

Павел Луцкер

КИПРИАН ДЕ РОРЕ КАК ПРЕДТЕЧА SECONDA PRATICA

Эпизод полемики между К. Монтеверди и Дж. Артузи — один из важнейших моментов истории музыки — известен любому музыканту по крайней мере со студенческой скамьи. Эта полемика развернулась в 1600 году и продлилась восемь лет. Как известно, поводом к прениям стал мадригал Монтеверди *Cruda Amarilli*, изданный мастером позднее, в 1605 г., в Пятой книге мадригалов. Артузи (впрочем, не называя ни автора, ни само произведение) увидел в нем пример откровенного пренебрежения законами правильного многоголосия, характерный для нового поколения композиторов. Монтеверди в Предисловии к Пятой книге кратко обосновал свои музыкальные позиции, пообещав позднее написать специальный трактат *Seconda pratica, overo Perfettione della moderna musica*. Но, по-видимому, не желая вдаваться в пространные музыкально-теоретические рассуждения, он не стал выполнять это обещание. Вместо этого его брат Джулио Чезаре Монтеверди опубликовал развернутое *Dichiarazione* («Разъяснение») в виде послесловия к сборнику трехголосных мадригалов и арий Клаудио Монтеверди *Scherzi musicali* (1607)¹. В нем он постарался более или менее подробно прокомментировать положения, выдвинутые самим Клаудио Монтеверди в Предисловии к Пятой книге, ответить на упреки Артузи и конкретизировать понимание *seconda pratica*².

Детали этой истории давно известны. Мы хотели лишь обратить чуть более пристальное внимание на один фрагмент из *Dichiarazione*, где Дж. Ч. Монтеверди поясняет, что намерением его брата было сделать «речь госпожой гармонии, а не служанкой»³. Артузи же в своем анализе мадригала *Cruda Amarilli* «выхватил некоторые частицы (или отрывки, как он говорит) <...>, ни капельки не позаботившись о тексте, попросту отбросив его, как если бы он не имел к музыке никакого отношения». И далее Монтеверди-младший пред-

лагает мысленный эксперимент: «Не послужило бы прекрасным доказательством, если бы проделали нечто подобное с мадригалами Киприана [де Роре] *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».

Из этого рассуждения с неизбежностью следует вывод, что *Cruda Amarelli*, да и в целом творческая манера К. Монтеверди, не представляют собой уникального или хотя бы оригинального и новаторского воплощения художественного принципа *seconda pratica*, и что в этом отношении сами братья Монтеверди считают своим предшественником Киприана де Роре. Впрочем, нет необходимости формулировать это заключение, поскольку несколькими страницами ниже об этом прямо пишет Дж.Ч. Монтеверди: «*Вторая практика* [курсив автора статьи — П. Л.] была возрождена <...> Божественным Киприаном Роре, как покажет мой брат; ей следовали и ее развивали не только уже названные Господа⁴, но также [М. А.] Инженьери, [Л.] Маренцио, Жьяш [де] Верт, Луццаско [Луццаски], а равным образом Якопо Пери, Джулио Каччини и, наконец, возвышенные души, разумеющие истинное искусство»⁵. Это положение недвусмысленно утверждает первенство за де Роре лишь с той оговоркой, что и он не «изобрел», но возродил *вторую практику*, которая, как убеждены братья Монтеверди, была известна еще с античных времен.

Итак, оценку роли Киприана де Роре как ключевой фигуры в этом поворотном моменте истории музыки даже не приходится доказывать. Но в чем именно видели братья Монтеверди его заслуги и его вклад — это в большой мере остается за пределами обсуждения. Конечно, в самом общем смысле можно решить, что именно он вновь сделал «речь госпожой мелодии, а не ее служанкой». При этом Дж.Ч. Монтеверди все же привел в тексте целых шесть мадригалов де Роре в качестве наглядных и убедительных примеров применения *второй практики*, но изложить собственный анализ этих сочинений он не посчитал нужным, словно приглашая читателя сделать это самому, настолько в его глазах в них все выражено очевидно. Об этом приходится лишь сожалеть, поскольку уже более четырех сотен лет ушло с тех пор, и мы сегодня не можем быть уверены, что смотрим на эти мадригалы абсолютно теми же глазами, что и современники Монтеверди, и слышим их так же, как они. В связи с этим стоит попытаться выяснить хотя бы приблизительно, что мог иметь в виду младший Монтеверди, равно как и, с большой вероятностью, его гениальный старший брат, полагая перечисленные мадригалы Киприана де Роре мастерскими воплощениями новаторской, вызывающей острые споры и контроверзы манеры *seconda pratica*.

Для начала стоит привести хотя бы первичные сведения обо всех упомянутых опусах. Правда, уже с самого начала возникают некоторые затруднения. Первым в тексте *Dichiarazione* назван мадригал *Da le belle contrade d'oriente* («Из прекрасных краев восточных»), опубликованный венецианским издателем Анджело Гардано в Пятой книге пятиголосных мадригалов де Роре в 1566 году, то есть уже после смерти автора⁶. Из всех названных именно

