

УДК 784[450](091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_9_33

М.М. Попова

Москва

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

blutner@list.ru

РАЗГОВОРЫ «ГАЛАНТНОЙ» ЭПОХИ. ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИТАЛЬЯНСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ДУЭТОВ И ДИАЛОГОВ В МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

В статье рассматриваются два жанра итальянской вокальной музыки начала XVII в.: дуэт и диалог. Выявляются предпосылки их возникновения и стилистические различия, опирающиеся на принципы воплощения поэтических первоисточников в музыке. Наиболее полно эта разница проявляется в гармоническом решении вокального произведения, поэтому особое внимание уделено как поэтическому слову, так и его музыкальному оформлению; при этом выявляются определенные закономерности текстомузыкальной формы, иллюстрируемые несколькими очерками на примере двух вокальных произведений указанного периода.

Ключевые слова: вокальная музыка, итальянская музыка, дуэт, диалог, мадригал, basso continuo, basso seguente, гармония, риторические фигуры, текстомузыкальная форма.

Специфика музыкальной структуры диалогов и дуэтных мадригалов представляет научный интерес главным образом по трем причинам. Во-первых, нотных образцов этих произведений сохранилось немного, и их аудиозаписи встречаются довольно редко. Во-вторых, по данной теме нет источников на русском языке (в какой-то степени наша работа призвана восполнить этот пробел). В-третьих, подобные ансамбли, с одной стороны, обладали приметами традиционного стиля многоголосной вокальной музыки, а с другой – отражали активные творческие поиски в зарождавшемся тогда оперном жанре. Поэтому дуэты и диалоги подчас носят характер сценки, где между собой взаимодействуют несколько персонажей. Учитывая это, необходимо взглянуть на поэтические тексты, чтобы понять, что именно привлекло к ним композиторов, а затем выявить те выразительные средства, с помощью которых создавался музыкальный образ стихотворения.

Одним из самых авторитетных источников информации в этой области явля-

ется книга Джона Уэнэма «Дуэт и диалог эпохи Монтеверди»¹ [1]. Этот поистине капитальный труд английского учёного состоит из двух томов. Первый содержит исторические сведения и аналитические очерки, второй – нотный материал и переводы оригинальных текстов на английский язык. Кроме того, к данной теме в большей или меньшей степени обращались отечественные исследователи: Е.А. Юнеева [2], О.И. Журавлева [3], А.В. Булычева [4], К.А. Ноговицына [5], Л.Д. Пылаева [6–7], В.С. Козмин [8] и В.М. Барский [9]. Из зарубежных авторов отметим труды Б. Гликсона [10; 11], Дж. Маккина [12], Е. Розанда [13], К. Дальхауза [14], Н. Форчуна [15] и К. Палиски [16]. Однако отдельные аспекты темы оказались изучены недостаточно, в частности гармонические особенности итальянских вокальных дуэтов и диалогов.

¹ Клаудио Монтеверди [Claudio Giovanni Antonio Monteverdi, 1567–1643] – один из самых известных венецианских композиторов, творивших на рубеже двух эпох: позднего Ренессанса и раннего барокко.

Начало XVII в. было отмечено всплеском интереса к музыке для камерных ансамблей и сольному пению: дуэты, а также трио и квартеты с *basso continuo* (далее – *b. c.*) обретали всё большую популярность. К середине столетия этот тип светской композиции стал приоритетным, оттеснив пятиголосный мадригал на второй план. В количественном отношении суммарное число дуэтов и диалогов, сохранившихся с 1600–1643 гг., по сравнению с сольными произведениями составляет только половину. Тем не менее Уэнэму удалось найти и каталогизировать больше тысячи подобных ансамблевых сочинений в приложении ко 2-му тому своего труда. Наиболее интересные произведения он приводит целиком в современной нотации [1, vol. 2]. На основе этих примеров построена аналитическая часть его работы.

Энергичность и предприимчивость итальянцев, в частности активная торговля музыкальными изданиями в Венеции в первые четыре десятилетия XVII в., обеспечили сохранность большинства этих дуэтов и диалогов в печатных источниках. Однако в конце этого периода можно найти свидетельства упадка светской печатной продукции в Венеции. Причины этого никогда не были однозначно прояснены. Основным фактором, вероятно, стала вспышка чумы в 1630 г., имевшая ощутимые экономические и социальные последствия [17, с. 130].

Издательства Рима, другого крупного центра нотопечатания, в начале семнадцатого столетия не были ориентированы на публикацию сборников светской музыки. Большинство издателей и композиторов рассматривали этот город как рынок, более приспособленный для распространения церковной музыки. Свою роль сыграло и то, что римские светские музыкальные издания были объектами строгой цензуры со стороны церкви, как это показал Джованни

Франческо Анерио¹ в послании к читателю в своём сборнике «*Diparti musicali*» (Рим, 1617): «Если при пении некоторых из моих мадригалов вы встретите пропуски [в тексте. – М.П.], знайте, что это сделано для того, чтобы соответствовать указаниям моих настоятелей, которые не пропустят в печать любые слова, которые порой содержат оттенки чувственности, такие как “поцелуй”, “Бог”, применяемые к мирской любви; они могут быть легко почерпнуты из смысла текста» [1, vol. 1, p. 2]².

Поэтому не вызывает удивления желание некоторых римских композиторов издавать свои произведения за пределами Рима: например, Джироламо Фрескобальди³ – во Флоренции, Стефано Ланди⁴ и Лорето Виттори⁵ – в Венеции.

В светской композиции XVII в. сохранилось немало традиционных черт ренессансной музыки [18, с. 11]. Использовались, в частности, формы и стили письма, практически неотличимые от тех, что господствовали в конце XVI столетия. Так, сочинение и публикация полифонических мадригалов и канцонетт *a cappella* продолжались в

¹ Джованни Франческо Анерио (*Giovanni Francesco Anerio*, 1569–1630) – итальянский композитор, представитель римской школы, чей вклад в музыкальное искусство представляется особенно весомым в жанре оратории. Пытаясь противостоять консервативным убеждениям римского музыкального общества начала XVII в., он активно использовал в своих сочинениях находки Флорентийской камераты. Первым из композиторов римской школы использовал технику *облигато* (выписанные и специально обозначенные партии инструментов, которые нельзя опускать при исполнении произведения).

² Здесь и далее везде русский перевод автора статьи.

³ Джироламо Фрескобальди (*Girolamo Frescobaldi*, 1583–1643) – итальянский композитор, органист и клавесинист, один из самых видных представителей раннего барокко.

