

**ИГНАТЬЕВА НАДЕЖДА СЕРГЕЕВНА**

nadia.ighnatieva@arts-museum.ru

Научный сотрудник Отдела музыкальной культуры Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

119019 Москва  
ул. Волхонка, д. 12

**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

**NADYA S. IGHNATIEVA**

nadia.ighnatieva@arts-museum.ru

Researcher of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Department of Music Culture

12, Volkhonka St.  
119019 Moscow  
Russia

**ROMAN A. NASSONOV**

rrrnassonov@rambler.ru

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

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ**

**«Божественный Киприан» против «Нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики**  
В состав публикации входят русский перевод «Разъяснения» Джулио Чезаре Монтеверди (1607) к письму его брата, Клаудио, «Прилежным читателям» (1605), и статья, в которой детально анализируется заключительный этап спора о второй практике. Защищая свои мадригалы от несправедливых нападок Джованни Мария Артузи, Клаудио Монтеверди оказался перед дилеммой: либо самостоятельно подвергнуть ревизии учение Джозеффо Царлино, либо присоединиться к лагерю его критиков — радикальных гуманистов, ратовавших за возрождение античного музыкального искусства. Внутренне далекий от утопичного проекта, начатого «флорентийской камератой» и продолженного в Риме Джованни Баттиста Дони, Монтеверди, тем не менее, попытался негласно использовать некоторые идеи реформаторов музыки, что предопределило уязвимость его учения о второй практике, эскизно изложенного в «Разъяснении». Критика, высказанная Антонио Браччино да Тоди (принято считать, что это псевдоним Артузи) во «Втором музыкальном рассуждении» (1608), затронула многие пункты этого учения, которые были действительно недостаточно продуманными и слабо аргументированными; переписка Монтеверди с Дони (1633–1634) свидетельствует о том, что композитор принял некоторые из замечаний оппонента. Тем не менее, исследователи данной полемики, априори полагавшие, что братья Монтеверди взяли в ней верх и считавшие «Разъяснение» ключом к пониманию творческого метода Клаудио Монтеверди, внесли свою лепту в дальнейшую мифологизацию представлений о второй практике.

*Ключевые слова:* музыкальная эстетика Ренессанса, спор о второй практике, Клаудио Монтеверди, Джулио Чезаре Монтеверди, Джованни Мария Артузи, Джозеффо Царлино, Джованни Барди, мелопоэзия, музыкальная риторика, учение о контрапункте

**ABSTRACT*****Il Divino Cipriano vs. Il Pitagora Nuovo and Other “Chimeras” of Seconda Pratica***

The publication contains the Russian translation of Giulio Cesare Monteverdi's *Dichiarazione* (1607) to the Letter of his brother, Claudio, *Studiosi Lettori* (1605) and an article where the final stage of the dispute about *seconda pratica* is analyzed in detail. Having defended his madrigals from Giovanni Maria Artusi's unfair criticism, C. Monteverdi faced a dilemma that would force him either to revise Gioseffo Zarlino's doctrine or to attach himself to radical humanists on the other side of the fence who would call for renaissance of the musical art of the antiquity. Though far from the utopian project that had been initiated by the "Florentine Camerata" and continued by Giovanni Battista Doni in Rome, Monteverdi made a semi-quietly attempt to apply some ideas of the music reformers of the time, which made the *seconda pratica* doctrine he had set out in the *Dichiarazione* in a sketchy manner predeterminedly vulnerable. Braccino di Todi's (generally thought to be a pseudonym for G. M. Artusi) criticism in *Secondo discorso musicale* (1608) concerned a number of items of the doctrine, which indeed were insufficiently thought over and poorly argued; the correspondence between C. Monteverdi and G. B. Doni (1633–34) has revealed that the composer had partly accepted some of his opponent's arguments. Nevertheless, the researchers of the controversy, who tended to assume that the Monteverdi brothers had conquered the field and to consider that the *Dichiarazione* is the key to understanding C. Monteverdi's creative method, have made their contribution towards having the concepts of the *seconda pratica* further mythologized.

*Keywords:* musical aesthetics of the Renaissance, dispute over the *seconda pratica*, Claudio Monteverdi, Giulio Cesare Monteverdi, Giovanni Maria Artusi, Gioseffo Zarlino, Giovanni Bardi, melopoiea, musical eloquence, theory of counterpoint

---

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

**Надежда Игнатьева, Роман Насонов**

### «БОЖЕСТВЕННЫЙ КИПРИАН» ПРОТИВ «НОВОГО ПИФАГОРА» И ДРУГИЕ «ХИМЕРЫ» ВТОРОЙ ПРАКТИКИ

СЛУЖАНКА И ГОСПОЖА. ЧТО ЗДЕСЬ НЕ ТАК?

Эта статья предваряет публикацию опыта первого полного перевода на русский язык важнейшего источника музыкальной мысли начала XVII столетия — «Разъяснения» Джулио Чезаре Монтеверди (1607) к открытому письму его брата Клаудио «Прилежным читателям» (далее «Письмо»), напечатанному в конце Пятой книги мадригалов великого композитора (1605)<sup>1</sup>. Значение публикуемого текста связано с попыткой братьев Монтеверди обосновать введенный ими в употребление термин «вторая практика», широко использующийся в наше время для объяснения не только особенностей творчества Клаудио Монтеверди, но и всеобщих изменений в музыкальном искусстве на рубеже XVI–XVII веков. Основная мысль «Разъяснения» хорошо известна: на смену «первой практике», то есть искусству благозвучного контрапункта, доведенному до совершенства в творчестве Адриано Вилларта и изложенному в виде стройной системы правил в третьей части «Гармонических установлений» его ученика Джозеффо Царлино, в итальянской музыке второй половины XVI столетия приходит вторая, состоящая в выразительном музыкальном преподнесении словесного текста, или — если исходить из античного представления о первенстве звучащего слова над письменным — «речи» (*orazione*); в духе античной традиции, восходящей к Платону, вторая практика именуется в «Разъяснении» «мелодией». Согласно удачной с мнемонической точки зрения формулировке Джулио Чезаре гармония (то есть контрапункт), являясь в творчестве композиторов первой практики госпожой речи, в музыке Монтеверди, а также ряда его предшественников и современников становится ее служанкой.

---

<sup>1</sup> Фрагментарный перевод «Разъяснения» с некоторыми комментариями см. в: [3].

Традиционно взгляды Клаудио Монтеверди, высказанные в полемике с болонским теоретиком Джованни Мария Артузи, принято рассматривать как гуманистические и, более того, представляющие собой некое последнее, самое важное слово итальянского музыкального гуманизма — подобно тому, как творчество Монтеверди является воплощением гуманистического идеала композитора — «экзегета поэзии» [39, 30], а его художественные достижения знаменуют собой «кульминацию ренессансного гуманизма в музыке» [ibid., 29]. Благодаря полемике с Артузи нам известно, что Монтеверди осознавал перемены, произошедшие в искусстве его времени. Он хорошо понимал, что авторитетные музыканты прошлого шли своим путем, а их творчество не всегда и не во всем может служить образцом для композиторов последующих поколений. В отличие от своего оппонента, Монтеверди отказывался ставить теорию выше музыкальной практики и ясно засвидетельствовал свое стремление соединить музыку и поэзию таким образом, чтобы получить на их основе единый язык, способный одновременно волновать и убеждать слушателя [ibid.,].

В научных трудах последних десятилетий привычные восторги в адрес «Разъяснения» и его авторов уравниваются разнообразными критическими оценками и замечаниями. Так, Тим Картер обращает внимание на то, что «при всем своем значении, “Разъяснение” не является образцом логики, и аргументация не всегда бывает ясна» [12, 181]. По мнению исследователя, это связано в первую очередь с избранной формой изложения материала: комментарии Джулио Чезаре к «Письму» его брата представлены в виде схолий. Во вступительном разделе автор прямо заявляет о своем желании растолковать то многое, что выразил Клаудио «в немногих словах»; и действительно, один за другим, буквально каждый оборот речи в «Письме», а иногда и каждое слово, получают подробное, порой до занудства многословное, не лишённое повторов мысли, объяснение.

Чтобы оправдать выбор столь неудачного для изложения концепции второй практики жанра, Картер допускает, что в аналогичной форме было написано и утерянное «Первое музыкальное рассуждение» Антонио Браччино да Тоди (1605), в ответ на которое Джулио Чезаре и был вынужден взяться за перо [ibid., 182]. Однако это не более чем гипотеза. Действительно, и Артузи, и Браччино да Тоди — вымышленному лицу, за которым, как принято считать, скрывался всё тот же Артузи, — присуща крайне неприятная манера «цепляться» равным образом и к словам, и к мельчайшим оборотам («отрывкам») контрапунктической музыкальной ткани. Очевидно, что это раздражало противоположную сторону дискуссии: Джулио Чезаре дважды негодует по данному поводу. Тем не менее, ни один из известных нам текстов спора о второй практике, кроме «Разъяснения», не написан в виде схолий, и нет оснований полагать, что именно в первом «Рассуждении» Браччино таковая использовалась. Другое дело, что краткость и некоторая туманность «Письма» провоцировали оппонента разобрать его «по косточкам» — и, зная труды Артузи, легко представить, что он не отказал

себе в таком удовольствии. В этой связи страстное желание Джулио Чезаре доказать, что каждое слово в тексте его брата — непогрешимая истина, а отсюда — избранный им своеобразный литературный жанр, могли бы получить удачное объяснение. Но форма накладывает отпечаток на содержание: если вдумчивый читатель станет искать в «Разъяснении» целостное и систематически изложенное теоретическое учение о второй практике, его ждет разочарование.

Уязвима для критики и сама концепция второй практики. Слабым звеном в ней является та самая, всем известная метафора гармонии, поступившей в услужение речи. За внешней броскостью здесь скрывается явное упрощение.

Участники тонко стилизованного диалога Чарльза Браунера «Вторая практика, или Несовершенства композиторского голоса» Теофил (Teofilo) и Кристофор (Cristoforo) подвергают критическому рассмотрению разнообразные суждения, накопившиеся за долгую и насыщенную событиями историю изучения этой полемики. Уже в самом начале Теофил не без ехидства просит Кристофора воспроизвести определение второй практики, сформулированное Джулио Чезаре от лица Клаудио: «Его брат! Интересно, что он не смог сделать этого сам. И что же его брат говорит?» [11, 196]. «Слова, несомненно, были важным источником вдохновения для Монтеверди, — определяет дальнейшее направление дискуссии Теофил. — Тем не менее, я задаюсь вопросом: неужели, говоря, что слова являются госпожой гармонии, мы даем адекватное объяснение тому, что происходит в мадригалах Монтеверди?» [ibid., 197].

Полемическая цель диалога — развенчать упрощенные представления о музыке Монтеверди, к которым часто приходят по прочтении апологии Джулио Чезаре; и право произнести основной тезис Браунер вновь отдаст Теофилу: «Мне не хотелось бы быть слишком догматичным..., и можно допустить появление на свет могущественной музыки, которая находится в услужении текста. Но я склонен думать, вместе с Артузи, что великая музыка всегда имеет собственную логику, превосходящую логику текста даже в тех случаях, когда она взаимодействует со словами. Только в вещах, сильно зависящих от иллюстрации слов — техники, столь презираемой эстетиками раннего Барокко, музыка могла утратить свою автономию» [ibid., 210].

По ходу диалога Теофил приводит ряд примеров из мадригалов Монтеверди, свидетельствующих о том, что их музыкальная организация не сводится к отражению смысла и структуры словесного текста. Некоторые из примеров — и это, конечно, не случайно — связаны с мадригалом «Studa Amarilli», вокруг фрагментов которого и вращалась большая часть полемики начала XVII века. В частности, Теофил отмечает, что оригинальная идея Монтеверди объединить три раздела мадригала в тематическом отношении проистекает из стремления композитора выстроить чисто музыкальную логику, несколько не предопределенную логикой монолога Миртилло [ibid., 208]. Сама практика употребления диссонансов в мадригалах

Монтеверди, подчеркивает Теофил, не детерминируется словами жестко: например, одни и те же восклицания, повторяясь внутри одной пьесы, могут как сопровождаться экспрессией диссонанса, так и обходиться без нее.

Примечательно, что столь горячий и искренний приверженец второй практики, как Гари Томлинсон, своими тонкими анализами соотношения музыки и поэзии в творчестве Монтеверди также дискредитирует образ речи, якобы повелевающей музыкой этого композитора. Так, на примере сцены с Вестницей он выразительно показывает, как Монтеверди в процессе создания оперы «Орфей» приходилось буквально сражаться с «прозаичными», «немузыкальными» стихами Алессандро Стриджо Младшего, привнося в них поэтичность извне [38, 84–86]. Эстетические принципы второй практики Томлинсон понимает скорее вопреки декларациям Джулио Чезаре — не как подчинение музыки поэтическому тексту, а как их идеальное единство. Но идеал оказывается трудно достижимым, даже в творчестве великого музыканта. Используя в своей аргументации цитируемый нами далее фрагмент письма Монтеверди от 22 октября 1633 года [ibid., 81], Томлинсон приходит к эффектной, но парадоксальной концепции, согласно которой композитору лишь однажды удалось в полной мере воплотить свои устремления в действительность — в Плаче Ариадны, благодаря выдающемуся поэтическому дарованию Оттавио Ринуччини. Также он тактично обходит молчанием очевидное несоответствие подобного идеала тем эстетическим положениям, которые настойчиво акцентирует автор «Разъяснения».

Наконец, Массимо Осси прямо говорит о несостоятельности эстетических принципов, изложенных в «Разъяснении», и об их несоответствии реальной новаторской практике композитора Монтеверди. Решение братьев защищаться от нападков Артузи «в согласии с разумом и чувством» исследователь характеризует как заведомо обреченное на неудачу [29, 46]. Заявив о подчинении гармонии слову, Джулио Чезаре не многое добавил к традиционной эстетике итальянского музыкального гуманизма XVI века и сделал шаг скорее назад, чем вперед, — если бы искусство действительно следовало его предписаниям, то не ушло бы далеко от устаревших к началу XVII столетия мадригализмов. В этой связи Осси выдвигает «провокативную» идею, что для объяснения новой эстетики, характеризующей музыку Монтеверди и его современников, гораздо более плодотворно обратиться к высказываниям другого участника полемики — академика Оттузо, открывающим «новый путь к осмыслению связи между текстом и музыкой. <...> Композитор больше не стремится к непосредственной идентичности слов и их музыкального воплощения, при которой музыка понимается сквозь призму текста и, не требуя отдельного изучения, вторична по отношению к нему. <...> Скорее, мы слышим музыку и текст как независимые друг от друга компоненты, каждый из которых надо воспринимать с точки зрения свойственных ему риторических операций; смысл целого получается в результате соположения двух компонентов. Вследствие этого каждое

отдельное событие, возникающее в процессе нашего слухового восприятия, не существует изолировано (как это могло быть в ренессансном мадригале, где значения были изолированы друг от друга из-за соответствия слова и музыки по принципу “один к одному”), а помещается в широкий контекст, в котором непосредственная связь между отдельными словами и музыкой подчиняется поведению обоих на более высоком масштабном уровне — фразы <...> или даже целой пьесы. При этом новом способе взаимодействия музыка и текст становятся равноправными партнерами, а не находятся в подчинении один у другого» [ibid., 56].

Несостоятельность, с точки зрения современной науки, основного эстетического тезиса братьев Монтеверди может серьезно обесценить «Разъяснение», особенно в глазах тех, кто свыкся с мыслью о непогрешимости слов и мнений великого Клаудио. С другой стороны, отсутствие пиетета перед изобретенной братьями теорией открывает возможность прочитать текст по-новому — как часть интеллектуальной драмы, в которую Монтеверди был вовлечен вопреки собственному желанию. В восприятии «Разъяснения» наступил своего рода «час нуль», и в этот момент мы попробуем «вжиться» в образ авторов данного текста (каковыми в равной мере являются оба брата — уже хотя бы потому, что основой мысли и канвой изложения выступает изданное в Пятой книге мадригалов письмо), понять двигавшие ими мотивы и показать истинное значение ряда туманных для читателя наших дней высказываний.

### ARS POLEMICA, или ВОПРОС, ОСТАВШИЙСЯ БЕЗ ОТВЕТА

Чтобы понять истинный смысл письма 1605 года и опубликованного в 1607 году «Разъяснения» к нему, необходимо рассмотреть их в широком контексте спора о второй практике. Мы не будем, тем не менее, напоминать все его основные вехи и освещать позиции всех участвовавших в полемике сторон: с этой задачей прекрасно справились авторы многочисленных специальных публикаций, от первопроходца и признанного авторитета в данной области Клода Палиски [33; 34, 161–165] до Паоло Фаббри [17, 34–52] и уже упомянутого и процитированного Массимо Осси [29, 27–57]. В своей предыдущей статье мы также постарались подробно и точно осветить для русского читателя ход дискуссии — вплоть до того момента, пока в нее не вступили братья Монтеверди [2]. Остановимся лишь на том, что действительно необходимо иметь в виду для достижения наших целей.

Как известно, «Разъяснение» Джулио Чезаре было опубликовано в качестве приложения к «Музыкальным забавам» (*Scherzi musicali*) — собрания трехголосных анакреонтических канцонетт Монтеверди, составленного и подготовленного к печати его братом, который присовокупил к творениям Клаудио и пару собственных опытов в этом стремительно входившем в моду поэтическом и музыкальном жанре<sup>2</sup>. Посвящение сборника принцу

<sup>2</sup> Подробнее о «новой» канцонетте и о роли творчества Габриэлло Кьябреры в возникновении этого жанра см.: [5, 47–53]. Подавляющее большинство пьес из публика-

Франческо Гонзага, старшему сыну герцога Винченцо I и наследнику мантуанского престола, датировано 21 июля 1607 года, однако создано «Разъяснение» было существенно раньше, поскольку в первых его строках Джулио Чезаре обозначает интервал между моментом выхода в свет Пятой книги мадригалов (Посвящение Винченцо Гонзага датировано 30 июля 1605 года) и временем написания своего комментария к опубликованному там письму в несколько месяцев.

Вопрос о «несочетаемости» вошедших в сборник «безделушек» и столь серьезного труда, как «Разъяснение», часто обсуждается исследователями спора о второй практике; выбор издания для публикации и в самом деле представляется довольно странным, если учесть, что предметом раздора были не пьесы в новом «легком» жанре, а солидные пятиголосные мадригалы, опубликованные ранее в Четвертой и Пятой книгах. Справедливости ради отметим, что восприятие «Музыкальных забав» и их места в творчестве композитора в последнее время заметно изменилось, — в частности, Массимо Осси убедительно показал, что канцонетты послужили основой для выработанной Монтеверди техники концертирования и стали важной составной частью большого стилевого синтеза, сопутствовавшего созданию оперы «Орфей» [28, 278ff.]. Тим Картер, кроме того, обращает внимание на солидный характер публикации «Забав» — первого опуса Монтеверди, изданного «с привилегией». В то время как большая часть нотной продукции рубежа XVI–XVII веков представляла собой комплект отдельных партий, *Scherzi musicali* напечатаны в одном томе in folio в формате «хоровой книги» (все три партии размещаются на одной странице). При повторных изданиях сборника (1609, 1615, 1628) «Разъяснение» неизменно оставалось в его составе, в отличие от других текстовых частей — Посвящения и Предисловия [12, 182].

Но, несмотря на все отмеченное выше, «Музыкальные забавы» не дотягивают до уровня концептуального опуса, к изданию которого композитору было бы уместно приурочить обнародование своего эстетического кредо. По всей видимости, *Scherzi musicali* оказались просто ближайшим подходящим собранием, в котором можно было опубликовать «Разъяснение». К тому же, Клаудио Монтеверди не имел отношения (по крайней мере, формального) к данной публикации, и потому Джулио Чезаре было особенно удобно выступить на ее страницах с апологией искусства своего брата — по велению души и как бы по собственной инициативе (или же действительно по собственной инициативе). Всё указывает на реактивный

---

ции 1607 года написано Монтеверди как раз на стихи этого знаменитого поэта, одно из новаторских собраний которого называлось *Scherzi e canzonette* (1599). Как отмечает Фаббри, Монтеверди не первым из композиторов вынес обозначение *Scherzi* на титульный лист своего опуса: до него это сделали Габриэлло Пулити (1605) и Доменико Брунетти (1606) [17, 73]. Впрочем, инициатива назвать публикацию «Музыкальными забавами» исходила, по-видимому, от Джулио Чезаре: сам Клаудио в подготовленных им к печати сборниках отдавал предпочтение жанровому обозначению «канцонетта» [28, 271, n. 20].

характер сочинения и издания *Dichiaratione*: в кратком промежутке между выходом в свет Пятой книги мадригалов и решением Джулио Чезаре взяться за перо появилось то самое таинственное «Первое музыкальное рассуждение» Браччино да Тоди — и в нем было сказано нечто такое, после чего хранить молчание, ограничиваясь обещанием написать в неуказанные сроки музыкальный трактат в свою защиту, стало действительно невозможно.

