Игнатьева Надежда Сергеевна

ighnatieva@mosconsv.ru

Редактор сайта, сотрудник Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

Nadya S. Ighnatieva

ighnatieva@mosconsv.ru

Website Content Manager at Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow,
Russia

Насонов Роман Александрович

rrrnassonov@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

Roman A. Nassonov

rrrnassonov@rambler.ru

Candidate of Fine Arts, Associate Professor of the Foreign Music History Subdepartment of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow,
Russia

Аннотация

Позиция Дж. М. Артузи в споре о *второй практике*: ценности и интересы

В статье подробно анализируются обвинения, которые Дж. М. Артузи предъявляет К. Монтеверди и другим приверженцам «современной музыки» (*musica moderna*) в полемических трактах 1600 и 1603 годов. Показывается, что представление о «консерватизме» или даже «ретроградстве» Артузи сильно преувеличено. В качестве основного побудительного мотива к полемике выдвигается стремление болонского теоретика к истине, его уверенность в том, что любая музыкальная практика (в том числе *seconda pratica*) должна быть строго обоснована математически. Кроме того, излагается и аргументируется гипотеза, согласно которой публикация трактатов Артузи сыграла важную роль в конкуренции музыкантов при мантуанском дворе, и в частности в своеобразном соревновании мадригалов на текст монолога Миртилло «Жестокая Амарилли» из пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух».

Ключевые слова: спор о *второй практике*, Дж. М. Артузи, К. Монтеверди, теория музыки, правила употребления диссонансов, музыка барокко, история мадригала, Пятая книга мадригалов Монтеверди, «Жестокая Амарилли»

Abstract

G. M. Artusi's Attitude in the Controversy on *Seconda Pratica*: Values and Interests

This article closely examines the charges brought by Artusi in his polemic treatises (1600 and 1603) against Monteverdi and other proponents of modern music (*musica moderna*). It makes clear that the representation of Artusi as conservator if not retrograde is misleading image. The main incentive reason of the controversy is Artusi's intention toward verity (*verità*), his conviction that music practices of all kinds including *seconda pratica* must have stringent mathematical argument. This article expounds and argues a hypothesis that publishing of the treatises written by Artusi was very important for the musical rivalry at the Mantuan court, in particular for some kind competition of the madrigals on the lyrics of Mirtillo's monologue *Cruda Amarilli* from the pastoral tragicomedy *Il pastor fido* by G. B. Guarini.

Keywords: controversy on *seconda pratica*, G. M. Artusi, C. Monteverdi, music theory, treatment of dissonance, Baroque music, history of madrigal, *Il Quinto Libro de Madrigali* by Monteverdi, *Cruda Amarilli*

Надежда Игнатьева, Роман Насонов

ПОЗИЦИЯ АРТУЗИ В СПОРЕ О *ВТОРОЙ ПРАКТИКЕ*: ЦЕННОСТИ И ИНТЕРЕСЫ

Спор о *второй практике* (*seconda pratica*) между болонским каноником Джованни Мария Артузи, с одной стороны, и братьями Монтеверди, Клаудио и Джулио Чезаре, — с другой, давно и прочно вошел в историю музыки как одно из ее эпохальных событий[1]. Тем не менее, мотивы, суть этой полемики, а также позиции обеих ее сторон до сих пор остаются вопросом дискуссионным, несмотря на наличие многочисленных исследований западных музыковедов[2]. Виной тому — сложность изучаемого материала, идеологизированность вопроса и накопившаяся инерция суждений. В литературе на русском языке ситуация усугубляется отсутствием специальных научных трудов, что способствовало укоренению односторонних и тенденциозных представлений как о само́м споре, так и о его участниках.

Российский читатель вынужден довольствоваться работами, в которых история полемики освещена в духе воззрений, получивших распространение еще в конце XIX века, — благодаря диссертации Ромена Роллана [15]. Знаменитый литератор нашел в лице Клаудио Монтеверди историческую параллель своему кумиру, Рихарду Вагнеру. В его интерпретации Монтеверди предстает революционером музыки начала XVII века. Доходя в своей риторике до высокого пафоса, Роллан не гнушается откровенного мифотворчества; в определенные моменты у читателя должно возникнуть ощущение, что два великих оперных новатора буквально сражаются вместе, плечом к плечу: «С каким исполненным достоинства презрением сокрушают они оба своих противников! Педанты преграждают им дорогу. Так пусть

[1] В частности, Манфред Букофцер, автор наиболее ясной и убедительной концепции барочной музыки, связывает с этим спором дезинтеграцию ренессансного единства музыкального стиля [9, *1*]. В первой строке его знаменитой сравнительной таблицы музыки Возрождения и Барокко наличие «одной практики, одного стиля» в более раннюю эпоху противопоставляется существованию «двух практик и трех стилей» в искусстве XVII — начала XVIII веков [ibid., *16*]. Идея «второй практики» как раз и испытывалась на прочность в ходе обсуждаемой в данной статье полемики. Теория же трех стилей (церковного, камерного и театрального) была разработана, как известно, Марко Скакки в 1640-е годы.

[2] Их критический обзор см. в [12, *29–63*].

их произведения оценит народ!» [6, *101*]. «Враги» сего славного тандема (в случае с Монтеверди их персонификацией выступает многократно упоминаемый и цитируемый Артузи) удостаиваются от Роллана также иных малопочетных титулов: «присяжные критики из избранного общества», «испуганные рутинеры» [там же].

Монография Роллана стала доступна русскому читателю достаточно поздно, в 1986 году[3]. Однако традиция изображать Монтеверди близким к широким массам революционером искусства, Артузи же — представителем лагеря реакции, прижилась в музыкальной мифологии советского периода. При этом в доказательство стало принято приводить небольшой набор цитат болонского теоретика, содержащих наиболее резкие из его оценок творчества оппонента и других представителей «современной» музыки[4]. «Вот поистине манифест ограниченности и консерватизма! — восклицает, подводя итог подобному экскурсу в историю спора, Е. Ф. Бронфин. — Для Артузи в искусстве важно было следование предустановленным канонам, а не воплощение значительных идей, картин жизни, страстей человеческих. Еще дважды Артузи выступал в печати с аналогичными заявлениями, но критика его не получила громкого резонанса. Любители музыки, не умудренные знанием правил, продолжали получать наслаждение, слушая произведения Монтеверди» [1, *21*].

