную фактуру, включающую мелодическую линию солиста и характерный для ее композиторского стиля монолитный, однотембровый аккомпанирующий ансамбль. Используя многоголосный источник, Лич практически всегда устанавливает равноправное многоголосие. В *Piano concerto for Emanuele* Лич пишет произведение для фортепиано и оркестра, сохраняя темброво-фактурные черты жанра первоисточника.

Исключение составляют произведения на основе музыки Дауленда. В *Melancholia* заимствованная мелодия солирующего голоса источника рассеивается в хоровой фактуре. В *Dowland's Tears* и *Semper Dolens* есть солирующий голос, однако он оказывается полностью растворен в общем звучании.

М. Дж. Лич. *Mountain Echoes*, тт. 156–159. Фрагмент двойного канона

1

1  
-leh-, che mi, che mi, vo-, che vo-, che vo-,

2  
con- for- te. Che mi con- te. Che- e mi- i

3  
che vo-, che vo-, -leh-, che mi, che mi, vo-,

4  
-te. Che mi con- for- te. Che- e mi- i co- on-

5  
vo-, che vo-, che vo-, -leh-, che mi, che mi,

6  
-te. Che con- for- te. Che- e mi- i co- on-

7  
che mi, che mi, vo-, -leh-, che vo-, che vo-



ФАКТУРА	ПРОИЗВЕДЕНИЕ	ЗАИМСТВУЕТСЯ
Равноправное многоголосие (полифоническая)	<i>Green Mountain Madrigal</i> (1985) <i>Mountain Echoes</i> (1987) <i>Bruckstück</i> (1989) <i>Ariadne's Lament</i> (1993) <i>Song of Sorrows</i> (1995)	Многоголосие
солирующий голос + монолитный однотембровый аккомпанемент	<i>Tricky Pan</i> (1995) <i>Bach's Set</i> (2007) <i>Banister's Ground</i> (2013)	мелодия солирующего голоса
партия солиста сливается со звучанием записанных инструментов	<i>Dowland's Tears</i> (2011) <i>Semper Dolens</i> (2018)	
одноголосная мелодия распределена в хоровой фактуре	<i>Melancholia</i> (2015)	

Таблица 2. Распределение композиций на основе чужого материала по типу первоисточника, характеристика фактуры

Для каждого из источников Лич выбирает определенную стратегию заимствования, используя либо произведение полностью, либо фрагмент или мелодический оборот из него. В случае с *Banister's Ground*, основанном на *Division on a Ground* Джона Банистера, Лич использует одноголосную мелодию целиком, а по фактуре и методу работы с материалом это сочинение, так же, как и *Tricky Pan*, напоминает гармоническую обработку одноголосной мелодии (обе пьесы представляют собой мелодию с монолитным монотембровым аккомпанементом).

В некоторых композициях Лич цитирует только начальные обороты, а впоследствии чужой материал растворяется в авторском; так происходит, например, в *Bach's Set* по мотивам Прелюдии из Виолончельной сюиты G-dur Баха. Но так как избранный материал представляет собой не что иное, как мелодические фигурации, Лич довольно скоро отказывается от точного цитирования, делая выбор в пользу дискретного и сохраняя общие контуры движения и основные гармонии. Так, практически дословно цитируются первые четыре такта Прелюдии, растягиваясь за счет многократных повторов звуков и мотивов на почти 30 тактов пьесы Лич. Можно проследить некоторые интонации из пятого такта Прелюдии в 42-м такте *Bach's Set* — далее точные заимствования не встречаются, однако вряд ли это будет заметно слушателю: музыка Баха словно растворяется в медленном звуковом континууме, созданном Лич, обнаруживая с ним поразительное стилевое единство.

Схожие методы работы обнаруживаются и в *Bruckstück*, где основой послужил материал начального десяти такта Адажио из Восьмой симфонии

Брукнера — а именно, гармоническая педаль струнных и скромная мелодия первых скрипок. Точную звуковысотность первоисточника композитор сохраняет только на начальном этапе развития. Впоследствии же материал перерастает в свободные вариации.

Наиболее сложно устроены произведения Мэри Джейн Лич на основе пятиголосного мадригала *Lamento d'Arianna* Клаудио Монтеверди, хроматическая напряженная интонационность которого вдохновила ее на создание целого комплекса парафраз — *Green Mountain Madrigal*, *Mountain Echoes*, *Ariadne's Lament* и *Song of Sorrows*. Первые три из них роднит тембровый состав (все они написаны для восьми сопрано *a cappella*), при этом степень варьирования музыкального первоисточника различна, а характер общего звучания индивидуален. Примечательно, что Лич сохраняет многие особенности музыки Монтеверди (свойственные и его эпохе в целом): все парафразы изобилуют полифоническими приемами; целое строится как текстомузыкальная форма (в некоторых случаях прототипом послужила мотетная форма). Также все пьесы по способу работы с первоисточником напоминают ренессансные мессы-пародии<sup>6</sup> (всюду используется многоголосный источник).

Для каждой Лич выбирает разные строки мадригала, заимствуя музыкальный материал вместе с текстом. При этом композитор оперирует преимущественно не цельными строками и фразами, а отдельными словами, подчеркивая тем самым сонорику текста.

В *Green Mountain Madrigal* (1985) уже само название отсылает нас к Монтеверди (часто при жизни композитора его фамилию писали «Monteverde», что переводится с итальянского как «зеленая гора»; композитор и современники нередко обыгрывали этот каламбур<sup>7</sup>). В качестве текстовой основы почти девятиминутной композиции Мэри Джейн использует первую строку стихотворения Оттавио Риннучини («Lasciatemi morire»). Музыкальный материал пьесы представляет собой свободное изложение первой фразы мадригала «Lasciatemi morire» Клаудио Монтеверди из Шестой книги. Первая фраза представлена у Монтеверди трехголосием; этот же музыкальный материал в пьесе Лич распределяется между восемью голосами. Также Лич транспонирует исходный материал на малую терцию вверх.

<sup>6</sup> В произведениях Мэри Джейн Лич также можно встретить принципы работы с первоисточником, характерные для *мессы-парафразы*: подобные встречаются, например, в хоровой пьесе *Melancholia* (2015), в основе которой — одноголосная мелодия Дауленда.

<sup>7</sup> Фрагменты из писем и подписей Монтеверди приведены в кембриджском сборнике работ, посвященных композитору [3, 28].

(Lento) *pp*

Canto  
La - scia - te - mi mo - ri - re

Quinto  
La - scia - te - mi mo - ri - re

Alto  
La-

Tenore

Basso  
La - scia - te - mi mo - ri - re

1  
-scia, \_\_\_\_\_ -scia, \_\_\_\_\_ -scia, \_\_\_\_\_ -scia, \_\_\_\_\_

4  
- La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_

6  
La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_

8  
La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_ La-, \_\_\_\_\_

Звуки мелодии передаются из голоса в голос, а вертикаль акцентирует звучание малой секунды. Каждый из звуко-словов многократно повторяется; постоянные эхообразные мелькания, пульсации, биения звуков собираются в единую, внутренне подвижную, как бы мерцающую фактуру.

4 М. Дж. Лич. *Green Mountain Madrigal*, гг. 22–25. Отмечено вступление мелодии среднего голоса из мадригала Монтеверди

1 -scia-, -scia-, -scia-, -scia-,  
 2 La,, La,, La,, La,,  
 3 -scia-, -scia-, -scia-, -scia-,  
 4 La,, La,, La,, La,,  
 5 *mf* La,, La,, La,, La,,  
 6 La,, La,, La,, La,,  
 7 La,, La,, La,, La,,  
 8 La,, La,, La,, La,,

В *Ariadne's Lament* Лич использует текст одноименного мадригала Монтеверди полностью, но строки стихотворения Ринуччини сочетаются в свободном порядке: Лич деформирует его, меняя порядок чередования фраз. Так, пьеса начинается не с узнаваемого «*Lasciatemi morire*», а со слов «*in cosi dura sorte in cosi gran martire*».

СТИХОТВОРЕНИЕ ОТТАВИО РИНУЧЧИНИ (ТЕКСТ МАДРИГАЛА <i>LASCIATEMI MORIRE</i> МОНТЕВЕРДИ)	ТЕКСТ <i>ARIADNE'S LAMENT</i> (КАЖДАЯ СТРОКА ПОВТОРЯЕТСЯ НЕСКОЛЬКО РАЗ, ЦЕЛИКОМ ИЛИ ЕЕ ОТДЕЛЬНЫЕ СИНТАГМЫ/СЛОГИ)
<sup>1</sup> Lasciatemi morire <sup>2</sup> E chi volete <sup>3</sup> Voi che mi conforte <sup>4</sup> In cosi dura sorte <sup>5</sup> In cosi gran martire <sup>1</sup> Lasciatemi morire <sup>2</sup> E chi volete <sup>3</sup> Voi che mi conforte <sup>4</sup> In cosi dura sorte <sup>5</sup> In cosi gran martire <sup>1</sup> Lasciatemi morire	<sup>4</sup> In cosi dura sorte, <sup>5</sup> In cosi gran martire? <sup>1</sup> Lasciatemi morire. <sup>2</sup> E che volete voi, <sup>3</sup> Che mi conforte <sup>4</sup> [In cosi dura sorte, <sup>5</sup> In cosi gran martire?] <sup>1</sup> Lasciatemi morire.  <sup>2a</sup> Che volete voi, <sup>3</sup> Che mi conforte <sup>4</sup> In cosi dura sorte, <sup>5</sup> In cosi gran martire? <sup>1</sup> Lasciatemi morire.
	} звучат одновременно, } слоги перемешаны
	<sup>1</sup> Lasciatemi morire.

