

**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

Ph. D., Associate Professor of Western European Music Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**НАСОНОВА МАРИНА ЛЬВОВНА**

mnassonova@mail.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

**MARINA L. NASSONOVA**

mnassonova@mail.ru

Ph. D., Senior Researcher of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Блаженная Дева и Небесный Иерусалим (О вероисповедном замысле Вечерни Монтеверди)**

В статье рассматриваются текстовая и музыкальная символика, а также исторический контекст создания Мессы и Вечерни, опубликованных Клаудио Монтеверди в 1610 году. Публикация трактуется как единая и цельная богословская концепция, в которой излагаются христианская богородичная догматика и специфические взгляды части средневековой католической церкви, впоследствии оформившиеся в виде догматов о Непорочном зачатии Девы Марии и о Ее Взятии на небеса. Композитор отразил эти воззрения предположительно под влиянием последовательной immaculatismsкой позиции рода герцогов Гонзага; наиболее открыто они декларированы в мотете *Audi caelum*. Проанализирована драматургия Вечерни, представленная двумя параллельно развивающимися «сюжетами»: историей жизни Богородицы как части предвечно-го замысла об искуплении человечества — в мотетах; историей народа Божьего, восходящего в Небесный Иерусалим, — в псалмах. Показано ключевое для богословского содержания Вечерни значение образа Девы Марии как «врат Востока» (согласно пророчеству Иезекииля). Вознесшаяся на Небеса и сияющая путеводной звездой Дева Мария становится вратами Небесного Иерусалима. Исцелившемуся от греха человеческому роду предстоит прошесть через эти врата, а враги никогда не смогут проникнуть через них в грозную небесную крепость, жители которой хранят и соблюдают Слово Божие подобно тому, как восприняла в свое чрево Божественный Логос Богородица.

*Ключевые слова:* Монтеверди, духовная музыка, «Вечерня Блаженной Девы», Месса *In illo tempore*, опера «Орфей», музыкальная символика, музыка и слово, Мантуя, музыка при дворе герцогов Гонзага, Непорочное Зачатие Богородицы

**ABSTRACT*****Beata Vergine and Heavenly Jerusalem (On the Belief System in the Monteverdi's Vespro)***

The article deals with textual and musical symbols, as well as with the historical context of the creation of the *Missa* and *Vespro* published by Claudio Monteverdi in 1610. The publication is treated as a single and integral theological concept, which enunciates both the Christian Marian doctrine and the specific views of the part of the medieval Catholic Church; the latter in future took the form of dogmas of the Immaculate Conception and of the Virgin Mary's bodily Assumption into heaven. The composer reflected these views presumably under the influence of the consistent immaculatisms position of the Gonzaga family; most explicitly they are declared in the motet *Audi caelum*. According to accomplished analysis, the narrative of *Vespro* is represented by two parallel developing "stories": the life of the Mother of God as part of the eternal plan of Redemption, in the motets, the history of the people of God rising into Heavenly Jerusalem, in the psalms. The Virgin Mary's image as the *porta orientalis* (according to the prophecy of Ezekiel) is of key importance for the theological content of *Vespro*. Rising to Heaven and shining as the guiding star (*maris stella*) the Virgin Mary turns to the gates of Heavenly Jerusalem. After healing from sin mankind is to be passed through these gates, but the enemies will never be able to penetrate through them into the strong heavenly fortress, the inhabitants of which keep and observe the Word of God, just as the Theotocos took the Divine Logos into her womb.

*Keywords:* Monteverdi, sacred music, *Vespro della Beata Vergine*, Mass *In illo tempore*, *Orfeo*, musical symbolism, musical rhetoric, Mantua, music at the Gonzaga court, Immaculate Conception

---

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА:  
К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

**Роман Насонов, Марина Насонова**

**БЛАЖЕННАЯ ДЕВА  
И НЕБЕСНЫЙ ИЕРУСАЛИМ  
(О ВЕРОИСПОВЕДНОМ ЗАМЫСЛЕ  
ВЕЧЕРНИ МОНТЕВЕРДИ)**

*И привел он меня обратно ко внешним воротам  
святилища, обращенным лицом на восток, и они  
были затворены. И сказал мне Господь: ворота  
сии будут затворены, не отворятся, и никакой  
человек не войдет ими, ибо Господь, Бог Израи-  
лев, вошел ими, и они будут затворены.*

(Иез. 44:1–2)

Опубликованное в 1610 году венецианским издателем Риччардо Амадино собрание духовной музыки Клаудио Монтеверди<sup>1</sup>, и прежде всего ряд сочинений, объединенных заголовком *Vespro della Beata Vergine da Concerto composito sopra canti fermi*<sup>2</sup>, — не только один из музыкальных шедевров начала XVII столетия, но и привлекающая множеством своих тайн партитура великого мастера. Научная литература, посвященная Вечерне, весьма обширна; западные музыковеды десятилетиями увлеченно обсуждают частные, на первый взгляд, вопросы, от ответа на которые, однако, зависит вся

---

<sup>1</sup> Посвящение издания подписано Монтеверди 1 сентября 1610 года (Venetijs Calendis Septemb. 1610), и этот день ныне принято считать датой его выхода в свет.

<sup>2</sup> «Вечерня Блаженной Девы, сочиненная для ансамбля на основе кантуса фирму-са». Заголовок помещен в партии континуо (*bassus generalis*), предназначенной для руководящего исполнением музыки органиста и содержащей в этой связи помимо линии баса важнейшие голоса музыкальной ткани.

система современных представлений о знаменитом собрании. Изложению истории их споров — поучительной тонкостью приводимой аргументации — можно было бы посвятить отдельное исследование на русском языке. Однако большой необходимости в этом нет: некоторые относительно недавние специальные работы, и в частности монографии таких авторов, как Джеффри Курцман и Джон Уэнем, суммируют ход дебатов и приводят их основные тезисы — и это позволяет нам ограничиться кратким обзором научных взглядов на Вечерню, принятых в настоящее время.

Сам по себе факт издания музыки, предназначенной для католической вечерни, в Италии начала XVII века не был чем-то необычным или, тем более, исключительным [25, 99ff.]. Только в том же 1610 году здесь было опубликовано не менее 56 собраний духовной музыки; 36 из них включали в свой состав сочинения на тексты вечерни и других служб часов [27, § 1.1].

Одной из главных особенностей Вечерни Монтеверди является включение в состав публикации мотетов на паралитургические тексты, помещенных не в специальном разделе, а между пятью обязательными псалмами. Большинство ученых сходятся сегодня в том, что Монтеверди предполагал возможность исполнения мотетов во время службы<sup>3</sup>; допускается также, что сочинения для малого состава могли звучать в княжеских покоях. Относительно положения мотетов в литургии высказываются различные мнения. Долгое время господствовала теория Стефена Бонты, согласно которой мотеты могли выступать заменой антифонов, традиционно звучащих до и после каждого псалма вечерни; при этом во избежание нарушения богослужебного устава тексты соответствующих антифонов могли тихо зачитываться священником в алтаре [12]. Уэнем, однако, присоединяется к критическим голосам ряда авторов и убедительно аргументирует иную возможность: мотеты можно было исполнять между двумя антифонами (примыкающим к прозвучавшему псалму и предваряющим следующее песнопение в этом жанре. Именно такова, по мнению ученого, и была роль первых четырех мотетов Вечерни [42, 17–21]). Курцман в публикациях, вышедших в свет после издания учебника Уэнема, не решает присоединиться к точке зрения своего коллеги и допускает возможность звучания мотетов как вместо антифонов, так и между таковыми. В качестве единственного аналога собрания 1610 года он приводит *Salmi della Madonna* Паоло Агостини — коллекцию, включающую в себя псалмы богородичной вечерни, а также Магнификат, гимн *Ave maris stella*, антифоны и мотеты

<sup>3</sup> В середине прошлого века по данному вопросу высказывались противоположные суждения. В частности, Денис Стивенс риторически восклицал: «Если бы им (знатокам музыки. — *Авт.*) пришлось выслушать Реквием Брамса, напищенный “Песнями Марии” (*Marienleben* — sic!) того же композитора, или Мессу Баха, тропированную изрядным количеством его церковных кантат, разве не были бы их протесты энергичными и незамедлительными?» [39, 315]. Следуя своим научным убеждениям, Стивенс исключил мотеты из публикации Вечерни, осуществленной им в 1961 году.

в концертирующем стиле (1619)<sup>4</sup>. При этом относительно функции Сонаты на прошение «Святая Мария, моли [Бога] о нас» в науке принято придерживаться гипотезы Дэвида Блейзи о том, что это сочинение предназначалось исполнять в качестве антифона к Магнификату [11].

Обстоятельства создания произведений, вошедших в Вечерню 1610 года, остаются крайне туманными<sup>5</sup>. Долгое время было принято считать, что сочинение духовной музыки не относилось к числу основных обязанностей Клаудио Монтеверди в период его работы в Мантуе<sup>6</sup>. Активностью в этой сфере отличались другие музыканты при дворе герцога Винченцо I Гонзага. Так, Дж. Дж. Гастольди — с 1588 года вплоть до своей смерти в 1609 году трудившийся на посту капельмейстера герцогской церкви Св. Варвары — выпустил в свет, наряду с прочими собраниями духовных пьес, несколько изданий псалмов на все праздники церковного года (1588; 1593; 1601 и др.; некоторые из них содержат композиции на текст песни Богородицы). Можно предположить, что Монтеверди придерживался аналогичной стратегии публикаций. Вечерня 1610 года также принадлежит к числу достаточно универсальных по своему предназначению музыкальных собраний: набор входящих в нее псалмов подходит для богослужения не только всех богородичных праздников, но и дней, посвященных святым женам, которых почитает Католическая церковь.

Тем не менее, существует ряд указаний на то, что деятельность Монтеверди при мантуанском дворе предполагала по меньшей мере исполнение церковной музыки. В частности, можно обратить внимание на такой известный документ, как «Разъяснение письма, напечатанного в Пятой книге его мадригалов» — апологии творчества Монтеверди, составленной его

<sup>4</sup> См.: [27, §6.2]. Песнопения, вошедшие в «Богородичные псалмы» Агостини, рассчитаны на небольшой состав исполнителей (от одного до трех голосов). Тем не менее, вполне возможно, что Вечерня 1610 года могла послужить для данного композитора образцом. В пользу этого, в частности, свидетельствует редкий исторический факт — включение в публикацию музыки вечерни гимна «Радуйся, звезда путеводная» (*Ave maris stella*).

<sup>5</sup> Принято обращать внимание на то, что Вечерню Блаженной Девы от публикации предыдущего собрания духовной музыки Монтеверди отделяет 27 лет. Первой важной вехой композиторской карьеры Монтеверди стало издание в 1582 году 23 мотетов на три голоса (*Sacrae canticulae tribus vocibus*). За ним последовали 11 четырехголосных духовных мадригалов (1583), от которых сохранилась, однако, лишь партия баса.

<sup>6</sup> У русского читателя, черпающего информацию из монографии Валентины Джозефовны Конен, может сложиться иное представление: «Долгое время Монтеверди совсем не затрагивает духовную область. Когда же в 1602 году его назначают руководителем музыкальной жизни в Мантуе, то наряду с произведениями светского характера ему приходится сочинять и для придворной церкви. В этот период, между 1608 и 1610 годами, и была создана «Литания девы Марии», принадлежащая к вершинам творческого вдохновения Монтеверди» [4, 252]. Трудно сказать, на каких источниках и фактах — помимо выхода в свет публикации 1610 года, именуемой в монографии «Литанией девы Марии», — основаны данные утверждения. Популярный жанр книги дает автору возможность восстанавливать историческую картину не во всех подробностях, а в иных случаях и прибегать к художественному вымыслу.

братом Джулио Чезаре и помещенной им в конце собрания «Музыкальных забав» 1607 года. Оправдывая промедление Клаудио с развернутым ответом обвинителям, автор «Разъяснения» ссылается на крайнюю занятость мантуанского придворного капельмейстера — упоминая при этом, наряду со множеством дополнительно возложенных на него герцогом обязанностей, обычное бремя попечения о церковной и приватной музыке (*musica tanto da chiesa quanto da camera*) [32, 42]. Еще более интригующим свидетельством следует признать первое из сохранившихся писем композитора, датированное 28 ноября 1601 года. Написанное через два дня после кончины Бенедетто Паллавичино, предшественника Монтеверди на посту мантуанского придворного капельмейстера, послание адресовано герцогу Винченцо I, участвовавшему в то время в осаде захваченной турками венгерской крепости Надьканижа.

Цель письма обозначена в первых его строках: в связи со смертью Паллавичино Монтеверди хочет получить музыкальный титул, которым обладал Жьяш де Верт (*il titolo che già il signore Giaches aveva sopra la musica*). Воспользоваться представившимся случаем он желает для того, чтобы явить превосходному музыкальному вкусу Его Светлейшего Высочества, помимо всего прочего, мотеты и мессы, не лишенные известных достоинств. Упомянув многочисленные утраты, понесенные мантуанской придворной музыкой за последние годы (в течение примерно десятилетия в мир иной ушли Алессандро Стриджо Старший, Верт, органист Франческо Ровиго, Паллавичино), Монтеверди заявляет о своем стремлении занять «место, ныне вакантное в этой части церкви» (*loco ora vacante in questa parte de la Chiesa*) и, наконец, умоляет назначить его управляющим приватной и церковной музыкой (*mastro e de la Camera e de la Chiesa sopra la musica*) [31, 37–38].

Наряду с основным вопросом о сфере полномочий Монтеверди как руководителя придворной светской и церковной музыки письмо порождает и ряд существенных для биографов композитора недоумений. Почему молодой музыкант просит у герцога пост, который занимал прежде Верт, а не Паллавичино (непосредственный предшественник Монтеверди)? Что он имеет в виду под «вакантным местом в этой части церкви»?

Наиболее убедительную версию мантуанской карьеры Монтеверди как автора духовной музыки предлагает, опираясь на опубликованные архивные документы, Роберт Боуэрс [13, 53–56; 14, 331–357]. Ученый обращает внимание на существование при мантуанском дворе двух независимых друг от друга музыкальных организаций. Одна из них была связана с герцогской церковью Св. Варвары (построенной при герцоге Гульельмо в 1562–1572 годах), которая имела статус коллегиальной и совершала службы по собственному, утвержденному Римом в начале 1580-х годов чину. Уже с этого времени певцы герцогской капеллы не привлекались для участия в службах базилики, которая постепенно обзаводилась собственными музыкантами. При восхождении на престол Винченцо I в 1588 году формирование полноценной капеллы в базилике завершилось, и на пост ее главы был назначен

Гастольди. Верт никогда не занимал официальных позиций в Санта-Барбаре<sup>7</sup>, однако осуществлял, по крайней мере до определенного момента, руководство музыкой в этой церкви. Претензии Монтеверди на его пост в данном контексте могли означать желание распространить свое влияние на независимую уже в течение длительного времени базилику<sup>8</sup>.

Упоминание о «вакантном месте в другой части церкви» легко трактовать как заявку на музыкальное руководство службами, совершавшимися непосредственно во дворце герцогов Гонзага (подобно многим знатым особам, Винченцо избегал посещать публичные богослужения без особой надобности). По мнению Боуэrsa, местом проведения таковых были не сохранившиеся ныне помещения на территории Старого двора (Corte Vecchia) Палаццо дукале: более просторная капелла Св. Креста (S. Croce), сопоставимая по размеру с Сикстинской капеллой в Риме, а также старинная капелла меньшего масштаба, первоначально выполнявшая функцию главного молитвенного помещения во дворце; некоторые ее фрески сегодня можно увидеть в Sala della Crocefissione [14, 343].

Приватные богослужения в Герцогском дворце совершались силами коллектива, в 1589 году состоявшего из капеллана и четырех священников (трое из которых могли выполнить функции певчих), *maestro di cappella* (пост, с 1565 года принадлежавший Верту) и десяти певцов-мужчин [13, 53]. Поступив на службу к герцогу Винченцо I (вероятнее всего, в первой половине 1590 года), Монтеверди занял официальную должность одного из десяти певчих. При этом, однако, важную роль в его назначении сыграло мастерство молодого музыканта в игре на виоле. Новый властитель, сохраняя созданный Гульельмо образ мантуанского герцога как преданного Риму благочестивого христианского правителя, желал украсить свой двор современным искусством по примеру соседней Феррары, с которой Мантуя была тесно связана династическими браками. Уже в 1591 году количество исполнителей светской музыки составляло 11 человек, включая собранный в подражание Ферраре ансамбль дам, а также трех исполнителей на струнных инструментах во главе с Саломоне Росси. С прибытием в 1598 году на мантуанскую службу выдающегося тенора Франческо Рази началось

<sup>7</sup> Единственное упоминание Верта в качестве *Mastro di cappella della chiesa di S.ta Barbara di Mantova* — в письме Луиджи Фантони от 7 апреля 1582 года — Боуэрс трактует как ошибку служащего базилики, связанную с неверной интерпретацией участия Верта в музыкальной жизни данного учреждения, см.: [14, 353, n. 97].

<sup>8</sup> Не стоит исключать и иную интерпретацию: Монтеверди мог считать Паллавицино, удостоенного в 1596 году должности придворного капельмейстера не столько в силу выдающегося таланта, сколько благодаря многолетней службе при дворе и достаточному количеству музыкальных публикаций, человеком, занимавшим свое место не по справедливости. Оттенок ревности и личной неприязни можно ощутить в том фрагменте письма от 28 ноября 1601 года, где Монтеверди вспоминает ушедших из жизни коллег — и Верта, и Ровиго он признает выдающимися мужами (характеризуя каждого при помощи выражения *eccelente signor*), Паллавицино же числит среди умелых мастеров (*soffiziente messer*) [31, 13].

формирование группы элитных музыкантов, труд которых с 1604 года оплачивался в особом порядке. Вероятно, к 1605 году реформа придворной капеллы, насчитывавшей к тому моменту 35 вокалистов и исполнителей на струнных и духовых инструментах, завершилась [14, 355–357]. Отражением нового качества подчиненного Монтеверди коллектива и новых художественных задач, стоявших перед капеллой, стал титул *maestro della musica*, которым композитор представляет себя на титульных листах Четвертой (1603) и Пятой (1605) книг мадригалов<sup>9</sup>.

Боуэрс связывает произведения, вошедшие в издание 1610 года, с деятельностью уникального коллектива придворной капеллы герцога Винченцо I под руководством Монтеверди, а сам факт публикации — с желанием Монтеверди продемонстрировать миру всё разнообразие музыки, исполнявшейся преимущественно «в капеллах и в княжеских покоях»<sup>10</sup>. С коммерческой точки зрения подобное предприятие не было практичным из-за недостатком потенциальных покупателей. Таким образом, напрашивается предположение, что репертуар духовных сочинений, созданных Монтеверди в Мантуе, не ограничивается пятнадцатью вошедшими в публикацию и благодаря этому сохранившимися в истории музыкального искусства пьесами [ibid., 357].

Идеи Боуэрса не укладываются в общее русло представлений об истории создания Вечерни и потому подвергаются жесткой критике. В частности, их с самого начала категорически отвергает Джеффри Курцман. Наиболее важный, по сути дела, пункт его возражений состоит в том, что издание 1610 года не было исключительным явлением на итальянском рынке духовной музыки. Курцман говорит о существовании спроса на произведения, требующие использования сопоставимых с Вечерней Монтеверди или даже еще более масштабных исполнительских сил<sup>11</sup>; исполнительские пометки в сохранившихся экземплярах публикации также свидетельствуют в пользу того, что псалмы и концерты мантуанского композитора вошли в музыкальный репертуар своего времени [27, n. 10]. Особенно энергично Курцман отвергает другую гипотезу Боуэрса — о капеллах Герцогского дворца как основном месте исполнения духовной музыки Монтеверди; ссылаясь на исследования архитектуры Палаццо дукале, он настаивает, что пространство Санта-Кроче было недостаточным для того, чтобы там могла

<sup>9</sup> Данный титул можно рассматривать как краткий вариант звания *mastro e de la Camera e de la Chiesa sopra la musica*, которое Монтеверди просил у герцога в обсуждаемом выше письме.