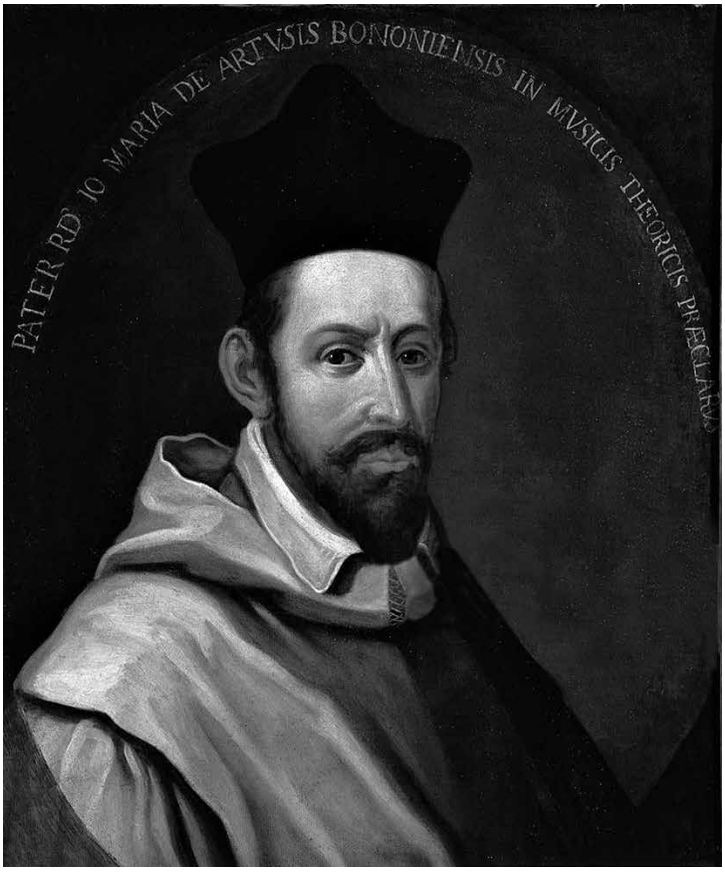
В. Дж. Конен была уверена в том, что «жизнь давно решила спор в пользу Монтеверди и имя Артузи вошло в историю как олицетворение воинствующей ограниченности (чуть ли не наравне с карикатурной фигурой бездарного педанта Бекмессера из вагнеровских “Мейстерзингеров”)» [3, *60*][5]. «По существу, речь идет о вечной проблеме конфликта между старым и новым

---

[3] Перевод осуществлен по изданию 1931 года, для которого Роллан написал специальное предисловие.

[4] Из знакомства с этими цитатами читатель получает минимум объективной информации о трактатах болонского ученого. «За кадром» остается даже то обстоятельство, что свой первый выпад Артузи облек в форму диалога двух литературных персонажей, а во второй из критических трудов включил публикацию писем, возможно вымышленного лица.

[5] В действительности вердикт в пользу Монтеверди вынесла не «жизнь». Авторами подобного вердикта скорее следовало бы назвать Ромена Роллана и его последователей. Для истории же музыки XVII столетия вопрос о безусловной правоте одной из сторон решался далеко не столь однозначно. К примеру, упомянутый Марко Скакки, разрабатывая теорию «двух практик и трех стилей», синтезировал идеи Артузи и Монтеверди, будучи, в различных отношениях, последователем сразу обеих партий. Апелляции к «жизни», «народу», «любителям музыки» и тому подобным инстанциям, мнение которых сегодня не так просто верифицировать, заменяют у названных авторов изучение реальной истории музыки первой половины XVII века, не укладывающейся в примитивные схемы противостояния «старого» и «нового». Впрочем, ни в коем случае не следует судить с излишней строгостью музыковедов, открывших советскому читателю фигуру Клаудио Монтеверди. Их труды носят, в той или иной мере, просветительский характер, что подтверждается и отсутствием в них ссылок на приводимые цитаты из трактатов Артузи (таковые имеются только в диссертации Роллана).



Ил. 1. Дж. М. Артузи. Портрет работы неизв. художника, XVII в.
(Болонья, Museo internazionale e biblioteca della musica)

в художественной психологии любого поколения, — продолжает классик советского музыковедения. — Суть дела заключается в том, что Артузи и Монтеверди жили в разных духовных мирах и разговаривали на разных языках» [там же, *60–61*][6].

Отмеченная нами категоричность оценок лишь в незначительной мере преодолевается в работе более современной — концептуальном исследовании музыкальной культуры барокко. Позицию Артузи М. Н. Лобанова воспроизводит на основе цитат из монографии Конен (в свою очередь, не указывающей цитируемый источник); в результате возникает следующая,

[6] Возвращаясь далее к спору в связи с характеристикой соответствующих книг мадригалов Монтеверди, исследовательница не удерживается от резких словесных выпадов в адрес того, кто посмел критиковать столь прекрасную музыку. Она допускает мысль о «несуразной тупости почтенного каноника», который, по меньшей мере, «не принадлежал к наиболее светлым умам и тонким художественным натурам своего времени» [3, *124*].

довольно выразительная картина воззрений «представителей лагеря консерваторов»: «Старое — это “совершенное искусство”, оно вечно; новое, напротив, — упадок, катастрофа, измена идеалам прекрасного. <...> Сторонники старины принимают только прошлое, они вычеркивают настоящее из культурного контекста. Будущее потому представляется как отрицание настоящего. В культуре актуализируется лишь один пласт — прошлое. Консерваторы требуют возврата вспять, иначе, верят они, искусству грозит закат, упадок, гибель» [5, *39–40*].

В другом месте автор исследования, по-видимому, пытается уйти от подобной категоричности в оценке позиции Артузи, воспроизводя процитированную нами выше мысль Конен о том, что сто́роны полемики «жили в разных духовных мирах и разговаривали на разных языках»: «Конфликт Артузи и Монтеверди — это не спор ретрограда с прогрессивным художником, Артузи принадлежал к числу самых знающих и образованных, просвещенных музыкантов своего времени — здесь сталкивались два мира, две практики, два взгляда на старое и новое в искусстве, на „совершенство музыки”. Оба композитора апеллировали к древности, искали в ней обоснования истине» [5, *227*]. Впрочем, в результате подобной корректировки возникает эффект не столько смягчения позиции, сколько ее размывания. Если у Конен «два мира» — это мир старого и мир нового, то как следует понимать означенное «двоемирие» в более современном труде, с учетом того, что полемика о *второй практике* не являлась, по словам его автора, спором ретрограда с прогрессивным художником? Чем именно она в таком случае была?

Очевидно, что дать более или менее объективную оценку позиций сторон спора, и прежде всего точки зрения Дж. М. Артузи, невозможно, не рассмотрев конкретные претензии этого теоретика к сочинениям великого композитора, а также к мнениям прочих приверженцев «новой музыки». Наша ближайшая задача состоит в том, чтобы изложить суть критики, содержащейся на страницах двух трактатов: «Артузи, или О несовершенствах современной музыки: два рассуждения»[7] и «Вторая часть Артузи, или О несовершенствах современной музыки» [7; 8][8]. Сверх того, мы попробуем выявить ее скрытые причины.

---

[7] Фамилия автора вынесена в название труда с определенным артиклем: L’ARTUSI, то есть подается словно некое понятие, а не как имя собственное; во втором томе Артузи дает разгадку этому написанию, трактуя свою фамилию как соединение двух слов: *art* (то есть искусство) и *usi* (то есть «правила», «обычаи»).

[8] Вне рассмотрения останутся еще два текста — «Рассуждения», опубликованные под именем Антонио Браччино да Тоди. Первое, не сохранившееся, было издано в промежутке между выходом в свет, соответственно, Пятой книги мадригалов Монтеверди (1605) и его же сборника *Scherzi musicali* (1607). Второе датировано 1608 годом и является ответом на опубликованное в сборнике «Разъяснение» Дж. Ч. Монтеверди. Согласно общепринятому мнению, имя Антонио Браччино да Тоди — псевдоним, под которым скрывался продолживший полемику Артузи. Прямых доказательств этому предположению, тем не менее, не существует.