Таблица 3. Тексты произведений К. Монтеверди и М. Дж. Лич

В сочинении используется практически весь звуковой материал мадригала Монтеверди, что не так характерно для Лич — обычно она избирает для работы небольшой фрагмент первоисточника. Композиционная техника здесь в большей степени, чем в других произведениях композитора, вызывает ассоциации с мессами-пародиями.

Как уже говорилось, Лич старается заимствовать музыкальный материал в его точном соответствии с текстом. В «Плаче Ариадны» это хорошо заметно в самом начале. Здесь композитор так же, как и в *Green Mountain Madrigal*, использует материал в ином звуковысотном положении — в данном случае малой секстой выше, чем в оригинале.

Первые такты пьесы Лич — с постепенным вступлением голосов, с двойной имитацией — напоминают типичное начало мадригалов или мотетов. Форма, как и в мадригале Монтеверди, мотетная, но есть и черты рефренной — в качестве текстомузыкального рефрена выступает фраза «*Lasciatemi morire*», распадающаяся на отдельные слогиинтонации. К концу каждой строфы связная музыкальная речь дробится на звукослоги, напоминающие некие отголоски, и затем вновь собирается в относительно цельные мелодические образования. В определенный момент строки стихотворения Ринуччини, разделенные на фразы и слоги, звучат одновременно:

5

а)

К. Монтеверди. Мадригал *Lasciatemi morire*, тт. 22–24

Музыкальный фрагмент из мадригала К. Монтеверди «Lasciatemi morire». Он состоит из пяти стaves: четыре верхних — для голосов (сопрано, альт, тенор, бас) и один нижний — для фортепиано. Все партии имеют одинаковую мелодическую линию, соответствующую тексту «in co-sì du - ra sor - te». Над первой и третьей частями мелодии помечены буквы «B» и «C» соответственно.

б)

Этот же материал в *Ariadne's Lament* М. Дж. Лич, тт. 1–4

Музыкальный фрагмент из «Ariadne's Lament» Мэри Джейн Лич. Он состоит из восьми стaves: четыре верхних — для голосов (сопрано, альт, тенор, бас) и четыре нижних — для фортепиано. Мелодия голоса имеет текст «in co-sì du - ra sor - te, in co-sì gran mar-». Музыкальное сопровождение включает фортепиано, виолончель и контрабас. Над различными частями мелодии и гармонии помечены буквы «A», «B», «C».

6

М. Дж. Лич. *Ariadne's Lament*, тт. 106–113. Одновременное звучание синтагм и слогов строк  
Che volete voi / Che mi conforte / In così dura sorte, / In così gran martire? / Lasciatemi morire

vo-le-, vo-le-te, con-for-, con-for-te, con-, e che vo-le-te, e che vo-le-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, con-, e che vo-le-te, e che vo-le-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, con-, e che vo-le-te, e che vo-le-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, che mi, che mi-te, vo-le-, vo-le-te, con-, e che vo-le-te, con-for-, con-for-te, con-for-, con-for-te, che mi, che mi, -te, che mi, che mi, -te, e che vo-le-te, che vo-le-te, che vo-le-te, che vo-le-te, che, e che vo-le-te, che vo-le-te, con-

in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran, in co- sì gran,

te-, con- for- te, e che vo- le- te, in co- sì gran, in co- sì gran,

te, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran,

te, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran,

te, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran,

te, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran,

te, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran,

te, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran,



Эксперименты с хоровой фактурой приводят к окончанию произведения краткими эхообразными переключками отдельных слогов.

*Mountain Echoes* (1987) — пожалуй, самая свободная из парафраз на мадригал Монтеверди. Это виртуозная хоровая пьеса, где, в соответствии с названием, разрабатывается прием эха среди голосов, которые при исполнении должны быть расположены попарно в противоположных углах помещения.

Фонетический материал заимствован из строчки стихотворения Ринуччини («*E che volete voi, Che mi confortate?*»): в отличие от рассмотренных выше сочинений, происходит практически полное разрушение текста, и композитор оперирует отдельными слогами. Последовательное проведение раздробленной на слоги строки занимает все пространство пьесы, при этом повторы целых слов отсутствуют, из-за чего текст мадригала перестает быть узнаваемым.

Эхо преобразуется и постепенно усложняется, количество «переключек» увеличивается: произведение открывается звучанием одного тона, передаваемого по очереди от первой певицы к восьмой и в обратном порядке. Впоследствии добавляются новые звуки и, следовательно, образуются новые «голоса эха»; в итоге фактура доходит до максимальной плотности.

Всего в этом сочинении можно выделить три раздела, по сути — три фактурные вариации. В первой (см. пример 7) источник сохраняет свою интервальную структуру полностью, два других раздела построены более свободно. И если в первом разделе мы обнаруживаем эхообразную передачу между голосами отдельных звуков, то во втором добавляются многочисленные имитации мотивов, а в последнем прием эха экстраполируется на каждый голос в отдельности: возникают репетиции звуков (см. пример 8).

Композиции-парафразы Лич привлекают внимание не столько самим фактом ее обращения к музыке гениев ушедших эпох, сколько методом работы с этой музыкой. Чужой материал часто оказывается рассредоточен; прослушивание подобной композиции можно сравнить с рассматриванием живописного полотна под лупой с 10-кратным увеличением; при этом обнаруживаются незаметные прежде детали. Играя с темпом, Лич словно создает новую реальность, где музыкальные процессы, происходящие в первоисточнике, оказываются замедлены. Так нам, погруженным в некий звуковой «транс», открывается новая, прежде неслышимая красота. Внедряясь в музыкальную ткань первоисточника, Лич создает новое единство, сплавляя свое и чужое; она аккуратно насыщает его новыми звучностями за счет использования эффекта эха, «раскрашивания» путем постоянных переключек между голосами и других приемов.

Характерно, что, обращаясь не к самым хрестоматийным, но достаточно популярным и известным произведениям, Лич будто специально избегает их узнаваемости. Например, в основе *Piano Concerto for Emanuele* лежат начальные тираты — четырехзвучный мелодический оборот у струнных из ре-минорного концерта Моцарта, а не узнаваемая с первых нот мелодия

The image displays a musical score for the piece "Mountain Echoes" by M. Дж. Лич, spanning pages 25-28. The score is written for multiple voices, likely a choir or ensemble, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation includes various dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are fragmented and appear to be vocalizations or syllables like "-o-", "-e", "-ch-", "E", "che", "Vo", and "vo-". A network of thin lines connects notes across different staves, illustrating the "echo-like voice switching" mentioned in the text. The score is organized into eight systems, each containing two staves.

фортепиано. Таким образом, мы способны идентифицировать на слух используемый источник, но он не вызывает привычных ассоциаций. Вуалируется и узнаваемое начало «Ламенто Ариадны» Монтеверди в комплексе произведений Лич на его основе. Так, в *Ariadne's Lament* композитор, как уже говорилось, выбирает для начала своего опуса строку из середины мадригала. А первая его строка, «Lasciatemi morire», появляется постепенно, собираясь по крупницам и перемежаясь с остальным музыкальным материалом, и лишь ближе к окончанию пьесы предстает в узнаваемом обличье. В *Mountain Echoes* Лич буквально растворяет первоисточник в хоровой фактуре, вуалируя его множественным эхо. Таким образом композитор сознательно избегает возникновения любых предзаданных смысловых клише в воображении слушателя. Тем не менее используемый материал не скрыт в авторском полностью, и это не дает нам воспринимать его как нечто абстрактное. Лич показывает нам привычные вещи с новой, неочевидной стороны. Так проявляется элемент деконструкции в ее подходе, но при этом она создает пространство для эстетического диалога и дает

М. Дж. Лич. *Mountain Echoes*, тт. 212–218. Звуковые репетиции

8

212

1 -fo-, Con- for- te. mi, -te, -fo-, \*Co- on- fo- or- te- e.

2 -on- fo- o- o- or- te- e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o-

3 -te, Con- for- te. mi, -fo-, -fo-, \*Co- on- fo- or-

4 -o- or- te- e- e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o- o- on- fo-

5 mi, -te, Con- for- te. mi, -te, -fo-,

6 -e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o- o- on- fo- o- o- or-

7 Con- for- te. mi, -te, -fo-, Con- for- te. mi, -te,

8 Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o- o- on- fo- o- o- or- te- e- e-

нам возможность услышать известное произведение словно в первый раз, освобожденным от любых стереотипов восприятия; Лич дает ему новое звучание и позволяет нам заново влюбиться в уже давно знакомое.

Пожалуй, наиболее оригинальным проявлением метода деконструкции в творчестве Лич можно считать ее пьесу *Song of Sorrows* («Песнь скорби», 1995) для смешанного хора *a cappella*.

Первоисточником для этого произведения послужили фрагменты второй, третьей и четвертой частей «Ламенто Ариадны» Монтеверди (мадригалов *O Teseo, o Teseo mio, Dove, dove è la fede* и *Ahi, che non pur risponde!* из Шестой книги). Здесь Лич также сохраняет принцип заимствования музыки в неразрывной связи с текстом (при первом появлении той или иной строки; в остальных случаях она может варьировать исходный материал на свое усмотрение). Лич деконструирует текст Ринуччини — и не только перестраивает его, но и добавляет реплику «от себя» (см. таблицу 4).

