

На правах рукописи

Игнатьева Надежда Сергеевна

**Мадригалы мантуанских композиторов
на тексты «Верного пастуха» Дж. Б. Гварини
(к истории *второй практики*)**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2017

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент

Насонов Роман Александрович

Официальные оппоненты: **Луцкер Павел Валерьевич,**

доктор искусствоведения, ФГБУ «Российский
государственный музыкальный телерадиоцентр»,
заместитель директора программ радиостанции
«Орфей»

Огаркова Наталия Алексеевна,

доктор искусствоведения, ФГБНИУ
«Российский институт истории искусств»,
ведущий научный сотрудник

Ведущая организация: **МБОУ ВО «Волгоградская консерватория
(институт) имени П. А. Серебрякова»**

Защита состоится 14 декабря 2017 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, Б. Никитская ул., 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=152659

Автореферат разослан « » _____ 2017 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена высокими художественными достоинствами мадригалов мантуанских композиторов на тексты пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух», возможностями, которые открывает комплексное изучение музыки, поэзии и театра для понимания культурной жизни при дворе герцога Винченцо I Гонзаги, а также ключевым положением спора о *второй практике* в истории музыкальной эстетики позднего Ренессанса и раннего Барокко. Диссертация вводит в научный обиход и в музыкальную практику большое количество разнообразных материалов — в частности, партитуры мадригалов Дж. Дж. Гастольди, русский перевод «Разъяснения» Дж. Ч. Монтеверди к письму К. Монтеверди «Прилежным читателям», переводы текстов мадригалов мантуанских композиторов, а также фрагментов теоретических трудов Дж. М. Артузи и ряда других музыкальных мыслителей. В работе представлена и критически осмыслена ситуация с изучением музыки при дворе герцога Винченцо I Гонзаги, творчества К. Монтеверди и истории музыкальной эстетики позднего Ренессанса, сложившаяся в мировой науке на современном этапе ее развития, — и это может послужить стимулом к новым исследованиям в соответствующих областях русского музыковедения. Необходимость внести вклад в развитие мирового музыкознания и существенно расширить представления об итальянской музыке рубежа XVI–XVII веков в России составляет актуальность данного исследования.

Степень научной разработанности темы. Благодаря классическому труду Э. Ньюкома последние десятилетия господствует мнение, что общепризнанным центром *второй практики* была Феррара, а ее крупнейшими представителями являлись К. Джезуальдо, Л. Луццаски, А. Фонтанелли и другие музыканты, связанные с двором герцога Альфонсо II д'Эсте. В то же время, современная наука не может пройти мимо выдающихся художественных достоинств мадригалов мантуанских композиторов — Четвертой и Пятой книг пятиголосных мадригалов К. Монтеверди, а также опусов его непосредственных предшественников Б. Паллавичино, Ж. де Верта, Дж. Дж. Гастольди. Наибольшее значение

имеют монографии Г. Томлинсона и М. Осси; данные авторы тонко интерпретируют связи поэзии и музыки в классических произведениях Монтеверди — проблему, которая не обойдена вниманием также в трудах З. Леопольд, Т. Картера и ряда других авторов. Стиль мадригалов Ж. де Верга описан в работах К. Макклинток.

Обширная литература, посвященная спору о *второй практике*, включает в себя труды таких известных музыковедов, как К. Палиска, К. Дальхауз, З. Леопольд, Д. Арнольд. Несмотря на множество имеющихся работ, вопросы о предмете спора, позициях его сторон, а также об исторических обстоятельствах, сопутствовавших полемике, сохраняют дискуссионный характер. Новый взгляд на теоретическую суть спора и на историю его возникновения и развертывания, изложенный У. Зигеле, лишь заострил нерешенные наукой проблемы. В данном исследовании на основании детального изучения всех документов полемики предпринимается попытка существенно уточнить сложившиеся о ней представления. Большую помощь в этом оказала диссертация С. Ла Виа, в которой предложена новая точка зрения на историю ренессансной музыкальной эстетики и подвергаются критике представления, принятые в науке под влиянием трудов К. Палиски.

Заслуживающей внимания попыткой решения проблем с определением понятия *второй практики* представляются также истолкование этого понятия в работе Б. Кулавика и предложенная немецким ученым методология анализа мадригалов *второй практики*. Автор рассматривает *вторую практику* как сумму подходов к выразительной музыкальной передаче произведений итальянских поэтов второй половины XVI века. Плодотворность своего подхода Кулавик демонстрирует на материале нескольких мадригалов на стихотворение Дж. Б. Гварини «T'amo mia vita» (от Л. Луццаски до К. Монтеверди).

Наблюдения Кулавика содержательны, но материал его исследования ограничен. В настоящей работе предпринимается попытка изучения значительно более широкого круга явлений *второй практики*, связанных с именем Дж. Б. Гварини и с модой на его поэзию у современников. Также в

исследовании предлагаются ответы на некоторые вопросы, актуализированные работами Зигеле.

Написание диссертации было бы невозможно без прочного фундамента изучения музыки Монтеверди в российском музыкознании, заложенного, прежде всего, в монографии В. Дж. Конен о жизни и творчестве великого композитора. При этом некоторые оценки классика отечественной музыкально-исторической науки сегодня должны быть пересмотрены. Важным опытом изучения связи музыки и литературы в Италии начала XVII века, а также исторического контекста появления одного из шедевров К. Монтеверди является публикация М. А. Сапонова — перевод либретто оперы «Орфей» и истолкование этого источника.

Необходимость исследования мантуанских мадригалов *второй практики* в широком контексте потребовала привлечения и использования научной литературы по ряду направлений. Прежде всего, это труды по истории мадригала, как зарубежных, так и отечественных авторов (А. Эйнштейн, Э. Ньюком, Т. Н. Дубравская, М. А. Григорьева, А. Г. Коробова, К. А. Ноговицына), литература по истории и музыкальной жизни Мантуи в период правления герцога Винченцо I Гонзаги и его предшественников (И. Фенлон, Дж. Малакарне и мн. др.), работы по истории музыкальной науки и ее терминологии XVI–XVII веков (Ю. Н. Холопов и Р. Л. Поспелова, Н. И. Тарасевич, Р. А. Насонов), труды, посвященные итальянской литературе и итальянскому театру XVI и XVII столетий, исследования различных аспектов творчества К. Монтеверди.