⁴ Стефано Ланди (*Stefano Landi*, 1587–1639) – итальянский композитор и педагог римской школы, один из влиятельнейших композиторов ранней оперы. Автор первой оперы на исторический сюжет «Святой Алексей» (*Il Sant'Alessio*, 1632).

⁵ Лорето Виттори (*Loreto Vittori*, 1600–1670) – итальянский певец-кастрат и композитор, пользовавшийся покровительством семьи Медичи. Автор оперы «Галатея» (*La Galatea*, 1639), которую обнаружили и реконструировали в 2005 г.

течение примерно 15 лет с начала века и пошли на убыль только к 1620 г. К этому времени мода на *b. c.* уже настолько укоренилась, что сочинение светской музыки *a cappella* приобрело оттенок сознательной консервативности.

Дуэты можно найти и в книгах монодий¹, и в мадригальных книгах², очень немного – в специальных дуэтных изданиях³.

В Италии в XVI в. возрос интерес к поэзии Петрарки, и некоторые композиторы по инерции следовали вкусам уходящего столетия. Но всё же поэзия XVII в. проходит под знаком Джамбаттисты Марино⁴ и его последователей – представителей маринизма⁵. Поэзию Марино характеризуют изобилие деталей, изощрённость стили и неожиданные метафоры. Сам же он считал, что поэзия должна поражать и ошеломлять. Уэнэм, отмечая поверхностность творчества Марино, всё же отводит ему значительное место в итальянской литературе.

Наряду с Марино следует отметить ещё одну важную фигуру среди поэтов того времени – Джованни Баттисту Гварини⁶. Как и Марино, он работал в жанре мадригала, но также писал

сонеты и более пространные произведения, откуда композиторы извлекали наиболее подходящие фрагменты. Оба литератора оказали значительное влияние на мадригальную поэзию анонимных авторов, чьи тексты тоже использовались для дуэтов.

Если попытаться наметить общие тенденции в итальянской поэзии этого времени, то в целом мы наблюдаем смещение акцентов по сравнению с XVI в.: к примеру, в любовной лирике платоническая неразделённая любовь в традициях Петрарки начала уступать место более явному чувственному влечению. Изменения затронули и форму: наблюдалось сознательное использование различных ритмических моделей [19, S. 103] и стихотворных форм [20, с. 125].

Дуэты можно разделить на две большие группы: с аккомпанементом (*concertato*) и без (*a cappella*). Исторически первый тип дуэта – без аккомпанемента. Уже к концу XV в. такие дуэты использовались в процессе обучения композиции и теории; примеры есть в трактатах, где, в частности, рассматривались проблемы нотации (один из ранних примеров подобного рода – «*Practica musicae*» Гаффриуса (*Gaffurius*), 1496)⁷. В этой группе выделяются дуэты без текстов, которые, по всей видимости, относились к сфере образовательной музыки. Но ни в одном сборнике нет указания на дидактическую цель. Догадываться о ней можно лишь по косвенным признакам (в частности, издатель Джироламо Скотто⁸ группировал произведения строго по ладам).

¹ Так поступили композиторы Доменико Мария Мелли (*Domenico Maria Meli*) и Доменико Брунетти (*Domenico Brunetti*), включившие дуэты в свои книги монодий (1602, 1606).

² Например, книги мадригалов Алессандро Гранди (*Alessandro Grandi*) *Madrigali concertati* (1615), Джованни Франческо Анерио (*Giovanni Francesco Anerio*) *Diporti musicali* (1617), Бьяджо Марини (*Biagio Marini*, 1618), Стефано Бернарди (*Stefano Bernardi*, 1619) и др.

³ Такие издания есть, к примеру, у Сиджизмондо д'Инди (*Sigismondo d'India*), *Musiche* (1615) и Джованни Валентини (*Giovanni Valentini*), *Musiche* (1622).

⁴ Джамбаттиста Марино (*Giambattista Marino*, 1559–1625) – итальянский поэт, представитель поэзии итальянского барокко. Наиболее известен своей поэмой «Адонис».

⁵ Маринизм (итал. *marinismo*), также сечентизм (итал. *secentismo*), – барочное литературное направление в итальянской поэзии (по имени поэта Джамбаттисты Марино).

⁶ Джованни Баттиста Гварини (*Giovanni Battista Guarini*, 1538–1612) – итальянский поэт, драматург и дипломат. Его огромное литературное наследие включает как стихотворные произведения и пьесы, так и трактат о теории поэзии, а также письма, посвященные различным вопросам культуры и искусства.

⁷ Gaffurius F. *Practica musicae*. Milan: Gulielmum signer Rothomagensem, 1496. 226 p.

⁸ Джироламо Скотто (*Girolamo Scotto*, ок. 1505–1572) – итальянский издатель, композитор, предприниматель и книготорговец. Наиболее влиятельный член компании «Издательский дом Скотто», снабжавшей нотной музыкальной продукцией всю Венецию. Его собственная музыка служила по большей части дидактическим целям: так, его двух- и трехголосные мадригалы являлись довольно редкими образцами среди сочинений этого жанра, предназначенного обычно для четырех-пяти голосов, но представляли большую ценность для обучения или любительского музицирования.

Отсутствие чётких указаний о дидактическом предназначении сборников может быть связано с тем, что мадригальные дуэты служили также пособием не только начинающим, но и опытным вокалистам, желавшим петь ансамблем. С этой целью для них делались своеобразные переложения полифонических мадригалов на два голоса. Этим занимались сами издатели дуэтов, следуя двум способам переложения: 1) верхний голос строго следовал мелодии оригинала (хотя сама она могла быть взята не только из верхнего голоса модели, но также из тенора и даже из баса); нижний голос представлял собой некое сочетание из нижних тонов оригинала (своеобразная редукция для двух голосов); 2) верхний голос составлялся на основе оригинала, а нижний аранжировщик (издатель) сочинял сам.

Подобные двухголосные мадригалы были предназначены в первую очередь для развлечения и лишь потом – для обучения. В пользу этого говорит тот факт, что после появления дуэта *concertato* ни одной новой коллекции не было издано. В XVII в. дуэт *a cappella* сохранил за собой только образовательную функцию, а развлекательную взял на себя дуэт *concertato*.

Дуэт *concertato* обладает двумя фундаментальными признаками: 1) наличие инструментального аккомпанемента; 2) запись в три строки: две – для двух голосов и одна – для *b. c.*, который представляет собой гармоническую опору, относительно независимую от контрапунктической игры вокальных партий. Дуэт *concertato* отмечен влиянием, с одной стороны, флорентийской монодии, с другой – мадригала XVI в. и канцонетты. Кроме того, в предыдущем столетии уже были примеры дуэтов с аккомпанементом¹.

