

На правах рукописи

НОГОВИЦЫНА КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

**СВЕТСКИЙ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ
В ТВОРЧЕСТВЕ БЬЯДЖО МАРИНИ
И ЕГО СЕВЕРОИТАЛЬЯНСКИХ СОВРЕМЕННОКОВ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2015

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

Научный кандидат искусствоведения, доцент

руководитель: **Насонов Роман Александрович**

Официальные **Сусидко Ирина Петровна**, доктор искусствоведения,
оппоненты: профессор ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», заведующая кафедрой аналитического
музыкознания

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, кандидат
искусствоведения, старший научный сотрудник ФГБНИУ
«Государственный институт искусствознания»

Ведущая ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная
организация: консерватория имени М. И. Глинки»

Защита состоится 18 февраля 2016 года 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, ул. Большая Никитская,
д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан «___» _____ 2016 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования и степень ее научной разработанности. В исторической науке, как зарубежной, так и русской, явления вокально-инструментального концерта и концертного стиля эпохи барокко долгое время ассоциировались с церковной традицией. Феномен концертирования в итальянской светской музыке первой половины XVII века рассматривался, как правило, на примере творчества отдельных композиторов (К. Монтеверди, Т. Мерула), представляя как частное явление.

Сложившееся представление напрямую отражает ситуацию с изучением, публикацией и исполнением светского репертуара первой половины XVII столетия, которая характеризуется значительным уклоном в сторону новых явлений эпохи — оперы, монодии с сопровождением и инструментальных пьес. Научное осмысление (включающее расшифровку и последующий анализ в историко-эстетическом контексте), а также введение в исполнительскую практику обширного корпуса светской ансамблевой музыки первой половины XVII века способны обогатить наши знания об этой эпохе¹.

Изучение творчества Бьяджо Марини (1594–1663), за которым в науке закрепилось амплуа скрипача-виртуоза и автора инструментальных сочинений, наглядно иллюстрирует рассмотренную ситуацию. В репертуаре исполнителей присутствовали, в основном, его инструментальные и сольные вокальные опусы. По этой причине мы обратились к малоизвестным вокально-инструментальным собраниям композитора (ор. 2, 7, 13, 16). Вследствие того, что они издавались на значительном временном протяжении (ор. 2 был опубликован в 1618 году, ор. 16 — в 1649 году)², оказалось возможным проследить эволюцию концертной

¹ Об истинных масштабах североитальянской светской нотопечатной продукции в концертном стиле мы вынуждены судить, преимущественно, по каталогам вокально-инструментальных собраний XVII столетия (К. Сартори, О. Мискьяти). Изучение доступной нам части этого репертуара показало, что в многоголосных сочинениях с basso continuo и орнаментирующими инструментами (публикуемых под заголовком “Madrigali”, “Madrigali concertati”, “Concerti/-o” и др.) не менее последовательно, чем в церковной музыке рассматриваемого периода, применяются разнообразные техники концертирования.

² Указанные собрания сохранились в целостном виде до наших дней, будучи доступными для изучения (за исключением ор. 13, в котором утеряны партии скрипок). Подобная ситуация сравнительно редка для музыки рассматриваемого периода: как правило, мы имеем дело с одним—двумя собраниями концертов, либо, если

композиции, сопоставляя закономерности, присущие музыке Марини и опусам его современников.

Актуальность темы данного исследования, таким образом, определяется совокупностью факторов. Обращение к малоизученной части наследия Марини позволяет не только расширить представление о его творчестве, но и выявить, на материале музыки композитора и его современников, значение многоголосного светского концерта как особого типа композиции и характерного явления своей эпохи, в котором нашли отражение основные эстетические и стилевые тенденции раннего барокко.

В качестве **объекта** настоящего **исследования** были избраны светские вокально-инструментальные концерты Бьяджо Марини для трех и более голосов с инструментами, а также аналогичные сочинения его современников, композиторов северной Италии. **Предметом исследования** явились стилистические, жанровые, исполнительские особенности светской концертной композиции, соотношение в ней поэзии и музыки, эстетика концертирования и репрезентативности в музыке Марини и его современников.

Хронологические рамки исследования охватывают период от публикации “Concerti” А. и Дж. Габриели 1587 года, первой в данном роде, вплоть до середины XVII столетия (“Concerto” op. 16 Марини 1649 года). В центре внимания находится промежуток со второй половины 1610-х до конца 1640-х годов, когда были опубликованы собрания светских концертов Марини.

В основу исследования были положены **материалы**, собранные автором в ходе научной стажировки в Италии на факультете музыковедения Павийского университета в библиотеках и архивах Кремоны, Брешии, Мантуи, Бергамо, Венеции, Болоньи. Факсимиле светских вокально-инструментальных собраний Марини (op. 2, 7, 13, 16) были предоставлены для изучения в фонде Луки Маренцио в Брешии, наряду с опусами других брешианских композиторов —

собраний больше, их отделяет друг от друга не столь значительный временной отрезок (собрания Валентини: 1616, 1619, Турини: 1624, 1629).

Дж. Гидзоло (1616) и Ф. Турини (1624, 1629)³. Впоследствии нами была выполнена расшифровка в современной нотации ранее не издававшегося сборника Марини “*Concerti per le musiche di camera*” op. 7, помещенного во Второй том настоящей диссертации, а также ряда мадригалов из собрания op. 16.

Работа, проведенная в библиотеке факультета музыковедения в Кремоне, обладающей обширным фондом источников музыки XVII столетия, и в ряде других библиотек Италии, позволила изучить факсимиле опусов К. Монтеверди (Пятая—Восьмая книги мадригалов, “*Scherzi musicali*” 1607 и 1632 годов), А. Брунелли (1614), С. Бернарди (1616), А. Гранди (1616), Дж. Валентини (собрания 1616, 1619 годов), Дж. Роветты (1629, 1640) и др. Специальное внимание было уделено текстологическим деталям факсимиле, которые касались принципов записи и исполнения (в том числе, ремаркам “*tutti*” и “*solo*” в голосах, обозначениям инструментов и др.).