<sup>10</sup> Выражение *ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata*, присутствующее на титульных листах вокальных голосов и партии континуо (где оформление титульного листа имеет некоторые отличительные особенности), относится как к собственно песнопениям католической вечерни, так и к паралитургическим мотетам, см.: [27, §2.5].

<sup>11</sup> Справедливости ради стоит заметить, что мысль Боуэрса об исключительности представленного в публикации 1610 года набора сочинений связана не столько с количественным составом мантуанской придворной капеллы, сколько с уровнем мастерства ее музыкантов.

прозвучать вошедшая в Вечерню музыка [ibid., §4.1 n. 33]. Как и подавляющее большинство исследователей публикации, Курцман убежден в том, что церковные сочинения Монтеверди создавались для богослужений, проводившихся за пределами дворцового комплекса<sup>12</sup>.

В качестве возможных мест исполнения духовной музыки Монтеверди в Мантуе Курцман называет расположенные в непосредственной близости от дворца кафедральный собор Св. Петра, не имевший постоянного капельмейстера, и коллегиальную церковь Св. Андрея — центр большого весеннего мантуанского фестиваля Сенса (Sensa), кульминация которого была приурочена к празднику Вознесения [26, 143]<sup>13</sup>. Обнаруженное Личей Мари письмо одного из слуг Винченцо I Лоренцо Кампанья маркизу Фабио Гонзага от 14 мая 1611 года упоминает новую, сочиненную специально для этого случая «прекрасную» музыку Монтеверди, прозвучавшую во время вечерни [29, 547]. Очевидно, что в данном случае речь не идет о сочинениях, вошедших в публикацию 1610 года, — важно редкое конкретное свидетельство о деятельности композитора в качестве автора духовной музыки в мантуанские годы.

Не исключено, что Монтеверди сочинял торжественную музыку для важнейшего из городских праздников более или менее регулярно. Авторы статьи приводят в этой связи таблицу, в которой сравниваются последования из пяти обязательных псалмов (*cursus*) для вечерни Вознесения и богородичных праздников соответственно, — как показывает сравнение, совпадают лишь два из пяти текстов [ibid., 551].

Было бы, однако, поспешно утверждать, что Вечерня 1610 года никак не связана с мантуанской Сенсой. Этот вопрос уже обсуждался в литературе XX века. Иэн Фенлон — в поисках подходящего повода для создания музыки, вошедшей в знаменитое собрание, между первыми месяцами 1607 года (как известно, вступительная токката из «Орфея» использована в версии с респонсорием *Deus in adiutorium / Domine ad adiuvandum*) и началом 1610 — обратил внимание на торжественное празднование бракосочетания наследного принца Франческо и Маргариты Савойской, происходившее в Мантуе в период с 24 мая по 8 июня 1608 года. 25 мая в церкви Св. Андрея

<sup>12</sup> И вновь справедливость требует заметить, что Боуэрс не исключает возможности создания некоторых из номеров Вечерни для специальных — организованных семейством Гонзага и проводившихся при участии музыкантов герцогской капеллы — служб в городских церквях Мантуи (хотя и действительно придает большое значение капеллам дворца как месту регулярного исполнения духовной музыки Монтеверди).

<sup>13</sup> Торжества с этим же названием — также сочетавшие в себе радость по случаю прихода весны, христианский праздник Вознесения Господня и государственный церемониал «обручения с морем» — хорошо известны из истории Венеции. Центральным духовным событием мантуанской Сенса была демонстрация на главных службах праздника хранившейся в церкви Св. Андрея реликвии: капли крови Распятого Христа, смешанной с частицей земли Голгофы, а также частицы губки с уксусом, которую давала Спасителю римские солдаты для облегчения страданий [29, 547–548]. Сенса имела важное значение для укрепления власти семейства Гонзага в Мантуе и была призвана продемонстрировать процветание города под его правлением.



состоялась специальная церемония в честь учреждения нового духовно-рыцарского общества — ордена Спасителя, учрежденного с санкции папы Павла V [21, 383]<sup>14</sup>. Количество членов ограничивалось двадцатью персонами; великим магистром (*Gran Mastro*) был провозглашен герцог Винченцо I — первым в рыцари ордена он посвятил своего сына и наследника Франческо<sup>15</sup>.

Аргументы, приводимые Фенлоном в пользу своей версии, выглядят достаточно шаткими. Прежде всего, ученому показалось немного странным, что церемония посвящения в рыцари Ордена Спасителя проходила именно в базилике Св. Андрея, а не в церкви Св. Варвары или в кафедральном соборе Св. Петра<sup>16</sup>. Объяснением, по мнению Фенлона, могли быть размеры базилики — крупнейшего пространства для исполнения столь масштабного сочинения, как Вечерня Блаженной Девы. Кроме того, исследователь ссылается на хроники Федерико Фоллино, в которых упоминаются некие песнопения, исполнявшиеся во время церемонии посвящения в рыцари взамен принятых антифонов, — поскольку событие было приурочено к празднованию свадьбы, они носили лишь слегка завуалированный эротический характер [*ibid.*, 385]<sup>17</sup>.

Отмечая очевидную невозможность исполнения всех псалмов Вечерни на службе, связанной с праздником Вознесения, Уэнем однако не отвергает версию Фенлона напрочь. Некоторые из номеров собрания 1610 года подходят для любой вечерней католической службы, и богослужения, связанные со свадьбой 1608 года и учреждением ордена Спасителя, не являются в этом отношении исключением. В качестве песнопений, которые могли прозвучать 25 мая 1608 года, Уэнем называет версикул с респонсорием и семиголосный магнификат — то есть те части Вечерни, в которых воспроизводится музыка оперы «Орфей», созданной по поручению Франческо Гонзага [42, 32]. И несмотря на отсутствие каких-либо документальных подтверждений, такая версия имеет право на существование: цитаты из оперы, получившей одобрение знатоков искусства, без сомнения могли оказаться

<sup>14</sup> *Ordine del Redentore*. Помимо данного, краткого варианта названия, имели хождение и другие формулировки, например *Ordine del Sangue Prezioso di Gesù Cristo* (Орден Драгоценной крови Иисуса Христа). Создание ордена было призвано увековечить заслуги герцога Винченцо I, принявшего участие в военной кампании императора Священной Римской империи германской нации Рудольфа II и папы римского Клементя VIII против турков, а также подчеркнуть параллель между событиями Тринадцатилетней войны (1593–1606) и крестовыми походами [21, 383]. В честь свадебных торжеств Вознесенские богослужения и Сенса были перенесены в 1608 году с 15 мая на Пятидесятницу [29, 550].

<sup>15</sup> Подробнее историю ордена см. в [5, 229–241; 22, 434–437].

<sup>16</sup> Однако если принять во внимание тот факт, что орден был учрежден в честь хранившейся в церкви Св. Андрея главной мантуанской реликвии, выбор места для религиозного торжества представляется совершенно естественным.

<sup>17</sup> Тем самым Фенлон дает понять, что первые два мотета из собрания 1610 года, написанные на тексты Песни песней, могли быть сочинены к свадьбе Франческо и Маргариты.

приятны жениху и первому рыцарю ордена, а звучание фанфар Токкаты в начале богослужения полностью соответствовало бы цели торжеств — прославлению рода Гонзага.

Еще одна гипотеза о службе, на которой могла прозвучать если не вся музыка Вечерни 1610 года, то хотя бы ее значительная часть, принадлежит Грэхему Диксону. При отсутствии документальных данных об исполнении сочинений Монтеверди в мантуанских церквях ученый попытался найти среди торжественно отмечавшихся в городе религиозных праздников такой, вечерня которого была способна вместить в себя как можно большее количество представленных в публикации Ричхардо Амадино текстов. Вывод, к которому он пришел, лишь на первый взгляд может показаться парадоксальным: по мнению Диксона, Вечерня Блаженной Девы изначально не была связана с культом Пресвятой Богородицы — посвящение музыки этой вечерни Деве Марии произошло уже на стадии подготовки издания к публикации, по коммерческим соображениям [16, 387]. Истинным адресатом молитв в этом собрании сочинений (в том числе в Сонате, где одиннадцатикратно пропеваемое хором прошение, согласно существовавшей в начале XVII века практике, могло быть обращено к любому из святых, стоило только подставить соответствующее имя) Диксон считает почитавшуюся родом Гонзага святую Варвару Илиопольскую.

В предложенной аргументации исследователь отталкивается от того факта, что *cursus* псалмов богородичной вечерни, как уже упоминалось нами ранее, подходил также для праздников святых жен. Важнейшим среди них в Мантуе был отмечавшийся 4 декабря день святой Варвары, в честь которой Гульельмо Гонзага не только построил рядом со своим дворцом базилику, но и принимал активное участие в установлении принятого там богослужения. В качестве побудительных мотивов посвящения нового храма именно этой святой Дональд Сандерс указывает два обстоятельства: прапрабабка Гульельмо, королева Чехии и Венгрии Барбара Бранденбургская (1422–1481), была наречена в честь святой Варвары; кроме того, святая Варвара признавалась покровительницей артиллерии<sup>18</sup> и потому издавна почиталась родом Гонзага, многие представители которого были кондотьерами [36, 60]. Но, скорее всего, использование образа святой было связано со стремлением Гульельмо подчеркнуть свою преданность Контрреформации. Великомученица Варвара пострадала в начале IV века за то, что исповедала Святую Троицу. Согласно легенде, в отсутствие отца она упростила рабочих, строивших башню, сделать в ней третье окно, сверх тех двух (в честь обожествляемых язычниками Луны и Солнца), которые распорядился пробить ее отец; получившиеся в результате окна символизировали три ипостаси христианского Бога. Посвящая новую мантуанскую базилику

<sup>18</sup> Эта социальная функция святой возникла на основании следующей детали ее жития: отец Варвары, убежденный язычник Диоскор, не только отрекся от дочери и передал ее на мучение властям, но лично участвовал в пытках и в конце концов обезглавил святую, за что и был наказан небесами — его испепелила молния.

святой Варваре, Гульельмо подчеркивал, по-видимому, свою преданность учению Католической церкви, сформулированному на Тридентском соборе. Службы в Санта-Барбаре отличались строгостью, проявлявшейся, в частности, в широком использовании григорианского хора и песнопений, сочиненных на его основе. Диксон обращает внимание на этот факт и считает его убедительным объяснением одной из редких особенностей псалмов, опубликованных в составе Вечерни 1610 года: все они представляют собой обработки псалмовых тонов [16, 387–388].

Гипотеза Диксона позволила найти убедительное объяснение факту, который долгое время обсуждали исследователи собрания, — присутствию в нем явно выделяющегося по своей тематике мотета «Два серафима», текст и музыкальная символика которого связаны со Святой Троицей<sup>19</sup>. Исследователь считает не подходящими для богослужения дня святой Варвары лишь два песнопения Вечерни 1610 года: мотет *Audi coelum* и гимн *Ave maris stella*; включение в состав собрания последнего он также объясняет коммерческими соображениями<sup>20</sup>. Тем не менее, выдвинутая им гипотеза уязвима для критики. Нет никаких документальных свидетельств о сотрудничестве Монтеверди с церковью Св. Варвары, и более того, хорошо известно, что порядки, заведенные при мантуанском дворе начала XVII столетия, исключали вмешательство музыкантов герцогской капеллы в деятельность обособленной капеллы этой базилики. Ученый указывает в этой связи на то, что капельмейстер Гастольди в последние годы своей жизни был не здоров, и семейство Гонзага могло вопреки собственным административным установлениям обратиться к самому известному из своих музыкантов с просьбой прийти на помощь лицам, временно исполнявшим обязанности Гастольди, и организовать музыкальное оформление одного из главных религиозных праздников Мантуи на подобающе высоком уровне [ibid., 388].

Уэнем с симпатией излагает теорию Диксона и находит для нее некоторые дополнительные подтверждения [42, 34–35]. Курцман, присоединяясь к мнению Дениса Стивенса и Питера Холмона о том, что музыка Вечерни создавалась на протяжении нескольких лет [25, 43–46], считает нормальной практику, при которой поклонение Богородице сочеталось с культом Троицы [27, §4.7]. Таким образом, с точки зрения этого ученого, нет

<sup>19</sup> Боуэрс склоняется к тому, что данный мотет мог исполняться в рамках особой благодарственной службы, состоявшейся в декабре 1605 года в мантуанской церкви Св. Троицы, принадлежавшей ордену иезуитов, по случаю беатификации Луиджи Гонзага [14, 363]. Курцман, признавая версию Боуэrsa правдоподобной, связывает раннюю версию мотета с другим особым богослужением, имевшим место в церкви иезуитов ранее в том же 1605 году, — установкой в алтарной части ее пространства триптиха молодого Рубенса, в центре которого располагалось полотно «Семейство Гонзага поклоняется Святой Троице» [26, 143]; см. ил. 1, с. 117.

<sup>20</sup> При этом Диксон воспроизводит, вслед за Фенлоном, признанное впоследствии ошибочным утверждение Кнуда Йеппесена о том, будто использованная Монтеверди версия гимна ближе к варианту, принятому в то время в Риме, чем к зафиксированному в рукописях базилики Св. Варвары мелодиям; см.: [42, 33–34, 100ff].

необходимости связывать историю создания публикации 1610 года с базиликой Св. Варвары и днем этой великомученицы, чтобы обосновать присутствие в составе Вечерни «Двух серафимов». Боуэрс, как уже было отмечено, рассматривает издание Амадино как презентацию (showcase) разрозненных, созданных по совершенно разным поводам, духовных сочинений мантуанского капельмейстера.

Относительно цели публикации Мессы и Вечерни также трудно утверждать что-либо с полной уверенностью. Но прежде всего необходимо развеять сложившиеся вокруг этого вопроса мифы. Различие между двумя составляющими публикации 1610 года в плане исполнительского состава, техники композиции и стиля — при отсутствии достоверной информации о мотивах, побудивших Монтеверди издать Мессу и Вечерню как единое собрание сочинений, — дает пространство для слишком вольных и далеко заходящих интерпретаций.

Насколько мы осведомлены, Пьер Тагман первым среди музыковедов обратил внимание на мелкий размер шрифта, которым на титульном листе партии континуо (*bassus generalis*) указаны песнопения, относящиеся к богослужению вечерни (*Ac Vespere pluribus decantandae*)<sup>21</sup>. На основе этой особенности печати Тагман предположил, что главные новшества своей публикации Монтеверди пытался провести незаметно, через черный ход, чтобы избежать обвинений со стороны консервативной Римской курии [40, 60]. Курцман в первом из своих исследований публикации 1610 года развил эту идею утверждением, что Вечерня не представляла большого интереса для папы Павла V — лица, которому издание было посвящено [24, 42, н. 20]: «Если Монтеверди в самом деле искал новую должность в Риме, <...> Месса могла стать подходящим средством зарекомендовать себя. Вечерня же была гораздо более пригодна для Венеции, где Монтеверди в конце концов и получил работу в 1613 году. <...> Стилевая дихотомия между двумя частями издания Амадино отражает культурные и политические различия между двумя городами, рост которых на протяжении XVI века привел, в конце концов, к папскому интердикту, наложенному между 1606 и 1607 годами Павлом V — адресатом посвящения Монтеверди» [ibid., 12].

В последующих публикациях исследований Курцмана подобные неосторожные спекуляции развития не получили. Возможно, этому способствовала критика со стороны Уэнема, который обратил внимание на то, что в оформлении титульных листов вокальных партий использовано иное соотношение размеров шрифта: строчка с обсуждаемой фразой напечатана крупнее и не отличается по виду от следующей строки, сообщающей о наличии в публикации нескольких мотетов. Уменьшение размеров шрифта на титульном листе партии *bassus generalis* Уэнем объясняет добавлением фразы AD ECCLESIIARUM CHOROS ([Месса на шесть голосов] для церковных хоров) непосредственно перед строкой *Ac Vespere pluribus decantandae*.

<sup>21</sup> «И многоголосные песнопения вечерни» (лат.).

Последняя была напечатана более мелким шрифтом, чем на остальных титульных листах, чтобы подчеркнуть новую — важную для потенциальных покупателей музыкального собрания — информацию [42, 26–27]. Впрочем, несостоятельность измышлений Курцмана можно заметить и без сравнения титульных листов. Если бы Монтеверди и в самом деле пожелал «замаскировать» стилистически авангардную часть своей публикации, то попросил бы печатника использовать мелкий шрифт также и в строке, где упоминаются духовные концерты, чего сделано не было. Не следует, к тому же, односторонне подчеркивать новаторство пяти псалмов, гимна и магнификата Вечерни; черты старого и нового в них сложно переплетены: все эти сочинения написаны на григорианский кантус фирмус, а в псалме *Dixit Dominus*, к примеру, широко используется такая консервативная техника, как фобурдон.

Тем не менее, все аргументы научного сообщества в пользу мантуанского происхождения Вечерни Блаженной Девы не могут произвести столь мощного воздействия на популярные представления об истории создания этого опуса, каким обладает поверхностная теория Джона Элиота Гардинера, подкрепленная, однако, весьма эффектным исполнением в пространстве собора Св. Марка; запись увидела свет как в аудио-, так и в видеoverсиях (последняя, с демонстрацией интерьера собора и, в частности, его знаменитых фресок, оказала особенно сильное воздействие на умы слушателей).

С самого начала знаменитый музыкант вольно или невольно вводит публику в заблуждение, создавая впечатление, будто в вопросе о возможности исполнения Вечерни в качестве пробного сочинения при соискании Монтеверди должности капельмейстера Сан-Марко в августе 1613 года существует неясность: «Не имея времени сочинить нечто новое для своей пробы, Монтеверди был уверен, что сумеет произвести наилучшее впечатление, представив, среди прочих вещей, свою выдающуюся “Вечерню Блаженной Девы”, совсем недавно опубликованную в Венеции и идеально подходящую для праздника Успения Богородицы (15 августа). От Монтеверди требовалось доказать свое мастерство, предоставив музыку для всего праздника...» [23, 11]. В действительности композитор в качестве испытания руководил музыкальной частью мессы, о чем свидетельствуют хорошо известные документы<sup>22</sup>, впервые опубликованные еще в 1963 году в монографии Дениса Арнольда [7, 202–203]. Гардинер цитирует небольшой фрагмент решения о назначении Монтеверди на должность *maestro di cappella*, в котором прозвучавшие и напечатанные сочинения композитора (в том числе, очевидно, и те из них, что были включены в издание Амадино) упоминаются — как аргумент в пользу его избрания — на равных правах.

<sup>22</sup> Платежи 20 инструменталистам, принимавшим участие как собственно в исполнении музыки Монтеверди на службе в соборе Св. Марка, так и в ее «репетиции» в церкви San Giorgio Maggiore, а также платежи за перевозку двух портативных органов в церковь Св. Георгия по названному случаю; обсуждаемое событие именуется в них выражением *prova della messa*.

Однако остается непонятным, каким образом этот факт может подтвердить «давнюю» идею Гардинера о том, что «сочиняя свою Вечерню в Мантуе, Монтеверди ориентировался на венецианские вкусы и обычаи в попытке освободиться от обременительных требований и интриг двора Гонзага» [23, 11–12]<sup>23</sup>.