¹ В XVI в. мадригалы часто исполнялись с инструментальным аккомпанементом: консорт, дублирующий голоса, или редукция партитуры на клавесине/лютне – исполнитель либо делал эту редукцию сам, либо брал её из другого источника [21, с. 85]. Ближе к концу XVI в. в некоторых книгах светской вокальной музыки наряду с партиями голосов печаталась и инструментальная

Особой группой являются дуэты с *basso seguente* [далее – *b. s.*]². Такой тип композиции можно назвать переходным: два голоса (один из которых бас), где линия баса является одновременно и *b. c.* То есть дуэт с аккомпанементом по привычке записывался на двух нотонаосцах.

Термин *диалог* композиторы XVI–XVII вв. широко использовали в двух основных значениях: 1) текст с разговором двух и более лиц; 2) композиция с чередованием сольных разделов и эхо или с контрастными частями, аналогичными обмену репликами в разговорном диалоге. В XVI в. это название применялось для разных типов светской композиции, например, полифонические мадригалы, эхо-мадригалы.

В начале XVII в. из-за упадка популярности мадригалов *a cappella* обозначение *диалог* стало использоваться только в связи с диалогическими текстами (темы, которые можно было представить в виде обмена репликами у разных персонажей). Именно здесь кроется главное отличие этого жанра от дуэта. В зависимости от смыслового содержания диалог мог представлять собой чередование сольных высказываний персонажей, в то время как дуэт по большей части подразумевал совместное звучание голосов. Кроме того, диалогические тексты чаще всего обыгрывали любовную тематику, в

транскрипция. Учитывая практику аранжировки тех же мадригалов, это выглядело так: брались два голоса из всего целого (чаще верхний и бас), а, к примеру, лютня играла остальные голоса с орнаментациями. В этом можно увидеть прототип дуэта *continuo* начала XVII в. Такое музицирование ни в коем случае не считалось нарушением оригинальной концепции. В начале XVII в. данная практика сохранялась.

² М.И. Катунян, рассуждая о становлении сокращённой записи для клавишных инструментов в многоголосных сочинениях, характеризует понятие *basso seguente* как «скомпилированный для органа голос, в котором сводятся в непрерывную линию все партии композиции, оказавшиеся в каждый момент композиции нижними» [22, с. 67]. Уэнэм же никак не поясняет этот термин. Однако можно понимать его и здесь в том же ключе; только компилировать здесь особенно нечего, и потому самым удобным выходом оказалось просто продублировать инструментальной линией партию нижнего голоса.

то время как дуэты могли быть написаны и на духовные сюжеты.

Любопытно, что диалоги могли вестись и на три голоса. Это связано с введением дополнительного действующего лица, чаще всего рассказчика, который комментировал события. Были диалоги и на четыре голоса: например, «Излил он пылающую душу...» Джозеффе Марини (*Gioseffe Marini. Sfogava un alma accesa*) задуман с участием следующих персонажей: Любовник, Любовь, Презрение и Поэт как рассказчик.

Среди диалогов выделяются так называемые *венецианские диалоги*. С исторической точки зрения это наиболее интересные образцы, поскольку композиторы, работавшие в этом жанре, внесли вклад в развитие ранней венецианской оперы, и схожие тенденции можно проследить в их диалогах. К сожалению, о венецианской опере мы можем судить только по дошедшим до нас произведениям Монтеверди. И в свете этого диалоги таких композиторов, как Джованни Феличе Санчес¹, Бенедетто Феррари², Николо Фонтеи³ и Джованни Роветта⁴, особенно важны, поскольку отражают их потенциальный оперный стиль.

Сопоставляя дуэты и диалоги с точки зрения гармонии, мы пришли к выводу, что стилистика дуэтов в чём-то оказывается проще, так как перед компози-

торами стояли иные задачи. Во-первых, в дуэте текст чаще шёл от имени одного лица (своеобразный монолог), и при всех душевных волнениях и переживаниях герой оставался один. Диалог же – это разговор минимум двоих участников, а значит, перед композитором стояла задача дифференцировать реплики каждого героя. Учитывая то, что для музыки всегда интереснее какая-нибудь драматичная ситуация (ссора или просто выяснение отношений), в ходе которой настроение у действующих лиц меняется, композиторы нередко позволяли себе экспериментировать с диссонансами, что подчас выходило за рамки привычных гармонических схем. В дуэтах подобная буквальность была, видимо, ни к чему. И всё же в них тоже есть свои особенности: поскольку дуэты создавались для развлечения, композиторы иногда позволяли себе в них, как бы шутя, «попирать» гармонические правила.

Поскольку мы имеем дело с анализом текстомузыкальной формы⁵, то необходимо предварительно коснуться проблем построения текста (его структуры, общего смысла в целом и отдельные слов в частности), а затем рассмотреть его музыкальное воплощение [23, с. 76].

В рамках статьи раскрывать каждый отдельный прием не представляется возможным, поэтому наиболее показательные из них включены в аналитические таблицы, где для каждой строки вербального текста также указаны лад и каденции.

Анализ музыкального материала в настоящем очерке предполагает рассмотрение следующих параметров:

1) **Лад.** Музыкальный материал дуэтов и диалогов демонстрирует постепенный переход от модального мышления к тональному. Об этом могут свидетельствовать каденционный план и отдельные гармонические обороты [24, с. 60–61].

¹ Джованни Феличе Санчес (*Giovanni Felice Sances*, 1600–1679) – итальянский певец и композитор. Большую часть своей жизни (более 40 лет) служил при дворе императора Фердинанда III в Вене. Пользовался прижизненной славой во всей Европе.

² Бенедетто Феррари (*Benedetto Ferrari*, ок. 1603–1681) – итальянский композитор (в основном оперный) и либреттист. Один из основателей первого коммерческого оперного театра в Венеции.

³ Николо Фонтеи (*Nicolò Fontei*, ок. 1600 – ок. 1647) – итальянский композитор и органист. Среди его сочинений особенно примечательны три тома «Поэтических странностей, положенных на музыку» для 1–3-х голосов (*Bizzarrie poetiche poste in musica*; 1635, 1636, 1639).

⁴ Джованни Роветта (*Giovanni Rovetta*, 1595/97–1668) – итальянский композитор и капельмейстер собора Святого Марка в Венеции. Автор огромного количества духовной музыки, мадригалов, месс, псалмов и мотетов.