Ценным дополнением к нотным изданиям явились итальянские текстовые источники конца XVI—первой половины XVII веков, с разных позиций затрагивающие и комментирующие практику концертирования и феномен концерта: рассуждения В. Джустиниани (1628) и П. Делла Валле (1640), трактаты Э. Ботригари (1597) и А. Агаццари (1607), предисловия к собраниям мадригалов Д. Мадзоки (1638), церковных концертов Л. Виаданы (1602), И. Донати (1623) и Дж. Джакоббони (1609). Кроме того, были привлечены архивные документы, связанные со службой Марини при нойбургском дворе.

Теоретической базой диссертации послужили идеи ряда западных исследователей. На формирование концепции светского концерта первой половины XVII века оказали влияние наблюдения Г. Барблана (1983) и Л. Бьянкони (1991) о повсеместном распространении понятия “*concerto*” в рассматриваемый период, о новой, принадлежащей уже эпохе барокко, трактовке его в значении соединения, согласования генетически различных элементов.

³ Фонд Луки Маренцио в Брешии в 2000-е годы осуществил проект по созданию эмеротеки всех сохранившихся сочинений брешианских композиторов на основе каталогов, составленных музыковедами Оскаром Мискьяти и Руджеро дель Силенцио. Благодаря этой инициативе все факсимиле собраний Бьяджо Марини, оригиналы которых хранятся в архивах Италии и Европы (Болонья, Флоренция, Краков, Лондон, Берлин) оказались собраны в одном месте и доступны для изучения.

Мы разделяем позиции исследователей О. Шмитца (1910), Г. Роуз (1966), М. Э. Маббетт (1989), утверждавших, что с включением инструментальных партий жанр многоголосного мадригала не выродился, но принял новые формы, оказавшиеся весьма перспективными в эпоху барокко.

Предложенная в работе классификация типов концертной композиции развивает идеи Р. Тибальди (2007) о наличии в церковном мотете начала XVII века различных способов взаимодействия голосов и инструментов. Анализируя светский репертуар первой трети XVII века, мы наблюдаем тенденцию к открытости и тембровой вариативности концертной композиции, которую Тибальди прослеживает в церковных собраниях этого периода.

Вопросы соотношения поэзии и музыки в светском концерте, влияние поэтической канцонетты на обновление композиционной структуры концерта рассмотрены нами с опорой на новые аналитические данные, представленные в работах М. Осси (1989), Р. Хольцера (1990), Э. Риччарди (2004).

Цель исследования — ввести в научный обиход и в исполнительскую практику собрания светской музыки для вокально-инструментального ансамбля Бьяджо Марини и представить на основе этих опусов и аналогичных им публикаций современников композитора концепцию светского концерта первой половины XVII века. Для ее реализации были поставлены следующие **задачи**:

- 1) осуществить расшифровку в современной нотации и сведение в партитуру собраний светских концертов Марини op. 7 и, частично, op. 16, сохранившихся в факсимиле в голосах;
- 2) проанализировать на основе выполненных расшифровок и доступных изданий сочинения Марини и других авторов рассматриваемого периода, выявив характерные черты светской концертной композиции;
- 3) рассмотреть различные аспекты взаимосвязи голосов и инструментов в концертной композиции, охарактеризовать различные типы вокального и инструментального тематизма в концерте;
- 4) выявить особенности вокально-инструментального письма Марини и проследить его эволюцию в творчестве композитора;

- 5) реконструировать практику исполнения концертов с учетом особенностей нотации и имеющихся авторских/издательских ремарок;
- 6) проследить эволюцию концертной композиции с точки зрения изменения поэтической структуры, проанализировать влияние новых поэтических жанров;
- 7) впервые изложить биографию Марини на русском языке с учетом исследований последних лет;
- 8) проанализировать исторические свидетельства о деятельности Марини как музыканта-практика и расширить на этом основании сложившееся одностороннее представление о Марини как инструменталисте-виртуозе;
- 9) на основе имеющихся исторических документов, связанных со службой Марини, а также источников вокально-инструментальной музыки композитора и его современников уточнить значение понятий “concerto”, “concertato”, “maestro dei concerti”, “musica da camera”, “musica reservata”, их бытования и возможного толкования в первой половине XVII века;
- 10) описать существующие источники музыки Марини, как светской, так и церковной, тем самым представив полную картину его сохранившегося творческого наследия.

В работе применен комплексный метод исследования, сочетающий источниковедческий, исторический, музыкально-теоретический и культурно-исторический подходы к изучаемому материалу. Осуществлены расшифровки факсимильных источников произведений Марини и его современников, последующий анализ расшифровок этих произведений, а также дано их осмысление в общем контексте развития искусства в Италии первой половины XVII века.

Научная новизна работы заключается, прежде всего, в том, что она представляет собой первое в русской и мировой науке исследование, посвященное светскому вокально-инструментальному концерту первой половины

XVII века⁴. В работе раскрыто его значение как особого типа композиции, в котором нашли отражение такие эстетические и стилевые тенденции этой эпохи, как намеренное соединение разнородных элементов (тембров, типов фактуры и вокально-инструментального письма, поэтических форм и т.д.), репрезентативность.

Феномен концерта рассматривается на материале собраний Бьяджо Марини, бо́льшая часть которых впервые вводится в научный обиход и в исполнительский репертуар, и произведений его современников, композиторов североитальянской школы. В настоящем исследовании впервые публикуется авторская расшифровка в партитуре собрания Марини “Concerti” op. 7.