Джулио Чезаре и не скрывает от читателя, что же именно так сильно задело братьев и потребовало незамедлительной реакции — после многих лет уклонения от ответа в дискуссии, стартовавшей еще в 1600 году: в самом начале «Разъяснения» он сообщает, что Браччино да Тоди выставил перед всем миром письмо Клаудио Монтеверди «химерой и суеютой» (*chimera & vanità*). По видимости, это выражение является одной из не заковыченных цитат из «Первого музыкального рассуждения» в апологическом послании Джулио Чезаре.

Обидные сами по себе, эти слова были обидны вдвойне в общем контексте полемики. Хотя по ходу спора было затронуто немало вопросов композиционно-технического и эстетического характера, всё началось — и следившая за ходом словесной баталии публика должна была об этом хорошо помнить — с того, что придирчивый Джованни Мария Артузи потребовал от приверженцев современной музыки дать теоретическое объяснение употреблению диссонансов в девяти небольших фрагментах из мадригалов неназванного композитора, коими были сочинения Монтеверди на тексты из пасторальной трагикомедии Джованни Баттиста Гварини «Верный пастух». Манера обращения с интервалами в этих пьесах (семь из девяти отрывков были изъяты из мадригала «Жестокая Амарилли») явно не соответствовали правилам контрапункта, изложенным в третьей части «Гармонических установлений» учителя Артузи — Джозеффо Царлино. Понимая это, Артузи требовал предъявить ему любое рациональное обоснование всех девяти случаев — такое общее правило, с помощью которого можно было бы оправдать каждый из них. Как синьор Лука в «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600), так и академик Оттузо во «Второй части Артузи» (1603) — персонажи, идентифицировать которых мы сегодня не в состоянии, — предпринимают попытки в данном направлении (первый подходит к проблеме преимущественно с композиционно-технической стороны, второй уделяет основное внимание эстетическим аспектам современной музыки), и оба терпят крах. Сам Монтеверди остается при этом в тени спора, ведущегося исключительно на страницах трактатов его недоброжелателя. Не исключено, впрочем, что академик Оттузо был реальным историческим лицом, выступившим в защиту композитора по его просьбе, — в частности, он мог состоять членом феррарской Академии неустрашимых, которой Монтеверди посвятил Четвертую книгу мадригалов<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Академия неустрашимых была основана в 1600 году и начала свою деятельность 26 августа 1601 года [17, 57]. В числе академиков находились друзья и покровители

Письмо «Прилежным читателям», изданное вместе с Пятой книгой, стало первым (и последним) публичным высказыванием Клаудио Монтеверди в ходе полемики — композитор опубликовал его в тот момент, когда ему могло показаться, что всё худшее — уже позади и что тактика воздерживаться от ответа на вопросы и обвинения Артузи себя полностью оправдала. К этому времени композитор получил престижный титул мантуанского придворного капельмейстера и выпустил в свет два собрания мадригалов, в которые включил и вызвавшие полемику произведения на стихи Гварини. Это и было его победой в споре — Монтеверди одержал ее, действуя исключительно как музыкант-практик. В Посвящении Пятой книги Винченцо I он, кажется, не упустил случая поиронизировать над теми, кто пытался опорочить его музыку [2, 104]. И как это часто бывает с людьми в минуту расслабленности, допустил просчет.

Краткое само по себе, «Письмо» выражает, по сути дела, единственную мысль — в своем искусстве Монтеверди действует «не полагаясь на удачу» (*io non faccio le mie cose a caso*)<sup>4</sup>. Очевидно, уже многие годы ему хотелось заявить обидчику и миру, что снискавшие сомнительную репутацию фрагменты его произведений не были написаны по недоразумению, что «современный композитор творит на основании истины» (*sopra a li fondamenti della verità*). Раньше он благоразумно воздерживался от того, чтобы вступать в дискуссию с известным любителем полемики, но теперь переоценил собственные силы: после того, как мадригалы увидели свет и могли сами себя защитить, ему показалось, что он в состоянии в короткий срок изложить свои представления об искусстве и его правилах в форме трактата. Опрометчивостью максималиста в данном случае было не только выданное противной стороне обещание (к которому Монтеверди никто не принуждал), но и попытка приоткрыть свою мысль: существует иная практика, чем та, которой учил Царлино, — практика, удовлетворяющая и разуму, и чувству (в то время как Артузи обвинял приверженцев современной музыки в сенсуалистическом произволе). Эта практика действительно существовала, но обосновать ее было крайне сложной задачей, и остается лишь гадать, способен ли был в принципе решить ее Монтеверди, даже если бы сосредоточил усилия на разработке подобной теории. Печатный ответ последовал незамедлительно, в течение ближайших месяцев. Мы можем лишь догадываться, что именно написал человек, скрывающийся под именем Браччино да Тоди, в своем «Первом музыкальном рассуждении», но как

---

Монтеверди, в частности Антонио Горетти, в доме которого 16 ноября 1598 года состоялось приватное прослушивание мадригалов композитора, положившее начало спору. В Посвящении Четвертой книги, датированном 1 марта 1603 года, Монтеверди просит Неустрашимых «осветить блеском своих имен и осчастливить защитой» публикуемые мадригалы [24]. Правда, во «Второй части Артузи» автор утверждает, что получил письмо, подписанное «Оттузо, академик», в 1599 году [7, 5], и это ставит под сомнение гипотезу о принадлежности Оттузо феррарской академии.

<sup>4</sup> Под *le mie cose* (букв. «моими вещами») в данном высказывании надо понимать не только произведения Монтеверди, но всё, что он делает в качестве композитора.

было не напомнить композитору, дающему амбициозные обещания, о том, что он забыл ответить на прямые и конкретные вопросы о правилах, которыми руководствовался, сочиняя «резкие» по звучанию мадригалы? И кроме того, сама мысль о существовании иной музыкальной практики, чем та, которой учил Царлино, должна была показаться Артузи абсурдной. А ведь эта мысль к тому же не была ничем подкреплена, в то время как предписания венецианского теоретика прекрасно зарекомендовали себя в качестве основы профессиональной подготовки композиторов; в этом качестве контрапункт сохранит свое значение не только в XVII, но и в XVIII столетии.

Заклеймив «химерой» неосторожное «Письмо» Монтеверди, критик нанес тем самым композитору и репутационный урон. Благодаря развитию индустрии нотопечатания их полемика разворачивалась на глазах широкого круга интеллектуалов и любителей музыки — всех тех, кого Джулио Чезаре именуется в своей апологии «миром». Два крупнейших венецианских издателя, Джакомо Виченти и Ричардо Амадино, в 1583–1586 годах совместно начинавшие свой бизнес, негласно покровительствовали каждой из сторон конфликта. Первый опубликовал трактаты Артузи о несовершенствах современной музыки и оба «Музыкальных рассуждения» Браччино да Тоди — второй выпустил в свет все музыкальные опусы Клаудио Монтеверди 1600-х годов, от переизданной в 1600 году Третьей книги мадригалов до Мессы и Вечерни 1610 года; ранее, в 1594 году, он же опубликовал трактат Эрколе Боттригари *Il Desiderio*, полемика об авторстве которого положила начало затяжного публичного противостояния Боттригари с тем же Артузи [12, 176–177]. В этой ситуации композитор благоразумно покинул сцену словесного ристалища, уступив место Джулио Чезаре, перед которым помимо заявленной задачи — разъяснить идеи Клаудио о существовании второй практики, стояли и две другие: оправдать своего брата, уклоняющегося от ответа по существу, и дискредитировать противника, опровергнув по мере возможности его аргументы. Произвести соответствующее впечатление на публику и поправить репутацию мантуанского капельмейстера в данной ситуации было не менее важно, чем поведать миру истину современного композиторского искусства. Переплетение этих двух мотивов, двигавших Джулио Чезаре, затемняет текст апологии и затрудняет его восприятие для читателей нашего времени не в меньшей мере, чем своеобразный литературный жанр, избранный автором.

Отделить в тексте «Разъяснения» искренность от риторического приговора не просто. Изначально Клаудио Монтеверди избрал в конфликте естественную и разумную линию — отвечать на словесные нападки Артузи делами, то есть публикацией своих сочинений, которые будут говорить сами за себя. Но, отступив от этой линии, он был принужден к словесным дебатам.

Обещание написать трактат (и, очевидно, искреннее желание рано или поздно выполнить свое обещание) препятствовало ему высказаться самостоятельно и вполне откровенно. Тем не менее, прочитав «Разъяснение»,

мы можем понять, что на самом деле думал композитор по поводу обрушившейся на него критики. Его, конечно, раздражали мелочные придирки музыкального теоретика, цепляющегося к частным деталям и не желающего видеть их в широком контексте. Публикация «отрывков» мадригалов без слов, по-видимому, крайне возмутила Монтеверди, притом что это была обычная практика для трактатов эпохи Ренессанса — встречающаяся не только у Артузи и Царлино, но и, скажем, у Винченцо Галилея. Композитор обнаружил разительное, с его точки зрения, несоответствие теории и практики: в то время как он сам не мыслил своих произведений без словесного текста, для критикующего его автора трактата разъяснение музыки было само собой разумеющейся процедурой. Монтеверди сочинял мадригалы, претворяя в музыке стихи модных в его время поэтов, — но это совершенно не интересовало оппонента, который исходил из других соображений. Ощущение творящейся несправедливости и послужило первичным импульсом к осознанию, что композиторская практика Монтеверди — вторая, иная по отношению к тому, что изложена у Царлино и в контрапунктических учебных пособиях, базирующихся на третьей части «Гармонических установлений». Композитору было лучше промолчать, но им двигали не только уязвленное самолюбие, но и естественный протест широты против узости. От мелких фрагментов «гармонии» его внутренний взор устремлялся к целостной «мелодии» мадригалов. Ему было интересно испробовать разную поэзию — вслед за «Верным пастухом» Гварини (который один из критиков этой пасторальной трагикомедии окрестил «нагромождением мадригалов») он экспериментирует с канцонеттами Кьябреры, а в «Орфее» сочетает множество различных поэтических и музыкальных форм. И во всяком роде музыки он стремился к совершенству — но это совершенство было совсем иного рода, чем то, вернуться к которому призывал его Артузи.

Стоит поблагодарить Джулио Чезаре — он если и не выразил истинные мысли и чувства Монтеверди напрямую, то донес их до нас в достаточной мере, чтобы сегодня их можно было попытаться реконструировать. Посвоему успешно справился он и со своей главной, риторической, задачей.

Вступительная часть «Разъяснения» написана весьма умело. Сообщая о нападках Браччино да Тоди, автор не скрывает от читателей его обидной характеристики «Письма» («химера и суэта») — напротив, этим жестоким приговором он пользуется для того, чтобы возвысить свой голос в защиту музыки Монтеверди и пообещать продемонстрировать истинность каждого слова брата. При этом Джулио Чезаре ловко вплетает в стандартную риторическую конструкцию выгодное для себя и брата замечание о причинах, по которым сам Клаудио не взялся оппонировать неприятелю: «он увлечен делами и не слишком ценит слова других». В первом из схолиев Джулио Чезаре доводит до сведения читателей источник спора, и вновь обращает дело в свою пользу. Мало того, что «ругать других» не велит Гораций, противник поступает недостойным образом буквально во всем: нападает без всяких причин, говорит худшее, частицы мадригала приводит в сильно

искаженном виде, да еще и называет их не «частицами» (*particelle*), а «отрывками» (*passaggi*).

Как обойтись без лицемерия в публичных дебатах? В то, что нападки Артузи и Браччино да Тоди оставили Монтеверди равнодушным, еще можно с трудом поверить. Но было ли нападение беспричинным? И если главная цель Артузи изначально состояла в том, чтобы опорочить Клаудио, почему он в течение длительного времени не обнародовал имя автора «Жестокой Амарилли»? Является ли обычная для контрапунктических трактатов практика разбирать случаи употребления диссонансов серьезным и злонамеренным искажением процитированных фрагментов сочинения? Что изменилось бы по существу, назови Артузи приводимые примеры не *passaggi*, а *particelle*? И не поступает ли сам Джулио Чезаре с Посланием Горация к Лоллию в худших осуждаемых им самим же традициях? Вырванная из контекста строка звучит как абсолютный запрет на всякую критику. Но у поэта речь идет совсем об ином: стихотворение описывает сомнительное с нравственной точки зрения искусство обращения со знатными покровителями — это их не надо ругать вслух и перед ними не стоит похвалиться. И наконец, Многие ли читатели «Разъяснения» были столь же придирчивы к словам автора, как мы? И многие ли придирчивые вспомнили о том, что Артузи не просто напал и порочил, а прежде всего просил сторонников современной музыки предоставить ему рациональное объяснение приведенным в «Несовершенствах» примерам (и что этих объяснений, а не «хи-мер» он ждет до сих пор)?

Джулио Чезаре приводит далее перечень причин, по которым мантуанский придворный капельмейстер до сих пор не выполнил обещание явить миру музыкальный трактат; в содержательном отношении здесь особенно важно указание на то, что Клаудио собирается говорить о вещах, которые до него почти не затрагивались. Причины выглядят вполне уважительными, хотя мы помним, что «Вторая практика» так и не была завершена композитором до самой смерти (не осталось никаких документальных следов работы над ней), и, возможно, не забыли, что для ответа Артузи на заданные в 1600 году вопросы жанр научного трактата был необязателен и даже избыточен.

Тем временем наступает пора приоткрыть карты: в комментируемом фрагменте «Письма» Клаудио утверждает, что «творит свои вещи не по воле случая». Здесь и появляется впервые метафора госпожи и служанки, подкрепленная ссылкой на авторитет Платона. Мы уже отчасти осветили эту главную идею «Разъяснения» и то, что могло за ней в реальности стоять, — и еще вернемся к этому вопросу. В данном случае для нас важна полемическая стратегия Джулио Чезаре, который пытается вывести спорные фрагменты «Жестокой Амарилли» из-под юрисдикции тех правил, с помощью которых о музыке мадригала судит Артузи. Новое, адекватное искусству брата учение обрисовано в общих чертах, зато идея подвергнуть — в качестве мысленного эксперимента — школьному разбору классические

творения Чиприано де Роре остроумна. На этом автор «Разъяснения» однако не останавливается, и предлагает Артузи продемонстрировать свои практические навыки, представив на суд публики собственные, сочиненные согласно правилам Царлино, произведения; отказ принять вызов Джулио Чезаре предлагает приравнять к поражению в споре. Сравнение с врачом, которого ценят за умение излечить, а не за ученость, предвосхищает не лишенный справедливости гносеологический тезис «практика — критерий истины», однако в целом возникает ощущение, что в своем популизме автор заходит излишне далеко. Убежденный в том, что музыкальных сочинений Артузи не предоставит<sup>5</sup>, он заранее объявляет всё сказанное противником «химерами и болтовней», а заодно предусмотрительно освобождает брата от опрометчиво данного им обещания написать «Вторую практику» и помещает Клаудио в сонм благородных особ «героической школы» — аристократов, увлеченных сочинением музыки в современной манере<sup>6</sup>.

На этом первый раунд полемики следует признать завершенным. Если бы «Письмо» не имело продолжения, то и Джулио Чезаре мог бы считать здесь свою миссию выполненной. И более того, он оставил бы нам обильную пищу для ума. За фейерверком чисто риторических приемов не упустим из вида важный поворот мысли: в данном разделе «Разъяснения» соотношение первой и второй практик можно уподобить оппозиции школьных предписаний и тех правил, которыми пользуется творец, создающий истинные художественные ценности; примечательно, что в определенный момент Джулио Чезаре сравнивает Артузи с придирическим и остроглазым школьным педагогом (*bon maestro*) — учителем, вышедшим за пределы компетенции и взявшимся судить о «вещах» большого мастера.

Джулио Чезаре не случайно именует Чиприано де Роре «божественным». Этот титул даровал ему Джованни Мария де Барди — ему, а также Лудовико Ариосто и Микеланджело Буонарроти. С последним Чиприано сравнивает и протеже графа, Винченцо Галилей, характеризуя творчество великого художника следующим образом: «Занимаясь живописью, скульптурой и архитектурой, Микеланджело Буонарроти всегда стремился найти средний путь, избегая крайностей, и преуспел в этом настолько, что заслуженно получил имя Божественный (*Divino*); поддаваясь лести то чувства, то разума, в зависимости от того, что его великий ум считал уместным, он никогда не лишал свои вещи подобающего им декорума» (цит. по: [22, 72]). Иными словами, «божественный» творец, тонко осязающий

<sup>5</sup> Артузи не был чужд музыкальной композиции, но демагогическое предложение Джулио Чезаре он, естественно, проигнорировал, и был по-своему прав — в конце концов, сам он не предлагал Клаудио взяться за написание теоретического трактата, а просто просил сослаться на уже существующие правила, которыми тот руководствуется в своем искусстве.

<sup>6</sup> Как нам представляется, список составлен исключительно из риторических ображений, однако заслуживает серьезного отношения хотя бы потому, что в него входят такие значимые фигуры, как Эмилио де Кавальери, Альфонсо Фонтанелли и Джезуальдо.

границы приличествующего, обладает исключительным правом — по собственному усмотрению следовать то рациональным правилам, то велению чувства.

Скорее всего, Джулио Чезаре не знал (а если знал, то можно лишь восхищаться тонкостью его намека), что эксперимент по разъятию на «отрывки» мадригалов де Роре, который он из риторических соображений предлагает провести, имел место совсем недавно. В опубликованном в 1602 году «Втором Мелоне» (*Il Melone secondo*) Эрколе Боттригари опровергает претензии Гандольфо Зигонио, еще одного верного ученика и последователя Царлино, к мадригалу Николы Вичентино *Stiamo Amore à vedere*, изобилующему противоположными квинтами, — обращаясь в первую очередь не к положениям музыкальной теории, а к многочисленным примерам из мадригалов Чиприано, в которых обнаруживается противоположное движение не только квинт, но и октав [9, 5–6]; Боттригари указывает название цитируемых сочинений, но в традициях трактатов «первой практики» не снабжает приводимую «гармонию» текстом. Гандольфи весьма язвительно отзывается о Вичентино: «Этот архимузыкант (Вичентино. — *Авт.*) не соблюдает букву Правил Контрапункта. <...> Если бы архимузыкант имел представление о науке и практике, то не стал бы писать подобные отрывки (*passaggi*), ибо их избегают все опытные музыканты» [ibid., 4–5]. Предъявляя противнику в ответ целую россыпь «движений» (*movimenti*), или отрывков, из музыки прославленного мастера, Боттригари аргументирует: «Чиприано Роре, по всеобщему признанию считающийся не только весьма искусным, но также весьма изящным и весьма аккуратным Сочинителем Музыки, ясно показывает, должны ли опытные Музыканты пользоваться такими созвучиями или избегать их» [ibid., 5], — и лишь затем приступает к чисто теоретическому обоснованию приведенных примеров.

Что дозволено Юпитеру... После смерти Клаудио Монтеверди в Венеции по инициативе руководившего погребальной службой Джован Баттиста Маринони был опубликован сборник «Поэтические цветы, собранные на могиле Знаменитого и Достопочтенного Клаудио Зеленогора»<sup>7</sup>, авторы которого щедро одаривают усопшего композитора «божественными» эпитетами: «Юпитер», «Аполлон», «Небесный муж», «Земной бог». И хотя никто из рифмоплетов не догадался использовать выражение *il divino Claudio*<sup>8</sup>, Марианна Кестинг возводит его именно к этому изданию, к вступительной статье Матео Каберлотти «Краткая речь о высоком достоинстве Клаудио Зеленогора», где упоминается о «высоте духа Клаудио» (*l'altezza dell' ingegno di Claudio*) и о его «небесном даре, происхождения божественного» (*dono del Cielo, parto divino*) [20, 28, *Anm.* 14].

### ARS POLEMICA, РАУНД ВТОРОЙ

За вычетом риторического вступления с изложением оспариваемых тезисов второй круг полемики по своему строению напоминает первый: в его

<sup>7</sup> «Claudio Monte verde» [23, *frontespizio*].

<sup>8</sup> Это выражение, происхождение которого до сих пор остается неясным, стало официальным титулом Монтеверди гораздо позже, в Италии времен Муссолини; см. [14].

начале преобладает обсуждение содержательных проблем — чем ближе к концу, тем больше Джулио Чезаре «работает на публику». В самых первых строках он выстраивает выгодную для своего брата оппозицию: Артузи защищает старую музыку и нападает на современную — Клаудио «обе почитает, обе уважает и восхваляет». Тотчас же происходит отождествление первой практики с музыкой прошлого и второй — с творчеством композиторов новых поколений; списки представителей обеих школ появляются незамедлительно.