Спекуляции на тему стиливых различий между Мессой и Вечерней породили и другой, также глубоко укоренившийся, миф — о том, что публикация собрания представляла собой продолжение спора о второй практике. Фактических оснований для подобных утверждений, однако, почти не существует. Понятия *prima pratica* и *seconda pratica* в текстах, сопровождающих публикацию, отсутствуют. Единственная фраза в Посвящении собрания Павлу V, которую можно было бы истолковать как аллюзию на полемику с Джованни Мария Артузи, представляет собой утонченную игру слов. Композитор надеется, что благодаря благословию папы скромный холмик его таланта будет с каждым днем все более и более зеленеть<sup>24</sup> и что уста, хулящие Клаудио, сомкнутся (*et claudantur ora in Claudium loquentium iniqua*). Как отмечает Курцман, подобные фразы можно найти в сотнях музыкальных публикаций того времени. Посвящая свой опус тому или иному влиятельному лицу, автор всегда надеялся на его защиту от соперников и ревнителей, нападки которых на творчество коллег-музыкантов были обычным делом [27, § 3.5]<sup>25</sup>.

Надо помнить, что полемика братьев Монтеверди с болонским каноником, учеником и последователем Джозеффо Царлино, была хотя и ярким, но тем не менее исторически локальным событием. Мадригалы молодого композитора, смело, без оглядки на теоретические трактаты обращавшегося с диссонансами, показались Артузи удачным объектом для нападков на несовершенство современной музыки. Однако с публикацией Четвертой и Пятой книг мадригалов Монтеверди, посвященных Винченцо I его новым придворным капельмейстером, спор во многом утратил свою актуальность (по крайней мере, для самого Клаудио Монтеверди). Авторитет герцога

<sup>23</sup> Впоследствии Монтеверди мог включать отдельные пьесы собрания в репертуар своей венецианской капеллы (или, представим себе, даже исполнять Вечерню Блаженной Девы в более или менее целостном виде во время праздничных служб): различия между венецианской и мантуанской церковной музыкой, если и существовали, то не были, по всей видимости, столь радикальными, как их представляют нам сегодня Гардинер и некоторые другие авторы. Скорее всего, идея «венецианской Вечерни», а также пространство собора Св. Марка понадобились прославленному дирижеру, чтобы оправдать присущую его интерпретации сочинения монументальность. Неслучайно исполнители, исповедующие более камерную манеру преподнесения музыки Вечерни, тяготеют ныне к акустике церкви Св. Варвары.

<sup>24</sup> В данном случае обыгрывается буквальное значение фамилии музыканта — Monteverde (именно так подписано Посвящение, этот же вариант написания фигурирует и во многих других документах), то есть «зеленая гора».

<sup>25</sup> Это не мешает, однако, исследователю с уверенностью утверждать, что в данном случае Монтеверди имеет в виду не хулителей своего творчества вообще, а конкретно Артузи [ibid.].

Гонзага защищал отныне дерзкого новатора, который не постеснялся расположить оказавшиеся в центре полемики произведения на самых видных и ответственных позициях в своих изданиях (подробнее см.: [1]).

Если трактовать понятия первой и второй практики широко и не вполне определенно, то в использовании их для обозначения различий Мессы и Вечерни не будет большой беды. Однако не стоит доводить дело до откровенной исторической беллетристики, которой грешит в своей провокативной и остроумной публикации Ульрих Зигеле. Согласно романтической легенде, излагаемой этим исследователем на основе вольно интерпретируемых фактов, спор о второй практике был едва ли не подготовительным этапом для показательного инквизиционного процесса, тень которого нависала над великим композитором вплоть до 1630-х годов (при этом работу в не зависящей от Рима Венеции следует понимать как своеобразное политическое убежище для вольнодумца). Посвящение публикации 1610 года Павлу V Зигеле трактует в русле этой красивой, но не вызывающей доверия теории: в то время как Артузи находился под покровительством кардинала Помпео Арригони, секретаря Инквизиции, Монтеверди пытался найти защитника еще более могущественного, и таковым мог стать только сам римский папа [37, 98–102]. Как ни удивительно, за десятилетия с момента выхода эссе Зигеле его гипотеза не подвергалась серьезной критике; Курцман излагает ее нейтрально и даже скорее сочувственно [27, §3.9]. В позднейшей статье ученый продолжает линию эффектной мифологизации спора о второй практике, не оставляя при этом без внимания публикацию 1610 года: «Даже если Монтеверди было отказано в аудиенции у папы и он не получил его благословения, по меньшей мере в одном он превзошел Артузи. Пусть в 1600 году Артузи мог поместить на своем титульном листе герб кардинала — через десять лет Монтеверди ответил ему гербом папы» [38, §8.3].

Менее амбициозную и в целом приемлемую гипотезу относительно связи издания Амадино и спора о второй практике излагает Уэнем. Он допускает возможность буквального прочтения приведенной нами выше фразы об устах хулителей [42, 27] и отмечает, что атаки на Монтеверди продолжались на протяжении 1610-х годов: последним выпадом стала публикация в 1608 году *Discorso secondo musicale* некоего Антонио Брачино да Тоди — возможно, под этим псевдонимом скрывался не прекративший свое участие в дискуссии Артузи [ibid., 36]. Уэнем не исключает того, что вместо вербального ответа на новую порцию критики Монтеверди «выпустил в свет собрание церковной музыки, которое могло продемонстрировать не только его выдающееся музыкальное дарование, но и его способность написать Мессу в стиле первой практики (и притом весьма ученый образец данного жанра) и музыку вечерни, основанную на авторитете григорианского хора» [ibid., 38]. К тому времени Монтеверди имел прекрасную репутацию как светский композитор, автор мадригалов и театральной музыки, но не был известен публикациями церковной музыки — зато обвинялся в том, что подрывает устои техники музыкальной композиции. Его столкновение

с Артузи не имело последствий для карьеры в качестве придворного музыканта, но религиозные авторитеты Рима, где имелось множество привлеченных постов в крупных церквях, могли усомниться в том, что Монтеверди является подходящей кандидатурой [ibid.].

Сочинения Монтеверди, вошедшие в состав Вечерни Блаженной Девы, при всей своей выразительности и новизне стиля далеки от крайностей в трактовке диссонансов и от нарушений ладового единства, которыми прославились — не в последнюю очередь благодаря Артузи — такие мадригалы мастера, как *Cruda Amarilli* и *Ah! Dolente partita*. Относить их к музыке второй практики не обязательно. Трудно сегодня оценить и масштаб опасений Монтеверди о том, что не утихшие споры вокруг его творчества могут повредить будущей карьере церковного музыканта. Зато имеются хорошо известные доказательства намерения композитора покинуть придворную службу и найти высоко оплачиваемый пост в одном из крупных итальянских храмов. Отец композитора, Бальдассаре Монтеверди в письме мантуанскому герцогу от 9 ноября 1608 года, отправленному из Кремоны, где больной, утомленный трудами по подготовке свадебных торжеств в честь бракосочетания Франческо и Маргариты Савойской, разочарованный своим финансовым положением Клаудио находился в это время, просит Винченцо I освободить сына от занимаемого поста. «Если Ваше Сиятейнейшее Высочество повелит, чтобы он служил в церкви, то он подчинится, поскольку даже из этого источника он будет получать 400 скуди фиксированного дохода и еще 150 дополнительного...», — сообщает, помимо прочего, Бальдассаре, и эту фразу можно понимать как заявку композитора на пост капельмейстера базилики Св. Варвары [20, 102].

Очевидно, что в конце 1610-х годов Монтеверди был озабочен поисками поста церковного *maestro di capella*, и ситуация с выходом в свет Вечерни и Мессы не вызывает удивления. Сохранившиеся свидетельства об истории издания не многочисленны, но вполне ясны; по ним можно составить достаточно полное представление о мотивах, двигавших Монтеверди, не прибегая к вымыслу и спекуляциям.

Певец и вице-капельмейстер мантуанского герцога Бассано Кассола в письме находящемуся в Риме кардиналу Фердинандо Гонзага<sup>26</sup> сообщает о творческих планах Монтеверди, в том числе о подготовке большого собрания духовной музыки: «Монтеверди готовит к печати шестиголосную Мессу *da Cappella*, [плод] великого старания и усердия: ему приходится тщательно отделять каждую ноту, в непрестанной заботе о том, чтобы усилить [эффект] восьми подражаний (*le otto fughe*) мотету

<sup>26</sup> Будущему наследнику мантуанского престола, вступившему в свои права после смерти 22 декабря 1612 года старшего из сыновей Винченцо I, Франческо. Письмо датируется июлем 1610 года, относительно точного дня его написания среди исследователей имеются расхождения. Эмиль Фогель, в 1887 году впервые опубликовавший документ, относит его к 26 июля. Как хорошо известно, в письме имеется неточность: Месса основана на десяти, а не на восьми цитатах из мотета Николая Гомбера.



Гомбера *in illo tempore*, и заодно готовит к печати Псалмы Богородичной Вечерни, с разными и различными манерами изобретения и гармонии, и все на кантус фирмус, — с намерением отправиться этой осенью в Рим и посвятить их Его Святейшеству» [41, 430].

Некоторые обстоятельства поездки Монтеверди в Рим известны благодаря тщательно изученной переписке семейства Гонзага. В первой половине сентября 1610 года Франческо сообщает Фердинандо письмом из Понтестуры о предстоящем приезде композитора и о его намерении посвятить собрание сочинений римскому папе; также он просит брата оказать содействие Монтеверди в получении аудиенции у Павла V<sup>27</sup>. По-видимому, в начале октября музыкант уже находился в вечном городе. По крайней мере, 7 числа этого месяца один из служащих Фердинандо, Райнеро Биссолати, случайно встретил Монтеверди на улице и узнал, что тот остановился в гостинице; по настоянию Биссолати композитор переехал в резиденцию кардинала, где и оставался, по-видимому, до конца своего пребывания в Риме [34, 495]<sup>28</sup>. Экземпляр издания Амадино, который Монтеверди должен был преподнести Павлу V, не сохранился, но партия альта Мессы и Вечерни с геральдическим гербом понтифика в начале 1980-х годов была обнаружена в архиве Дориа Памфили [6, 291]. В Ватиканской апостольской библиотеке хранится также рукописная копия Мессы, без партии органа, — предназначенная, по всей видимости, для исполнения певцами Сикстинской капеллы [24, 8–13].

К 28 декабря 1610 года Монтеверди вернулся в Мантую, откуда адресовано его письмо в Рим Фердинандо. Из этого документа мы узнаем, в частности, об одной из целей его поездки — тщетной надежде пристроить сына Франческо в папскую Римскую семинарию, выхлопотав при этом для него стипендию на оплату еды и проживания [31, 31]<sup>29</sup>.

Вряд ли забота о судьбе «Франческино» была единственной целью долгого пребывания Монтеверди в Риме. Тем не менее, нам не известно ничего конкретного о возможных поисках музыкантом нового места работы. Курцман строит также любопытные, но ничем не подкрепленные догадки относительно того, каким образом аудиенция композитора у папы и преподнесение им Павлу V своих церковных сочинений могли быть вписаны

<sup>27</sup> Доменико Де Паоли, опубликовавший это письмо, по-разному датирует его в своих книгах: в критическом издании писем и документов композитора он указывает 14 сентября [30, 50]; в вышедшей позднее монографии «Монтеверди» — 4 сентября [15, 253]. Удалось ли композитору получить желанную аудиенцию, неизвестно.

<sup>28</sup> Негласное прибытие композитора в Рим, по мнению Курцмана, является аргументом в пользу того, что одной из целей его визита был поиск нового места службы [27, §4.4].

<sup>29</sup> После смерти жены 10 сентября 1607 года на попечении композитора остались два сына, Франческо (р. 1601) и Массимилиано (р. 1604). Римская семинария (Seminarium Romano) была учреждена папой Пием IV в 1565 году в рамках большой реформы духовного образования, предпринятой по инициативе Тридентского собора. В ней под руководством Общества Иисуса готовили священников для Римской епархии.

в контекст политических отношений между мантуанским двором и понтификом [27, §§ 4.6, 4.9]. В то же время, Паоло Фаббри, избегая спекуляций на шаткой фактологической почве, ставит издание Мессы и Вечерни Монтеверди в один ряд с некоторыми другими посттридентскими музыкальными публикациями, посвященными Деве Марии, и указывает на то, что все эти публикации по функции были антипротестантскими [20, 110]<sup>30</sup>.

Собрание духовной музыки на богородичные тексты, посвященное и, вероятно, преподнесенное римскому папе, действительно необходимо рассматривать в контексте Контрреформации. Причем помимо столицы католического мира стоит обратить взгляд и на Мантую, с ее богатой историей культа Девы Марии.

Исследователи творчества Монтеверди обычно лишь вскользь упоминают тот факт, что в 1611 году в Мантуе произошла серия событий, связанных с возобновлением и укреплением почитания Богородицы. Так, 25 марта, накануне праздника Благовещения, бывшая церковь ордена капуцинов была открыта заново и освящена как церковь Непорочного Зачатия Девы Марии<sup>31</sup>, а позднее при церкви Св. Франциска<sup>32</sup> было возрождено братство Непорочного Зачатия<sup>33</sup> [9, 94; 26, 143]<sup>34</sup>. Кроме того, в 1613–1614 годах в го-

<sup>30</sup> Хотя в самой идее Фаббри есть рациональное зерно, ряд опусов, который он выстраивает, представляется нам слишком разнородным: в частности, в него входят цикл духовных мадригалов Палестрины на строфы знаменитой канцоны Петрарки, обращенной к Деве Марии (1581; ранее в 1548 году аналогичный сборник выпустил Чиприано де Роре), антология 33 пятиголосных мотетов *Rosetum marianum* («Розарий Марии», 1604) на 33 строфы духовной песни *Maria zart* («Нежная Мария»; все композиции сочинены разными авторами, издание собирал и готовил к печати аугсбургский капельмейстер Бернхард Клингенштейн), а также контрапунктический труд Франческо Сориано «110 канонов и облигато на [гимн] *Ave maris stella*» (Рим, 1610). Ни одна из названных Фаббри публикаций, посвященных Богородице, не является аналогом Мессы и Вечерни Монтеверди.

<sup>31</sup> В хронологическом справочнике достопримечательностей Мантуи, составленном братом Ипполито Донесмонди (опубликован в 1616 году в качестве приложения ко второй части «Церковной истории Мантуи» того же автора, но с отдельным титульным листом, Посвящением и с самостоятельной нумерацией страниц), эта церковь значится как построенная заново в 1611 году [19, 28].

<sup>32</sup> Церковь Св. Франциска служила усыпальницей представителей рода Гонзага вплоть до погребения в ней маркграфа Франческо II (1523). Начиная с захоронения первого герцога Мантуанского Федерико II в церкви Св. Павла (1540) традиция прервалась. Винченцо I первоначально завещал похоронить себя в Сан-Франческо, однако затем изменил свой выбор в пользу базилики Св. Андрея, где и упокоился в крипте, расположенной рядом с хранилищем главной мантуанской реликвии — каплей крови Иисуса Христа [8, 68–69].

<sup>33</sup> *Confraterna (sic) Della Concettione di Maria Vergine, in S. Francesco*. Донесмонди указывает 1611 год как дату создания этого религиозного общества; о деятельности его в предшествующие времена он не упоминает [19, 29].

<sup>34</sup> Паола Безутти высказывает при этом осторожное предположение, что сочинения Монтеверди, сохранившиеся благодаря публикации 1610 года, могли исполняться в обеих этих церквях и, более того, могли быть специально заказаны для них [ibid.].

роде были отреставрированы еще три церкви, посвященные Богородице; всего же в 1616 году в Мантуанской епархии имя Девы Марии носили 24 базилики из действующих 104 [19, 16–17, 28]<sup>35</sup>.

Указать внешнюю причину этого благочестивого движения на первый взгляд нетрудно. 29 июля 1609 года у наследного принца Франческо и Маргариты Савойской родился первенец — дочь Мария<sup>36</sup>. Однако последовавшая за этим частным фактом мощная волна поклонения Богородице стала возможной лишь благодаря древним традициям культа Девы Марии в Мантуе.

Покровителем этого итальянского города является, как известно, Ансельм, епископ Лукки (память которого в Мантуе, где он скончался в 1086 году и, предположительно, появился на свет в 1036, до сих пор торжественно отмечается 18 марта, в день смерти Ансельма — хотя и не канонизированного официально, однако почитаемого святым). В историю Европы этот деятель вошел как один из самых преданных сторонников и соратников папы Григория XVII (понтификат 1073–1085) в его стремлении подчинить Вселенскую церковь диктату римских пап и освободить ее от светского влияния, а также как духовный отец Матильды Тосканской, сочинивший специально для этой воительницы молитвы к Пресвятой Богородице<sup>37</sup>. Одним из главных чудес этого святого почиталось явленное ему видение Божьей Матери (*memorable visione*). Современник Монтеверди, церковный историк при дворе семейства Гонзага, описывает его следующим образом. В один день, после заутрени, Ансельм молился перед образом Блаженной Девы в небольшой часовне, расположенной между церквями Св. Петра и Св. Павла, недалеко от того места, где в начале XVII века располагалась ризница<sup>38</sup>. И в тот момент, когда он возносил усердные молитвы за преданный Ей град Мантую, в сиянии, превосходящем свет Солнца, в знак исключительной милости ему явилась Богородица; в награду за непрестанные труды святого и в надежде на будущую славу Божья Матерь обещала

<sup>35</sup> Стоит обратить внимание на то, что Донесмонди специально помещает в своем издании список богородичных храмов, — притом что полный перечень епархиальных церквей в его «Хронологии» отсутствует [*ibid.*, 16–17].

<sup>36</sup> Спекулируя на основе этого факта, Тагман выдвинул гипотезу, согласно которой Вечерня Блаженной Девы была сочинена специально по случаю рождения ребенка и была впервые исполнена во время одного из ближайших больших богородичных праздников [40]. Сохранившиеся письма композитора из Кремоны от 24 августа и 10 сентября 1609 года исключают, однако, присутствие Монтеверди в Мантуе в праздники Успения и Рождества Пресвятой Богородицы (отмечающиеся 15 августа и 8 сентября соответственно). Единственной возможной датой исполнения Вечерни в честь новорожденной (если таковое только вообще имело место) остается поэтому 25 марта 1610 года — Благовещение и, как указывает Уэнем, День Ангела Марии Гонзага [42, 31].

<sup>37</sup> Подробно о жизни и убеждениях Ансельма см.: [2; 3].

<sup>38</sup> Первая известна ныне как мантуанский кафедральный собор (здание было перестроено в середине XVI века); вторая до наших дней не сохранилась: в 1798 году она была упразднена, а в 1806 здание выставили на продажу и перестроили под жилье помещения. Местоположение ризницы мантуанского собора до наших дней не изменилось.

Ансельму непрестанные милости, а дорогому и любимому Ею городу — особую защиту [17, 227–228].

Следующая важная веха в истории почитания мантуанцами Девы Марии относится ко второй половине XV столетия. В это время в Ломбардии развернулись горячие споры относительно представлений о Непорочном зачатии Божьей Матери. Противоположных точек зрения придерживались такие влиятельные партии, как доминиканцы, вслед за св. Фомой Аквинским решительно отрицавшие данное положение (*Maculistæ*), и последователи теологии бл. Иоанна Дунса Скота францисканцы, убежденные в правильности представления о Непорочном зачатии Богородицы. Инициатором полемики стал доминиканец Винченцо Банделло, в будущем генеральный магистр Ордена проповедников (1501–1506).

Важным элементом полемики стали публичные дебаты между сторонниками разных точек зрения. Один из диспутов состоялся в 1477 году перед папой Сикстом IV (понтификат 1471–1484), который до своего избрания был генералом ордена францисканцев. Буллой 27 февраля 1477 года *Cum praeexcelsa* он ввел чин службы Непорочного зачатия Богородицы и установил дату празднования в Римской епархии — 8 декабря. Не удивительно, что в организованном этим папой споре Банделло был признан потерпевшим поражение. Это его, однако не остановило: в 1481 году неистовый доминиканец выпускает в свет анонимный трактат с изложением своей точки зрения и продолжает пуполемику в разных итальянских городах. Так, в том же году он публично обвинил в Мантуе перед епископским судом странствующего францисканского проповедника Бернардино да Фельтре, поборника представления о Непорочном зачатии, в ереси, но тот сумел привести доводы в свою защиту [28, 601; 33, 181; 35, 106]<sup>39</sup>.