этот, если ориентироваться по времени публикации, следует считать наиболее поздним. Что же касается остальных, то три из них были напечатаны гораздо раньше. *Se ben il duol* («Хоть и сладка мука», второй по счету) — в Четвертой книге пятиголосных мадригалов в 1557 году, а *Un' altra volta* («И вновь, в который раз», последний) и *Crudel, acerba*⁷ («Жестокой, злой», предпоследний) в том же 1557 году во Второй книге четырехголосных мадригалов. Еще два — *Poi che m'invita Amore* («Пусть и учит меня любовь») и *E se pur mi mantieni, Amor* («Но если ты все же поддержишь меня»), третий и четвертый по счету⁸, вышли в 1565 году (в год смерти) в Венеции у Джироламо Скотто в сборнике четырех- и пятиголосных мадригалов *Le vive fiamme de' vaghi e dilettevoli madrigali* («Живое пламя красивых и дарящих наслаждение мадригалов»). Из сказанного видно, что названия приводились в довольно произвольном порядке, и какой-либо принцип выявить в нем трудно. Можно лишь с осторожностью допустить, что предпочтение отдается пятиголосным мадригалам перед четырехголосными: *Un' altra volta* и *Crudel, acerba* (*Mia benigna fortuna*) отнесены в конец, скорее всего, именно по этой причине. Еще одно правдоподобное предположение можно высказать относительно того, почему список открывается *Da le belle contrade d'oriente*. Этот мадригал относят к числу самых известных и популярных. Однако у де Роре имелись и другие чрезвычайно любимые публикой пьесы — к примеру, знаменитый четырехголосный мадригал *Ancor che col partire* («Хотя при расставании»), он, однако, в списке не фигурирует вовсе. Значит широкая известность не в полной мере объясняет порядок упоминания. Рискнем допустить, что в *Da le belle contrade d'oriente* автор *Dichiarazione* видел проявление черт *seconda pratica* особенно наглядно, что и обусловило его первенство.

Можно с большим основанием утверждать, что братья Монтеверди в начале XVII столетия не придавали какого-либо значения хронологии и не считали важным хотя бы предположительно выявить эволюцию в формировании принципов нового искусства. Для нашего времени, однако, такого рода историзм представляется необходимым научным стандартом. Поэтому в дальнейшем приведенные мадригалы будут рассмотрены именно в порядке, соответствующем времени их издания⁹.

Итак, самым ранним среди перечисленных Дж.Ч. Монтеверди, по-видимому, можно считать мадригал *Un' altra volta*. Эйнштейн в своей монографии, опираясь в первую очередь на исторические мотивы в тексте, высказывает предположение, что он был написан в 1542–1543 гг. или чуть позже — в 1546–1547 гг. [10, I, 393]. Исследователь называет его редким примером «великолепного политического мадригала» [10, I, 392] и связывает его возникновение с военным и религиозным противостоянием между императором Карлом V и немецкими протестантскими князьями (объединенными в Шмалькальденскую лигу). Время от времени они заключали тактические союзы с королем Франциском I, вводящим с Карлом династические войны на территории Италии. Если Эйнштейн прав, то этот мадригал явно создавался задолго (за десятилетие или даже более) до момента публикации в 1557 году.

В тексте мадригала рисуется картина военной распри, охватившей Европу, — красочная, несмотря на весьма прямолинейно запечатленный аллегорический смысл.

Un'altra volta la Germania strida,
E per doppiar la forz'ha fatto lega
Con l'aureo giglio, e già l'insegne spiega,
Gli campi scorre e gli nimici uccide.

И вновь в который раз Германия возопила,
И чтобы удвоить силу, объединилась
С золотой лилией и уже разворачивает знамена,
Марширует по полям и убивает своих врагов.

Carlo che di trionfi già si vede
Carco, per sé il Re celeste prega
Che lo soccorra, e nel sembiante nega
Ch'abbi timor di questa gente infida.

Карл, уже обремененный победами,
Молит небесного Царя,
Чтобы ему помог, и всем своим обличем показывает,
Что не имеет страха перед этими лживыми людьми.

Poi ragiona tra se, fatto sdegnoso:
«Gli eserciti saranno i miei consigli,
I Duci la virtù, l'armi e la fede,

И, размышляя про себя, приходит в гнев:
«Мои войска будут мне советником,
А командиры — доблестью, оружием и верой,

Le trombe il tempo, i miei color vermigli
La fortuna ch'a meco fermo il piede
Con che t'opprimerò popol ritroso».

Трубы, время, мои багряные цвета,
Удача, что со мной на одной ноге,
Всем этим я сокрушу тебя, народ трусливый».

(Подстрочный перевод автора статьи — П. Л.)

Стихотворение, автор которого неизвестен, имеет форму сонета. Какие-либо особые поэтические достоинства в нем усмотреть трудно, хотя образы преподнесены довольно рельефно и общая композиция выстроена ясно и логично. Первая часть сонета (два катрена) описывает враждующие стороны: в начальном четверостишии — Германию как собирательный образ протестантских княжеств, ищущих союза с Францией («золотой лилией»), во втором — императора Карла V, демонстрирующего свою религиозную покорность, но смело принимающего вызов. Особенность терцетов во второй части сонета состоит в том, что почти весь текст в них представляет собой прямую речь — мысленные гневные возгласы Карла V, словно обращенные и к себе, и к небесам, и к врагам.

Пытаясь представить, что могло впечатлить современников, в особенности тех, кто мыслил в перспективе зарождения новых форм музыки (*seconda pratica*), обратим внимание на действительно сильную приверженность де Роре выразительности слова¹⁰. Он понимает ее разнообразно, но в первую очередь — в аспекте подчеркнутой интонационной артикуляции. Такое понимание ярко выражено уже в том, как де Роре интерпретирует первый стих (пример 1).