При этом сама идея диссертации — проследить воздействие пасторальной трагикомедии Гварини на историю мантуанской музыки, от первых попыток поставить пьесу на сцене придворного театра до спора о *второй практике* (1591–1608), — нова, и ее разработка в диссертации не имеет аналогов в трудах отечественных и зарубежных исследователей. В известной мере ее предвосхищают замечание Т. Картера о существовании параллелей между спором о *второй практике* и дебатами в итальянских литературных академиях, а также попытка Г. Томлинсона провести такие параллели в своей монографии, критикуемая в третьей главе данной работы.

Объект исследования — мадригалы мантуанских композиторов рубежа XVI–XVII веков, написанные на тексты пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух». **Предметом исследования** являются исторические обстоятельства, вызвавшие к жизни эти мадригалы, особенности стиля последних, индивидуальный подход отдельных авторов к озвучиванию поэтического текста «Верного пастуха», а также теоретическая и эстетическая полемика вокруг мадригалов Монтеверди на тексты Гварини, известная как спор о *первой* и *второй практиках*.

Цель исследования — выявить влияние пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух» на музыкальную жизнь Мантуи и творчество композиторов этого города на рубеже XVI–XVII столетий, а также определить смысл и значение спора о *второй практике* в данном контексте.

В исследовании решаются следующие **задачи**:

— изложить историю создания пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини «Верный пастух»; объяснить причины ее популярности у современников; раскрыть суть полемики, возникшей вокруг произведения;

— на основе сохранившихся документов представить историю постановок «Верного пастуха» в Мантуе, а также выдвинуть и обосновать гипотезу о степени участия крупнейших мантуанских композиторов в этих постановках и о том, как это участие могло отразиться в последовавших публикациях собраний мадригалов;

— осветить влияние теории трагикомедии, разработанной Гварини, на развитие позднеренессансного мадригала и раннебарочной оперы;

— раскрыть индивидуальный подход Дж. Дж. Гастольди, Ж. де Верта и К. Монтеверди к озвучиванию ключевых поэтических фрагментов «Верного пастуха»;

— свести в партитуру хранящиеся в архиве партии мадригалов Гастольди для их последующего аналитического рассмотрения;

— дать сравнительную характеристику Четвертой и Пятой книг мадригалов Монтеверди как двух целостных и уникальных попыток раскрытия образного мира пасторальной трагикомедии Гварини;

— перевести на русский язык документы полемики о *второй практике*, разъяснить терминологию, использовавшуюся участниками спора;

— представить историю полемики о *второй практике*; изложить конкретные аргументы и контраргументы сторон и раскрыть эстетический смысл их позиций; объяснить, какие именно свойства поэзии Гварини вызвали к жизни новаторские и не бесспорные для своего времени особенности мадригалов Монтеверди.

Методология исследования. При написании данной работы использовался комплексный подход, сочетающий в себе историко-генетический, сопоставительный, музыкально-теоретический, филологический и контекстуальный методы изучения материала.

Историко-генетический метод применялся при изучении причин и обстоятельств возникновения в Мантуе многочисленных мадригалов на тексты «Верного пастуха», в том числе нескольких музыкальных публикаций, целиком посвященных этому литературному произведению. С его помощью были выявлены связи между некоторыми из рассматриваемых сочинений и взаимные творческие влияния композиторов мантуанского двора и других музыкальных центров Италии на рубеже XVI–XVII веков.

Сопоставительный метод оказался необходим при проведении аналогий между событиями литературной и музыкальной жизни Италии в рассматриваемый период, прежде всего между дискуссиями о пасторальной трагикомедии, с одной стороны, и мадригалами *второй практики*, с другой.

Филологический и музыкально-теоретический методы активно применялись при переводе документов полемики о *второй практике* и интерпретации системы понятий, которыми пользовались его участники.

Контекстуальный метод нашел особенно широкое применение в тех разделах работы, которые посвящены описанию музыкальной жизни Мантуи во время правления Винченцо I Гонзаги и исторических обстоятельств возникновения и развития спора о *второй практике*.

Аналитические разделы работы основаны на *методе системного интонационного и структурного анализа*. При изучении произведений на

один и тот же литературный текст активно применялся также *метод сравнительного анализа*.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые всесторонне и полно прослеживается влияние пасторальной трагикомедии «Верный пастух» Дж. Б. Гварини на творчество мантуанских композиторов рубежа XVI–XVII веков. При этом существенно расширяется представление о полемике между Дж. М. Артузи и братьями Монтеверди, уточняются позиции ее сторон, по-новому определяются предмет и смысл спора. Выявлены различия в подходах к музыкальному оформлению текстов «Верного пастуха» в творчестве Ж. де Верта, Дж. Дж. Гастольди и К. Монтеверди; показано, что все эти подходы укладываются в рамки понятия *второй практики*, предложенного К. Монтеверди. Большинство изучаемых произведений рассматриваются впервые в российском музыковедении, существенная их часть (в том числе книга мадригалов Гастольди) — впервые в мировом.

Основные положения, выносимые на защиту:

— публикации мадригалов *второй практики* мантуанскими композиторами стали результатом расцвета искусств при дворе герцога Винченцо I Гонзаги, интенсивного культурного обмена между музыкальными центрами Северной Италии, а также распространения моды на чувственную поэзию, законодателем которой на рубеже XVI–XVII веков был Дж. Б. Гварини;

— интерес мантуанских композиторов к наиболее выразительным фрагментам пасторальной трагикомедии «Верный пастух» был вызван неоднократными попытками постановки пьесы при дворе Винченцо I, из которых наиболее важным и удачным опытом была постановка 1598 года;

— полемику о *второй практике*, развернувшуюся вокруг мадригалов Монтеверди на тексты Гварини (преимущественно из «Верного пастуха»), следует рассматривать в комплексе с литературными спорами вокруг пасторальной трагикомедии поэта, в частности, с критическими выпадами Дж. де Нореса;

— дискуссии о трагикомедии и о *второй практике* были «последними великими спорами XVI века» (М. Л. Андреев) и, одновременно, краеугольными камнями для дальнейшего развития эстетики барокко, одним из первых проявлений которой в музыке стали мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» (прежде всего Четвертая и Пятая книги мадригалов Клаудио Монтеверди);

— одним из самых важных достижений спора о *второй практике* была первая в истории западноевропейской музыкальной эстетики концептуальная постановка вопроса о соотношении музыки и слова и о допустимых границах музыкальной выразительности, обусловленной желанием осмысленно и прочувствованно преподнести поэтический текст;