В условиях горячих споров между доминиканцами и францисканцами, приведших в смущение всю Мантую, правящий маркграф Федерико I Гонзага (1478–1484) решительно принял сторону иммакулятистов, и это оставило заметный след в истории города. Ипполито Донесмонди сообщает в данной связи: «...Этот же правитель (Федерико I — *Авт.*) построил в честь непорочного Зачатия преславнейшей Девы (сей праздник был учрежден в те времена понтификом Сикстом) благородную, хотя и маленькую, церковь рядом с Сан-Пьетро. Впоследствии из-за огромного количества вотивных даров она получила имя *Santa Maria de i voti* [sic]» [18, 59]. К этому необходимо добавить, что капелла была сооружена на том самом месте, где по легенде Ансельму Лукканскому явилась Матерь Божья и где находился

<sup>39</sup> Чтобы предотвратить в дальнейшем подобные инциденты, Сикст IV выпустил новую буллу *Grave nimis* в двух редакциях (1482 и 1483 годы соответственно), которая запрещала критиковать новый церковный праздник. В частности, вторая редакция, принятая 4 сентября 1483 года, прямо запрещала называть сторонников Непорочного Зачатия Богородицы еретиками и людьми, повинными в смертном грехе [35, 106].

почитаемый в городе ее древний образ (что и объясняет необычайное обилие приношений в этом храме)<sup>40</sup>.

В свете приведенных фактов по-иному начинают смотреться и события в религиозной жизни Мантуи начала XVII века. Новый расцвет культа Богородицы вряд ли мог стать следствием наречения именем первенца в семье будущего правителя герцогства. Скорее наоборот, подбирая имя для своей дочери, Франческо руководствовался определенными духовными и политическими соображениями<sup>41</sup>. А религиозные новации 1611 года были связаны не просто с культом Девы Марии, но именно с традиционным для Мантуи и рода Гонзага «францисканским» почитанием ее Непорочного зачатия.

Вопрос о верности данного представления к этому времени отнюдь не был снят с повестки дня; жаркая полемика, разделившая католический мир на сторонников францисканской и доминиканской партий соответственно, не утихла и была, возможно, ничуть не менее актуальной, чем мариологические споры с протестантами<sup>42</sup> (Тридентский собор не стал углубляться в тонкости данного положения и лишь закрепил не вполне определенный *status quo*). В частности, огромный резонанс в католическом мире получил так называемый толедский скандал: 8 сентября 1613 года некий доминиканский проповедник в этом испанском городе открыто выступил против теории Непорочного зачатия, вызвав ярость своих оппонентов. Чтобы хоть как-то утихомирить страсти, Павел V был вынужден принять 6 июня 1616 года апостольскую конституцию *Regis pacifici*, по своему содержанию во многом повторявшую буллы Сикста IV. Доминиканцам запрещалось нападать на вероучительное положение и соответствующий праздник публично, но позволялось излагать учение Фомы Аквинского по данному вопросу приватно [35, 108]. Дальнейшие попытки Павла V проводить иммакулятистскую линию встретили неприкрытое противодействие одного из авторитетнейших католических богословов. На общем собрании Святой инквизиции в августе 1617 года занимавший в то время пост великого инквизитора св. Роберто Беллармино со всей свойственной этому знаменитому церковному деятелю прямоотой заявил понтифику: «В Священном Писании нет ничего по данному вопросу» [9].

На этом разговор о гипотетическом мантуанском (и даже «гонзагианском») контексте публикации Мессы и Вечерни можно было завершить. Однако описанные выше события получили столь яркое продолжение,

<sup>40</sup> Примечательно, что эта посвященная Деве Марии капелла понималась в начале XVII столетия как самостоятельная церковь, пусть и тесно связанная с кафедральным собором — о чем свидетельствует и хронологический справочник Ипполито, в котором она включена в список богородичных храмов Мантуи с характерной оговоркой: *S. Maria dei voti, in S. Pietro* [19, 17].

<sup>41</sup> Можно также предположить, что и Винченцо I подбирал имя для своего первенца и будущего правителя города весьма обдуманно, стремясь сделать его «говорящим».

<sup>42</sup> Как хорошо известно, догмат о Непорочном зачатии Девы Марии был принят Католической церковью лишь в середине XIX века — буллой папы Пия IX от 8 декабря 1854 года *Ineffabilis Deus*.

что было бы грешно не довести их описание до эффектного финала. Как известно, период правления герцога Франческо IV был крайне недолгим и занял чуть более полугода (с 10 июня по 22 декабря 1612 года). Возможно, поэтому намечавшийся марианский ренессанс Мантуи не приобрел тогда того размаха, которого мог достичь при определенных обстоятельствах. Однако причуды судьбы герцогства на этом не завершились. После драматических событий Войны за мантуанское наследство (1628–1631), двойного несчастья постигшего город в 1630 году (разграбления императорскими войсками и эпидемии чумы), последним периодом относительного процветания Мантуи — между 1637 и 1647 годами — стало регентство Марии Гонзага (в 1627 году спешно, из династических соображений, выданной замуж за Карла II Гонзага-Невера). Памятуя о всех несчастьях своего рода и страны, Мария решила вверить сына, герцога Карла III Гонзага (1637–1665), и государство под власть и покровительство Богородицы. Вечером в среду 28 ноября 1640 года она устроила особую пышную церемонию, вдохновенную, по-видимому, деталью легенды о видении Ансельма Лукканского — надеждой Божьей Матери на свою грядущую славу в Мантуе.

По приказу Марии была изготовлена большая скульптурная фигура Богородицы — статуя в полный рост (*in piedi*) с золотыми ключами от Мантуи в руках, копирующая образ Блаженной Девы из капеллы Santa Maria dei voti. Большая процессия, личное участие в которой приняли Мария Гонзага и все ее семейство, а также мантуанский епископ Винченцо Аньелли Соарди, доставила эту фигуру на триумфальной колеснице в специально декорированную по такому случаю базилику Св. Андрея (*il sacro teatro*), где она была увенчана короной как Мантуанская царица. Затем шествие двинулось обратно к кафедральному собору, который был также украшен: фасад Сан-Пьетро представлял собой крепость, наверху которой, в башне Давида, возвышалась фигура Девы Марии; справа от Богородицы располагался беседующий с нею Ансельм, а слева — застывший в молитвенной позе св. Луиджи Гонзага. Подробное описание торжеств было немедленно опубликовано Шипионе Аньелло Маффеи, епископом Казале Монферрато. Впоследствии по инициативе мантуанского епископа для увековечения события было учреждено специальное братство (*Confraternità della Madonna Incoronata*), занимавшееся организацией процессии в честь Увенчанной короной Богоматери — ежегодно 11 ноября, в день св. епископа Мартина Турского [5, 624–636].

Исторические факты, имеющиеся в нашем распоряжении, располагают ко множеству гипотез, однако не позволяют уверенно и детально судить о духовном смысле публикации 1610 года. Поэтому будет естественно перейти от их рассмотрения к анализу музыки и текстов знаменитого собрания сочинений. Ведь именно уникальная, явно выходящая за рамки того, что принято в обычных изданиях богослужебной музыки начала XVII столетия, комбинация текстов в Вечерне Монтеверди наряду со свойственной этому композитору чуткостью к развертыванию словесного ряда (*orazione*) столь выделяют этот опус из числа прочих, подкрепляя интуитивное ощущение, что мы имеем дело с одним из главных шедевров в истории западноевропейской духовной музыки. Казалось бы, следует ожидать множество научных трудов, анализирующих богословские аспекты Мессы и Вечерни, — никак не меньшее, чем количество работ, освещающих загадочную историю их создания. Но это совсем не так. Лишь Джон Уэнем делает по ходу своего описания Вечерни ряд ценных замечаний о происхождении некоторых текстов и об особенностях их музыкального воплощения композитором. Другие авторы ограничиваются, как правило, констатацией очевидных и достаточно тривиальных моментов, касающихся соотношения музыки и слова в Вечерне.

Пренебрежительное отношение к избранным Монтеверди текстам и их духовному смыслу ощутимо уже в немногочисленных анализах Мессы 1610 года. Сомнительная, как было показано выше, концепция жесткого разделения публикации Амадино на две части, каждая из которых репрезентирует одну из двух практик, декларированных в споре братьев Монтеверди с Артузи, не идет на пользу пониманию целого. Джеффри Курцман, правда, обращает внимание на то, что источник цитирования музыкального материала в Мессе — мотет Николая Гомбера — подтверждает ее посвящение Пресвятой Деве [27, §2.3], однако в своем подробном анализе сочинения действует таким образом, словно привлекаемые композитором фрагменты чужой музыки никак не связаны со словами и являются чисто конструктивными элементами [24, 47–65]; этикетка «первой практики», в которой, как хорошо известно, речь прислуживает чистой «гармонии», может служить оправданием подобного исследовательского подхода.

Как явствует из надписи на титульном листе публикации, она посвящена Пресвятой Деве целиком. И выбор произведения, парафразируемого в Мессе, не был случайным. Впервые изданный в 1538 году и затем неоднократно переиздававшийся (см.: [27, n. 11]) мотет Гомбера *In illo tempore* написан на текст из Евангелия от Луки: «Когда же Он говорил это, одна женщина, возвысив голос из народа, сказала Ему: блаженно чрево, носившее Тебя, и сосцы, Тебя питавшие! А Он сказал: блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его» (Лк. 11:27–28). Этот фрагмент Священного Писания нетрудно поместить в контекст культа Матери Божьей: восклицание неизвестной израильтянки *Beatus venter, qui te portavit* является одной

из первых известных нам формул похвалы Богородице. Пройдет немало времени, прежде чем выражение *Beata Virgo / Beata Vergine* станет общепринятым в христианской Церкви. Однако библейская цитата на этом не прерывается, и в ответной реплике Спаситель говорит еще об одном блаженстве — тех, кто слышит и соблюдает Слово Божие. Это высказывание применимо, с одной стороны, к каждому из верующих, но с другой — может быть в особой мере отнесено к Пресвятой Богородице, известной своим смирением и послушностью воле Божьей.

Находит ли это духовное послание то или иное отражение в музыке Мессы? На этот вопрос можно дать скорее положительный ответ, если сделать одно небольшое допущение относительно способа восприятия музыки, основанной на чужом материале, слушателями XVI–XVII веков. Представим себе, что заимствованные фрагменты музыки люди того времени воспринимали (и глазами, и ушами) не как абстрактные конфигурации звуков, ступеней лада, а как мелодии, снабженные определенными словами, пусть даже отсутствующими в нотной записи и не артикулируемыми при исполнении. Более того, при подобном гипотетическом навыке музыкального восприятия мог возникать своеобразный словесный контрапункт — наложение двух текстов, нового и старого, с игрой их смыслов.

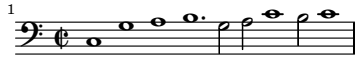
Напомним, что в мессе *In illo tempore* Монтеверди использовал 10 фрагментов произведения своего предшественника. Все они были указаны им перед началом собственного сочинения. Сохранились две версии такого указателя: первая — в печатном издании Амадино, вторая — в рукописной копии Мессы, находящейся ныне в Ватиканской апостольской библиотеке. Курцман, знакомый с обоими источниками сочинения, сводит эти указатели воедино (см. пример 1а, б): слева у него располагаются *fughe* согласно Ватиканскому манускрипту (1а), справа (1б) — список цитат в соответствии с венецианским изданием [24, 14]; как нетрудно заметить, основным различием двух версий является порядок цитируемых фрагментов (собственно музыкальные расхождения незначительны).

Монтеверди не снабжает свои «пункты подражания» подписанными словами. Курцман в принципе не придает этому вопросу значения. Труд по идентификации текстового содержания цитат в Мессе проделал Паоло Фаббри ([20, 111]; см. таблицу 1), но на этом ученый счел свою миссию выполненной. Тем не менее, анализ цитирования фрагментов мотета Гомбера в Мессе Монтеверди позволяет сделать некоторые выводы. Так, эффектный и хорошо узнаваемый первый фрагмент<sup>43</sup>, извлеченный из самого начала гомберовского мотета (т. 3–7 партии баса), вводится в ткань Мессы особенно часто и часто помещается при этом на ключевых позициях; это своеобразная «визитная карточка» произведения. Все фрагменты трактованы Монтеверди достаточно свободно: постоянно применяются преобразования тематических элементов (обращения и ракоходы); нередко, особенно в частях Мессы с большим количеством словесного текста, заимствованный

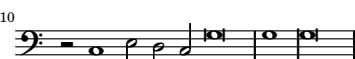
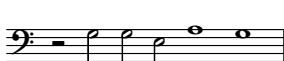
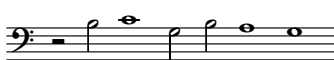
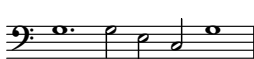
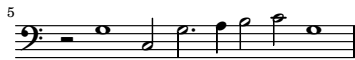
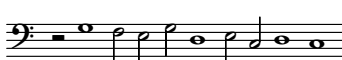
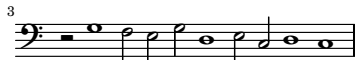
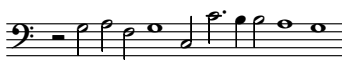
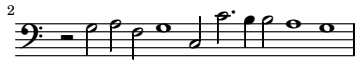
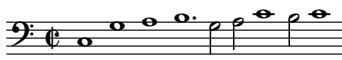
<sup>43</sup> Здесь и далее нумерация приводится согласно изданию Амадино.



1a



1б



ФРАГМЕНТ ТЕКСТА МОТЕТА	ПЕРЕВОД	МЕСТО В ПАРТИТУРЕ МОТЕТА
In illo tempore	Во время оно	бас, т. 3–7
loquente Iesu ad tur[bas]	говорил Иисус с народом	секстус, т. 14–17
Beatus venter qui te portavit	Блаженно чрево, носившее Тебя	бас, т. 36–39
et custodiunt	и соблюдают	бас, т. 81–82
At ille dixit	А Он сказал	сопрано, т. 56–58
extollens vo[cem]	возвысив голос	альт, т. 21–23
[custo]diunt illud	соблюдают его	секстус, т. 95–97
quaedam mu[lier]	одна женщина	альт, т. 29–30
et ubera	и сосцы	секстус, т. 48–49
Quin im[mo]	Да, и сверх того	бас, т. 62–64

Таблица 1

материал смыкается с общими формами движения (главным образом, восходящими и нисходящими гаммами).

Все эти наблюдения говорят скорее в пользу традиционного взгляда на Мессу как на образец первой практики, однако некоторые разделы произведения могли возникнуть в результате тонкой игры с подразумеваемым словом. В частности, обращают на себя особое внимание *Christe* и *Agnus Dei I*: в обеих частях Мессы, являющихся молитвами второму лицу Пресвятой Троицы, интонационной основой выступает *fuga 4*, словесный текст которой в первоисточнике — «и соблюдают»<sup>44</sup>. *Christe* базируется на этом тематическом элементе исключительно; в самом начале этого раздела Монтеверди имитирует его в обращении на расстоянии всего одной минимы (см. пример 2а). В *Agnus Dei I* обращение ко Христу (Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира) также построено на четвертом пункте подражания: *fuga 4* проходит во всех шести голосах в обращении. Но с появлением заключительной молитвы *miserere nobis* (помилуй нас) тематический материал меняется: в основном виде и в обращении вводится протяженная *fuga 3* — в первоисточнике мелодия на слова «блаженно чрево, носившее Тебя» (см. пример 2б); при этом выявляется интонационная близость основного вида третьего пункта подражания обращению четвертого (и наоборот) — тонкая деталь, по всей видимости, не предусмотренная Гомбером.

<sup>44</sup> *et custodiunt* («блаженны слышащие слово Божие и соблюдающие его»); буквально, согласно первому значению этого латинского глагола, — «охраняют, защищают». Второе лицо Троицы является, как известно, не только Помазанником Божьим (Христом) и Искупительной Жертвой (Агнцем Божьим), но и Божественным Логосом.

2a

Mecca *In illo tempore*, SV 205, *Christe eleison*, т. 1–6

Chri - ste e - - - - - lei - son

Chri - ste e - - - - lei-

Chri-ste e - - - - - lei-son Chri - ste e -

Chri - ste e - - - - lei-son

Chri - ste e - - - -

Chri - ste e - - - -

Chri - ste e - - - -

26

Mecca *In illo tempore*, SV 205, *Agnus Dei I*, т. 36–40

di mi - se - re - re no - - - bis

se-re-re no - - - bis mi - se - re - re

di mi - se - re - re no - - -

di mi - se - re - re no - -

no - - - bis mi-

di mi - se - re - re no - - - bis

di mi - se - re - re no - - - bis

Таким образом, в предпоследней части Мессы происходит встреча музыки двух «блаженств» — блаженства Богородицы, носившей в своем чреве Христа, и блаженства тех, кто слушает Слово Божие. При этом обращенная к Сыну молитва о милости сопровождается в «словесном контрапункте» упоминанием Матери Божьей и Ее заслуг. Трудно судить о том, была ли эта тонкая игра со словом предусмотрена Монтеверди при создании произведения: не исключено, что подтекст сложился непреднамеренно, сам собой, в результате чисто музыкального конструирования ткани Мессы на основе заимствованного материала (других подобных эффектов в сочинении обнаружить не удастся). Но в таком случае нам впрямую задуматься о Промысле Божьем.

\* \* \*

В составляющей вторую часть публикации Вечерне композитору не было необходимости прибегать к музыкальной тайнописи, чтобы подчеркнуть связь своего сочинения с почитанием Богородицы. Использованные им многочисленные тексты, как это и подобает на важнейшей службе официция, полно и всесторонне описывают круг христианских представлений о Матери Божьей и о ее роли в истории спасения человечества. В собрание литургических пьес, известное как Вечерня Блаженной Девы, входят как традиционные тексты богослужения (*cursus* пяти псалмов, полагающихся на все Богородичные праздники и на дни святых жен; посвященный Деве Марии гимн *Ave maris stella* и кантик *Magnificat*, который принято петь в конце каждой вечерни), так и паралитургические номера — среди которых имеются сочинения достаточно близкие в текстовом отношении к Библии (мотеты *Nigra sum*, *Pulchra es* и *Duo Seraphim*) и пьесы, написанные на специально составленные стихи (*Audi coelum*). О возможности исполнять музыку на такие тексты в богослужении подробно говорилось в этой статье ранее.

Наличие паралитургических текстов значительно расширяет возможности автора Вечерни в изложении учения о Богородице. Тем не менее, Монтеверди в любом случае опирается на канонические богослужебные тексты, которые сами по себе уже призваны истолковать значение Девы Марии в отношениях человека с Богом и, соответственно, в спасении человечества. Субъектами этих текстов являются три стороны: сама Дева Мария, Святая Троица, пребывающая на небесах (примечательно, что здесь Христос берется в Своем Превечном пребывании с Отцом), наконец, человечество как члены Церкви, как «народ Израилев».

Важно подчеркнуть, что Дева Мария здесь — посредница между Богом и народом Израилевым. Будучи всецело человеком, она в то же время наделена особой ролью в отношениях с Богом. Эта ее роль тройка:

1. Она принимает в себя Превечного Бога, то есть становится вратами небес на земле (и с этим связан праздник Благовещения).

