Дмитрий ГОЛДОБИН

КАПСБЕРГЕР, ОБРАБОТКИ МАДРИГАЛОВ ДЛЯ КИТАРРОНЕ:

ТРАДИЦИОННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР В НОВОМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ

Имя Джованни Джироламо (Иоганна Иеронима) Капсбергера (или Капспергера, 1580–1651)[1] лишь недавно заняло почетное место в ряду крупных фигур музыкального барокко и на сей день еще не стало таким же «хрестоматийным», как имена Джованни Габриели, Клаудио Монтеверди, Джироламо Фрескобальди. Тем не менее, наши современники открывают для себя его сочинения с удивлением, ибо музыка эта таит в себе множество сюрпризов, ее развертывание часто непредсказуемо, порой кажется нелогичным, но всегда полно фантазии. Авангардная для своей эпохи, она созвучна и нашей.

Автор множества вокальных сочинений (мадригалов, вилланелл, мотетов для одного и нескольких голосов в сопровождении *basso continuo*, месс, литаний, сценических композиций), Капсбергер получил при жизни и впоследствии известность главным образом как виртуоз на лютне и еще более — на *китарроне*, или *теорбе* (*chitarrone*, *tiorba*). Этот инструмент лютневого семейства, изобретенный в конце XVI века, наделен длинными и звучными басовыми струнами и создан, прежде всего, для аккомпанемента (*basso continuo*). Капсбергер, однако, делает из него инструмент-солист, обращая ряд его ограничений — «перекрестный» строй шести основных струн, неудобный для мелодической и контрапунктической игры, отсутствие верхнего регистра — в достоинства и выстраивая на них идиоматичный стиль, отличный от лютневого.

Музыкальное новаторство Капсбергера в значительной мере связано с открытием технических и выразительных возможностей этого молодого инструмента. Капсбергер — один из немногих музыкантов своей эпохи, чье искусство целиком повернуто в сторону новой, обостренной «барочной» чувствительности и мало связано с полифонической традицией Возрождения.

Голдобин Дмитрий Юрьевич — кандидат искусствоведения, преподаватель консерватории города Канны (Франция)

В возрасте 24 лет Капсбергер открывает новую эпоху в истории инструментальной музыки своей «Первой книгой для китарроне» («Libro primo d'intavolatura di chitarone», Venetia, 1604). В плане техническом — это первый источник, описывающий такие способы игры на щипковых инструментах, как арпеджио и *strascino* – легато левой руки, при котором лишь первый из серии звуков, исполняемых на одной и той же струне, извлекается щипком правой (данный прием хорошо известен современным гитаристам).

В плане музыкальном Капсбергер практически создает новый стиль, прежде всего, стиль исполнительский. По воспоминаниям современников, его игра отличалась орнаментированностью (трели, тремоло, новоизобретенный прием *strascino*) и, что тоже оценивалось ими как новшество, выразительными эффектами *forte* и *piano*[2]. Под стать новому, ярко «барочному» стилю исполнения — и стиль композиции Капсбергера, что особенно ясно видно в токкатах 1604 года: частые смены форм движения, неожиданные остановки, нервный ритм. Ток музыкальной энергии очень изменчив, фразы коротки и рваны, композитор работает больше с идеями сонорными (трели, арпеджио) и гармоническими, чем с мелодическими и контрапунктическими. Несомненно, эти черты восходят к практике импровизации. Однако стиль подобной импровизации тесно связан с характером самого́ инструмента, темброво и гармонически очень богатого, но слабо приспособленного к воспроизведению классического четырех- или пятиголосного контрапункта.

Кроме того, все эти черты свидетельствуют о разрыве со стилем XVI века. Клавирные токкаты неаполитанцев А. Майоне и Дж. М. Трабачи в чем-то близки по духу этим сочинениям, но сохраняют более длинную фразировку и регулярный ритм. Лишь в 1615 году, одиннадцать лет спустя, сходные принципы получат последовательное претворение в клавирной музыке, в токкатах из «Первой книги» Фрескобальди[3] — при том, что Фрескобальди остается гораздо бо́льшим контрапунктистом.

---

[1] Сын немецкого полковника, Капсбергер родился, по-видимому, в Венеции и всю жизнь прожил в Италии: сначала в Венеции, затем, примерно с 1605 года, в Риме. Сам музыкант подписывался Kapsberger, но на титульных листах всех изданных сочинений фигурирует как Kapsperger. В музыкальных кругах его называли «Il Tedesco della tiorba» (немец-теорбист).

[2] «Однако некоторые из наилучших "современных" сумели в своей музыке дополнить контрапунктические тонкости тысячей прелестей — трелями, *strascino* [легато левой руки], синкопами, тремоло, нюансами *forte* и *piano* и прочими изящными эффектами подобного рода, мало использовавшимися [музыкантами] прошлого [сравнительно с тем], как это делали в наше время теорбист Канспергер (sic), арфист Орацио [Мики], скрипач Микеланджело [Росси] и прочие, если есть еще столь же славные. Ваше Высокоблагородие не может отрицать, что они не только сравнялись, но и превзошли в этом отношении всех музыкантов[-исполнителей] (sonatori) прошлого» [10, *159*]. «<...> Дворянин-музыкант Иероним Капспергер — Немец, прославленный выходом в свет неисчислимых томов музыки, как рукописных, так и печатных; щедро наделенный природным умом, он с успехом проник в тайны музыки с помощью других наук, в коих знает толк. Именно ему потомство обязано всем тем, что придает изящество гармонии и что обычно называют *strascino*, мордентами и *gruppo* [каденционные трели — *Д. Г.*] и используют обычно при игре на струнных [инструментах], Теорбе и Лютне. И именно он ввел новую методу как в исполнительстве, так и в "интабулировании", как говорят на современном языке (barbare). Всеми музыкальными стилями он овладел в совершенстве» [15, *586*].

[3] О возможных личных связях Капсбергера и Фрескобальди и (возможном) влиянии первого на второго см.: [9]. Коэльо особо отмечает эффект арпеджио, «открытый» Капсбергером и в клавирной музыке впервые описанный Фрескобальди в 1615 году в Предисловии «Al Lettore» к «Il Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo» [Prima edizione], Roma.

Из опубликованных сочинений Капсбергера для щипковых инструментов до недавнего времени были известны только Первая книга для лютни (1611) и Первая и Четвертая книги для китарроне (1604 и 1640). Вторая книга для лютни (1623) и Вторая и Третья для китарроне (1616 и 1626) считались утерянными[4]. Известно, что экземпляр Третьей книги принадлежал в 1928 году частной библиотеке Вернера Вольфхайма. Несколькими годами позже еще один экземпляр находился в частной библиотеке Раймондо Амброзини в Болонье (возможно, что речь идет об одном и том же экземпляре, сменившем владельца). После смерти Амброзини его сын распродал многое из отцовской коллекции, и с тех пор следы Третьей книги теряются — вплоть до 7 декабря 2001 года, когда она была куплена на аукционе Сотбис библиотекой Йельского университета (США), где ныне и находится[5]. Речь идет, несомненно, об экземпляре Вольфхайма, что ясно из отсутствия страниц 1–6 (токкаты № 1)[6].

Как и все теорбные сочинения Капсбергера начиная с 1612 года, Третья книга предназначена для 19-струнного (!) инструмента. Обычный 14-струнный китарроне[7] настраивается *a-e-h-g-d-A — G-F-E-D-C-*H_0*[B]-*A_0*-*G_0, причем басы (начиная с *G*) оформлены как отдельный ряд более длинных струн, всегда используемых открытыми (поэтому и настроены они по звукам диатонической гаммы). 19-струнный китарроне Капсбергера дополняет их хроматическими нотами: B_0*-C#-D#-F#-G#* (т. е. в порядке восходящем, а не в нисходящем, как для основных, диатонических басов). Такое нововведение позволяет бóльшую свободу в модуляциях, и благодаря ему можно избежать перестройки басов для игры в разных тональностях. Но оно также осложняет игру технически — ведь все басы, начиная с 7-й струны, защипываются исключительно большим пальцем правой руки, и чем их больше, тем труднее пальцу ориентироваться в струнах. Лишь немногие виртуозы могли позволить себе риск играть на подобных инструментах.

Третья книга включает в себя восемь токкат (из которых первая утрачена), гальярду с двумя вариациями (partite), две куранты с вариациями (по одной каждая), две мадригальные обработки и учебно-педагогический материал по орнаментации и *basso continuo*. Характерная черта (сохраняющаяся затем и в Четвертой книге): музыка нотирована не просто в табулатуре[8] для теорбы, но снабжена строчкой цифрованного баса: теорба — инструмент с достаточно сильным звуком — может позволить себе скромный аккомпанемент (вторую теорбу или тихий регистр органа[9]).

---

[4] Третья и Четвертая книги для лютни и Пятая и Шестая для китарроне остались в рукописи и, по-видимому, утеряны.

[5] Факсимильное издание вышло в 2009 году (Giovanni Girolamo Kapsperger, «Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarrone» [Roma, 1626]. Bologna, Forni, 2009).

[6] См. неозаглавленную статью Диего Канталупи в буклете записанного им компакт-диска, Предисловие Франко Павана к упомянутому факсимильному изданию Третьей книги, а также тезисы Виктора Коэльо: [7; 18; 8, *42–43*]. Хочу выразить признательность Французскому лютневому обществу (SFL) за сведения по истории находки этой Книги.

[7] Первые шесть струн (те, что на грифе) могут быть одинарными или двойными (как на лютне). Басы (7–14 струны), как правило, одинарны.

[8] Табулатурой называется буквенная или цифровая система нотации. Табулатура для щипковых инструментов показывает не высоту звуков, а позиции пальцев на струнах, в которых эти звуки извлекаются (см. факсимиле 1 и 2).

[9] Два тома сонат для теорбы Дж. Питтони (Giovanni Pittoni, «Intavolatura di tiorba», Bologna, 1669) также напечатаны с партией *basso continuo*, причем этот автор уточняет, что ее следует

В ряду итальянских изданий для теорбы Третья книга Капсбергера необычна в двух отношениях. Во-первых, включением «школы» по орнаментации и *basso continuo*: если таблицы по гармонизации баса и каденций характерны для многих гитарных изданий XVII века и для французских теорбных (Grenerin, ок. 1680), то среди итальянских книг для китарроне это — уникум.