Несмотря на то, что по сути способ выстраивания композиции *Song of Sorrows* — путем комбинаторики мотивов и отдельных фраз — напоминает лоскутное одеяло, «швы» Лич маскирует умело и тщательно, а ее авторский материал находится в удивительном стилевом единстве с деконструированной музыкой Монтеверди. Пьеса Лич — это ни в коем случае не стилизация, а взаимопроникновение двух стилей, симбиоз, в результате которого образуется новое целое. Тем интересней проследить, где Лич «цитирует» Монтеверди (часто используя при этом инверсии мотивов), а какие фрагменты принадлежат ее композиторскому перу<sup>8</sup>. Гармонический язык соотносим с гармонией музыки раннего барокко, строение формы основано на мотетном принципе, фактура же «Песни» максимально приближена к мадригальной, с характерным чередованием аккордового и имитационно-полифонического склада. Лич также пользуется музыкальной риторикой: так, в начальных тактах пьесы можно увидеть разновидность характерной фигуры вдоха, *suspiratio* (см. приложение 1, тт. 1–6).

Выше мы упоминали, что в деконструированный текст Ринуччини Лич вставляет одну единственную фразу «от себя» — «*Abbandonata e dolorosa*» — «брошенная и скорбящая»<sup>9</sup>. Эта фраза в итоге становится кульминацией всего произведения; Лич не только располагает ее близко к точке золотого сечения, но и полностью «выдает» себя, переходя с мадригальной на свою «фирменную» фактуру длящихся непрерывных и мерцающих звучностей, встречающихся в ее композициях чаще всего. И только здесь композитор позволяет себе дробить слова на слоги — так, как она часто делала в других своих хоровых композициях (см. приложение 1, тт. 102–113).

<sup>8</sup> В Приложении к статье размещены партитуры *Song of Sorrows* М. Дж. Лич и мадригалов К. Монтеверди с указанием заимствований.

<sup>9</sup> Как сообщила автору данной статьи Мэри Джейн Лич, в опубликованной партитуре (*Leach M. J. Song of Sorrows*. New York: Peters, 1998. 14 p.) в этих словах допущены опечатки: оба они имеют окончания мужского рода вместо женского. Здесь и в таблице 4 эти опечатки исправлены.

II. O Teseo, Teseo mio	ТЕКСТ ОТТАВИО РИНУЧЧИНИ III. DOVE, DOVE È LA FEDE	IV. AHI, CHE NON PUR RISPONDE	M. Дж. Лич. SONG OF SORROWS
<p>11-10 Teseo, o Teseo mio, 11-2 Si che mio ti vo' dir, 11-3 Chè mio pur sei, 11-4 Benché t'involi, ahi crudo! 11-5 A gli occhi miei. 11-6 Volgiti, Teseo mio, 11-7 Volgiti, Teseo, o Dio! 11-8 Volgiti indietro a rimirar colei che lasciato ha per te 11-9 La patria e il regno, 11-10 E in queste arene ancora, 11-11 Cibo di fere dispietate e crude, 11-12 Lascierà l'ossa ignude. 11-13 O Teseo, o Teseo mio, 11-14 Se tu sapessi, o Dio! 11-15 Se tu sapessi, ohime!, come s'affanna 11-16 La povera Arianna, 11-17 Forsi forse pentito 11-18 Rivolgeresti ancor la prora al lito. 11-19 Ma, con l'aure serene 11-20 Tu te ne vai felice, 11-21 Et io qui piango. 11-22 A te prepara Atene 11-23 Liete pompe superbe, 11-24 Et io rimango 11-25 Cibo di fere in solitarie arene. 11-26 Te l'uno e l'altro tuo vecchio patente 11-27 Stringeran lieti, 11-28 Et io più non vedrovi, 11-29 O madre, o padre mio!</p>	<p>111-1 Dove, dove è la fede, 111-2 Che tanto mi ghiravi? 111-3 Così ne l'alta sede 111-4 Tu mi ripon de gli avi? 111-5 Son queste le corone 111-6 Onde m'adorni il crine? 111-7 Questi gli scettri sono, 111-8 Queste le gemme e gl'ori? 111-9 Lasciarmi in abbandono 111-10 A fera che mi strazi e mi divori? 111-11 Ah Teseo, a Teseo mio, 111-12 Lascierai tu morire, 111-13 In van piangendo, 111-14 In van gridando aita, 111-15 La misera Arianna 111-16 Che a te fidossi e 111-16 Ti diè gloria e vita?</p>	<p>111-1 Ahi, che non pur risponde! 111-2 Ahi, che più d'aspe è sordo a miei lamenti! 111-3 O nemi, o turbj, o venti, 111-4 Sommergetelo voi dentr'a quell'onde! 111-5 Correte, orche e balene, 111-6 E delle membra immonde 111-7 Empiete le voragini profonde! 111-8 Che parlo, ahi! Che vaneggio? 111-9 Misera, ohime! Che chieggi? 111-10 O Teseo, o Teseo mio, 111-11 Non son, non son quell'io, 111-12 Non son quell'io che i ferri detti sciolsi: 111-13 Parlo l'affanno mio, parlò il dolore; 111-14a Parlò la lingua sì, 111-14b ma non già 'l core.</p>	<p>111-1 Ahi, che non pur risponde! 111-8 Che parlo? Ahi! Che vaneggio? 111-10 Teseo mio. 111-2 Si che mio ti vo' dir, 111-3 Che mio pur sei, 111-4 Benche t'involi, ahi crudo. 111-9 Misera, ohime, che chieggi? 111-11 Misera, che non pur risponde. 111-2 Ah! Che piu d'aspe e sordo a' miei lamenti. 111-9 Lasciarmi in abbandono, 111-12 Lascierai tu morire. 111-13 Parlo l'affanno mio, parlo il dolore, <b>Abbandonata e dolorosa</b> 111-12 Lascierai tu morire. 111-13 In van piangendo, 111-14 In van gridando aita. Ohime! 111-15 Misera Arianna. Ahime.</p>

Таблица 4. Сравнение текстов мадригала Монтеверди и пьесы М. Дж. Лич.

Арабскими цифрами обозначены строки стихотворения; римскими — номер мадригала, из которого заимствован материал.

Полужирным шрифтом выделены строки стихотворения Ринуччини, используемые Лич.

Полужирным шрифтом с подчеркиванием выделена строка авторства М. Дж. Лич

Можно предположить, что, концентрируя и акцентируя главный эмоциональный и смысловой тон монолога Ариадны, передавая ее скорбь и глубокую тоску, Лич в какой-то мере отождествляет себя с древней героиней. Деконструкция произведения Монтеверди помогает Мэри Джейн Лич не только найти новое звучание его музыки и создать новое единство, но также примерить на себя образ Ариадны. С ним она не расстается по сей день, с 1995 года работая над оперой *Ariadne of Knossos* («Ариадна Кносская») — грандиозной попыткой воссоздать доэллинистический образ Ариадны, которая до прихода греков почиталась на Крите как богиня, путем деконструкции античных источников, рассказывающих миф об этой героине<sup>10</sup>.

Опера носит выраженный феминистический характер<sup>11</sup>: произведение не просто сосредоточено вокруг женского персонажа — Ариадны; вся опера является восхвалением ее образа. «Ариадна Кносская» — это, в крупном плане, грандиозный гимн Ариадне, возвращающий этой легендарной героине первоначальное величие.

Создавая произведения на основе сочинений Дауленда, Монтеверди, Баха (а впоследствии Брукнера и Моцарта), Лич открывает в первоисточниках, которые кажутся нам изученными и известными до последней детали, — новое, не слышимое ранее музыкальное измерение, эфемерные и сложноуловимые акустические феномены. Композитор обращается к явлениям, лежащим за пределами очевидности; это происходит и в ее композициях, не связанных с заимствованием чужого материала, в которых, добиваясь появления комбинационных тонов, композитор фактически

<sup>10</sup> Мэри Джейн Лич заметила определенную историческую несправедливость: в любой из популярных и довольно поздних поэтических версий Ариадне уделяется не так много внимания; из главного действующего лица она превратилась во второстепенного персонажа, который, влюбившись с первого взгляда в чужеземца Тесея, предает свою родину и семью. В 1995 году в процессе изучения мифа об Ариадне Мэри Джейн Лич узнала о существовании его более раннего — и, соответственно, более аутентичного — варианта. Древний миф уходит корнями в минойскую эпоху, когда Ариадна на Крите считалась богиней, владычицей священного лабиринта. Миф изменился до неузнаваемости после завоевания Крита греками (около 1500–1100 лет до н. э.): Тесей стал народным героем, священный бык — ужасным чудищем, а Ариадна, при всей своей мудрости, — почти бытовым персонажем. В итоге скрытые во мраке события известны нам в варианте, изложенном победителями-греками. Прежде чем приступить к написанию оперы, Мэри Джейн Лич провела серьезную исследовательскую работу, изучив значительное количество литературных источников [17]. В качестве либретто она использует фрагменты произведений Эсхила, Эврипида, Софокла, Аристофана, Вергилия, Сенеки и других. Либретто полиязычно: большая часть — греческая, есть фрагменты на латыни и на итальянском языке [18]. Подробнее о замысле оперы и работе над ней можно узнать из статьи Мэри Джейн Лич [16].

<sup>11</sup> Описывая свой проект, Мэри Джейн Лич замечает, что история Ариадны «может (и будет) иметь вполне определенный феминистический ракурс» и что, по ее мнению, проект интересен во многих отношениях, в том числе и с позиций феминизма [16].

обнаруживает «потустороннюю», не отраженную в нотной записи акустическую реальность.