Пример 1. К. де Роре. Мадригал *Un'altra volta*, тт. 1–7

Un'altra volta la Germania strida,
Un'altra volta, un'altra volta la Germania strida,
Un'altra volta la Germania strida,
Un'altra volta la Germania strida,

В нем безусловный приоритет отводится яркому глаголу *stridere* (*um.* — «визжать», «вопить»), к которому устремлено развитие всей мелодической фразы¹¹. Слово подано в ее конце на высшей точке октавного взлета, с подчеркнутой интонацией возгласа. Эта интонация проведена во всех голосах, причем в отличие от уверенного, но сдержанного хода на терцию у сопрано, у тенора сопровождается скачком на квинту, а у баса — на октаву. Значение этой интонации подчеркнуто и ритмическим строением фразы, развернутой в три «стадии». Первая целиком основана на ясном, регулярном ритме (на слова *Un' altra volta*), который вызывает отдаленные маршевые ассоциации. Начало второй (на слова *la Germania*) отмечено яркой синкопой, выразительно сбивающей периодический ритм. Наконец, третья — собственно главенствующая интонация возгласа (на слове *strida*) — характеризуется эффектным возвращением регулярного акцента, совпадающего с уже отмеченным движением к высшей точке мелодической линии. Видно, что де Роге сознательно стремится к такой интонационной концентрации, и доказательство этому — точный повтор первой фразы.

Де Роге использует прием повтора еще несколько раз, и вновь с целью подчеркнуть интонационно важные слова. Во втором катрене такое значимое, выделенное слово — *prega* (*um.* — «просит», «молит»). Речь в нем идет о Карле V, когда он обращается за поддержкой к Всевышнему. Разумеется, в отличие от первого возгласа, устремленного вверх, слово *prega* подается с нисходящей интонацией, подобающей просьбе. Между этими двумя словами устанавливается род эмоционально-символической взаимосвязи: протестантская Германия дерзостно «вопит», в то время как верный католицизму император смиренно (хотя и жарко) «молит». В музыке подчеркнуты еще и особые звуковысотные соотношения, поскольку *strida* в начальной фразе стремительным порывом вверх быстро достигает звука *do* второй октавы, длительное время остающегося верхним пределом¹². Когда же появляется слово *prega*, сопрано подымается до звука *ми-бемоль*, отмечая этим следующее повышение эмоционального градуса.

Через сопоставление приведенных фраз выясняется другой аспект собственного де Роге отношения к слову, помимо речевой интонационной артикуляции. Опираясь на чисто музыкальные средства (мелодические повторы, звуковысотные сопоставления), он устанавливает между словами знаковые, символические отношения, выявляющие в поэзии ее скрытый, неявный образный потенциал. В принципе, такое направление в рамках музыкального искусства, в ту пору неразрывно связанного с текстом, не было новым и применялось по меньшей мере уже за век до этого (и не только в светской, но и в церковной музыке). Дело, однако, в основном ограничивалось так называемой *pittura musicale* (букв. «музыкальная живопись»), когда посредством нотной графики или мелодической пластики достигались главным образом зрительные, реже — эмоциональные ассоциации, связанные с отдельными словами. Иногда в подобной роли выступали и какие-либо характерные музыкальные обороты, как и в этом мадригале де Роге, где он использует во второй части выразительные фанфарные ходы в момент упоминания в тексте труб. В этом же ряду стоит отметить и наглядную смену мензуры с двудольной (имперфектной) — там, где

заданным метрическим строением стиха. В этих примерах видно, что музыка следует не метрической сетке, основанной на последовательности стихов-одиннадцатисложников (гендикасиллабов), но всячески акцентирует за счет собственной параллельной структуры логические и синтаксические периоды поэтического текста, тем самым рельефно выявляя его *речевую составляющую*.

Возрождение интереса к поэзии Петрарки составляет отдельную и очень яркую страницу итальянской культуры XVI века. Его стихи — в первую очередь, знаменитый цикл *Canzoniere*, в котором собраны сонеты и канцоны, посвященные Лауре, — открывали музыкантам круг тем, чувств и образов ранее невиданной глубины. У большей части композиторов этого времени мадригалы на стихи Петрарки образуют особую группу. Не исключение и Киприан де Роге, который обращается к его лирике не слишком часто, однако результаты оказываются особенно весомыми. Это в полной мере касается мадригала *Mia benigna fortuna* («Удел счастливый мой»), в основу которого положены строфы одной из самых известных канцон второй части петрарковского цикла, где собраны стихи «на смерть мадонны Лауры». Канцона № 332 написана в виде секстины и включает двенадцать строф по шесть стихов и одно трехстишие в завершении. Поэтическая форма секстины очень сложна и изощрена, она предполагает использование в окончании всех стихов отобранного круга из шести слов, повторяемого в последующих строфах в строго заданных комбинациях. Не могло быть и речи о том, чтобы превратить в мадригал всю эту канцону, многие авторы (Ж. Аркадельт, О. Лассо, Ж. де Верт, Л. Маренцио) ограничивались избранными строфами, иногда создавая несколько отдельных пьес. К. де Роге, вероятно, вслед за О. Лассо¹⁴ написал мадригал на первую и вторую строфы, хотя Дж.Ч. Монтеверди, напомним, упомянул в своем перечислении лишь вторую его часть. Стоит, однако, коснуться хотя бы бегло всего сочинения в целом.

Две начальные строфы петрарковской канцоны представляют яркую антитезу, столь характерную для многих его стихов — противопоставление светлых воспоминаний о блаженстве прежних дней и горькой утраты, тоски, скрывающих душу в настоящем:

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudel, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dà di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I mei gravi sospir' non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Удел счастливый мой, пора блаженства,
Златые дни, безоблачные ночи,
И вздохи нежные, и сладость лада
Моих латинских строф и новых песен
Внезапно вылились в печаль и в слезы,
И немила мне жизнь, и жажду смерти.

Жестокой, злой, неумолимой Смерти
Я говорю: Лишив меня блаженства,
Ты сделала моим уделом слезы,
И мрачны дни мои, унылы ночи.
Мучительные вздохи — не для песен,
И скорбь моя сильнее любого лада.