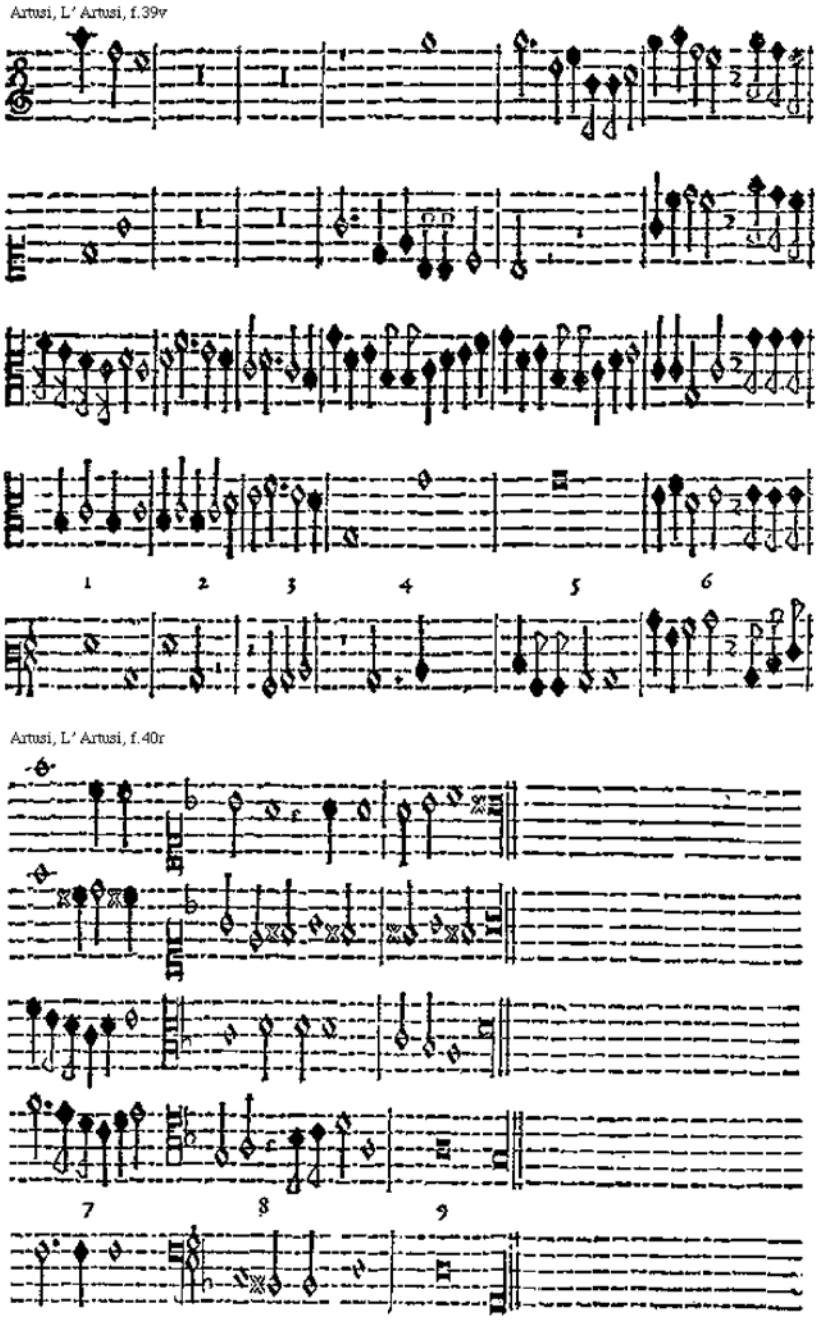
Первый из трактатов написан в форме диалога двух благородных синьоров — а именно: синьора Луки, который, как сообщает Артузи, учился в Болонье и общался со многими учеными, и синьора Варио из Аретино, состоящего на службе у кардинала Помпео Арригони и «в музыке весьма искушенного». Синьор Варио выступает в роли ментора и человека, придерживающегося консервативных взглядов, в то время как синьор Лука задает вопросы, иногда подвергает сказанное сомнению, а иногда соглашается, приглашая развить мысль. Он пытается объяснять позицию современных композиторов, хотя нельзя сказать, что она ему близка и что он ее отстаивает.

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

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

Предметом спора, напомним, являются девять небольших отрывков из мадригалов Монтеверди на тексты «Верного пастуха». Семь из них извлечены из *Cruda Amarilli* («Жестокая Амарилли») — представлены, соответственно, такты 13–14, 19–20, 21–22, 35–36, 37–38, 41–42, 53–54: именно эти примеры и подвергаются тщательному разбору. Два оставшихся фрагмента — соответственно, из первой и из второй частей двухчастного мадригала *Anima mia perdona* («Душа моя, прости») — *Che se tu se' il cor mio* («Если ты мое сердце...») — присутствуют скорее для создания более полной картины; собственно предметом обсуждения они не являются (см. ил. 2).

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



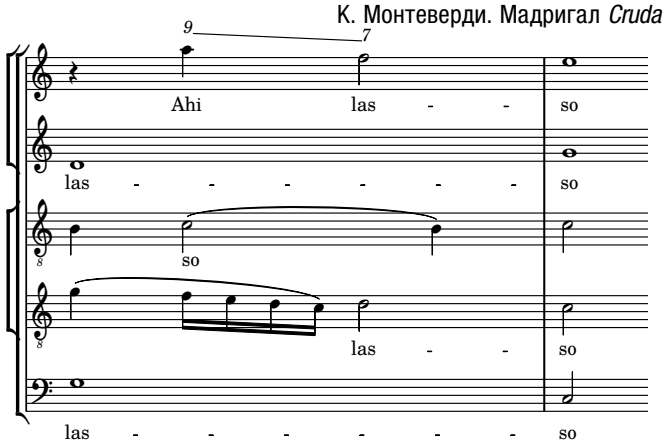
Ил. 2. Дж. М. Артузи «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600). Фрагменты мадригалов Монтеверди [7, *39v–40r*]

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

На правах знатока теории «правила игры» определяет Варио. Он заявляет основополагающий принцип всей музыкальной гармонии: «Высокое есть часть низкого, рождается из низкого и, будучи частью низкого, относится к нему как к своему началу» [7, *40v*].

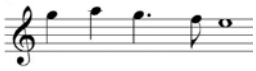
К тактам 13–14 мадригала Варио предъявляет сразу две претензии, и обе касаются свободного употребления диссонансов в кантусе: сначала неприготовленной большой ноны, затем малой септимы, в которую нона переходит. Перед Лукой стоит непростая задача: он должен доказать, что оба диссонанса употреблены по правилам и согласованы с басом как с нижним голосом музыкальной ткани (пример 1).

1 К. Монтеверди. Мадригал *Cruda Amarilli* т. 13–14[9]



Для этого ему приходится прибегнуть к ухищрению: предложить Варио для обсуждения вариант кантуса, в котором требование плавного взятия диссонанса на слабое время соблюдено благодаря появлению двух дополнительных звуков на сильное время (*tempo buono*) (пример 2).

2 Дж. М. Артузи «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600) [7, *40v*]



[9] Пример приведен по изданию: *C. Monteverdi*. Il Quinto libro de madrigali a cinque voci / a cura di G. F. Malipiero. Wien [u. a.]: Universal-Edition, 1927. (Tutte le opere di Claudio Monteverdi, 5).