— рефлексия над соотношением музыки и слова возникла, однако, до того, как она получила выражение в теоретической полемике: все трое мантуанских композиторов, чьи мадригалы рассматриваются в работе (де Верт, Гастольди и Монтеверди), каждый по-своему, но вполне осознанно подходят к решению проблемы соотношения музыки и поэтического текста. На этом основании мадригалы каждого из трех композиторов относят к истории *второй практики* — явления, допускающего стилистическое многообразие при общности самой установки на рефлексию способов преподнесения словесного текста в процессе творчества.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке новой концепции истории мадригала конца XVI — начала XVII веков, в которой учитывается тесная связь между музыкой и литературой в Италии эпохи позднего Ренессанса. Взаимодействие этих двух областей итальянской культуры прослежено на примере воздействия пасторальной трагикомедии «Верный пастух» и сопутствовавшей ее распространению литературной полемики на творчество мантуанских композиторов.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее материалов в вузовских курсах истории зарубежной музыки, музыкально-теоретических систем и анализа музыкальных произведений.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», неоднократно обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите 15 июня 2016 года. Основные положения работы освещены в публикациях в рецензируемых изданиях, в том числе рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Научная позиция была представлена автором в докладах на международных научных конференциях и аргументирована в последовавших научных дискуссиях:

Международная научная конференция «Музыка Италии: от Ренессанса к Новому времени» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 19 декабря 2011 года);

Международная научная конференция «Оперный театр: история и современность» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 27 ноября 2013 года);

«Музыкальное искусство на рубеже столетий: эпилог или предисловие?» в рамках Международного фестиваля «Музыка без границ» (Днепропетровская консерватория имени М. И. Глинки, 10 февраля 2015 года);

«XLVI Международная филологическая научная конференция» (Санкт-Петербургский государственный университет, 14 марта 2017).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (243 наименования, в том числе 86 на русском и 157 на иностранных языках) и четырех приложений: списка спектаклей, поставленных в Мантуе при Винченцо I Гонзаге; перевода текстов мадригалов мантуанских композиторов, рассматриваемых в диссертации; партитуры Четвертой книги пятиголосных мадригалов Дж. Дж. Гастольди, публикуемой автором диссертации на основе изданных в 1602 году голосов; «Разъяснения» Дж. Ч. Монтеверди (1607) к письму К. Монтеверди «Прилежным читателям» (1605) в русском переводе и с комментариями автора диссертации.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются актуальность и научная новизна исследования, формулируются его цель и задачи, характеризуется теоретическая и практическая значимость. Вынося в заглавие работы мадригалы мантуанских композиторов, популярную в свое время трагикомедию Дж. Б. Гварини «Верный пастух» и категорию «*вторая практика*», автор с первых страниц диссертации аргументирует необходимость изучения истории позднеренессансного мадригала в широком контексте художественной жизни эпохи и в связи с эстетическими дискуссиями, ставшими ее неотъемлемой частью. Тенденция рассматривать мадригалы отдельных композиторов в связи с развитием поэзии и театра Возрождения прослеживается в трудах многих музыковедов, однако попытка охватить и осмыслить восприятие пасторальной трагикомедии Гварини в музыке при мантуанском дворе — от первого знакомства с литературным шедевром до завершения спора о *второй практике* — в данной работе предпринимается впервые.

Глава 1 «Музыкальные и театральные представления при мантуанском дворе во время правления Винченцо I Гонзаги» посвящена мантуанской музыкальной и театральной жизни во времена правления Винченцо I Гонзаги, поскольку это та точка, в которую стягиваются все нити исследования: при дворе герцога был впервые поставлен в полном и целостном виде «Верный Пастух»; состоящие на службе у Винченцо музыканты откликнулись на исполнение трагикомедии в целом ряде своих публикаций; именно в Мантуе жил и работал Монтеверди в годы полемики с Артузи, которая подвела черту периоду наибольшего увлечения композиторов поэзией Гварини. Глава состоит из трех разделов (третий имеет четыре подраздела).

В *первом разделе* показывается роль личности Винченцо I Гонзаги в придворной культуре Мантуанского герцогства. Отец этого правителя, Гульельмо Гонзага, передал сыну государство на пике его политической и экономической формы (Мантую называли золотыми житницами Ломбардии). Винченцо продолжил культурную политику Гульельмо, при дворе которого

работал, например, выдающийся теоретик театра Л. де Сомми; также «в наследство» Винченцо достались такие выдающиеся музыканты, как А. Стриджо-старший, Ж. де Верт и Б. Палавичино. Собирая артистов со всего Апеннинского полуострова, герцог способствовал численному росту мантуанской капеллы и превращению ее в один из самых блистательных исполнительских коллективов своего времени. Свадебные торжества 1608 года, на которых помимо разнообразных зрелищ (турниров, навмахий, фейерверков и т.д.) был устроен своего рода музыкально-театральный фестиваль, стали самой яркой страницей в истории мантуанской культуры.

Во *втором разделе* представлены художественные связи между Мантуей, Феррарой и Флоренцией — признанными центрами музыкальной культуры в эпоху Ренессанса. При дворе д'Эсте работали многие композиторы, определившие «музыкальное лицо» эпохи (Ч де Роре, Л. Маренцио, Л. Луццаски и мн. др.), популярнейшие поэты (Дж. Б. Гварини и Т. Тассо). Флоренция вошла в историю музыки благодаря свадебным торжествам семейства Медичи и деятельности интеллектуальных сообществ, обсуждавших проблемы возрождения древнегреческой театральной музыки. Еще до появления шедевров Монтеверди Мантуя находилась в центре художественных процессов своего времени вследствие увлеченности герцога Винченцо I музыкой и театром.

В *третьем разделе* рассматриваются вопросы, связанные с пасторальной трагикомедией Дж. Б. Гварини «Верный пастух», которая вызвала большой резонанс в среде придворных интеллектуалов и музыкантов¹. Взлет ее популярности сопровождали критические нападки. Ключевые для нашего исследования аспекты: полемика, разгоревшаяся вокруг этого произведения (и самого жанра трагикомедии), влияние Гварини на О. Ринуччини и А. Стриджо, две постановки трагикомедии при мантуанском дворе, — рассмотрены в своих подразделах.

Дискуссия вокруг «Верного пастуха» (рассматривается в *подразделе 1.3.1*) предшествовала полемике между Артузи и братьями Монтеверди и в

¹ По сведениям итальянских ученых, на тексты «Верного пастуха» в рассматриваемый нами период написано в общей сложности около 600 мадригалов, многие из которых до сих пор не опубликованы.