(Перевод Е. М. Солоновича)

Де Роре в музыкальном воплощении идет путем, заданным поэтом. В первой части мадригала господствует, хотя и не безраздельно, более умиротворенное и спокойное настроение, тем больший контраст она составляет переполненной патетикой второй части. Склад фактуры в первой ближе аккордовому, однако чаще мастер избегает полной ритмической синхронности голосов и дает их «вразбивку». Длинные стихи-одинадцатисложники он почти везде делит на два периода, членя фразы ясными кадансами, что сообщает изложению размеренную речевую повествовательность. В момент особой смысловой концентрации, когда упоминаются *i chiari giorni* («ясные, золотые дни»), четырехголосие сливается в стройные и простые аккорды с красивым распевом в кадансе. Но, как упоминалось, умиротворение в этой части уже содержит элемент тревоги, и в следующем полустиишии *e le tranquille notti* («спокойные, безоблачные ночи») размеренный ритм аккордов смещается, а их последовательность затрагивает сумрачные минорные гармонии, окрашенные случайными бемольными звуками. В двух последних стихах строфы неизбежно возникают слова, полные драматического смысла: *pianto*, *Morte* (плач, смерть), так что уже у Петрарки здесь дан перелом, внезапная перемена жизни, вызванная смертью возлюбленной. Де Роре также заметно меняет склад, который становится отчетливо имитационным (хотя и с тесным вступлением голосов), и выделяет активные речевые интонации, оформленные скачками на все более широкие интервалы. Заключение первой части приобретает довольно ясно выраженный подготовительный характер, напоминая связку, ведущую к преддыкту.

Вторая часть мадригала — редкий образец «концентрированного» выражения эмоций отчаяния, одиночества и тоски, до той поры вряд ли достигавшего такой силы выражения. И поэтому Дж.Ч. Монтеверди едва ли мог пройти мимо упоминания этого мадригала де Роре. Преобладающим складом в этой части становится имитационно-контрапунктический, хотя фрагменты аккордовой фактуры изредка возникают — в основном в виде явных параллелей с первой частью с целью подчеркнуть смысловой контраст. К примеру, на слова *i giorni oscuri* («темные, мрачные дни») — антитеза «ясных дней» первой части — вновь возникает аккордовая последовательность, но она уходит в далекие бемольные сферы, затрагивая Ля-бемоль мажорное и фа минорное трезвучия. К тому же светлый тембр голосов на границе среднего и высокого регистров сменяется темным низким. Такие же контрастные параллели возникают и на словах *e le dogliose notti* («унылые ночи»), *i mei gravi sospir* («мои тяжкие вздохи»), хотя их аккордовая координация быстро разрушается. Контрапунктический склад отличается от первой части тем, что преобладающими становятся парные имитации с большим горизонтальным сдвигом. В отличие от тесного вступления они не столько акцентируют короткие фразы или даже мотивы, сколько дают простор вполне развитым мелодическим линиям, которые в парном изложении уподобляются выразительным дуэтам. Особенно впечатляюще звучит начало второй части, где протяженная фраза сопрано (кантуса) тотчас подхватывается альтом в виде неточной имитации, и они со-

как первоначальный *си-бикар* в мелодии сопрано вскоре претерпит дезальтерацию, и то, как он спустя несколько мгновений вступит в причудливые ладовые отношения с *ми-бемолем* у альты, образовав странный для нормативной диатоники интервал увеличенной квинты, а спустя еще несколько долей — со столь же настойчивым *си-бикаром* у тенора (теперь уже обращенный интервал уменьшенной кварты). Вторая фраза в партии сопрано при движении от *ля-бемоля* к *фа-диезу* обрисовывает столь же странный интервал уменьшенной терции (на слова *mai non esser lieto* — «никогда не буду счастлив»), и в дальнейшем этот оборот окажется разбросанным в полифонической ткани с разной подтекстовкой (*non vanno in rime; vince ogni stile*), равно как и периодически возникающие хроматические альтерации-обострения (звук *ля* – *ля-бемоль*).

Киприана де Роре не принято однозначно относить к композиторам-новаторам или даже экспериментаторам, планомерно (а подчас и с теоретическим обоснованием) преодолевавшим узкие рамки диатоники и вводившим хроматику, как это делал иногда А. Вилларт и гораздо более методично Н. Вичентино¹⁵. И все же именно де Роре в своих поздних мадригалах стал с небывалой художественной осмысленностью и последовательностью выявлять и применять выразительные средства, заключенные в хроматических звуковых оборотах. Это была именно *новая практика*, обусловленная новыми образными задачами, а совсем не стремлением расширить пределы употребляемых музыкальных звукорядов или разрешить проблемы темперации.

Пятиголосные мадригалы, упомянутые Дж.Ч. Монтеверди, в основном развивают те же тенденции, что уже были отмечены при анализе двух пьес из сборника четырехголосных мадригалов 1557 г., за исключением *Da le belle contrade d'oriente*, — последнего по времени публикации и первого в списке, заслуживающего более подробного рассмотрения. Что касается двух других, то, к примеру, *Poi che m'invita Amore* (1565) лишь раз кратко упомянут в классическом труде Эйнштейна, что, разумеется, не умаляет его художественного качества. Налицо, однако, явное расхождение в понимании и оценке яркости и радикальности решений между более близкими и далекими от нас по времени исследователями. Из мадригала *Se ben il duol* (1557) Эйнштейн приводит в книге весьма протяженный фрагмент — весь первый и половину второго катрена (следуя его тексту в форме сонета). Главное, на что он обращает внимание, — особая трактовка пятиголосия, в которой явно ощущается «монодический подход», то есть особый акцент на мелодическом главенстве верхнего голоса и «гомофонной», напоминающей лютневый аккомпанемент трактовке остальных голосов [10, I, 421]. Прием этот смотрит не только в будущее, но в некоторой степени и в прошлое, чем-то напоминая похожую практику фроттолистов начала XVI века, как, впрочем, и тематика текстов. Это касается обоих мадригалов, представляющих собой характерные «жалобы» на любовные напасти, на жестокость прекрасных дам и на амбивалентность томительной любовной тоски и восторженных надежд и предчувствий. Существенным различием, однако, можно считать то, что характер мелодики у де Роре очень далек от незатейливой песенности и танцевальности фроттолистов. В ней до-

минирует ариозное начало, полное ярких, экспрессивных мелодических фраз и напряженных интонационных оборотов, в том числе с применением широких скачков и хроматических обострений, уже отмеченных при анализе четырехголосных мадригалов. В этом смысле мелодика де Роре, конечно, отчетливо предвосхищает монодийные эксперименты начала XVII века и тем самым стоит в преддверии *seconda pratica*.