Другая необычная ее черта — включение двух обработок полифонических мадригалов XVI века: одного четырех- и одного пятиголосного [18, *14–15/28–29*]. Обработка («интабуляция») вокальных полифонических сочинений была основополагающим жанром лютневой, гитарной, клавирной музыки XVI века. В XVII веке вокальный контрапункт теряет роль ведущего музыкального стиля (особенно в Италии) в пользу одно- и многоголосной музыки с непрерывным гармоническим сопровождением (*basso continuo*). Инструментальная музыка по-своему отреагировала на эти изменения: лютнисты, гитаристы, органисты, арфисты, желавшие претворить популярную тему, отныне охотнее обращались к репертуару танцевальных мелодий или к опере. Тем не менее, в первой половине века интабуляция вокальной полифонии еще не окончательно ушла в прошлое. Многие инструментальные источники включают пусть не десятки полифонических шансон и мадригалов, но одну-две пьесы, из числа наиболее знаменитых (и часто довольно «старых», XVI века: «Susanne un jour» Лассо, «Vestiva i colli» Палестрины, «Anchor che co'l partire» Роре).

Таким образом, появление инструментальных мадригальных обработок в 1626 году еще не является анахронизмом. Необычны два других обстоятельства.

Во-первых, личность автора обработок. После 1600 года вокальную полифонию интабулировали либо музыканты старшего поколения (В. Боницци[10]), либо «консервативные» в самом здоровом значении этого слова, то есть связанные с полифонической традицией Возрождения (Дж. М. Трабачи, А. Майоне, Дж. Фрескобальди); они умело сочетали «авангардизм» (хроматизмы, диссонантное голосоведение, нервные ритмы) с хорошей контрапунктической школой старой закалки и одинаково хорошо себя чувствовали в «барочной» токкате и в «строгом» ричеркаре. Напротив, Капсбергер с полифонической традицией XVI века связан мало, о чем свидетельствует анализ не только его сочинений для лютни и теорбы, но даже его вокальной музыки, в подавляющем своем большинстве написанной для одного или нескольких голосов с *basso continuo*[11]. Что заставило Капсбергера, убежденного модерниста, обратиться к «устаревшему» музыкальному жанру?

Во-вторых, интабуляции выполнены для инструмента, никак не связанного с традицией этого жанра и по своим техническим и музыкальным характеристикам мало к нему приспособленного. Было бы неверным сказать, что теорба неспособна к исполнению контрапункта. Но ее контрапунктический стиль — иного рода. Если лютня, клавир и арфа обладают тесситурой, в которой можно

исполнять на органе в сочинениях первого тома (сонаты «da chiesa») и на клавесине — во втором томе (сонаты «da camera»). По наблюдению В. Коэльо, лучше всего теорба звучит в сопровождении органа (его тянущийся звук с мягкой атакой хорошо оттеняет довольно краткий щипковый звук теорбы; см.: [8, *54–55*]).

[10] Vincenzo Bonizzi, «Alcune opere... Passagiate... per viola Bastarda», Venetia, 1626.

[11] С 1624 по 1644 годы Капсбергер работал в папской капелле (хоре и оркестре), для которой сочинил серию полифонических месс и литаний на 4–8 голосов, сурово раскритикованных современником — теоретиком Дж. Б. Дони (более всего, однако, за попытки автора заменить оными сочинениями произведения Палестрины).

с легкостью разместить четыре и более голосов, различающихся по высоте, тесситура теорбы «усечена» переносом двух первых струн на октаву вниз. Самой верхней по звучанию оказывается третья струна (си малой октавы), самой высокой возможной нотой — ля первой октавы (на инструменте с десятью навязными ладами). Однако октавное перенесение двух первых струн создает интересный эффект: в одном и том же звуковом «поле» (малая октава и начало первой) отныне перекрестно действуют два мини-ряда струн: струны 1–2 (*a* и *e*) и струны 3–5 (*h*, *g* и *d*). Можно использовать их как два инструмента одинаковой тесситуры в контрапункте типа «трио-сонаты», с постоянно перекрещивающимися двумя верхними голосами, которые поддерживаются басом (исполняемым, разумеется, на басовых струнах той же теорбы). Такая фактура встречается, в частности, в фантазиях для теорбы Беллерофонте Кастальди[12].

Более традиционный контрапункт с трудом реализуем на теорбе. Пожалуй, лишь Алессандро Пиччинини — музыкант старшего поколения — всерьез пытается писать на три-четыре реальных голоса в имитационных разделах своих токкат для китарроне[13]. В канцонах Капсбергера (из Четвертой книги для китарроне) и имитационных разделах из его же токкат контрапункт упрощен и «рыхл»: моменты, когда можно говорить о письме на три-четыре реальных голоса, редки. Кастальди использует для своих полифонических каприччио дуэт обычной теорбы и *tiorbino* — маленькой теорбы, настроенной октавой выше (и исполняющей верхние голоса). К этому же дуэту он прибегает для интабуляции полифонических канцон Ф. Маскеры и П. Квальяти (пьесы фигурируют у Кастальди под названиями «Mascherina» и «Quagliotta»).

Капсбергеровские обработки мадригалов для одной теорбы (пусть и в сопровождении *basso continuo*) оказываются исключительным явлением в литературе для этого инструмента[14], а в плане техническом — несомненно, *tour de force*. Предлагаем читателю сначала познакомиться с этими произведениями поближе, чтобы понять, как знаменитый теорбист решает эту непростую задачу[15].

Мадригал Якоба Аркадельта «Ancidetemi pur, grievi martiri» («Пошлите же мне смерть, о злые муки») входит в его «Первую книгу четырехголосных мадригалов»[16], первое известное издание которой вышло в Венеции в 1539 году. Эта книга мадригалов оказалась, пожалуй, самой популярной за всю историю

[12] Bellerofonte Castaldi, «Capricci a due stromenti cioè tiorba e tiorbino», Modena, 1622.

[13] Alessandro Piccinini, «Intavolatura di liuto, et di chitarrone. Libro primo», Bologna, 1623.

[14] Единственный известный мне иной случай интабуляции вокальной полифонии для теорбы — обработка шансон Т. Крекийона «Ung gai bergier» в ркп. *Kraków, Bibl. Jagellonska, Mus. Ms. 40591*, fol. 5 (Рим, 1605–1620).

[15] При анализе лютневых и теорбных сочинений Капсбергера следует учитывать одно важное обстоятельство: все дошедшие до нас пьесы были записаны (и изданы) не им самим, но учениками и друзьями, часто, возможно, по слуху. Степень точности таких записей могла быть весьма различной, и выводы, сделанные на их основе, всегда остаются в большой степени гипотезами. В особенности это относится к ритму: ритмическая нотация у Капсбергера часто представляется несовершенной попыткой передать в записи живой, неквадратный ритм импровизации. Некоторые отличия в деталях ритма между первоисточником (факсимиле 1 и 2) и моими транскрипциями (примеры 1, 2) объясняются как пробелами в ритмической нотации Капсбергера, так и печальной необходимостью втиснуть его не всегда точно «просчитанный» ритм в рамки дозволенного компьютерными программами.

N. B.: нота, по форме напоминающая тридцать вторую (с тремя завитками) у Капсбергера означает триоль шестнадцатыми (см. предисловие к «Первой книге для китарроне», 1604).

[16] Jacques Arc(h)adelt, «Il Primo Libro di Madrigali... a quatro».

жанра, ибо выдержала, с дополнениями и разного рода изменениями, 53 издания — вплоть до 1654 года, т. е. переиздавалась в течение более ста лет, что крайне необычно для светской музыки XVI–XVII веков. В то же время, интересующий нас мадригал, в отличие от некоторых иных пьес из той же книги[17], вплоть до 1600-х годов не пользовался особой популярностью в роли модели для инструментальных обработок: известна лишь одна его интабуляция, в лютневой табулатуре Франческо Винделлы[18].

Ситуация меняется, как ни странно, после 1600 года, когда сам жанр интабуляции быстро устаревает, а лютнисты и органисты начинают довольствоваться для своих обработок все более и более ограниченным кругом вокальных пьес-моделей. Из XVII века известно шесть инструментальных претворений «Ancidetemi», датируемых от 1603 до 1687 года. При этом три из них — неаполитанского происхождения; их авторы — Джованни Мария Трабачи (для арфы), Асканио Майоне и Грегорио Строцци (для клавира)[19]. Похоже, что мадригал этот постепенно становится «местной» моделью, а обращение к нему — знаком принадлежности к неаполитанской клавирно-арфовой традиции, так же как, например, в XVI веке интабулировать Жоскена и Гомбера было, в основном, «специальностью» испанцев, а шансон Лассо «Susanne un jour» и мадригал Палестрины «Vestiva i colli» получили наибольшую популярность в качестве инструментальных моделей в северной Италии в конце XVI — начале XVII веков. Неслучайно, по-видимому, и то, что последние в истории три издания Первой книги Аркадельта — неаполитанские (1632, 1640, 1654).

Если органную интабуляцию «Ancidetemi» из Туринской табулатуры (*Ms. Torino, Foà 4*, f.174v) можно в большой мере считать «случайно залетевшей» в южнонемецкое культурное пространство (рукопись составлена в Аугсбурге ок. 1637–1640, в немецкой органной табулатуре), тот факт, что к этому мадригалу обращается Дж. Фрескобальди во «Второй книге токкат» (Рим, 1627), заманчиво увязать с неаполитанскими влияниями, которые столь многие авторы обнаруживают в творчестве этого композитора [4, *450*, *453*; 13, *174*]. Однако в том же 1627 году (немного ранее, чем Токкаты Фрескобальди? или немного позднее?) Первая книга Аркадельта была издана в Риме у П. Мазотти, под редакцией К. Монтеверди (!). Новонайденная обработка Капсбергера, напечатанная, кстати, годом ранее, чем римские издания Аркадельта и Фрескобальди, позволяет по-новому поставить вопрос о культурных связях и влияниях вообще.

Италия XVI–XVII веков включала множество больших и малых государственных образований, что, конечно, способствовало формированию не одной, но многих культурных традиций (хотя и родственных), равно как и различных языковых диалектов (существующих и поныне). В частности, центрами мощных культурных и музыкальных традиций стали Рим (столица папского теократического государства) и Неаполь (столица вице-королевства, вассального Испании).

Было бы, однако, неверным и односторонним рассматривать местные традиции только в связи с политическими границами. В эпоху, когда путешествия были значительно более долгими и трудоемкими, чем в наши дни, а границы,

---

[17] «O felici occhi miei» («О блаженные очи мои»), «Quando io penso al martire» («Когда помышляю о муках»), «Il bianco e dolce cigno» («Белый и нежный лебедь»).