Интерес к неочевидным вещам проявляется в творчестве Лич и на смысловом уровне. То, как она работает с чужой музыкой, стремясь найти в ней новые грани звучания, можно уподобить тому, как она погружается в человеческую культуру, отыскивая забытые, заглушенные с течением времени или же безнадежно искаженные голоса страдающих людей. Отчасти постмодернистское недоверие к уже сложившимся историческим и мифологическим нарративам, текстам, артефактам, произведениям искусства, естественным образом пересекается у Лич с некоторыми идеями феминизма. При этом феминизм для нее означает прежде всего восстановление справедливости по отношению к женщинам. Лич никогда не выступает с громкими политическими лозунгами, но приглашает нас к внимательному, вдумчивому вслушиванию в литературные источники прошлого. Характерно, что подобные идеи у композитора обнаруживаются и в самом масштабном и долгоиграющем проекте — опере «Ариадна Кносская», и в самом скандальном с точки зрения текста произведении — *Copralalia, la la la*<sup>12</sup>.

Копролалия — вид речевого тикового расстройства, при котором человек испытывает непреодолимую потребность в постоянном использовании obscene лексик без всякого повода. Принято связывать это явление с синдромом Туретта (генетически обусловленным расстройством центральной нервной системы, характеризующимся наличием у человека определенных моторных и голосовых тиков), однако копролалия сама по себе не является обязательным симптомом болезни Туретта.

Научная литература об этом расстройстве появилась в XIX веке, однако считается, что первое его описание было дано еще в средневековом трактате *Malleus Maleficarum*<sup>13</sup> («Молот ведьм») Генрихом Инститором (латинизированный вариант фамилии Крамер) и Яковом Шпренгером; состояние, похожее на копролалию, было истолковано инквизиторами как одержимость.

В научных статьях (и не только) неоднократно приводится следующий описанный в «Молоте ведьм» монахами случай: «Одержимость в нем можно было наблюдать и тогда, когда он проходил мимо церкви и преклонял колени для приветствия славнейшей девы. В этот миг дьявол высовывал свой язык изо рта одержимого и на вопрос, поставленный больному, не может ли он от этого воздержаться, он отвечал: “Я никак не могу противиться этому. Бес владеет всеми моими членами и органами — горлом, языком и грудью, чтобы говорить и кричать, когда ему захочется. Я слышу

<sup>12</sup> Пьеса *Copralalia, la la la* была написана композитором в 2002 году для двух сопрано и записи.

<sup>13</sup> Трактат *Malleus Maleficarum, Maleficas, & earum hæresim, ut phramea potentissima conterens* («Молот Ведьм, уничтожающий Ведьм и их ереси, подобно сильнейшему мечу») был написан в 1486 году инквизиторами, монахом доминиканского ордена Генрихом Крамером и профессором Кёльнского университета, теологом и демонологом Яковом Шпренгером. Трактат был буквально «настойной книгой» инквизиторов, фактически — подробным руководством по обнаружению ведьм.

слова, которые он через меня говорит. Но я не могу ему сопротивляться. И чем благоговейнее прислушиваюсь я к проповеди, тем упрямее мучит он меня и при этом высовывает язык”.

В церкви святого Петра имеется одна колонна, доставленная туда из храма Соломона. Чудодейственная сила этой колонны давала неоднократно исцеления от одержимости, так как Христос при проповеди в храме Соломона опирался на нее. Я хотел испытать, не удастся ли помочь больному там, но и это не помогло. Неисповедимые пути Господни указали другой путь исцеления. Несмотря на то, что одержимый пробыл весь день и всю ночь привязанным к указанной колонне, нечистый был спрошен, на какую часть колонны облокотился Христос. В ответ на это он ухватился зубами за нее и, завывая, воскликнул: “Здесь стоял он! Здесь стоял он!” Но выходить из больного он упорно отказывался. На вопрос, почему он отказывается, им был дан ответ: “Из-за Ломбардов”. Спрошенный о причине этого заявления, он ответил по-итальянски: “Все делают так и так”, причем он назвал отвратительнейший порок распутства. После этого священник спросил меня: “Отче, что обозначают те итальянские слова, которые бес только что произнес моим ртом?” Когда я ему дал объяснение, он сказал: “Слова я слышал, но не мог их понять”. Как потом оказалось, этот вид одержимости мог быть излечен только постом и молитвою, согласно словам Спасителя в Евангелии: “Этот вид бесов не чем иным не изгонится, кроме как постом и молитвою”. Один епископ святой жизни, который был изгнан турками из своей епархии, избавил его, божьей милостью, от недуга и отпустил его радостным на родину, после того как провел с ним всю четырехдесятницу на воде и на хлебе, в посте и молитве» [2, 265–267].

Очевидно, что люди с подобными симптомами пугали своих современников; распространено мнение, что их вполне могли обвинить в колдовстве или счесть одержимыми<sup>14</sup>.

По словам Мэри Джейн Лич, пьеса создана под впечатлением от исторических документов, рассказывающей об охоте на ведьм<sup>15</sup>. Написанная на текст провансальской поэтессы XII века Каstellозы, мелодия произведения выдержана в духе песен трубадуров. Однако постепенно сквозь изысканную любовную лирику текста прорываются совершенно противоположные по «штилю» грубые, нецензурные выражения; количество подобных возгласов постоянно увеличивается.

В произведении представлены несколько избранных строф стихотворения Каstellозы *Ia de chantar non degra aver talan* в переводе на английский язык (см. таблицу 5).

<sup>14</sup> Об этом пишут, в частности, М. Лоуден [15], С. Кемп и К. Уильямс [13].

<sup>15</sup> «Я написала эту пьесу, когда работала над проектом о ведьмах, пытаясь найти объяснения, по какой причине людей называли ведьмами. Мне кажется, что речевые тики болезни Туретта были очень пугающими, и поэтому людей, страдающих этим заболеванием, могли называть ведьмами» [20].



Форма произведения строфическая, с чертами рондо (в качестве рефрена выступает первая строфа); пьеса состоит из шести секций.

Текст	1 строфа	1 строфа	2 строфа	1 строфа	3 строфа	1 строфа
Мелодия	А	А	В	А	В	А
Такты	1–13	14–26	27–37	38–50	51–61	62–75

Схема 1. М. Дж. Лич. *Copralalia, la la la*.  
Распределение текста и музыкального материала

Первая строфа исполняется певицами в унисон, все остальные звучат в каноне. Отдельные бранные слова, которые исполнительницы не вокализируют, а проговаривают или даже выкрикивают (нотация при этом напоминает *Sprechstimme*), появляются в третьей секции. Постепенно они звучат все чаще и в конце концов заменяют собой целые фразы стихотворного текста. В итоге в последней секции пьесы узнаваемая мелодия звучит в записи, а партия живых исполнителей испещрена непристойностями. Однако в последних тактах исполнители словно приходят в себя и повторяют последнюю строчку первой строфы как полагается, в ее изначальном виде, с характерной пометкой в партитуре: «sweetly».

9

М. Дж. Лич. *Copralalia, la la la*, тт. 72–76

72

screw-ing suck-ing bitch-ing piss-ing cunt bitch ing fuck wad! It will al - rea - dy\_ be too\_ long.

Cunt! Fuck-ing lick-ing screw-ing piss-ing shit-ting cock suck-ing Ass-hole! It will al - rea - dy\_ be too\_ long.

now, it will al - rea - dy\_ be too\_ long.

end this po - em now, \_\_\_\_\_ it will al - rea - dy\_ be too\_ long.

72

1

2

3

4

<p><i>LA DE CHANTAR NON DEGRA AVER TALAN</i> в переводе М. Дж. Лич</p>	<p><i>LA DE CHANTAR NON DEGRA AVER TALAN</i> ОРИГИНАЛЬНЫЙ ТЕКСТ</p>	<p>ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК</p>
<p>God knows I should have had my fill of song - the more I sing the worse I fare in love, and tears and cares make me their home; I've placed my heart and soul in jeopardy, and if I don't end this poem now it will already be too long.</p>	<p>Ia de chantar non degra aver talan car on mais chan e plectz me vai d'amor, que plaing e plor fant en mi lor estatge, car en mala merce ai mes mon cor e me, e s'en breu no.m rete, trop ai faich lonc badatge.</p>	<p>У меня не должно быть желания петь, ведь чем больше я пою, тем хуже мне в любви; плач и слезы поселились во мне; моей душе и моему сердцу нет пощады, и если я не закончу эту поэму сейчас, то сколько еще может продлиться ожидание?</p>
<p>Oh handsome friend, just once before I die of grief, show me your handsome face; the other lovers say you are a beast — but still, though no joy comes to me from you, I'm proud to love you always in good faith, with an unfickle heart.</p>	<p>Ai! bels amics, sivals un bel semblan mi faitz enan q'ieu muoira de dolor, qe l'amador vos tenon per salvatge, car ioia no.m ave de vos, don no.m recre d'amar per bona fe totz temps ses cor volatge.</p>	<p>О, прекрасный друг, только однажды, прежде чем я умру от горя, покажи мне свое красивое лицо; другие влюбленные говорят, что ты чудовище, — но все же, хоть и радости от тебя я не получаю, я горжусь тем, что люблю тебя преданно, с непоколебимым сердцем.</p>
<p>Since I saw you, I've been at your command, and yet it's brought me naught for you've sent neither Messages nor envoys. And if you wouldn't feel a thing, for since no sustains me a little pain won't drive me mad.</p>	<p>Despois vos vi fui al vostre coman et anc per tan, amics, no.us n'aic meillor, que preidor no.m mandetz ni message que ia.m viretz lo fre, amics, non fassatz re. Car iois no mi soste a pauc de dol non raige.</p>	<p>С тех пор, что вас увидела, была я в вашей власти, и никогда, о друг, у меня не было лучшего. Но не шлите мне ни воздыхателя, ни вестника, ибо увидите, что это зря. Друг, не делайте ничего. Ибо радость со мною не остается. Едва от боли не схожу с ума<sup>16</sup>.</p>

Таблица 5. М. Дж. Лич. *Sorralaia, la la la*. Текст произведения

<sup>16</sup> Русский перевод третьей строфы принадлежит Дмитрию Голдобину. Перевод первой и второй строф выполнен автором статьи.