⁵ Текстомузыкальная форма – это такая форма музыкального произведения, которая определяется особенностями строения его поэтического текста.

2) **Связь жанра с текстом и типом письма.** Как уже отмечалось, дуэты и диалоги суть совершенно разные жанры. Однако тип письма в них скорее однороден, нежели контрастен (для обоих жанров характерно сопоставление полифонического и гармонического письма). Кроме того, есть находки несколько иного плана, когда применялись разные стили письма: например, *stile concitato*¹, а также особая техника под названием «шагающий бас» (активное движение баса четвертями и восьмыми, существенно оживляющее гармонический профиль партитуры).

3) **Риторические фигуры.** Средства выразительности, которые композиторы использовали для наиболее яркого воплощения различных эмоциональных оттенков избранных ими стихотворений, представляют особый интерес в вокальной музыке. Взаимодействие риторических фигур с гармоническими средствами (особенно с хроматизмами) [9] составляет одну из характерных черт подобных музыкальных произведений.

Интересно, что исследователь риторических фигур в западноевропейской музыке О.И. Захарова признаёт в этом плане за XVII в. поворотное значение. Автор отмечает: «Показательно, что именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать самые различные и достаточно определённые, по мысли музыкантов той эпохи, чувства, представления» [25, с. 14].

В качестве примеров приведём здесь анализ одного диалога и одного дуэта.

Джованни Феличе Санчес. «Тирси жаждал смерти» (диалог, 1633) (текст Дж. Б. Гварини)²

Фестаурус: Тирси жаждал смерти.

Его восторженные глаза устремлены
на ту, кого он обожает;
Которая от него пламенела не меньше
И сказала ему:

Филли: Увы, любовь моя,

Ах, не умирай пока,
Ведь я жажду умереть с тобою.

Фестаурус: Тирси сдерживал своё желание,
Что подталкивало его жизнь
к последнему часу.

Он и чувствовал смерть,
и не мог умереть.

И пока его взгляд был
прикован к тем божественным глазам,
И испил он тогда любовный нектар,
Его прекрасная нимфа, которая уже
ощущала приближение
Вестников Любви,
Сказала с томным
и трепещущим взглядом:

Филли: Умри, моё сердце, ибо я умираю.

Фестаурус: На что пастух ответил:

Тирси: Ах, и я, жизнь моя, умираю.

Трио: Так умерли счастливые влюблённые
Смертью, столь сладостной и приятной,
Что для того, чтобы умереть снова,
они вернулись к жизни.

При обсуждении этого диалога нельзя пройти мимо поэтического текста, созданного Гварини. Альфред Эйнштейн откровенно осуждал его: «Это намного непристойнее, чем грубейший маскарад... Его нельзя в дальнейшем удалить из истинной поэзии, ведь всё же это мадригальный текст, который чаще всего использовался в так называемую Золотую эпоху жанра» [1, vol. 1, p. 226]. Уэнэм склонен защищать Гварини, отмечая, что для умонастроений XVII в. такое суждение слишком категорично. Стихотворению действительно присущ явный эротический подтекст. При этом Уэнэм отмечает юмористический аспект данного текста, который Эйнштейн упу-

¹ *Stile concitato* (итал. «взволнованный стиль») – особый стиль барочной музыки, изобретателем которого считается Монтеверди. Стремясь вывести музыку из спокойного и умеренного состояния, композитор насыщает её расширенными трелями и часто повторяющимися нотами для передачи состояния возбуждения или гнева.

² Оригинальное название: *Tirsi morir volea*.

стил; композитору же он, очевидно, пришёлся по душе.

Проблему введения в диалог рассказчика Дж.Ф. Санчес решает просто: он вводит третье лицо (Фестауруса) и обозначает своё произведение как *dialogo amoroso a tre voce*¹ (как мы уже разобрались, это было симптоматичное явление эпохи). Самая важная роль в произведении – именно у Фестауруса, и она поручена басу. Уэнэм отмечает некоторую свободу использования данным композитором этого голоса (по сравнению с современниками). Здесь наблюдается сравнительно большее разнообразие способов изложения басовой партии: она то вторит линии *b.c.*, то украшается или варьируется. Эти приёмы обогащают музыкальное развитие и подчёркивают смысловые различия разделов текста. Также отметим активное использование басового диапазона: скачки баса на дециму в т. 8 (пример 1) и гаммообразный пассаж в т. 36, охватывающий тот же интервал (пример 2):

Пример 1: Дж.Ф. Санчес. «Тирси жаждал смерти», такты 8-10



Пример 2: Дж.Ф. Санчес. «Тирси жаждал смерти», такты 36-38



Интересно, что Уэнэм, анализируя этот диалог, выносит несколько любопытных суждений не только о гармонических тонкостях произведения, но и об оборотах, характерных для этого композитора вообще.

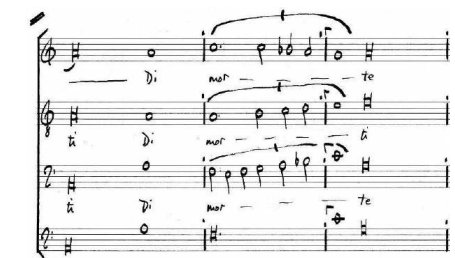
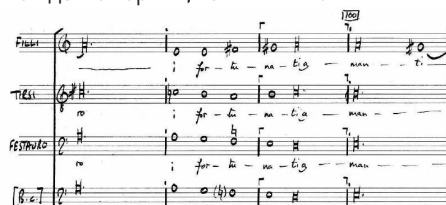
В частности, он отмечает «любимый диссонанс» Санчеса (большую нону), которая обозначает в этом дуэте любовное томление пастушки. В кульминации использована фригийская каденция с нарастающей степенью диссонантности (пример 3, такты 65-66 и 68-69).

Пример 3: Дж.Ф. Санчес. «Тирси жаждал смерти», такты 65-69



Удовольствие от «смерти» любовников передано подчёркиванием перечений² в тактах 98 и 102 (пример 4), напоминающих, по мнению исследователя, мантуанские мадригалы Монтеверди.

Пример 4: Дж.Ф. Санчес. «Тирси жаждал смерти», такты 97-102



Таким образом, гармоническое своеобразие этого диалога состоит именно в музыкальном претворении ключевых слов текста, что с большим мастерством и вкусом делает композитор (Таблица 1).

¹ Дословно: любовный диалог на три голоса.

² Перечение – такие вводные тоны к разным устойчивым тонам, которые между собой образуют проходящий диссонанс.