[18] Francesco Vindella, «Intavolatura di liuto...», Venetia, 1546.

[19] A. Mayone, «Diversi capricci per sonare..., Libro 1», Napoli, 1603; G. M. Trabaci, «Il Secondo Libro de Ricercate...», Napoli, 1615; G. Strozzi, «Capricci da sonare cembali et organi», Napoli, 1687.

напротив, — легко проницаемыми, территориальная близость часто была решающим фактором. Жителю Рима было легче добраться до ближайших неаполитанских земель (расстояние — не более 100 км) или даже до самого Неаполя (менее 200 км по прямой), чем до входившей в папские владения Болоньи (300 км, причем значительная часть пути — по горам). Поэтому неудивительно обнаружить порой теснейшие культурные связи Рима с Неаполем, а через него — и с испанским миром. В 1553 году в Риме выходит трактат об орнаментации испанца Диего Ортиса, капельмейстера неаполитанского вице-короля [16], причем часть тиража отпечатана по-итальянски, а часть — по-испански. В XVII веке в Риме «испанско-неаполитанскую» органную партитуру использует не только Фрескобальди, но и другие мастера (в частности, Антонио Чифра), а влияние фрескобальдиевского стиля за пределами Рима ранее всего ощущается в Неаполе (у Джованни Сальваторе[20]). И если еще несколько лет назад фрескобальдиевская обработка мадригала «Ancidetemi pur» казалась свидетельством неаполитанского влияния в творчестве этого мастера, обнаружение интабуляции Капсбергера склоняет к мысли, что модель эта, возможно, входила в фонд общей южноитальянской (римско-неаполитанской) музыкальной традиции. Впрочем, ограниченное число дошедших до нас обработок (три неаполитанских и две римских) не позволяет рассматривать эту идею иначе как в качестве гипотезы.

Второй из обработанных Капсбергером мадригалов — «Com'esser può [qu'io viva]» («Как может быть, что жив я?») — принадлежит перу знаменитого и для многих спорного гения Карло Джезуальдо, князя Венозы. Пьеса входит в его «Первую книгу пятиголосных мадригалов»[21] и, несмотря на обостренную выразительность, связанную с очень экспрессивным текстом (речь идет о пограничном состоянии между жизнью и смертью, свойственном любовнику), не содержит моментов хроматического «авангардизма», присущих более поздним сочинениям Джезуальдо.

Мадригалы Джезуальдо очень долго оставались в репертуаре просвещенных любителей музыки и изучались на предмет смелости и изысканности контрапункта, гармонии и соотношений поэзии и музыки: даже Алессандро Скарлатти признается в 1706 году, что поет их и изучает [6, *6*]. Инструментальное их исполнение тоже, несомненно, было распространено: в 1613 году Симоне Молинаро, лютнист и капельмейстер в Генуе, издает все шесть книг пятиголосных мадригалов Джезуальдо в партитуре — нотации, в ту эпоху использовавшейся, прежде всего, для изучения контрапункта и для сольного инструментального исполнения (на органе, клавире, арфе, возможно, и на лютне[22]). Фрескобальди устраивает исполнение этих мадригалов на виолах в доме знатного римского семейства Барберини [6, *6*][23].

Однако со специфически инструментальными обработками — лютневыми и клавирными интабуляциями — мадригалам Джезуальдо явно «не повезло». Пьеса Капсбергера является, по моим сведениям, единственным известным на сей день подобным примером[24]. Выпущенные в свет в последние годы XVI и в начале

[20] Giovanni Salvatore, «Ricercari a quattro voci...», Napoli, 1641. См.: [14, *295–296*].

[21] Carlo Gesualdo, «Madrigali a cinque voci... Libro primo», Ferrara, 1594.

[22] См.: [1, *96–98*, *103*].

[23] Из дома Барберини происходят несколько кардиналов и папа Урбан VIII. Они были покровителями как Фрескобальди, так и Капсбергера.

[24] Клавирный манускрипт *Florence, Bibl. Naz. Centr. Ms. Magl. XIX. 106 bis* (Неаполь?, ок. 1600–1620) содержит партитурные переложения четырехголосных мадригалов

XVII веков, эти произведения (как и мадригалы Монтеверди) вошли в музыкальный обиход слишком поздно, чтобы стать моделями инструментальных переложений — жанра, после 1600 года стремительно теряющего свои позиции. Но главное, многие их музыкальные характеристики делают их неудобными или даже «неэффектными» в инструментальном исполнении. В первую очередь это, конечно, теснейшая связь музыки с поэзией: собственно, вне задачи музыкального воплощения поэзии мадригал не существует ни структурно, ни в музыкально-выразительном плане. Эта общая черта мадригала как жанра[25] особенно ярко проявляется в джезуальдовских образцах с их «рваной» фактурой, сотканной из отдельных островыразительных текстомузыкальных мотивов, в которой отсутствуют как протяженные мелодические идеи, так и, как правило, ясные, повторяющиеся структуры музыкальной формы, способные стать «скелетом» для инструментального орнаментального варьирования. Хотя «Come'esser può» еще далек от хроматических изысканий позднего Джезуальдо, в плане мелодического письма он вполне характерен для стиля этого автора.

В силу сказанного, большинство инструменталистов, желающих обработать (диминуировать) мадригал, даже после 1600 года сосредотачиваются на более «простых» пьесах середины XVI века, таких, как «Vestiva i colli» Палестрины или «Ancidetemi pur» Аркадельта. Капсбергер, однако, принимает вызов новизны — возможно, как своего рода пари, такое же, как сам факт переложения мадригалов для малопригодной к четырех-пятиголосной полифонии теорбы. За идеями пари и манифеста «современности», тем не менее, стоит нечто более глубинное: сама джезуальдовская эстетика нервности, контрастов, краткой и прерывистой фразировки оказывается весьма созвучной изысканиям, которые Капсбергер вел в инструментальной музыке с самого начала своей карьеры (1604). Один несколькими годами раньше (Джезуальдо), другой немного позднее, и каждый своими средствами, но оба претворяли одни и те же или, по крайней мере, близкие эстетические установки, вылившиеся в своеобразный раннебарочный «экспрессионизм». Может быть, поэтому Капсбергер «не побоялся» обратиться к музыке Джезуальдо даже в бестекстовом варианте, и особенно интересно будет увидеть, как он ее претворил[26].

Итак, два мадригала, но совершенно разных: один «классический», другой «современный». Оба обозначены у Капсбергера как *passeggiato* — жанр, который в конце XVI и в XVII веках предполагает не столько собственно интабулирование (переложение полифонической фактуры), сколько довольно свободное и виртуозное инструментальное варьирование (см.: [2]). Степень свободы может быть различной — от обычного (хоть и обильного) диминуирования[27] голосов

Помпонио Ненны, современника Джезуальдо и композитора, близкого ему по стилю. См.: [21, *101–102*].

[25] По словам А. Эйнштейна, «мадригал <...> не ставит собственно музыкальной задачи. Без [словесного] текста он — ничто» [12, *152*]. Отметим, что само слово «мадригал» в первую очередь означает поэтический жанр.

[26] Франко Паван считает, что практическое отсутствие инструментальных обработок джезуальдовских мадригалов связано с высоким социальным статусом их автора: «лишь музыкант благородного происхождения мог осмелиться взяться за них» [18, *17/31*]. Мысль интересная, ибо акт обработки предполагает хотя бы некоторые модификации, т. е. свободу в обращении в произведением «Его Высочества». Капсбергер, сам будучи дворянином, мог себе это позволить.

[27] Т. е. орнаментации мелодии с помощью более или менее длительных пассажей из мелких длительностей (*диминуций*).

с сохранением большей части контрапунктической структуры оригинала до орнаментальной вариации, основанной, в большинстве случаев, лишь на гармонической «сетке» данного оригинала и на отдельных, наиболее ярких его мелодических идеях. Последний способ обработки все чаще встречается после 1600 года, по мере развития «гармонического» мышления.

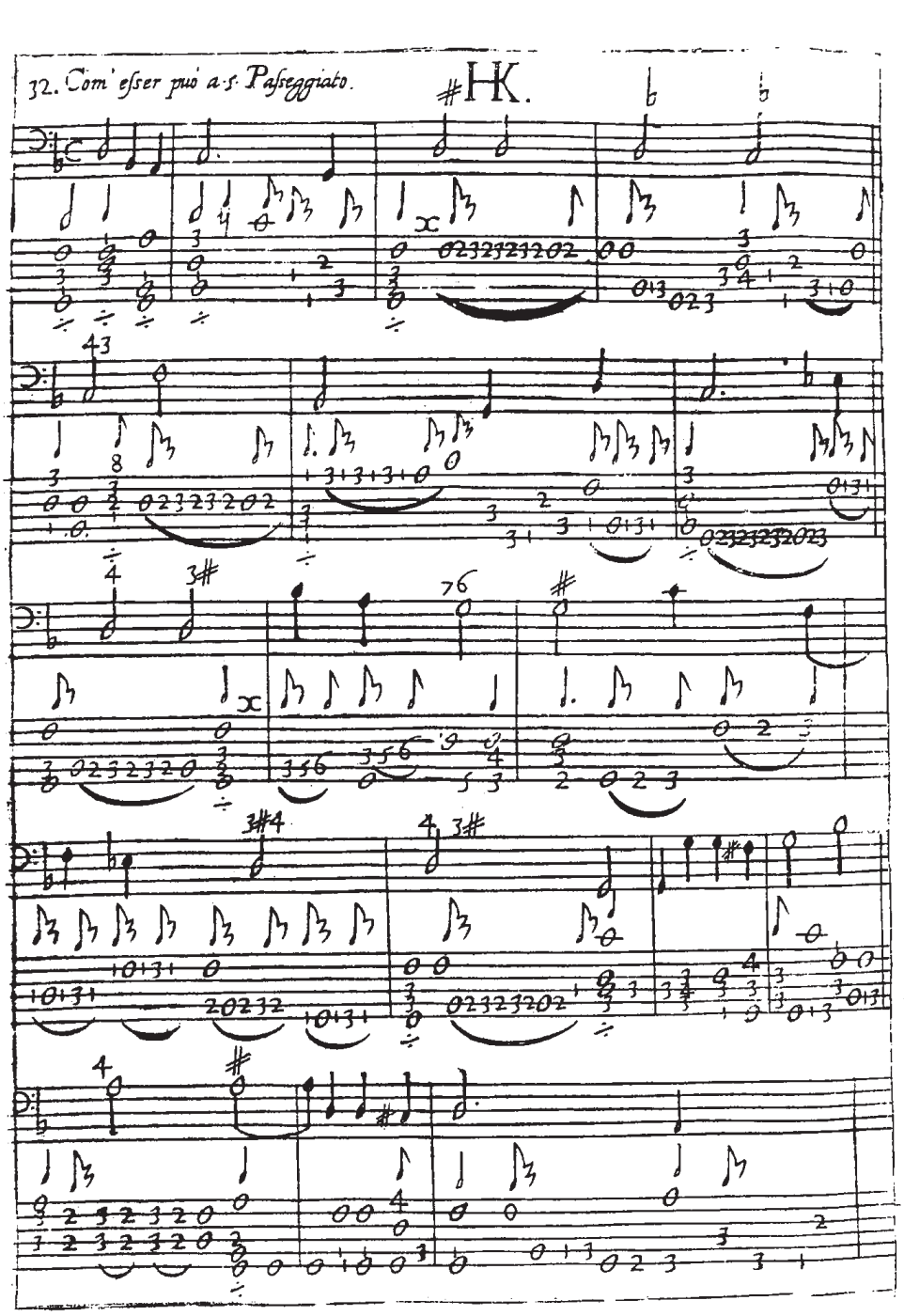
Можно было бы ожидать, что «классический» «Ancidetemi» будет обработан в более традиционной манере (с сохранением контрапункта), чем «модерновый» «Com'esser può». Другой автор, возможно, так бы и поступил. Но Капсбергер никогда не перестанет нас удивлять: у него дело обстоит с точностью до наоборот. Если где-то он и придерживается (в определенной мере) уважительного отношения к письму оригинала, то это в обработке мадригала Джезуальдо. С нее я и начну анализ (факсимиле 1).