Впервые в зарубежной и отечественной литературе описаны все сохранившиеся нотные источники музыки Марини; впервые в русской науке подробно освещен жизненный и творческий путь композитора, переведены титульные листы всех собраний и ряд посвящений. На основе служебных документов нойбургского периода, переписки композитора с его падроном, герцогом Виттельсбахом и самого герцога — с администрацией двора, а также сохранившегося факсимиле «Концертов» op. 7, прояснены обстоятельства сочинения этого собрания, уточнены понятия “*musica reservata*”, “*maestro dei concerti*”, “*musica da camera*” и др.

На основе анализа сочинений Бьяджо Марини и его современников выявлены характерные черты многоголосной концертной композиции на различных этапах ее эволюции. Классифицированы основные типы вокально-инструментального письма в светском концерте, раскрыто и показано на примерах взаимное влияние вокального и инструментального тематизма в условиях эстетики концертирования. На материале музыки Марини и его современников раскрыто значение нового поэтического жанра канцонетты в трансформации стилистического облика музыкального мадригала и

⁴Существующие на сегодняшний день исследования можно разделить на две категории: одни вводят проблематику концерта в контексте эволюции жанра мадригала, другие концентрируются на творчестве центральной фигуры этого периода — Клаудио Монтеверди, лишь бегло касаясь богатейшего наследия авторов младшего поколения, современников кременского гения.

последовательно возрастающее в условиях концертного стиля взаимовлияние и сближение жанровых сфер канцонетты и мадригала.

Положения, выносимые на защиту:

- в светской музыке первой половины XVII века вокально-инструментальный концерт обозначает не только род ансамбля, но особый тип композиции, принципы и эстетика которой наиболее последовательно раскрываются в многоголосных (от трех голосов) пьесах с basso continuo и орнаментирующими инструментами;

- своеобразие композиционной структуры светского концерта первой половины XVII века определило лежащее в ее основе намеренное соединение разнородных элементов: тембров (вокального и инструментального), манер письма (полифонии и декламации в театральном стиле), видов движения (в совершенной и несовершенной мензурах) и др. Эстетика концертирования проявляется тем ярче, чем больше разнородных элементов сочетается в композиции;

- в концерте обозначилась тенденция к совмещению двух генетически различных типов вокально-инструментального письма: *вертикального*, когда голоса и инструменты звучат в одновременности, и *горизонтального*, основанного на чередовании вокального и инструментального звучаний;

- в начале XVII века светская многоголосная концертная композиция подразумевала, как правило, жанр мадригала, для которого было характерно обращение к поэзии ренессансной традиции, а также отвечающее ее высокому стилю, преимущественно полифоническое письмо. Дальнейшая эволюция мадригала была обусловлена многосторонним влиянием канцонетты, которая обрела свою жанровую идентичность в условиях концертного стиля (строфическая форма с инструментальными ригурнелями). В мадригал пришла ритмика канцонетты, а позже — и строфическая структура; результатом взаимопроникновения мадригала и канцонетты явились разнообразные жанровые гибриды;

- эволюцию концерта определила возрастающая автономия музыкального начала, проявившая себя в постепенном отказе от сквозной формы, присущей мадригалу а саррелла, в пользу форм с рефренами и/или с ригурнеллами, генетически связанными с жанром канцонетты. При этом музыкальные повторы (от микро-рефренов до повторов целых разделов) часто несут риторическую функцию;

- эстетика концертирования, основанная на контрастах — тембровых, поэтических, стилевых, — имеет театральную природу. Тем самым концертная композиция предстает как несценическая альтернатива опере. В эпоху докоммерческого музыкального театра существовали, таким образом, две его формы: сценическая (опера, мадригалы “в театральном стиле”) и камерная (концерты “senza gesto”, по классификации Монтеверди);

- Бьяджо Марини — крупная и самостоятельная фигура в музыке раннего барокко: певец и мульти-инструменталист, композитор, в своем творчестве охвативший основные жанры своего времени. В собраниях Марини разных лет рельефно прочерчивается эволюция концертной композиции. Эстетика концертирования, с присущим ей взаимодействием вокального и инструментального начал, в наибольшей мере отвечала универсальной природе его дарования;

- в музыке Марини ярко проявилась характерная для эпохи эстетика репрезентативности, воплотилась особая идея «слышимого» театра.

Практическая значимость исследования состоит в том, что материалы и результаты исследования могут быть частично или целиком использованы в курсах лекций по истории зарубежной музыки, анализа музыкальных форм, а также истории и теории исполнительского искусства. Осуществленные расшифровки сочинений Марини могут послужить музыкантам, специализирующимся на историческом исполнительстве.

Апробация работы частями и целиком проходила на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. 26 июня 2015 года была рекомендована к защите на соискание

ученой степени кандидата искусствоведения. Положения диссертации излагались в докладах на международных научных конференциях в Москве (в рамках VII Международного музыкального фестиваля «Вселенная звука», 2009), и Рязани («Актуальные проблемы современного музыкального образования», 2009). Выполненные автором расшифровки ор. 7 Марини были использованы ансамблями старинной музыки “Brevis”, “Costanzo Porta” в ходе подготовки ряда концертов, благодаря чему произведения композитора прозвучали в Европе (международные фестивали “Banchetto musicale”, Вильнюс, 2014; “Claudio Monteverdi”, Кремона, 2015) и России (XIII Международный фестиваль «Вселенная звука», Москва, 2015).

По теме исследования опубликовано шесть статей, в том числе три статьи в изданиях, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией Министерства образования РФ для апробации результатов диссертационных исследований на соискание ученой степени кандидата наук.

Структура работы: диссертация представлена в двух томах. Том I содержит три главы, введение и заключение, список литературы, включающий 264 наименований (81 — на русском, 183 — на иностранных языках), а также два приложения. Во втором томе содержатся: расшифровка собрания светских концертов Бьяджо Марини ор. 7, предваряемая разъяснениями критериев расшифровки, и нотная хрестоматия, включающая отдельные образцы сочинений О. Векки, Дж. Валентини, К. Монтеверди, Дж. Роветты и Б. Марини.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована тема исследования, намечена его основная проблематика, дан обзор зарубежной и отечественной литературы по избранной теме, сформулированы цели и задачи работы, описана ее структура.