некоторых положениях была ей близка. Суммируя ее итоги, обратим внимание на следующие моменты:

1) Одним из камней преткновения стало отношение к «Поэтике» Аристотеля: критиковавшие Гварини Де Норес и другие консерваторы рассматривают предписания великого философа как выражение вечной истины, в равной мере актуальной для каждой литературной эпохи. А потому все попытки выйти за пределы трех узаконенных Аристотелем видов литературы (героическая поэзия, трагедия и комедия) — по их мнению, сомнительное и даже вредное изобретательство.

Гварини, не подвергая сомнению авторитет античного философа, отстаивает право современных литераторов на эксперименты с комбинированием литературных жанров и созданием новых. Аристотель действительно сформулировал некие общие для всех времен законы поэзии, но в своем трактате он описывает то лучшее, что имелось в литературе его эпохи. И существование явлений, о которых в «Поэтике» ничего не сказано, не компрометирует ни общепризнанные литературные шедевры (например, «Божественную комедию» Данте или «Неистового Роланда» Ариосто), ни античную литературную теорию. В пылу полемики Гварини провозглашает собственное детище высшим достижением современной литературы. Очевидна аналогия со спором о *второй практике*, где таким же «камнем преткновения» стало учение Царлино (и где Монтеверди, также в пылу полемики, обещает написать трактат о «Совершенстве современной музыки»).

2) Стороны также обсуждают вопрос о целях и задачах трагикомедии и искусства вообще. Отвечая на обвинения в том, что «Верный пастух» не несет в себе никакой пользы, а лишь насаждает разврат (в то время как искусство должно поучать публику: восхвалять достоинства, порицать недостатки и т.д.) Гварини обозначает в качестве единственной полезной цели своей пьесы «очищение от меланхолии»². В этой связи можно

² Эту идею он мог почерпнуть из пролога к комедии А. Фр. Грацини «Колдунья» (изданной в 1582 году), в котором удовольствие и наслаждение, помогающие развеять меланхолию, указываются единственной целью

вспомнить о том, что аффект является центральной категорией музыкальной эстетики барокко, а возбуждение страстей — основной целью барочной музыкальной риторики. И литература, и музыкальное искусство открывают в эпоху барокко страсти как главный предмет своего «подражания природе». О грядущей смене ценностей и свидетельствуют два взаимосвязанных спора: о трагикомедии в области словесности и о *второй практике* в сфере музыкальной композиции.

3) Обе дискуссии начались схожим образом: ни Де Норес, ни Артузи при первом нападении не назвали ни имен авторов, ни названий критикуемых произведений, к тому времени еще не изданных. Однако «мишень» была вполне опознаваема (и не только для жертвы нападения): «Верный пастух» был на тот момент единственной пасторальной трагикомедией; что касается мадригалов Монтеверди, то Артузи привел нотные примеры.

В *подразделе 1.3.2.* прослеживается влияние Гварини на творчество первых оперных либреттистов. Помимо прямых реминисценций поэзии Гварини в либретто ранних опер («Орфей», «Эвридика», «Ариадна»), на которые указывает Томлинсон, есть и более глубокий уровень воздействия. Теория и практика трагикомической поэзии Гварини, предполагающие перипетию и катарсис без трагического исхода, оказали явное влияние на тексты первых оперных шедевров. Пасторальный дух и счастливая развязка соединены в них с некоторыми структурными признаками античной трагедии.

Подразделы 1.3.3. и 1.3.4. посвящены детальному описанию подготовки и постановки «Верного пастуха» на мантуанской сцене. Первые попытки были предприняты в 1591–1592 годах, однако, несмотря на огромную подготовительную работу (о которой мы знаем из переписки), личное участие Гварини в репетициях, премьера несколько раз откладывалась, и, по-видимому, вовсе не состоялась. Второй раз к «Верному пастуху» обратились в 1598 году, по случаю визита Маргариты Австрийской, и это первая

посещения театра: чтобы научиться быть хорошим гражданином и добрым христианином, лучше обратиться к тысячам полезных и душеспасительных книг.

известная целостная постановка пьесы Гварини (ранее ставились лишь избранные сцены). Несмотря на то, что ни от одной, ни от другой постановки не сохранилось музыки, прослеживается связь между «всплесками» популярности гвариниевских текстов у мантуанских композиторов и подготовкой постановок.

В главе 2 «Тексты трагикомедии Гварини в мадригалах мантуанских композиторов: индивидуальное прочтение» рассматриваются музыкальные произведения, написанные на фрагменты «Верного пастуха», выявляется индивидуальный подход каждого из мантуанских композиторов (Верта, Гастольди и Монтеверди) к прочтению текста Гварини, аргументируется идея о сосуществовании множественности манер внутри *второй практики*. Следует заметить, что Гастольди и Монтеверди, создав значительное количество мадригалов на тексты из «Верного Пастуха» (у Гастольди им отведена вся Четвертая книга за небольшим исключением) и выстроив их в определенной, тщательно продуманной последовательности, предлагают свой вариант прочтения пьесы с собственным смысловым наполнением. Вторая глава делится на четыре раздела.

В *первом разделе* прослеживается влияние Гварини на позднеренессансный мадригал. Популярность «Верного пастуха» определялась рядом факторов: удачный выбор сюжета, изысканный язык и утонченно-меланхолическое настроение персонажей, сочетание фривольности и, в конечном итоге, строгой морали, легкомысленности и философичности, — всё это нравилось придворной публике рубежа XVI–XVII веков. К трагикомедии обращались при сочинении не только мадригалов, но и входившей в моду монодии. Текст Гварини явно влияет на музыкальный язык, делая его более выразительным и заостренным: изобилующий разного рода тропами, он провоцировал композиторов на поиски новых изобразительных и экспрессивных музыкальных средств.

Второй раздел посвящен мадригалам Ж. де Верта, опубликованным в Одиннадцатой книге (1595). Анализируется работа композитора с текстом: как он преподносит поэтический первоисточник, какие средства

музыкальной выразительности использует и по какому поводу. Верт последователен в передаче словесных текстов: как правило, он строго следует их структуре, не обходя вниманием многочисленные поэтические приемы. Экспрессия в его мадригалах связана, в первую очередь, не с гармонией, достаточно скромной и традиционной, а с интонационными средствами выразительности — «ломаной» мелодией или скачками на широкие интервалы. В сочинениях из Одиннадцатой книги прослеживается множество сквозных интонационных связей, которые мы трактуем как продуманные композитором и раскрывающие важные смысловые акценты поэзии Гварини. В целом, стиль рассматриваемых мадригалов избегает крайностей, но при этом музыка Верта чутко воплощает текст.