Хоть и обозначенная как *passeggiato*, эта пьеса орнаментирована, за исключением начала (такты 1–8), относительно скромно. Начала большинства фраз оставлены без орнаментации или же несут очень простые украшения (например, арпеджио): см. факсимиле 1 и пример 1, такты 1–2, 13–14, 18–19. Эта манера (за исключением, конечно, арпеджирования) была принята многими мастерами диминуции конца XVI века (Далла Каза, Бассано, отчасти Бовичелли[28]). Она способствует лучшей узнаваемости оригинала (по инципитам важнейших разделов формы) при прослушивании обработки. С другой стороны, Далла Каза и иные авторы охотнее всего прибегают к этому приему во фразах, выразительность которых — скорее декламационного характера (ритмическое произнесение текста), чем чисто мелодического. То, что авторы конца XVI — начала XVII веков охотнее позволяют себе скрыть под множеством диминуций мелодию, чем просодию, лишний раз подтверждает мысль, что логика и выразительность этой музыки во многом остаются вокальными даже в инструментальном исполнении.

Капсбергер принадлежит другой эпохе, его орнаментальный стиль гораздо более обусловлен спецификой инструмента, чем «вокальными» рефлексами XVI века[29]. Тем не менее, в отношении к декламации интабуляция «Com'esser può» остается весьма традиционной. Относительно просто изложенные начала фраз задают пьесе ту же пульсацию, ритмическую энергию, то же дыхание, что и в мадригале Джезуальдо. Вместо того чтобы использовать мадригал как гармоническую или полифоническую структуру для создания собственной музыки (как то предполагает жанр *passeggiato* в его эпоху), Капсбергер передает на своем инструменте музыку Джезуальдо путем сохранения, в основных чертах, ее просодии. Насколько последняя важна, лучше всего видно на примере двух контрастных фраз: «E come vuoi ch'io mora» (такты 12–15 и 15–18) и «Se mi dai vita ancora» (конец такта 18 и далее). В первой из них образ смерти («И как же хочешь, чтобы умер я») выражен у Джезуальдо довольно крупными длительностями, малоподвижными мелодиями голосов (с полутоновыми ходами) и задержаниями. Капсбергер хотя и орнаментирует окончание фразы в обоих ее проведениях, но

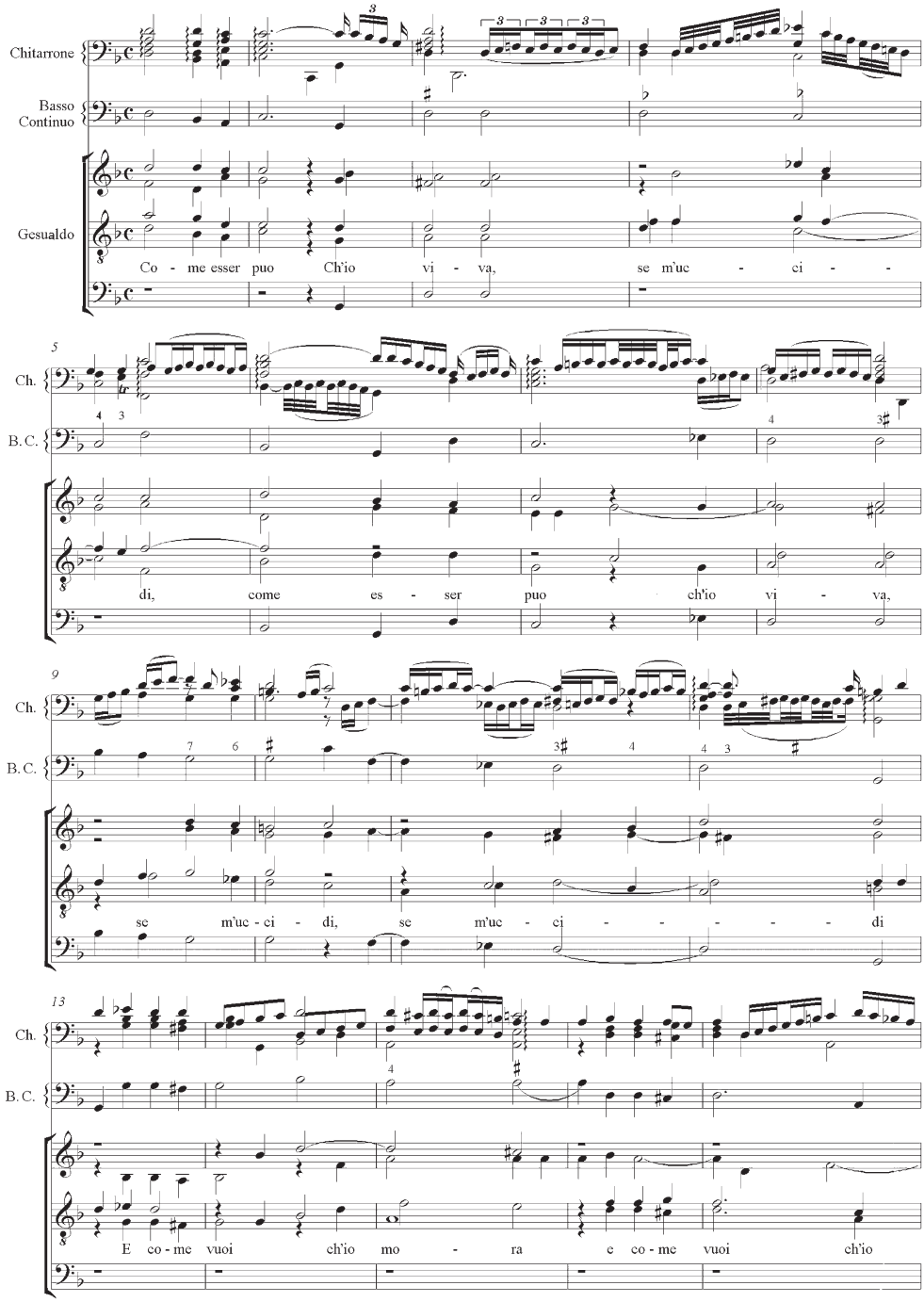
[28] Girolamo Dalla Casa, «Il vero modo di diminuir», Venetia, 1584; Giovanni Bassano, «Motetti, madrigali et canzoni francese... diminuiti...», Venetia, 1591; Giovanni Battista Bovicelli, «Regole, Passagi di musica, Madrigali, e motetti paseggiati...», Venetia, 1594.

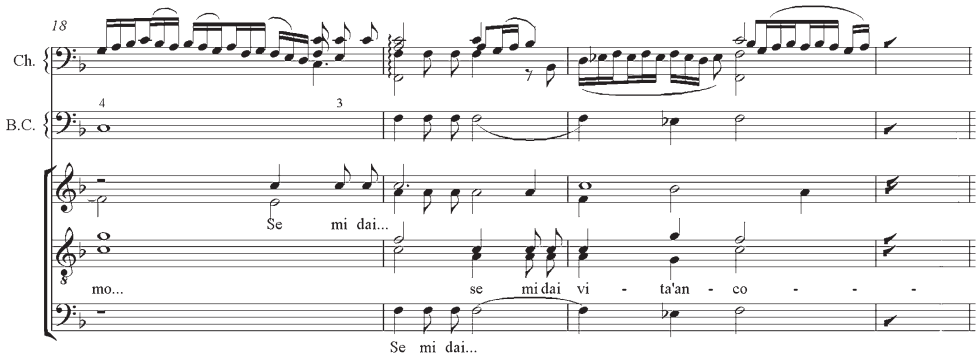
[29] В мои задачи не входит подробный анализ его орнаментального языка, но отмечу, что сложные триольные трели (пример 1, такты 3, 5, 12) и фигуры типа групетто, соединяющие обычное и триольное ритмическое деление (такт 11), те и другие исполняемые методом *strascino*, не входят в «словарь» мастеров диминуции XVI века. Новым видом украшения является и арпеджио.



Факсимиле 1. Дж. Капсбергер. Третья книга для китарроне, p. 32: обработка мадригала Джезуальдо «Com'esser può» (см. пример 1)

1 Мадригал Джезуальдо «Com'esser può» (такты 1–20) в обработке Дж. Капсбергера (расшифровка табулатуры, ср. факсимиле 1) и в оригинале





оба раза оставляет без изменения ее мрачное и тягучее начало. Во второй фразе идея жизни («Если мне жизнь даешь опять») воплощена более оживленным ритмом (четверть–две восьмых), который Капсбергер также сохраняет. Правда, у Капсбергера контраст оказывается несколько сглаженным из-за диминуций в тактах 17–18. Однако важно не только то, как музыка «написана», но и то, как она может быть исполнена. Чуткий музыкант, знакомый с мадригалом Джезуальдо и с его поэзией, а также с исполнительским стилем Капсбергера, исполнит эти диминуции на *piano*, чему способствуют и знаки *strascini*[30] в такте 18, и тот факт, что в этот момент в партии китарроне остается один-единственный голос. Таким образом, последующее «Se mi dai vita...», исполненное ритмично и *più forte*, обретет в полной мере свой риторический смысл.