Таблица 1. Тексто-музыкальный анализ диалога «Тирси жаждал смерти»
(музыка Дж.Ф. Санчеса, текст Дж. Б. Гварини)

Строка текста	Перевод	Риторические фигуры и другие приёмы	Каденции ¹ , ступени (лад <i>d дорийский</i>)
Festauro: Tirsi morir volea	Фестаурис: Тирси жаждал смерти	На слове <i>volea</i> (желал) на басу <i>b</i> берётся задержанием септима	V, фригийская клаузула ²
Gl'occhi mirando di colei ch'adora	Его восторженные глаза устремлены на ту, кого он обожает,	Распевы шестнадцатыми на слове <i>gl'occhi</i> («глаза»); с пунктиром на словах <i>di colei</i> (на ту)	III, басовая клаузула
Ond'ella, che di lui non men ardea	Которая от него пламенела не меньше	На словах <i>che di lui non men ardea</i> – ход в объёме уменьшенной квинты	VI, басовая клаузула
Gli disse: Filli: Oimè, ben mio	И сказала ему: Филли: Увы, любовь моя,	Техника «шагающего баса»; на словах <i>Gli disse</i> («и сказала») на басу <i>f</i> – снова септима с задержанием	на словах <i>Gli disse</i> : II, мажорная, фригийская; далее – VI, мажорная (доминанта к <i>e</i>), сопрановая клаузула; при повторении I, мажорная (доминанта к <i>G</i>)
Deh non morir ancora	Ах, не умирай пока:		I, мажорная, басовая клаузула; при повторении IV, басовая клаузула
Che teco bramo di morir anch'io	Ведь я жажду умереть с тобою!		V, басовая клаузула; при повторении I, басовая клаузула
F.: Freno Tirsi il desio	Ф.: Тирси сдерживал своё желание,	Подчёркнуто слово <i>freno</i> (сдерживал): распев шестнадцатыми фигурой <i>circulatio</i>	V, плагальная каденция
Ch'avien di per sua vita all'hor finire	Что подталкивало его жизнь к последнему часу.	Имитационные переключки пунктирными ритмами между вокальной партией и <i>b.c.</i> ; на словах <i>all'hor finire</i> (к последнему часу) большой распев	III, басовая клаузула
E sentia morte, e non potea morire	Он и чувствовал смерть, и не мог умереть.	Сопоставление гармоний <i>F</i> и <i>D</i> на словах <i>e sentia morte</i> («и чувствовал смерть»)	V, басовая клаузула
E mentre fisso il guardo pur tenea	И пока его взгляд был прикован	Распев на <i>e</i> в октаву	остановка на секстаккорде IV ступени

¹ Каденция (итал. *cadenza*, от лат. *cadere* – падать, также каданс фр. *cadence*) в тональной музыке – типовой гармонический оборот, завершающий музыкальное построение любого уровня (фразу, период, раздел формы, всю композицию).

² Клаузула – в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения (одноголосной либо многоголосной полифонической) – формульный мелодический оборот, завершающий музыкальное построение (любой раздел формы).

Ne' begl'occhi divini	К тем божественным глазам,		IV, сопрановая клаузула
E 'l nettare amoroso indi bevea	И испил он тогда любовный нектар.		I, сопрановая клаузула
La bella ninfa sua, che gia vicini	Его прекрасная нимфа, которая уже ощущала приближение		III, басовая клаузула
Sentia i messi d'Amore	Вестников Любви,		VII, басовая клаузула; при повторении IV, басовая клаузула
Disse, con occhi languidi e tremanti	Сказала с томным и трепещущим взглядом.	На басу <i>f</i> септима задержанием. На словах <i>languidi e tremanti</i> («томным и трепещущим») сначала увеличенная секунда между голосом и басом (<i>f-gis</i>), затем малая секунда (<i>f-fis</i>)	II, мажорная, фригийская
Filli: Mori, cor mio, ch'io moro.	Филли: Умри, моё сердце, ибо я умираю.	Параллелизм трезвучий в партии <i>b. c.</i> : <i>e, D, E</i>	V, басовая клаузула; при повторении – I, басовая клаузула; V, басовая клаузула; I, басовая клаузула; IV, басовая клаузула; VII, басовая клаузула; III, басовая клаузула
Fe.: Cui rispose il pastore	Ф: На что пастух ответил:	На басу <i>a</i> септима задержанием	IV, теноровая клаузула
Tirsi: io, mia vita, moro	Тирси: Ах, и я, жизнь моя, умираю.		IV, басовая клаузула; V, басовая клаузула; I, басовая клаузула; IV, басовая клаузула; VII, басовая клаузула; I, басовая клаузула
Tutti: Così moriro i fortunate amanti	Все: Так умерли счастливые влюблённые	Смена метра (трёхдольный) и мензуры	V, басовая клаузула
Di morte si soave e si gradita	Смертью, столь сладостной и приятной,	Перечение на словах <i>di morte</i> («смертью»): <i>b</i> напротив <i>a</i>	V, басовая клаузула
Che, per anco morir tornare in vita	Что для того, чтобы умереть снова, они вернулись к жизни.		III, басовая клаузула; при повторении I, басовая клаузула; IV, басовая клаузула; I, басовая клаузула

Музыкальная форма этого диалога строится в полном соответствии с разделами поэтического текста: фрагменты прямой речи персонажей отграничены от комментариев рассказчика. Иносказательность текста дает Санчесу множество возможностей «раскрашивать» ключевые слова. Так, все упоминания о смерти композитор украшает рельефным звучанием диссонансов, а «терпкие» задержания выделяют также томные междометия возлюбленной Тирси. Особой иллюстративности Санчес добивается в той строфе, где говорится о сдерживании желания: фигура *circulatio* здесь выражает «вращение» эмоций по замкнутому кругу, которым нет выхода: стремительность взлёта и падения пассажей при упоминании «последнего часа жизни» пастуха придаёт повествованию комический эффект. Другой пример прямого обозначения действия в музыке – попытка композитора передать даже *взгляд* персонажей. Так, взгляд Тирси *прикован* к его нимфе, и потому вокальная партия тоже концентрируется вокруг одной ноты. «Смерть» влюбленных становится кульминацией музыкального произведения, где стремление к апогею чувств подчеркивает оживленная имитация в диалоге главных персонажей. В заключительном разделе Санчес специально меняет метр на трёхдольный, ещё больше отделяя его от всего предыдущего: здесь трио всех участников сцены представляет своеобразный шуточный вывод из всей ситуации. Такой приём, как переченная, тоже несёт юмористический подтекст, намекая слушателям на то, что смерть героев не была настоящей.