Концертирование — одна из универсалий музыкальной эстетики итальянского барокко. Метаморфозы понятия «концерт», прошедшего за два столетия (XVI–XVII вв.) путь от служебного термина до жанрового обозначения, отразили общую динамику в области исполнительской практики, жанров и

стилей. Наиболее значимые события, определившие его эволюцию, пришлось на первую половину XVII века, когда концертное закрепилось в качестве особой композиторской техники, затронув основные жанры этой эпохи: мотет в церковной музыке и мадригал — в светской.

Отмечается, что в научной литературе XX столетия господствовало предвзятое отношение к многоголосному мадригалу с инструментальным сопровождением (*madrigale concertato*), отчасти обусловленное неоднозначной оценкой этого жанра в начале XVII века. Многие композиторы (П. Куальяти, Д. Мадзоки, Л. Ченчи) сетовали на непопулярность мадригала, а добавление инструментальных партий считали вынужденной мерой, данью моде. В классическом труде А. Эйнштейна «Итальянский мадригал» Седьмая книга К. Монтеверди оценивается как образец декаданса жанра. С другой стороны, в научной литературе категория концертного стиля применяется, как правило, в отношении церковной музыки рассматриваемого периода (традиция, заложенная еще в довоенных трудах А. Адрио и М. Букофцера). В этом русле светский концерт долгое время воспринимался исследователями не как самостоятельное и самобытное явление, а как вторичный продукт, возникший в результате попытки освежить выходящие из моды полифонические жанры (прежде всего, мадригал) с помощью приемов, опробованных в церковном репертуаре.

Статья О. Шмитца «К истории итальянского мадригала с *basso continuo* в XVII веке», написанная еще в 1910 году, долгое время оставалась едва ли не единственным исследованием, транслирующим непредвзятое отношение к новой, вокально-инструментальной, форме мадригала. В работе представлена широкая панорама истории жанра от первых образцов (книги мадригалов П. Синьоруччи и С. Росси 1602 г., К. Монтеверди 1605 г.) до собраний кантат конца XVII века, генетически восходящих к концертному мадригалу. Статья ценна, кроме того, и тем, что в ней были введены в научный обиход до тех пор неизвестные сборники концертных мадригалов Дж. Валентини, Ф. Турини, Б. Марини и др.

Следующей важной вехой в изучении светского концерта XVII века явилась статья Г. Роуз «Итальянские полифонические мадригалы в XVII веке» (1966), в

которой, помимо прочего, высказана ценная мысль о том, что перерождение традиционного мадригала в концерт произошло лишь тогда, когда инструменты стали неотъемлемой частью композиции, обрели в ней собственное «лицо».

В диссертации М. Э. Маббетт концертный мадригал впервые предстал как главный герой. Задачей исследовательницы было, прежде всего, дать исторический и географический обзор жанра в XVII веке. Однако за кадром остался вопрос о жанровых трансформациях мадригала, которые стали возможными именно в условиях эстетики концертирования. Маббетт лишь намечает эту проблематику.

Во Введении раскрыта также проблематика, связанная с изучением творчества Б. Марини. В существующих исследованиях значение творчества композитора оценивается, в основном, с точки зрения его новаторства в области инструментальной музыки. Диссертация В. Кларк о светской вокальной музыке Марини (1966) и статья Д. Торелли о его церковных сочинениях (2006) скорее дополняют, чем переосмысливают общую картину. Из пятнадцати дошедших до наших дней собраний музыки композитора в XX в. были изданы в современной нотации четыре: все инструментальные собрания (ор. 1, 8, 22), частично — собрание вокально-инструментальной музыки ор. 3 (в 1978 г. под редакцией В. Гибелли). За последнее десятилетие вышли в свет вокально-инструментальные сборники Марини под редакцией Т.Д. Данна: ор. 13 (опубликован в США в 2011 году), частично — ор. 2 (электронное издание 2005 года). Светские опусы для вокально-инструментального ансамбля ор. 7 и 16 до настоящего времени пребывали, фактически, в забвении.

В Главе I («Бьяджо Марини — скрипач, певец, композитор») — на основе зарубежных исследований, архивных документов и сохранившихся публикаций музыки Марини освещается его жизненный и творческий путь, затрагиваются основные проблемы хронологии его жизни и творчества, дается текстологическое описание всех доступных в настоящее время собраний композитора.

Отмечается, что в литературе XX века (начиная с диссертации Д. Изелин 1930-го года и до последнего времени) утвердилось несколько одностороннее представление о композиторе как скрипаче-виртуозе и революционере инструментальной музыки. Доступные нам архивные источники (служебные документы разных лет вкупе с первой посмертной характеристикой композитора, данной его младшим современником, брешинским историком Леонардо Коццандо) позволяют утверждать, что Марини не только владел искусством игры на разных инструментах, но обладал даром пения и среди современников был известен как автор вокальных сочинений. Такое представление о композиторе сохранялось вплоть до начала XX века, о чем свидетельствуют данные в музыкально-биографических словарях XVII–начала XX вв. (Дж. О. Питони, И. Г. Вальтера, Ф. Ж. Фетиса, А. Валентини, Р. Айтнера).