Сами по себе группировка композиторов по историческому признаку (умершие / ныне живущие; старинные / современные; сначала / затем / наконец) и публикация соответствующих списков — довольно частое явление в музыкальных трактатах XV — первой половины XVII века<sup>9</sup>. Внимания заслуживает сопряжение этого систематизаторского подхода с терминологией первой и второй практик — шаг, на самом деле, достаточно рискованный. Прежде у Джулио Чезаре оставалась возможность позиционировать — в ренессансном духе — первую и вторую практики скорее в смысле противопоставления школьных правил и артистической свободы музыканта-мастера, который до известной степени устанавливает своему искусству правила сам. Теперь, когда «вторую практику» следует понимать как «еще одну» — не имеющую ничего общего с учением о контрапункте — систему нормативных правил, мы вправе потребовать от обоих братьев не просто продемонстрировать нам таковую, но и сформулировать соответствующие ей правила в том виде, в каком их можно было бы преподнести студенту. И что могут предъявить нам Клаудио и Джулио Чезаре в ответ на подобный запрос? Неужели опять «химеры»?

Стефано Ла Виа словно предлагает братьям удобный выход из затруднительной ситуации. Современный ученый обращает внимание на тонкости терминологии Монтеверди, присутствие в тексте «Разъяснения» таких замысловатых, трудных для понимания и перевода оборотов, как *seconda prattica overo l'uso moderno*. Если зацепиться за эти формулировки, то можно попытаться «освободить» постфактум симпатичную нам сторону спора от невыполнимого (и не выполненного) обещания: «*Seconda*, а не *nuova prattica*, потому что она вырастает из первой, и четкого разделения внутри традиции не существует. *Institutioni* Царлино Монтеверди рассматривал как “благородный труд”, плод “великих деяний”, в котором содержатся “наиразумнейшие правила”, истинные “законы гармонии”. Эти правила как таковые остаются основополагающей теоретической точкой отсчета для *Seconda prattica*; изменения же касаются *uso*, того способа, которым композиторы читают эти правила, находят им практическое применение» [22, 82]<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Репрезентативную подборку — от Йоханнеса Тинкториса до Йоханнеса Нущия — см. в специально посвященной этому вопросу статье Джесси Энн Оуэнс: [30, 320–321].

<sup>10</sup> Аналогичную идею в совершенно оригинальной формулировке выдвинул впоследствии Бернд Кулавик: «В плане предметной аргументации Монтеверди обосновывает не двойственность практик, которые существуют одна наряду с другой (причем

Пусть читатель статьи рассудит нас в споре с выдающимся исследователем — публикуемый перевод «Разъяснения» да послужит ему помощью. На наш взгляд, Джулио Чезаре не проводит никакого значимого разграничения между понятиями «второй» и «новой» практик и неоднократно дает понять на страницах «Разъяснения», что правила Царлино, сколь бы разумны они ни были, не релевантны современному искусству<sup>11</sup>. Речь у него идет не о «вольностях» (*licenze*), допустимых в творчестве композиторов, а о новой системе правил, которую и предстояло изложить в трактате «Вторая практика, или Совершенства современной музыки». И в этом Монтеверди заходит слишком далеко для своего времени, еще не созревшего для формулировки подобного учения. Более того, в силу свойственной ему принципиальности и полемического азарта он зеркально отражает название двух трактатов Артузи (1600, 1603) и обещает написать о «совершенствах» современной музыки — в его эпоху это звучит как заявка на то, чтобы возвести новую практику к неким вневременным «конечным» основаниям, наподобие того, как у Царлино и других представителей традиционной музыкальной теории Возрождения принято начинать изложение с законов математики и акустики (а то и от сотворения мира Богом)<sup>12</sup>.

Риторическая стратегия второго раунда полемики, развивающаяся по принципу крещендо, проста и эффективна — целью ее является доказать невежество оппонента и его последователей, которые-де не знакомы толком с учением не только второй, но и первой практики. Противник критикует мадригалы Монтеверди при помощи «Установлений» Царлино? Значит, в ответ ему надо предъявить максимально возможное количество цитат из того же трактата, которые допустимо при желании использовать в качестве контраргументов. И таким образом Артузи должен попасть в неприятное положение: ему придется опровергать сложившееся у читателей впечатление, что он — «сам дурак»<sup>13</sup>.

---

вторую от первой вполне возможно отличить в композиционно-техническом отношении), — он явно уклоняется это делать; эти названия предполагают исключительно различие композиторских установок к соотношению речи и гармонии, которые в процессе сочинения реализуются самыми разнообразными способами» [21, 61].

<sup>11</sup> С помощью оборотов, подобных тем, что приводит Ла Виа, Монтеверди, вероятно, хотел донести до сведения читателей, что учение о второй практике не поколеблет «вечные» математические основания музыки, излагаемые Царлино в двух первых частях «Установлений».

<sup>12</sup> Примечательно, что в «Разъяснении» Джулио Чезаре незаметно, но существенно откорректировал название трактата, заявленное Клаудио в письме 1605 года: в последнем обещано рассказать не просто о «совершенствах» современной музыки (*perfetioni della moderna musica*), а о ее «Совершенстве» (*Seconda Pratica, overo Perfetteone Della Moderna Musica*; разрядка и написание — согласно оригинальному изданию Пятой книги мадригалов) [25]. О нежелании Клаудио писать *ab ovo* универсальное учение о музыке свидетельствует и его не лишнее ерничества предложение покойному (!) Царлино и здравствующему Боттригари сочинить *Institutioni Melodiche*.

<sup>13</sup> В интереснейшем комментарии к «Разъяснению» [22, 77–92] Ла Виа, демонстрируя тесную связь учения о второй практике с положениями Царлино, не учитывает

Первым делом Джулио Чезаре приводит фрагмент «Музыкальных добавлений» Царлино (1588). По замечанию автора трактата, он не имеет намерений подробно описывать практику древних греков и римлян — а значит, сам непогрешимый Джозеффо признает, что практика мессера Адриана является не единственной вообще, а всего лишь единственной, которую он систематизирует в своих трудах. Сие открытие настолько воодушевляет полемиста, что он теряет осторожность и заявляет вскоре — и, как представляется, не вполне к месту, — что вторую практику «в отношении происхождения можно было бы назвать первой». Эта неожиданная и неочевидная мысль подхватывает высказанное ранее убеждение, что «божественный Киприан» был «реноватором» (*il primo rinovatore*) практики древних, базирующейся на принципах, которые изложил Платон. Мы вернемся к обсуждению данного тезиса по существу впоследствии, а пока заметим, что Царлино оказался бы плохим союзником в продвижении подобной идеи, имея он возможность вмешаться в спор и уточнить свою точку зрения.

Следующая почерпнутая у Царлино мысль — гармония не способна производить внешние эффекты без слов, а лишь подготавливает душу к радости или к печали — примечательна тем, что привязана к комментируемому фрагменту «Письма» чисто внешне; скорее всего, она потребовалась для того, чтобы обеспечить впечатление массовости цитат из работ теоретика. Предмета спора здесь на самом деле нет. Композиторы, входящие в оба списка Джулио Чезаре — представителей как первой, так и второй практики, — сочиняли музыку со словами и желали, чтобы благодаря присутствию последних их творения производили точно определенное воздействие на души и умы слушателей (а не только управляли настроением, как это делала инструментальная музыка Ренессанса).

Перед тем как нанести решающий удар, автор «Разъяснения» предпринимает важный обходной маневр. Обсуждается серьезный вопрос: Артузи убежден, что «вторая практика» — вещь искусственная и вторичная по отношению к первой, что приверженцы современного искусства не создают ничего принципиально нового, а лишь ухудшают то, что было создано до них в соответствии с законами природы и, более того, доведено до совершенства. Поскольку речь идет прежде всего о правилах употребления диссонансов, на кону стоит идея сенария<sup>14</sup>, которую неоднократно и по существу пытались оспорить противники Царлино, в частности Винченцо Галилей. По-видимому, автор «Разъяснения» не нашелся, что сказать по столь сложному вопросу, а потому, упомянув неприятное для сторонников современной музыки мнение Артузи, тут же воспользовался известным

---

этот полемический момент, что, как мы видели, приводит к небольшому, но заметному и принципиальному смещению фокуса в его интерпретации.

<sup>14</sup> Царлино выдвинул теорию, согласно которой все консонансы порождаются отношениями натуральных чисел от 1 до 6, то есть «шестиричным числом» (*numero senario*); см.: [40, 25–26].

полемическим приемом: быстро и недобросовестно подменил предмет разговора, отвлекая внимание публики пафосом притворной обиды.

Давайте внимательно проследим за движением рук фокусника. Тезис Артузи — «вторая практика <...> является отбросами первой» — появляется на страницах его трактата 1603 года, где само выражение «вторая практика» используется довольно редко [2, 94, сн. 11]. В «Письме» Клаудио настаивает на собственном авторстве данного термина — хотя словосочетание буквально носилось в воздухе, и впервые в ходе полемики возникает в письме академика Оттузо (то есть не исключено, что в реальном письме реального исторического лица). Браччино да Тоди язвительно замечает: «Вы так ревнуете к этому выражению, словно боитесь, что его украдут». Его высказывание — убийственно ироничное и при этом вполне искреннее, нет смысла искать в нем двойное дно; Артузи действительно полагал, что переживать за такое «сокровище», как термин «вторая практика», крайне неумно. Джулио Чезаре выворачивает эти слова таким образом, будто Артузи покушается на славу Клаудио как новатора, и приводит ряд примеров, подтверждающих, что по многим позициям у брата найдутся подражатели. Обретаемый в итоге образ авторитетного музыканта, злонамеренно оболганного недоброжелателями, риторически очень выигрышен. Важнейший эстетический вопрос — о том, является ли музыка второй практики естественной или же искусственной, вторичной по отношению к творчеству «умеренных» авторов, — остается при этом не только без ответа, но и вне сколько-нибудь серьезного обсуждения<sup>15</sup>.

И вот настало время последнего поединка. Полемика для сражения избирается область ладовой теории: еще в первом «Артузи» неприятель обвинил Монтеверди в пренебрежении правилом ладового единства (в мадригале «О, Миртилло»). Проблема ладового единства в рассматриваемую эпоху принадлежала к числу дискуссионных, и хотя большинство теоретиков настаивали на том, что кантилена должна начинаться и заканчиваться в одном тоне (в частности, это обосновывалось потребностями этического воздействия музыки), случаи нарушения встречались не так редко. Специального обоснования такие случаи не получили, однако в григорианике существовал известный феномен, описанный многими авторами ренессансных трактатов, и в частности Царлино в небольшой Главе 14 Четвертой части «Гармонических установлений» *Delle Modi comuni, & delli Misti*; под смешением ладов имеется в виду использование специй квинты или кварты, чуждых основному ладу [40, 315]. Торжественно процитировав Браччино да Тоди, издевающегося над бессвязной речью композиторов, которые

<sup>15</sup> Существует, впрочем, и иное, альтернативное объяснение этого схолия. Братья могли просто не понять, что имеет в виду Артузи, и вследствие этого додумать дьявольские козни со стороны неприятеля — а потом успешно с ними сразаться. Если принять такую версию, то придется отказать автору «Разъяснения» по крайней мере в образованности — но, в любом случае, не в ловкости, с которой он повергает на глазах у публики своего оппонента.

переходят из одного лада в другой, Джулио Чезаре выдает перечень григорианских песнопений и произведений уважаемых авторов, где ладовое единство так или иначе нарушается. Не нужно обладать богатой фантазией, чтобы догадаться, что на предпоследней позиции окажется мадригал «божественного» Чиприано де Роре, а на последней... вещь самого «мессера» Адриано Вилларта. Упомянутая Глава 14 едва ли может служить теоретическим обоснованием всех этих композиторских вольностей, но многие ли возьмутся ее немедленно читать? Советом мысленно поверженному оппоненту — лучше изучать труды своего почитаемого наставника — Джулио Чезаре эффектно завершает предпоследний схолий.

Последний же из схолиев — образец риторического заключения спора и вместе с тем прообраз некоторых технологий информационных войн. Чтобы окончательно сломить и унижить противника, необходимо дать ему почувствовать, что он принадлежит к абсолютному меньшинству, что против него восстали буквально все. Соответственно, и колеблющиеся, а также то большинство, которое просто не имеет собственного мнения, легко присоединяются к тому, что громогласно объявляется мнением всеобщим. Притворно предполагая, что приведенные аргументы в пользу второй практики могли оказаться неудачны, Джулио Чезаре настаивает на истинности описанного (на самом деле, лишь обрисованного в общих чертах) способа сочинения уже потому, что он всеупотребителен и на его стороне — весь мир (и надо думать, не в последнюю очередь — все читатели «Разъяснения»). И этот триумф истины грозит окончательно погубить всякую мысль, об истине взыскующую...

Но вернемся к схолию предпоследнему — яркому примеру того, как в пылу дебатов становится почти невозможно уловить истинное мнение автора. Действительно ли братья Монтеверди придерживались ладовой теории, изложенной в Четвертой части «Гармонических установлений», и насколько Клаудио руководствовался ею в своем творчестве? Надо ли относить проблемы единства лада к существованию второй практики, если приводимый Джулио Чезаре перечень примеров включает в себя не только образцы творчества представителей «старой музыки», но даже церковную монодию? По внимательном изучении «Разъяснения» наши собственные вопросы остаются без ответа. Читайте «Вторую практику, или Совершенство современной музыки».

### БРАЧЧИНО ДА ТОДИ, ИЛИ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНКВИЗИТОР

Хлесткие нападки Джулио Чезаре отчасти достигли своей цели. Автор «Второго музыкального рассуждения» был вынужден не только вступить в дискуссию на новые, затронутые в «Рассуждении» темы, но и доказывать чистоту своих намерений. Благодаря его объяснениям приоткрываются некоторые оставшиеся за кадром подробности спора: выясняется, что Артузи с самого начала пытался вступить с Монтеверди в личную переписку и отправил ему послания, «полные любезности и доброжелательности»,

но вместо ответа в соответствующей манере получил письма от третьего лица, к тому же подписанные не собственным именем [10, 6] — Браччино явно имеет в виду частично опубликованные в трактате 1603 года письма академика Оттузо, и нет оснований не верить его свидетельству (хотя было бы крайне интересно ознакомиться с «доброжелательной» эпистолярией Артузи). По крайней мере, ни Монтеверди, ни его сторонники никогда не пытались опровергнуть это заявление.

Браччино демонстративно подчеркивает свою компетентность во всех вопросах, в которых она была поставлена под сомнение. В частности, он проясняет свою позицию по проблеме смешения ладов. Таковое допускается им в многоголосной музыке исключительно в аспекте, описанном Глареаном и его последователями, — как сочетание в парах голосов (тенор + сопрано / бас + альт) автентического и плагального тонов с общим финалисом. Смешение ладов в одноголосии — особая статья; в данном вопросе Браччино апеллирует к авторитету Маркетто Падуанского [ibid., 11–12].

Но, пожалуй, главное достижение Джулио Чезаре состояло в том, что ему удалось заставить оппонента сформулировать свое отношение к музыке Клаудио Монтеверди в целом — ведь до сих пор он ограничивался неприемлимой критикой отдельных мельчайших фрагментов контрапунктической ткани. Об искренности слов Браччино судить трудно. Его похвалы композитору (впервые высказанные публично), вполне возможно, были лишь лукавством дипломата — но и в этом случае они заметно разряжали атмосферу вокруг мантуанского капельмейстера. Скрывающийся под маской Браччино да Тоди Артузи невольно охарактеризовал и себя:

Разъяснитель говорит, что у Артузи были настолько скверные помыслы, что он хотел увидеть гибель трудов Монтеверди. Артузи отвечает, что это совершеннейшая ложь и что он хвалит его труды, его прекрасный ум, но в той части, что заслуживает похвалы, — и то, что достойно похвалы, он не бранит. Но если Монтеверди написал множество отрывков, в которых не соблюдаются тоны, которые написаны плохо, написаны наихудшим образом, хочет ли Разъяснитель, чтобы Артузи восхвалял подобные деяния? Он не станет так поступать по многим причинам: прежде всего, из любви к науке, основанной на доказательствах, а также, чтобы учащиеся, еще не умеющие толком отличать истинное от ложного, не взяли за образец вещи, сделанные скверно, варваризмы, можно сказать, ереси в области Музыки и в области Гармонии — главной части Мелодии [ibid., 6–7].

Духовное лицо и типичная фигура для эпохи Контрреформации, Артузи мыслит свой спор с Монтеверди и другими сторонниками современной музыки как своеобразный инквизиционный процесс<sup>16</sup>. Намерений подвергать заблудшего композитора трем знаменитым пыткам или сжигать его на

<sup>16</sup> Непонимание этого обстоятельства привело Ульриха Зигеле к совершенно ошибочному и нелепому убеждению, что Артузи готовил почву для настоящего инквизиционного процесса над музыкантом, в котором прегрешения против учения Царлино

костре у него, разумеется, не было. Эти впечатляющие атрибуты деятельности Святой службы расследования еретической греховности и не относились, однако, к ее сути. Основная часть инквизиционного процесса состояла не в грубом физическом насилии над инакомыслящими, а в долгих и систематических увещеваниях, разнообразных уговорах и разъяснительных беседах, проводившихся с теми, кто отказывался вернуться в лоно Церкви. Демонстративный садизм среди инквизиторов никогда не поощрялся — поощрялись воздействие мягкое и лицемерная забота о спасении заблудших душ, напускное доброжелательство.

Еще до того, как Артузи принялся за борьбу против «несовершенств» современной музыки, топос «борьбы с ересями» был привнесен в музыкальную науку. Ключевая роль в этом принадлежала учителю болонского каноника, которому тот, по всей видимости, подражал. В 1600 году он не случайно посвятил первое из серии своих печатных выступлений кардиналу Помпео Арригони — члену Конгрегации Святой инквизиции (основана в 1542 году папой Павлом III), также часто именуемую Римской инквизицией, — и поместил на титульном листе первой части «Артузи» герб этого видного деятеля Контрреформации. Примером служило посвящение «Добавлений» Царлино папе Сиксту V. В Посвятительном письме автор трактата сравнивает понтифика с его предшественником, святителем Львом I Великим (440–461), прославившимся твердостью исповедания веры и борьбой с несторианством, а также с ересями Евтихия и Диоскора; он называет Сикста «великим защитником и ревностным мстителем за Беззаконие» и отождествляет его с «Солнцем, которое своим появлением изгоняет злобную тьму беззаконных, очищает тучи развращенных еретиков, сражающихся против света Святого Духа» (цит. по: [19, 93]). Рендалл Голдберг приводит подборку фрагментов «Добавлений», в которых противники теоретика, в том числе первый среди оных, Галилей-отец, уподобляются еретикам [ibid., 93–94].

Можно предположить, что превращение Артузи в Браччино да Тоди состоялось именно потому, что теоретику захотелось примерить на себя роль великого музыкального инквизитора — в тот самый момент развития спора, когда Клаудио Монтеверди неосторожно прервал молчание и заявил о существовании «второй практики». Тем самым, в глазах оппонента, композитор открыто сообщил миру о своем заблуждении (о котором Артузи подозревал уже давно, еще со знаменитого вечера в доме Горетти) и стал упорствовать в отстаивании ложного, «химерического» учения, то есть музыкальной ереси.

Можно также предположить, что «Первое музыкальное размышление» было довольно коротким, под стать «Письму» из Пятой книги мадригалов. Получив подробные разъяснения от Джулио Чезаре и убедившись в упорстве противоположной стороны, во втором тексте, подписанном именем

---

должны были быть приравнены к отступлению от правой веры; см.: [36; 37]. Многие западные ученые, в том числе авторитетные, до сих пор относятся к этой ереси всерьез.

Браччино да Тоди, Артузи прибегает к жанру увещательной речи, в которой стремится продемонстрировать несостоятельность новоизобретенного учения как самим его авторам, так и всему миру.