Мартино Пезенти¹. «Пылаю, но не смею тайный пыл души открыть» (дуэт, 1638) (текст Дж. Марино)²

Пылаю, но не смею тайный пыл
Души открыть,
Ведь молчаливый, обжигающий,
Почти невидимый удар молнии
Выжигает меня изнутри,
не проявляясь снаружи.
В моих взглядах и вздохах Любовь
Часто стремится открыть мою страсть,
Но, побеждённый страхом,
пылающий огонь
Бежит с моего лица и поселяется
в сердце.
Так дрожу я и замираю, пока моё лицо
разгорается всё больше.
Теперь, несчастный, я жду,
Что ты дашь лекарство
от невидимой болезни.
Страдай и оставайся немой,
о моё сердце, и создай приют
Этому прекрасному огню. Гори, и пусть
Грудь моя станет могилой
для твоего пепла.

Эта композиция необычна тем, что сочетает в себе два жанра, каждому из которых соответствует самостоятельный раздел дуэта. Первый раздел (до слов «*Soffri...*» / «Страдай...»), по сути, является предисловием (интрадой) ко второму. Это более или менее классический образец мадригала со сменами техники письма (с контрапунктического на аккордовое и обратно). Второй раздел – пассакалья (вариации на нисходящий верхний тетракорд лада у баса), в котором распеваются три заключительные строки текста (Таблица 2).

¹ Мартино Пезенти (*Martino Pesenti*, 1600–1648) – венецианский композитор, органист и клавесинист. Родился слепым и страдал от паралича. Работал исключительно в Венеции, являясь учителем музыки, настройщиком и музыкантом, выступавшим на балах венецианской знати. Был хорошим другом издателя Алессандро Винченти, который опубликовал полное собрание сочинений Пезенти в 1630 г. и назвал его в своём восторженном посвящении «Чудом нашего века».

² Оригинальное название (по первым строкам): *Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore dell'alma aprir.*

Таблица 2. Тексто-музыкальный анализ дуэта «Пылаю, но не смею тайный пыл души открыть» (музыка М. Пезенти, текст Дж. Марино)

Строка текста	Перевод	Риторические фигуры и другие приёмы	Каденции, ступени (лад <i>d</i> дорийский)
Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore	Пылаю, но не смею тайный пыл	Большое внимание слову <i>ardo</i> (пылаю): начало – <i>suspuration</i> с падением на кварту у каждого голоса; затем каноническая имитация с вкраплением <i>saltus duriusculus</i>	VII, теноровая клаузула
Del'alma aprir	Души открыть,		V, теноровая клаузула; при повторении III, теноровая клаузула
Che'l tacito, cocente	Ведь молчаливый, обжигающий,	Каноническая имитация	III (органный пункт <i>f</i>)
Quasi invisibil fulmine cadente	Почти невидимый удар молнии	Каноническая имитация; речитация на звуке <i>f</i> (восьмые)	III (органный пункт <i>f</i>)
Dentro mi strugge e non appar di fore	Выжигает меня изнутри, не проявляясь снаружи.	На слове <i>strugge</i> задержание – септаккорд на басу <i>b</i> ; секундовое задержание на словах <i>di fore</i> («снаружи»)	Полустроичная каденция ¹ – V, теноровая клаузула (фригийская); строичная каденция ² – I, басовая клаузула
Ben negli sguardi e ne' sospiri Amore	В моих взглядах и вздохах любовь	Каноническая имитация; на слове <i>Amore</i> («Любовь») – смена техники письма, половинные длительности	VI, сопрановая клаузула
L'arsura palesar cerca sovente	Часто стремится открыть мою страсть.	Фигура <i>anabasis</i> на словах <i>l'arsura palesar</i> («открыть страсть»).	III, басовая клаузула
Ma vinta dal timor la fiamma ardente	Но, побеждённый страхом, пылающий огонь	Распев слова <i>la fiamma</i> (огонь) с ритмической фигурой: восьмая с точкой – две тридцатьвторые	VII, теноровая каденция
Fugge, fugge dal volto e si concentra al core	Бежит с моего лица и поселяется в сердце.	Каноническая секвенция, шестнадцатые (<i>fugge</i>)	Полустроичная каденция – VI; строичная каденция – I (взяты сопоставлением гармоний)
Così tremo et agghiaccio ove la mia face più a vampa	Так дрожу я и замираю, пока моё лицо разгорается всё больше.	На слове <i>tremo</i> («дрожу») – выписанная трель; сначала исполняется голосами по очереди, затем в канонической имитации. На слове <i>vampa</i> («разгорается») – «взлёт»-распев на октаву вверх	III, плагальная
Hor chi, misero aspetto	Теперь, несчастный, я жду,		V, сопрановая клаузула

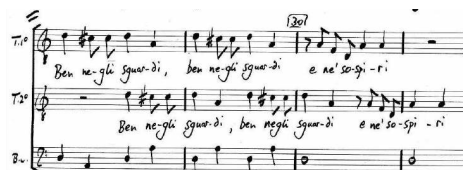
¹ Полустроичная каденция – каденция, соответствующая окончанию синтагмы текстовой строки в нефинальной позиции.

² Строичная каденция – каденция, соответствующая окончанию синтагмы текстовой строки в финальной позиции.

Che à non veduto mal rimedio dia	Что ты дашь лекарство от невидимой болезни.	<i>Anabasis</i> общим диапазоном в полторы октавы	V, плагальная
Soffri e taci, o mio cor, fatto ricetto	Страдай и оста- вайся немым, о моё сердце, и создай приют	Слово <i>soffri</i> («страдай») – <i>suspuration</i>	
Di sì bel foco. Incenerisci, e sia	Этому прекрас- ному огню. Гори, и пусть	Слово <i>foco</i> («огонь») – <i>ana- basis</i> (снова почти полто- ры октавы), затем <i>saltus duriusculus</i>	Полустручная каденция – I, басовая клаузула
De le ceneri tue sepolcro il petto	Грудь моя станет могилой для тво- его пепла.	При последнем повторении слов <i>sepolcro il petto</i> («грудь моя станет могилой») смена метра на двудольный	I, басовая клаузула

Вокальное письмо первого раздела отмечено преобладанием канонического имитирования с гармоническими участками (движение параллельными интервалами). Сам раздел можно расчленить на три подраздела и переход. Первый подраздел характеризуется «застылостью» гармонии: выдержанные органые пункты и соответствующие каденции I, V и III ступеней лада (d, дорийский), речитативный характер фраз. Второй подраздел (пример 5, т. 28) начинается бесконечным каноном; он также отмечен более активным движением баса (в том числе кварто-квинтовыми шагами) и показом новых ступеней лада (VI, VII).