Обращаясь в своей пьесе к мрачным событиям позднего Средневековья, Лич воссоздает обобщенный, условный образ песен трубадуров, используя характерные черты — диатонику, эолийский лад, несложную ритмику и мелодику, добавляет к солисткам бурдон (квинту *ре-ля*) в качестве аккомпанемента.

Различные неврологические и психические заболевания, неизвестные людям того времени, были весомым основанием обвинять несчастных не только в одержимости, но и в колдовстве — как мы знаем, редкому человеку удавалось доказать в подобных случаях свою невиновность. Среди десятков тысяч жителей Европы, погибших в процессе «охоты на ведьм», большую часть составляли женщины, чье положение в обществе того времени и так было не самым защищенным. Учитывая этот контекст, понятен акцент в пьесе Мэри Джейн Лич на женском образе — композитор использует женские голоса, а также обращается к женской поэзии XIII века. Однако, узнав больше о личности самой Кастеллозы, можно предположить присутствие в пьесе Лич некоторых неочевидных смысловых деталей.

Светская музыкальная и поэтическая культура Средневековой Европы была, как уже отмечалось, преимущественно мужской; однако до нашего времени все же дошли немногочисленные образцы женской лирики, большую часть которых представляют кансоны и поэмы девушек Прованса. Творчество провансальских поэтесс XIII века, которых стали называть «тробайрицами» (*trobairitz*, феминитив от слова «трубадур»), вызвало большой интерес у современных исследователей и стало предметом споров и обсуждений<sup>17</sup>; а поэзия Кастеллозы рассматривается некоторыми исследователями с позиций феминизма<sup>18</sup>.

Произведения тробайриц, к числу которых относится и Кастеллоза, — это полноценные образцы куртуазной поэзии, написанные, однако, от женского лица. Поэтессы зывали к возлюбленному подобно тому, как это делали рыцари, посвящая свои стихи Прекрасной Даме. Тробайрицы могли петь о страсти и о безответной любви, о красоте своего избранника и его жестокости, и так же, как и мужчины-трубадуры, они воплощали свои чувства в изысканной стихотворной форме.

<sup>17</sup> «Творчество поэтесс, как правило, женщин высокого рода — тробайриц, — было женским аналогом творчества трубадуров XII–XIII веков и создавалось лириками, представительницами куртуазной поэзии, жившими и пишущими на юге Франции, в регионе, который теперь называется Окситанией. <...> Тробайрицы играют уникальную роль в средневековом мире трубадуров, в основном из-за исключительного положения женщин в патриархальном обществе. Это относится и к их творчеству, которое практически полностью вписывается в поэтический кодекс мужской лирики трубадуров. Это один из редких моментов в истории, когда женщины, более-менее сформированная группа, напрямую говорят с нами. Из их песен мы можем узнать, как женщины-поэтессы представляли себе куртуазную любовь» [11, 130].

<sup>18</sup> Например, этой теме посвящает статью А. Лэнгдон [14].

Сохранилось не так много сведений о Каstellозе (XIII век); согласно вида<sup>19</sup> [5, 26], поэтесса была родом из Окситании, ее мужем являлся некий Турк де Майрон, но свои стихи она посвящала возлюбленному — Арману де Бриону, принадлежавшему, вероятно, к более высокому дворянскому роду, чем она. В своих стихах Каstellоза довольно часто говорит о жестокости своего избранника: «Именно Каstellоза и графиня де Диа считают своих возлюбленных полностью ответственными за свое несчастье, так же, как и многие трубадуры упрекали своих Дам в жестокости, пренебрежении или высокомерии. Каstellоза даже использует свои страдания в качестве угрозы: если он позволит ей умереть, его вина будет велика. <...> Песни Каstellозы возникли, как нам видится, под воздействием сочетания внешних и внутренних причин, а в некоторых случаях ситуация представляется далеко не ясной. В *Amics, s'ie'us trobes avinen* влюбленная страдает от жестокого и обидного поведения своего возлюбленного: “Я считаю, что ты зол, жесток и коварен по отношению ко мне”» [11, 134–136].

Каstellоза в своем творчестве (пусть и дошедшем до нас в очень скромном объеме — всего четыре стихотворения) концентрируется на описании своих страданий. Так, Питер Донке замечает, что песни Каstellозы «являются размышлениями о ее собственной мучительной любви, о том, как она унижает себя и знает, что счастливое будущее невозможно, однако вопреки всему продолжает надеяться. Даже обращаясь к своему возлюбленному и к слушателям, она произносит монологи в глубоком одиночестве» [4, 132]. В настоящий момент сложно однозначно трактовать строки стихотворений Каstellозы; возможно, они свидетельствуют о ее чувствительности, эмоциональности и очень болезненном восприятии своих переживаний. Но, может, ее строки о грубости, унижении и страдании относятся не только к чувствам?

Примечательна одна деталь пьесы *Copralalia*, которая и дает нам основание представить лирическую героиню человеком униженным, вынужденным облекать свою скорбь, страдания в форму высокой поэзии: это та самая пометка «sweetly» в окончании пьесы, когда солистки, словно спохватившись, торопятся вновь надеть маску благообразной покорности.

В *Copralalia* цельный женский образ раздвоен и с психологической точки зрения, и с собственно музыкальной; «раздвоенность» начинает проявляться в пьесе постепенно, ее ощущение нарастает с каждым следующим шагом и приводит в итоге к экспрессивной кульминации. Проследить рост «раздвоения» личности героини можно, обратив внимание на некоторые детали: выбрав для своего сочинения именно двух «живых» солисток, Лич дает им спеть первую строфу в унисон, показывая слушателю их единство. Произведение — ни в коем случае не дуэт; текст и само высказывание от первого лица играет здесь определяющую роль. Начиная со второй секции

<sup>19</sup> Вида (в пер. с окситанского — «жизнь») — небольшой очерк о жизни и творчестве трубадура, обычно изложенный в прозе на окситанском языке. Могли приводиться в средневековых сборниках песен.

(спустя минуту звучания), цельный женский образ раздваивается в буквальном смысле: партии голосов начинают звучать канонически (с интервалом вступления в полтакта). Агрессия, злоба, болезненная обида, выраженные экспрессивной лексикой, прорываются сквозь изысканные словесные кружева постепенно — сначала в виде отдельных слов (звучащих не одновременно — в разные моменты исполнения одной и той же мелодии певицами), а в последней, кульминационной секции образуя длительные, непрерывные отрезки (см. окончание секции в примере 9). В этом разделе два лика одной и той же героини преподносятся синхронно — в то время как включившаяся запись транслирует поощряемый обществом образ горячо любящей и покорной женщины, живой голос кричит от боли во всю мощь, концентрируя со всей возможной экспрессией крайнюю степень отчаяния лирической героини.

При всей изощренности смысловой конструкции, тонкой сети неочевидных аллюзий, *Copralalia, la la la* удивляет лаконичностью и экономностью используемых выразительных средств. Переплетая в своей пьесе явления самого разного рода — неврологические и психические заболевания, несколько мифологизированные представления об «охоте на ведьм», уникальный феномен женщин-трубадуров в Провансе XIII века, — Лич умудряется всего за пять минут звучания пьесы создать глубокое экспрессивное высказывание; с одной стороны — абсолютно личное, но с другой — объективное, говорящее с нами на условном языке куртуазной поэзии о проблемах, горячо обсуждаемых в современном обществе.

В творчестве Мэри Джейн Лич «Копропалалия» занимает особое место: композитор единственный раз прибегает к гротеску, создает трагическую эскападу. Однако нельзя сказать, что в ряду рассмотренных в этой статье пьес «Копропалалия» является исключением; главное, что объединяет ее с сочинениями Лич, использующими чужой музыкальный материал, — это стремление вслушаться и вжиться в наследие прошлого, почувствовать и услышать в нем нечто такое, что не вошло в канонический текст произведений, осталось «за кадром». Композиции с использованием чужой музыки и сочинения, в которых автор обращается к событиям минувших эпох, несмотря на формальное различие в отношении к исходным текстам, музыкальным и историческим, обнаруживают общность не только на «техническом» (в использовании деконструкции), но прежде всего на идейном уровне. Если в композициях с использованием чужого материала композитор стремится разрушить стереотипы слушательского восприятия, расширив его за счет акустического измерения, то в «Ариадне Кносской» и «Копропалалии» Лич оспаривает устоявшиеся исторические смыслы, давая прозвучать «истинному» голосу своих героинь. Желание услышать то, что ранее не могло быть услышано и воспринято; чтение «между строк» в прямом и в переносном смысле; глубокое проникновение в разрабатываемый материал и высочайшая степень эмпатии по отношению к прошлому отличают творческий подход Лич.