Мадригал *Poi che m'invita Amore* (1565) выдержан в несколько иной манере: контрапунктическое изложение, близкое традиционному, в нем, скорее, господствует. Своим более светлым характером он во многом видится продолжением традиций классического мадригала в манере Аркадельта. Мелодические линии, проникнутые *soavità* («сладость»), пронизывают всю ткань — будь то более или менее синхронизированный аккордовый или чисто имитационно-контрапунктический склад [4, 31]. Обостренной хроматики здесь заметно меньше, хотя характерный ход на интервал уменьшенной кварты, который фигурировал в трактате Артузи среди примеров вопиющих нарушений общепринятых правил, допущенных Монтеверди в его *Cruda Amarilli*¹⁶, у де Роре выглядит вызывающим в своей дерзости (пример 3).

Пример 3. К. де Роре. Мадригал *Poi che m'invita Amore*, тт. 17–20

Артузи возмущенно комментирует подобные последовательности: «Но вот таким образом созданная модуляция, она правильная или неправильная? Я бы сказал, что неправильная. Важна причина: хроматические звуки допустимы в поиске хороших созвучий, для достижения в какие-то моменты консонансов, необходимых в гармонии (многоголосии) или для украшения диатонического строя. Но тут такая последовательность ведет к разрушению диатонического строя, и для певца — очень неудобна. Повторю: к разрушению диатонического строя, потому что в максимально естественной системе примерам подобных модуляций нет места» [7, 48r–48v]. Возможно, как раз эти музыкальные обороты дали Дж.Ч. Монтеверди прямой повод включить мадригал де Роре в список. Однако *Poi che m'invita Amore* в ряду перечисленных имеет еще другие особенности. По крайней мере, лишь в нем для оживления мелодического движения во второй части весьма интенсивно используется техника *note nere* («черных нот»), особенно характерная для де Роре (пример 4).

Пример 4. К. де Роре. Мадригал *Poi che m'invita Amore*, часть 2, тт. 23–30

В контрroversах между Артузи и братьями Монтеверди вопросы темпоритма нигде остро не ставятся. Однако современные исследователи отмечают, что приверженность приоритету слова в *seconda pratica* находила отражение не только в новой трактовке звуковысотных отношений, но также и в стремлении музыкально приблизиться «к ритму и скорости речи» [6, 345], точнее сказать, в стремлении скоординировать музыкальный ритм и темп с эмоциональным тонусом речи и тем самым средствами музыки выявлять его разные градации. Введение более кратких по протяженности «черных нот» не просто расширяло диапазон длительностей, но позволяло контрастно сопоставлять музыкальные фрагменты, выдержанные в более сдержанном или, напротив, в более подвижном, взволнованном, иногда даже экзальтированном темпоритме. Если сопоставить в этом отношении фактуру мадригала де Роре и, к примеру, образцовых для *prima pratica* месс Палестрины, не возникнет сомнений, насколько их манеры отличаются и насколько манера де Роре предвещает то, что станет привычной практикой мадригалистов в начале XVII века.

Наконец, в последнем из упомянутых Дж. Ч. Монтеверди мадригалов (напомним, помещенный первым в списке) — *Da le belle contrade d'oriente* (1566) — особенно ярко представлены многие из уже перечисленных художественных приемов, предвещающих *seconda pratica*. В нем, однако, имеется еще некое своеобразие, требующее особого внимания.

Сонет неизвестного автора, положенный в основу мадригала, представляет ту линию во вкусах де Роре, которая ощутимо отдалается от петраркистских идеалов. В нем отсутствует столь характерная для Петрарки склонность к анализу амбивалентности любовных чувств и возникающих в сознании образов. В сонете ярко запечатлена картина расставания влюбленных. Без сомнения, он заслуживает характеристику «эротического», данную Эйнштейном [10, I, 394]. Особенностью же можно считать буквально воспроизведенную пространную реплику героини, придающую стихотворению черты драматической сцены.

Da le belle contrade d'oriente

Chiare e lieta s'ergera Ciprigna, ed io

Fruiva in braccio al divin idol mio

Quel piacer che non cape humana mente,

Из прекрасных краев восточных

Светлая и счастливая всходила Венера, я же

Наслаждался в объятиях моей несравненной возлюбленной.

Такой восторг не в силах вместить разум человека,

Quando sentii dopo un sospir ardente:

Speranza del mio cor, dolce desio,

Когда слышишь после пламенного вздоха:

«Надежда сердца моего, сладостная моя жажда,

T'en vai, haime, sola mi lasci addio.
Che sarà qui di me scura e dolente?

Ты уходишь, о горе мне, одну меня оставляешь, прощай!
Что будет со мной, грустной и печальной?

Ahi crudo Amor, ben son dubiose e corte
Le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi
Che l'estremo piacer finisca in pianto.
Nè potendo dir più, cinseme forte,
Iterando gl'amplessi in tanti nodi,
Che giammai ne fer più l'Edra o l'Acanto.