Особого внимания заслуживает также фраза «Se m'uccidi» («Коль убиваешь меня», такты 9–12). Орнаментальные фигуры Капсбергера здесь просты, но ясно передают идею акцента почти на каждой ноте. Мелизмы начала такта 9 близки тому, что Дирута называет *clamatione* (возглас, восклицание), а Дж. Б. Бовичелли и Ф. Роньони — *principiar sotto la nota* («зачин под нотой»; см.: [11, *13*; 5, *11*; 20, *1*; 3, *135*]). «Сильная» по смыслу нота (нота оригинала, подвергаемая орнаментации) — верхняя в каждой фигуре, хотя она и смещена на слабое время[31]. Далее, в такте 10 мы наблюдаем ту же фигуру, но уже с «сильной» нотой на сильном времени, а в такте 11 — новый мелизм, еще более нервный (кстати, один из излюбленных у Капсбергера, его своеобразная стилистическая «подпись»). Все эти украшения подчеркивают отдельные ноты из разных голосов мадригала (взятые совершенно «вразброс», вне связи с линиями оных голосов); во второй половине такта 10 и в такте 11 акцент получает каждая четвертная длительность. Одно из следствий этого — то, что течение музыкальной ткани теряет плавность (у Джезуальдо — нисходящее поступенное движение), оказывается разбитым серией акцентов. Мне кажется, скорее, чем просто орнаментальную идею, здесь

[30] По чисто техническим причинам легато левой руки (*strascino*) звучит тише, чем пассажи, в которых все звуки извлекаются правой рукой.

[31] Именно по смыслу, ибо, будучи последней нотой в *strascino*, она прозвучит, конечно, менее громко, чем первая. Однако если исполнить две шестнадцатые быстрее (скажем, как тридцатьвторые), это придаст последней ноте больше звучности. Напомним, что то, куда должна «падать» ритмически та или иная нота, на долю или после доли, нотация пьес Капсбергера часто передает лишь приблизительно (см. примечание 15).

следует видеть идею смысловую, риторическую («коль *убиваешь*»: не то рыдания, не то последние, перед смертью, прерывистые глотки воздуха). Более того, не исключено, что Капсбергер пытается передать инструментальными средствами то, как эта фраза и подобные ей *пелись* в его эпоху, тем самым предлагая нам ключ к стилю исполнения мадригалов Джезуальдо и других композиторов-«экспрессионистов» конца XVI — начала XVII веков.

Бóльшая часть орнаментики в пьесе Капсбергера — каденционного типа (орнаментация хода от вводного тона к тонике и иных кадансовых ходов) или вообще украшение отдельных нот. Ее роль — скорее сонорная: все эти мелкие ноты (особенно играемые легато) работают прежде всего на обогащение резонанса инструмента и гармонии, и практически никогда (кроме, быть может, тактов 17–18 в примере 1) не формируют целостных мелодических построений. В этом, кстати, отличие данной пьесы от большинства диминуций конца XVI и XVII веков[32]. Такты 9–11, о выразительном смысле которых уже было сказано, являют единственный в произведении пример очень распространенного в конце XVI и в XVII веках приема — замещения имитационно-контрапунктического письма оригинала вторичной имитационной структурой, основанной на повторяемых в разных голосах орнаментальных формулах. Их проведения могут при этом совершенно не соответствовать вступлениям голосов оригинала (такты 10–11).

Полифонию мадригала Джезуальдо Капсбергер сохраняет в большей степени, чем многие его современники (Майоне, Фрескобальди, Шайдеман) в их клавирных интабуляциях вокальной музыки, и более, чем это можно было ожидать от теорбной пьесы. Разумеется, невозможно втиснуть верхи вокального ансамбля в тесситуру теорбы, и неоднократно автор обработки прибегает либо просто к октавной транспозиции (см. начало примера 1), либо к сужению амбитуса (такты 5–12, 18–20). В последнем случае, конечно, полифоническая структура подвергается изменениям, но Капсбергер обычно сохраняет контурное двухголосие (сопрано–бас). Он это делает даже чаще, чем может показаться. Дело в том, что из-за октавной транспозиции двух первых струн у теорбы есть «номинальная» верхняя струна (1-я, *a*) и есть реальная (3-я, *h*). На слух третья струна дает более высокий звук, но «под пальцами» теорбист порой склонен ощущать как мелодическую струну именно первую (так же, как на лютне и иных подобных инструментах). Обычно Капсбергер учитывает реальное звучание и интабулирует сопрано на 3-й струне, а на 1-й — один из более низких голосов. Но в тактах 3 (1-я доля), 8 (2-я половина) и в некоторых других подобных местах он располагает самый верхний звук оригинала (*a*) на первой струне, а более высокий d^1 на третьей струне использует в качестве гармонического заполнения.

Впрочем, как только диминуция вступает в свои права, фактура теорбы по техническим причинам разрежается и более не представляет полной гармонии

[32] Интересный материал для понимания орнаментального стиля Капсбергера представляет первая из дидактических таблиц в конце той же Третьей книги для китарроне: «Passaggi diversi sù le note per sonare sopra la parte» («Разные пассажи на отдельные ноты, для игры по [басовой] партии», p. 35–40). Эти «пассажи» суть орнаментации не мелодических ходов (как в XVI веке) и даже не каденций, а отдельных аккордов. Предназначенные для упражнения в орнаментальном исполнении *basso continuo*, они имеют первоосновой, «оригиналом», не мелодию и не контрапункт, но гармонию. Знаменитые капсбергеровские арпеджио — конечно, самый недвусмысленный пример орнаментации на гармонической основе.

(см. такты 4, 6–7, 9–11, 17–18)[33]. Задача исполнения гармонии остается, несомненно, за партией *basso continuo*, в то время как солист может позволить себе красивые «диагональные» диминуции, соединяющие звуки, принадлежащие разным голосам оригинала (такты 4, 6).

Октавные транспозиции ряда фраз ведут к тому, что в обработке Капсбергера неизбежно ослабляются регистровые эффекты мадригала (например, вступление и паузирование баса в тактах 1–6, контраст между средними и верхним голосом в тактах 13–15). Мне представляется, что контраст между простым и орнаментированным изложением, столь заметный в этой пьесе, во многом призван отчасти (и обходным путем) восполнить этот недостаток. Впрочем, где возможно, Капсбергер использует регистровые эффекты, в том числе для варьирования музыкального материала (мадригал содержит большое для Джезуальдо количество текстомузыкальных повторений). Например, у Джезуальдо трехголосный пассаж из тактов 38–40 звучит почти без изменений в тактах 48–50. Капсбергер же в первом проведении переносит на октаву вниз верхний из трех голосов и бас (при этом средний голос оказывается верхним), во втором же оставляет все голоса так, как они даны в оригинале. В результате, второе проведение звучит более высоко и напряженно (особенно на китарроне — инструменте низкой тесситуры).

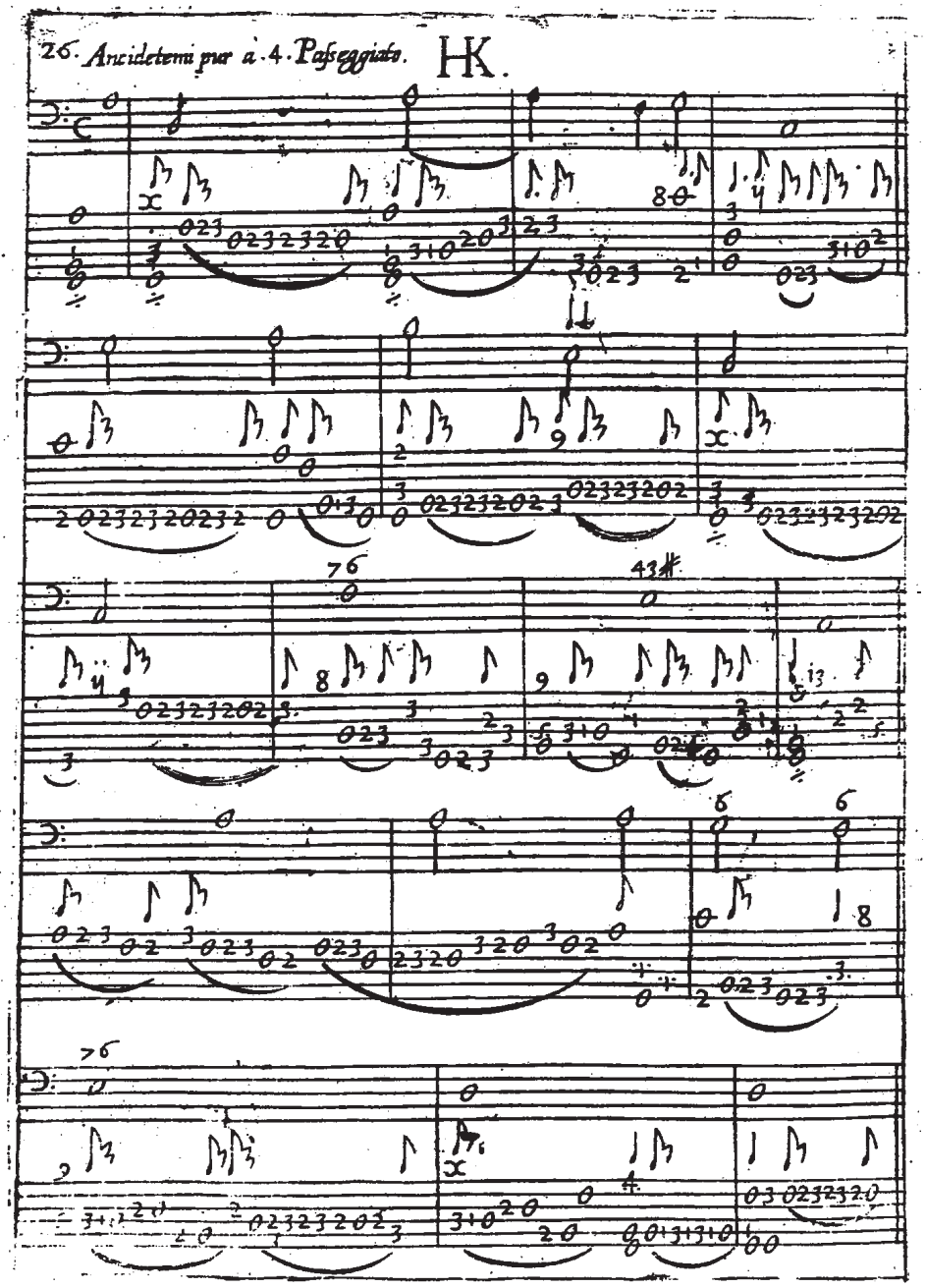
Как анализ, так и слушание обработки «Com'esser può» оставляют впечатление простоты и выразительности музыкальной декламации (хотя и в инструментальном исполнении) и большой эстетической близости с мадригалом Джезуальдо — притом, что Капсбергер умело оттеняет эту декламацию инструментальными эффектами, тембровыми и орнаментальными.