2. Она первая из людей душой и телом возносится на небеса, где пребывает вместе со Святой Троицей, как звезда, и тем самым открывает путь к Богу всему народу Израилеву (становясь вратами земными на небе).
3. Она пребывает одновременно и с Богом, и с людьми как «заступница усердная» (в восточной гимнографии), передающая Сыну Своему наши моления<sup>45</sup>.

Обратим также внимание на то, что канонические тексты католической вечерни, вокруг которых строится собрание сочинений Монтеверди, представляют голоса трех «возрастов» христианства: чин богослужения сочетает звучание ветхозаветных псалмов, новозаветной песни Богородицы «Величит душа моя Господа» и чрезвычайно популярного в Средние века гимна «Радуйся, звезда путеводная» (возникновение которого датируется приблизительно VIII столетием). Каждый из этих текстов говорит о Богородице, и каждый — своим особым образом.

*Ave maris stella* излагает в гимнографической форме церковную доктрину о Богородице как Приснодеве (*semper Virgo*), смиренно принявшей Благовестие из уст архангела Гавриила (*sumens illud ave / Gabrielis ore*) и ставшей вратами небес (*coeli porta*); затем следуют молитвенные прошения, итог которых: «Приготовь нам надежный путь, чтобы мы увидели Христа и возрадовались вовек» (*Iter para tutum: / ut videntes Jesum / semper collaetetur*).

Магнификат представляет собой прямую речь Богородицы, Ее благодарственную песнь, в которой Она объясняет, что сделал через Нее Бог народу Израилеву.

В отличие от вседневных служб, где псалтирь вычитывалась подряд, псалмы для праздников подбирались специально. Критерий подбора праздничных ветхозаветных текстов — возможность их прообразовательной интерпретации. На Богородичные праздники Церковь положила пять псалмов; все они содержат как пророчества о Мессии, допускающие прямое толкование, так и прообразы истории спасения, дающие возможность истолкования многозначного.

В псалтири нет стихов, которые возможно интерпретировать как ясные предзнаменования о чудесном рождении Мессии от Непорочной Девы. Такие предзнаменования содержатся в иных книгах Ветхого завета, на которые прямо ссылаются Евангелия<sup>46</sup>. Какие же псалмы связываются с богородичными праздниками?

Открывает вечерню 109 (110) псалом *Dixit Dominus*: «Сказал Господь Господу моему: сиди одесную Меня, доколе положу врагов Моих в подножие ног Твоих». Он открывал также воскресную вечерню и тем самым

<sup>45</sup> «В рождестве девство сохранила еси, во успении мира не оставила еси, Богородице, преставилася еси к животу, Мати сущи Живота, и молитвами Твоими избавляеши от смерти души наша» (тропарь праздника Успение Пресвятой Богородицы).

<sup>46</sup> Прежде всего это 7 и 8 главы Книги пророка Исаяи («Дева примет во чреве и родит сына, и нарекут имя ему Еммануил, что значит “С нами Бог”»; Мф. 1:23).

недельный круг чтений Псалтири. Церковь считает *Dixit Dominus* одним из главных мессианских псалмов, поскольку Сам Христос говорит о Себе как о Сыне Божьем его словами<sup>47</sup>.

Псалом 112 (113) *Laudate pueri* («Хвалите, рабы Господни, хвалите имя Господне») — хвалебный благодарственный псалом, открывавший Египетский халлел, то есть с древности относившийся к иудейскому празднику Пасхи, прообразующему христианскую историю спасения. Здесь особенно важны слова «Господь, который обитает на вышине и с заботой взирает на небо и землю, поднимая с земли бедного, возвышая нищего» — евангельский мотив, указание на непосредственное земное участие Бога в жизни смиренных рабов своих — и слова о неплодной, ставшей в доме матерью и радующейся о детях.

Псалом 121 (122) *Laetatus sum* («Возрадовался я») — один из так называемых псалмов восхождения, то есть песней паломников, шествовавших в Иерусалим, город Храма, в котором вместе с людьми пребывает Господь; это символ пути навстречу Богу, в дом Господень, прообраз Небесного Иерусалима.

Также и псалом 126 (127) *Nisi Dominus* — песнь восхождения: «Если Господь не созиждет дома, напрасно трудятся строящие его». Это мотив доверия Богу, упование на Его помощь и далее — снова мотив чадорождения, на сей раз буквально соответствующий евангельским словам: «вот дети — наследие от Господа; награда от Него — плод чрева» (*fructus ventris*; те самые слова, которые звучат в ангельском приветствии *Ave Maria* — «Богородице Дево, радуйся!»: «благословен плод чрева твоего» — *benedictus fructus ventris tui*)<sup>48</sup>.

Псалом 147 *Lauda Jerusalem* («Хвали, Иерусалим, Господа; хвали, Сион, Бога твоего») принадлежит к числу хвалитных псалмов, завершающих Псалтирь. Холм Сион — место возведения храма; псалом был сложен в то время, когда возвратившиеся из Вавилонского плена иудеи отстраивали свой город, укрепляя его ворота (напомним, что «врата» — один из самых важных эпитетов Девы Марии).

К псалмам в определенном смысле примыкают два текста из Песни песней; согласно традиции, восходящей к св. Амвросию Медиоланскому, под Невестой в этой книге Ветхого Завета понимали Богородицу. Как отмечает Уэнем, первый из этих текстов, *Nigra sum*, представляет собой достаточно

<sup>47</sup> Об этом свидетельствуют все три синоптических Евангелия; см., например: «Когда же собрались фарисеи, Иисус спросил их: Что вы думаете о Христе? чей Он сын? Говорят Ему: Давидов. Говорит им: как же Давид, по вдохновению, называет Его Господом, когда говорит: “Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих”? Итак, если Давид называет Его Господом, как же Он сын ему? И никто не мог ответить Ему ни слова; и с того дня никто уже не смел спрашивать Его» (Мф. 22:41–46).

<sup>48</sup> Ср. также: *Beatus venter, qui te portavit*, во фрагменте Евангелия от Луки, на текст которого написан мотет Николая Гомбера *In illo tempore*.

сложный гибрид текстов двух антифонов богородичной вечерни<sup>49</sup> и собственно текста Священного Писания ([42, 48–49]; см. таблицу 2). Вплоть до слов «И ввел меня в покои свои» составитель текста мотета почти дословно воспроизводит третий антифон вечерни (опущено лишь повторяющееся местоимение *те*). Следующая далее речь Жениха — сильно парафразированный фрагмент Песни Песней; в частности, из него исключены обращения к Невесте: «голубка моя, прекрасная моя». И наконец, точно цитированы две строки библейского текста, одна из которых присутствует также в четвертом антифоне вечерни.

ТЕКСТ МОТЕТА	ТЕКСТЫ АНТИФОНОВ	ТЕКСТ БИБЛИИ
Nigra sum sed formosa filiae Ierusalem. Ideo dilexit me Rex et introduxit in cubiculum suum et dixit mihi:	ТРЕТИЙ АНТИФОН ВТОРОЙ ВЕЧЕРНИ РЯДОВОГО БОГОРОДИЧНОГО ПРАЗДНИКА  Nigra sum sed Formosa, filiae Ierusalem:  ideo dilexit me rex, et introduxit me in cubiculum suum.	ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ СОЛОМОНА  1.5 Nigra sum, sed formosa, filiae Ierusalem 1.4 Introduxit me rex in cellaria sua: 2.10 En dilectus meus loquitur mihi:
surge, arnica mea, et veni	ЧЕТВЕРТЫЙ АНТИФОН ВТОРОЙ ВЕЧЕРНИ РЯДОВОГО БОГОРОДИЧНОГО ПРАЗДНИКА	2.10 Surge, propera amica mea, columba mea, formosa mea, et veni.
Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit	Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit:  surge, amica mea, et veni	2.11 Iam enim hiems transiit, imber abiit, et recessit
flores apparuerunt in terra nostra tempus putationis advenit.		2.12 Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit.

Таблица 2

В целом складывается впечатление, что неизвестный нам компилятор хотел создать на основе библейских слов, проникших в литургическую традицию, нечто новое и современное — драматический рассказ Невесты, в центре которого выделяется энергичная реплика-жест Жениха. Образцом же ему могли служить повествовательные мадригалы на итальянском языке (написанные *in genere rappresentativo*). И такой подход не мог не импонировать композитору: сокращение библейского текста в центральной реплике позволило ему создать эффектнейший музыкально-риторический образ.

<sup>49</sup> А именно, антифонов второй вечерни богородичных праздников. В праздничные дни католический церковный чин предусматривал две вечерни: первая служилась накануне соответствующего дня, вторая — его вечером.

Случай с текстом мотета *Pulchra es*, представляющим собой похвалу Жениха красоте Невесты, выглядит чуть более простым (см. таблицу 3). Его составитель прежде всего стремился вернуть те слова Песни Песней, которые были сокращены создателями антифона праздника Успения Пресвятой Богородицы. При этом начальная строка получившегося текста мотета звучит дважды: первый ее вариант ориентирован на богослужебный текст (*filia Ierusalem*), а второй — на Библию (*sicut Ierusalem*). Возможная причина слегка варьированного повтора состоит в том, что компилятор знал о намерении Монтеверди сочинить песнопение на два голоса и позаботился, чтобы — после соло кантуса в первой строке — во второй к нему смог легко присоединиться секстус, с той же музыкой на почти тех же словах. Третья строка точно совпадает как с Библией, так и с завершающимся этой строкой антифоном. Чтобы создать эффектный образный контраст и чуть приблизить целое к текстам театрального рода, компилятор добавил в конце еще одну строку Песни Песней: *Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt*<sup>50</sup>.

ТЕКСТ МОТЕТА	ТЕКСТ АНТИФОНА	ТЕКСТ БИБЛИИ
Pulchra es amica mea suavis et decora filia Ierusalem	ПЯТЫЙ АНТИФОН ВТОРОЙ ВЕЧЕРНИ ПРАЗДНИКА ВЗЯТИЯ БЛАЖЕННОЙ ДЕВЫ НА НЕБЕСА Pulchra es et decora, filia Ierusalem:	ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ СОЛОМОНА
Pulchra es amica mea suavis et decora sicut Ierusalem		
terribilis ut castrorum acies ordinata.	terribilis ut castrorum acies ordinata.	terribilis ut castrorum acies ordinata.
Averte oculos tuos a me quia ipsi me avolare fecerunt.		6.3 Pulchra es amica mea, suavis, et decora sicut Ierusalem:  6.4 Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecerunt.

Таблица 3

И наконец, в центре всей композиции находятся еще два паралитургических текста, имевших широкое хождение во времена Монтеверди. Вместе с Магнификатом и гимном *Ave maris stella* только они непосредственно представляют Новый завет и христианскую догматику (причем и магнификат, и гимн прозвучат позднее).

Текст мотета «Два серафима» представляет собой компиляцию фрагментов из книги пророка Исайи и из Первого соборного послания святого апостола Иоанна Богослова. Как отмечает Уэнем, он почти точно, за исключением опущенного славословия (см. таблицу 4), воспроизводит респонсорий, составление которого приписывается папе Иннокентию III (понтификат 1198–1216). До Тридентского собора этот текст использовался

<sup>50</sup> В Синодальном переводе: «Уклони очи твои от меня, потому что они волнуют меня»; буквально же латинский глагол *avolare* означает «улетать», «спешно уноситься».



ТЕКСТ МОТЕТА	ТЕКСТ РЕСПОНСОРИЯ	ТЕКСТ БИБЛИИ
<p>Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:</p> <p>Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.</p> <p>Tres sunt qui testimonium dant in cœlo Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus. Et hi tres unum sunt.</p> <p>Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.</p>	<p>Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:</p> <p>Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.</p> <p>V. Tres sunt qui testimonium dant in cœlo Pater, Verbum, et Spiritus Sanctus. Et hi tres unum sunt.</p> <p>Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto. Plena est omnis terra gloria eius.</p>	<p>КНИГА ПРОРОКА ИСАИИ</p> <p>6.2 Seraphim stabant super illud 6.3 Et clamabant alter ad alterum, et dicebant</p> <p>Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus exercituum, plena est omnis terra gloria eius.</p> <p>ПЕРВОЕ ПОСЛАНИЕ АПОСТОЛА ИОАННА</p> <p>5.7 Tres sunt qui testimonium dant in cœlo: Pater, verbum, et spiritus sanctus. Et hi tres unum sunt.</p> <p>КНИГА ПРОРОКА ИСАИИ</p> <p>6.3 Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus exercituum, plena est omnis terra gloria eius.</p>

Таблица 4

довольно широко на протяжении литургического года; он входил в богослужения двух его периодов: от октавы Богоявления до третьего воскресения перед Великим Постом и от первого воскресения после Пятидесятницы до Рождественского Поста. Во времена Монтеверди было принято исполнять его в качестве восьмого респонсория католического праздника Троицы [ibid., 44–46]<sup>51</sup>. Вслед за респонсорием текст мотета сообщает о Славе Господней, исполнившей землю, и о догмате Троицы, о Троице, от века заключивших завет на небесах в том, что Отец, Слово и Дух Святой — едино есть. И без сколько-нибудь существенных изменений такой текст предоставлял Монтеверди все возможности для создания яркой в образном отношении, виртуозной музыки. Присутствие его в Вечерне Блаженной Девы — если придерживаться представления о смысловой целостности этого собрания сочинений — действительно интригует.

Анонимное стихотворение *Audi coelum* («Услышь, Небо») в популярной в начале XVII века технике эхо-рифмы — напротив, посвящено исключительно Марии. Знание о том, кто такая Дева Мария, приходит непосредственно с небес. Небо впервые посылает прямой ответ вопрошающему с земли. Откровение, даваемое нам, здесь и сейчас.

Эти откровения, наконец, прорываются — в тексте ясно звучит жажда получить прямое знание о Деве Марии: «Услышь, небо, кто есть та, что сияет, как багряная заря? Скажи мне, прошу, чтобы я Ее благословил». И небеса отвечают: «Мария, та нежная Дева, о которой пророчествовал Иезекииль, Мария, врата Востока». Имеется в виду видение Храма — то самое пророчество Иезекииля, которое вынесено в эпиграф этой статьи: «И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими» (Иез. 44:1–2)<sup>52</sup>.

И заметим, что далее, после мотета «Услышь, Небо» звучит псалом *Lauda Jerusalem*, начинающийся со слов: «Хвали, Иерусалим, Господа; хвали, Сион, Бога твоего, ибо Он укрепляет затворы врат твоих» (Пс. 147:1–2а). На этом примере видно, как привнесенный в богослужение текст «проговаривает» и «договаривает» то, что дано иносказанием, намеком, символом в основном литургическом тексте, который читает композитор. Можно с высокой долей вероятности предположить, что Монтеверди принимал определенное участие в создании экстралитургических текстов Вечерни, брал на себя долю ответственности за их компиляцию — тем большей

<sup>51</sup> В литургическом календаре Западной церкви Троица располагается отдельно от праздника Пятидесятницы, в следующее за ней воскресенье (57 день после Пасхи). В календаре Восточной церкви Троица и Пятидесятница совпадают, а следующее за этим праздником воскресенье отмечается как Собор всех святых.

<sup>52</sup> Остроумное предположение Гардинера о том, что под «вратами Востока» в Вечерне имеется в виду Венеция как крупный морской порт [23, 19], является лишь частью ошибочной теории выдающегося музыканта.

глубины мы можем ожидать в их музыкальном прочтении. С другой стороны, не удивительно, что всю свою композиторскую мощь он направляет непосредственно на «обязательные» литургические ветхозаветные тексты (то есть псалмы, *Vespro* в узком смысле этого термина), чтобы посредством музыки заставить и их говорить «открытым» текстом, посредством музыки «принудить» и их к «откровению» — здесь и сейчас — о том, что таили они многие столетия.

И примечательно, что как раз «проговариваемое» в псалмах почти открытым текстом Монтеверди может оставить без особого внимания — например «неплодную, которая возрадуется своим детям» из второго псалма *cursus*'а Вечерни *Laudate pueri*; или то самое дословное «плод чрева» из четвертого псалма *Nisi Dominus*, как и упомянутые «врата Иерусалима» из *Lauda Jerusalem*. Очевидно, что композитор выстраивает свои сюжетные линии; он не стремится отреагировать на каждую располагающую к музыкальной риторике или к иным способам музыкальной экзегезы деталь текста — таких деталей, в конце концов, просто слишком много; к тому же, прямолинейные повторы одной и той же мысли могли бы дать нежелательный эффект<sup>53</sup>. Только всеобъемлющая интерпретация музыкальных решений Монтеверди, а также их богословских оснований, даст нам шанс постигнуть духовный замысел Вечерни. При этом вопрос о том, могли ли прозвучать собранные в ней литургические пьесы в качестве музыкального оформления какой-нибудь службы при жизни Монтеверди, не имеет первостепенной важности. Вполне достаточно и того, что публикация во все времена представляла собой целостную книгу, которую счастливый человек XXI столетия имеет возможность не только изучать умными глазами, но и слушать во множестве разнообразных исполнений.

\* \* \*

Впечатляющее начало Вечерни — один из тех фрагментов музыки Монтеверди, которые сразу всплывают в памяти при упоминании об этом собрании сочинений. Респонсорий *Domine ad adjuvandum* («Поспеши, Господи, на помощь мне», Пс. 69(70):2b) вместе с полагающимся к нему малым словословием<sup>54</sup> шестиголосный хор декламирует в обычной для католического богослужения того времени манере фобурдона. Поразительная особенность этой литургической пьесы заключается в ее инструментальном сопровождении, которое исполняется «по желанию» (*si placet*). Монтеверди трижды дает прозвучать музыкальному материалу вступительной Токкаты

<sup>53</sup> В музыке начального 109 псалма уже сказано: «рожден Ты из чрева прежде денницы», а словесный мотив «врат Иерусалима» впервые появляется в третьем псалме Вечерни *Laetatus sum*: «Вот, стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим».

<sup>54</sup> *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.* (Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу, как было в начале, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь.) От принятого в Восточной церкви варианта этой краткой молитвы ко Святой Троице латинская формула отличается добавлением слов «как было в начале» (*sicut erat in principio*).

к опере «Орфей»: дважды в сокращении и затем целиком. В отличие от оригинала производный вариант расширен до шестиголосия: добавлена партия *Cornetto secondo / Viola da braccio*, образующая канон с верхним голосом<sup>55</sup>.

В силу инерции восприятия современный слушатель может не заметить новизны и смелости решения Монтеверди. Между тем, внедрение такого яркого фрагмента светской музыки, как Токката, свидетельствует об уникальности сборника в не меньшей степени, чем чередование псалмов с мотетами в шахматном порядке. Роджер Боуэрс использует этот факт как повод для эффектных спекуляций. По его предположению композитор, составляя коллекцию из впечатляющего, но крайне разнородного материала, созданного в разное время и по различным поводам, столкнулся с проблемой единства публикации и решал ее, опираясь на имевшиеся к тому моменту в его творчестве прецеденты. С одной стороны, он мог взять за образец многочастные мадригалы из Пятой и Шестой книг, в том числе сочинения на секстину, написанную Шипионе Аньелли на безвременную смерть певицы Катерины Мартинелли. С другой, вдохновляющим примером протяженной и внутренне единой музыкальной публикации могло послужить свежее издание музыки «Орфея» (1609).