Ах, жестокий Амур! Так неверны и кратки
Твои утехи, и вот даже для тех, кто тебе радуется,
Величайшие наслаждения кончаются слезами». —
Не в силах продолжать, она прижалась сильнее,
Не прекращая сжимать меня в столь тесных объятиях,
Каких не встретишь даже в сплетеньях плюща и аканта.

(Подстрочный перевод автора статьи — П. Л.)

В рассмотренных выше мадригалах ничего похожего не наблюдалось: все они с точки зрения поэтики строились на принципах лирического высказывания. Заметный акцент на драматической форме, однако, побуждает отнести этот мадригал к отдельной группе, воплощающей весьма характерную художественно-историческую тенденцию — постепенное становление музыкально-драматических жанров.

Картина расставания довольно умело запечатлена в тексте, хотя ее почти сценическая наглядность и ощущение присутствия «действующих лиц» вносит в строгую форму сонета неожиданные трансформации. Первый катрен и начало второго посвящены описанию утренней зари с восходящей с востока Кипридой (Венерой), принуждающей влюбленных проститься друг с другом. Затем, прямо посреди второго четверостишия начинается монолог «возлюбленной». Прямая речь длится до конца первого терцета, во втором поэт уподобляет жаркие прощальные объятия героини плетению плюща и аканта. Возникает некое дополнительное членение: начальное описание сцены — монолог — конечное описание.

Киприан де Роге оставляет без внимания сонетную строфу и отталкивается от трехчастной структуры, где отмеченные внешние повествовательные описания обрамляют прямую речь, полную непосредственного выражения эмоций. Соответственно и манера музыкального изложения в крайних разделах принципиально контрастирует среднему. Начало изложено в характере, напоминающем обстоятельство классического мадригала (в манере А. Вилларта) и его *pittura musicale*. Спокойная, струящаяся словно рассвет имитация сменяется картиной появления на небосводе Венеры, проиллюстрированной в звуках развернутым и стремительным взлетом восходящих гамм в нескольких голосах, зафиксированных в «черной нотации». На этом музыкально значимые события в первом разделе исчерпываются, сменяясь более сдержанным аккордовым складом. В замыкающем разделе, напротив, изобразительный порыв не иссякает вплоть до завершения, и де Роге часто повторяет отдельные фрагменты, иллюстрируя порывистые прикосновения, непрекращающиеся объятия и, наконец, прихотливое плетение плюща и аканта. По утвердившейся еще в раннем мадригале традиции, последний стих проводится дважды — таким образом краткий заключительный терцет разрастается в часть, симметричную по протяженности начальной.

Характер среднего раздела в корне отличается от этой пусть и довольно энергичной звукописи, и этот контраст эффектно подчеркнут: за некоторое время до середины де Роре заставляет умолкнуть верхний, сопрановый голос. Тем ярче его вступление открывает новый эпизод. Изложение здесь по-прежнему пятиголосное, однако ведущая, инициативная роль отчетливо передана сопрано, остальные голоса скорее аккомпанируют ему (пример 5).

Пример 5. К. де Роре. Мадригал *Da le belle contrade d'oriente*, тт. 25–43

Spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, so - la mi la -
 spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, t'en vai, hai - me, hai - me,
 Spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, T'en vai, hai - me, hai - me,
 Spe - ran - za del mio cor, dol - ce de - si - o, T'en vai, hai - me, hai - me,
 - sci ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi - cru - do A - mor
 ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi - cru - do A - mor
 ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi - cru - do A - mor
 ad - di - o. Che sa - rà qui di me scu - ra e do - len - te? Ahi - cru - do A - mor
 ad - di - o.

Де Роре специально подчеркивает это, к примеру, фразой *sola mi lasci* («одну меня оставляешь»), пропетый верхним голосом без поддержки, не подхваченной другими. Но самое важное отличие сконцентрировано в интонационном строе всего срединного фрагмента. Движение сопрано выявляет цепь эмоциональных состояний — так, как они воссоздаются в прямой речи «героини». Это не «музыкальная живопись», навеянная образами или идеями текста, и даже не речитатив, следующий за звуковысотным рельефом речевых фраз. Перед нами мелодия, сотканная из специальных музыкальных оборотов, выявляющих накал чувств конкретного персонажа. В исторической перспективе мы наблюдаем тут своеобразный «первоначальный эскиз» эпизода прощания Пoppеи и Нерона из третьей сцены первого акта «Короляции Пoppеи» (1642), давно признанного одним из лучших образцов того, что Я. Пери в своем Предисловии к «Эвридике» (1600) еще только почти спустя полвека назовет *imitar col canto chi parla* («пением подражать тому, кто говорит»). Без сомнений, именно этот фрагмент имел в виду брат Монтеверди, упоминая о предвосхищении де Роре *второй практики*, поскольку здесь композитор наглядно и даже вызывающе нарушает целый ворох пра-

вил, казавшихся незыблемыми в рамках *первой практики*, господствовавшей в течение веков. К примеру, возглас *haime*, промелькнув несколько раз во всех голосах в виде вполне ожидаемых нисходящих секундовых или терцовых ходов, напоследок в басу оборачивается невиданным скачком на септиму. Вслед за этим *sola mi lasci* в сопрано записано в виде восходящего хроматического движения по звукам ля – си-бемоль – си, недопустимого в системе диатоники. Закончив фрагмент на слове *dolente* относительно умиротворенно аккордом мажорного трезвучия на ноте ля, де Роре резко сопоставляет с ним фразу: *Ahi, crudo Amor* («Ах, жестокий Амур!»). Она начинается с минорного аккорда на до, так что вновь требует полутоновых альтераций в двух голосах. Фраза эта (еще подчеркнутая повторением) изначально содержит в аккорде редкий ми-бемоль, однако дальнейшая интенсивная смена гармоний приводит к еще более далекому большому трезвучию на ре-бемоль, после чего вновь раскручивается обратно к исходному ля-мажорному аккорду. Де Роре поразительно точен в расчетах: движение от ля к ре-бемолю и обратно «уложено» в симметричные отрезки протяженностью по восемь условных тактов. Здесь, в среднем разделе *Da le belle contrade d'oriente*, Киприан де Роре сосредоточил комплекс выразительных средств, получивших позднее весьма характерное суммарное обозначение *мадригализмов*, открыв невиданные горизонты и перспективы развития жанра.