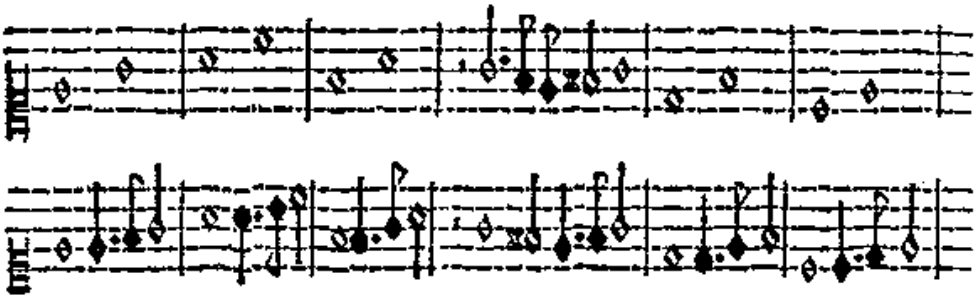
Но как можно оправдать отсутствие этих нот в реальном образце художественной музыки? Лука, вслед за неназванными лицами, собравшимися в доме Горетти[10], приводит соответствующие аргументы. В первом случае пропущенную из-за паузы ноту g'' в кантусе заменяет тот же звук, расположенный в другом голосе, только октавой ниже. Вторая пропущенная нота также подразумевается, хотя и не звучит и не заменяется, в отличие от первой, аналогичным тоном в другом голосе. Ее отсутствие объясняется желанием добавить звучанию немного резкости (*a far sentir aliquanto più d'asprezza*) [ibid.].

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

Очевидно, что Лука настаивает именно на том, сколь важно достижение подобного эффекта для модернистов, когда, соглашаясь с Варио, говорит, что «всё это делается для придания изящества (*gratia*) и прихотливости мелодии (*un modulare accentato*)» [ibid., *41r*]. С этого момента собеседники приступают к обстоятельному обсуждению понятия *musica accentata* — явления, которое воодушевляет не только убежденных сторонников нового искусства, но и самого́ Луку, и которое, в то же самое время, не слишком хорошо известно Варио. Чтобы просветить последнего, Луке приходится привести серию примеров одного из украшений, которое Каччини в предисловии к *Le Nuove Musiche* (1602) именует *esclamazione affetuoso* (ил. 3, пример 3).

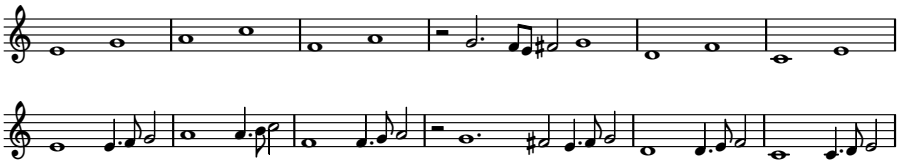
Понятие *musica accentata*, — вместе с представлением об «изяществе» как о необходимом свойстве современной музыки — Лука и посетители концерта в доме Горетти почерпнули, скорее всего, из учебника певческого искусства Лодовико Цаккони, вышедшего в свет в 1596 году. В отражении конкретных нападок на те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

[10] Подробнее об Антонио Горетти см. в [4].



Ил. 3. Дж. М. Артузи «L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica»
Venetia: Giacomo Vincenti, 1600, f. 41r

3 Дж. М. Артузи «L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica»
(транскрипция фрагмента, приведенного в ил. 3)



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

Наконец, Лука прибегает к последнему средству в споре и выкладывает на стол наиболее универсальное из контрапунктических правил современных ему композиторов: голос, диссонирующий с самым нижним на данный момент из голосов музыкальной ткани, должен образовывать правильное, с точки зрения гармонии, соотношение с тенором. В результате возникает «смесь» (*mistura*): самый нижний голос музыкальной ткани и голос, образующий с ним диссонанс, должны в равной мере хорошо сочетаться со всеми остальными входящими в фактуру голосами [ibid., *43r*].

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

Появляющийся на страницах трактата 1603 года академик Оттузо для большинства исследователей представляет интерес прежде всего как лицо, впервые обнародовавшее само понятие *второй практики*[11]. Оттузо, как и Лука, дилетант, но при этом дилетант, много времени уделяющий занятию композицией и обладающий определенным авторитетом в этой области, по крайней мере среди коллег по его академии. Возникает вопрос о том, был ли Оттузо реальным человеком. Поскольку его оппонентом выступает уже не литературный персонаж, вроде Варио, а Джованни Мария Артузи собственной персоной, возникает желание отождествить академика с одной из подлинных исторических личностей, которые могли быть причастны к полемике. Так, по авторитетному мнению Клода Палиски

[11] Было бы, однако, большим заблуждением полагать, что выступление Оттузо на страницах трактата является чем-то вроде манифеста *второй практики*. Это совсем не так, и лишь очень внимательному и целеустремленному читателю дано самостоятельно разыскать тот фрагмент «Второй части Артузи», в котором знаменитое понятие впервые является миру. Подлинной страстью академика выступает иная категория — новизны (*novità*). Оттузо пишет о «новизне модуляции» (*novità della modulatione*), «новизне гармонии» (*novità di concento*) и, соответственно, о «новой модуляции», «новой гармонии», «новом аффекте» и т. п. В этом контексте и возникает понятие «новой практики» (*pratica nova*): «Нет, однако, необходимости в том, чтобы такая музыка творила чудеса, пробуждая мертвых. Пусть новизна ее модуляции вызовет аффект, то есть желание, слышать как можно чаще подобную гармонию — способную волновать нашу душу своей новизной в этой новой практике, [известной] в прошлом как та, что успешнее всего поражает чувство»; при этом маргиналия гласит: «новая практика воздействует на слух сильнее первой» [8, *17*]. А что же собственно понятие «второй практики»? Как такового мы его в письме академика не обнаружим. Прилагательное *seconda* появляется немного ранее не в самостоятельной роли, а как конкретизация к *nova* (новая, то есть вторая): «Несмотря на это [на неестественный характер движений музыки. — *Н. И., Р. Н.*], такой вид модуляции постоянно используется всеми приверженцами современного искусства (*tutti gli Moderni*), прежде всего теми, кто воспринял эту новую, вторую практику...» [ibid., *16*]. В то же время, для Артузи определение *seconda* к слову *pratica* оказывается более удобным и естественным, чем *nova*. В своей разгромной критике письма Оттузо он также не считает необходимым уделять этому явлению много места, зато его описание весьма колоритно. «Эффекты», производимые композиторами второй практики, в понимании теоретика связаны не столько с жесткостью музыкальных созвучий, сколько с экспрессивными жестами и мимикой певцов — «метаморфозами, которые Овидию и в голову бы никогда не пришли» [ibid., *41*].

(который не исключает, впрочем, что Оттузо является лишь марионеткой в руках автора трактата), на роль корреспондента Артузи могли бы претендовать такие известные исторические личности, как граф Альфонсо Фонтанелли или Антонио Горетти [14, *69*].