В результате Монтеверди, чтобы сделать свое собрание более привлекательным, как чисто внешне, так и интеллектуально, решил имитировать масштабную схему рационального и всеохватывающего нарратива — наподобие той, которая существовала в его предшествующей опере (отсюда и «странность» расположения псалмов и мотетов в публикации). А чтобы эта особенность коллекции сразу же бросалась в глаза, он эффектно подчеркнул ее введением музыки Токкаты в первую из литургических пьес, создавая тем самым впечатление интродукции к театральному представлению. Такое решение могло быть принято только в последний момент перед публикацией, когда музыка остальных номеров была уже готова и был определен причудливый порядок их последования; тем самым Боуэрс датирует Токкату 1610 годом. «Вряд ли он мог сделать более наглядной для современников свою заботу о том, чтобы эти две публикации, совершенно различные по содержанию и по характеру, воспринимались как подчиненные общему временному принципу упорядоченного линейного расположения материала: в первом случае, отражающему драматическую природу сочинения, во втором — чисто косметическому. Его публикация [1610 года] в действительности никогда не представляла собой ничего, кроме совокупности дискретных и не связанных между собой частей; их вопиющую

<sup>55</sup> Одна из очевидных причин расширения ансамбля — необходимость дублировать все вокальные голоса на слове «Аллилуйя». Возможность того, что респонсорий был написан раньше Токкаты и последняя представляет собой его редукцию, маловероятна и отвергается всеми исследователями партитуры. Использование материала Токкаты в респонсории является важным аргументом в спорах о дате создания Вечерни (особенно весомым в том случае, если мы считаем, что входящие в собрание пьесы создавались примерно в один период времени или даже одновременно).

несогласованность вуалировал хитро выдуманный фасад временной линейности и прочного интеллектуального единства», — подытоживает свою теорию Боуэрс [14, 370].

Тезисы ученого легко уязвимы для критики. Его инсинуации относительно крайней разнородности и стилевой несогласованности пьес Вечерни не подкреплены ничем, кроме собственных ощущений, и являются по сути лишь субъективным оценочным суждением. Тем не менее, интуиция не изменила автору дискуссионной статьи в его суждениях о театральности Вечерни, о присутствии в ней последовательного линейного повествования, нарратива. Боуэрс голословно объявляет этот нарратив иллюзией — уловкой, к которой пришлось прибегнуть Монтеверди, чтобы как-то внутренне согласовать публикацию. Но изложенные выше наблюдения над одними лишь текстами, которые использовал композитор (и более того, к созданию и конфигурированию которых он был в той или иной степени причастен), ставят подобные утверждения под сомнение. Рассмотрение же собственно музыкальной символики Вечерни позволяет говорить о продуманной драматургии в музыке этого собрания — и в самом деле в чем-то подобной развитию оперного сюжета.

Главная специфика такой драматургии, отличающая ее от логики обычного театрального повествования, — в ее двухмерности: псалмы и мотеты развивают свои «сюжетные» линии, между которыми возникает множество переключек и отражений. Судьба Девы Марии воспринимается в контексте истории народа Божьего, в то время как последняя вершится под покровительством Богородицы и при ее непосредственном участии.

История Девы Марии — это прежде всего два мотета на тексты Песни Песней. *Nigra sum*, следующий непосредственно за начальным пророческим псалмом, — иносказание Благовещения. Благодаря музыке оно почти перестает быть и но-сказанием; «Встань, подруга моя и иди!» — это, конечно, не что иное как призыв к Деве со смирением принять Богоматеринство (см. пример 3).

3

Мотет *Nigra sum*, SV 206:3, т. 14–17

sur - - - ge, sur - - ge, [sur]

О том, что «вторая практика» Монтеверди состоит не в простой реакции на располагающие к музыкальному живописанию слова, а в тонком осмыслении зачастую вовсе не лежащих на поверхности духовных смыслов, свидетельствует и наблюдение Джона Уэнема [42, 49, 52]. Композитор, на

первый взгляд неожиданно, риторически — при помощи фигуры *gradatio* — выделяет слово *ideo* (потому): «Черна я, но прекрасна, дочери Иерусалима, / Потому полюбил меня царь». Однако это не удивит понимающего духовную суть текста слушателя. Невеста черна не от рождения, а от долгой работы в винограднике, под палящим солнцем<sup>56</sup>; это девушка низкого звания, на которую царь обращает внимание и за красоту, отнюдь не очевидную, возвышает ее и объявляет своей невестой. Этот сюжет образует параллель к истории смиренной Девы Марии, о которой та сама говорит в своей Песни: «...призрел Он на смирение Рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды; <...> сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его» (Лк. 1:48–49).

Наконец, здесь же, в мотете *Nigra sum*, Монтеверди тонко и почти не заметно начинает формирование духовного сюжета, пронизывающего и объединяющего всё собрание его псалмов и мотетов. При проведении начальной фразы (*Nigra sum, sed formosa, filia Jerusalem*) и следующем далее ее повторении композитор устраивает затейливую игру с повторами слов, в результате которой в первом случае фраза завершается выразительным жестом (краткой и легкой восходящей интонацией и затем трепетной остановкой-каденцией в среднем регистре) на слове *formosa*, а во втором — похожей фигурой на слове *Jerusalem*. Поверх развертывания текстовой фразы со своим собственным содержанием Монтеверди ассоциирует красоту Невесты и град Иерусалим, и при этом оба образа оказываются отмечены музыкальной идеей вознесения, пусть еще и не реализованной во всем подобающем ей масштабе.

Эта идея получает развитие в начале следующего, двухголосного мотета *Pulchra es*<sup>57</sup>. Слова, указывающие на красоту Невесты, отмечены здесь распевками, рисунок которых имеет более или менее выраженный потенциал устремления вверх. При этом мелодическая фигура в первой каденции, на словах *filia Jerusalem*, представляет собой довольно близкий вариант к распеву слов *formosa* и *Jerusalem* в первом из мотетов — тех самых, на которые мы обращали внимание. При варьированном повторе словесной фразы на два голоса устремление только усиливается: на словах *decora* и *sicut* возникает и затем секвенцируется на кварту вверх новая мелодическая фигура, включающая в себя энергичный восходящий ход на октаву (и лишь каденция на слове *Jerusalem* может служить ей временным противовесом). Кульминация в развитии этой музыкальной идеи приходится на следующую фразу: «Страшна как крепость готовая к бою». Восходящее движение на слове *ordinata* («готовая») напоминает анабасис призыва *surge*

<sup>56</sup> Буквальное восприятие этого фрагмента Песни Песней привело к распространению в Средние века на Западе культа Черной мадонны.

<sup>57</sup> Внешний организующий принцип последовательности четырех мотетов в Вечерне — возрастание количества голосов: от одного до двух, трех и, наконец, шести в *Audi coelum*.

в предыдущем мотете, и в духовном иносказании относится к готовности Девы Марии принять волю Бога (см. пример 4)<sup>58</sup>.

4 Мотет *Pulchra es*, SV 206:5, т. 14–23

et de - - - co - ra si -  
 et de - - - co - - - ra si -  
 - cut Je - ru - sa - lem ter - ri - bi - lis ut cas - tro -  
 - cut Je - ru - sa - lem ter - ri - bi - lis ut cas - tro -  
 - rum a - ci - es or - - - di - na - ta  
 rum a - ci - es or - - - di - na - ta

Другой, также очень важный смысловой оттенок этого текста, выделяемого Монтеверди и образующего центр композиции мотета *Nigra sum*, — уподобление Невесты (то есть Богородицы) грозной крепости, готовой к бою.

Добавление еще одной строки библейского текста к антифону вечерни компилятором (о чем было сказано ранее, при анализе происхождения данного текста), выполняя композиционную и образную функции, обосновано также и с духовной точки зрения. Ликование Жениха — связанное в тексте прежде всего с глаголом *avolare*, который подчеркивается то сменой мензуры на трехдольную, то широкими распевами в пунктирном ритме (напоминающими более короткие распевы на словах *pulchra* и *amica* в начале мотета), — можно отнести к радости Святого Духа, от которого Марии предстоит зачать Сына, а можно и к радости всего народа Божьего, для которого в праздник Благовещения начинается дорога к Небесам (см. пример 5).

<sup>58</sup> «Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел» (Лк. 1:38).

qui - a ip - si me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo -

la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo - la - - -

- - - re, ip - si me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt

me me a - vo - la - re fe - ce - runt. A - ver - te o  
A - ver - te o

Окончание этого пути Матери Божьей и вместе с нею всего человечества — праздник Успения, или, как принято именовать его в католической традиции, Взятия Девы Марии на Небеса. С этим событием литургического года и связан, прежде всего, последний, четвертый мотет Вечерни «Услышь, Небо».

Исходя из того, что текст этого номера Вечерни — единственный во всем собрании — не происходит из Библии или из богослужебного чина, а также из игровой природы эхо-поэзии, можно недооценить значение этой пьесы — на самом деле являющейся важнейшим смысловым узлом всего опуса



Монтеверди<sup>59</sup>. Вопрошающий предельно серьезен: после всех иносказаний Священного Писания он хочет получить прямой ответ на свои вопросы о Богородице; словесная игра призвана завуалировать его дерзость, а также дерзость некоторых озвучиваемых формулировок, касающихся самой сердцевины богословского учения о Богородице.

Словесную игру дополняет и усиливает игра с музыкальным живописанием. Ее кульминация наступает в тот сакраментальный момент, когда впервые прозвучит имя Девы. Virtuозные пассажи солиста-тенора роскошно подчеркивают расстояние между землей и небесами, подражают покачиванию спокойной морской глади — и в этот момент происходит омонимическая подмена, сопровождаемая тонкими преобразованиями музыкальной интонации; живописные *maria* (моря) отзываются святым именем Девы, которое произносится поначалу с крайне простой и вместе с тем проникновенной секундовой интонацией, совсем без распевов, — *Maria*.

6 Мотет *Audio caelum*, SV 206:9, т. 25–31

ter - ras,  
coe - los, Ma - ri - a, Ma - ri - a, [Ma]  
Ma - ri - a, Ma - ri - a,

<sup>59</sup> И это далеко не единственный случай в духовной музыке барокко, когда о самых серьезных вещах мы узнаем в игровой форме, в форме почти легкомысленной забавы. Яркий пример, располагающийся на противоположном временном полюсе эпохи, у самого ее окончания, — ария с эхо из Рождественской оратории И. С. Баха *Flöbt, mein Heiland*.

Это маленькое рукотворное музыкальное чудо для непосвященной публики может показаться знаком к окончанию внимательного прослушивания пьесы; и действительно, что еще увлекательного может ожидать нас в ее довольно длительном продолжении? Но тут-то и начинается действие самое главное. В виде простой речитации, без каких бы то ни было чудес музыкальной риторики или живописи, звучат крайне важные слова, толкующие пророчество Иезекииля: первая из людей проследовавшая на Небеса, Дева Мария открывает на них дорогу всем людям; она не просто исцеляет грехи, будучи заступницей за человечество перед Богом-Отцом («посредницей» в терминологии Западной церкви), но, побеждая последствия первородного греха, изгоняет смерть, помогая восторжествовать Жизни вечной:

Мария, та нежная Дева,  
о которой пророчествовал Иезекииль,  
Мария, врата Востока  
Эхо: Такова!

Те святые и счастливые Врата,  
Через которые была изгнана смерть  
И вошла жизнь  
Эхо: Так!

Всегда надежная посредница  
Между людьми и Богом,  
Целительница грехов  
Эхо: Посредница!

О том, до какой степени такая благая весть соответствует догматам католического вероучения, могла бы судить Святая инквизиция (то есть церковный суд по основным вопросам веры). Но если воспринимать эти стихи вне контекста, такими, каковы они есть, то Дева Мария предстает в них единственной Спасительницей и Искупительницей человечества и единственной Посредницей между человеком и Богом, землей и Небесами, — и тем самым мы получаем зеркальное отражение протестантской (в частности, лютеранской) догматики, согласно которой эти функции всецело принадлежат Иисусу Христу. Удивительно ли, что в момент произнесения этой вести роль музыки сводится к минимуму: ничто не должно отвлекать слушателя от смысла слов, ради которых и был затеян этот немного игривый, как могло показаться поначалу, диалог с Небом.

Зато воодушевление христиан, возносящихся вслед за Блаженной Девой на небеса, получает крайне эффектное отражение в музыке: сначала виртуозный пассаж тенора, охватывающий диапазон этого голоса от нижних до верхних нот, а затем вступление шестиголосного ансамбля — совокупное восклицание всего человечества, начинающего свое шествие (см. пример 7). Как нам предстоит увидеть, этот момент явно перекликается с эпизодами

il - la il-la dul - cis pre-di-ca - ta a Prophe-tis E-ze - chi-el por-ta O-ri-en-  
ta - lis. Il - la sacra, et fe - lix por-ta per quam mors fuit expul-sa introduxit au tem  
vi - ta. Quae sem per tu-um est me-dium inter ho-minem et De-um pro cul - pis re-  
me - dium. Om - - - - -  
O - mnes,  
O - mnes,  
O - mnes,  
nes, Om - nes,  
Om - nes,  
O - mnes,

псалма *Lætatus sum*, в тексте которого Монтеверди увидел намек на грядущее вознесение человечества на Небеса.

Финал мотета лишь укрепляет уверенность в том, что *Audi coelum* — сочинение не просто серьезное, но, возможно, даже главное в богословской концепции Вечерни — созданное под влиянием сторонников учения о Непорочном зачатии Девы Марии и в соответствии с их религиозной доктриной. Подобно респонсорию, каждому из пяти псалмов, гимну и магнификату, пьеса завершается молитвой ко Святой Троице, на сей раз изложенной, однако, особым образом. Автор текста смог соблюсти необходимую осторожность: его обращение через запятую сначала к двум из трех лиц христианского Бога, а затем и к Деве Марии является лишь просьбой о заступничестве («да хранит нас...», *præstet nobis*), а не славословием; явного покушения на основной догмат веры в такой молитве, разумеется, нет. Однако инерция восприятия играет свою роль<sup>60</sup>, и заключение последнего — самого продолжительного и насыщенного богословскими формулировками — мотета возносит Богородицу почти на один уровень с Троицей Богом.

Подобно славословиям других пьес Вечерни, молитва о заступничестве весьма продолжительна и состоит из нескольких ярко контрастных разделов. Первый — собственно обращение к Отцу, Сыну и Деве Марии за помощью — положен на музыку предыдущей строфы стихотворения, призыв к шествию; молитва произносится «на ходу» (см. пример 8а).

Второй раздел завершает серию эхо-рифмовок. Активное поступательное движение прекращается, словно возносящиеся на Небеса окончательно покинули сферу земного притяжения. На «парящее» обращение первого тенора к Богородице *dulce miseris solamen* («сладостное утешение страждущих»), выделяющее Деву Марию из ряда тех троих, к кому до сих пор адресовалась молитва, второй тенор, квинтус, отвечает *Amen* («Воистину», или «Так оно и есть»; см. пример 8б).

Здесь будет уместно вспомнить рассмотренный ранее фрагмент *Agnus Dei I* из Мессы, где на словах *miserere nobis* появляется музыкальный материал, благословляющий — в мотете Гомбера — Ту, что носила Сына во чреве. В обоих случаях страждущие (*miseri*) возлагают все свои упования — в том числе, по-видимому, и упование на конечное спасение и обретение Царствия Божьего — на Богородицу, единственную из людей уже вознесшуюся на Небеса. Не удивительно, что в заключительном, третьем разделе

<sup>60</sup> Приведем полный текст этой своеобразной молитвы: «Да хранит нас Бог Отец, / и Сын, и Матерь, / Имя Которой мы призываем, / Сладостное утешение страждущих. / Эхо: Аминь! / Благословенна Ты, Дева Мария, / Во веки веков». Нетрудно заметить в ней целый ряд конструктивных элементов, заимствованных из малого славословия: это и обращение к трем лицам, и возглас «аминь», и формула *in sæcula sæculorum*. Можно обратить внимание и на то, что глагол *præstet*, с которого молитва начинается, стоит в форме конъюнктива третьего лица единственного числа (а не множественного). Не следует ли из этого, что «Бог Отец, Сын и Матерь Божья — едино есть»?

8а

Мотет *Audio caelum*, SV 206:9, т. 70–77

Prae - stet, prae - stet no - bis  
Prae - stet,  
Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,  
Prae - stet, prae - stet no - bis De - us, prae - stet  
Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,  
Prae - stet, prae - stet no - bis De - us,

De - us, Pa - ter hoc et Fi - li - us et ma - ter,  
prae - stet no - bis De - us, Pa - ter hoc et Fi - li - us  
prae - stet  
no - bis De - us Pa - ter hoc et Fi - li - us et ma - ter

8б

Мотет *Audio caelum*, SV 206:9, т. 88–92

mi - se-ris so - la - - - men.  
A - - - - men.

Be - nedic - ta es vir - go Mari - a, in se - cu - lorum se - cu - la, be - nedic - ta  
 Be - nedic - ta es vir - go Mari - a, in se - cu - lorum se - cu - la, be - ne - dic - ta  
 Be - ne - dic - ta es, be - nedic - ta  
 Be - ne - dic - ta es  
 Be - ne - dic - ta es vir - go Mari - a  
 Be - nedic - ta es, Be - ne - dic - ta es vir - go Mari - a

es vir - go Ma - ri - a, in se - cu - lo - rum se - - - cu - la.  
 es vir - go Ma - ri - a, in se - cu - lo - rum se - cu - la.  
 es vir - go Ma - ri - a, in se - cu - lo - rum se - cu - la.  
 vir - go Ma - ri - a, in se - cu - lo - rum se - - - cu - la.  
 be - ne - dic - ta es vir - go Ma - ri - a, in se - cu - lorum se - cu - la.  
 in se - cu - lorum se - cu - la, in se - cu - lo - rum se - cu - la.

Tres sunt, qui testi-mo - ni-um dant in cae - lo,  
 Tres sunt, qui testimo - ni-um dant in cae - lo,  
 Tres sunt, qui testimo - ni-um dant, dant in cae - lo,

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -  
 Ver - - - - -

et Spi - ri-tus San -  
 - - - - - bum, et Spi - ri-tus San -  
 - - - - - bum, et Spi-ri-tus San - -

ctus, et hi tres u - num sunt, et hi tres u - num sunt.  
 ctus, et hi tres u - num sunt, et hi tres u - num sunt.  
 ctus, et hi tres u - num sunt, et hi tres u - num sunt.

молитвы не только произносится благословение Деве Марии в веках, но и дается музыкальный образ Ее пребывания в вечности (см. пример 8в)<sup>61</sup>.

Благодаря мотету *Audi coelum* мы можем сформулировать основную богословскую проблему Вечерни Блаженной Девы: стремление непротиворечиво соединить средневековое поклонение Деве Марии как Царице Небесной с основным догматом христианской веры — представлением о Троице Боге. В этой связи у нас уже не должны вызывать удивление ни весьма тщательная, всякий раз индивидуальная музыкальная трактовка каждого из малых славословий, ни присутствие в собрании сочинений мотета *Duo Seraphim*, основанного на тексте респонсория праздника Троицы. Парящая музыка крайних разделов этого мотета-славословия звучит как бы вне времени; перед нами предстает сам Совет пречечный, о котором упоминает православная стихира праздника Благовещения<sup>62</sup>, — изначальный замысел, который был у Бога до сотворения мира, «прежде веков», *in principio*. Средний раздел мотета изображает это «таинство от века»: возносящиеся ввысь пассажи виртуозных теноров<sup>63</sup> символизируют явление сначала первого, затем второго и, наконец, третьего лица Бога, после чего разрешение трезвучий в унисоны специфически музыкальными средствами дает чувственное представление о догмате Троицества (см. пример 9).

С этой самой временной отметки и начинается вторая «сюжетная» линия Вечерни. Пророческий псалом 109 (110), представляющий собой своего рода «пролог на Небесах», живописует в звуках ветхозаветный образ Бога Отца, «прежде всех век» обращающегося к Своему Сыну («сидящу одесную Отца»). Проведение интонации четвертого псалмового тона в партии второго сопрано (секстуса) предвосхищается последовательно похожими мелодическими оборотами в теноре, квинтуса и в басу (см. пример 10).