Даже поверхностного взгляда на обработку аркадельтовского «Ancidetemi pur» (факсимиле 2, пример 2 [см. стр. 117–119]) достаточно для того, чтобы убедиться: «выглядит» она по-иному, чем интабуляция мадригала Джезуальдо. Мелодические диминуции здесь значительно протяженнее, а фактура более разрежена (вплоть до довольно частого одноголосия). Если там начала большинства фраз были довольно верным переложением голосов мадригала, а их продолжения — более свободным орнаментальным развитием, то эту пьесу лишь с натяжкой можно назвать интабуляцией полифонической модели. Участки, где воспроизводятся все голоса вокального оригинала, немногочисленны, и даже принцип «контурного двухголосия» работает реже, чем в «Com'esser può». Гораздо чаще мы имеем дело с фигурацией, основанной то на фрагментах голосов, то просто на гармонической «сетке» мадригала.

Впрочем, как и в переложении мадригала Джезуальдо, Капсбергер не руководствуется каким-либо одним методом, но демонстрирует целый набор приемов обработки и орнаментации, причем с большой степенью непредсказуемости. Верный сын своей эпохи, приверженец эстетики маньеризма и раннего барокко, он если чего-то и избегает всерьез, так это систематизма, готовых схем и устоявшихся музыкальных форм. В этом его музыка сродни творчеству органистов Меруло, Майоне и Фрескобальди, скрипачей Франческо Роньони и Дарио Кастелло, виолиста Орацио Бассани.

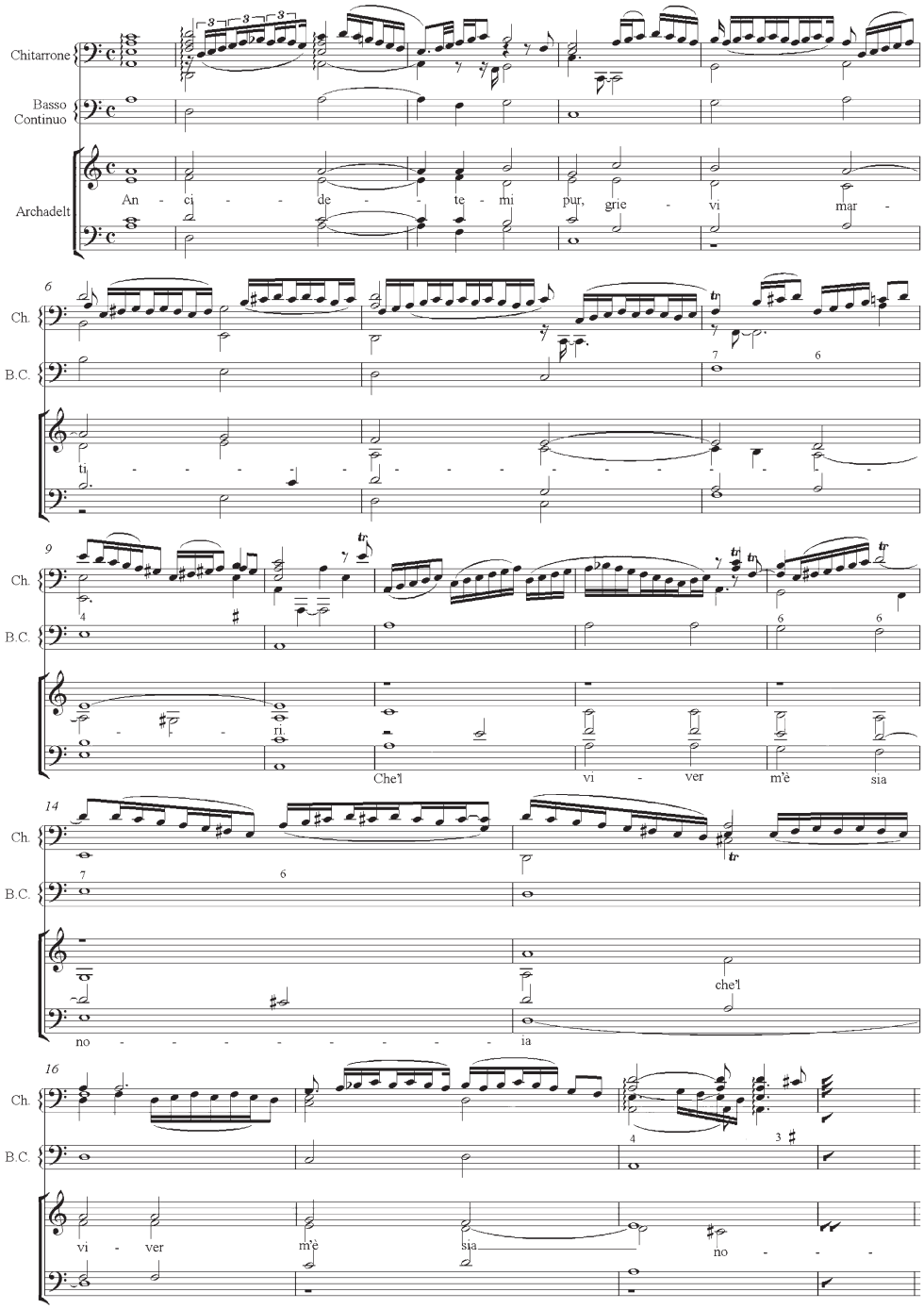
---

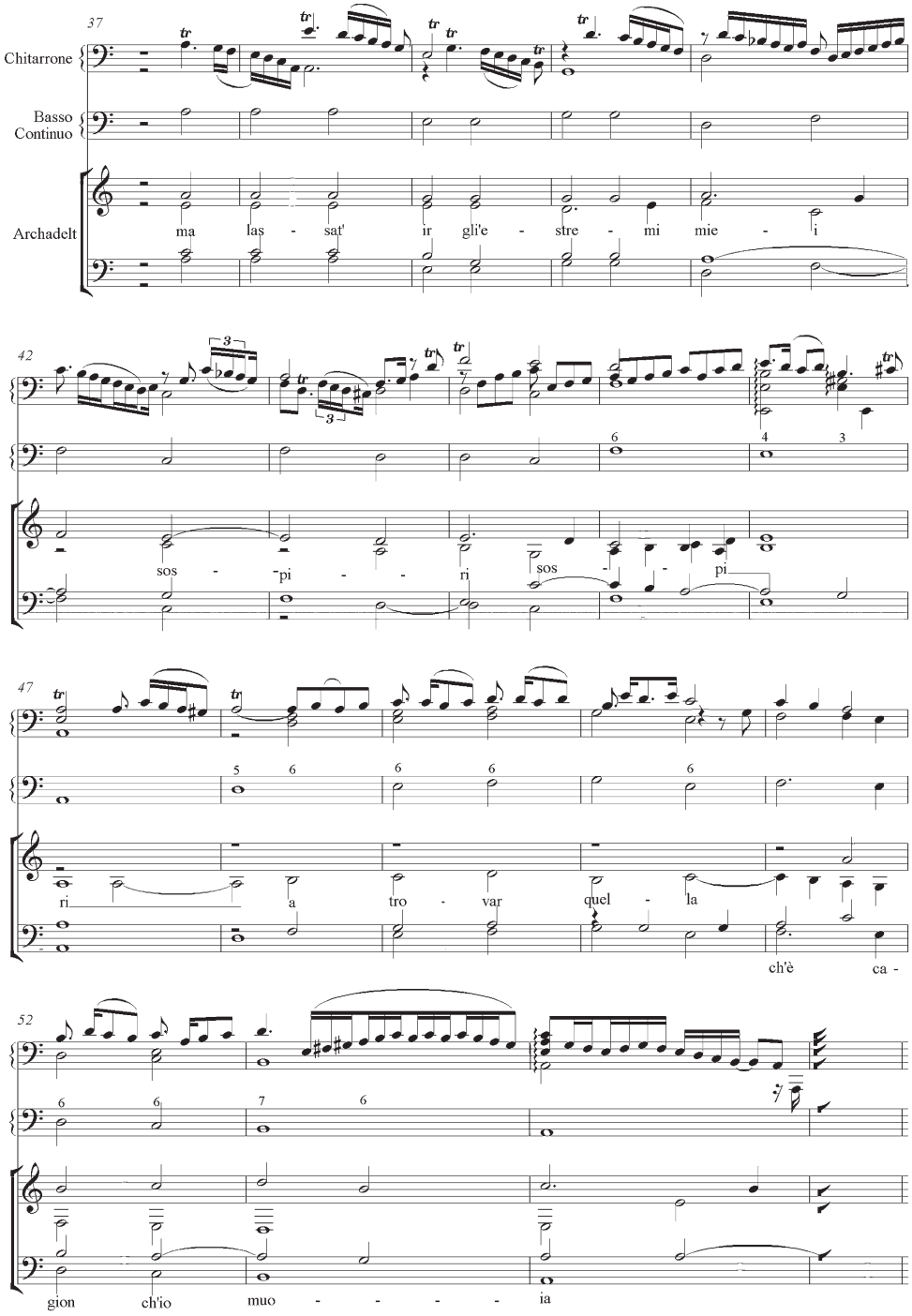
[33] Инструмент крупных размеров, требующий большой растяжки левой руки (звучащая часть струны ок. 85–90 см), теорба гораздо менее, чем лютня, приспособлена для одновременного исполнения полифонии (или полных аккордов) и диминуций.