Третий раздел посвящен Четвертой книге мадригалов Дж. Дж. Гастольди (1602), которая почти целиком (за исключением двух пьес) написана на фрагменты «Верного пастуха». Такой концентрации текстов трагикомедии мы не увидим больше ни в одной книге у композиторов, обращавшихся к поэзии Гварини. Представляя одно из произведений, вошедших в Четвертую книгу, — *Gioco della cieca* — Гастольди особо указал, что оно было исполнено перед Маргаритой Австрийской, и это свидетельство в своем роде уникально. Не исключено, что и некоторые другие мадригалы данного композитора были написаны специально к театральной постановке

Музыкальный язык этой книги Гастольди отличает обилие моноритмической фактуры, простая гармония, эпизодичность применения полифонических приемов (гораздо чаще текст преподносится «респонсорно»: один голос — как правило, тенор — запекает, а остальные присоединяются к нему). Для придания музыке выразительности Гастольди использует диссонантные задержания и переченя, появляющиеся на определенных словах (*tormenti* («мучения»), *rene* («страдания») и т. д.). Те же черты можно обнаружить и в *balletti* Гастольди: аккордовая фактура, силлабический стиль, опора на трезвучную вертикаль, смена мензур с C на 3 и обратно.

При этом в последовании мадригалов можно обнаружить определенную драматургию и даже некий альтернативный вариант пьесы Гварини.

Гастольди, кроме популярных в свое время монологов главного героя (Миртилло), использует еще и реплики Корсики — персонажа, которому отведена роль едва ли не виновницы всех бед. В то время как Миртилло проповедует любовь и верность, Корсика высмеивает безответную любовь. В заключение всей книги звучит девятиголосный мадригал, в котором 8 голосов разделены на два хора, поющих один и тот же текст. В изящных и утонченных выражениях в нем говорится о любви: прекрасных нимф призывают быть снисходительными к тем, кто испытывает из-за них мучения, и щедро вознаграждать верность. Девятый же голос самостоятелен. Его реплика соответствует в общем плане тому, что звучит у обоих хоров, но призыв предаться любви в этой партии выражен гораздо более кратко и откровенно. Гастольди явно заботится о том, чтобы слушатели не пропускали ни единого слова из разворачивающегося спора о смысле любви, — спора, в котором не так важно, кто из персонажей трагикомедии и в какой ситуации высказывает ту или иную мысль; важно обозначить разные позиции и сопоставить доводы сторон. Именно это и объясняет, на наш взгляд, внешнюю непритязательность музыкального языка данной книги.

В *четвертом разделе* рассматриваются мадригалы Монтеверди, в первую очередь из Четвертой и Пятой книг. Мадригалы на тексты из «Верного пастуха» были опубликованы композитором в разных книгах не случайно — как не случайно и то, что в Четвертой книге они разбросаны, а в Пятой следуют почти подряд. При этом распределение мадригалов по изданиям не связано со временем их сочинения — его причины лежат в области поэтики каждой из книг, в которые Монтеверди собирал произведения, созданные в течение протяженного периода. На основании сравнительного анализа двух публикаций мы характеризуем Четвертую книгу как «экспрессивную» и «риторичную», что проявляется не столько в использовании характерных музыкально-риторических фигур (хотя композитор к ним часто обращается), сколько в патетике музыкально-текстового высказывания, в «манифестации» чувств и переживаний. Эмоциональная и музыкальная цельность каждой пьесы, включенной в сборник, и, в то же время, выверенная внутренняя логика порядка следования

мадригалов друг за другом придают этой книге уникальное единство. Не удивительно, что при отборе текстов Монтеверди исходит из их лирического наполнения, а не из принадлежности тому или иному герою.

В Пятой книге, напротив, мадригалы на тексты «Верного пастуха» расположены подряд, и композитор по собственному усмотрению отбирает и перестраивает сюжетные линии трагикомедии. В центре внимания оказываются две пары влюбленных: Амарилли и Миртилло, Доринда и Сильвио. Каждый монолог в Пятой книге связан с личностью определенного персонажа, а в плане индивидуального прочтения литературного источника метод, которым пользуется Монтеверди, можно сопоставить с тем, как свой взгляд на содержание пьесы выражает Гастольди.

Мадригалы из Пятой книги воспринимаются как небольшая драматическая пьеса по мотивам «Верного пастуха». Композитор мыслит сценическими ситуациями и потому обращается к крупным театральным сценам (пространным монологам и диалогам, представленным в Пятой книге в форме многочастных мадригалов). При этом Монтеверди экспериментирует в поисках нового баланса музыки и слова: он прибегает к крайне экспрессивным средствам там, где без них можно было бы обойтись, но, в то же время, оставляет без внимания патетические высказывания лирических героев; многие строки, в которых можно было бы ожидать нечто особенное, положены на музыку в непритязательном декламационном складе.

В главе 3 «Полемика Дж. М. Артузи и братьев Монтеверди. Понятие *вторая практика*» детально рассмотрены: хронология и содержательное развитие дискуссии, причины ее возникновения, позиции сторон, значение спора в истории музыкальной эстетики Ренессанса и Барокко, а также его интерпретации в современной научной литературе. Третья глава состоит из семи разделов. В *первом разделе* дается общая характеристика взглядов Дж. М. Артузи, освещен ход дискуссии от исполнения мадригалов Монтеверди на тексты «Верного пастуха» в Ферраре (1598) и двух основательных томов «О несовершенствах современной музыки» (1600, 1603) до последней критической реплики в адрес композитора — «Второго

музыкального рассуждения Антонио Браччино да Тоди» (1608). Показывается, что принципиальное противоречие между сторонами состояло не в конкретных подходах к употреблению диссонансов, а в определении допустимых границ свободы композитора по отношению к школьным правилам контрапункта. И если *первая практика* была теоретически осмыслена, систематизирована и изложена Царлино, то *вторая* не была сводом писанных правил и не могла им стать. Как видится с исторической дистанции, реальным наполнением этого понятия, введенного в употребление братьями Монтеверди, была «установка» (Кулавик) широкого круга итальянских композиторов на выразительную передачу поэтического текста, которая реализовывалась гибко и многообразно, в зависимости от того, как тот или иной автор понимал «слово» и какими средствами воплощал его претензии на «господство».