Пример 5: М. Пезенти. «Пылаю, но не смею тайный пыл души открыть», такты 28-30



Характерно внимание к ключевым словам *fiatma* («пламя») и *fugge* («бежит») в канонической секвенции шестнадцатыми (пример 6).

Пример 6: М. Пезенти. «Пылаю, но не смею тайный пыл души открыть», такты 41-47



Третий подраздел (т. 54) акцентирует слова *così tremo* («так дрожу») выписанной трелью – сначала поочерёдно, затем каноном в голосах (пример 7).

Пример 7: М. Пезенти. «Пылаю, но не смею тайный пыл души открыть», такты 64-66



После кадансирования на доминанте начинается новый раздел – пассакалья. Выставлен темп (*Adagio*), изменен метр (с четырехдольного на трёхдольный), что повлекло за собой определённый ритмический и, соответственно, гармонический пульс, в корне отличный от первого раздела. Словно началась другая музыка. Обозначенными средствами выделены последние строки текста, отражающие обращение к сердцу (*Soffri e taci, o mio cor*, «Молчи и страдай, о моё сердце»). В трактовке Пезенти этот невероятный по тонкости и красоте поэтический образ приобретает особый вес, так как здесь герой обращается к самому себе (пример 8).

Пример 8: М. Пезенти. «Пылаю, но не смею тайный пыл души открыть», такты 82-89



Подводя итоги, подчеркнем, что предпосылки для возникновения дуэта и диалога были разными, и потому эти жанры должны рассматриваться как совершенно различные явления

вокального искусства XVII в. Об их различиях говорят следующие параметры:

1. поэтическое содержание (диалогами композиторы называли произведения, написанные на диалогические тексты);

2. количество голосов (в дуэте – два, в диалоге возможны три или четыре – за счет введения рассказчика);

3. музыкально-выразительные особенности (диалоги в основном представляли собой обмен сольными репликами, дуэты – совместное звучание голосов; очевидны более простые гармонии в дуэтах по сравнению с диалогами).

Поскольку в вокальном произведении музыка, как правило, строго следует за текстом, поэтический первоисточник во многом определяет композицию музыкального целого, будь то сцена сквозного строения, строфическая форма или форма, чётко членимая на разделы. Границы этих разделов устанавливаются в том числе и гармоническими средствами: каденциями разной степени иерархической значимости.

В целом можно говорить о том, что диалоги – детище наступающей театральной эпохи. То, что было редкостью в дуэтах (виртуозные партии, включение инструментальных симфоний, *stile concitato*), было вполне уместно в диалогах как предвестниках оперных сцен. Бытование этих жанров в итоге оказалось принципиально различным: камерное, домашнее музицирование (дуэт) – и театральная сцена (вероятно, диалоги исполнялись либо при дворе, либо в домах у аристократов).

Список литературы

1. Whenham J. Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi. Vol. 1. Ann-Arbor: UMI Research Press, 1982. XII, 287 p.; Vol. 2. 469 p.
2. Юнеева Е.А. Музыкальная культура Италии XVII – XVIII вв.: феномен барочной оперы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Волгоград, 2015. 32 с.
3. Журавлева О.И. Итальянский музыкальный театр эпохи барокко: его традиции в современном вокальном исполнительстве и образовании // Развитие современного образования: опыт теоретического и эмпирического анализа: монография / Г.В. Акименко, Д.Б. Арганчиева, Ю.Н. Арсеньев, Е.В. Везетиу и др. Петрозаводск: Междунар. центр науч. партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2021. С. 104-131.

4. Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. Москва: Аграф, 2004. 448 с.
5. Ноговицына К.А. Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / МГК им. П.И. Чайковского. Москва, 2015. 22 с.
6. Пылаева Л.Д. О проявлении принципов риторической диспозиции в свете теории переменности функций музыкальной формы // Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. Москва: НИЦ «Моск. консерватория», 2009. С. 92-101. (Науч. тр. / МГК им. П.И. Чайковского, каф. теории музыки; Сб. 64).
7. Пылаева Л.Д. «Страстные ритмы» во французских *danses chantées* (к проблеме соотношения слова и музыки) // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2009. № 2 (5). С. 132-135.
8. Козмин В.С. Основоположник оперы – музыкальной драмы Клаудио Монтеверди (450 лет со дня рождения) // Проблемы музыкально-исполнительского искусства и образования: материалы Междунар. науч.-практ. конф. / МПГУ; науч. ред. Г.П. Стулова. Москва: Чехов. Печат. Двор, 2018. С. 119-126.
9. Барский В.М. Тайное хроматическое искусство в музыке позднего средневековья и Возрождения // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: материалы Музыковед. конгр. [Моск. консерватория, 27 сент. – 1 окт. 1989 г.] / сост. Т.Б. Баранова. Москва, 1989. С. 322-329.
10. Glixon B.L. *Studies in Seventeenth-Century Opera*. Routledge, 2010. 514 p.
11. Glixon B., Glixon J. *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 424 p.
12. McKean J. The 17th-century dramatic voice, sacred and secular // *Early Music*. 2021. Vol. 49, Iss. 2 (May). P. 312-314.
13. Rosand E. *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press, 2007. 684 p.
14. Dahlhaus C. *Musikalischer Humanismus als Manierismus* // *Musikforschung*. 1982. № 2. P. 122-129.
15. Fortune N. Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey // *The Musical Quarterly*. 1953. Vol. 39, № 2 (Apr.). P. 171-195.
16. Palisca C.V. *The Beginnings of Baroque Music: Its Roots in Sixteenth-Century Theory and Polemics*. Ph.D. Dissertation Music. Cambridge: Harvard University, 1954. 5, IX, 399 p.
17. Филиппов Б.А. История Нового Времени: курс лекций. Ч. 1: [машинопись] / Православ. Св.-Тихон. гуманит. ун-т. Москва, 2002. 156 с.
18. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни / МГК им. П.И. Чайковского. Москва: Композитор, 2007. 424 с., [1] л. цв. карт.
19. Leopold S. *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des fruhen 17. Jahrhunderts*. Band 1: Abhandlung. Laaber: Laaber-Verlag, 1995. VIII, 298 S. (Analesta musicologica; 29/I).
20. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха / Междунар. ассоц. творч. интеллигенции «Мир культуры». 2-е изд. (доп.). Москва: Фортуна Лимитед, 2003. 271 с.