Обращаясь к музыке и событиям минувших времен, Мэри Джейн пытается донести их до нас от первого лица — не отстраненно примеряя на себя чью-то маску, но по-настоящему проживая чужой образ, в известной мере отождествляясь с ним, однако сохраняя при этом свою идентичность. Непосредственно используя чужой материал, она помещает его в такие музыкальные условия (прежде всего фактурные), в которых он звучит как органическая часть целого; находя в истории эхо «подлинных» голосов, Лич пытается говорить от имени их обладателей. И это объединяет ее с теми современниками, которые призывают нас не просто слушать музыку прошлого, но и *слышать* ее, преодолевая в художественном опыте одну из главных проблем современной культуры — отстраненность и равнодушие.

#### Использованная литература

1. *Деррида Ж.* Письмо к японскому другу (пер. А. Гараджи) // Вопросы философии. М., 1992. №4. С. 53–57.
2. *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм [пер. с лат. Н. Цветкова; вступ. ст. С. Лозинского; сост. примеч. С. Ершова]. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. 524 с.
3. *Carter T.* Musical sources // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / ed. by John Whenham, Richard Wistreich. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 20–30. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521875257.004>.
4. *Dronke P.* The Provencal Trobairitz: Castelloza // *Medieval Women Writers* / ed. by Katharina M. Wilson. Athens (Georgia): The University of Georgia Press, 1984. P. 131–152.
5. *Egan M.* The Vidas of the Troubadours. New York: Garland, 1984. XLIII, 124 p.
6. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. New York: Schirmer Books, 1997. 400 p.
7. *Gann K.* A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning // *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* / ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. London: Routledge, 2016. P. 39–60. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315613260>
8. *Gann K.* Minimal Music, Maximal Impact: Postminimalism. 2001. [Электронный ресурс.] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/> (дата обращения: 12.02.2018).
9. *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music* / ed. by Renée Levine Packer, Mary Jane Leach. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2015. XXII, 244 p. (Eastman studies in music. Vol. 129).
10. *Gottschalk J.* Experimental Music since 1970. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 294 p.
11. *Horen Verhoosel H. van.* Is She Angry or Just Sad? Grief and Sorrow in the Songs of the Trobairitz // *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature: Grief, Guilt and Hypocrisy* / ed. By Jeff Rider and Jamie Friedman. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–146. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230339330\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230339330_6)

12. *Lachenmann H.* *Accanto* // Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. S. 168–177.
13. *Kemp S., Williams K.* Demonic Possession and Mental Disorder in Medieval and Early Modern Europe // *Psychological Medicine*. 1987. No. 17. P. 21–29.
14. *Langdon A.* “Pois Dompna S’ave / D’Amar”: Na Castellosa’s Cansos and Medieval Feminist Scholarship // *Medieval Feminist Forum*. Vol. 32 (2001). P. 32–42. DOI: <https://doi.org/10.17077/1536-8742.1287>
15. *Lawden M.* Gilles de la Tourette Syndrome: a Review // *Journal of the Royal Society of Medicine*. May 1986. Vol. 79. P. 282–288. DOI: <https://doi.org/10.1177/014107688607900508>
16. *Leach M. J.* The Ariadne Project. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
17. *Leach M. J.* The Ariadne Project: Sources for History and Women’s Studies. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-history.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
18. *Leach M. J.* The Ariadne Project: Sources for Lyrics. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-lyrics.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
19. *Leach M. J.* Artist Statement. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/mary-jane-leach> (дата обращения: 01.02.2020).
20. *Leach M. J.* Program Notes from *Copralalia, la la la*. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/CopralaliaProgramNotes.pdf> (дата обращения: 01.20.2020).
21. *Oliveros P.* *Deep Listening: a Composer’s Sound Practice*. Lincoln, Neb.: iUniverse, 2005. 128 p.

#### References

1. Derrida, J. (1992). Pis’mo k yaponskomu drugu [Letter to a Japanese Friend], translated by A. Garadzhi. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], No. 4/1992, 53–57. (in Russian).
2. Shprenger, Ya., Institoris, G. (2009). *Molot ved’m* [Hammer of Witches], translated by N. Tsvetkov, preface by S. Lozinsky, notes by S. Ershov. Saint Petersburg, Amfora. (in Russian).
3. Carter, T. (2007). Musical sources. In *The Cambridge Companion to Monteverdi*, edited by J. Whenham, R. Wistreich, 20–30. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521875257.004>
4. Dronke, P. (1984). The Provençal Trobairitz: Castelloza. In *Medieval Women Writers*, edited by Katharina M. Wilson, 131–152. Athens (Georgia), The University of Georgia Press.
5. Egan, M. (1984). *The Vidas of the Troubadours*. New York, Garland.
6. Gann, K. (1997). *American Music in the Twentieth Century*. New York, Schirmer Books.
7. Gann, K. (2013). A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist*

- Music*, edited by K. Potter, K. Gann, P. ap Siôn, 39–60. London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315613260>
8. Gann, K. (2001). *Minimal Music, Maximal Impact: Postminimalism*. Available at: <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/> (accessed 01.02.2020).
  9. \_\_\_\_\_. (2015). *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, edited by Renée Levine Packer, Mary Jane Leach, Eastman studies in music, Vol. 129. Rochester, New York, University of Rochester Press.
  10. Gottschalk, J. (2016). *Experimental Music since 1970*. New York, Bloomsbury Academic.
  11. Horen Verhoosel, H. van (2011). Is She Angry or Just Sad? Grief and Sorrow in the Songs of the Trobairitz. In *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature: Grief, Guilt and Hypocrisy*, edited by Jeff Rider and Jamie Friedman, 129–146. New York, Palgrave Macmillan. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230339330\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230339330_6)
  12. Lachenmann, H. (2004). Accanto. In *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler, 168–177. Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, Insel Verlag.
  13. Kemp, S., Williams, K. (1987). Demonic Possession and Mental Disorder in Medieval and Early Modern Europe. *Psychological Medicine*, Vol. 17, Issue 1, 21–29. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0033291700012940>
  14. Langdon, A. (2001). “Pois Dompna S’ave / D’Amar”: Na Castellosa’s Cansos and Medieval Feminist Scholarship. *Medieval Feminist Forum*, Vol. 32/2001, 32–42. DOI: <https://doi.org/10.17077/1536-8742.1287>
  15. Lawden, M. (1986). Gilles de la Tourette Syndrome: a Review. *Journal of the Royal Society of Medicine*, Vol. 79, Issue 5, 282–288. DOI: <https://doi.org/10.1177/014107688607900508>
  16. Leach, M. J. (n. d.). The Ariadne Project. Available at: <http://www.mjleach.com/ariadne.htm> (accessed 01.02.2020).
  17. Leach, M. J. (n. d.). The Ariadne Project: Sources for History and Women’s Studies. Available at: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-history.htm> (accessed 01.02.2020).
  18. Leach, M. J. (n. d.). The Ariadne Project: Sources for Lyrics. Available at: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-lyrics.htm> (accessed 01.02.2020).
  19. Leach, M. J. (n. d.). Artist Statement. Available at: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/mary-jane-leach> (accessed 01.02.2020).
  20. Leach, M. J. (n. d.). Program Notes from Copralalia, la la la. Available at: <http://www.mjleach.com/program%20notes/CopralaliaProgramNotes.pdf> (accessed 01.02.2020).
  21. Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: a Composer’s Sound Practice*. Lincoln (Neb.), iUniverse.



ПРИЛОЖЕНИЕ 1<sup>20</sup>.  
 М. Дж. Лич. *SONG OF SORROWS*

♩ = 92 1

Soprano 1  
 Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Soprano 2  
 Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Alto 1  
 Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Alto 2  
 Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Tenor  
 Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Bass  
 Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

for rehearsal only

♩ = 92

7

Ahi! Ahi! Che non pur, che non pur, IV1-a che non pur ri -

Ahi! Ahi! Che non pur, che non pur, I-IV1-c che non pur ri -

Ahi! Ahi! Che non pur, che non pur, IV1-b che non pur ri -

Ahi! Ahi! Che non pur, che non pur, che non pur ri -

Ahi! Ahi! Che non pur, che non pur, IV1-b che non pur ri -

Ahi! Ahi! Che non pur, che non pur, che non pur ri -

<sup>20</sup> В приложениях 1 и 2 опубликованы *Song of Sorrows* М. Дж. Лич и II–IV части *Lamento d'Arianna* К. Монтеверди, из которых Лич заимствует материал. Римскими цифрами обозначен номер мадригала (I–IV), из которого заимствуется материал, арабскими цифрами — номер строки, латинскими буквами — мелодический оборот. «I» в начале

13

IV1-a

2

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

IV1-c

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

IV1-b

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi! Ahi!

I-IV1-b

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

I-IV1-b

spon - de, che non pur ri - spon - de.

19

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

IV8-b

Che par -

мотива указывает на инверсию. Пунктирная линия означает неточное (в отношении мелодии или ритма) заимствование. Цифрами в рамках над нотными системами отмечены начала новых строк текста; нумерация дается по текущему произведению.

В пьесах Монтеверди и Лич отмечены исключительно заимствуемые обороты, автор не ставит цели проанализировать мотивную структуру произведений.

26

IV8-b IV8-b IV8-d

IV8-c IV8-a I-IV8-c IV8-d

IV8-a IV8-b IV8-b I-IV8-c

IV8-b

IV8-b

I-IV8-c

lo? par - lo? che par - lo? che par - lo? che?