Факсимиле 2. Дж. Капсбергер. Третья книга для китарроне, p. 26:
обработка мадригала Я. Аркадельта «Ancidetemi pur, grievi martiri» (см. пример 2)

2 Мадригал Я. Аркадельта «Ancidetemi pur, grievi martiri» (такты 1–18, 37–54) в обработке Дж. Капсбергера (расшифровка табулатуры, ср. факсимиле 2) и в оригинале




37
Chitarrone
Basso Continuo
Archadelt
ma las - sat' ir gli'e - stre - mi mie - i
42
sos - pi - ri sos - pi
47
ri a tro - var quel - la
ch'è ca -
52
gion ch'io muo - - - - ia

Среди немногочисленных моментов, позволяющих опознать четыре голоса аркадельтовского мадригала (хоть и с диминуциями или арпеджио) — начало пьесы (пример 2, такты 1–2). В транскрипции Капсбергера эти три аккорда выглядят по-другому, чем в мадригале, в ином «мелодическом положении». Дело в том, что Капсбергер их интабулирует, исходя из «номинального» строя теорбы, т. е. излагает сопрано на первой струне и тенор — на третьей. В реальном звучании это ведет к инверсии звуков, так что *c* и *d* в теноре оказываются выше, чем *a* в сопрано. Достаточно точно интабулированы также такты 48–51, хотя и с типично капсбергеровскими ритмически нервными мелизмами[34]. Некоторое количество подобных «простых» построений, несомненно, придает больший рельеф окружающим их виртуозным диминуциям. В то же время мне не удалось обнаружить в этой пьесе явных и бесспорных примеров текстомузыкальной риторики, т. е. моментов, где инструментальные фигурации по-своему выражали бы смысл слов и поэтических образов (как мы это видели в «Com'esser può»).

Техника «контурного двухголосия» заметна в тактах 3–5, 16–17, 51–54. В последнем из примеров сопрано теорбы соединяет в одну линию фрагменты альта и сопрано (в октавной транспозиции) оригинала. Вообще, линии голосов у Капсбергера часто путешествуют по диагонали между разными голосами оригинала[35]. Диминуция в тактах 8–9 начинается как орнаментация сопрано и завершается в альте. При этом в кадансе (такты 9–10) сопрано теорбы воспроизводит мелодию тенора мадригала. Октавные транспозиции, перестановки голосов друг по отношению к другу составляют черту теорбного стиля, заложенную в самих особенностях системы настройки инструмента. Мы уже видели это в тактах 1–2 и в обработке мадригала Джезуальдо. Трудно сказать, всегда ли они имеют эстетическое обоснование и не являются ли иногда просто техническими решениями, навеянными соображениями удобства исполнения. Сопрано, если его нельзя исполнить как в оригинале, как правило, переносится на октаву вниз вместе с басом и иногда с альтом, но тенор может остаться на своей высоте, как в тактах 1–2 и 6–7. В тактах 12–15 создан, однако, интересный музыкальный эффект. Альт интабулирован на своей высоте (только *c* и *h* в конце такта 12 — начале такта 13; затем этот голос выпущен), бас, как водится, — октавой ниже. Тенор начинает на октаву ниже (*f* в конце такта 12), но затем, благодаря восходящей диминуции, взмывает в верхнюю октаву и оказывается, как и в оригинале, верхним голосом пассажа.

Легко увидеть, что голоса в мадригальных обработках Капсбергера, и особенно в «Ancidetemi pur», не имеют горизонтальной протяженности, появляются и исчезают там, где им вздумается, что зачастую голоса оригинала интабулированы фрагментарно или даже в виде отдельных нот того или иного из них. Разреженность фактуры в обработке «Ancidetemi pur» еще бóльшая, нежели в «Com'esser può». Конечно, на китарроне крайне сложно исполнить полную четырехголосную фактуру вместе с диминуциями. Конечно, тембр этого инструмента настолько богат, что и двухголосие на нем звучит гармонически очень полно. Конечно, партия *basso continuo* как раз и призвана исполнять полную гармонию. Но мне кажется, наблюдаемая ситуация также отражает приоритеты Капсбергера, задачи, которые он ставил перед собой при переложении этой

[34] Тем не менее, до этого музыкально родственный пассаж (такты 23–26) переложен вольнее и с бóльшим количеством диминуций.

[35] Я уже отмечал это, анализируя «Com'esser può».

пьесы. И оные задачи относятся к области не столько транскрипции и инструментальной передачи мадригала (как то было в пьесе Джезуальдо), сколько создания инструментальной пьесы — «пародии», которая может лишь отдаленно напоминать вокальный первоисточник.

В мадригале Аркадельта декламация играет не меньшую роль, чем в джезуальдовском (хоть и в условиях другого стиля): это хорошо видно в простых «гомофонных» пассажах в тактах 1–4, 11–18, 37–40. Тем не менее, здесь Капсбергер никогда не стремится сохранить просодию в чистом виде. Основную музыкально-выразительную нагрузку несет, как представляется, не просодия, но инструментальная фигурация. Кроме факта почти сплошной диминуированности, это выражается в том, что в данной пьесе чаще, чем в «Com'esser può», попадаются более или менее протяженные мотивные разработки, слабо или никак не связанные с полифонией оригинала. Исходным материалом для них служат мелизмы или диминуции, изначально полученные путем орнаментации какого-либо мелодического хода оригинала; однако дальнейшее их развитие подчиняется лишь фантазии автора обработки и просто «прививается» на гармоническую структуру мадригала. Так, в тактах 6–7 триольная фигурация первоначально является орнаментацией перенесенного на октаву вниз сопрано (*a-g*), затем проявляется как будто в теноре (слушатель слышит линию *d-h-cis-d*, т. е. «гибрид» альта и тенора оригинала), а родственные фигуры в такте 7 уже никак не отражают голосоведения. Мотивная же разработка в тактах 37–43 изначально, кажется, ни с чем в мадригале не связана, кроме баса и гармонии.

Подобная подмена полифонии модели разработками новых мотивов, полученных путем орнаментации, — не новый прием в жанре *passeggiato* начала XVII века. В частности, он широко использован в других известных обработках этого же мадригала, особенно в пьесах А. Майоне (Неаполь, 1603) и Дж. Фрескобальди (Рим, 1627). Необычно другое (и здесь опять-таки инструментальная специфика вступает в свои права). Как правило, эти новые мотивные разработки выступают, в пьесах для клавира, арфы или лютни, как серии имитаций, как своеобразные мини-фугато на основе орнаментальных мотивов. Капсбергер тоже достаточно близок к этой методе в тактах 6–7 «Ancidetemi pur» и в тактах 9–11 «Com'esser può» (пример 1). Но наряду с этим он нередко склонен использовать китарроне как одноголосный, мелодический инструмент. Полностью одноголосен пассаж в тактах 11–12 — по сути дела, развернутая диминуция баса. Такты 37–42 изложены в моей транскрипции двухголосно, чтобы дать представление о длящемся резонансе нот, завершающих каждый мотив. Тем не менее, здесь нет реальной полифонии с противосложением (вплоть до такта 43): мотивы нанизаны один за другим в единую линию, которую вполне можно слышать как одноголосную мелодию, повторяющую одну и ту же фигуру на разной высоте[36]. Сравнение с оригиналом показывает, что весь этот пассаж является очень развитой диминуцией баса, как будто забирающейся временами в область других голосов; однако невозможно сказать, мыслил ли Капсбергер верхние ноты (такты 38, 39 и 40) как «вторжения» альта и тенора или просто гармонически подходящими звуками.

В любом случае, это яркий пример методов обработки, использовавшихся в конце XVI и начале XVII веков на *виоле бастарде*. Культуру этого инструмента

[36] Табулатурная нотация (не фиксирующая голосоведения) не позволяет однозначного понимания этого пассажа.

(род басовой виолы да гамба) характеризуют парафразы на полифонические мадригалы и шансон. Однако виола — инструмент преимущественно мелодический — исполняла не полифонию, но диминуции мотивов и фраз из разных голосов модели, новые контрапункты, мотивные разработки, создающие впечатление имитационных перекличек между разными голосами, но по сути одноголосные (без противосложения) и обычно произрастающие из диминуции баса (в точности как у Капсбергера в тактах 37–42)[37]. Виола бастарда играла подобные парафразы в сопровождении многоголосного инструмента (клавесина), исполнявшего все голоса оригинала. Однако поздние источники (после 1600 года)[38] часто предпочитают «свертывать» оригинал в строчку *basso continuo* — что, опять же, и делает Капсбергер. Гармоническое сопровождение позволяет ему использовать китарроне одноголосно. Тесситура же этого инструмента и его основное предназначение в музыкальной практике эпохи (играть бас и гармонию для сопровождения голоса или других инструментов), по-видимому, оказали немалое влияние на выбор методов обработки, родственных стилю виолы бастарды: так же, как и виолисты, Капсбергер обильно диминуирует бас (часто опуская прочие голоса); в любом случае, бас оригинала у него присутствует всегда, другие же голоса — зачастую лишь фрагментарно.

Несколько слов о партии *basso continuo*. Эта строчка в капсбергеровских мадригальных обработках явно относится к типу *basso seguente*, т. е. является результирующей нижних звуков оригинала, иногда принадлежащих басу, иногда же — иным голосам (тенору в тактах 5–6 и 17–18 примера 2). Отметим, что, в особенности в «Ancidetemi pur», Капсбергер оставляет *continuo* на той же высоте, что и бас оригинала, в то время как в партии китарроне соло бас интабулирован октавой ниже. Из этого факта, впрочем, рано делать далеко идущие выводы, ибо, если *continuo* исполняла вторая теорба, она по большей части должна была (как было принято на этом инструменте) играть бас октавой ниже написанного.

Значительно интереснее тот факт, что в «Ancidetemi pur» гармония Капсбергера (аккорды китарроне, цифровка *continuo*) вовсе не всегда следует полифонии Аркадельта. Наиболее яркий тому пример — такты 44–45, где у Капсбергера гармония упрощена (убраны все диссонансы), верхний голос китарроне сочинен заново, а средний голос представляет собой результирующую диминуцию обоих средних голосов оригинала. В такте 15 Капсбергер вводит «вспомогательный» аккорд, не находящий соответствия ни в голосах мадригала, ни даже в строчке *continuo* обработки.

Подобные примеры, вкупе со всем сказанным по поводу полифонии и голосоведения этой пьесы, свидетельствуют, что на многих участках Капсбергер относится к мадригалу не как к контрапунктической, а как к гармонической модели и сочиняет вариацию не на «весь» мадригал, но на его бас. Это достаточно обычное явление для *passeggiati* эпохи *basso continuo*. Однако в «Com'esser può» он поступает не так. Почему же «модерновый» мадригал обработан в довольно традиционном стиле, а мадригал «старинный» получает обработку «модерновую» с яркими «бастардными» стилистическими чертами?