Прежде чем вступить в полемику с «Разъяснителем», Артузи подробно излагает, с многочисленными ссылками на труды древних и современных авторитетов, «что понимается под Мелодией, Мелопеей и Мелопозетом в согласии с их природой, подлинным смыслом, назначением и возможностями» [10, 6]. Продолжительное рассуждение он начинает с элементарного разделения обычной речи и «пения с изяществом» — явлений, похожих друг на друга до такой степени, что их можно назвать не только «сестрами», но и «близняшками» [ibid., 3]. По ходу дела он уместно вводит и цитату из «Государства» Платона — ту самую, которая послужила краеугольным камнем для теоретических опытов братьев Монтеверди. Но если братья, используя латинский перевод Марсилио Фичино, всячески подчеркивают, что у Платона ритм и гармония следуют за речью, то Артузи расставляет совсем иные акценты:

Из Гармонии, Ритма и речи составляется этот общий род (*Genere Generalissimo*), называемый Мелодией. Платон говорит: та композиция совершенна, что составлена из трех вышеназванных вещей. Одна из них обладает низким и высоким, и это Гармония; вторая — быстротой и медленностью, и это Ритм, и оные (быстрота и медленность. — *Авт.*) наблюдаются в движении тела, как говорит об этом в другом месте Артузи. Третья обладает длительностью и краткостью, и это речь. И все эти вещи можно наблюдать также в человеческом голосе. В каждой из названных вещей, составляющих Мелодию, заключена сила менять человека внутренне, то есть [менять] страсти и обычаи души (как убедительно доказал Ученый Царлино в Гл. восьмой второй части Установлений). Но в Гл. седьмой той же книги имеется гораздо больше на изложенную тему, из чего Монтеверди не извлек прекраснейший, ученый и полезный урок. Теперь же спросим: если каждая из названных вещей имеет силу воздействия на душу человеческую, насколько же состоящая из них Мелодия обладала в те времена большей силой, чем каждая [из этих вещей] по отдельности, двигать внутренние страсти и вводить новые обычаи? [ibid., 4–5]

Цель Артузи-полемиста — всячески дискредитировать идею Монтеверди о существовании такой музыкальной практики, в которой речь доминирует над музыкальной интонацией и ритмом, принизить значение речи, которое Платон в пресловутом фрагменте диалога подчеркивает. Примечательно, что в «Рассуждении» понятия гармония и ритм пишутся, как правило, с заглавной буквы, а речь — со строчной. Возможно, самой эффективной стратегией в этой связи было бы твердо придерживаться представления о равноправии трех элементов, но Артузи почти сразу отходит от этой линии, выводя на ведущие позиции гармоническую составляющую<sup>17</sup>. Причин то-

<sup>17</sup> Стремясь выправить этот крен, под конец трактата он вставляет большое и, в сущности, необязательное рассуждение — со ссылкой на множество авторитет-

му две. Во-первых, Монтеверди «согрешил» против правил контрапункта, и Артузи необходимо акцентировать непростительность этого проступка. Во-вторых, теоретик внутренне убежден, что изучение контрапункта является основой мастерства современного мелопоэта, и не исключено, что вне контекста полемики он мог бы воспользоваться терминологией братьев Монтеверди в собственных целях и заявить, что у античных музыкантов была вторая практика, тогда как современная музыка придерживалась, придерживается и всегда будет придерживаться первой. Чтобы придать солидность своему убеждению, Артузи опирается на фрагмент «Введения в гармонику» Клеонида (приписывая его, подобно многим ученым того времени, Евклиду):

Мелопея — это использование тех вещей, которые подчиняются в трактовке вещам Гармоническим, или можно сказать, что она использует вещи, которые имеют такую же силу, что и вещи, подчиняющиеся Гармоническому трактованию. И называли ее древние Создательницей напева. А мы можем по справедливости сказать, что в наши времена она является, пожалуй, искусством сочинять Кантилену, или искусством Контрапункта. И потому ясно, что надо думать на сей счет. Не всякий, кто возьмется трактовать вещи, относящиеся к Гармонии, и использовать их в своем творчестве, должен носить имя и звание Мелопоэта (который есть не

ных суждений других ученых и мыслителей — о первенстве ритма в мелопее. Этот раздел текста (фактически — отступление от основной темы) можно воспринимать как свидетельство замечательной начитанности Артузи и его умения играть словами, далеко превосходящего соответствующие навыки оппонентов. Заключительные формулировки этой части «Рассуждения», где автор пытается воздать должное каждому элементу мелодии, достойны внимания читателя: «Если речь получает душу, дух и форму от Ритма, а то очарование, которое иногда ощущается в прекрасной манере говорить, от гармонии (поскольку в красноречии мы ощущаем стиль настолько музыкальный, что нечего добавить к подобному совершенству) — то что же имеется у речи своего, что можно было бы сказать, что она госпожа и повелительница гармонии и Ритма, прислуживающих и повинующихся [ей]? если она состоит исключительно из букв, слогов и сочетаний слов, и [лишь] затем получает от Ритма то хорошее, что в ней заключено? Как может речь повелевать Ритмом и гармонией, если мы доказали, что без этих двух начал, которые дают ей душу и дух, она кадавр, мертвое тело, ничто? Сила и энергия, которыми речь обладает, откуда берутся? От ритма и от гармонии. И таким образом она будет Госпожой и хозяйкой, а гармония — мать всех вещей, и Ритм — отец всего, что делает человек, — слугами! Но если оратору, когда он произносит речь, гармония не дает понижение и повышение голоса, чтобы при помощи интонации (*portare la voce*) он мог объяснить свои намерения с изяществом и добиться особого воздействия звука и гармонии, — какой силой и каким изяществом будет обладать оратор? И эта часть относится к слуху. Если [речь] не будет сопровождаться прекрасными жестами и подобающими движениями частей тела, на манер хорошего проповедника (и эта часть Ритма относится к зрению), чем она будет обладать? какое воздействие она произведет? Один эффект дает чтение речи ровным голосом и другой — когда ее читают или произносят [по памяти] голосом то высоким, то низким, сопровождают жестами, и таким образом Ритм и гармония наделяют речь духом и душой. Таким образом, мы можем с уверенностью сказать, что Ритм — отец, а гармония — мать, повелевающие речью, которая [им] повинуются» [ibid., 14–15].

кто иной, как создатель и изготовитель Мелодии). На сей счет мы можем с уверенностью утверждать, что всякий раз, когда Мелопоеэ не обладает знанием и разумением тех вещей (гармонии, ритма и речи. — *Авт.*) по отдельности, а также того, как они сочетаются для образования и формирования одного общего рода, именуемого Мелодией, — то есть не понимает воздействия на душу смысла, качества и эффектов Ритма, речи и Гармонии, а также того, как и каким образом они сочетаются воедино, — всякий знаток может считать и публично называть его невеждой в данной науке и потому недостойным имени совершенного Мелопоеэта [ibid., 5].

Тем самым Артузи возвращает себе право критиковать контрапунктическую ткань мадригалов Монтеверди, рассматривая ее автономно от слов. Логика, которой он придерживается, проста: не может быть совершенным целое, если несовершенна одна из образующих его частей. Решительные протесты композитора против того, чтобы его произведения анализировались по правилам, им не признаваемым, и отдельно от поэтического текста, Артузи не просто игнорирует — они кажутся ему смешной и нелепой уловкой, покрывалом, которое надо сорвать с грешника, дабы он (и все окружающие, особенно — падкое на соблазны юношество) увидели грехопадение во всей его неприглядной наготе. И действительно, никому из композиторов, включая великих мастеров, не приходило до сих пор в голову возмущаться стандартной процедурой — рассматривать контрапунктическую ткань саму по себе. И только Клаудио Монтеверди требует особого подхода к оценке своего творчества:

Разъяснитель приводит, чтобы показать великие вещи тем, кто усердно занимается этим искусством, авторитетное мнение или, как мы бы сказали, изречение Платона, которое, как ему кажется, делает речь Госпожой и хозяйкой Повелевающей, а Гармонию и Ритм — Слугами и Подчиненными; и он говорит это, чтобы доказать, что в мадригалах Монтеверди гармонию и ритм надо исследовать не по отдельности, но мелодически, то есть вместе с речью Повелевающей, — поскольку понимает, что стиль этих мадригалов слишком противоречит [правилам] и что защищать его [приходится] не от души, а под надуманным прикрытием рассуждений о Мелодии, идущих вразрез с тем, что Гармонию можно рассмотреть, исследовать и как следует продумать отдельно [от речи и Ритма]: но почему? Пусть скажут разъяснитель и сам Монтеверди. Может быть, они не видели труды Киприана, Адриана, дель Порты, Габриелли, Корреджо, Массайно, Палестрины, Марсоло и многих других достойных мужей [с гармонией], отделенной от мелодии? <...> Гармония и Ритм — науки самодостаточные; их знание не зависит от речи, присущие им силу и действенность они имеют от самих себя, по своей собственной природе, а не получают ее от речи. Верно, что, когда они сопровождают речью, то усиливают ее, придают ей большую силу, чем та, которой она обладает сама по себе. Являются ли посему эти две науки слугами речи и тем, что нельзя и не должно помыслить иначе, как только с речью, то есть мелодически? <...> Тем не менее, несмотря на то, что Гармония — наука самостоятельная и отделенная от речи, [что бы выяснилось], если бы разъяснитель пожелал

обдумать ее вместе с речью и рассмотреть труды Монтеверди с точки зрения Мелодии? Нестройность, химера, покрывало, маскирующее ошибки Монтеверди<sup>18</sup> [ibid., 7–9].

Если бы Монтеверди захотел и рискнул продолжить спор, то мог бы, пожалуй, возразить на этот аргумент в следующем духе: гармония рассматриваемых мадригалов должна быть признана совершенной согласно тем правилам, по которым о ней следует судить, — отличным от правил контрапункта, изложенным в трактате Царлино; профессиональный теоретик мог бы вывести эти правила, исходя из мысли Платона о том, что речь подчиняет себе гармонию и ведет ее за собой. Но правила второй практики нигде не сформулированы, их никто не преподает, и Артузи пользуется этой ситуацией для того, чтобы обвинить Монтеверди в отступлении от заветов его учителей — тех самых композиторов, которых Джулио Чезаре включает в список представителей второй практики и которым Клаудио якобы подражает:

Известно, что Монтеверди, посещая школу превосходного господина Марко Антонио Индженъери, обучался Мелопее, или, как мы это называем, искусству контрапункта, и не нуждался ни в коей мере ни в Речи, ни в Ритме как в самостоятельных искусствах, но обращал внимание лишь на то, как полагается соединять консонансы и диссонансы, однако не в той манере, какой он нынче пользуется. <...> По поводу заявления разъяснителя о том, что в своей так называемой второй практике Монтеверди следует (по его словам) Превосходному Киприану де Роре, Индженъери и другим благородным душам. Допускаю существование тех, кто объявили себя подражателями Киприана: живые подтверждают это словами, а многочисленные покойные доказывают своими сочинениями. И я берусь заявить, что это очередная химера, изреченная лишь для пущей важности и для того, чтобы показать миру и своим последователям в особенности, будто сочинения Монтеверди во всем и всецело Киприановы, хотя сходства у них не больше, чем у осла с голубкой. Скажу вдобавок, что Превосходный Киприан и Индженъери никогда не сочиняли вещи, хоть чем-то отвечающие представлениям Монтеверди, вроде тех, что он в этой своей второй практике (так называемой) полагает достойными подражания, как ни хотелось бы разъяснителю письма приписать ему это [ibid., 8, 11].

Преимственность композиторов Артузи понимает в первую очередь как приверженность одним и тем же воспринятым в школе правилам. Как следствие, и созданные композитором-преемником произведения звучат похоже на те сочинения, которые он принял за образец для подражания. В этом есть своя логика, и примечательно, что в отличие от Монтеверди, который акцентирует роль фигуры Чиприана де Роре как основателя второй практики, Артузи выводит на первый план учителя своего оппонента,

<sup>18</sup> Уверенность Артузи в том, что контрапунктическая ткань мадригалов Монтеверди несовершенна также и при рассмотрении ее с точки зрения мелодии, основывается, по видимому, на упомянутом убеждении теоретика в невозможности существования совершенного целого, если хотя бы одна из его частей, взятая в отдельности, несовершенна.

Марко Антонио Индженьери, — человека, который преподавал Монтеверди контрапункт. Трудно сказать, чем руководствовался Джулио Чезаре, помещая Индженьери на второе место после Чиприано в списке представителей современной музыки, не было ли это одним лишь жестом вежливости. Но хотя составленный им перечень композиторов может вызывать разнообразные сомнения, и звучание музыки того же Индженьери не многим напоминает стиль Джулио Каччини или Джезуальдо, не стоит спешить в один голос с великим музыкальным инквизитором объявлять и этот список химерическим. Приведенная нами ранее идея Кулавика о том, что различие подходов к соотношению между собой «гармонии» и «речи» может служить существенным критерием разделения творчества композиторов второй половины XVI — начала XVII века на первую и вторую практики (см. сн. 10), вполне способна оправдать и объяснить многообразие музыки, которую Клаудио Монтеверди причислял, по-видимому, к своему направлению в искусстве. В отличие от Кулавика, доказывающего присутствие этой мысли непосредственно в тексте «Разъяснения», мы склонны считать, что братья Монтеверди имели намерение четко разделить две практики в композиционно-техническом отношении — к этому их подталкивали нападки Артузи и необходимость найти от них якобы надежную защиту. Но не исключено, что вне контекста спора композитор мог принять формулировку, подобную предлагаемой Кулавиком, и признать, что объединил в своем списке коллег по цеху, которые, по его мнению, считали словесный текст ведущей составляющей своего творческого процесса и ставили его требования выше тех, что диктовали школьные учебники контрапункта.

Артузи уделяет довольно много места рассуждениям о том, что Джулио Чезаре неправомерно использовал фрагмент «Государства» для оправдания второй практики, поскольку Платон писал о музыке своего времени, принципиально отличающейся от искусства XVI–XVII веков. И Вилларт, и Чиприано де Роре, и сам Монтеверди вместе с другими композиторами-новаторами сочиняют многоголосные контрапунктические произведения, в которых соотношение «речи» и «гармонии» не может быть тем же самым, что в легендарные времена «Одиссеи» и «Энеиды». По ходу аргументации Артузи ловко пускает в оборот критические пассажи по адресу «современной» многоголосной музыки из девятой главы второй части «Гармонических установлений» — на сей раз с их помощью можно выразительно продемонстрировать нерелевантность мнения Платона предмету полемики:

Не думаю, что современные мелодии, или музыкальные произведения когда-нибудь были предметом размышлений Платона. Но полагаю, что он рассуждал о тех мелодиях, которые процветали в его времена — если так можно выразиться, тогда, когда Речь обладала большей силой, чем Гармония и Ритм, поскольку некая История или Рассказ, каковыми бы они ни были, декламировались под звуки одного только инструмента, как это можно прочесть о Демодоке, Фемие, Иопаде и многих других. И потому гармония воздействовала на внимательных слушателей, а хорошо воспринимаемая Речь — в сочетании с Гармонией и Ритмом — волновала

слушателя в соответствии с тем, к чему он был расположен. Но мелодии Монтеверди, о которых рассуждает разъяснитель, не похожи на те, что были в ходу во времена Платона; они иного вида. В тех волновала речь, а в этих — гармония (если [только] воздействие [на душу вообще] имеет место); в тех отчетливо воспринималась речь, а в этих — гармония; тогда [музыка] производила великие эффекты, ныне не производит никаких. Можно сказать, что избыточная гармония угнетает, затуманивает множеством голосов и приводит в смущение декламацию Речи; и поэтому, как следствие, можно с уверенностью говорить, что Речь является служанкой, а Гармония — госпожой и повелительницей. Здесь нет соответствия и нет подобия мелодии, которую использовали во времена Платона, — та, что используется в наше время, от нее сильно отличается, является совсем иной. Приведенное изречение Платона не относится к делу, является суеютой и химерой, не свидетельствует в пользу [Монтеверди]. Если бы разъяснитель сказал мне, что можно, пожалуй, использовать и что некий Мелопэот как-то раз использовал Мелодию, подобную той, что была во времена Платона, я бы поверил, что так оно и есть. Но изречение Платона свидетельствует не в пользу Мадригалов Монтеверди, а против них, как было показано выше [ibid., 9].

Из процитированного фрагмента вытекает и последнее, заключительное положение критики Артузи — то, которое он помещает в конце «Второго музыкального рассуждения» как наиболее эффектный удар по защитной аргументации братьев Монтеверди. Поскольку мадригалы, оказавшиеся в центре полемики, представляют собой многоголосные произведения, и ткань в них — контрапунктическая, сомнительно утверждать, что они относятся к той же практике, которая была принята у древних певцов-сказителей. А следовательно, мысль о том, что вторую практику «в отношении происхождения можно назвать первой», следует подвергнуть осмеянию, — что Артузи и делает, и притом в такой манере, чтобы читатель лишней раз усвоил и запомнил его старую, высказанную, по-видимому, еще в первом из «Рассуждений» идею: так называемая вторая практика — ухудшенный и искаженный вариант первой, а не самостоятельное и полноценное явление в истории музыкального искусства.

В середине разъяснения письма, чтобы доказать, что есть другая практика, отличная от сформулированной Царлино, [разъяснитель] цитирует его слова, напечатанные в первой главе Добавлений, где сказано: *В мои намерения никогда не входило и не входит писать о том, какова была практика согласно методу древних, как греков, так и римлян, хотя я и обрисую ее здесь в общих чертах, — [я опишу] лишь метод тех, кто изобрели нашу манеру петь несколько партий вместе, с различными модуляциями и различными напевами, в особенности — согласно тому пути и тому методу, которых придерживается мессер Адриан* (завершает [цитату] разъяснитель). Таким образом, есть другая практика, и она будет второй. Но если мы решим, что практика Греков и Римлян действительно представляла собой нечто единое, то нет сомнений в том, что наша [практика] отличается от их, поскольку они пели только одногласно и играли только на

одном инструменте, а мы — со множеством разных напевов и на несколько партий. И тем самым можно утверждать, что это была первая практика, а наша, которой следовали Киприан и Адриан и которую впервые сформулировал Царлино, — вторая; а тот способ сочинения, [которого придерживается] Монтеверди, — третья практика, или даже, пожалуй, четвертая, если отделить греков от римлян. Таким образом, можно заключить, что все те вещи, которые он сказал, все эти химеры, — лишь ради того, чтобы защититься, словно он исповедуется перед противником, будучи не в состоянии привести ему доказательства, что сделанные им вещи — благие и истинные [ibid., 15].

Примечательно, что именно этой цитатой из «Второго музыкального рассуждения» завершает свой обзор истории спора о второй практике Гари Томлинсон. Для данного исследователя истина в споре совершенно очевидна, и правота братьев Монтеверди не подлежит сомнению: по его мнению, этот иронический выпад Браччино да Тоди — «номинализм самого бессодержательного толка», пустая игра в слова, не затрагивающая учение о второй практике по существу [39, 27–28]. Если отнестись к аргументации Артузи с большей внимательностью, чем это сделал наш предшественник, то придется констатировать, что дело обстоит не так просто и что истина в споре вряд ли была провозглашена какой-либо одной из сторон, при всем их декларируемом стремлении к таковой, — скорее, крупницы истины приходится добывать сегодня, читая между строк, пробиваясь к пониманию существа дискуссии заново.

Своеобразным призом в полемике была, однако, не только изреченная истина, но, прежде всего, победа — впечатление правоты, произведенное на читающую публику. И здесь, по-видимому, противники были квиты: не случайно после выхода в свет «Второго музыкального рассуждения» многолетнее противостояние затихает. Братья Монтеверди могли быть довольны уже признанием неприятеля в том, что его нападки касались лишь частных в мадригалах Клаудио, и хвалой, которую Браччино да Тоди воздает трудам композитора в целом, — пусть и делает он это скорее из чисто тактических соображений, компенсируя словесные реверансы суровой критикой заблуждений оппонента. Продолжать полемику означало для них, к тому же, выполнение невыполнимого обещания — публикацию завершеного трактата, написанного в соответствии с современными стандартами музыкальной теории. Но и Артузи вполне мог счесть себя удовлетворенным, объявив в конце «Второго музыкального рассуждения», что добился от Монтеверди фактического покаяния и исповеди совершенных грехов. Каждая сторона сохраняла при этом лицо и могла интерпретировать результаты полемики как свою победу по очкам: с точки зрения Артузи, идеи «второй практики» представляли собой лишь жалкую попытку оправдания признавшего в глубине души поражение оппонента, — с точки зрения братьев, «Разъяснение» можно было рассматривать как конспект полноценной теории, разрабатывать которую надлежало уже профессиональным ученым.

Публика же, с интересом наблюдавшая за тем, какие доводы выставят ей на суд участники спора, была настроена на примирение и поиск компромисса. Последствия полемики для становления барочной системы музыкально-теоретических представлений требуют отдельного исследования. В качестве послесловия, прозвучавшего «из зала», можно привести, вслед за Паоло Фаббри, резюме Джованни Баттиста Магоне. В трактате 1615 года он воздает должное учености Артузи, фундированности его суждений относительно как первой, так и второй практик; однако, извиняясь перед прославленным полемистом, призывает не порицать труды Клаудио Монтеверди — «на основании как аргументов, приведенных Синьором Джулио Чезаре, братом Синьора Клаудио, в его защиту и честь, так и того факта, что, по моему представлению, Синьор Монтеверди направлял свои помыслы в сочинительстве к услаждению слуха, главной цели музыки» (цит. по: [17, 51–52]).