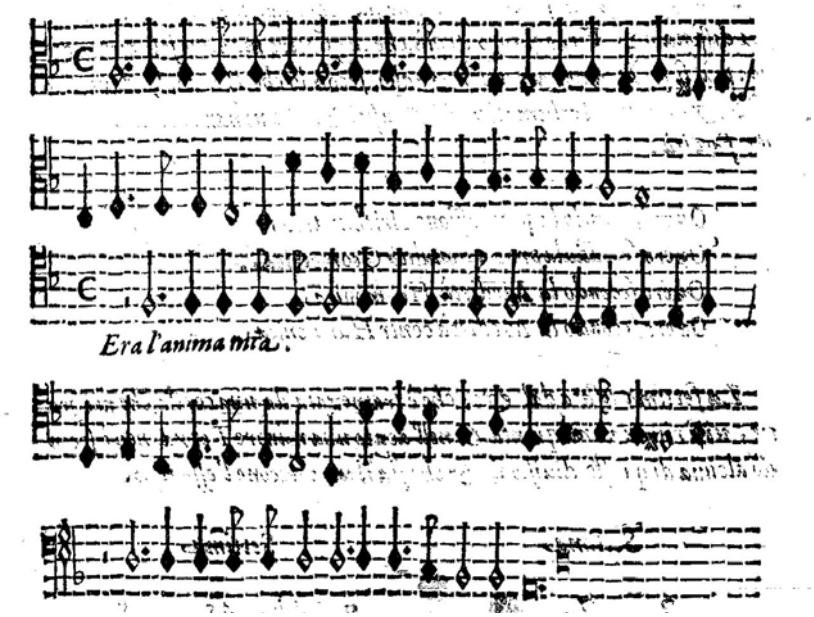
На страницах трактата Оттузо представлен двумя письмами: точнее, краткой выдержкой из первого письма к Артузи в защиту не называемого автора мадригала, подвергнутого критике в 1600 году [8, *5*], и пространным письмом, разъясняющим его позицию [ibid., *13–21*], которое Артузи, впрочем, разбирает даже с гораздо большей степенью подробности [ibid., *21–56*].

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

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

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

Артузи вынужден объяснять своему оппоненту азбучные истины. Так, он сообщает о том, что, по мнению людей ученых, *concento*, то есть музыкальная гармония, есть смесь (*mescolanza*) высоких и низких звуков, перемежающихся (*tramezati*) таким образом (*di tal manera*), чтобы воздействовать на слух, доставляя тому бесконечное наслаждение [ibid., *6*]. Таким образом, *concento* имеет под собой объективные математические основания, которые не меняются с течением времени: изобрести нечто принципиально новое здесь нельзя. Чтобы посрамить оппонента, Артузи приводит ему в пример начальный фрагмент мадригала Монтеверди *Era l'anima mia* (см. ил. 4) и задает Оттузо ехидный вопрос: что же нового можно найти



Ил. 4. Дж. М. Артузи. «Вторая часть Артузи» (1603).
Фрагмент мадригала Монтеверди *Era l'anima mia*

в минорном трезвучии, на котором декламируется начальная поэтическая фраза [ibid., 7]?[12]

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

В этот момент и обнажается коренное различие в представлениях Артузи и Оттузо. По мнению последнего, употребление диссонансов способно породить новую гармонию: это полностью противоречит убеждению болонского ученого в том, что диссонансы не являются существенной частью музыкальной структуры и по своей природе не могут быть приравнены к консонансам. Представители молодого поколения композиторов грешат против истины ровно тем, что, стремясь к сомнительной новизне, они якобы пытаются использовать диссонансы с той же степенью свободы, что

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

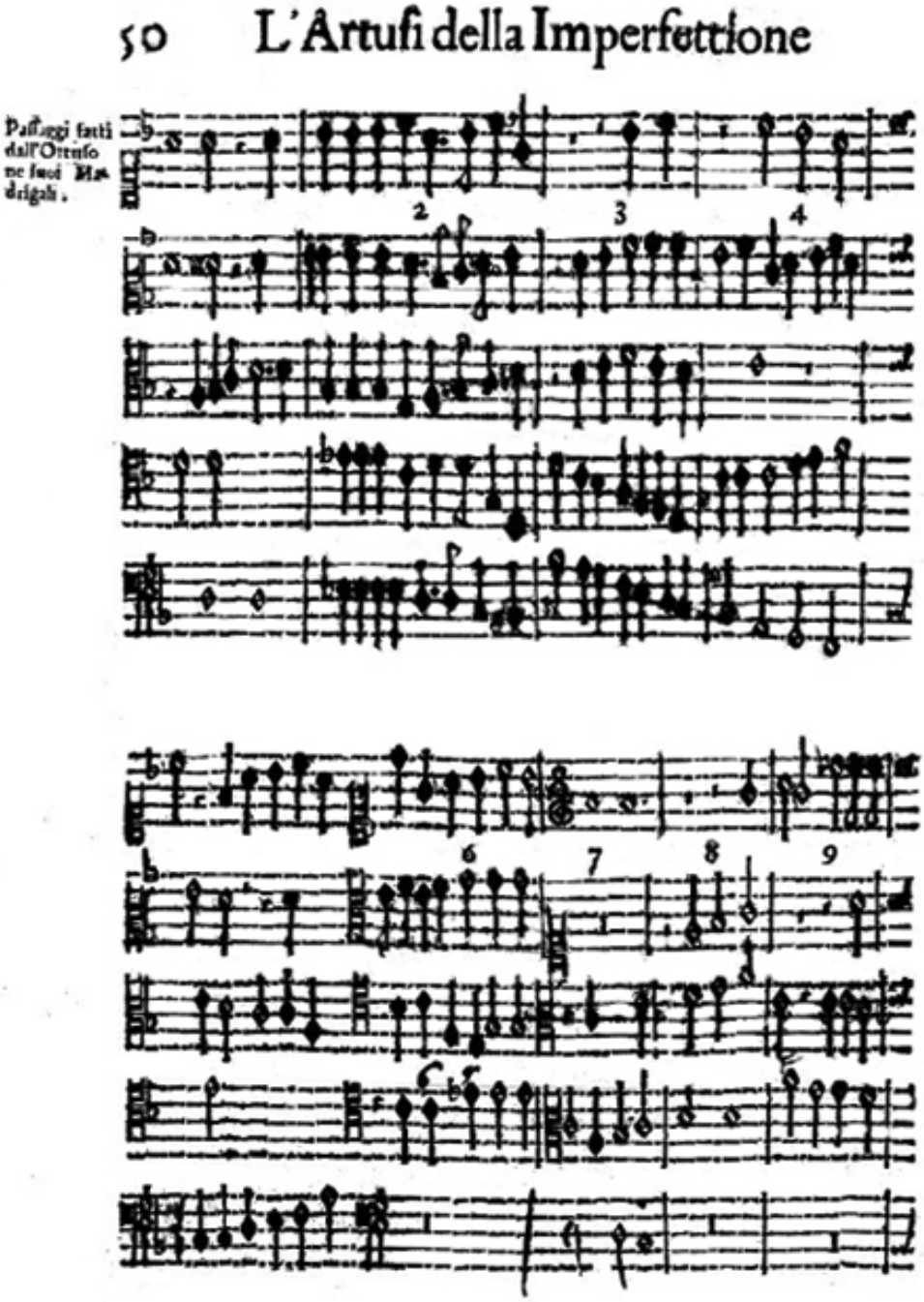
и консонансы, а потому фактически смешивают обе категории созвучий, уравнивая их в правах. Неприязнь Артузи к таким мадригалам, как *Cruda Amarilli* Монтеверди, объясняется не только эстетическими причинами: его слух оскорбляет именно та самая диссонантность этой музыки, которая, наоборот, привлекает Оттузо и представляется ему новым словом в искусстве. Своими сочинениями Монтеверди также задел Артузи и в чисто интеллектуальном плане, легкомысленно посягнув на незыблемые математические законы музыки, освященные многовековой традицией теоретических трактатов.