Второй раздел, в котором представлены музыкально-теоретические аспекты спора, состоит из трех подразделов. В подразделе 3.2.1. приводятся наблюдения Ульриха Зигеле и Чарльза Браунера, ставящие под сомнение господство слова над внутренними музыкальными закономерностями в творчестве Монтеверди. Независимо друг от друга оба автора приходят к выводу, что в сочинениях композитора, в том числе в подвергшихся критике мадригалах, прослеживается тенденция перехода к тональной гармонии. Возможно, именно ее закономерности и служат теоретическим объяснением той свободы в использовании диссонансов, которую Артузи не мог объяснить с точки зрения правил контрапункта и принял за произвол, нарушение естественных законов музыки. Однако нельзя забывать о том, что «гармонией» в понимании Монтеверди и его современников являлась многоголосная ткань сочинения, и непосредственным итогом изменений в музыкальной теории и практике на рубеже XVI–XVII столетий стало обновление контрапунктических норм и формирование нового, барочного стиля полифонии. Поэтому далее предмет спора рассматривается с позиций аутентичной теории музыки — в рамках дискуссий, запечатленных в первой (подраздел 3.2.2) и во второй (подраздел 3.2.3) частях трактата Артузи «О несовершенствах современной музыки». В обоих случаях болонский

теоретик достаточно полно и вдумчиво, хотя и не беспристрастно, излагает доводы противоположной стороны, и это придает его трудам особую ценность.

Первая часть трактата (1600) написана в форме диалога. Беседы двух синьоров — Луки и Варио — происходят во вполне реальных исторических обстоятельствах. Частный показ мадригалов Монтеверди в Ферраре состоялся ровно в то время, которое описывает Артузи, поэтому не исключено, что ученый лично присутствовал на концерте в доме Антонио Горетти. Варио является рупором его мнения в трактате; задача Варио — указать приверженцам современного искусства на его несовершенства. Дилетант Лука — возможно, вымышленный персонаж — излагает аргументы, которые выдвигают или могли бы выдвинуть новаторы. Вложенные в его уста доводы не выглядят поверхностными. В целом возникает впечатление, что Артузи хотел проанализировать позицию своих противников серьезно.

Один из главных их аргументов в пользу новой музыки, зафиксированных в трактате, — претензии современных композиторов пользоваться диссонансами с той же свободой, с которой это делают певцы-импровизаторы в рамках *musica accentata* (понятие, встречающееся ранее в учебнике вокального искусства Лодовико Цаккони, 1596). Также Лука пытается сформулировать и некие общие правила, оправдывающие использование диссонансов в мадригале «Cruda Amarilli» («Жестокая Амарилли»), фрагменты которого стали главной мишенью нападок Артузи. Теоретик оспаривает эти попытки, но само их описание свидетельствует о том, что сторонники современной музыки не считали себя вправе допускать произвол и искали рациональное обоснование новым явлениям в искусстве.

Во второй части трактата (1603) Артузи цитирует два письма некоего академика Оттузо (букв. «Тупицы»): из первого приводится лишь краткая выдержка в защиту автора мадригалов, следующее разъясняет его позицию более развернуто. Оттузо избегает формулировать конкретные правила музыкальные композиции, защищая новое искусство с общеэстетических позиций: «Эта мелодия (*modulatione*) нова для того, чтобы с помощью ее

новизны изобретать новые созвучия (*novi concenti*) и новые страсти (*novi affetti*), и я утверждаю, что она ни в коей мере не погрешает против разума (*ragione*), хотя, возможно, в известной мере и отходит от древних традиций некоторых превосходных музыкантов»³. Для Артузи такая аргументация неприемлема, поскольку он уверен в том, что, согласно его учителю Царлино, только консонансы являются «естественными» созвучиями и потому должны служить основой музыкальной ткани. Трактовать диссонансы с той же степенью свободы, как консонансы, смешивая эти две категории, представляется ему нарушением азбучных истин искусства. Он напоминает, что диссонансы используются лишь по случаю (*per accidente*) и в иной манере, чем консонансы. С их помощью нельзя создать новый приятный *concento*, поскольку по своей природе они не обладают приятностью (*soavità*) и сладостностью (*dolcezza*), а лишь раздражают слух своей невыносимой резкостью (*asprezza insopportabile*)⁴.

Чтобы усилить впечатление поверхностности суждений Оттузо, Артузи приводит короткие выдержки из мадригалов этого дилетанта, которые действительно способны дискредитировать своего автора (если предположить, что академик был историческим персонажем и на самом деле сочинял музыку). Тем не менее, М. Осси считает, что идеи Оттузо о взаимодействии слов и музыки более перспективными и адекватными практике начала XVII века, чем тезис братьев Монтеверди о господстве «речи» над «гармонией».

В *третьем разделе* рассматривается вопрос о возможных исторических причинах критических нападков на Монтеверди и его мадригал «Cruda Amarilli». Известно, что кроме Монтеверди к этому тексту обращались крупнейшие музыканты его времени — Верт, Паллавичино, Маренцио и д'Индия. Все названные композиторы строили свои сочинения на схожей начальной интонации, что расценивается исследователями истории жанра как свидетельство негласного соревнования мадригалистов, которые в поисках музыкальной экспрессии употребляли диссонансы смело, выходя

³ Artusi G. M. Seconda parte del'Artusi <...>. Venetia: Vincenti, 1603. P. 5.

⁴ Ibid., P. 7.

далеко за рамки принятых правил. Почему же Артузи критикует исключительно молодого, еще не успевшего прославиться композитора, а не его более маститых коллег по цеху? Ведь, нападая на «Cruda Amarilli» Верта или Паллавичино, он мог указать на несовершенства современной музыки более эффектно. Трудно представить себе, что болонский теоретик ничего не знал о «конкурсе» и о существовании иных «крамольных» мадригалов на текст Гварини, атаковав «Жестокую Амарилли» (а не какую-нибудь другую пьесу Монтеверди, исполненную у Горетти) по чистой случайности. Зато, с учетом того пиетета перед старшими мантуанскими коллегами Клаудио, который Артузи неоднократно демонстрирует на страницах своего трактата, логично рассмотреть гипотезу о его пристрастности и даже ангажированности.