### ФЛОРЕНТИЙСКИЙ СЛЕД И УМНОЖЕНИЕ ХИМЕР

Не упуская ни одного слабого места в учении братьев Монтеверди, Артузи находит несоответствие между буквальным смыслом цитаты из «Государства» в переводе Фичино и выводами, к которым приходят оппоненты в результате ее интерпретации:

*То же самое с созвучным и несозвучным, поскольку Ритм и Гармония следуют (sequuntur) за речью, а не она (sequitur) — за Ритмом и Гармонией. Разъяснитель подразумевает под этими sequuntur и sequitur, будто Гармония и Ритм являются соответственно служанкой и слугой и будто речь является госпожой Повелевающей, а те — Повинующимися. И однако, когда славный Тибурцио Массайно имитирует труды Превосходного Киприана, можно ли по этой причине сказать, будто он является слугой Киприана? [10, 8]*

Притом что недоумение Артузи понятно и вполне обосновано, в этом своем критическом пассаже он допустил серьезную, хотя и не заметную при поверхностном чтении промашку, нечаянно предоставив подтверждение демагогическим выпадам Джулио Чезаре, обвинившим теоретика в слабом знании трудов Царлино. Между тем, «следование» к «прислуживанию» приравнял учитель болонского каноника в четвертой части «Гармонических установлений» (цитируем отрывок, находящийся в начале главы 32):

Во Второй части (разъясняя, согласно мнению Платона, что представляла собой Мелодия), я сказал, что она составлена из Речи, Гармонии и Числа, и что в этом составном целом ни одна вещь не имеет первенства перед другими. Тем не менее, он располагает Речь — как главную вещь — перед другими частями, а две другие части [после Речи] — как те, что ей подчиняются (che servono a lei); поскольку, описав целое посредством частей, он говорит, что Гармония и Число должны следовать Речи, а не Речь — Числу и Гармонии [40, 339].

«Чудеса» на этом не заканчиваются. Еще более ясную формулировку мы обнаруживаем не где-нибудь, а во второй части «Артузи» — в том фрагменте трактата, где его автор объясняет академику Оттузо, что эффекты в музыке достигаются с помощью «естественных» интервалов:

И где это видано, чтобы подобные эффекты достигались с помощью Музыки Современной (*Moderne Musiche*), и чтобы они были порождены интервалами, произведенными подобным образом, и посредством других вещей, используемых вопреки природе? Рождаются они от Гармонии, от числа и Ритма, которые являются слугами Речи, и таковые воздействуют на субъекта согласно его предрасположенности к тем или иным страстям, как подробно и доказательно рассуждает Почтен. Царлино в процитированных выше Установлениях, а также в Гл. 8 Кн. 8 Добавлений [7, 31].

Маргиналия гласит: «Гармония, число, Ритм — слуги речи». И в таком виде эта мысль похожа на полуфабрикат учения о второй практике. Но можем ли утверждать, что свой тезис братья Монтеверди создавали, ориентируясь на кого-либо из процитированных теоретиков? В этом есть большие сомнения. Открыто сослаться на трактат Царлино и тем более на самого Артузи было бы крайне выигрышно и к тому же полностью соответствовало бы полемической стратегии, избранной Джулио Чезаре в «Разъяснении». Трудно представить себе отказ от подобной возможности и еще труднее — его мотивы. Скорее, мысль о подчинении двух элементов мелопеи третьему, что называется, носилась в воздухе, и потому установить ее авторство почти невозможно. Сама по себе она не содержала крамолы — ересь же могла показаться лишь в сочетании с отказом строго следовать предписаниям школьного контрапункта и с обещанием изложить новую систему правил, иную, чем во всеобщее признанной третьей части «Гармонических установлений». Есть, однако, ирония судьбы в том, что автор «Второго музыкального рассуждения» долго и с пафосом опровергает фактически совсем не чуждую ему мысль.

Источник идей, из которого могли заимствовать братья Монтеверди, стоит поискать в ином направлении. В списке представителей второй практики выделяются фигуры Джулио Каччини и Якопо Пери — флорентийских певцов, причастных к «рождению оперы», но не замеченных в сочинении мадригалов, подобных тем, что содержатся у Монтеверди в Четвертой и в Пятой книгах; а среди представителей «героической школы» обращает на себя внимание немного загадочный «граф Камераты» (*il Conte di Camerata*). Последнего вовсе не обязательно идентифицировать с Джованни Мария де' Барди — современные ученые склонны видеть здесь скорее композитора и поэта Джироламо Бранчифорте, графа Каммараты (*Cammarata*, или *Camerata*), расположенной на Сицилии: в частности, Паоло Фаббри обнаружил похвалу музыкальным опытам этого аристократа в трактате Пьетро Чероне *El melopeo y maestro* (1613) [17, 51, 284]. Однако моды у исследователей достаточно переменчивы.

Траектории жизненных путей у Монтеверди и представителей флорентийского музыкального Ренессанса, прежде всего графа Барди, могли пересекаться. Предполагаемым местом встречи называют Венгрию, где в 1595 году, во время войны с турками, граф Вернио находился в составе папского войска под командованием Джан Франческо Альдобрандини — Монтеверди же, как хорошо известно, сопровождал отправившегося за воинской славой и христианскими подвигами герцога Винченцо I в составе небольшой группы музыкантов. Группа представителей мантуанского двора присутствовала и во время знаменитой флорентийской свадьбы осенью 1600 года. Доподлинно известно, что в ее состав входил Алессандро Стриджо Младший, будущий либреттист «Орфея»; гипотетически можно предположить и присутствие Монтеверди. Граф Барди покинул Флоренцию еще в 1592 году, задолго до этого исторического события, но Пери и Каччини играли в нем первые роли, и общение с ними могло способствовать обогащению Монтеверди самыми передовыми идеями (см.: [12, 177–181]).

Рассуждения о «флорентийских родственниках» второй практики так и оставались спекуляциями до тех пор, пока Ла Виа не предоставил весомые доказательства в пользу того, что братья Монтеверди, не афишируя имевшие место заимствования, приспособили для собственных нужд фрагмент «Рассуждения, адресованного Каччини, о музыке древней и о прекрасном пении»<sup>19</sup>. В трактате Барди интересующий нас текст играет роль одного из отступлений:

Не показалось ли бы тебе вещью смехотворной, если, шествуя по площади, ты увидел бы слугу своего Господина в сопровождении оного и ему приказывающего, или мальчика, который дает поучения отцу или педагогу. Божественный Киприан под конец своей жизни хорошо понимал, что музыка того времени впала в великое заблуждение. По этой причине он посвятил весь свой талант тому, чтобы в его мадригалах стих и звучание слов стали вразумительными, как это можно видеть в его [сочинениях] на пять голосов: *Poiche m'invita amore*, и в другом, ему предшествующем, *Se bene il duolo*, и еще в одном, *Di virtù, di costumi, di valore*; а также в тех [сочинениях] на четыре голоса, опубликованных вскоре после его смерти, где поется *Un'altra volta la Germania stride*, и, в другом, *O sonno, o della quiete humida ombrosa*, [а также] *Schietto arbuscello*, и в других, сочиненных отнюдь не просто так, ибо сей великий человек рассказывал мне в Венеции, что этот способ сочинения — истинный. И воистину, если бы смерть не забрала его, то, как мне кажется, он привел бы многоголосную музыку (*la musica della più arie*) к такому совершенству, что и другие с легкостью перешли бы постепенно к той истинной и совершенной [музыке], которую восхваляли древние (цит. по: [22, 25]).

Ла Виа отмечает, что сразу три мадригала Чиприано де Роре (один четырехголосный и два пятиголосных) перекочевали из «Рассуждения» Барди

<sup>19</sup> Рукопись этого сочинения Барди, датируемая ок. 1578, при жизни Монтеверди не издавалась.

в «Разъяснение» Джулио Чезаре — причем, в отличие от ряда других авторов трактатов, также ссылающихся на опусы прославленного композитора, и Барди, и Монтеверди предпочитают упоминать произведения де Роре, которые относятся предположительно к позднему периоду его творчества, то есть примерно к тем временам, когда граф Вернио вдохновлялся беседами с маэстро в Венеции, накануне его смерти. По мнению исследователя, настоячивые утверждения Клаудио в «Письме», что свои вещи он делает «не случайно» (*non facie le mie cose a casa*), также могли быть инспирированы словами Чиприано, настаивавшего в беседах с Барди на том, что поздние свои произведения он создавал согласно особому замыслу (*non mica fatti a caso*) [ibid., 78]<sup>20</sup>.

Ла Виа приводит еще две цитаты, являющиеся косвенными доказательствами того, что идеи второй практики братья Монтеверди заимствовали не напрямую у Царлино, а из рукописи Барди. В первой аранжируется уже хорошо знакомая нам, восходящая к Платону мысль о том, что музыка должна следовать за поэзией; чтобы проиллюстрировать ее, склонный к использованию бытовых образов Барди уподобляет сладкоголосого певца искусному повару, оснащающему блюдо (то есть речь) соусами и приправами с целью доставить своему господину максимальное удовольствие [ibid., 24]. Еще один фрагмент трактата, по мнению Ла Виа, предвосхищает сетования Джулио Чезаре на образ действий теоретика, который, изымая из мадригалов поэтический текст, как будто лишает их тело души. Не меньшего внимания в этом отрывке заслуживает, однако, и другой момент: Барди рассматривает слова как своего рода правила, регулирующие применение контрапункта. Возможно, нечто в этом роде имели в виду и братья Монтеверди, заявляя о существовании такого вида гармонии, который подчиняется речи и руководствуется правилами, отличными от правил контрапункта (и эта мысль была абсолютно непостижима для Артузи, убежденного в том, что правила у гармонии могут быть только собственные и что ради совершенства целого гармония должна быть совершенна сама по себе):

Но когда ты сочиняешь, позаботься прежде всего о том, чтобы стих был строен, а слова (*la parola*) как можно лучше слышны, и не позволяй контрапункту сбить себя с толку <...>. Всегда исходи из того, что слова благороднее контрапункта — подобно тому, как душа благороднее тела; и подобно тому, как душа должна управлять (*regolata*) телом, правилом (*poema*) для контрапункта должны стать слова (*parole*) [ibid., 24–25].

<sup>20</sup> Следует иметь в виду, что, используя это выражение, Клаудио зеркально отражал главный тезис Артузи: все авторы современной музыки творят произвол — создают свои произведения, не заботясь о соблюдении каких бы то ни было правил, то есть полагаясь лишь на волю случая, а *caso*. Заимствование данного выражения из первой части «Артузи» не вызывает у нас ни малейших сомнений. Это не исключает, однако, того, что слова Чиприано де Роре, переданные Барди, могли воодушевить композитора вступить в открытое сражение с неприятелем на его поле.

Приводимые Ла Виа аргументы достаточно весомы. Тем не менее, их нельзя расценивать как стопроцентное доказательство того, что братья Монтеверди были знакомы с рукописью «Рассуждения, адресованного Каччини» и использовали ее при выработке своей линии защиты: лексические совпадения между двумя текстами невелики, и можно предположить, что знакомство с идеями графа Вернио произошло «понаслышке» — допустим, благодаря личным контактам мантуанцев с флорентийцами на свадебных торжествах 1600 года; носившиеся в воздухе идеи для современного исследователя неуловимы. Значение диссертации Ла Виа состоит прежде всего в том, что обсуждение возможных связей Монтеверди с флорентийской музыкальной эстетикой приобрело предметный характер — после того, как в течение примерно пяти десятилетий данный вопрос сильно мифологизировался.

Как это ни удивительно, но «отцом» мифологизированной истории ренессансной музыкальной мысли стал не кто иной, как Клод Палиска — авторитетнейший ученый, знаток итальянских музыкальных трактатов второй половины XVI века и первооткрыватель некоторых из них. Вводя в научный обиход в середине прошлого столетия ценнейшие тексты, он не удержался от искушения дать им слишком вольные и, как это теперь представляется, упрощенные трактовки.

Широко известная концепция Палиски строится вокруг двух фигур — Винченцо Галилея, мятежного ученика Джозеффо Царлино, и Джироламо Меи, историка древнегреческой музыки, состоявшего в переписке с Галилеем — между 1572 и 1581 годами они обменялись более чем тремя десятками писем — и оказавшего большое влияние на флорентийскую музыкальную эстетику. Бунт Галилея — вдохновленного идеями, которые он воспринял от Меи, а также от своего покровителя Джованни Барди, — против прежнего наставника Палиска расценил как переломный момент в истории музыкального Возрождения; тем самым изданный и прокомментированный им ценнейший материал (трактаты Галилея и его переписка с Меи) с самого начала воспринимался с известным предубеждением.

Свои представления Палиска сформулировал достаточно рано, еще в статье 1954 года, и затем придерживался их в дальнейших исследованиях и публикациях. Ясность изложения мысли и разумный схематизм теоретических положений обусловили влияние его концепции — на протяжении длительного времени ее никто не пытался оспорить: «Столкновение наследия Царлино и наследия Меи в карьере Галилея стало встречей ранней и поздней стадий гуманизма. Царлино суммировал раннюю фазу, пионерами которой были Гафури, Глареан, Фольяно, Тинкторис и другие. Труды этих лиц представляли собой Возрождение скорее псевдо-эллинистическое, чем истинно греческое. Их гуманизм являлся параллелью к философии Марсилио Фичино и Пико дела Мирандола, интерпретировавших Платона таким образом, чтобы адаптировать его к собственному христианскому благочестию. <...> Глареан, Гафури и Царлино поставили

возрождение античности на службу официально признанному франко-фламандскому церковному стилю. Они цеплялись за пифагорейский мистицизм и по большей части бозэцианскую, схоластическую средневековую доктрину, господствовавшую на протяжении веков. <...> Как ученик Веттори, он (Меи. — *Авт.*) был участником возрождения аристотелевской риторики, поэтики, учения о душе и политики, а также множества работ Цицерона по красноречию и риторике. Изучение этих дисциплин и литературы <...> снабдило его системой ценностей, разумеется, весьма отличной от той, с которой подходили к своему предмету музыкальные теоретики раннего Ренессанса. Примечательно, что большинство музыкальных гуманистов до Меи были либо учителями математики и дисциплин квадривия, либо богословами. <...> В силу своей метафизической ориентации они придерживались единообразного представления об универсуме, в рамках которого математика и религия связывали все науки в мистически переплетающемся и упорядоченном космосе. Меи и его современники придерживались более критического, номиналистического взгляда на мир. <...> В его (Меи. — *Авт.*) гуманизированной и секуляризированной системе мышления музыка была родственна скорее выразительным искусствам (риторике, поэзии, красноречию), чем математике или космологии. Перенос акцента был характерен для его поколения. Вместе с другими искусствами музыка стала искать новых покровителей и новые альянсы среди искусств и наук» [31, 19–20].

В этом своеобразном кредо начинающего длительную академическую карьеру ученого есть немало верных наблюдений и перспективных идей. Действительно, благодаря Джироламо Меи, хорошо владевшему древнегреческим языком, произошло существенное уточнение представлений итальянских интеллектуалов о древнегреческой музыке, вследствие чего можно говорить о наступлении качественно новой фазы музыкального Возрождения. Переход музыкальной науки с математических оснований на риторические часто рассматривается как одно из сущностных свойств эпохи Барокко в музыке. Тем не менее, слабости и натяжки, хорошо заметные сегодня в представленной Палиской концепции, являются не только неизбежными издержками опыта глобальных обобщений, но и следствием излишнего доверия ученого к человеку, которого он выбрал в качестве своего главного героя, — Винченцо Галилею.

Как отмечает Ла Виа, в трактатах Галилея прослеживается своеобразный подход к диалогу с наследием Царлино, и прежде всего с идеями, изложенными в «Гармонических установлениях»: в тех случаях, когда Галилей жестоко критикует своего учителя, он всякий раз называет его по имени — однако, используя идеи Царлино или солидаризируясь с ними, он никогда не указывает на первоисточник [22, 54]. Из-за этого и складывается обманчивое впечатление «столкновения наследия Царлино и наследия Меи» на страницах трудов Галилея. В действительности же, «столкновение», порожденное «встречей» двух стадий «музыкального гуманизма» характерно

уже для опыта Царлино, задолго до его во многих случаях неблагодарного ученика Галилея» [ibid., 101–102].

Тем, кто не знаком с диссертацией Ла Виа, имеет смысл прочитать хотя бы ее первую часть, в которой подробно аргументирована точка зрения, что полемика среди итальянских интеллектуалов конца XVI — начала XVII века шла, по существу, не столько «за» и «против» наследия Царлино, сколько на его основе. Наш анализ спора о второй практике также во многом подтверждает эту мысль. Обвиненный в прегрешениях против правил, сформулированных авторитетным теоретиком, Монтеверди не стал позиционировать свои поиски новых музыкальных истин как развитие потенциала, заложенного в «Гармонических установлениях» и в «Добавлениях». Вероятно, в контексте спора подобная мысль и не могла прийти ему в голову — по крайней мере, все отсылки к трудам учителя и кумира Артузи носят в «Разъяснении» риторический характер. Джулио Чезаре было важно продемонстрировать, что Царлино гораздо более согласен с учением о второй практике, чем его верный последователь, а не пытаться как-то развивать те моменты в трактатах венецианского теоретика, которые объективно закладывали основу для эстетики Монтеверди и других представителей «современной музыки».

Вместе с тем, нельзя не заметить, что, обращаясь в той или иной мере к идеям флорентийцев (предположительно, восходящим к «Рассуждению» Джованни Барди), братья Монтеверди не называют открыто их источник. О причинах умолчания остается лишь догадываться. Скорее всего, дело было в недостаточном знакомстве с эстетикой графа Барди и его последователей и, как следствие, в том, что Джулио Чезаре не вполне представлял себе специфику учения, которого придерживались во Флоренции. Но и сегодня при объективном рассмотрении строго разграничить позднеренессансных теоретиков музыки на два лагеря или на два поколения не получается. Упрощенные критерии здесь не работают — например, мы не решимся поделить, вслед за Палиской<sup>21</sup>, музыкальных мыслителей на «платоников» (считающих главной целью музыки услаждение ушей) и «аристотелианцев» (мечтающих о том, чтобы музыка, как в древние времена, волновала души, возбуждала аффекты и творила тем самым чудеса): чаще всего эти ценности не исключали друг друга, а более или менее мирно существовали рядом, бок о бок.

Что же в таком случае породило те ярые споры, которыми отмечена эпоха? Выскажем предположение, что одной из важнейших причин был коренной вопрос ренессансной музыкальной эстетики — о том, что по существу представляет собой возрождение античной музыки, каковы его пути и насколько радикальным должно быть движение в этом направлении. В широко известном фрагменте «Гармонических установлений» (Вторая

<sup>21</sup> Ученый представляет Винченцо Галилея как естествоиспытателя и аристотелианца, выступившего против «числовых догм платоников и пифагорейцев» и «очистившего воздух, еще отягощенный пифагорейским мистицизмом»; см.: [32, 84–85].

часть, Глава 9) Царлино, чтобы объяснить неспособность многоголосной музыки его времени производить эффекты, сопоставимые с теми, которые были у древних, воспроизводит стандартные инвективы «гуманистов» по адресу полифонии — и говорит далее о том, что современная музыка при «разумном» употреблении способна «приблизиться» (*accostare*) к древнегреческой. Речь в данном фрагменте идет о современной «монодии» — импровизированной музыкальной декламации итальянской поэзии, наподобие той, что сочинял Ариосто (*con lunghe narrationi*). Однако «приблизить» к античному идеалу можно было и многоголосные мадригалы — посредством применения моноритмической фактуры, преобладания силлабической манеры озвучивания словесного текста и заботы о верной просодии.

В Главе 33 Четвертой части «Установлений» Царлино излагает десять правил для тех, кто «подкладывает» музыку под слова; впоследствии немецкий теоретик Гаспар Штокер в трактате «Две книги о музыке со словами» (*De musica verbali libri duo*, между 1570 и 1580, единственный сохранившийся экземпляр был обнаружен в Национальной библиотеке Испании, Мадрид) расширит их и создаст уникальное учение о том, как правильно донести до слушателя поэтический текст. Вместо десяти правил Царлино Штокер предложит пятнадцать: десять (пять обязательных и пять факультативных) — для композиторов старшего поколения, возглавляемого Жоскеном, и еще пять факультативных — для композиторов младшего поколения во главе с Виллартом [16, 24]. Примечательно, что оба автора формулируют свои правила разумного обращения со словом на материале музыки именно этого композитора, признавая ее образцовой. Мадригалы мессера Адриана, вошедшие в собрание *Musica nova* (1559), и были, по всей видимости, для почитателей его Музы образцом «приближения» современной музыки к древнегреческой — дальнейшего движения в заданном направлении не требовалось, и потому стиль Вилларта знаменовал в их глазах достижение музыкальным искусством «совершенства».