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

На этом спор можно было бы и прекратить. Однако Оттузо, с точки зрения Артузи, оказывается не только безграмотным, но и необучаемым. Его второе письмо свидетельствует лишь о том, что он не усвоил урок, преподанный ему болонским теоретиком. «Резкость» новой музыки доставляет ему наслаждение, которое академик готов горячо отстаивать, но не способен, однако, обосновать теоретически (по убеждению Артузи, такого обоснования и не может существовать). Поверхностность его суждений проявляется не только в вопросе об употреблении септимы, вокруг которого идет спор и в первом, и во втором полемических трактатах. Так, в конце своего второго письма он искренне недоумевает о том, какие проблемы с ладом мадригала *Cruda Amarilli*[13] находит оппонент, если, судя по начальному и конечному созвучиям, это сочинение несомненно написано в седьмом тоне [ibid., *20–21*].

Окончательно дискредитируют Оттузо выдержки из его собственных мадригалов, которые Артузи якобы раздобыл у кого-то из членов Академии ([ibid., *50–51*]; см. ил. 5). Эти образцы творчества, подлинные или же сфабрикованные автором трактата в причудливой манере, призваны наглядно продемонстрировать любительский характер музыкальных увлечений академика. Вкладывая понятие *второй практики* в уста подобного персонажа (скорее выдуманного, чем реального), Артузи дискредитирует само это выражение. Не является ли описанная им манера уделом малограмотных,

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



Ил. 5. Дж. М. Артузи. «Seconda parte del'Artusi, overo delle imperfettione della moderna musica» Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. P. 50

но наделенных большим самомнением дилетантов? И прилично ли профессиональному композитору становиться с ними в один ряд?

Не исключено, что опубликованная переписка с Оттузо была хитроумной уловкой ученого из Болоньи. Монтеверди, возможно, обеспокоился не столько тем, что права на понятие «вторая практика» могут быть украдены у него некими лицами, сколько карикатурными очертаниями, которые это явление приобрело совместными усилиями Артузи и Оттузо. Навязываемая ему дискуссия всё больше становилась похожей на интригу, способную запятнать его неназываемое имя. И здесь наступает время задуматься о том, до какой степени спор о *второй практике* ограничивался рамками чисто теоретическими, а также не заботили ли его участников некие иные соображения, кроме поисков «чистой» музыкальной истины. И прежде всего, вспомнить уже отмеченное нами довольно странное (и вместе с тем, лежащее на поверхности)[14] обстоятельство: та часть спора, что изложена в трактате 1600 года, почти исключительно касается одного-единственного сочинения Монтеверди — мадригала «Жестокая Амарилли» на текст монолога Миртилло из пасторальной трагикомедии Джованни Баттиста Гварини «Верный пастух».

В литературной среде, образовавшейся при дворах Северной Италии на рубеже XVI–XVII веков, «Верный пастух» был произведением чрезвычайно модным; что же касается монолога Миртилло, то он более всего поразил воображение современников и стал своего рода символом всей пасторальной трагикомедии, общепризнанным образцом ее поэтического стиля. На своеобразное «соревнование» североитальянских композиторов за право написать лучший пятиголосный мадригал на текст *Cruda Amarilli* первым из исследователей прошлого века обратил внимание Альфред Эйнштейн, отметивший интонационную близость начальных фраз в соответствующих сочинениях Луки Маренцио, Бенедетто Паллавичино и Клаудио Монтеверди [11, *852*]. Лишь четверть столетия спустя Джеймс Чейтер установил полный состав «конкурсантов». Помимо названных композиторов, в него вошли Жьяш де Верт (положивший начало состязанию), а также Сиджизмондо д'Индия, которому досталось право выступить последним [10]. Трудно было не заметить при этом, что из названных пяти авторов четверо были связаны с Мантуей напрямую и лишь Маренцио — опосредованно.

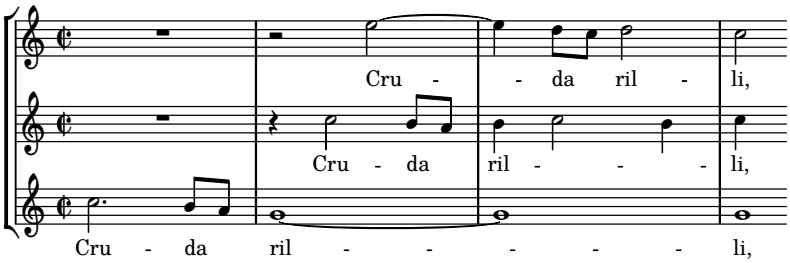
С тех пор ни один из исследователей *второй практики* не обходил молчанием это соревнование мадригалистов, причем пальма первенства традиционно отдавалась Монтеверди — и не только из почтения перед именем великого музыканта. Как уже отмечалось выше, переняв мелодическую идею у старших коллег, он сумел объединить все три раздела композиции, придав своему детищу ту степень музыкального единства, которой не было у его соперников. И лишь Ульрих Зигеле внес новый ракурс в ставшее традиционным сравнение пяти мадригалов на текст *Cruda Amarilli*, поместив

[14] В числе прочих его отмечает и Конен: «Главное жало критики было направлено на мадригал "Жестокая Амарилли", которым открывается Пятый сборник» [5, *60*].

его в контекст первого из трактатов «О несовершенствах современной музыки», а именно аргументации Луки и контраргументов Варио. По наблюдению Зигеле, нача́ла мадригалов обоих предшественников Монтеверди на посту мантуанского придворного капельмейстера, де Верта и Паллавичино, столь же уязвимы для критики, как и пробный камень спора о *второй практике* — восклицание *Ahi lasso!* из сочинения Монтеверди.

И у де Верта, и у Паллавичино (в отличие от Монтеверди) голоса вступают имитационно. У де Верта первое проведение мелодии поручено альту, ему отвечает в приму квинтус, служащий в данном случае вторым кантусом (пример 4). При вступлении квинтус образует неприготовленный диссонанс кварты, что и является одним из тех грехов, в которых Артузи обвиняет Монтеверди. Оправдать подобную вольность можно лишь тем же самым способом, который Лука предлагает в защиту не называемого Монтеверди. Первая ступень лада (*c''*), с которой вступает альт, словно бы продолжает звучать в ушах слушателей и тем самым подготавливает (в другом голосе) диссонантное вступление квинтуса [16, *61*].

4 Ж. де Верт. *Cruda Amarilli*, т. 1–4[15]

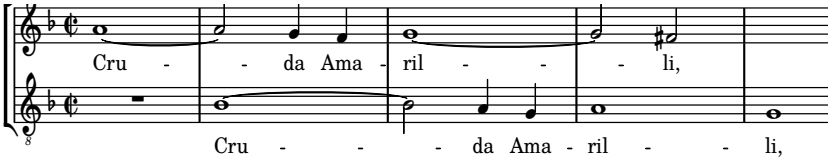


В мадригале Паллавичино «грех» лишь усугубляется. Альт вступает со звука *a'* (второй ступени лада), а имитирующий его тенор — в следующем же такте большой септимой ниже (пример 5). Подобная «жесткость» вполне сопоставима с лучшими образцами диссонантного письма Монтеверди. И вновь в теоретической литературе того времени трудно найти более убедительный аргумент в оправдание композитора, чем тот, который приводит Лука.