Известно, что в последние годы XVI века Монтеверди раздумывал о перемене места службы, а исполнение мадригалов в Ферраре могло стать одним из практических шагов в этом направлении. Неожиданное назначение в 1596 году, после смерти де Верта, Паллавичино на место герцогского *maestro di cappella* оказалось болезненным ударом по амбициям молодого композитора. Критику Артузи он не мог воспринимать в отрыве от того, что происходило в Мантуе. Монтеверди стойко хранил молчание до тех пор, пока не опубликовал в 1605 году, уже в качестве капельмейстера, Пятую книгу мадригалов, практически целиком на тексты Гварини (за исключением одного мадригала), — с «Cruda Amarilli» на почетной первой позиции (в качестве своеобразного теоретического и эстетического манифеста), с открытым посланием «Прилежным читателям» в качестве послесловия (в котором, в частности, утверждается, что «современный композитор творит на основании истины»), а также с посвящением герцогу Винченцо I, которое не без иронии намекает на нападки Артузи. Триумф его был тройным: Монтеверди не только получил долгожданный пост, но и одержал победу в конкурсе на лучшую музыку к монологу Миртилло, а также в завершившемся, как могло показаться композитору в тот момент, споре о *второй практике*.

В *четвертом разделе* подробно рассматривается наиболее известный документ полемики — «Разъяснение...» (*Dichiarazione...*), опубликованное Дж. Ч. Монтеверди в 1608 году в сборнике «Музыкальные забавы» (*Scherzi musicale*). Причиной появления «Разъяснения» стало несохранившееся «Первое музыкальное рассуждение Антонио Браччино да Тоди». О содержании этого документа, как и о личности Браччино, можно лишь строить предположения; Джулио Чезаре сообщает, что это было вымышленное лицо, а степень осведомленности данного персонажа о мыслях и поступках Артузи склоняет исследователей считать, что под псевдонимом скрывался сам болонский теоретик. Также из «Разъяснения» становится понятно, что Браччино заклеил «химерами» утверждение Клаудио Монтеверди о существовании иной практики, чем та, что описана Царлино, а также усомнился в выполнимости данного композитором обещания — написать об этой *второй практике* теоретический трактат.

Анализ текста «Разъяснения» приводит к выводу, что оно имело двойное назначение. С одной стороны, Джулио Чезаре стремился подтвердить правоту каждого слова своего брата, опубликованного в письме «Прилежным читателям»; для этого он даже избрал не самую удобную для восприятия форму изложения: каждая фраза письма снабжена пространным комментарием (схолием). Основной тезис «Разъяснения» хорошо известен: в музыке *первой практики* «гармония» является госпожой, а «речь» — ее служанкой; в современной Монтеверди музыке ситуация прямо противоположная. Джулио Чезаре публикует два списка композиторов-представителей *второй практики*⁵ и называет ее основоположником «божественного» Чиприано де Роре, противопоставляя его фигуру другому знаменитому нидерландцу, работавшему в Италии, — Адриано Вилларту как тому композитору, который довел *первую практику* до ее совершенства. Кроме того, автор «Разъяснения» утверждает, что *вторая практика* по происхождению древнее *первой* (то есть многоголосия, записанного знаками

⁵ В первый список вошли исключительно лица благородного происхождения; во втором находятся крупнейшие музыканты второй половины XVI века.

западноевропейской нотации): де Роре лишь возродил традицию, идущую от древних греков.

С другой стороны, «Разъяснение» является полемическим текстом, нацеленным на то, чтобы выставить в неприглядном свете оппонента, дискредитировать его критику, а также избежать ответа на неудобные вопросы, переведя дискуссию в область музыкальной эстетики. Одним из главных приемов в арсенале Джулио Чезаре являются попытки уличить противника в недостаточном знании и понимании учения Царлино, на котором тот строит всю свою аргументацию. Некоторые полемические ходы носят популистский характер: так, автор «Разъяснения» настаивает на том, чтобы болонский теоретик опубликовал собрание собственных музыкальных композиций — в противном случае, Джулио Чезаре предлагает присудить победу в споре своему брату.

В *пятом разделе* рассматриваются контраргументы, представленные оппонентом во «Втором музыкальном рассуждении Антонио Брачино да Тоди». Доводы теоретика основательны и ставят под сомнение ряд положений «Разъяснения», которые в ходе исторического осмысления полемики стало принято считать безусловно истинными. Так, Артузи настаивает на том, что совершенство мелодии, провозглашенное братьями в качестве цели музыкального искусства, возможно лишь при условии совершенства всех трех ее элементов: «гармонии», ритма и «речи». В этой связи он недоумевает, каким образом главенство словесного текста может оправдать и искупить очевидные несовершенства контрапунктического письма таких мадригалов, как «Cruda Amarilli». Не меньшее недоумение вызывает у него и вопрос о том, чему же собирается учить своих студентов Монтеверди в качестве создателя *второй практики*. Артузи напоминает оппонентам, что Марко Антонио Индженьери (включенный Джулио Чезаре в лист композиторов-модернистов) преподавал юному Клаудио правила контрапунктической «гармонии», то есть наставлял его в *первой практике*. Мысль о том, что мадригалы Чиприано де Роре можно рассматривать как возрождение практики древних греков в знаках современной нотации, представляется Артузи абсурдной в связи с очевидными отличиями античной

«монодии» от современного контрапунктического многоголосия, в рамках которого творил и де Роре. Автор «Рассуждения» не находит существенных различий в стиле мадригалов де Роре и Вилларта, демонстративного перечисляя имена этих двух уважаемых им композиторов через запятую. Зато он издевательски комментирует мысль Джулио Черзаре о том, что его брат является продолжателем традиции, основанной Чиприано: у скандальных опусов Монтеверди с трудами признанного мастера сходства «не больше, чем у осла с голубкой».

Также высказывается предположение о мотивах, побудивших Артузи вести с определенного момента полемику инкогнито. Браччино да Тоди не случайно появляется на сцене в тот самый момент, когда Клаудио Монтеверди впервые заявляет мысль о существовании *второй практики*. Уже в трактате «О несовершенствах современной музыки» теоретик неоднократно характеризует новаторство модернистов как «химеры», а их новую практику — как ухудшенную версию старой, единственно истинной и согласной с законами разумами и с природой. Браччино да Тоди аккуратно приравнивает «химеры» к «ересям» и ставит своей целью вынудить Монтеверди и его окружение признать собственные заблуждения и принести своеобразное «покаяние», вернувшись в лоно учения Царлино. Также отмечается, что и сам венецианский теоретик воспринимал нападки оппонентов на свои труды как упорство отрицающих очевидную истину еретиков. По-видимому, оба «Рассуждения» мыслились Артузи как процесс увещевания заблудших музыкальных душ, а Браччино выступал в роли инквизитора, непреклонного в отстаивании верного учения, но заботящегося в конечном итоге о благе своих жертв.