33

3 IV14-a

neg - gio? Ahi! Che va - neg - gio? Par-lò la

IV8-d IV8-d

I-IV8-e IV8-f

Ahi! Che va - neg - gio? Ahi! Che va - neg - gio? Ahi! Che

Che va - neg - gio? Ahi! Che

38

lin - gua, sì, par-lò la lin - gua, sì, par - lò, par-lò la  
 gio? Par-lò la lin - gua, sì, par-lò la lin - gua, sì, sì,  
 Par-lò la lin - gua, sì, par - lò, par - lò, par-lò la  
 gio? Par-lò la lin - gua, sì, par-lò la lin - gua,  
 va - neg - gio? Par-lò la lin - gua, sì, par - lò,  
 va - neg - gio? sì, Par-lò la lin - gua, sì,

4

42

lin - gua, sì, lin - gua, sì, lin - gua, sì, O -  
 par-lò la lin - gua, sì, sì  
 lin - gua, sì, par - lò, par-lò la lin - gua, sì, O - Te-seo mi -  
 sì, par-lò la lin - gua, sì, par - lò, O - Te-seo mi - o,  
 par - lò la lin - gua, sì, par-lò la lin - gua, sì, par - lò, O - Te-seo mi - o,  
 par - lò la lin - gua, par - lò,

48 5 6

Te-seo mi - o, Te-seo mi-o, Sì, sì che mio ti vo' dir,  
 O Te-seo mi - o, Te-seo mi-o, Sì, sì che mio ti vo' dir,  
 Te-seo mi-o, Sì, sì che mio ti vo' dir,  
 o, mi - o, mi - o, Te - seo mi-o, Che mio pur  
 Te - seo mi-o, Che mio pur  
 O mi - o, Te - seo mi-o, Che mio pur

54

Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o,  
 Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o,  
 Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o,  
 se - i, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì,  
 se - i, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì,  
 se - i, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì,

58

112-a 113-a 7 114-c

Si, Te-seo mi-o, Te-seo mi-o, Si, Che mio pur se - i, Ben-chè t'in -

Si, Te-seo mi-o, Te-seo mi-o, Si, Che mio pur se - i, Ben-chè t'in-vo -

Si, Te-seo mi-o, Te-seo mi-o, Si, Che mio pur se - i, Ben-chè t'in-vo -

Te-seo mi-o, Si, Si, Te-seo mi-o, Si, Ben-chè t'in-vo -

Te-seo mi-o, Si, Si, Te-seo mi-o, Si, Ben-chè t'in -

Te-seo mi-o, Si, Si, Te-seo mi-o, Si,

63

8

vo - li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. IV9-a

li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. Mi - se-ra,

li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi cru - do. Mi - se-ra,

li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. Mi - se-ra,

vo - li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do.

Ben-chè t'in-vo - li, ahi cru - do. Mi - se-ra,

69

IV9-c            IV9-c            IV9-c            IV9-c

mi - se - ra, ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè!

mi - se - ra, ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè!

mi - se - ra, ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè! ohi - mè!

mi - se - ra,

mi - se - ra,

mi - se - ra,

mi - se - ra,

mi - se - ra,

mi - se - ra,

75

IV9-d            IV9-d            IV9-d

che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che

mè! che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio?

che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? chieg - gio?

chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? chieg - gio? chieg - gio?

chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che

chieg - gio?

9

chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg-gio? Mi - se - ra, Che non  
 che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che? Mi - se - ra, Che non  
 che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che? Mi - se - ra, Che non  
 chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? Mi - se - ra, Che non  
 chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? Mi - se - ra, Che non  
 che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che? Mi - se - ra, Che non

10

pur ri-spon-de. Ah! \_\_ Ah! Che più d'a-  
 pur ri-spon-de. Ah! \_\_ Ah! Che più d'a-  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de. Ah! \_\_ Ah! Che più d'a-  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -



90 **11** **12** **13**

spe È sor - do a' mie - i la - men - ti. **III9-a**

spe È sor - do a' mie - i la - men - ti. La - sciar - mi in ab - ban - do - no, La - scie - rai - **III9-b**

de, che non pur ri - spon - de. La - sciar - mi in ab - ban - do - no, La - scie - rai - **III9-c**

de, che non pur ri - spon - de. La - scie - rai - **III9-c**

de, che non pur ri - spon - de. La - sciar - mi in ab - ban - do - no, scie -

96 **14**

tu, l'a -

mo - ri - re. Par - lò fan - no mi - o, par - lò il do - **IV13-b** **IV13-c**

mo - ri - re. Par - lò fan - no mi - o, par - lò il do - **IV13-a** **IV13-d**

mo - re - lò fan - no, o, par il

tu ri - lò par l'a no, mi par - lò.

102 **15**

ban na ban na A do to A do to  
 lo re, ban na ban do na to  
 lo re, A do to A na  
 do re lo so lo so lo  
 do lo do ro do ro do

108

do to ban do to ban  
 na na to a na a do  
 e do - lo - ro - so, do - lor do - lo -  
 e do - lo - ro - so, do - lo - ro - so,  
 so lo so do ro lo  
 ro do ro lo so do

16

114

na tu, La - scie-rai, la - scie-rai, la - scie - rai, la - scie -  
to La - scie-rai,  
ro - so, La - scie-rai tu, la - scie-rai, la - scie-rai, la - scie - rai, la - scie -  
La - scie - rai tu, la - scie-rai tu, la - scie - rai, la - scie - rai, la - scie -  
La - scie - rai tu, la - scie-rai tu, la - scie - rai, la - scie - rai, la - scie -  
ro so, La - scie -

120

rai tu mo-ri - re, la - scie - rai tu mo -  
tu mo - ri - re, la - scie - rai tu mo -  
rai tu mo - ri-re, la - scie-rai, mo - ri - re, la - scie - rai tu mo -  
rai tu mo - ri-re, la - scie-rai tu, la - scie - rai, mo-ri - re, la - scie -  
rai tu mo - ri-re, la - scie, la - scie - rai, mo-ri - re, la - scie - rai tu, la - scie -  
rai tu mo - ri-re, la - scie-rai tu, la - scie - rai, la - scie -

17 III13-a (в увеличении) 18 III14-a

126

ri - re, mo - ri - re. In - van III13-a pian - gen - do, in - van III14-a gri - dan -

ri - re, tu mo - ri - re. In - van \_\_\_\_\_ pian - gen - do, in - van gri - dan -

ri - re, tu mo - ri - re III13-b In - van pian - gen - do, III14-b in - van gri - dan -

rai - tu mo - ri - re. In - van pian - gen - do, in - van gri - dan -

rai - tu mo - ri - re. In - van pian - gen - do, III13-c in - van gri - dan -

rai tu mo - ri - re. In - van pian - gen - do, in - van gri - dan -

III13-a III14-a

132

- do a - i - ta, III13-a In - van pian - gen - do, in - van III14-a gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van \_\_\_\_\_ gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van \_\_\_\_\_ gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van \_\_\_\_\_ gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van gri - dan -

- do a - i - ta, In - van \_\_\_\_\_ pian - gen - do, in - van gri - dan -

19

138

III15-a

do a - i - ta. Mi - se - ra, Ah, mi - se - ra,

do a - i - ta. Mi -

I-III15-b

do a - i - ta. Mi - se - ra, mi - se -

do a - i - ta.

III15-a

do a - i - ta. Ah, mi - se - ra, ohi -

do a - i - ta. Mi -

144

ohi - mè! Mi - se - ra, ohi, ohi, ohi,

se - ra, ohi - mè! ohi, ohi,

ra Ohi - mè! mè mè

Mi - se - ra mi - se - ra mè mè

- mè! mi - se - ra, ra,

se - ra, ohi - mè!

150

ohi - mè! ri - an - na, mi - se -  
ohi, ri - an - na, ohi, mi - se - ra Ahi -  
mè A mi - se - ra, A - ri - an - na, mi - se - ra, Ahi -  
mè mè mi - se - ra, A - ri - an - na,  
mè! mi - se - ra, A - ri - an -  
ohi - mè! mi - se - ra, Ahi -

156

- ra, mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!  
- mè! mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!  
- mè! mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, A - ri - an - na.  
mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, A - ri - an - na.  
- na, mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!  
- mè! mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

К. МОНТЕВЕРДИ. *LAMENTO D'ARIANNA*, МАДРИГАЛЫ II-IV

О Teseo, Teseo mio (II<sup>o</sup> parte)

1

Soprano: O Te - seo

Alto: -

Tenore I: O Te - seo O

Tenore II: O Te - seo O Te - seo

Basso: O Te seo

Soprano: O Te - seo mi - o Te - seo mi - o si

Alto: O Te - seo mi - o Te - seo - mi - o si

Tenore I: Te - seo mi o Te - seo mi - o si

Tenore II: mi - o

Basso: O Te - seo mi - o

Soprano: si che mio ti vò dir che mio pur se - i Te - seo mi - o

Alto: sì che mio ti vò dir che mio pur se - i Te - seo mi - o

Tenore I: sì che mio ti vò dir che mio pur se - i Te - seo mi - o

Tenore II: -

Basso: Te - seo mi - o

12 si si che mio ti vo' dir che mio pur se - i

4

16 ben - ché t'in - vo - li ahi cru - do ben - ché t'in - vo

20 - li ahi cru - do a gli oc - chi mie -



24 i vol - gi - ti Te - seo mi -

28 o vol - gi - ti Te - seo

32 O Di - o vol - gi - ti'n - die - tro\_a ri - mi - rar co -

36 i vol - gi - ti'n - die - tro\_a ri - mi - rar co - le - i

39 i che la - scia - to\_ha per te la pa - tria\_el re - gno e'n que - st'a -

42 re - n'an - co - ra e'n que - st'a - re - n'an - co - ra

45 ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e cru - de  
 re - n'an - co - ra ci - bo di fe - re ci - bo di fe - re di spie -  
 e'n que - st'a - re - n'an - co - ra ci - bo di fe - re di spie -  
 ta - te e'n que - st'a - re - n'an - co - ra ci - bo di fe - re di spie -  
 re - n'an - co - ra