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

[15] Пример приведен по изданию: *Giaches de Wert*. L'Undecimo Libro de Madrigali a Cinque Voci / ed. by C. MacClintock. American Institute of Musicology, 1972.

5 Б. Паллавичино. *Cruda Amarilli*, т. 1–5[16]



Разумеется, ничто не исключает возможности первых двух версий. Тем не менее, в пользу третьего варианта косвенно свидетельствует одно обстоятельство. Как отмечает Зигеле [ibid., *64*], Артузи не только знал имена де Верта и Паллавичино, но и причислял этих композиторов к классикам современной музыки, чье творчество достойно подражания. На страницах трактата 1600 года он трижды приводит списки выдающихся композиторов современности и сравнительно недавнего прошлого. В первом из них, помещенном почти в самом начале основной части трактата, устами Варио перечисляются *Musici eccelenti* (как гласит маргиналия): «синьор Клаудио» [Меруло], Костанцо Порта, Андреа Габриели, Gianetto Palestina [sic], Джованни Джакомо Гастольди, Бенедетто Паллавичино, Руджьеро Джованелли, Джованни Мария Нанино и прочие [7, *3r*]. При следующих двух перечислениях имя Паллавичино не встречается. Во втором списке, который сопровождает маргиналия *Musici valenti*, Варио упоминает вместо него Луццаско Луццаски [ibid., *8v*]. Наконец, уже во второй беседе персонажей диалога, при обсуждении мадригалов не называемого по имени Монтеверди, Варио приводит расширенный список выдающихся музыкантов (*Musici eccelenti*): в него входят, помимо фигурантов первой версии (всех семи, за исключением Паллавичино), Adriano [Вилларт] и Cipriano [де Роре], а также Орландо Лассо, Филиппо де Монте и Жьяш де Верт [ibid., *42r*].

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

Исторический контекст спора Зигеле настойчиво ищет в папском Риме, а не на той культурной почве, на которой выросла *вторая практика*[17].

[16] Пример приведен по изданию: *B. Pallavicino.* Cruda Amarilli à cinq voix. [Source: *B. Pallavicino.* Il Sesto Libro de Madrigali a Cinque Voci. Venetia: Angelo Gardano, 1600]. (Collection musicale en format numérique. Anthologie vocale de la Renaissance en Italien). URL: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/be/IMSLP415498-PMLP673736-EN299-05_-_Pallavicino_B_-_Cruda_Amarilli.pdf (дата обращения: 25.02.2016).

[17] Зигеле пытается доказать связь Артузи с консервативными кругами римской Контрреформации (в частности, с кардиналом Аригони). Призывая Монтеверди рас-

Между тем подобные случаи яростного вмешательства теоретической мысли в сугубо профессиональные и даже служебные отношения музыкантов не являются чем-то исключительным в истории искусства нача́ла Нового времени.

Позволим себе на время покинуть мантуанскую почву и мы, обратившись к другому, тоже довольно знаменитому инциденту в музыке первой половины XVII столетия. Такое обращение не будет произвольным уже хотя бы потому, что спор о *второй практике* послужил моделью для описываемых далее событий сразу в нескольких отношениях. Один из его главных участников — уже не раз упоминавшийся в этой статье Марко Скакки. В 1643 году, занимая в Варшаве престижный пост придворного капельмейстера, он выпустил в свет большой трактат на латинском языке «Музыкальное сито» (*Cribrum musicum*), в котором подверг разгромной критике сборник данцигского городского органиста Пауля Зиферта «Псалмы Давида». Скакки старался как можно точнее следовать в своих нападках примеру Артузи, атаковавшего Монтеверди в ходе спора о *второй практике*. Псалмы и мотеты своего оппонента он отнес к музыке *первой практики* и потому, вовсе не будучи ретроградом, счел необходимым детально разобрать их с точки зрения правил контрапункта, изложенных у Артузи.

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

крыть свое композиторское кредо, предполагает он, Артузи провоцировал того сознаться в музыкальной «ереси».

В рамках этой гипотезы Зигеле приводит многочисленные факты из жизни Монтеверди: в частности, публикацию знаменитого собрания, состоящего из Мессы и Вечерни (1610), и его посвящение римскому папе Павлу V (якобы в поисках более сильного церковного покровительства, чем то, которым обладал Артузи), а также переезд Монтеверди в Венецию (где влияние Рима было ограниченным и «свободомыслящий» композитор мог чувствовать себя в безопасности). Даже письмо Клаудио Монтеверди, адресованное Джованни Баттиста Дони, от 22 октября 1633 года, Зигеле встраивает в свою версию: прославленный ученый был тесно связан с правившим в Риме семейством Барберини. Возможно, интерес Дони к трактату, который Монтеверди некогда обещал написать, был еще одной попыткой папства спровоцировать композитора на открытое изложение своих убеждений, от чего благоразумный Клаудио весьма дипломатично уклонился [16, *98–102*].

миру «абсолютные музыкальные истины», но и поколебать позиции Зиферта, усилившиеся после того, как тот издал собрание своих духовных произведений. Помимо личных дружеских отношений между данцигским церковным и варшавским придворным капельмейстерами, свою роль также сыграл трудный характер органиста, позволявшего себе неодобрительные высказывания о профессионализме итальянцев, захвативших ключевые музыкальные должности в резиденции польских королей[18].

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

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

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

Своего часа Монтеверди в конце концов дождался. Публикация Пятой книги мадригалов на тексты Гварини, с *Cruda Amarilli* на почетной первой позиции в качестве своеобразного теоретического и эстетического манифеста, стала подлинным триумфом композитора, приближавшегося

[18] Подробнее об этой полемике и о ее историческом контексте, а также литературу на иностранных языках по данному вопросу см. [2, *64–65*].

к своему сорокалетию. Можно теперь сказать, что триумф был тройным: Монтеверди не только получил долгожданный пост, но и одержал победу как в конкурсе на лучшую музыку к монологу Миртилло, так и, в известном смысле, в споре о *второй практике*.

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

Письмо к читателю, помещенное в качестве послесловия к публикации 1605 года, хорошо известно, постоянно цитируется и разнообразно интерпретируется. Не столь известно посвящение в Пятой книге — документ не менее примечательный в историческом отношении. Монтеверди не просто вручает себя и свое творчество покровительству герцога Винченцо, но и платит Артузи его же монетой, остроумно обыгрывая оппозицию «высокого» и «низкого». Нельзя назвать это добрым юмором, но в один из пиков своей профессиональной карьеры он имел на это полное право:

СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ СИНЬОРУ
ДОНУ ВИНЧЕНЦО ГОНЗАГЕ,
ГЕРЦОГУ МАНТУИ И МОНФЕРАТА

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

Вашего сиятельнейшего Высочества
преданнейший слуга,
Клаудио Монтеверди[19].

[19] Перевод выполнен по [13]. Расположение текста и регистры букв воспроизводят оригинал.