А что же Чиприано де Роре, по сложившейся традиции считающийся учеником Вилларта? Действительно ли в последние годы своей жизни он сделал новый решительный шаг к «возрождению» принципов древнегреческой музыки и заслужил звание основоположника второй практики? Автор диссертации с говорящим названием «Иллюзия первой практики и второй практики в музыке Вилларта и Роре», проанализировав мадригалы обоих мастеров в плане работы со словесным текстом и сравнив полученные результаты, отмечает отсутствие заметных различий в их стиле. И если только понятия первой и второй практик в споре братьев Монтеверди и Артузи обозначают реальные стилевые феномены, то произведения обоих композиторов следовало бы отнести к «первой практике», признав Вилларта более прогрессивным музыкантом хотя бы потому, что он последовательно ориентировался на систему двенадцати тонов Глареана и Царлино [8, 105]. Тем самым современная исследовательница, возможно, неосознанно вторит Артузи: теоретик также считал разделение полифонической музыки на

две практики иллюзорным («химерическим») и демонстративно упоминал Вилларта и де Роре через запятую, чтобы подчеркнуть их принадлежность к единой (и единственной истинной) «первой» практике.

Противопоставление Вилларта и де Роре — очередная «химера» спора о второй практике, но не стоит возлагать ответственность за нее исключительно на Джулио Чезаре или на обоих братьев. Автор «Разъяснения» лишь обессмертил миф о двух композиторах, распространенный в его время. Представления Царлино о Вилларте и Барди о де Роре во многом идентичны: каждый из мыслителей видел в своем кумире важнейшую фигуру в музыкальном искусстве середины XVI столетия — мастера, который исправил многочисленные ошибки полифонии и, приняв во внимание учение древних, явил миру ее новые, совершенные образцы. Однако в глазах Царлино (и вслед за ним Штокера) Вилларт выглядел «Новым Пифагором» — музыкантом ученого склада, детально проанализировавшим и окончательно исправившим недостатки современного ему искусства<sup>22</sup>. Барди же видел «божественного Киприана» немного иначе: для него это была скорее переходная фигура — творец, который мог вернуть развитие искусства на истинный путь, но не успел этого сделать, и поздние мадригалы де Роре, с которыми граф Вернио познакомился, по-видимому, в Венеции, при личных встречах с их автором, лишь указывали путь длительному процессу музыкального возрождения.

Подобно тому, как фигура Царлино допускает двоякое толкование — автора «Гармонических установлений» можно, по желанию, выставить либо создателем консервативного учения о контрапункте, «тормозившего» прогресс в музыкальном искусстве, либо типичным представителем музыкального Ренессанса, критиковавшим недостатки современной ему полифонии и заложившим научный фундамент новой музыкальной эстетики, — музыка Вилларта и де Роре, рассмотренная в различных ракурсах, попадает то в «первую», то во «вторую» практику. В «Разъяснении» Джулио Чезаре по понятным причинам ставит Вилларта в конце списка «старинных» музыкантов, начинающегося с Окегема и Жоскена. Гаспар Штокер, напротив, противопоставляет Жоскена и Вилларта как выдающихся представителей двух музыкальных «поколений», каждое из которых обладало собственной музыкальной поэтикой, собственной системой правил музыкальной передачи словесного текста. Для Артузи и Вилларт, и Чиприано де Роре — классики, творившие в соответствии с естественными законами музыки, которые постиг и изложил Царлино; с его точки зрения, Монтеверди и прочие «модернисты», отступив от этих законов, встали на сомнительный путь

<sup>22</sup> В Предисловии к «Гармоническим установлениям» Царлино характеризует Вилларта как «одного из редких умов, которые когда-либо занимались музыкой; словно Новый Пифагор, он скрупулезно исследовал все ее возможности и обнаружил в ней бесчисленные ошибки, принялся исправлять их и возвращать музыке честь и достоинство, которыми она некогда уже обладала и которыми, по логике вещей, должна обладать; показал разумный метод сочинять в элегантно манере музыкальную кантилену любого рода и в собственных сочинениях дал ему наияснейший образец» [40, 2].

и лживо апеллируют к музыке Чиприано, ища в ней оправдание собственным бесчинствам. Мы же могли бы возразить на это, что оба композитора, вольно или невольно, открыли путь для разнообразных экспериментов в области музыкальной риторики — экспериментов, породивших множество индивидуальных композиторских подходов и манер, с трудом поддающихся теоретическому обобщению.

Но в таком случае наш долг — возразить и братьям Монтеверди, отождествившим первую и вторую практики со старинной и современной музыкой соответственно. Скорее, речь могла бы идти о двух полюсах единого направления сложного и противоречивого развития итальянской музыки во второй половине XVI — начале XVII века. И художественные достижения этого этапа музыкальной истории возникали во взаимодействии двух систем ценностей: традиционного идеала благозвучия, воплощенного в учении о контрапункте (Царлино, его последователей, но также и оппонентов автора «Гармонических установлений», включая Винченцо Галилея), и экспериментов с музыкальным смыслом, в ходе которых исследовалось воздействие музыки на человеческую душу и создавались предпосылки для будущей теории аффектов.

#### ДОБАВЛЕНИЕ К УМНОЖЕНИЮ ХИМЕР И ЯВЛЕНИЕ ТЕНЕЙ ВИНЧЕНЦО И ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕЕВ

В системе представлений Клода Палиски об истории ренессансного музыкального гуманизма «Разъяснению» Джулио Чезаре отведена особая, выдающаяся роль. В середине пятидесятих годов прошлого столетия ученый открыл два выдающихся памятника музыкально-теоретической мысли: первым была уже упомянутая переписка между Меи и Галилеем, вторым — контрапунктический трактат, созданный флорентийским музыкантом. Автор трактата, в частности, отвергал теорию Царлино о музыкальных интервалах, идею сенария, и провозглашал диссонансы столь же естественными интервалами, как и консонансы. Палиска увидел в этом эмпирическом учении аналог представления Джордано Бруно о бесконечном множестве солнечных систем в Космосе [32, 85–86], а также оправдание будущих «жестких» по звучанию мадригалов Монтеверди и, более того, инкарнацию обещанного, но не написанного великим музыкантом трактата о второй практике.

По мнению Палиски, «за шестнадцать лет до того, как Монтеверди написал свое знаменитое письмо к “прилежным читателям”, Винченцо Галилей в значительной степени освободил его от выполнения задачи, которую он поставил перед собой, — быть выразителем мнения новой практики. <...> Хотя Галилей никогда не использовал термин *seconda pratica*, изложенное выше (принципы второй практики согласно «Разъяснению» Джулио Чезаре. — *Авт.*) было и его руководящими принципами»<sup>23</sup> [ibid., 81, 82]. При-

<sup>23</sup> На самом деле, труд, которому Винченцо посвятил последние годы своей жизни (1589–1591), не лучшим образом вписывается в контекст идей, изложенных в «Разъясне-

бегая к красивой, но неосторожной метафоре, Палиска утверждает, что в отношении трактовки диссонансов Галилей «выделяется как новатор, кодификатор и пророк *seconda pratica*» [ibid., 87], — и в этом лишний раз проявляется его убеждение в том, что все главные события в истории ренессансной музыкальной эстетики происходят на страницах трактатов флорентийского мыслителя.

Воспользовавшись системой координат, заданной в трудах Палиски, Гари Томлинсон делает решающий шаг к идеологизации спора о второй практике. Во вступительной части своей монографии он рассматривает три показательных для своей эпохи случая: инквизиционный процесс над Галилео Галилеем, спор Джованни Баттиста Гварини с Джозефом Деноресом о пасторальной трагикомедии «Верный пастух» и собственно полемику о второй практике, появляющуюся на страницах его книги в свете двух предварительно рассмотренных интеллектуальных поединков. Методологически подобный подход безусловно интересен — дело портит поверхностное рассмотрение каждого из трех случаев, грубоватая их трактовка и соответствующего характера выводы. В отличие от Палиски, интерпретирующего спор о второй практике, подобно дискуссии между Винченцо Галилеем и Артузи, как столкновение двух направлений в музыкальном гуманизме, Томлинсон прямолинейно противопоставляет на рубеже XVI–XVII веков «гуманистов» и «схоластиков» [39, 28]. Артузи, не желающего принять во внимание данные якобы очевидного чувственного опыта, он «эффектно» уподобляет профессору падуанского университета Чезаре Кремонини, отказавшемуся рассматривать в телескоп Галилео Галилея лунные горы [ibid., 24]<sup>24</sup>. В свою очередь, Галилей, Гварини и Монтеверди покидают «рационализированный мировой порядок» — наследство предшествующих поколений, — чтобы принять бремя свободы. Их действия Томлинсон характеризует как «мужественные и творческие акты в эпоху растущего интеллектуального авторитаризма» [ibid., 28].

Приоритет слова над правилами контрапункта в нем не заявлен, а музыкальные примеры даются без текста, вследствие чего, по замечанию Ла Виа, братья Монтеверди могли бы воспринять этот трактат, будь он им известен, как относящийся к первой, а не ко второй практике [22, 75]. Приводимый Галилеем список композиторов, использовавших диссонансы свободно, не соотносится с писаными правилами учения о контрапункте, почта не имеет пересечений с перечнем авторов второй практики у Джулио Чезаре: он открывається Жоскеном и включает в себя такие фигуры, как Гомбер, Моралес, Палестрина, Орландо ди Лассо. Имена Адриано и Чиприано в нем также присутствуют, располагаются рядом и даны, как и у Артузи, через запятую (см.: [ibid., 74]).

<sup>24</sup> Сравнение от начала до конца не корректно. Ничего самоочевидного в восприятии экспериментальных мадригалов Монтеверди не было и не могло быть. Эти произведения требовали подготовленного слушателя, импульсом же к спору о второй практике стало, скорее всего, искреннее возмущение Артузи-слушателя резкостью прозвучавших последовательностей диссонансов, а не отказ от ознакомления с опусами Монтеверди. Аналогичным образом Томлинсон упрощает фигуру прославленного ученого своего времени Кремонини и его сложные отношения с Галилеем — для того, чтобы прийти к широким обобщениям, ему хватает исторического анекдота.

Широта и свобода мысли Монтеверди в его профессиональной сфере не могут не вызывать симпатию. Нападки Артузи на творчество композитора, как можно было убедиться, действительно укладываются в русло контрреформационной тенденции наводить повсюду интеллектуальную дисциплину. И мы можем попробовать сегодня извлечь из истории спора о второй практике некие уроки — более сложные и многообразные, чем предлагает своему читателю Томлинсон. Мы видели, насколько тонкие материи затронули Артузи и братья Монтеверди, и как трудно бывает разграничить в их полемике истину и заблуждение, отделить подлинные убеждения от высказываний, сделанных главным образом для того, чтобы привлечь на свою сторону наблюдателей спора. Точно так же и Галилей в многочисленных дискуссиях со своими противниками (аристотелианцами, учеными-иезуитами) не всегда бывал прав как по форме, так и по существу; а поддержка сильных мира сего, в том числе представителей церкви, не всегда находилась на стороне его оппонентов.

Домыслы и упрощенные научные схемы имеют свойство умножать друг друга. Обобщения Томлинсона вдохновлены концепцией Палиски. В свою очередь, крайне спорная гипотеза Зигеле о подготовке реального инквизиционного процесса в области искусства — до подобного XVII век еще не созрел — спровоцирована не вполне точными параллелями, которые Томлинсон проводит между судом над знаменитым приверженцем гелиоцентризма и спором о второй практике. Вероятно, и отечественная исследовательница ознакомилась в какой-то мере с трудами Палиски или кого-то из его последователей, прежде чем сообщить миру сенсационную информацию: «Монтеверди в 1605 г. объявляет о своем намерении написать труд под названием “Вторая практика, или Совершенство современной музыки”, требуя, чтобы слова “новая практика” не были присвоены соперниками. История сыграла злую шутку с композитором: вовсе не он ввел в обиход понятие “вторая практика” — его опередил Винченцо Галилей, в 1589 году разграничивший “первую” и “вторую практику”. Любопытно, что Монтеверди постоянно ссылался на В. Галилея в своих высказываниях, ища опоры в авторитете, реконструировавшем античность» [4, 46]. И действительно, разве мог «мессия» музыкального гуманизма не ссылаться на «пророческие» писания своего предшественника?<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Чтобы предотвратить возможное распространение химер, напомним, что на самом деле Монтеверди защищал свой приоритет в отношении другого термина — *seconda pratica*. Винченцо Галилей не пользовался понятиями «первая» и «вторая практика» никогда, в том числе и в 1589 году, а Монтеверди ознакомился с ранним трактатом Галилея довольно поздно, уже по окончании спора с Артузи (см. об этом далее), и никогда не ссылался на флорентийского ученого как на авторитет.

## ВЕНЕЦИАНСКИЙ ПОСТСКРИПТУМ

При определенном ракурсе рассмотрения можно сказать, что история второй практики началась в Венеции, с публикации «Новой музыки» Адриана Вилларта и трактата Джозеффо Царлино «Гармонические установления». Логика полемики диктовала братьям Монтеверди позиционировать эти явления как относящиеся к практике первой: Артузи критиковал Клаудио за несоблюдение правил контрапункта, изложенных в Третьей части трактата, а те, в свою очередь, представляли собой теоретическое обобщение полифонии мессера Адриано. В то же время, мадригалы Вилларта, наряду с сочинениями Чиприано де Роре, предвосхищали новый, характерный для второй практики, подход к осмыслению слова в музыке, а иные разделы «Гармонических установлений» содержали ключевые тезисы, на основе которых можно было приступить к формулировке учения, подобного тому, что изложил в «Разъяснении» Джулио Чезаре.

Символично, что итоги спора о второй практике были подведены также в Венеции, в переписке Клаудио Монтеверди с Джованни Баттиста Дони. Римский ученый, секретарь Священной коллегии кардиналов, близкий к папе Урбану VIII, выступил инициатором обмена посланиями, передав осенью 1633 года первое из трех своих писем в Венецию через падуанского епископа Марка Антонио Корнаро, бывшего настоятеля (*primicerio*) Сан-Марко (1619–1632). Переписка включала в себя в общей сложности пять сообщений — сохранились лишь два из них, отправленные Монтеверди в Рим 22 октября 1633 года и 2 февраля 1634. Исследователи творчества композитора обычно не обходят их стороной, но более или менее целостный анализ этой корреспонденции предпринял только Массимо Осси, пришедший в результате к четырем основным заключениям [29, 30–32]. Мы также предлагаем вниманию читателей четыре группы наблюдений, неизбежно пересекающихся с выводами итальянского ученого, но лишь отчасти.

1. В первом из писем Монтеверди, с расстояния в четверть века, излагает мотивы своего участия в споре и свое видение его итогов:

Таким образом, Вам известно, и это правда, что я пишу, — но вынужденно, поскольку событие, подвигнувшее меня много лет назад приняться за это дело, было такого рода, что я, не заметив [своей ошибки], пообещал миру то, что, как я понял впоследствии, было не по моим слабым силам. Я пообещал, как было сказано, в печатном [издании] поведать некому теоретику первой практики, что существует и еще одна точка зрения относительно гармонии, ему неизвестная, названная мною второй [практикой]. Причина же состояла в том, что он взялся, да еще и в печати, нападать на мой мадригал, точнее на некоторые гармонические отрывки из него, основываясь на соображениях первой практики, то есть [исходя] из обычных правил, — словно это было упражнение (*solfe*), [написанное] мальчишкой, который только начал изучать контрапункт! — но не сообразуясь с учением о мелодии. Когда же он услышал о некоем возражении, что в мою защиту опубликовал мой брат, он успокоился и не просто перестал нападать, но даже обратил свое перо к восхвалению, начал меня любить и ценить.

Однако обещание, данное публично, не следует оставлять просто обещанием, и потому я вынужден тянуть с отдачей этого долга. Прошу Вас простить мне эту дерзость [26, 201–202].

Приведенный фрагмент подтверждает высказанную нами ранее гипотезу, что обращение «Прилежным читателям» Монтеверди написал опрометчиво, потеряв бдительность, и пожалел об этом своем поступке, вероятно, практически сразу же, а не в 1633 году. Трактат он писать не хотел, поскольку не чувствовал себя способным к занятиям теорией — разнообразные намеки на подобное нежелание заметны уже в «Разъяснении». Причину своей неосторожности Монтеверди сообщает Дони чистосердечно (хотя уже текст «Разъяснения» позволяет о ней догадаться): Артузи поучал его, словно мальчишку, начинающего музыканта, а не признанного мастера, которому «божественные» вольности простительны. Можно представить себе, что музыкант долгое время сдерживал проявления вспыльчивости, и только с публикацией Пятой книги мадригалов, где, как ему казалось в тот момент, была поставлена уверенная точка в споре, он позволил себе возвысить голос. Но именно эта минутная слабость и положила начало наиболее заметным и вошедшим в историю музыкально-эстетической мысли событиям спора.

Отдельно стоит сказать о том, как виделись композитору итоги полемики — или, скорее, как он их пытался изобразить. Насколько нам известно, ни один из комментаторов спора до сих пор не соотнес процитированное высказывание Монтеверди с притворными заявлениями автора «Второго музыкального рассуждения» о том, что он всегда хвалил творчество музыканта в той его части, в которой оно этого достойно. Это, однако, единственное удовлетворительное объяснение слов композитора, которое мы можем дать на основе имеющихся в нашем распоряжении сведений (и, к тому же, еще одно косвенное свидетельство, что Монтеверди идентифицировал Антонио Браччино да Тоди с Джованни Мария Артузи).

2. Представления Монтеверди о том, как должен выглядеть в итоге его будущий трактат, к тридцатым годам существенно изменились, и хотя композитор в этом, разумеется, не признаётся, критика Артузи сыграла здесь решающую роль:

Название книги будет следующее: «Мелодия, или Вторая музыкальная практика». Под второй я имею в виду вторую по счету, в современной манере, под первой — первую по счету, в манере старинной. Я разделяю книгу на три части, соответствующие трем частям мелодии: в первой рассказывается о речи, во второй — о гармонии, в третьей — о ритме [ibid., 202].

Как мы видим, планируемый трактат поменял свое название: Монтеверди больше не пытается зеркально отражать заглавия полемических трудов Артузи, и ни о каком совершенстве речи больше не идет. Доказывать Артузи «мелодическое» совершенство фрагментов «Жестокой Амарилли», столь яростно дискутировавшихся в нулевые годы, теперь не имело смысла. Зато

Монтеверди воспринял у автора «Второго музыкального рассуждения» идею о необходимости уделить внимание каждой из трех частей мелодии, изложив не только обновленные законы контрапункта, но также всё, что касается ритма и учения о музыкальной передаче словесного текста. Если бы музыкант выполнил в конце концов свое обещание, то его труд получился бы солидным и, вероятно, достаточно масштабным.

Метафора служанки, превратившейся в госпожу, столь настойчиво использовавшаяся в «Разъяснении», в письмах к Дони напрочь отсутствует. В отличие от Теофила из диалога Чарльза Браунера, мы не думаем, что Джулио Чезаре ввел ее в «Разъяснение» исключительно по собственной инициативе. Скорее всего, этот эффектный словесный образ на какое-то время увлек и Клаудио, создав у него иллюзию решения всех теоретических проблем, но критика Артузи (пусть и сама не лишенная уязвимостей) подействовала на музыканта отрезвляюще.

Вместе с тем, в самом принципиальном пункте своего спора с Артузи Монтеверди не утратил веру в собственную правоту. Вторая практика для него — не химера, а реальность современного искусства, и ее отличие от первой состоит в том, что старинная манера была «исключительно гармонической» (*armonica solamente*) [ibid., 204] — а значит, можно предположить, неполной и тем самым несовершенной.

3. Цели, с которыми Дони вступил в переписку с Монтеверди, не вполне ясны. О том, что прославленный к тому времени композитор работает над неким теоретическим трудом, он мог узнать от Корнаро, и интерес к подобному трактату был делом совершенно естественным. Судя по приведенному выше фрагменту первого письма Монтеверди, Дони мог быть не осведомлен о былом споре музыканта с Артузи в принципе. Во всяком случае, композитор подробно разъясняет ему причины, побудившие его взяться за перо, — и следовательно в первом из собственных посланий Дони, по крайней мере, ничем не выдал своих познаний о предыстории дела. Домыслы Зигеле о том, что секретарь Коллегии кардиналов пытался выведать у композитора его музыкальное кредо и выманить затем в Рим, чтобы попытаться-таки довести дело до инквизиционного процесса, нельзя обсуждать серьезно.

В то же время, судя по некоторым деталям писем Монтеверди, любопытство Дони не было совсем бескорыстным. Он явно сам, по собственной инициативе, предлагал корреспонденту такие темы для обсуждения, как труды Винченцо Галилея о музыке древних греков<sup>26</sup> и, возможно, собственные работы в данной области — те, которые привели к изобретению знаменитого инструмента с тремя рядами струн, настроивавшихся в разных

<sup>26</sup> Монтеверди признается — очевидно, в ответ на расспросы Дони, — что видел примерно 20 лет назад некий труд Галилея (судя по контексту письма, имеется в виду «Диалог о старинной и современной музыке»). Но если исходить из того, что он пишет далее, извиняясь за собственное невежество и неспособность далеко продвинуться в изучении «темных» премудростей древнегреческой практики, далеко не факт, что этот труд вызвал у Монтеверди искренний интерес и был им более или менее добросовестно проштудирован; см. далее перевод фрагмента письма от 2 февраля 1634 года.