В *шестом разделе* в поисках источников идей Монтеверди мы обращаем внимание на обстоятельство, до сих пор не отмеченное исследователями. Обе стороны полемики, увлекшись, не заметили присутствия в трудах как Царлино, так и Артузи мысли о том, что речь не просто первична по отношению к «гармонии» и ритму (как это сказано у Платона), но держит их в качестве своей «прислуги». Таким образом, оказывается, что ключевая характеристика *второй практики*, которую Монтеверди считал своим

главным интеллектуальным достижением, а Артузи стремился изобразить «химерой», не была новацией и хорошо вписывалась в контекст воззрений Царлино и его последователей. В этой связи в диссертации оспаривается сложившееся под влиянием трудов Клода Палиски представление о том, что музыкально-эстетические споры в Италии позднего Возрождения (вплоть до дискуссии о *второй практике* включительно) велись «за» и «против» наследия венецианского теоретика. Полученные в результате исследования результаты скорее согласуются с позицией Стефано Ла Виа, считающего, что в трудах Царлино уживаются потенциально противоречащие друг другу идеи, на которые впоследствии могли опираться представители прямо противоположных тенденций в итальянской музыкальной эстетике.

По своей сути спор о *второй практике* был очередной попыткой осмысления наследия Царлино. Но по внешней видимости он воспринимался как полемика об истинности его учения. Поэтому братьям Монтеверди пришлось искать иные авторитетные мнения, на которые они могли опереться. В этой связи в диссертации прослеживается преемственность концепции *второй практики* флорентийскому музыкальному гуманизму, и прежде всего Джованни де Барди, почитателю творчества Чиприано де Роре; по мнению графа, лишь смерть нидерландца помешала тому исправить недостатки многоголосной музыки середины XVI века и довести ее до совершенства. По-видимому, Барди был той передаточной инстанцией, благодаря которой некоторые идеи Царлино перешли в «Разъяснение» Джулио Чезаре. Можно, однако, предположить, что позиция флорентийцев в отношении античной и современной музыки была для Монтеверди слишком радикальной и «ученой», и потому он не решился открыто признать свою связь с их идеями.

В *седьмом разделе* на основании анализа двух писем Монтеверди к Джованни Баттиста Дони подводится итог полемики. Спустя два с половиной десятка лет Монтеверди кратко излагает концепцию трактата и признается, что жалеет о поспешно данном обещании сочинить его. В том, как он излагает Дони проект своего труда, видно, что многие пункты критики Артузи были им учтены: поменялось название трактата («Мелодия, или

Вторая музыкальная практика»); о древнегреческих корнях *второй практики* и о Чиприано де Роре как «возроditеле» античной музыки больше ничего не говорится; отсутствует и метафора «служанка — госпожа». Зато теперь Монтеверди намеревался основательно исследовать все три составные части мелодии — речь, гармонию и ритм — и посвятить каждому из этих элементов специальный раздел трактата.

Незыблемой осталась, однако, мысль, которую Монтеверди заявил еще в 1605 году: его творческий метод основан на истине и далеко не случаен. Познакомившись с трудами Платона, композитор вступил на «естественный путь к подражанию», но «природа», с которой он сообразовывался в своем творчестве, не имела ничего общего с «естественным» числовым порядком музыки у Царлино. К постижению ее Монтеверди продвигался в диалоге с трудами «лучших философов», которые с интересом изучал.

В **Заключении** отмечается, что у столь важного явления в истории музыкального искусства, как *вторая практика*, есть особое, до сих пор не исследовавшееся измерение — историческое. История *второй практики* в широком понимании совпадает с развитием позднеренессансного мадригала. Многочисленные авторы, работавшие в этом жанре, разделяли общую установку: в своих сочинениях они имели дело не с чистой «гармонией», а, прежде всего, с выразительно преподносимым текстом. Но эту установку каждый музыкант трактовал по-своему.

Работа не претендует на очерк всеобщей истории *второй практики*, но раскрывает один из самых важных ее «сюжетов». От литературных споров вокруг еще не изданного «Верного пастуха» через мантуанские опыты постановки пьесы и сопутствующее этим постановкам музыкальное оформление мы приходим к полемике музыкальной — спору братьев Монтеверди с Артузи. Эта дискуссия венчает не только эволюцию классического мадригала, но и моду на тексты «Верного пастуха» Гварини, охватившую многие города северной Италии на рубеже XVI–XVII веков и принесшую музыкальные плоды в Мантуе, при дворе герцога Гонзаги.

Все критикуемые Артузи мадригалы написаны на тексты Гварини, большинство из них — на тексты его пасторальной трагикомедии. Мы

убеждены в том, что вовлеченность поэзии Гварини в спор о *второй практике* не была случайностью. Между литературной полемикой о «Верном пастухе» и дебатами о вольностях, допущенных в мадригалах на его тексты, напрашиваются параллели.

Гварини обосновал новации пасторальной трагикомедии теоретически, отстаивая право современного поэта на смешение классических жанров; в этом состоит его главный вклад в историю литературной эстетики. Для истории музыки оказались важны, скорее, сами художественные достижения Гварини — тот новый чувственный мир, который возник в «Верном пастухе» и который с самого начала был музыкален. Новую эстетику Монтеверди впервые испытал в традиционном пятиголосном мадригале. Оправдать свои эксперименты с музыкальной «гармонией» он смог, лишь осмыслив свою полифоническую музыку как «мелодию» и суммировав историю позднеренессансного мадригала как *вторую практику*, покоящуюся на собственных истинных основаниях.

Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации:

1. *Игнатьева, Н. С.* «Верный пастух» Гварини и мадригалы Монтеверди из Четвертой и Пятой книг [Текст] / Н. С. Игнатьева // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 2. — С. 18–33. [0,9 п.л.]

2. *Игнатьева, Н. С.* Мантуанская свадьба 1608 года: антология жанров придворной музыки [Текст] / Н. С. Игнатьева // Музыкальная жизнь. — 2012. — № 8. — С. 70–75. [0,6 п.л.]

3. *Игнатьева, Н. С.* Позиция Дж.М. Артузи в споре о второй практике: ценности и интересы [Текст] / Н. С. Игнатьева, Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — № 2. — С. 84–107. [1,6 п.л.]