Оценивая творческую манеру де Роре и характеризуя в целом его вклад, А. Эйнштейн писал: «... Большая часть мадригалов де Роре произрастала из субъективных порывов мощной вдохновенной души и как таковая полностью была его самовыражением. В той же мере, в какой Моисей или могилы капеллы Медичи были выражением Микеланджело — единственного мастера, с которым де Роре можно сравнить как по характеру, так и по силе влияния. По характеру — как мастера темных и глубоких страстей, усиливающих понимание и определяющих экспрессию, по влиянию — как того, кто властной рукой привел к завершению классическую эру мадригала, эру невинности, которая, если бы не он, могла бы длиться и длиться, и кто открыл новую эпоху, более самоуверенную и терзаемую более яростными противоречиями» [10, I, 393]. Трудно не согласиться с Эйнштейном в его взгляде на внутренние личностные импульсы творчества Киприана де Роре. И все же стоит заметить, что таких порывов к монументальности художественных форм, с которыми Микеланджело преобразовал пластические искусства, у де Роре не наблюдается. Все те психологические глубины, та эмоциональная концентрация, которых он достигал, находили воплощение, по сути, в камерном жанре. Но в то же время феррарский музыкант действительно открывает новую эпоху, создает неслыханные звучания и сам вполне осознает, что прокладывает неторенные пути. Джованни де Барди — граф Вернио, известный вдохновитель и меценат флорентийской Камераты — вспоминал в своем письме-трактате, адресованном Дж. Каччини: «Божественный Киприан под конец своей жизни хорошо понимал, что музыка в те времена пребывала в великом заблуждении. По этой причине всеми силами своей изобрета-

тельности он стремился как можно лучше вникать в стихи, в звучание слов в своих мадригалах <...>, сочиненных вовсе не по воле случая. Сей великий человек говорил мне в Венеции, что в них и заключен истинный способ сочинения» [9, 242]. Эта *seconda pratica*, которую провидчески предощущал Киприан де Роре, с начала XVII века произвела фундаментальный переворот в музыкальном искусстве, решительное преобразование его системы жанров, и привела в итоге к пониманию музыки преимущественно как языка чувств — представлению, разделяемому нами вплоть до сего дня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии в 7 выпусках. Вып. 2 Б. Москва: Музыка, 1996. 413 с.
2. Игнатьева Н. С. Мадригалы мантуанских композиторов на тексты «Верного пастуха» Дж.Б. Гварини (к истории второй практики). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2017. 348 с.
3. Игнатьева Н. С., Насонов Р. А. «Божественный Киприан» против «нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики // Научный вестник Московской консерватории. № 3 (30) 2017. С. 9–52.
4. Луцкер П. В. Ранний итальянский мадригал, XVI век. Москва: Пробел, 2019. 40 с.
5. Панкина Е. В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения: 1480–1530. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. Москва, 2018. 578 с.
6. Arnold D. *Seconda Pratica: A Background to Monteverdi's Madrigals*. In: *Music and Letters*. Vol. 38, No. 4 (Oct., 1957). P. 341–352.
7. Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica. In Venezia, Appresso di Giacomo Vincentin, 1600. 71 fols.
8. Atlas A. W. *Renaissance music: music in Western Europe, 1400–1600*. London, NY: Norton & Company, Inc., 1998. 752 p.
9. De' Bardi G. *Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e la cantare bene / Doni G. B. De' trattati di musica*. Vol. 2. Firenze: nella Stamperia Imperiale, 1763. P. 233–248.
10. Einstein A. *The Italian Madrigal*. 3 Vols. Princeton–New Jersey: Princeton Univ. Press, 1949. 1220 p.
11. Haar J. *The Concept of the Renaissance // European Music, 1520–1640. Studies in Medieval and Renaissance Music*, 5. Ed. by James Haar. Woodbridge: Boydell Press, 2006. P. 20–37.

REFERENCES

1. Dubravskaya T. N. *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XVI vek [The Music in the Age of Renaissance] // Istorija polifonii v 7 vypuskah [The History of Polyphony in 7 Volumes]*. Vol. 2 B. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1996. 413 p.
2. Ignatieva N. S. *Madrigaly mantuanskih kompozitorov na teksty «Vernogo pastukha» G. B. Gvarini (k istorii vtoroj praktiki) [Madrigals by Mantuan Composers on the Texts from Il pastor fido by G. B. Guarini (on the History of seconda pratica)]*. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Thesis PhD]. Moskva, 2017. 348 p.
3. Ignatieva N. S., Nasonov R. A. «Bozhestvennyj Kiprian» protiv «novogo Pifagora» i drugie «khimery» vtoroj praktiki [«Divino Cipriano» vs «new Pythagoras» and the other «chimeras» of the *seconda pratica*] // *Nauchnyj vestnik Moscovskoj konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]*. № 3 (30) 2017. P. 9–52.
4. Lutsker P. V. *Rannij italianskij madrigal, XVI vek [Early Italian Madrigal, 16th Century]*. Moskva: Probел [Moscow: Typography «Probел»]. 2019. 40 p.