* * *

Представленная в этой статье история спора о *второй практике* далеко не полна. В наших планах, в частности, — продолжить ее и попытаться уточнить позицию братьев Монтеверди. Но и уже изложенного достаточно для того, чтобы сделать некоторые выводы.

Схема борьбы старого и нового в музыкальном искусстве рубежа XVI–XVII веков, в рамках которой так часто трактуется знаменитая полемика, не то чтобы совсем к ней не приложима. Однако приложима она с существенными оговорками и является не лучшим объяснением сути спора.

Артузи был умеренным консерватором; Монтеверди — новатором, но не радикальным. Примечательно, что между перечнями «выдающихся музыкантов» в трактате болонского теоретика и списком композиторов, представителей *второй практики*, в «Разъяснении» Дж. Ч. Монтеверди имеется существенное пересечение: в обоих случаях фигурируют Ж. де Верт и Л. Луццаски. Да и прочие имена, к которым Артузи свидетельствует свое почтение, никак не указывают на его ограниченность или, например, на неприятие им настоящего и будущего музыкального искусства. В свою очередь, сочинения Монтеверди, ставшие причиной дебатов, написаны хоть и смелым языком, но в жанре вполне традиционном. Композитор не кривит душой, рассматривая свое творчество как продолжение полувековой линии развития позднеренессансного мадригала на пять голосов, восходящей к «божественному Чиприано». К числу таких «новаторов», которые «признают лишь настоящее время в искусстве» [5, *39*], его никак не отнесешь.

Весьма вероятно, что неприятие мадригалов Монтеверди в чисто эстетическом отношении — на слух, как слишком жестко звучащих, — у Артузи действительно имело место. Исключать это обстоятельство из числа мотивов, побудивших его вступить в спор, было бы неправильно. Но основной пафос ученого связан с материями иными. Главным доказательством несовершенства современной музыки является для него не собственное субъективное слуховое впечатление, а тот факт, что приверженцы нового искусства не в силах обосновать свою практику теоретически. Оба полемических трактата демонстрируют это положение, каждый — в особом ракурсе. В диалоге 1600 года Лука оказывается неспособен предложить такие правила, которые бы объясняли все обсуждаемые с Варио фрагменты мадригалов Монтеверди. Рассуждения академика Оттузо в письмах, публикуемых во второй части «Артузи», в теоретическом плане несостоятельны, особенно по сравнению с математически строгой системой гармонии у его оппонента. Получается, что с чисто музыкальной точки зрения *novi concenti*, на создание которых претендуют модернисты, являются порождением лишь произвола, который в силу неких причин приятен их ушам и вызывает у приверженцев *второй практики novi affetti*.

Вряд ли консерватор-Артузи на самом деле ожидал получить от своих оппонентов стройную теорию новой музыки. Но вероятно также, что ему

было действительно интересно, какие аргументы выдвинут ему в ответ противники. Не потому ли его памфлеты столь откровенно подталкивают Монтеверди и приверженцев его музыки к развернутому теоретическому высказыванию?

Возможно, мы не удивим читателя новизной и оригинальностью идеи, если возьмемся утверждать, что спор о *второй практике* — это прежде всего столкновение выдающегося музыкального теоретика своей эпохи с одним из величайших композиторов всех времен[20]. Тем не менее, именно такая формулировка, на наш взгляд, наиболее точно отражает суть конфликта.

Но даже самая чистая теория не существует в безвоздушном пространстве: вольно или невольно любая полемика в конечном счете служит чьим-то интересам. Нам не дано выяснить достоверно, исходил ли Артузи в своей критике несовершенств современной музыки из стремления к истине, или же он был сознательно вовлечен в интриги между музыкантами мантуанского двора (одно другому, к тому же, не мешало). Так или иначе, его печатные выступления оказали большое влияние как на карьеру композитора, так и на дальнейший ход размышлений Монтеверди о поэтике музыкального искусства. Страсть к непогрешимому теоретическому обоснованию музыкальной практики оказалась заразительной и не оставляла Монтеверди уже никогда. А его немногочисленные высказывания на этот счет, хотя и не сложились в стройную непротиворечивую систему, дали важные импульсы к развитию музыкальной теории барокко.

Использованная литература

1. *Бронфин Е. Ф.* Клаудио Монтеверди (1567–1643). Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л.: Музыка, 1970. 102 с.
2. *Жданов В., Насонов Р.* Беспокойный космополит или классик северонемецкой музыки? Фигура Каспара Фёрстера Младшего (1616–1673) в зеркале исторических свидетельств и современных научных исследований // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №3. С. 62–91.
3. *Конен В. Дж.* Клаудио Монтеверди, 1567–1643. М.: Советский композитор, 1971. 321 с.
4. *Литвинова Ю. А.* Инструменты *antichi* и *moderni* в описаниях музыкальных кабинетов Агостино Амади и Антонио Горетти (к проблеме интерпретации источников) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. №4. С. 74–119.
5. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с. (Серия «Письмена времени»).

[20] Не вдаваясь в детальное изучение предмета, подобную мысль прозорливо высказывал, например, еще Букофцер в своем кратком комментарии к полемике: «Вечный спор между художником и критиком о стандартах художественной критики вспыхнул яростно, что характерно для всех переходных эпох» [9, *1*].

6. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 1. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. М.: Музыка, 1986. 311 с.
7. *Artusi G. M.* L'Artusi, overo delle imperfettione della moderna musica ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli moderni compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, 1600. 13 p., 71 f.
8. *Artusi G. M.* Seconda parte del'Artusi, overo delle imperfettione della moderna musica: nella quale si tratta de'molti abusi introdotti da i moderni scrittori, et compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, 1603. [9], 56, 54 p.
9. *Bukofzer, Manfred F.* Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. N. Y.: W. W. Norton, 1947. XV, 489 p.
10. *Chater J.* „Cruda Amarilli": A Cross-Section of the Italian Madrigal // The Musical Times. Vol. 116. No. 1585 (March, 1975). P. 231+233–234.
11. *Einstein A.* The Italian Madrigal: in 3 vols. Vol 2. N. J.: Princeton University Press, 1949. 432 p. [p. 477–908].
12. *Kulawik B.* Stilistische Vielfalt im italienischen Madrigal um 1600. 169 S. URL: http://www.bibliothek-oechslin.org/stiftung/team/kulawik/seconda-prattica (дата обращения: 25.02.2016).
13. *Monteverdi C.* AL SERENISSIMO SIGNORE <…> // *C. Monteverdi*. Il quinto libro de madrigali a cinque voci: col basso continuo per il clauicembano, chittarone od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimi & per li altri a beneplacito. Novamente composti, & dati in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, 1605. P. [1].
14. *Palisca C. V.* The Artusi-Monteverdi Controversy // C. V. Palisca. Studies in the History of Italian Music and Music Theory. N. Y.: Oxford University Press, 1994. P. 54–87.
15. *Rolland R.* Les origines du théâtre lyrique moderne: l'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. P.: E. Thorin, 1895. 316, 15 p. (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 71); Nouv. éd. augmentée d'une préface inédite de l'auteur. P.: E. de Boccard, 1931.
16. *Siegele U.* Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis ‚seconda pratica' satztechnisch zu verstehen? // Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie. München, 1994. S. 31–102. (Musik-Konzepte 83/84).