Эта серия тихих имитаций (изображающих, по-видимому, пречечное бытие Слова) предваряет господствующий в псалме образ Грозного Судии,

<sup>61</sup> При этом словесная формула *Benedicta es, virgo Maria* напоминает о приветствии архангела Гавриила: *Ave gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus* («радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами»; Лк. 1:28) и о восклицании прав. Елисаветы: *Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui* («благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!»; Лк. 1:42). Последнее служило одним из доводов иммакулятистов, которые видели в нем указание на то, что Матерь Божия была в той же мере свободна от действия первородного греха, как и ее Сын.

Помимо предвосхищения будущего догмата о Непорочном зачатии Девы Марии в тексте и музыке мотета *Audi coelum* присутствуют и другие, тесно связанные с этим богословским положением, представления, постепенно закрепившиеся в учении Католической церкви: в частности, это догматы о взятии Девы Марии в Небесную Славу с телом и душой, а также о Ее соискупительном служении.

<sup>62</sup> Совет пречечный открывая Тебе, Отроковица, Гавриил предста, Тебе лобзая и вещая: Радуйся.

<sup>63</sup> Боуэрс отмечает, что мотет был несомненно рассчитан на блистательное трио теноров, собранное в капелле герцога Винченцо I: Франческо Рази, Пандольфо дель Гранде и Франческо Компаньоло [14, 363].



10

Псалом *Dixit Dominus*, SV 206:2, т. 1–8

Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o

Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o Di - xit Do - minus Do - mi - no

Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o Di -

Di - xit Do - minus Do - mi - no

Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o:

Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o:

Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o Do - mi - no me - o:

me - o Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o:

- xit Do - minus Do - mi - no me - o Do - mi - no me - o:

me - o Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o:



Ил. 1. П. П. Рубенс. Семейство Гонзага поклоняется Святой Троице

беспощадно карающего своих врагов<sup>64</sup>. Сочинение просто по своему строению, но эта простота дает яркий образный эффект. Вплоть до начала малого славословия нечетные стихи, основанные на псалмовом тоне, чередуются с четными, представляющими собой фобурдон; псалмовый тон при этом чередовании не транспонируется. Использование фобурдона — не просто дань широко распространенной в то время практике церковного пения. Энергичная хоровая декламация слов способна внушить ужас, а летящий распев на местоимениях второго лица *tuos* и *tuorum* воспринимается как жест Отца, указующего на Сына. Это и есть пророчество о Мессии, заложенное в самом тексте псалма.

Однако Монтеверди прочитывает в этом тексте нечто большее. Музыка третьего стиха создает сильнейший контраст к только что прозвучавшему фобурдону, хотя его текст, как кажется на первый взгляд, к этому не располагает: «Жезл силы Твоей пошлет Господь с Сиона: господствуй среди врагов Твоих» (*Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion*).

11

Псалом *Dixit Dominus*, SV 206:2, т. 28–35

Vir - gam vir - tu - tis tu - - - - ae e -

mi - tet Do - mi - nus ex Si - - on: Vir - gam vir - tu - tis

Vir - gam vir - tu - tis tu -

Vir - gam vir - tu - tis tu -

tu - - - - ae e - mi - tet Do - minus ex Si - on:

- - - - ae e - mi - tet Do - minus ex Si - on:

ae e - mi - tet Do - mi - nus ex Si - on:

<sup>64</sup> «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих к подножию ног Твоих» (Пс. 109 (110):1).

Этот «разящий жест» Монтеверди поручает тихому дуэту сопрано, звучащему на фоне кантуса фирмуса в басу, — тому самому дуэту, который во втором мотете (*Pulchra es*) поет: «Прекрасна ты, подруга моя, дочь Иерусалима», — текст из Песни Песней, обращенный в мотете к Невесте. Чтобы понять смысл такого решения Монтеверди, надо вспомнить о том, что в христианской традиции одним из ветхозаветных прообразов Девы Марии является расцветший миндалевидным деревом жезл Аарона (Чис. 17:1–8). Имеет место и игра слов, разумеется, не предусмотренная в Священном Писании, зато широко практиковавшаяся в средневековой поэзии: существительные «жезл» (*virga*) и «дева» (*virgo*), взятые в именительном падеже, звучат на латинском языке почти одинаково.

Таким образом в главный мессианский псалом привносится пророчество о Деве Марии, которое воспринимается посвященным слушателем естественно, как совершенно осязаемое. Мария, по рождению земная женщина, включается в предвечный замысел Бога, изначально оказываясь рядом со Святой Троицей, причастной к Ней.

О близости псалма *Dixit Dominus* мотету «Два серафима» свидетельствует и одна из «странностей» этого сочинения, традиционно ставящая в тупик его исследователей. В начале славословия псалмовый тон транспонируется с ля на соль, в нарушение ладовых норм [42, 62].

12

Псалом *Dixit Dominus*, SV 206:2, т. 114–122

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to.

Сознательно предусмотренная Монтеверди аллюзия на звучание первых тактов мотета и желание композитора отразить в музыке представление о Предвечном совете Святой Троицы исчерпывающе объясняют этот резкий и неожиданный контраст.

Псалом *Laudate pueri* часто называют «молитвой смиренных». По сравнению с начальным псалмом в восьмиголосном сочинении Монтеверди на эту библейскую молитву появляются координаты времени и пространства: небо и земля, настоящее и будущее. Текст Псалма 112 (113) дает множество поводов для применения средств музыкальной риторики. Изыскивать в нем дополнительные, «недосказанные» богословские мотивы композитор не стремится, зато имеющимися возможностями распоряжается весьма изобретательно; в музыкальном живописании принимают участие даже те голоса, которые излагают мелодию псалмового тона. Так, в четвертом и пятом стихах Псалма, в которых говорится о славе Господа, высоко вознесшегося над миром («Высок над всеми народами Господь, над небесами слава Его»; Пс. 112 (113):4), кантус фирмус проводится соответственно в сопрано

и секстусе, а образующие канон пассажи двух виртуозных теноров в музыке четвертого стиха возвещают славу Божию<sup>65</sup>.

13 Псалом *Laudate pueri*, SV 206:4, т. 27–32

Ex-cel - sus su - per o - mnes gen - tes Do -

[ni.]

[nus] et su - per coe -

[nus] et su - per coe -

- mi - nus et su - per coe - los glo - -

- - los glo - - - - - ri - a

- - los glo - - - - - ri - a e - ius,

ri - - a e - - - ius.

[ni.]

[nus] e - ius, glo - - - ri - a e - i - i - us.

[nus] glo - ri - a e - ius, glo - ri - a e - - - ius.

Бог *respicit* (то есть печется, заботится) о Своем народе, «поднимая с земли бедного и возвышая нищего». Монтеверди противопоставляет

<sup>65</sup> Можно предположить, что во времена Монтеверди это сочинение исполнялось ансамблем солистов – виртуозов герцогской капеллы.

вертикальные границы музыкального пространства и указывает вектор — восходящий — развития действия. К числу «смиранных», от лица которых и поется этот псалом, бесспорно принадлежит и Дева Мария; более того, она является первой среди них. И эта мысль настолько очевидна, что Монтеверди не приходится ее искусственно подчеркивать<sup>66</sup>. Зато он эффектно выделяет мысль о смирении Самого вознесшегося на Небеса Бога, камерно и проникновенно преподнося слова *et humilia* («и со смирением»), после чего басы канонически очерчивают пространство между небесами и землей<sup>67</sup>.

14 Псалом *Laudate pueri*, SV 206:4, т. 39–45

et hu - mi - li - a re - spicit in coe-lo, re - spicit in  
 et hu - mi - li - a re - spicit in coe-lo, re - spicit in coe-lo et in

<sup>66</sup> К примеру, текст заключительного, восьмого стиха Псалма («Вселяет бесплодную в дом матерью, радующейся детям») при желании можно было бы попробовать соотнести с материнством Девы Марии. Но последняя никогда не была бесплодной: слова молитвы в данном случае скорее применимы по отношению к праведной Елисавете, зачавшей и родившей Иоанна Крестителя в преклонные годы. В результате Монтеверди не придает этому стиху особого музыкального веса, плавно переходя от него к малому славословию.

<sup>67</sup> В мотете *Audi coelum* аналогичный прием живописания (*hypotyposis*) мирового пространства, раскинувшегося между небесами и землей, подготавливает возвешение имени Девы (ср. пример 6). Вероятно, что подобная параллель возникла как осознанное решение Монтеверди, а не как автоматическая реакция на похожие реалии, фигурирующие в словесном тексте.

## 14 (продолжение)

Su - sci tans, su - sci tans, su - sci  
 ra? Su - sci tans, su - sci tans, su  
 Su - sci tans, su - sci tans, su - sci  
 Su - sci tans, su - sci tans, su - sci  
 Su - sci tans, su - sci  
 coe - lo et in ter - ra? Su - sci tans, su - sci tans, su - sci  
 ter - ra, et in ter - ra? Su - sci tans, su - sci tans, su - sci

Наконец, возвышение смиренной Девы прообразуют слова и музыка процитированного выше на русском языке шестого стиха: *Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem*. Текст псалма не оставляет композитору иного выбора, как дважды использовать фигуру восхождения (anabasis), но композитор реализует идею восходящего движения с изяществом. Он возносит своего героя не прямолинейным гаммообразным движением, а в несколько небольших аккуратных подъемов, «бережно», так, чтобы от резкой перемены положения в музыкальном пространстве у смиренного бедняка не закружилась голова (см. пример 15).

В «Псалме восхождения» *Lætatus sum*, написанном в форме строфических вариаций и поражающем смелостью и разнообразием фактурных решений, говорится о радостной готовности войти в дом Господень. Музыка же благодаря «шагающему басу» (тема А) почти что зримо представляет это шествие; и здесь снова сказывается опыт Монтеверди — оперного композитора, впервые выведшего шествие на сцену в четвертом акте «Орфея» (см. пример 16).

В самом тексте псалма речь идет о паломниках, направляющихся в Иерусалим. Однако цель композитора состоит вовсе не в том, чтобы нарисовать картину из жизни ветхозаветных иудеев. Ему приходится вновь применить все свое остроумие для того, чтобы нагрузить библейский текст новыми смыслами. Так, по наблюдению Уэнема, во втором тематическом разделе сочинения (тема В) Монтеверди вводит басовую формулу романески — полностью идентичную той, что встречается в опубликованном в 1609 году

15

Псалом *Laudate pueri*, SV 206:4, т. 50–53

e - ri-gens, e - ri - gens, e - ri-gens, e - ri - gens  
 e - ri-gens, e - ri - gens, e - ri-gens, e - ri - gens  
 ri - - - gens pau - pe-rem:  
 re  
 e - ri-gens, e - ri - gens, e - ri-gens, e - ri - gens pau - pe-rem:  
 re e - ri-gens, e - ri - gens, e - ri-gens, e - ri - gens pau - pe-rem:  
 re  
 re

16

Псалом *Lætatus sum*, SV 206:6, т. 1–5

Lae - ta - tus sum in his que dic - ta sunt mi - hi:



сочинении Сиджизмондо д'Индия, еще одного новатора музыкального искусства, чья биография была тесно связана с Мантуей [42, 71]. Ученый не без основания полагает, что подобная цитата могла быть скрытым комплиментом Риму и лично понтифику. Но было ли это единственной целью композитора? Ведь для того, чтобы столь тонкий замысел сработал, было необходимо, чтобы Павел V внимательно прослушал всю преподнесенную ему коллекцию музыки и распознал в одной из пьес весьма тонкий намек. В этой связи обращает на себя внимание важная деталь: обе цитаты романески в псалме точно соответствуют появлению в его тексте слова «Иерусалим».

17

Псалом *Lætatus sum*, SV 206:6, т. 17–20

in - a - tri-is tu - is Je - ru - sa - lem.  
 in - a - tri-is tu - is Je - ru - sa - lem.  
 in - a - tri-is tu - is Je - ru - sa - lem.  
 in - a - tri-is in - a - tri-is tu - is Je - ru - sa - lem.  
 in - a - tri-is, in - a - tri-is tu - is Je - ru - sa - lem.  
 in - a - tri-is, in - a - tri-is tu - is Je - ru - sa - lem.

Можно предположить поэтому, что цитату следует понимать несколько шире, чем это делает Уэнем, — как указание на «Святой Град» вообще, каковым в разных исторических обстоятельствах могут выступать и современный Монтеверди центр католического паломничества Рим, и древний Иерусалим, куда стекались на праздник Пасхи иудеи. Смысл псалма в этом контексте значительно расширяется, но и этой генерализации оказывается недостаточно композитору, последовательно выстраивающему собственный духовный сюжет. По ходу шествия паломников возникают новые «странности». Так, в начале четвертой строки текста на словах *Illuc enim ascenderunt tribus tribus Domini* («Туда ведь восходят колена, колена Господни») у дуэта сопрано, а затем и у дуэта теноров на фоне органного пункта в басу возникают парящие пассажи, гораздо более подходящие для серафимов, славящих в вечности Бога, чем для ступающих по земной тверди путешественников (см. пример 18а).

18a

Псалом *Lætatus sum*, SV 206:6, т. 29–37

125

Особенно же странным может показаться выбор слов, на которые эти пассажи приходится: *illuc enim* («туда ведь»); когда же в тексте появляется глагол *ascenderunt*, регулярная поступь возобновляется. Остается лишь предположить, что Монтеверди хотел указать тем самым истинное направление, в котором движутся паломники, а вместе с ними и вся история народа Божьего — не в земной Град, который никогда не бывает вечным (даже если это такие центры духовной истории человечества, как Иерусалим или Рим), а в Град небесный. И еще один фрагмент псалма, в котором композитор вновь немотивированно вводит топос воспарения, подтверждает эту нашу догадку. На сей раз возносящиеся к Небесам фигуры на фоне органного пункта возникают на совсем странном и неожиданном месте: распевается предлог *propter* в начале восьмой строки псалма (см. пример 186).

186

Псалом *Lætatus sum*, SV 206:6, т. 78–84

Pro - - - pter, pro - - - pter, propter, propter fratres

Pro - - - pter, pro - - - pter, propter fratres

Pro - - - pter, propter fratres

Pro - - - pter, propter fratres

Pro - - - pter, propter fratres

Pro - - - pter, propter fratres

Но и общий смысл данной строки — «Ради братьев моих и ближних моих говорю: мир тебе, [Иерусалим]» — очевидно, не располагает к подобному яркому эффекту. К столь неаккуратному вторжению в смысловой ряд библейского текста у композитора должны были быть особые мотивы.

«Разгадкой» может служить явное интонационное сходство этого фрагмента с тем музыкальным эпизодом из пятого действия «Орфея», когда главный герой и его божественный отец Аполлон с виртуозным пением возносятся на небеса. Удивительно, что многочисленные исследователи, обсуждавшие проблему музыкальных связей Вечерни с первым оперным шедевром Монтеверди, упустили из вида эту цитату.

19 *L'Orfeo, favola in musica, SV 318, 5 действие*

Sa - liam, sa - liam

sa - liam

can-tan Can

Поступь паломников на пути в земной град Иерусалим превращается в парение на пути к Иерусалиму небесному. Сразу после псалма *Lætatus sum* прозвучит мотет *Duo Seraphim*. Можно вообразить, что две ветви духовного сюжета Вечерни в этот момент пересекаются, и воспарившие по воле композитора в Небесный Град паломники в чувственной форме познают не поддающееся постижению разумом таинство Святой Троицы...

Третий из псалмов Вечерни Блаженной Девы настолько ярок, образен, насыщен событиями и нетривиален по композиторскому решению, что пара оставшихся сочинений на псалмовые тексты, шумно прославляющих Небесный Иерусалим, может показаться уже не столь важной в богословском отношении<sup>68</sup>. Тем не менее, именно «консервативный» псалом для двух пятиголосных хоров *Nisi Dominus* завершает историю восхождения человечества в Небесный Иерусалим и расставляет в ней важные заключительные акценты.

<sup>68</sup> Аргументами в пользу мысли о второстепенном значении двух последних псалмов могут служить наблюдения Курцмана. Исследователь обращает внимание на то, что в нотном тексте псалма *Nisi Dominus* почти отсутствуют опечатки: очевидно, что он набирался типографией Амадино на основе чистой рукописной копии. Также Курцман указывает на консервативный стиль псалмов *Nisi Dominus* и *Lauda Jerusalem*, из чего приходит к выводу, что эти два сочинения были созданы раньше других пьес, вошедших в собрание [24, 19–20].

При анализе этого псалма вновь следует обратить внимание на некоторые его неожиданные особенности. Например, в отличие от других псалмов Вечерни, Монтеверди начинает это сочинение без сольной интонации. Голоса вступают канонически на минимальном расстоянии, сразу же производя эффект массивного звучания: сопрано первого хора, тенор второго, сопрано второго и квинтус первого (начиная с третьей ноты в этой партии) имитируют одну и ту же мелодию на расстоянии четверти; свои миниатюрные каноны возникают соответственно между парой альтов и между парой басов.

20

Псалом *Nisi Dominus*, SV 206:8, т. 1–4

Ni-si, Do - - mi - nus ni - si Do - -

Ni - si Do-mi nus, ni - si Do-minus, ni - si Do - minus

Ni - - si

Ni-si, ni-si Do - - mi-nus, ni - si Do - - mi-nus

Ni - si, ni - si Do - mi - nus, ae

Ni-si, Do - - mi - nus, Ni-si, Do - - minus,

Ni - si Do-mi nus, ni - si Dominus, ni - si Do - - mi

Ni - si Do - - mi-nus, ni-si Do - mi - nus,

Ni - - si

Ni - si, ni - si, ni - si Do - - mi

Начиная со второго стиха хоры энергично декламируют текст псалма в аккордовом складе, однако, ввиду относительной краткости текста Псалма 126 (127), стихи не распределены между двумя хорами поочередно, как это происходит обычно, а пропеваются каждый дважды — сначала одним, потом другим хором. Среди этой декламации проходит и упоминание о «плоде чрева»: Монтеверди не выделяет эту текстовую деталь особо, поскольку сюжеты Совета Превечного и Благовещения уже остались позади.

21

Псалом *Nisi Dominus*, SV 206:8, т. 58–61

ec - ce haere - di - tas Do - mi - ni fi - li - i mer - ces, fruc - tus ven - tris.  
 ec - ce haere di - tas Do - mi - ni fi - li - i mer - ces, fruc - tus ven - tris.  
 ec - ce haere - di - tas Do - mi - ni fi - li - i: mer - ces, fruc - tus ven - tris.  
 [num:] ec - ce hae - re - di - tas Do - mi - ni fi - li - i: mer - ces, fruc - tus ven - tris.  
 ec - ce haere - di - tas Do - mi - ni fi - li - i: mer - ces, fruc - tus ven - tris.  
 ec - ce haere - di - tas Do - mi - ni fi - li - i: mer - ces, fruc - tus ven - tris.

Уэнем тонко замечает, что взволнованная и бодрая декламация текста в *Nisi Dominus* предвосхищает будущий «воинственный род» музыки, изобретение которого Монтеверди ставил себе в заслугу, и в целом *stile concitato*, притом что собственно воинственная образность в тексте псалма появляется лишь в самом конце, в пятом и шестом стихах [42, 73]. И действительно, главный образ этой пьесы — Иерусалим как грозная, хорошо защищенная крепость. Музыка начального стиха дает ощутить ее мощь, последующая декламация напоминает об удали и отваге стражей Небесного Града. Кульминация наступает в музыке последнего из стихов: «Блажен муж, который наполнил ими колчан свой, — не смутятся, когда будут говорить с врагами своими в воротах». Звучание двух хоров в этот момент вновь объединяется, порождая ощущение военного триумфа (см. пример 22).