Основное внимание в главе уделяется периоду службы композитора при дворе Вольфганга Вильгельма в Нойбурге-на-Дунае (предположительно 1623–1628, 1644–1645), когда было подготовлено к печати собрание вокально-инструментальных концертов ор. 7. Приводятся выдержки из сохранившихся исторических документов (переписка герцога с администрацией двора и с самим композитором), проясняющие обстоятельства службы Марини в Нойбурге, назначения его руководителем герцогской капеллы и последовавшего за этим создания коллекции концертов, посвященных герцогу. Особый интерес в этом контексте представляют служебные документы, касающиеся должностных обязанностей Марини как руководителя ансамблей (“*maestro dei concerti*”) и музыканта особого статуса (“*musico riservato*”). Краеугольное для эпохи Ренессанса понятие “*musica reservata*” обсуждается в контексте творчества Марини. Показано, что в XVII веке этот термин не имел тесной связи со стилем музыкального сочинения, но указывал, прежде всего, на его социальную функцию, как музыки особого статуса, написанной по вкусу заказчика (в случае Марини — его падрона) и предназначенной для прослушивания в кругу его приближенных. Обращение Марини в ор. 7 к большому вокально-

инструментальному ансамблю было обусловлено во многом предпочтениями Вольфганга Вильгельма, который был поклонником венецианского искусства.

На фронтисписе многих собраний Марини причисляет себя к членам различных Академий: в ор. 2 — Звучащий Академик, член венецианской Академии Возбужденных, в ор. 3 — член Академии Скитальцев, в ор. 7–9 — член Академии Таинственных (брешианские Академии), в ор. 18 — капельмейстер Академии Смерти в Ферраре. В нашей работе затронут этот малоизученный аспект биографии композитора: приведены факты из истории Академий, поднят вопрос об эстетике и символике Академий Скитальцев и Таинственных и их роли в формировании творческого кредо Марини и его поэтических предпочтениях, отличающихся оригинальностью и свидетельствующих о его литературной искушенности.

В Главе II («Концерт в светской вокальной музыке Б. Марини и его современников») рассматривается эволюция концертного стиля в светской музыке. Затрагивается предыстория концертной композиции, обозначены ее генетические прототипы в музыке XVI века. Первые светские публикации, включавшие инструментальные партии (Первая и Вторая книга мадригалов С. Росси), явились закономерным результатом распространенной в эпоху Ренессанса практики концертирования — включения в исполнение композиции а *sarrella* инструментов, участие которых могло варьироваться от дублирования голосов в технике *colla parte* и частичного замещения голосов до исполнения мадригалов инструментальным ансамблем.

Принципиальное значение имела письменная фиксация инструментальных партий — событие, с которого следует начинать отсчет истории концертной композиции. Однако с выходом в свет первых публикаций мадригалов с *basso continuo* практика концертирования не ушла в прошлое. Ещё, по меньшей мере, 40 лет импровизированные формы инструментального участия в вокальных пьесах были в ходу наряду с концертными композициями фиксированного состава, о чем свидетельствует, например, собрание мадригалов Д. Мадзоки (1638), в

посвящении к которому автор сообщает о возможности петь вокальные пьесы как a cappella, так и с инструментами.

Светскому концерту в первые десятилетия XVII века была свойственна значительная тембровая вариативность, комбинаторность состава, определяемого как вкусовыми предпочтениями исполнителей/слушателей, так и возможностями ансамбля в каждом отдельном случае. Композиторы оставляли выбор инструмента за капельмейстером, ограничиваясь общим определением (“Istromento” в op. 7 Марини), либо вовсе не давая указания на инструмент (“Questi vaghi concerti” в Пятой книге Монтеверди). Подсказкой в этом случае был ключ, выставленный в инструментальной партии: он указывал на предпочтительную тесситуру. Так, в op. 7 Марини предусмотрел два возможных инструментальных состава: большой (помимо basso continuo, шесть инструментов: две скрипки, три виолы различных регистров, виолон/ китаррон), или малый (только две скрипки и китаррон). Большой состав мог подойти для капеллы, подобной той, которой располагал сам Марини при нойбургском дворе, малый — для домашнего музицирования.

Раздел «К истории понятия “concerto”» раскрывает проблематику трактовки терминов “concerto” и “concertato” в XVI–первой половине XVII века. Показано, что термин “concerto” в эпоху Ренессанса обозначал, прежде всего, ансамбль (вокальный, инструментальный или смешанный) и выступал синонимом согласного, слаженного звучания. С начала XVII века в подзаголовках публикаций используется причастие “concertato”, имеющее иной смысловой оттенок и указывающее на согласование, соединение тембров голосов со звучанием инструментов (например, “concertato con il Basso continuo”). Традиция именовать любой ансамбль “concerto” перешла в музыку XVII столетия, однако за этим термином закрепилось и новое его понимание как композиции или, шире, опуса для вокально-инструментального ансамбля (о чем свидетельствуют, в частности, названия собраний Марини “Concerti” op. 7 или “Concerto” у Монтеверди). В свою очередь, распространение термина “concertato” фактически ознаменовало зарождение новой эстетики концертирования, в основе которой

лежала идея о намеренном соединении генетически несхожих, контрастных элементов. Указанный термин фигурирует, начиная с 1610-х гг., на титульных листах собраний Монтеверди (1614, 1619), Гранди, Бернарди, (1616), Валентини (1619), Приули (1622), Турини (1624), Роветты (1629) и др.

В светской музыке рассматриваемой эпохи выделяются, в зависимости от характера сочетания голосов и инструментов, следующие типы концертной композиции:

- вокальная композиция с участием basso continuo. Это первый тип концертной композиции, отраженный в публикации (Вторая книга мадригалов С. Росси 1602 года содержит партию continuo). Количественно пьесы с continuo преобладают в собраниях концертов.

- вокальная композиция с участием basso continuo и мелодических (орнаментирующих) инструментов. Участие инструментов оговаривалось еще в «Концертах» А. и Дж. Габриели (1587), однако письменно инструментальные партии стали фиксироваться в многоголосных вокальных сочинениях лишь со второго десятилетия XVII века. В собраниях они, как правило, были немногочисленными и помещались в конец.