античных ладах, — лиры Барберини. В ответ Монтеверди учтиво восхищается этим чудом музыкального возрождения и вообще проявляет вежливый интерес к тому, что волнует далекого собеседника, — но никак не более того. Вероятно, не без помощи жестоких уроков Артузи он усвоил к этому времени, что практика древних греков разительно отличалась от современной, и нет никакого смысла восстанавливать ее буквально, реставрировать в том виде, в котором она некогда существовала.

И в этом состояло его принципиальное расхождение не только с Дони, но и с интеллектуальными традициями флорентийского гуманизма, которые Дони продолжал и развивал на новом уровне. Именно на страницах переписки 1633–1634 годов Монтеверди окончательно отказывается вступить в партию наиболее радикальных приверженцев идеи возрождения античной музыки — на помощь которой он негласно пытался опереться в разгар спора с Артузи. Вторая практика для него теперь — явление исключительно современного искусства: вторая, очевидно, не только по счету, но и по происхождению. Реалии древнегреческой музыки видятся Монтеверди настолько туманными, что как практик он делает всё возможное для того, чтобы не вдаваться в их обсуждение.

Вероятно, и Дони почувствовал, что тот диалог, на который он рассчитывал, не налаживается, и именно по этой причине прекратил эпистолярный обмен по получении второго письма Монтеверди. Можно также предположить, что композитор был счастлив скорому окончанию переписки — он давно уже понял, что общения с музыкальными теоретиками, к какой бы партии они ни принадлежали, ему лучше избегать.

4. Многие исследователи спора о второй практике (Палиска, Осси, отчасти Кулавик) отмечают, насколько сильным импульсом к саморазвитию и интеллектуальному поиску стало данное событие в жизни Монтеверди. Уже «Разъяснение» представляет в этом плане сильный контраст по отношению к краткому письму 1605 года. Автор письма ограничивается обещанием поведать миру доказательства истинности и разумной обоснованности своего композиторского метода — в тексте Джулио Чезаре, созданном примерно через год, в опоре на труды Платона и трактаты музыкальных мыслителей Ренессанса предпринят опыт теоретического осмысления незыблемых основ музыки и ее исторического развития.

Степень удачности этого опыта не следует преувеличивать. По-видимому, одним из уроков спора о второй практике для Монтеверди стало укрепившееся убеждение в том, что его призвание — искать истину не на словах, а на практике, в тех «вещах», которыми он занимается. Чтение же философских трудов, вкус к которому Монтеверди мог почувствовать, лишь до известной степени пролиvalo свет на его творческие искания:

Верю, что [моя книга] не будет миру противна, после того как я на практике убедился — когда, собираясь сочинить Плач Ариадны, не нашел книгу, которая бы открыла мне естественный путь к подражанию (*la via naturale alla imitazione*) или хотя бы просветила меня, в чем состоят обязанности

подражателя, кроме Платона (своим светом столь потаенным, что я едва смог разглядеть издали моим слабым зрением то небольшое, что он мне показывал) — я убедился, повторяю, какие огромные усилия надлежит мне предпринять, чтобы создавать то небольшое, что я сделал в подражании, и потому надеюсь, что [Вас] это не разочарует. Но будь что будет: в конце концов, мне для счастья вполне достаточно удостоиться хоть небольшой похвалы за то, что я пишу новое, чем большой — за то, что пишу заурядное. И за эту дерзость я вновь прошу прощения [ibid., 202].

Однако я видел у Галилея — не сейчас, а лет двадцать назад — то небольшое, что известно о старинной практике. Мне было важно тогда увидеть это — и посмотреть на то, как использовали древние на практике свои, отличные от наших, знаки, но я не пытался продвинуться дальше в их понимании, будучи уверенным, что этот шифр окажется для меня тайной, покрытой мраком, и хуже того, я совсем потеряюсь во всей этой античной практике. А потому я развернул свои исследования в другую сторону, опираясь на принципы лучших философов, исследовавших природу. И поскольку, в согласии с прочитанным мною, я вижу, что — когда я пишу вещи практические с помощью упомянутых наблюдений — [мне] встречаются эффекты, соответствующие этим принципам и удовлетворяющие требованиям природы, и реально чувствую, что нынешние правила не имеют ничего общего с упомянутыми требованиями, то на этом основании я поставил название «Вторая практика» в заглавие моей книги и надеюсь изложить ее настолько ясно, что мир не станет ее порицать, но хотя бы примет во внимание. Я оставляю в стороне в своем труде тот метод, которого придерживались греки, с их словами и значками, и занимаюсь голосами и знаками, которыми пользуемся мы в нашей практике, поскольку мое намерение состоит в том, чтобы показать применительно к нашей практике, что я смог извлечь из мыслей тех философов для нужд прекрасного искусства <...> [ibid., 204].

Из приведенных фрагментов двух писем можно сделать довольно очевидное наблюдение, что степень оптимизма Монтеверди относительно возможности применять принципы античной эстетики к современной музыкальной практике не была величиной постоянной. Заметно также, какую важную роль в его рассуждениях играет понятие природы, и вероятно, что это также одно из последствий спора о второй практике. Опираясь на учение Царлино, Артузи порицал использование диссонансов у Монтеверди как попрание естественных законов музыки и в силу этого расценивал новую, «вторую» практику употребления диссонансов как ухудшенный вариант первой. Для композитора, по-видимому, было важно пребывать в уверенности, что его творчество удовлетворяет требованиям природы. Но природа не была для него чем-то столь же определенным и неизменным, как математически фундированное благозвучие — «природа» в трудах Царлино и его последователей. К природе вел путь подражания, и верность природе заключалась в движении по этому пути.

## Джулио Чезаре Монтеверди

### РАЗЪЯСНЕНИЕ ПИСЬМА, НАПЕЧАТАННОГО В ЕГО ПЯТОЙ КНИГЕ МАДРИГАЛОВ<sup>27</sup>

*Перевод и комментарий Надежды Игнатъевой и Романа Насонова*

Несколько месяцев назад было напечатано и опубликовано письмо моего брата Клаудио Монтеверди<sup>28</sup>, которое дало повод утрудиться одному [лицу], под вымышленным именем Антонио Браччино да Тоди, дабы представить миру это письмо химерой и суеютой<sup>29</sup>. Я же, побуждаемый любовью к своему брату, но гораздо более — истиной, содержащейся в этом письме, видя, что он увлечен делами и не слишком ценит слова других, не в силах вынести, что его труды были столь несправедливо поруганы, — захотел на сей раз ответить на возражения и разъяснить шаг за шагом, во всех подробностях, то многое, что мой брат в упомянутом письме высказал в немногих словах, чтобы это лицо и его последователи знали: истина, содержащаяся в письме, весьма отличается от того, что он выводит в своем Рассуждении. Итак, письмо гласит:

*Не удивляйтесь тому, что я отдал в печать эти мадригалы, не ответив прежде на возражения, выдвинутые Артузи*

<sup>27</sup> Перевод выполнен с итальянского языка по изданию: [27]. Использование заглавных букв по возможности отражает оригинал. Также по возможности сохранены сложные грамматические конструкции, хотя в некоторых случаях периоды речи пришлось разбить на отдельные предложения.

<sup>28</sup> Пятая книга мадригалов Клаудио Монтеверди вышла в свет в 1605 году. Повидимому, «Первое музыкальное рассуждение» Антонио Браччино да Тоди было опубликовано — в ответ на включенное в эту книгу письмо «Прилежным читателям» [26] — очень быстро, в течение нескольких месяцев. Джулио Чезаре также принял решение возразить противнику незамедлительно: можно предположить, что «Разъяснение», напечатанное в ближайшем подходящем сборнике, *Scherzi musicale* (1607), датируется началом 1606 года.

<sup>29</sup> Принято считать, что под вымышленным именем скрывался Артузи — иначе трудно объяснить познания Браччино да Тоди относительно мыслей и поступков болонского каноника [17, 41]. В нашей статье мы приводим дополнительные косвенные доказательства в пользу этой точки зрения. Что же касается упомянутого документа, то Джулио Чезаре Монтеверди имеет в виду не сохранившееся «Первое музыкальное рассуждение». Имя вымышленного лица Джулио Чезаре пишет искаженно, не так, как оно указано на титульном листе сохранившегося «Второго музыкального рассуждения»: *Vrassinì* вместо *Vrassino*. Впрочем, и фамилия автора «Гармонических установлений» в «Разъяснении» устойчиво дается в своеобразном написании — *Zerlino*; вряд ли за подобными искажениями стоял некий умысел, тем более злой.

Под «Артузи» следует понимать книгу, называющуюся «Артузи, или о Несовершенстве современной музыки», в которой ни в грош не ставится учтливое наставление Горация: «Сам себя не хвали и других не ругай»<sup>30</sup>. И безо всяких на то причин и, следовательно, несправедливо говорится худшее, что можно сказать, о некоторых музыкальных сочинениях моего брата.

*против мельчайших их частиц,*

Эти частицы, именуемые Артузи отрывками (что приведены упомянутым Артузи во Второй беседе сильно искаженными), являются частью гармонии мадригала *Cuda Amarilli* моего брата<sup>31</sup>, а его гармония — составной частью мелодии; и потому в отношении всего того, что составляет мелодию, они должны именоваться частицами, а не отрывками.

*поскольку, находясь на службе у Его Сиятельнейшего Высочества, я не хозяин того времени, что мне для этого потребовалось бы.*

Мой брат говорит это не только из-за забот о музыке как церковной, так и приватной, но также из-за других служебных обязанностей; будучи на службе у Великого Государя, он занят большую часть времени — то на Турнирах, то на Баллети, то на Представлениях, в разных ансамблях и, наконец, играя в дуэте виол бастард; эти обязанности и занятия не столь заурядны, как могло показаться противнику<sup>32</sup>. Но не столько по названной причине и в силу предоставленных веских оправданий мой брат затягивал и затягивает [дело], а потому что знает: «поспешишь — людей насмешишь», и «быстро — хорошо не бывает»<sup>33</sup>, так как истинная добродетель требует от человека полной отдачи — особенно если он пытается говорить о вещах, которых искушенные Теоретики гармонии коснулись лишь едва, — а не так,

<sup>30</sup> «Собственных склонностей сам не хвали и его — не порочь ты» (Квинт Гораций Флакк. «Послания». Первая книга, Послание 18, стих 39; цитируется в данной сноске в переводе Н. С. Гинцбурга по изданию: [1, 320]).

<sup>31</sup> Данное сочинение открывает Пятую книгу мадригалов Монтеверди, а его критика содержится в первой части трактата «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600), написанной в форме двух бесед вымышленных лиц — Луки (просвещенного любителя искусства) и Варио (искушенного музыкального теоретика, alter ego Артузи). В начале второй беседы Лука демонстрирует Варио девять небольших фрагментов контрапунктической ткани — семь из них извлечены из «Жестокой Амарилли» [6, 39v–40r]. При этом название мадригала и его автор в этом трактате не указаны.

<sup>32</sup> Чтобы обозначить противоположную сторону спора, Джулио Чезаре использует два выражения: *l'oppositore* (в нашем переводе — «противник») и *l'avversario* (в нашем переводе — «неприятель»); первое — значительно чаще, чем второе. Тим Картер справедливо отмечает, что иногда, но далеко не во всех случаях, «противника» можно отождествить с Антонио Браччино да Тоди, а «неприятеля» — с Джованни Мария Артузи [12, 183]. В некоторых же случаях автор «Разъяснения» чередует данные выражения, по-видимому, лишь для того, чтобы избежать тавтологии.

<sup>33</sup> Джулио Чезаре приводит здесь итальянские пословицы.

как это сделал противник, [рассуждая] о вещах, известных «всякому цирюльнику и всякому подслепому»<sup>34</sup>.

*Тем не менее, я написал ответ, чтобы стало известно, что я делаю свои вещи не случайно.*

Мой брат говорит, что делает свои вещи не случайно, поскольку его намерение (в данном роде музыки) заключалось в том, чтобы речь была госпожой гармонии, а не служанкой, и чтобы его произведение, тем самым, судили исходя из сложения мелодии, о которой Платон говорит следующим образом: «Мелодия состоит из трех частей — речи, гармонии и ритма»; и чуть ниже: «И разве не то же самое с созвучным и несозвучным, коль скоро ритм и гармония следуют за речью, а не она — за ритмом и гармонией?»; затем, чтобы придать речи больше силы, следуют такие слова: «А способ выражения и сама речь разве не следуют складу души?»; и после: «А всё прочее следует речи»<sup>35</sup>. Но в данном случае Артузи, как опытный учитель, выхватил некоторые частицы (или отрывки, как он говорит) из Мадригала *Cruda Amarilli* моего брата, ни капельки не позаботившись о тексте, попросту отбросив его, как если бы он не имел к музыке ни малейшего отношения, а затем упомянутые отрывки, лишённые своего текста — всего, [что составляет их] гармонию и ритм, — выставил на обозрение. Однако если бы в пассажи, обозначенные им как ложные, вернуть их текст, то мир без сомнения узнал бы, где он зашел в своих суждениях слишком далеко, да и сам он не стал бы говорить, что, раз в них не соблюдены в полной мере правила Первой практики, то это химеры и воздушные замки. Но не послужило ли бы прекрасным доказательством, если бы мы проделали нечто подобное с мадригалами Киприана *Dalle belle contrade, Se ben il duol, E se pur mi mantiene amor, Poiche mi invita amor, Crudel acerba, Un altra volta* и, наконец, другими, гармония которых полностью подчиняется своему тексту? Утратив поэзию, они, подобно тому, как тело лишается души, лишились бы самой важной и главной составляющей музыки. Противник же, подвергнув эти лишённые слов отрывки критическому разбору, решит, будто красота и совершенство состоят в неукоснительном соблюдении названных правил первой практики, утверждающих гармонию госпожой речи, — как покажет мой брат, который знает точно, что музыка (в том роде кантилены, как у него) вращается вокруг совершенства мелодии, и, если рассмотреть гармонию с этой точки зрения, то из госпожи она становится слугой речи, а речь — госпожой гармонии, и к этой мысли склоняется вторая практика, или современный обычай. На этом основании он обещает показать, что гармония мадригала *Cruda Amarilli*, вопреки [мнению] противника, сделана

<sup>34</sup> То есть общеизвестных. Этой фразой Джулио Чезаре Монтеверди отсылает снова к Горацию, на сей раз — к «Сатирам» (Первая книга, Сатира 7, стих 1): «Всякий цирюльник и всякий подслепый, я думаю, знает»; цит. в переводе М. Дмитриева по изданию: [1, 236].

<sup>35</sup> Платон. Государство. Книга III. 398c/d, 400d. Процитировано в «Разъяснении» в переводе Марсилио Фичино: [35, 437С, 438В].

не случайно, но согласно благому и прекрасному искусству и правильному учению, не понятному Неприятелю и не известному ему. И поскольку мой брат обещает показать в письменной форме, возражая противнику в отношении совершенства мелодии, что вещи, написанные Неприятелем, не основаны на истине искусства, — пусть и его противник, чтобы опровергнуть мадригал моего брата, покажет ошибки других посредством печати подобным же образом, на практике, — с гармонией, соблюдающей правила первой практики, то есть не стремящейся к совершенству мелодии (и если рассмотреть гармонию с этой точки зрения, то из служанки она становится госпожой), ведь *purpura juxta purpuram dijudicanda*<sup>36</sup>. Если же противопоставлять делам других [одни] лишь слова — *Nil agit exemplum litem quod lite resoluit*<sup>37</sup>.

Оставим же миру судить [об этом] впоследствии, и если противник не покажет дел, но ограничится словами (ведь Мастера прославляют дела), то похвалы вновь удостоится мой брат, а не он. Подобно тому, как больной взывает к учености врача не для того лишь, чтобы внимать трактатам Гиппократу и Галена, но чтобы в конечном итоге с ее помощью поправить здоровье, — и мир взывает к учености музыканта не для того, чтобы он трепал языком о прославленных музыкальных Теоретиках. Тимофей вдохновлял Александра на войну не подобными вещами, а пением. К этой практике мой брат приглашает [только] противника, а не других, поскольку он всем уступает, всех уважает и всех почитает. И он не собирается повторять противнику свое приглашение, потому что хочет посвятить себя пению, а не прозе (за исключением того, что обещано в данном конкретном случае), следуя Божественному Киприану Роре, Г-ну Князю Венозы, Эмилио де Кавальери, Графу Альфонсо Фонтанелле, Графу Камераты, Кавалеру Турки, Печчи и другим Господам этой героической школы<sup>38</sup>, и не хочет посвящать себя болтовне и химерам.

*И как только я переписшу [ответ] начисто, он появится на свет и будет нести на титульном листе название «Вторая практика,*

...поскольку противник вознамерился нападать на современную музыку и защищать старую. И действительно, между ними обнаруживается различие в способе обращения с консонансами и диссонансами, как покажет

<sup>36</sup> В русском языке нам не удалось найти аналог процитированной поговорки из «Адагий» Эразма Роттердамского, гласящей буквально: «О пурпуре следует судить по пурпуру». Нидерландский гуманист комментирует ее следующим образом: «Самое верное суждение рождается из сопоставления. Поэтому покупатели, желающие приобрести пурпур, чтобы не ошибиться, прикладывали другой [кусочек] пурпура» [15, 435].

<sup>37</sup> «Спорным примером спорный вопрос разрешить невозможно» (Гораций. «Сатиры». Книга вторая, Сатира 3, стих 104; перевод М. Дмитриева; цит. по: [1, 260]).

<sup>38</sup> О сложностях с идентификацией «графа Камераты» уже говорилось специально в статье; *il cavaler Turchi* — Джованни Дель Турко (1577–1647), рыцарь Ордена святого Стефана, созданного Козимо I Медичи и базировавшегося в Пизе; Печчи — Томазо Печчи (1576–1604), представитель знатного рода из Сьены.

мой брат. Но поскольку оное различие не знакомо противнику, пусть прояснится истина и всем станет понятно, в чем состоит одна и в чем другая, — обе мой брат почитает, обе уважает и восхваляет. Старой [музыке] он дал название первой практики, поскольку она первой [вошла] в практическое употребление, а современную назвал второй практикой, поскольку она [вошла] в практическое употребление второй. Под первой практикой он подразумевает ту, что вращается вокруг совершенства гармонии, то есть ту, что считает гармонию не подчиненной, а подчиняющей, не служанкой, а госпожой речи. Начало ей положили те первые, кто стали сочинять свои кантилены более чем для одного голоса с помощью наших знаков [нотации]; следовали и развивали — Окегем, Жоскен де Пре, Пьер де ля Рю, Жан Мутон, Крекийон, Клеменс-не-Папа, Гомбер и другие [композиторы] того времени; довели до окончательного совершенства — мессер Адриан на практике и Превосходнейший Царлино в наиразумнейших правилах.

Вторая практика была возрождена в наших знаках [нотации] Божественным Киприаном Роре, как покажет мой брат; ей следовали и ее развивали не только уже названные Господа<sup>39</sup>, но также Инженьеры, Маренцио, Жьяш Верт, Луццаско, а равным образом Якопо Пери, Джулио Каччини и, наконец, возвышенные души, разумеющие истинное искусство. Под второй практикой он подразумевает ту, что вращается вокруг совершенства мелодии, то есть ту, что считает гармонию подчиненной, а не подчиняющей, и госпожой гармонии полагает речь. По этим соображениям он называет ее второй, а не новой; и называет практикой, а [не] Теорией, поскольку имеет в виду, что ее правила вращаются вокруг способа употребления консонансов и диссонансов на практике; и не называет [свой ответ] «Мелодическими установлениями», ибо не чувствует себя подходящим для столь серьезного предприятия. Поэтому он оставляет сочинение столь благородных трудов Кавалеру Эрколе Боттригари и Достопочтенному Царлино, который использовал название «Гармонические установления», желая преподать законы и правила гармонии. Но мой брат говорит о «второй практике», то есть о втором практическом применении, поскольку хочет пользоваться ее идеями, то есть идеями и правилами мелодическими, затрагивая лишь те из них, которые необходимы для защиты от противника.

*или Совершенства современной музыки».*

И называет свой [труд] «Совершенства современной музыки», движимый авторитетом Платона, который говорит: «Разве совершенство музыки не в мелодии состоит?»<sup>40</sup>

*К возможному удивлению и недоверию некоторых, существует иная практика, чем та, которой учил Царлино.*

<sup>39</sup> Очевидно, что имеются в виду не лица, упомянутые в предыдущем абзаце, а перечисленные ранее представители «героической школы»: Джезуальдо, Кавальери и другие знатные особы.