48 ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e  
 ta - te\_e cru - de ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e  
 ta - te\_e cru - de ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e  
 ta - te\_e cru - de ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e  
 ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e

51 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O

55 Te - seo O Te - seo mi - o Te - seo mi - o Te - seo mi - o

59 mi - o Se tu sa - pes - si\_o Di - o o Se tu sa pes - si\_o Di - o Se tu sa - pes - si\_o Di - o Se tu sa - pes - si\_o Di - o

63 Se tu sa - pes - si\_ohi - mè co - me s'af - fan - na la po - ve - pes - si\_ohi mè co - me s'af - fan - na la po - ve - Se tu sa - pes - si\_ohi mè Se tu sa - pes - si\_ohi - mè co - me s'af - fan - na la po - ve -

ra A - rian - na For - se for - se pen - ti - to

ra A - rian - na For - se for - se pen - ti - to

For - se for - se pen - ti - to Ri - vol - ge -

ra A - rian - na

67

Ri - vol - ge - re - sti - an - cor la pro - ra - al li - to

Ri - vol - ge - re - sti - an - cor la pro - ra - al li - to

re - sti - an - cor la pro - ra - al li - to

ma con

71

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

l'au - re se - re - ne Tu te ne vai te ne vai fe - li - ce

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

75

ed i - o qui pian - go A te pre -  
 ed i - o qui pian - go A te pre -  
 ed i - o qui pian - go A te pre -  
 ed i - o qui pian - go A te pre - pa - ra Atte - ne  
 A te pre -

78

pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be  
 pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be  
 pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be ed i - o  
 lie - te pom - pe su - per - be ed  
 pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be ed

82

ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -  
 i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -  
 i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -  
 i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -

85

89 re - ne Tu l'u\_n' e l'al-tro tuo vec - chio pa - ren - te strin - ge - rai lie - to

93 ed i - o più non ve - dro - vi ed i - o più

97 non ve - dro - vi\_o ma - dre o pa - dre mi -

101 ed i - o più non ve - dro - vi\_o

104 vi\_o ma - dre o pa - dre mi - o.  
 ma - dr'o pa - dre mi - o.  
 vi - o ma - dr'o pa - dre mi - o.  
 vi\_o ma - dr'o pa - dre mi - o.



## Dove, dov'è la fede (III° parte)

Soprano  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

Alto  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

Tenore I  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

Tenore II  
Do - ve Do

Basso  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

mi giu - ra vi. Co - sì ne -

mi giu - ra - vi che tan - to mi giu - ra - vi. Co - sì ne -

mi giu - ra vi. Co - sì ne -

- v'è la Fe - de che tan - to mi giu - ra - vi Co - sì

4 mi giu - ra vi. Co - sì ne -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

Co - sì ne - l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

vi Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l cri - ne?

12 vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

9 III9-a  
cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? La - sciar -

III9-b  
cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? La - sciar -

cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri?

Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? III9-c

15 cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? La -

m'in ab - ban - do - no A III9-a fe - ra che mi strac - ci\_e mi di -

m'in ab - ban - do - no. la - sciar - m'in ab - ban -

A fe - ra che mi strac - ci\_e mi di -

18 sciar - m'in ab - ban - do - no. A fe -

vo - ri la - sciar - m'in ab - ban - do - no a fe - ra  
do - no A ra che-mi strac - ci\_e mi di - vo - ri che mi  
A fe - ra che-mi strac - ci\_e mi di - vo - ri  
vo - ri A fe - ra  
22 ra che mi strac - ci\_e mi

che mi strac-ci,e mi di-vo - ri. Ah Te - seo Ah  
strac - ci\_e mi di - vo - ri. Ah Te - seo  
che mi strac - ci\_e mi di - vo - ri. Ah Te - seo  
26 di - vo - ri. Ah Te - seo

Te - seo mi - o. 12 13  
mi - o. 12-a La-scie- rai tu mo - ri - re in- van pian - 13-b  
mi - o. La-scie - rai tu mo - ri - re in- van pian - 13-c  
30 mi - o.

34

38

42

46 gen - do in - van gri - dan - do a - i - ta. La  
 gen - do in - van gri - dan - do\_a - i - ta. La  
 gen - do in - van gri - dan - do\_a - i - ta. La  
 in - van gri - dan - do\_a - i - ta La  
 gen - do in - van gri - dan - do\_a - i - ta. La mi - se -

49 mi - se - ra A - rian - na ch'a te fi - dos - si  
 mi - se - ra A - rian - na ch'a te fi - dos - si  
 mi - se - ra A - rian - na ch'a te fi - dos - si  
 mi - se - ra A - rian - na ch'a te fi - dos - si e ti diè  
 ra A - rian - na ch'a te fi - dos - si

52 e ti diè glo - ria e vi - ta.  
 e ti diè glo - ria\_e vi - ta.  
 e ti diè glo - ria\_e vi - ta.  
 glo - ria e ti diè glo - ria e vi - ta.  
 e ti diè glo - ria\_e vi - ta.

Ahi ch'ei non pur risponde (IV° e ultima parte)

1

iv1-a

Soprano

Ahi ch'ei non pur ri - spon - de

Alto

iv1-b

Ahi ch'ei non pur ri - spon - de Ahi

Tenore I

iv1-c

Ahi ch'ei non pur ri - spon - de Ahi

Tenore II

Basso

Ahi che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

4

nem - b'o tur - b'o ven - ti som - mer - ge - te - lo voi den - tr'a quel - l'on - de Cor - re -

nem - b'o tur - b'o ven - ti som - mer - ge - te - lo voi den - tr'a quel - l'on - de Cor - re -

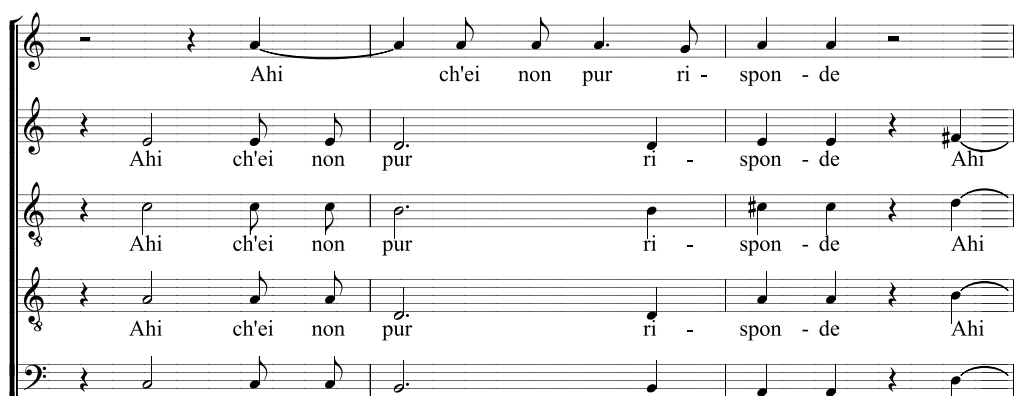
nem - b'o tur - b'o ven - ti som - mer - ge - te - lo voi den - tr'a quel - l'on - de Cor - re -

7



t'or - ch'e ba - le - ne e de le membr' - im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fun - de.

10



Ahi ch'ei non pur ri - spon - de

13



Ahi che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

16

19 nem - b'o tur - b'o ven - ti som - merge - te-lo voi den - tr'a quel -

21 l'on - de cor - re - t'or - ch'e ba - le - ne

23 e de le mem - br'im - mon - de em - pie te le vo - ra - gi - ni pro - fun - de.



**8**

iv8-a iv8-d  
Che par - lo ahi che va -  
iv8-b iv8-e  
Che par - lo ahi che va -  
iv8-a iv8-d  
Che par - lo ahi che va -  
iv8-c iv8-f  
Che par - lo ahi che va - neg - gio

25

**9**

iv9-a iv9-c iv9-d  
neg - gio mi - se - ra ohi - mè che chieg -  
iv9-b  
neg - gio mi - se - ra ohi - mè ohi - mè che chieg -  
neg - gio mi - se - ra ohi - mè che  
iv9-c  
ohi - mè ohi - mè che chieg -

29

**10**

go. O Te - seo. ||1-b  
go. O Te - seo. ||1-b O Te - seo  
chieg - go. O Te - seo. ||1-a O Te - seo mi  
go. O Te - seo. O Te - seo mi - o.

33

111-a

O Te - seo mi - o.  
mi - o. Non son non son quel - l'i -  
o. Non son Non son non son quel - l'i -  
Non son non son quel - l'i -  
mi - o.

37

non son quel - l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par -  
o non son quel - l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se  
o non son quel - l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se

41

lò l'af - fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re  
par - lò l'af - fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re par - lò la lin - gua  
par - lò l'af - fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re par - lò la lin - gua

45

par-lò la lin - gua sì par-lò la lin- gua sì ma non già'l co -  
 sì ma non-già'l co - re ma non già'l co -  
 sì ma no già'l co

49

Non son non son quel-l'i - o non son quel-  
 re. Non son. Non son non son quel - l'i - o non son quel-  
 re. Non son. Non son non son quel - l'i - o non son quel-  
 Non son non son quel-l'i - o non son quel-l'i - o che'i'

53

l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -

57

61 fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re par - lò la lin - gua sì

65 sì ma non già'l co re.