5. *Pankina E. V.* Frottola v culture italianskogo Vozrozhdenija: 1480–1530 [Frottola in Italian Renaissance Culture: 1480–1530]. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya [Dissertation for the degree of Doctor of Art History]. Moskva, 2018. 578 p.
6. *Arnold D.* Seconda Pratica: A Background to Monteverdi's Madrigals. In: *Music and Letters*. Vol. 38, No. 4 (Oct., 1957). P. 341–352.
7. *Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* [Artusi, or On the Imperfections of the Modern Music]. In Venezia, Appresso di Giacomo Vincentin [Venice, by Giacomo Vincentin], 1600. 71 fols.
8. *Atlas A. W.* Renaissance music: music in Western Europe, 1400–1600. London, NY: Norton & Company, Inc., 1998. 752 p.
9. *De' Bardi G.* Discorso mandato da Gio. de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e la cantare bene [Letter sent by Gio. de' Bardi to Giulio Caccini named Romano about Ancient Music and Good Singing] / *Doni G. B.* De' trattati di musica. Vol. 2 Firenze: nella Stamperia Imperiale [Florence: in the Imperial Printing House], 1763. P. 233–248.
10. *Einstein A.* The Italian Madrigal. 3 Vols. Princeton–New Jersey: Princeton Univ. Press, 1949. 1220 p.
11. *Haar J.* The Concept of the Renaissance // *European Music, 1520–1640. Studies in Medieval and Renaissance Music*, 5. Ed. by James Haar. Woodbridge: Boydell Press, 2006. P. 20–37.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Два номера из 18 опубликованных в сборнике принадлежат самому Дж.Ч. Монтеверди.
- ² Полный перевод *Dichiarazione* на русский язык предпринят Н. Игнатьевой и опубликован в виде приложения к ее диссертации [2, 336–348]. Ей же, а также Р. А. Насонову принадлежит обширная статья, где подробно изложена история полемики и дан ее обширный критический анализ [3].
- ³ Здесь и ниже фрагменты *Dichiarazione* Дж.Ч. Монтеверди цитируются в переводе Н. Игнатьевой [2, 339]. В названиях мадригалов К. де Роре сохранена грамматика и пунктуация автора «Разъяснения».
- ⁴ Немногим ранее в тексте *Dichiarazione* Дж.Ч. Монтеверди причисляет своего брата и себя к последователям князя Венозы (Джезуальдо), Эмилио де Кавальери, графа Альфонсо Фонтанелли, кавалера Турки (Джованни Дель Турко), Томазо Печчи, также не вполне точно идентифицируемого графа Камераты «и другим Господам этой героической школы». Эта группа мастеров, очевидно, специально выделена по признаку аристократического происхождения ее участников.
- ⁵ В качестве мастеров, утвердивших правила *первой практики*, он несколько ранее называет Окегема, Жоскена де Пре, Пьера де ля Рю, Жана Мутона, Томаса Крекийона, Клеменса-не-Папу, Николая Гомбера, а «довели до окончательного совершенства — мессер Адриан [Вилларт] на практике и Превосходнейший Царлино в наиразумнейших правилах».
- ⁶ Точная дата смерти Киприана де Роре неизвестна, ориентировочно указывается период между 11 и 20 сентября 1565 г.
- ⁷ Правильнее было бы для этого мадригала указать название *Mia benigna fortuna* («Удел счастливей мой») — по первой строфе канцоны (секстины) Ф. Петрарки (№ 332 в собрании *Canzoniere*), положенной в его основу. *Crudel, acerba* — вторая строфа в канцоне и, соответственно, мадригале К. де Роре.
- ⁸ Несмотря на то, что в списке у Дж.Ч. Монтеверди приведены два наименования, речь здесь, по сути, идет об одном мадригале, разделенном на две части по строфам. В указанном сборнике эти части следуют друг за другом — №№ 14, 15.
- ⁹ Стоит, однако, иметь в виду, что время публикаций лишь условно отражает реальную хронологию возникновения сочинений. Известно, что большинство мадригалов распространялось в рукописных копиях задолго до их печати. И все же дата публикации дает ясный ориентир, указывающий, что произведение создано до этого срока; о пьесах, вышедших позже и нигде не упомянутых, это можно лишь предполагать.
- ¹⁰ Джеймс Хаар полагает, что усиление внимания ренессансных музыкантов к логическим, синтаксическим и эмоциональным аспектам словесной речи имеет в корне риторическую

природу, и связывает эту тенденцию с творчеством А. Вилларта в 1530-е годы. Де Роре развивает ее особенно в области «живости музыкальной декламации», которая сильно воздействует как на контрапунктический, так и на аккордовый склад. Именно эти достижения позднее были подхвачены новым поколением композиторов и оценены как предвосхищение *seconda pratica* [11, 30].

- ¹¹ «Важнейшие достижения композитора связаны с созданием экспрессивного мелодического стиля», — справедливо отмечает Т. Н. Дубравская [1, 413].
- ¹² Он переступает в разделе первого катрена лишь один раз в момент, когда упоминается «золотая лилия» — Франция как союзница немецких протестантских князей.
- ¹³ Фундаментальная работа последнего времени, в которой практика музыкально-текстовых «твердых форм» разбирается в исчерпывающем виде, — диссертация Е. В. Панкиной [5].
- ¹⁴ Мадригал *Mia benigna fortuna* О. Лассо был опубликован в его *Prima libro di madrigali a 5 voci* в 1555 г. в Венеции у А. Гардано.
- ¹⁵ Н. Вичентино (1511–1575/76) — ученик А. Вилларта и автор трактата о хроматике в античной музыке и возможностях ее нового применения (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555) — как и К. де Роре, в 1540-х – 1550-х гг. состоял на службе у герцога д'Эсте в Ферраре. Эйнштейн полагает несомненным, что интерес де Роре к хроматике возник под его влиянием [10, I, 413].
- ¹⁶ Из одиннадцати фрагментов, приведенных в трактате Артузи, этот фигурирует под номером семь [7, 39v–40r].