<sup>40</sup> Платон. Горгий. 449 d; перевод Фичино, ср.: [35, 282A].

Он сказал «некоторых», но не всех, имея в виду лишь противника и его последователей; сказал «к их удивлению», поскольку уверен, что они лишены понимания не только второй практики, но в значительной мере и первой (как он затем покажет), и не верят, что «существует иная практика, чем та, которой учил Царлино», то есть не верят, что есть иная практика, чем та, [которую довел до совершенства] мессер Адриан. Достопочт. Царлино не имел желаний рассуждать об иной практике; это хорошо подтверждают его слова: «В мои намерения никогда входило и не входит писать о том, какова была практика согласно методу древних, как греков, так и римлян, хотя я и обрисую ее здесь в общих чертах, — [я опишу] лишь метод тех, кто избрели нашу манеру петь несколько партий вместе, с различными модуляциями и различными напевами, в особенности — согласно тому пути и тому методу, которых придерживается мессер Адриан»<sup>41</sup>. Получается, что сам Достопочт. Царлино признает, что нет одной истины и что практика, которой он учит, не единственная. И потому мой брат намеревается пользоваться принципами, которым учил Платон и которые практикуют Божественный Киприан и современное искусство, — отличными от [принципов], которые сформулировал и преподавал Царлино и практиковал мессер Адриан.

*Но пусть они будут уверены, что относительно консонансов и диссонансов*

Но пусть противник и его последователи будут уверены, что относительно консонансов и диссонансов, то есть относительно способа употребления консонансов и диссонансов...

*существует еще одна точка зрения, отличная от принятой, —*

Под принятой точкой зрения относительно способа употребления консонансов и диссонансов мой брат подразумевает правила Достопочт. Царлино, находящиеся в третьей [части] его «Установлений», которые показывают преимущественно совершенство гармонии, а не мелодии, как это хорошо видно из его музыкальных примеров, [приведенных] в том месте. Эти примеры, демонстрируя на практике смысл названных наставлений и законов, даны без учета слов, так как показывают гармонию госпожой, а не служанкой. Поэтому мой брат докажет противнику и его последователям, что гармония, прислуживающая речи, в том, что касается употребления консонансов и диссонансов, не регламентирована вышеназванным методом, а значит между двумя [видами] гармонии в этом отношении имеется различие.

*которая, в согласии с разумом и чувством, защищает современную композицию.*

«В согласии с разумом», так как основана на консонансах и диссонансах, одобренных математикой (поэтому он говорит «относительно способа их употребления»), и в равной мере основана на власти речи — главной

<sup>41</sup> Ср.: [41, 9].

госпожи искусства, если рассматривать его с точки зрения совершенства мелодии (как утверждает Платон в третьей книге «Государства»). Поэтому он говорит «вторая практика». «В согласии с чувством», так как сочетание речи, властвующей над ритмом и гармонией, которые ей прислуживают — говорю «прислуживают», поскольку одного сочетания (трех названных элементов. — *Пер.*) недостаточно для совершенства мелодии, — двигает страстями души. Об этом у Платона: «Только мелодия отвращает душу от всего, что ее развращает, возвращая ее к себе»<sup>42</sup>. А не «только гармония», какой бы совершенной она ни была; это и Царлино признает в следующих словах: «Если мы возьмем гармонию простую, ничего к ней не добавляя, то она не сможет произвести никакого внешнего эффекта»; и добавляет чуть ниже: «[гармония] сама по себе подготавливает и располагает определенным образом к радости или же к печали, но не побуждает к выражению внешнего эффекта»<sup>43</sup>.

*И хотел сказать вам это для того, чтобы данное выражение, «вторая практика», не было занято другими,*

Мой брат довел до сведения [всего] мира, что это выражение — несомненно его, чтобы все узнали и сделали вывод [о мотивах, которыми руководствуется] неприятель, когда говорит во второй [части] «Артузи»: «Вторая практика, по правде сказать, является отбросами первой»<sup>44</sup>. Ведь он поступает так с целью опорочить труды моего брата, и сказал он это в 1603 году,

<sup>42</sup> Джулио Чезаре Монтеверди цитирует не собственные слова Платона, а Главу XXX «Компендия “Тимея”» Марсилио Фичино: [18, 467]. В первоисточнике данная фраза находится в контексте рассуждений о целительных возможностях музыки: «Ведь говорят, что некоторые болезни — не только телесные, но и ментальные — можно чудесным образом излечить с помощью известных созвучий. Поэтому неудивительно, что древние мудрецы связывали начало не только медицины, но и музыки с одним и тем же источником, а именно, с Аполлоновым числом. Ведь обе они исцеляют. Но одна исцеляет душу посредством тела, а вторая — тело посредством души. Весьма разумно, что они наделяли Аполлона, источник мелодии, пророческим даром. Ведь только мелодия отвращает душу от всего, что ее развращает, возвращая ее к себе и к некоему, так сказать, внутреннему слышанию, посредством которого можно воспринимать не только звуки, но и их пропорции. И, успокоив волнение [души], мелодия настраивает ее сообразно небесной гармонии и изливает с Небес божественные оракулы» [ibid.]. Примечательно, что этот фрагмент, как кажется, ничем не предвосхищает «аристотелианское» учение об эффектах (в котором Палиска видел прогресс музыкальной эстетики, движущейся от Ренессанса к Барокко) — скорее, его можно представить себе в качестве комментария строф Музыки в Прологе «Орфея» и даже ключа к пониманию тех смыслов этой оперы в целом, которые оказались «закрыты» для современного слушателя.

<sup>43</sup> Ср.: [40, 71].

<sup>44</sup> См. [7, 33]. Негативное отношение Артузи к творчеству композиторов второй практики, якобы злоупотребляющих диссонансами, происходит как из его слухового опыта, так и из теории интервалов Царлино, согласно которой диссонансы «противоестественны»; ср.: «Ни один диссонанс не может приносить наслаждения и удовольствия слуху» [ibid., 34]. Подробнее об этом см. в нашей статье, входящей в состав данной публикации.

в то самое время, когда мой брат решил взяться за перо, дабы защититься от [нападок] противника — едва лишь это выражение, «вторая практика», сорвалось с его уст; и это верный признак того, что неприятель пожелал разнести в пух и прах и слова моего брата, и его музыку, пока они носятся в воздухе и еще не записаны. Но по какой причине? Пусть скажет тот, кто это знает. Пусть увидит тот, кто сможет отыскать это в [его] сочинении. Так чему же удивляется неприятель в своем Рассуждении, заявляя в данной связи: «Вы так ревнуете к этому выражению, словно боитесь, что его украдут»? Будто хочет сказать на своем языке: «Вам не стоит бояться подобной кражи, ибо Вы не достойны ни подражания, ни ограбления». Довожу до его сведения, что, если рассматривать предмет с этой стороны, то у моего брата найдется немало аргументов в свою пользу, в частности *canto alla francese*<sup>45</sup> в современной манере, [появившийся] в печатных изданиях — на слова то мотетов, то мадригалов, то канцонетт и арий — три или четыре года назад и не перестающий вызывать удивление. И разве не он первым принес его в Италию, вернувшись в 1599 году с целебных вод Спа?<sup>46</sup> И разве не он первым стал применять его и к латинским текстам, и к текстам на нашем родном языке? И не сочинил ли он ныне эти «Забавы»? Так что найдется, что сказать в его защиту, и сверх того (если пожелаю) — о других вещах, о которых умолчу, поскольку, как я сказал, нет нужды рассматривать предмет с этой стороны. Я буду называть его второй практикой в отношении

<sup>45</sup> Значение данного понятия не установлено; исследователи творчества Монтеверди трактуют его по-разному. Массимо Осси пытается аргументировать, что к *canto alla francese* можно отнести пьесы, опубликованные в «Музыкальных забавах»: «Само *Dichiartione*, как мы видели, возможно, было эскизно написано в 1605–1606 году, и на основе содержащегося в нем сообщения о том, что на протяжении предшествующих “3 или 4 лет” наблюдался рост популярности *canto alla francese* в светских и духовных сочинениях Монтеверди, можно предположить, что новый стиль начал распространяться около 1601–1602 годов, а его возникновение, соответственно, относится к промежутку между 1599 и 1601 годами. И Джулио Чезаре указывает на канцонетты, собранные в *Scherzi musicale*, как на наглядное доказательство первых попыток своего брата» [29, 111]. Тим Картер интерпретирует это понятие в рамках систематизации явлений в музыке начала XVII века, подпадающих под категорию *aria*, и предполагает, что под *canto alla francese* подразумевались подвижные напевные арии в двудольном метре: «Учитывая, что большинство двудольных танцев были медленными, в мелодичном типе двудольных арий инерцию мелодического / гармонического движения следовало создавать, опираясь на иные средства (чем в трехдольных мелодичных ариях, опиравшихся на подвижные танцы. — Пер.), — с помощью фраз с сильным ритмическим пульсом и симметричной и / или повторяющейся структурой (именно это Монтеверди и понимает, вероятно, под *canto alla francese*)» [13, 189].

<sup>46</sup> В 1599 году Винченцо I Гонзага ездил в известный курортный город Спа на лечебные воды. Вероятно, там он познакомился с Питером Паулем Рубенсом, которого позже пригласил в Мантую. Монтеверди же, судя по словам его брата, сопровождал герцога в этой поездке и познакомился в ходе нее с некими музыкальными новшествами, которые, вернувшись в Италию, стал внедрять в музыкальную практику.

способа употребления, а в отношении происхождения его можно было бы назвать первой [практикой]<sup>47</sup>.

*а также чтобы изобретательные умы могли рассмотреть и иные, вторые вещи, относящиеся к гармонии,*

«Иные [вещи]», то есть [рассмотреть], не пребывая в твердой уверенности, что всё необходимое искусству надо искать не где-нибудь, а только в правилах, предписываемых первой практикой, — как если бы гармония, будучи одинаковой для всех родов кантилены, уже достигла своей цели и утратила способность быть совершенной служанкой речи. «Вторые вещи», то есть [рассмотреть] вещи, относящиеся ко второй практике, или же совершенству мелодии. «Относящиеся к гармонии», то есть [рассмотреть] кантилену в целом, а не только частицы, или отрывки. Ведь если бы противник обдумал гармонию мадригала моего брата «О, Миртилло» в этом ключе, то в своем Рассуждении не наговорил бы лишнего относительно его тона (хотя и может показаться, что он говорит на общие темы), заявляя: «Равным образом Артузи разъяснил и показал беспорядок, который вносят в кантилены те, кто начинают в одном тоне, продолжают в другом, а завершают в том, что и от первого, и от второго весьма далек. Слушать подобное — словно [внимать] рассуждениям безумца, который, как принято говорить, пытается угодить и нашим и вашим». Бедняжка не замечает, что, желая выставить себя перед миром в роли непогрешимого ментора, он впадает в заблуждение, отрицая [существование] смешанных тонов. Но если бы их не существовало, то не являлся ли бы тогда и гимн Апостолов, который начинается в шестом тоне, а заканчивается в четвертом, также слугой двух господ? А равным образом и интроит *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*?<sup>48</sup> И особенно *Te Deum laudamus*? Не был ли невеждой Жоскен, начав свою мессу *Fait sans Régréz* в шестом тоне, а закончив во втором? *Nasce la pena mia* Превосходного Стриджо — песнь, чья гармония (основанная на первой практике) достойна называться божественной, — не является ли химерой, будучи написана в некоем тоне, состоящем из первого, восьмого, одиннадцатого и четвертого? Мадригал Божественного Киприана *Porе Quando signor lasciaste* начинается в одиннадцатом тоне, в середине

<sup>47</sup> Поскольку, по мнению Монтеверди, она восходит к античным временам.

<sup>48</sup> Данный пример, вероятно, заимствован у Царлино, который дает ему отсутствующий в «Разъяснении» комментарий: «Когда в каком-нибудь ладу, <...> например, в Первом, или во Втором, или в другом подобном, много раз повторяется Квинта или Кварта (т. е. определенный вид квинтового или квартового звукоряда, иначе говоря — «специя» квинты или кварты. — *Пер.*), служащая другому ладу, например, Третьему, Четвертому или какому-нибудь еще, то такой Лад можно назвать смешанным, поскольку Квинта или Кварта одного Лада смешивается с кантиленой другого, как это можно видеть в Интроите *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, что поется во время Мессы на праздник Пятидесятницы. Будучи сочинен в Восьмом ладу, он имеет в своем начале Первую специю Квинты, которая служит Первому ладу; в середине же много раз повторяется Третья специя [квинты], которая служит исключительно Пятому, а также Шестому [ладам]» [40, 315].

переходит во второй и десятый, завершается же в первом тоне, а вторая [его] часть — в восьмом; не является ли эта [вещь] Киприана жалкой суетой? А кем бы он назвал мессера Адриана, который начинает *Ne proicias nos in tempore senectutis* (пятиголосный мотет, который можно найти в конце его Первой книги) в первом тоне, в середине переходит во второй, а в конце — в четвертый? Но пусть противник почитает четвертую часть «Установлений» Достопочт. Царлино, гл. 14, и усвоит урок.

*и прийти к убеждению, что современный композитор творит на основании истины. Живите счастливо.*

Так говорит в конце мой брат, зная, что, повинувшись приказаниям речи, современная композиция не соблюдает и не может соблюдать правила первой практики. К тому же, этот способ сочинения настолько одобрен во [всем] мире, что может по справедливости называться общеупотребительным. Поэтому он не может поверить и не поверит никогда — даже если его доводы в защиту истины этой практики были неудачными, — что обманывается [весь] мир, а не противник. Живите счастливо.

## Использованная литература

1. *Гораций*. Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт, Студия биографии, 1993. 447 с.
2. *Игнатьева 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.
3. Из писем Клаудио Монтеверди / пер. с ит. Ю. Грамши, вступ. статья и коммент. И. Гамовой // Советская музыка. 1986. № 1. С. 104–111.
4. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с. (Серия «Письмена времени»).
5. *Ноговицына К. А.* Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №2 (21). С. 36–73.
6. *Artus G. M.* L'Artusi, ovvero delle imperfettione della moderna musica ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli moderni compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, MDC. 13 p., 71 f.
7. *Artusi G. M.* Seconda parte del'Artusi, ovvero delle imperfettione della moderna musica. Nella quale si tratta de'molti abusi introdotti da i moderni Scrittori, et Compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, MDCIII. [9], 56, 54 p.
8. *Atkins K.* The Illusion of the *Prima Pratica* and *Seconda Pratica* in the Music of Willaert and Rore: Master of Arts thesis. Chapel Hill: University of North Carolina, 2012. VI, 147 p.
9. [*Bottrigari H.*] Il Melone Secondo, overo Considerationi del M. Ill. Sig. Cavaliere Hercole Bottrigaro Intorno al Discorso di M. Gandolfo Sigonio Sopra i Madrigali, & i Libri dell'Antica Musica Ridutta alla moderna pratica da D. Nicola Vicentino. <...> Ferrara: Vittorio Baldini, [1602]. 39, [4] p.
10. [*Braccino da Todi A.*] Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi. Per la Dichiaratione della lettera posta ne' Scherzi musicali del sig. Claudio Monteuerde. Venetia: Giacomo Vincenti, M DC VIII. 15 p.
11. *Brauner Ch. S.* The Seconda Pratica, or, The Imperfections of the Composer's Voice // Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca / ed. by N. K. Baker and B. R. Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (Pendragon Festschrift Series, No. 11). P. 195–212.
12. *Carter T.* Artusi, Monteverdi and the Poetics of Modern Music // Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca / ed. by N. K. Baker and B. R. Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (Pendragon Festschrift Series, No. 11). P. 171–194.
13. *Carter T.* The Venetian secular music // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 179–194.
14. *Dell'Antonio A.* Il divino Claudio: Monteverdi and Lyric Nostalgia in Fascist Italy // Cambridge Opera Journal. Vol. 8. No. 3 (Nov., 1996). P. 271–284.

15. [Desiderius Erasmus] Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia: Emendatiora et Auctiora, ad optimas editiones praecipue quas ipse Erasmus postremo curavit summa fide exacta, doctorumque virorum notis illustrata. Tomus Secundus, complectens Adagia. Lugduni Batavorum [i.e. Leiden]: Petri Vander Aa, M DCC III. [6] Bl., 1212 Sp., [14] Bl., 96 Sp.
16. *Don Harrán*. New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino // *Acta Musicologica*. Vol. 4. Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1973). P. 24–56.
17. *Fabbri P.* Monteverdi / transl. by T. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. XV, 350 p.
18. [Ficino M.]. Compendium Marsilii Ficini in Timaeum // *Omnia Divini Platonis Opera*. Tralatione Marsilii Ficini <...>. Lugduni [i.e. Lyon]: Apud Godefridum et Marcellum Beringos, Fratres, M. D. XLVIII. P. 456–473.
19. *Goldberg, Randall E.* Where Nature and Art Adjoin: Investigations into the Zarlino-Galilei Dispute, Including an Annotated Translation of Vincenzo Galilei's *Discorso Intorno All'opere Di Messer Gioseffo Zarlino*: Ph. D. Jacobs School of Music, Indiana University, 2011. X, 418 p.
20. *Kesting M.* Tasso and Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* // Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse: eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag / hrsg. von W. Bernhart. Tübingen: Gunter Narr, 1994. S. 21–34.
21. *Kulawik B.* Stilistische Vielfalt im italienischen Madrigal um 1600. 169 S. URL: <http://www.bibliothek-oechslin.org/stiftung/team/kulawik/seconda-prattica> (дата обращения: 25.02.2017).
22. *La Via, S.* Cipriano de Rore as reader and as read: A literary-musical study of madrigals from Rore's later collections (1557–1566): Ph. D. Princeton University, 1991. 524 p.
23. [Marinoni G. B.] Fiori Poetici Raccolti nel Funerale del Molto Illustre e Molto Reverendo Signor Claudio Monte verde <...>. Venetia: Francesco Miloco, MDCXLIV. 71 p.
24. *Monteverdi C.* Alli Illustrissimi miei Signori, & Patroni osservandissimi, li Signori Accademici Intrepidi di Ferrara // *C. Monteverdi*. Il quarto libro de madrigali a cinque voci <...>. Novamente composto, & dato in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCIII. P. [1].
25. *Monteverdi C.* STUDIOSI LETTORI // *C. Monteverdi*. Il quinto libro de madrigali a cinque voci. <...> Col basso continuo per il clauicembano, chittarone od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimi & per li altri a beneplacito. Novamente composti, & dati in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCV. P. [24].
26. *Monteverdi C.* Lettere / a cura di É. Lax. Firenze: Leo S. Olschki, MCMXCIV. 219 p.
27. *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].
28. *Ossi M.* Claudio Monteverdi's *Ordine novo, bello et gustevole*: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 45. No. 2 (Summer, 1992), P. 261–304.

29. *Ossi M.* Divining the Oracle: Monteverdi's *Seconda Prattica*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. XVIII, 280 p.
30. *Owens J. A.* Music Historiography and the Definition of "Renaissance" // *Notes*. Second Series. Vol. 47. No. 2 (Dec., 1990). P. 305–330.
31. *Palisca C. V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata // *The Musical Quarterly*. Vol. 40. No. 1 (Jan., 1954). P. 1–20.
32. *Palisca C. V.* Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: a Code for the *Seconda Pratica* // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 9. No. 2. (Summer, 1956). P. 81–96.
33. *Palisca C. V.* The Artusi-Monteverdi Controversy // C. V. Palisca. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. N. Y.: Oxford University Press, 1994. P. 54–87.
34. *Palisca C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006. X, 302 p. (*Studies in the History of Music Theory and Literature*; Vol. 1).
35. [Plato] *Divini Platonis Opera Omnia quae extant*. Marsilio Ficino Interprete. <...> Genevae: Franciscum le Preux, M. D. XC. [28], 849, [30] p.
36. *Siegele U.* Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis ‚seconda pratica‘ satztechnisch zu verstehen? // *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*. München, 1994. S. 31–102. (*Musik-Konzepte* 83/84).
37. *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: 12.06.2017).
38. *Tomlinson G.* Madrigal, Monody, and Monteverdi's "Via Naturale Alla Immitatione" // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 34. No 1 (Spring, 1981). P. 60–108.
39. *Tomlinson G.* Monteverdi and the End of the Renaissance. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1987. XII, 280 p.
40. [Zarlino G.] *Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia: Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*. Venetia: [Zarlino], M D LVIII. [12], 347 p.
41. [Zarlino G.] *Sopplimenti Musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino, Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia: Ne i quali si dichiarano molte cose contenute ne I Due primi Volumi, delle Istituzioni & Dimostrazioni; per essere state mal' intese da molti; & si risponde insieme alle loro Calornie. Con due Tauole, l'una che contiene i Capi principali delle Materie, & l'altra le cose più notabili, che si trouano nell'Opera. Terzo Volume*. Venetia: Francesco de' Franceschi, Sanese, M D LXXXVIII. [14], 330, [20].