В свою очередь, собрания, включающие выписанные партии мелодических инструментов, можно разделить на две категории:

- 1) пьесы с участием мелодических инструментов *по желанию*. Подобная практика была особенно распространена в первой трети XVII столетия, когда функции инструментов сводились, в основном, к тембровому украшению и обогащению вокальной композиции. Формы альтернативного участия инструментов были следующими:

- а) в собрании партии не выписаны (что отмечено ремарками “Istromento se piace”, “per ripieno”). В этом случае инструменты дублируют вокальные партии в технике “colla parte”;

- б) партии выписаны, но их исполнение автор оставляет на усмотрение музыкантов (это могут быть инструментальные ригурнели “ad libitum”, или полноценная партия инструмента, добавляемая по желанию).

2) пьесы с *обязательными* инструментальными партиями. В эволюции светского концерта очевидна тенденция к закреплению инструментальных партий в качестве обязательного элемента композиции. Тесное взаимодействие вокального и инструментального начал (состоящее в их чередовании и/или соединении) характеризует концерты 1640–50-х годов.

Графические характеристики инструментальных партий в факсимиле дают наглядное представление о роли инструментов в композиции:

— «горизонтальное» расположение партий, когда вокальные и инструментальные партии выписаны последовательно, друг за другом, характерно для композиций, в которых инструменты звучат не одновременно с голосами, а поочередно, исполняя отдельные завершённые разделы, обозначаемые как ритурнель (*Ritornello*), симфония (*Sinfonia*) или, реже, соната (*Sonata*). При этом чистые вокальные и инструментальные краски не смешиваются; инструменты оттеняют голоса, служат тембровому обновлению.

— «вертикальное» расположение, когда вокальная партия и соответствующая ей по тесситуре инструментальная напечатаны на соседних разворотах листа, целесообразно в тех случаях, когда партии инструментов развернуты и звучат в одновременности с голосами. Подобное наложение вокальных и инструментальных красок, создающее особый, смешанный тембр, характерно для североитальянской традиции и восходит к ренессансной практике дублирования *colla parte*, отраженной в ряде публикаций ремарками “*ad libitum*”, “*se piace*” и др.

В разделе «Локализация концерта» очерчен ареал распространения светской концертной композиции в первой половине XVII века. Концерты, предусматривающие многочисленный инструментальный ансамбль (до одиннадцати голосов и инструментов), были востребованы при богатых итальянских дворах (Гонзага в Мантуе) и за пределами Италии, при дворах Габсбургов и Виттельсбахов, где культивировалось итальянское, и, в особенности, венецианское искусство. Так, большие составы предписаны в концертных собраниях капельмейстера императорского двора Габсбургов

Дж. Валентини и руководителя капеллы в Нойбурге-на-Дунае Марини. Представителям семьи Габсбургов посвящены Восьмая книга мадригалов и “Selva morale e spirituale” Монтеверди, а также “Concerto terzo” op. 16 Марини. Перечисленные собрания обладают схожим инструментальным составом: две скрипки, четыре виолы или тромбона различных регистров, basso continuo. Кроме того, светские собрания содержат «военные» мадригалы (“*madrighali guerrieri*”, по Монтеверди): у Валентини в буквальном смысле мадригал на военную тематику (милитаристский текст), у Монтеверди и Марини — аллегория любви-войны.

В разделе «“Concerto” в светской музыке Бьяджо Марини» подробно рассматриваются собрания светских концертов композитора, включая op. 2, 7, 13 и 16. Выявленные на материале собраний первой половины XVII века особенности вокально-инструментального письма (типы композиции, способы сочетания голосов и инструментов) проецируются на собрания Марини, что позволяет выявить общие и индивидуальные черты его композиционного метода.

Собрания 1620–1630-х годов (op. 2, 7) имеют одну общую особенность: инструментальные партии в факсимильных изданиях напечатаны внутри вокальных, соответствующих им по регистру, что является модификацией «горизонтального» способа фиксации партий. Такое необычное расположение инструментальных партий (аналоги мы обнаружили лишь в церковных собраниях Дж. Джакобби и И. Донати, а также в “*Scherzi musicali*” Монтеверди 1607 года) можно объяснить следующими причинами:

- в разделах, обозначаемых “Tutti”, инструменты дублируют голоса⁵;
- поскольку обязательное участие мелодических инструментов (скрипок и виол) предписано далеко не во всех пьесах, избран наиболее экономичный способ печати;
- такой способ записи позволял инструменталистам (не только исполнителям на щипковых, но также виолистам и скрипачам) в эпизодах “Tutti” одновременно играть и петь, что придавало звучанию бóльшую плотность и насыщенность,

⁵ Подтверждение этой гипотезы мы находим в церковном собрании Игнацио Донати «Лесные псалмы». Автор разъясняет в предисловии, что ремарка “Solo” обозначает вступление солирующего голоса, а ремарка “Tutti” указывает на совместные игру и пение всех участников ансамбля.

делая контрасты эпизодов “Tutti” и “Solo” особенно яркими. Практика синхронного пения и игры запечатлена в литературных и иконографических источниках этой эпохи (Т. Кориэт, Д. Веласкес).

В пьесах с участием мелодических инструментов из ор. 7 предусмотрен равновеликий вокальному инструментальный состав: две скрипки, три виолы различных регистров, виолон/ китаррон. В мадригалах “Deh come ancor” и “Ессо о Cinzia” ор. 7 инструменты участвуют по желанию (что обозначено ремаркой “se piace”), и их функция заключается в дублировании вокальных партий. Три последние пьесы собрания— “La bella Erminia”, “Tirinto mio”, “Crudel tu vuoi partire” содержат обязательные инструментальные партии; инструменты исполняют ритурнели и объединяются с голосами в разделах “Tutti”. Таким образом, у Марини встречаются оба способа вокально-инструментального взаимодействия: чередование голосов и инструментов и совмещенное звучание.