---

[37] Наиболее полное на сей день исследование виолы бастарды и ее репертуара принадлежит Джейсону Парасу [17]; см. тж. статью Люси Робинсон в Словаре Гроува [19].

[38] Например, пьесы Орацио Бассани (ркп. *London, British Library, Add. 30491*) и Винченцо Боницци из упомянутого выше собрания «Alcune opere... Passaggiate... per la viola Bastarda».

Отчасти дело, быть может, в желании автора действовать наперекор обычной логике (заметном и в его композиторских методах в целом), в его если и не эстетической установке, то своеобразном интеллектуальном пари: все поставить наоборот, перевернуть с ног на голову. Отметим также, что произведения Джезуальдо — композитора благородного происхождения — вероятно, требовали более уважительного отношения к себе (см. выше примечание 26). Но мне думается, что как чуткий музыкант Капсбергер не мог руководствоваться только этими мотивами. Полагаю, дело также в разной культурной роли, которую играли мадригал Джезуальдо и мадригал Аркадельта в 1620-е годы. Первый из них оставался, несмотря на возможности инструментального исполнения, прежде всего феноменом современной вокальной музыки. Он должен был восприниматься современниками не просто как некий нотный текст, но как звуковое и интеллектуальное (поэзия) явление в живом взаимодействии стихов и музыки, письменной партитуры и устной традиции исполнения. В этих условиях, возможно, в глазах Капсбергера имело мало смысла вычленять один только элемент (чисто музыкальный, в виде гармонической схемы и фрагментов голосов) и на его основе строить новое произведение.

«Ancidetemi pur», хотя, несомненно, продолжал в XVII веке исполняться и *вокально* (перепечатки Первой книги Аркадельта тому свидетельство), наряду с этим становится на юге Италии (в Неаполе и Риме) популярной *инструментальной* моделью. Майоне, Трабачи и Строцци, Капсбергер и Фрескобальди — каждый предлагает свою, особенную версию этой модели. Более, чем о взаимовлияниях, следует, наверное, говорить о своеобразном соревновании на лучший *passeggiato* на заданную модель — так же, как в XX веке каждый крупный джазовый музыкант создает персональные версии известных «стандартов». Объем настоящей статьи не позволяет детально проанализировать все эти обработки или привести музыкальные примеры из них. Попробую, однако, охарактеризовать их вкратце.

Passeggiato Дж. М. Трабачи для арфы[39] примечателен развернутостью и выразительностью диминуций. Последние формируют очень красивые мелодии, совершенно новые по отношению к вокальному оригиналу — притом что сама полифония оригинала, лежащая в основе этих диминуций, меняется мало. А. Майоне, Дж. Фрескобальди и Г. Строцци[40] часто вводят мотивные разработки типа фугато (в стиле канцоны или имитационных разделов из токкат), образующие новые контрапунктические структуры, порой полностью замещающие собой контрапункт оригинала (особенно у Майоне и у Фрескобальди); от мадригала в этих случаях остается, в лучшем случае, гармоническая «сетка». Строцци, кроме того, проводит ряд экспериментов с формой, сильно удлиняя некоторые каденции, а под конец пьесы добавляя целый цикл вариаций на одну из заключительных фраз мадригала.

Интереснее всего пьесу Капсбергера было бы сравнить, конечно, с обработкой Фрескобальди, изданной в том же Риме годом позже. Если, однако, мы захотим найти какие-то явные следы влияний одного из музыкантов на другого, нас ждет разочарование. Во-первых, на деле неизвестно, чья пьеса была сочинена первой (год издания не обязательно отражает дату композиции).

[39] G. M. Trabaci, «Il secondo libro de ricercate...», Napoli, 1615.

[40] A. Mayone, «Primo libro di diversi capricci per sonare», Napoli, 1603; G. Frescobaldi, «Il secondo libro di toccate...», Roma, 1627; G. Strozzi, «Capricci da sonare cembali et organi», Napoli, 1687.

Во-вторых, по письму и фактуре они мало похожи, и даже если сходные приемы и обнаруживаются, то редко на одних и тех же участках формы. Пожалуй, лишь такты 37–43 оба автора оформляют аналогичным образом (мотивная разработка), и в тактах 48–51 оба предпочитают сохранить в основных чертах полифонию оригинала. Но мотивные разработки Фрескобальди — гораздо более частые и развернутые, и оформлены они как настоящие контрапунктические построения «канцонного» стиля, в соответствии с техническими возможностями клавишных инструментов. У Капсбергера разработки кратки и, как мы видели, специфика инструмента подталкивает его к одноголосным или мнимо полифоническим решениям «бастардного» стиля. Нельзя исключить того, что Фрескобальди и Капсбергер знали версии друг друга или даже исполняли их друг перед другом [18, *15/29*]. Но дух подражания в этой паре *passeggiati* заметен мало, дух же артистического соперничества, если он и был, то вылился в создание, по одной и той же модели, двух совершенно разных произведений, каждое из которых максимально использует возможности своего инструмента, даже ограничения обращая в стилистические решения. Так, клавесин — инструмент Фрескобальди — имеет мощные полифонические возможности, и автор широко ими пользуется. Но звук этого инструмента темброво и динамически малоизменяем — недостаток, который Фрескобальди восполняет фактурным разнообразием. Инструмент Капсбергера, напротив, полифонически более ограничен, но позволяет тончайшие нюансы и вариации тембра. «Письмо» этого автора с виду проще и несколько более однообразно, но чтобы «оценить» пьесу, следует принять во внимание все оттенки звука, к которым может прибегнуть опытный и талантливый теорбист.

Можно сказать также, что оба автора сходятся в ви́дении жанра *passeggiato* — как стилистически, так и фактурно близкого *токкате*. У Фрескобальди мадригал завершает, в качестве двенадцатой пьесы, серию из одиннадцати токкат и на слух, по типу музыкального материала, практически от них неотличим. В книге Капсбергера интабуляции стоят особняком, но «Ancidetemi» близок токкатам и по типу письма (изобилующего орнаментикой), и по структурным принципам (секционность, подчеркиваемая сменами типов фактуры и орнаментации).

Мадригальные обработки Капсбергера — жанр редкий в репертуаре теорбы — показывают не совсем обычные соотношения между традиционностью и требованиями новизны. Обе рассмотренные пьесы в определенной степени «традиционны», но лишь в том смысле, что композитор использует традиционные модели и методы настолько, насколько это соответствует его собственным приоритетам и эстетическим установкам, в большой степени модернистским. В обеих пьесах исторически старый жанр приспособлен к требованиям нового инструмента. В «Ancidetemi» весьма традиционная модель обработана новейшими методами, «бастардными» или с опорой на гармонию. Если в «Com'esser può» современная модель обработана более (хотя и не исключительно) традиционными методами, то это скорее потому, что они применительно к ней оказываются художественно более интересными, чем свободное *passeggiato*.

Использованная литература

1. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 571 с.
2. *Голдобин Д.* «Nasce la pena mia»: «хит»-мадригал в инструментальных обработках» // Оркестр: сб. статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская гос. консерватория, 2002. С. 93–121.
3. *Голдобин Д. Ю.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко: дис. … канд. искусствоведения. В 2 т. Т. I. М.: Московская гос. консерватория, 2008. 474 с.
4. *Apel W.* The History of Keyboard Music before 1700 / Transl. and rev. by H. Tischler. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1972. 896 p.
5. *Bovicelli G. B.* Avertimenti Intorno alle Note // G. B. Bovicelli. Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati. Venetia: Giacomo Vincenti, 1594. P. 10–16.
6. *Bianconi L.* Music in the Seventeenth Century / Eng. transl. by D. Bryant. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 360 p.
7. *Cantalupi D.* [Linear Notes] // Girolamo Kapsberger Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarrone. MVC 002-009: Cremona, 2002.
8. *Coelho V. A.* The Chitarrone Toccatas of Johann Hieronymus Kapsberger: 1580–1651: in 2 vols. Master thesis . Los Angeles: University of California, 1983.
9. *Coelho V. A.* Frescobaldi and the Lute and Chitarrone Toccatas of 'Il Tedesco della Tiorba' // Frescobaldi Studies / Ed. by A. Silbiger. Durham: Duke University press, 1987. P. 137–156.
10. *Della Valle P.* Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata: Discorso // A. Solerti. Le origini del Melodramma. Testimonianze dei Contemporanei. Torino: Fratelli Bocca, 1903. P. 148–179.
11. *Diruta G.* Seconda Parte del Transilvano Dialogo Diviso in Quattro Libri. Libro Primo. Venetia : Alessandro Vincenti, 1609. 21 p.
12. *Einstein A.* The Italian Madrigal: in 3 vols. Vol. 1 / Transl. by A. H. Krappe, R. H. Sessions and O. Strunk. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1949. xvi, 476 p.
13. *Hammond F.* Girolamo Frescobaldi. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983. xvi, 408 p.
14. *Judd R.* Italy // Keyboard Music before 1700 / Ed. by A. Silbiger. N. Y. and L.: Routledge, 2004. P. 235–311. (Routledge studies in musical genres)
15. *Kircher A.* Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni... in X. libros digesta. Tomus I. Roma: Haeredi Francisci Corbelletti, 1650. 690 p.
16. *Ortiz, Diego.* Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones [Glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone]. El primo libro & Libro secondo. Roma: Valerio Dorico, 1553. 121 p.
17. *Paras J.* The Music for the Viola Bastarda. Bloomington: Indiana University Press, 1986. xviii, 232 p. (Music: Scholarship and Performance)
18. *Pavan F.* Introduzione/Preface // G. G. Kapsperger. Libro terzo d'intavolatura di chitarrone. Roma, 1626. Facs.: Bologna: Forni, 2009. P. 5–18 / 19–32. (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sez. IV)
19. *Robinson L.* Viola Bastarda // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. Vol. XXVI / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 695–696.
20. *Rognoni Taeggio F.* Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare, e suonare con ogni sorte di stromenti, divisa in due parti. Parte prima. Milano: Filippo Lomazzo, 1620. 52 p.
21. *Silbiger A.* Manuscript Sources of 17th Century Italian Keyboard Music. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1980. xxiv, 219 p. (Studies in musicology, 18)