22 Псалом *Nisi Dominus*, SV 206:8, т. 71–74. Партии первого хора и *bassus generalis*

Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex ip - sis:  
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex ip - sis:  
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex ip - sis:  
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex ip - sis:  
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex ip - sis:  
 Be - a - tus vir qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - um ex ip - sis:

В системе символов Вечерни приведенный текст имеет особое значение: в нем объединяются два важнейших мотива — Блаженный муж и врата Иерусалима. В этой связи можно вспомнить о том, что публикация 1610 года несет двойное посвящение — Деве Марии и понтифику Павлу V — на своем титульном листе [27, §2.1]. Мысль о возможном отождествлении Блаженного мужа из Псалма 126 (127) и римского папы находит косвенное подтверждение и благодаря игре слов в Посвящении собрания; помимо упомянутых ранее *claudantur* и *Claudium* в ней принимают также участие *claves* и *clavum*: «...с именем того, кто обладает ключами (*claves*) от небес и держит кормило (*clavum*) Империи». В свою очередь, Дева Мария — это не только навечно запечатанные восточные врата, у которых воины под предводительством блаженного мужа встречают неприятелей, но и сам неприступный град Иерусалим. Как мы могли видеть, мысль об отождествлении Богородицы с Иерусалимом и с грозной крепостью, готовой к бою, вводится Монтеверди заранее, уже в мотетах *Nigra sum* и *Pulchra es*.

Продолжая строить гипотезы, можно заметить словесную переключку между вторым стихом Псалма: *frustra vigilat, qui custodit eam* («напрасно бодрствует охраняющий его»), и фрагментом Евангелия от Луки, на который написан мотет Гомбера: *beati, qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud*. Стережущие неприступную крепость (Деву Марию) охраняют также и посланное Граду Слово Божие. Именно эта мысль и получит свое выражение в кульминации следующего из псалмов *Lauda Jerusalem*: «Пошлет слово Свое, и все растает, подует ветром Своим, и потекут воды».

23

Псалом *Lauda Jerusalem*, SV 206:10, т. 33–36

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

E - mit - tet ver - bum su - um, et li - que - fa - ciet, et li - que - fa - ciet e - a: flabit

И далее: «Он возвестил слово Свое Иакову, / уставы и суды Свои Изра-  
илю. / Не сделал того никакому народу, / и судов Его они не знают». Плот-  
ная фактура с широким применением канонической и квазиканонической  
техники роднит музыкальную ткань этого последнего из пяти псалмов Ве-  
черни с музыкой первого стиха *Nisi Dominus*, а в духовном плане возникает  
параллелизм двух духовных сюжетов: Слова, посланного Деве Марии и на-  
ходящегося в Ее чреве, и Слова Божьего, по которому осуществляются суды  
во праведном Граде. И доколе Град под руководством блаженного мужа бу-  
дет хранить свою праведность, он будет столь же непобедим и неприступен,  
как непорочная от своего Рождества, согласно убеждению католических  
иммакулятистов, Матерь Божья<sup>69</sup>.

Вернемся, однако, к чудесам псалма *Nisi Dominus*. Последним в их ряду  
является начало малого славословия. Монтеверди транспонирует псалмо-  
вый тон на квинту вниз, в результате чего в тихом таинственном звучании  
неожиданно возникает гармония ми-бемоль мажора.

24 Псалом *Nisi Dominus*, SV 206:8, т. 82–90

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

<sup>69</sup> Своеобразной параллелью этому отождествлению Града и Девы может служить знаменитое лютеровское *Ein feste Burg ist unser Gott*.



## 24 (продолжение)

- i Sanc - to. Si - cut e - - - rat, si - cut  
 i Sanc - to. Si - cut e - rat, sic - ut e - rat, si  
 i Sanc - to. Sic  
 Sanc - - to. Sic - ut, sic - ut e - - - rat, sic  
 i Sanc - to. Sic - ut, sic - ut  
 - i Sanc - to. Sic - ut e - - - rat, si  
 i Sanc - to. Sic - ut e - rat, sic - ut e - rat,  
 Sanc - - to. Sic - ut e - - - rat, sic - ut  
 i Sanc - to. Sic  
 i Sanc - to. Sic - ut sic - - ut, sic -

Уэнем пишет, что этот внезапный сдвиг, равно как и реприза музыки первого стиха при словах *sicut erat in principio* «одновременно удивляют и доставляют наслаждение» [42, 74]. Мы же можем объяснить и духовный смысл столь эффектно и нестандартно написанной доксологии: сначала композитор в последний раз возвращает нас к таинственному времени до начала времен, затем утверждает в вечности бытие праведного и блаженного Небесного Града.

С завершением расположенных в шахматном порядке псалмов и мотетов Вечерни богословская концепция этого собрания сочинений уже получает свое полное выражение. Тем не менее, три впечатляющих произведения, расположенных в конце публикации, также имеют важный смысл. Соната на возглашение «Святая Мария, молись за нас», возможно, действительно напечатана «не на своем месте» (если исходить из принятого понимания ее литургической функции). Но по смыслу она находится ровно там, где ей и положено. По завершении духовного сюжета Вечерни весь земной мир, с людьми и творениями рук их, предстает в молитве к Богородице

о заступничестве перед Сыном Ее. Боуэрс выражает сомнение в том, правомерно ли называть эту Сонату «литанией», как это стало принято в современной научной литературе и на практике — ведь литания предполагает длинный ряд разнообразных прошений к святому [14, 363, п. 133]. Формально эту критику надо признать справедливой. Однако разнообразие музыкальных фигур в инструментальном сопровождении одиннадцати вокальных фраз можно понять как своеобразную компенсацию отсутствующего разнообразия словесных просьб<sup>70</sup>. Прослушивание Сонаты естественным образом порождает ассоциации с теми полотнами ренессансных живописцев, на которых за фигурой святого открывается красота природного мира, в бесконечном множестве его явлений и форм.

Гимн *Ave maris stella* — нечастый элемент публикаций музыки вечерни в начале XVII века — также находится на своем месте не случайно. Его строфы являются своеобразным ключом к пониманию учения о Деве Марии в Вечерне, изложенному на сей раз в ортодоксальной форме. Первая строфа, именующая Богородицу Приснодевой и счастливыми Вратами Небес, отсылает к пророчеству Иезекииля в его традиционном толковании. Молитвы последующих строф призывают Божью Матерь помочь человечеству очиститься от греха и приготовить тем самым надежный путь к созерцанию Сына и к вечной радости. Завершение гимна строфой-славословием Святой Троице, по-видимому, также стало аргументом в пользу включения именно этого гимна в собрание сочинений, в котором почитание Богородицы так тесно связано с познанием таинства Троицеугобого Бога.

Роскошный семиголосный Магнатикат, венчающий собрание и службу вечерни, тщательно выстроен; между его крайними номерами перекинута три арки симметрии [42, 80]. Неточные цитаты из оперы «Орфей», или, скорее, аллюзии на музыку центрального соло ее главного героя *Possente spirto* (заимствуется материал как вокальной партии, так и инструментальных проигрышей), располагаются в заметных разделах композиции — эхо-дуэте корнетов и затем скрипок *Deposuit*, помещенном в самом центре Магнатиката, и в первом разделе малого славословия, в очередной раз возвращающего слушателя к тайне, хранящейся на Небесах (см. примеры 25а и б).

25a

*Magnificat* (I), *Deposuit*, SV 206:13.7, т. 1–6

<sup>70</sup> Уэнем убедительно демонстрирует, что все разнообразие музыки в Сонате возникает в результате варьирования всего трех мотивов [42, 57–59].

Glo - - - - -

ri - a,

glo - - - - - ri - a,

Glo - - - - - ri - a,

\* \* \*

В связи со множеством отсылок к опере «Орфей» в музыке Вечерни Блаженной Девы возвратимся к мантуанскому контексту создания публикации 1610 года. Нетрудно заметить параллелизм фигуры Девы Марии в этом собрании сочинений сразу двум личностям, с которыми имел дело композитор, работая при дворе герцога Гонзага: деве-великомученице св. Варваре, уразумевшей тайну Троицы и защищавшей ее перед язычниками, и Музыке — посреднице между мирами, влекущей души людей к Небесам<sup>71</sup>. Эпизод вознесения Орфея на Небеса во второй версии окончания оперы не случайно процитирован в Вечерне. Управляемая семейством преданных папскому престолу христианских воинов, Мантуя глубоко почитала Царицу Небес и стремилась к Ее царству. А кульминация главных в году городских торжеств, Сенсы, приходилась на праздник Вознесения Господня. Весь этот

<sup>71</sup> «Пением под звуки золотой лиры / Люблю я иной раз обольщать уши смертных / И тем самым помогаю душам стать восприимчивей / К звучной гармонии лиры Небесной» (*Io sù Cetera d'or cantando soglio / Mortal orecchio lusingar talora; / E in questa guisa all'armonia Sonora / Della lira del Ciel più l'alme invoglio*).

комплекс христианских праздников и культов, как и популярных при мантуанском дворе неоплатонических идей, образующих к нему параллельный ряд, оказал глубокое влияние на творчество Монтеверди, которое не иссякло и после переезда в Венецию.

Одним из поздних шедевров духовной музыки композитора, вошедших в сборник *Selva morale e spirituale* (1640), является псалом «Блажен муж», созданный для шести концертирующих вокальных голосов, двух скрипок, а также ансамбля из трех альтов или трех тромбонов. Это первое из двух произведений на текст Псалма 111 (112) в данной публикации; вторая пьеса не столь масштабна и рассчитана на более камерный состав исполнителей. С самых первых нот этого популярного и ныне сочинения мы узнаем Монтеверди как автора Вечерни 1610 года. Крупный начальный раздел Псалма, на текст первых четырех стихов, написан на «шагающий бас» — на сей раз изображающий не шествие паломников, а то, как ходит по земле праведный человек. А почти маршевая начальная интонация *Beatus, beatus vir* становится рефреном, завершающим каждый из псалмовых стихов — музыка не устает напоминать слушателю о блаженстве праведной жизни.

Средний раздел сочинения, более камерный по звучанию и уклоняющийся в минор (стихи 5–9), выдержанный на варьирующемся остинатном басу, сообщает о том, что праведнику не страшны ни суд Божий, ни коварные происки врагов. «Рог его вознесется в славе» гласит вторая половина девятого стиха — и Монтеверди не упускает случая эффектно проиллюстрировать этот образ; а затем — неожиданно и вопреки структуре ветхозаветного текста — начинает не менее впечатляющую репризу прогулки блаженного мужа по миру (см. пример 26).

Композитор возвращается затем к библейскому тексту, последний стих которого повествует о грешнике, погибающем со скрежетом зубным. Но этот образ получит у него лишь краткое отображение. Он понадобится Монтеверди как эффектный контраст главной затее его остроумного позднего шедевра: праведные хождения блаженного мужа по земной тверди завершаются уверенным восхождением на Небеса, прямо ко Святой Троице, прославление которой следует непосредственно за ключевым эпизодом Псалма (см. пример 27).

Блаженный муж венецианского периода творчества композитора достигает Царствия Небесного вслед за мантуанской Блаженной Девой, вратами Востока. Нам не дано знать, о чем размышлял великий композитор, создавая в преклонные годы это сочинение, начинающееся как полная внешней эффектности пьеса, но раскрывающее постепенно свой глубокий духовный смысл. Однако всё, что мы знаем о жизни и творчестве Монтеверди, позволяет сделать под занавес этого исследования еще одно отождествление. Композитор и сам был тем блаженным мужем, что достойно и праведно прожил полную трудов и трудностей жизнь. И надежда обрести иную жизнь в ином мире, надо полагать, укрепляла его на долгом жизненном пути.

Violino I

Violino II

ex-al - ta - bi - tur in glo - - - ri - a

ex-al - ta - bi - tur in glo - - - ri - a

ex-al - ta - bi - tur in glo - - - ri - a ex-al - ta - bi - tur in

ex-al-ta-bitur in glo - - - ri-a

ex-al-ta-bitur in glo - - - ri-a

- ri - a ex-al-ta-bitur in

ex-al-ta-bitur in

glo - - - ri - a ex-al-ta-bitur in glo - ri - a

27 Псалом *Beatus vir*, SV 268, т. 219–227

Violino I

Violino II

torum peribit pe-ribit Be-atus vir qui timet Do-mi-num

torum peribit pe-ribit Be-atus vir qui timet Do-minum.

peribit pe-ribit be-atus vir qui timet Do-mi-num

torum peribit pe-ribit peribit pe-ribit Be-atus vir qui timet Domi-num

torum peribit pe-ribit Be-atus vir qui timet Domi-num

torum peribit pe-ribit Be-atus vir qui timet Do-minum.

Использованная литература

1. *Игнатъева Н., Насонов Р.* Позиция Дж. М. Артузи в споре о второй практике: ценности и интересы // Научный вестник Московской консерватории. 2016. №2 (25). С. 84–107.
2. *Лебедева Г. Е., Митрофанов А. Ю.* Экклезиология и общественно-политические воззрения Ансельма Луккского // Средние века. 2011. Вып. 72 (1–2). С. 60–86.
3. *Митрофанов А. Ю.* Жизненные вехи Ансельма Луканского: штрихи к историческому портрету // Проблемы социальной истории и культуры средних веков и раннего Нового времени. 2010. №8. С. 165–192.
4. *Конен В. Дж.* Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
5. *Amadei F.* Cronaca universale della città di Mantova. Edizione integrale. Vol. III / a cura di G. Amadei, E. Marani e G. Praticò. Mantova: C. I. T. E. M., 1956. 795 p.
6. *Annibaldi C.* L'archivio musicale Doria Pamphilj: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra il 16° e 19° secolo (II) // Studi musicali. Anno XI (1982)/2. P. 277–344.
7. *Arnold D.* Monteverdi. 2<sup>nd</sup> ed. L.: J. M. Dent & Sons, 1975. X, 212 p. (The Master Musicians series).

8. *Artoni P.* San Francesco in Mantova. Il pantheon dei primi Gonzaga // Quaderni di San Lorenzo. Vol. 11: Sepolcri gonzagheschi (2013). P. 57–86.
9. *Barbero F.* Sul dogma dell’Immacolata Concezione: commento alle letture della Domenica. 8 dicembre 2002. URL: // <http://xoomer.virgilio.it/ikthys/Immac.Conc..htm> (дата обращения: 22.04.2017).
10. *Besutti P.* Spaces for music in late Renaissance Mantua // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 76–94.
11. *Blazey D.* A Liturgical Role for Monteverdi’s *Sonata sopra Sancta Maria* // Early Music. Vol. 17 (1989). P. 175–178.
12. *Bonta St.* Liturgical Problems in Monteverdi’s Marian Vespers // Journal of the American Musicological Society. Vol. 20 (1967). P. 87–106.
13. *Bowers R.* Monteverdi at Mantua, 1590–1612 // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 53–75.
14. *Bowers R.* Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the Gonzaga Dukes of Mantua, 1590–1612 // Music & Letters. Vol. 90 (2009). No. 3. P. 331–371.
15. *De’ Paoli D.* Monteverdi. Prima edizione. Milano: Rusconi, 1979. 592 p. (La Musica).
16. *Dixon G.* Monteverdi’s Vespers of 1610: “della Beata Vergine”? // Early Music. Vol. 15 (August 1987). P. 386–389.
17. *Donesmondi I.* Dell’istoria ecclesiastica di Mantova <...> parte prima. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna fratelli, MDCXII. [10], 395, [13] p.
18. *Donesmondi I.* Dell’istoria ecclesiastica di Mantova <...> parte seconda. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna fratelli, MDCXVI. [11], 522, [15] p.
19. *Donesmondi I.* Cronologia d’alcune cose più notabile di Mantova <...>. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna fratelli, MDCXVI. 31 p.
20. *Fabbri P.* Monteverdi / transl. by T. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. XV, 350 p.
21. *Fenlon I.* The Monteverdi Vespers: Suggested Answers to Some Fundamental Questions // Early Music. Vol. V. No. 3 (July 1977). P. 380–387.
22. *Fontana G. F.* Storia degli ordine monastici, religiosi, e militari, e delle congregazioni secolari <...>. Tomo ottavo. Lucca: Giuseppe Salani, e Vincenzo Giuntini, MDCCXXXIX. VII, 488 p.
23. *Gardiner J. E.* Vespers in Venice: [Linear Notes] // Claudio Monteverdi. Vespro della Beata Vergine (1610): Booklet. Archiv Produktion — 429 565–2/4, 1990. P. 11–22.
24. *Kurtzman J.* Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610. Houston: William Marsh Rice University, 1978. III, 182 p. (Rice University Studies. Vol. 64. No. 4).
25. *Kurtzman J.* The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press, 1999. XIX, 603 p.
26. *Kurtzman J.* The Mantuan Sacred Music // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 141–154.

27. Kurtzman J. Monteverdi's Mass and Vespers of 1610: The Economic, Social, and Courtly Context // *Journal of Seventeenth-Century Music*. Vol. 18 (2012). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm-printer-friendly-articles/?article=/jscm-issues/volume-18-no-1/monteverdis-mass-and-vespers-of-1610-the-economic-social-and-courtly-context/> (дата обращения: 22.04.2017).
28. Lea H. Ch. A History of the Inquisition of The Middle Ages: in 3 vols. Vol. III. N. Y.: Macmillan, 1906. IX, 736 p.
29. Mari L., Kurtzman G. A Monteverdi Vespers in 1611 // *Early Music*. Vol. XXXVI (2008). No. 4. P. 547–555.
30. Monteverdi C. Lettere, dediche, e prefazioni / edizione critica con note a cura di D. De' Paoli. Roma: De Santis, 1973. 426 p. (Contributi di musicologia; 4).
31. Monteverdi C. Lettere / a cura di É. Lax. Firenze: Leo S. Olschki, MCMXCIV. 219 p.
32. Monteverdi G. C. DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto libro de suoi Madregali // Scherzi musicali a tre voci, di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, & novamente posti in luce <...>. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCVII. P. [42]–[45].
33. O'Carroll M. Theotokos: A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary. Eugene, Oregon: Wipf and Stock, 2000. X, 378 p.
34. Parisi S. New Documents Concerning Monteverdi's Relations with the Gonzagas // Claudio Monteverdi: Studi e prospettive, Atti del Convegno Mantova, 21–24 ottobre 1993 / a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni and R. Baroncini. Firenze: Leo S. Olschki, 1998. P. 477–511. (Miscellanea / Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti).
35. Pomplun T. Baroque Catholic Theologies of Christ and Mary // *The Oxford Handbook of Early Modern Theology, 1600–1800* / ed. by Ulrich L. Lehner, Richard A. Muller and A. G. Roeber. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 104–118.
36. Sanders, Donald C. Music at the Gonzaga Court in Mantua. Lanham, Boulder, N. Y., Toronto, Plymouth, UK: Lexington Books, 2012. XVI, 195 p.
37. Siegele U. Cruda Amarilli oder Wie ist Monteverdis „seconda pratica“ satztechnisch zu verstehen? // Claudio Monteverdi, vom Madrigal zur Monodie. München: Text + Kritik, 1994. S. 31–102. (Musik-Konzepte. Heft 83/84).
38. Siegele U. *Seconda pratica*: Counterpoint and Politics // *Journal of Seventeenth-Century Music*. Vol. 18 (2012). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-18-no-1/seconda-pratica-counterpoint-and-politics/> (дата обращения: 22.04.2017).
39. Stevens D. Where are the Vespers of Yesteryear? // *The Musical Quarterly*. Vol. XLVII. Issue 3 (July 1961). P. 315–330.
40. Tagmann P. The Palace Church of Santa Barbara in Mantua, and Monteverdi's Relationship to its Liturgy // *Festival Essays for Pauline Alderman: a Musicological Tribute* / ed. by Burton L. Karson. Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1976. P. 53–60.
41. Vogel E. Claudio Monteverdi: Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Werke // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Dritter Jahrgang (1887). 3. Vierteljahr. S. 315–450.
42. Whenham J. Monteverdi: Vespers (1610). Cambridge: Cambridge University Press, 1997. VIII, 140 p. (Cambridge Music Handbooks).