В собраниях Марини 1640-х годов (ор. 13, 16) инструментальные партии напечатаны в отдельных книгах, что отражает общую тенденцию, наметившуюся в эти годы в светских собраниях концертов. Способы взаимодействия голосов и инструментов уже опробованы в ранних собраниях, однако в целом степень присутствия последних и значимости в масштабах целого существенно возросла:

- 1) инструменты исполняют ритурнели, обрамляя вокальные эпизоды;
- 2) сопровождают сольные вокальные эпизоды;
- 3) объединяются с голосами в эпизодах “Tutti”, но при этом не дублируют их, а исполняют выписанные партии, которые, впрочем, производны от вокальных.

Таким образом, несмотря на возросшее значение инструментов в композиции, в концертах Марини нет их противопоставления голосам, то есть в понятии “concerto” еще не присутствует виртуозно-игровая составляющая, которая характеризует жанр концерта зрелого барокко. В эпизодах совместного звучания функция инструментальных партий состоит, в основном, в достраивании гармонической вертикали. Голоса и инструменты не противопоставляются друг другу: благодаря схожим интонационным и ритмическим контурам

воспринимаются на слух как целое. Марини остался верен принципу “*per ripieno*”, характеризующему «Концерты» ор. 7.

В разделе «Инструменты в концертах Марини» характеризуются функции инструментальных партий и разделов в вокальных опусах композитора. Выявлена и показана на примерах тенденция к проникновению инструментальной идиоматики в вокальный тематизм, обусловленная тесным взаимодействием голосов и инструментов в концертной композиции. Процесс обогащения вокального интонационного словаря посредством включения инструментальных идиоматических фигур, начатый в концертной композиции первой половины XVII века, повлиял на формирование вокального тематизма зрелого барокко.

В Главе III — «Поэзия в светских концертах Б. Марини» — рассматривается соотношение поэзии и музыки в концертной композиции Марини и его современников. Прослеживается влияние новых поэтических жанров, в частности, поэтической канцонетты Г. Кьябреры на структуру и стилистику светского концерта. Подчеркивается, что эстетика концертирования способствовала размыканию традиционной для вокальных жанров Возрождения тесной связи поэтической формы и музыкальной композиции.

В разделе «Поэзия высокой традиции в светском концерте первой половины XVII века» обсуждается проблема толкования композиторами жанра мадригала в условиях концертного стиля. Большинство сборников для вокально-инструментального ансамбля по-прежнему публикуются под заголовками “*Madrigali*“ (или “*Madrigali concertati*“), но одновременно обозначается тенденция к заголовкам более общего типа, таким как “*Concerti*”, “*Compositioni*” (у Марини), “*Musiche*” (у Валентини) и др. Это симптоматично, поскольку, помимо собственно мадригалов (то есть пьес в жанрах высокой ренессансной поэзии: мадригала, сонета, октавы и др.) такие собрания включают пьесы в новых жанрах (канцонетта, романеска и др.). Термин мадригал подразумевал, прежде всего, обращение к поэзии высокой традиции, для которой было характерно использование одиннадцатисложного стиха (часто — в сочетании с семисложником, как в жанре мадригала), который определял музыкальную

стилистику композиции. В концертных мадригалах степенности и возвышенному слогу мадригальной поэзии отвечала полифоническая сложность музыкальной ткани и изысканность композиционной структуры.

В разделе «Новая поэзия в концертном мадригале» показано, что композиторы-мадригалисты постепенно расширяли круг поэтических источников, обращаясь к поэзии своих современников. Марини принадлежал к академическим кругам, что объясняет его интерес к нестандартным формам мадригальной поэзии (например, нерифмованный стих в мадригале “Ahi Filii” op. 7) или к творчеству поэтов-авангардистов, таких как Чезаре Орсини и Гуидо Казони (“Ессо о Cinzia”, “Dolcissime voci”, “La bella Erminia” op. 7).

В разделе «Поэтическая структура и концертная композиция» рассматриваются структурные трансформации, которым подвергся мадригал в новых условиях эстетики концертирования. Уже на первом этапе эволюции концерта очевидна возросшая роль музыкального начала, которая отразилась в усложнении сквозной структуры (обусловленной нестрофической формой поэтического первоисточника) посредством введения элементов рефренности и репризности. Микро-рефрены содержатся в мадригалах Марини “Credetel voi” и “Tu pur partisti” из op. 7. В последнем имеется также реприза в динамизированном тугтийном изложении. Композиция мадригала “La bella Erminia” сочетает в себе черты остинатных вариаций на бас романески и репризной формы.

С закреплением инструментальных партий в качестве обязательного элемента композиции перед мадригалистами встала задача построения автономной, не зависящей напрямую от поэтической структуры, музыкальной драматургии, основанной на взаимодействии вокального и инструментального начал. В условиях концертного стиля оказались востребованными жанровые модели, в которых традиционно присутствовала инструментальная составляющая. Так в ансамблевый репертуар пришли жанры, в структуре которых традиционно существовало чередование вокальных и инструментальных разделов (гальярда, куранта, чакона), и те, чья структура допускала добавление инструментальных разделов без ущерба поэтической форме (строфическая ария, канцонетта).

В разделе «Канцонетта в поэзии и музыке рубежа XVI–XVII веков» прослеживается история этого жанра, условно говоря, в «доконцертный» период. На первом этапе бытования канцонетта была стилистически близка мадригалу, поскольку также сочинялась на одиннадцатисложник; отличие состояло в краткости композиции и отсутствии гармонических изысков. На исходе XVI в. были опубликованы поэтические канцонетты Габриэлло Кьябреры: их появление ознаменовало возвращение в высокую итальянскую поэзию коротких стихов (4-, 5-, 6- сложников) и строфических форм. Канцонетты Кьябреры были поначалу востребованы в сольном репертуаре; в нем закрепились куплетная структура с инструментальными ритурнелями. Жанровыми «двойниками» канцонетты выступали скерцо и ария. В 1610-х годах канцонетты появляются в собраниях многоголосной музыки. В условиях концертной стилистики канцонетта и мадригал вновь стали сближаться, что ярко демонстрирует собрание Марини op. 16. Результатом их взаимовлияния явились жанровые гибриды, в основе которых лежали различные сочетания жанровых признаков канцонетты и мадригала:

- канцонеттный стих и структура сочетаются с мадригальным стилем в музыке (концерты Марини из op. 16 “Ardimi, struggimi”, “Languir per un bel volto”);

- в рамках одной композиции совмещались мадригальный и ариозный стили письма, соответствовавшие сочетанию мадригального стиха и канцонетты в поэтическом первоисточнике (“Amor amaramente” Валентини, “Or che Giovanni” Марини).

Вторая из указанных разновидностей в рассматриваемый период в ряде случаев именуется кантатой (“Spiegghi i contenti suoi” Роветты). Сочетание стихов в разных размерах часто обусловлено драматической природой текста. Новые тенденции в итальянской поэзии XVII столетия, которые проявились в трансформации традиционных жанров, рождении новых форм и в значительных переменах, затронувших саму структуру поэтической строки, открыли новые выразительные возможности поэзии, в том числе диалогичность. Музыка в

значительной мере способствовала выявлению театрального начала, заложенного в поэтическом первоисточнике.

В разделе «Трактовка поэтических текстов: диалогичность и театральность» рассматривается влияние эстетики репрезентативности на концертную композицию. Уже Джеронимо Джакобби в «Концертных псалмах» (1609), фактически, уравнивает драматическое и концертируемое⁶. Репрезентативность была в одинаковой мере присуща как опере, так и жанрам, которые не были предназначены для театральной сцены: концертному мадригалу, канцонетте, диалогу, кантате. Концерт представляется несценическим аналогом оперы, особой формой «слышимого» театра, драматургия которого основана на смене составов (соответствующей появлению одного или нескольких персонажей на сцене), типов движения (статика в сольных эпизодах и подвижный танец в ансамблях), звукоизобразительности (например, поэтический образ «дрожащей пчелы» в романеске «Прекрасная Эрминия» из ор. 7 воплощен в трио высоких голосов в сопровождении двух скрипок).

В **Заключении** подведены итоги исследования, рассмотрены характерные для эпохи эстетические свойства концертной композиции, сформулированы основные выводы работы.

Трансформация вокальных жанров а *caprella* в новые, вокально-инструментальные, отразила смену музыкальных мод. В XVII веке тембровой гомогенности классического мадригала предпочитали тембровую разнородность вокально-инструментального концерта. Исполнение мадригала а *caprella* — опыт интраверсии, погружения в поэзию через совместное плетение музыкальной ткани. Исполнение концерта, с его драматическими контрастами — напротив, опыт экстраверсии, обретающий свой смысл в обращении к слушателю и в репрезентации поэзии.

Современники ценили концерт как образец искусства совместного музицирования и изящества игры без «многословной» виртуозности. Марини

⁶ «В эпизодах драматических, или концертируемых, в которых поют только один или два голоса, для того чтобы они прозвучали более ярко и воодушевленно, слова напечатаны большими буквами: таким образом, певец обратит на них особое внимание» (разрядка наша. — *К.Н.*).

владел этим искусством по долгу службы, будучи “maestro dei concerti” в капелле Виттельсбаха. Искушенность композитора в инструментальной игре определила особую роль инструментов в его сочинениях и обращение к жанрам, генетически связанным с инструментальной традицией: вариациям на оstinatный бас (романеска, чакона) и танцевальным песням (гальярда, куранта). Соседство голосов и инструментов в концертной композиции обусловило тесное взаимодействие вокального и инструментального начал не только на уровне формообразования, но и на уровне тематизма.

Светский вокально-инструментальный концерт, оставшись во многом феноменом своей эпохи, одновременно стал лабораторией жанров и форм зрелого барокко. Обращение к поэзии драматической природы, востребованной в концерте 1640-х годов, и связанное с ней стилистическое расслоение на разделы речитативного и ариозного характера, проложило путь жанру кантаты. В результате поисков адекватной музыкальной драматургии в условиях эстетики концертирования были опробованы разнообразные рефренные формы, ставшие основой для концертной формы зрелого барокко. Наконец, лежащее в основе концерта совместное «бытие» инструментов и голосов способствовало раскрытию способности инструментальной музыки, сопровождая слово, умножить силу и выразительность заложенного в нем аффекта, а в рамках инструментальных жанров — и заменить это слово.

Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Минобробразования РФ:

1. *Ноговицына, К. А.* «Эрминия» Гуидо Казони — Бьяджо Марини: ренессансный театр на барочной сцене [Текст] / К. А. Ноговицына // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 126–145.
2. *Ноговицына, К. А.* «Per voci e strumenti musicali»: концерт в итальянских публикациях светской музыки первой половины XVII века [Текст] / К. А. Ноговицына // Музыковедение. — 2015. — № 3. — С. 36–45.
3. *Ноговицына, К. А.* Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко [Текст] / К. А. Ноговицына // Научный вестник Московской консерватории. — 2015. — № 2. — С. 36–73.

Публикации в рецензируемых изданиях:

4. *Ноговицына, К. А.* Маньеристские метаморфозы в музыке Бьяджо Марини: со словами и без [Текст] / К. А. Ноговицына // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика. — Астрахань: ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. — С. 15–19.
5. *Ноговицына, К. А.* «Affetti» Бьяджо Марини в художественном контексте эпохи [Текст] / К. А. Ноговицына // Актуальные проблемы современного музыкального образования. Рязань: Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых, 2009. — С. 141–143.
6. *Ноговицына, К. А.* «Affetti» в музыке Бьяджо Марини: от теории аффектов к музыкальной практике [Текст] / К. А. Ноговицына // PAX SONORIS: история и современность. — Астрахань: Гос. фольклорный центр «Астраханская песня», 2009. — С. 13–18.