21. Лыжов Г.И. Исполнительская аранжировка вокальных полифонических сочинений на рубеже XVI–XVII вв.: между полифонической и гомофонной формой // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы науч.-практ. конф. / МГК им. П.И. Чайковского, Коллегия старин. музыки, Каф. истории зарубеж. музыки; сост. и ред.: Р.А. Насонов, М.Л. Насонова. Москва: Прест, 1999. С. 81-91.
22. Катунян М.И. Нотация бассо континуо: текст и контекст // *Ars notandi: Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции, посвященной тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского*. Москва: НИЦ «Моск. консерватория», 1997. С. 63-81. (Науч. тр. / МГК им. П.И. Чайковского, каф. теории музыки; Сб. 17).
23. Рымко Г.А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / МГК им. П.И. Чайковского. Москва, 2014. 26 с.
24. Холопов Ю.Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: материалы науч.-практ. конф. / МГК им. П.И. Чайковского, Коллегия старин. музыки, Каф. истории зарубеж. музыки; сост. и ред.: Р.А. Насонов, М.Л. Насонова. Москва: Прест, 1999. С. 39-84.
25. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва: Музыка, 1983. 77 с.: нот. ил. (Вопросы истории, теории, методики).

Сведения об авторе:

Попова Маргарита Михайловна, редактор Отдела фестивалей, конкурсов и специальных мероприятий Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

Большая Никитская ул., 13, Москва, 125009
blutner@list.ru

Дата поступления статьи: 15.08.2022

Одобрено: 23.09.2022

Дата публикации: 28.09.2022

Для цитирования:

Попова М.М. Разговоры «галантной» эпохи. Гармония в итальянских дуэтах и диалогах первой половины XVII века // *Сфера культуры*. 2022. № 3 [9]. С. 33-50.
DOI: 10.48164/2713-301X_2022_9_33

УДК 784(450)[091]

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_9_33

M.M. Popova

Moscow

Tchaikovsky Moscow State Conservatory

blutner@list.ru

CONVERSATIONS OF THE “GALLANT” ERA. HARMONIC FEATURES OF ITALIAN VOCAL DUETS AND DIALOGUES IN THE MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY

The article deals with two genres of Italian vocal music of the beginning of the 17th century: the duet and the dialogue. The preconditions of their emergence and stylistic differences are revealed based on the principles of expressing poetic texts in music. This difference manifests itself most fully in the harmonic solution of a vocal piece, so special attention is paid to both the poetic text and its

musical expression; in so doing, certain regularities of the musical-poetic formal structure are revealed, illustrated by analytical essays as exemplified by two vocal pieces of the stated time period.

Keywords: vocal music, Italian music, duet, dialogue, madrigal, *basso continuo*, *basso seguente*, harmony, rhetorical figures, musical-poetic formal structure.

References

1. Whenham, J. (1982) Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi. Vols. 1-2. Ann-Arbor: UMI Research Press. (In English).
2. Yuneeva, E.A. (2015) *Muzykal'naya kul'tura Italii XVII – XVIII vv.: fenomen barochnoj opery: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Seventeenth-eighteenth-century Musical Culture of Italy: the Phenomenon of Baroque Opera: an abstract of the Ph.D. thesis in art studies]. Volgograd. (In Russian).
3. Zhuravleva, O.I. (2021) Ital'yanskij muzykal'nyj teatr e'poxi barokko: ego tradicii v sovremennom vokal'nom ispolnitel'stve i obrazovanii [Italian Musical Theater of the Time of Baroque: Its Traditions in Contemporary Vocal Performance and Education]. *Razvitie sovremennogo obrazovaniya: opyt teoreticheskogo i e'mpiricheskogo analiza: kollektivnaya monografiya* [The Development of Today's Education: An Experience of Theoretical and Empirical Analysis: a collective monograph]. Petrozavodsk, 104-131. (In Russian).
4. Bulycheva, A.V. (2004) *Sady Armidy: Muzykal'nyj teatr francuzskogo barokko* [Armida's Gardens: French Musical Theater of the Time of Baroque]. Moscow. (In Russian).
5. Nogovicyna, K.A. (2015) *Svetskij vokal'no-instrumental'nyj koncert v tvorchestve B'yadzo Marini i ego severoital'yanskix sovremennikov: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Secular Vocal-Instrumental Concerto in the Oeuvre of Biagio Marini and His North-Italian Contemporaries: an abstract of the Ph.D. thesis in art studies]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).

6. Pylaeva, L.D. [2009] O proyavlenii principov ritoricheskoy dispozicii v svete teorii peremennosti funkciy muzykal'noj formy [Manifestation of the Rhetorical Disposition Principles in the Light of the Theory of Variability of Formal Structures' Functions in Music]. *Zhizn' muzyki. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Viktora Petrovicha Bobrovskogo* [The Life of Music. On Viktor Petrovich Bobrovsky's Centennial]. Moscow: The Moscow Conservatory Scholarly and Research Centre, 92-101. (In Russian).
7. Pylaeva, L.D. [2009] «Strastnye ritmy» vo francuzskix *danses chantées* (k probleme sootnosheniya slova i muzyki) [“Passionate Rhythms” in French *Danses Chantées* (on the Matter of Correspondence between Words and Music)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Matters of Musical Scholarship]. Ufa, No. 2 (5), 132-135. (In Russian).
8. Kozmin, V.S. [2018] Osnovopolozhnik opery – muzykal'noj dramy Klaudio Monteverdi [450 let so dnya rozhdeniya] [Claudio Monteverdi, the Founder of an Opera – a Musical Drama (450 Years since His Birth)]. *Problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva i obrazovaniya: materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Matters of the Art of Music Performance and Education: proceedings of an international scholarly and practical conference]. Moscow: the Chekhov Printing Yard, 119-126. (In Russian).
9. Barskij, V.M. [1989] Tajnoe xromaticheskoe iskusstvo v muzyke pozdnego srednevekov'ya i Vozrozhdeniya [The Secret Art of Chromaticism in the Music of the Late Medieval and Renaissance Eras]. *Starinnaya muzyka v kontekste sovremennoj kul'tury: problemy interpretacii i istochnikovedeniya: materialy muzykovedcheskogo kongressa (Mosk. konservatoriya, 27 sentyabrya – 1 oktyabrya 1989 g.)* [Early Music in the Context of Contemporary Culture: Matters of Interpretation and Source Studies: proceedings of a musicological congress (Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 27 September – 1 October 1989)]. Comp. by T.B. Baranova. Moscow, 322-329. (In Russian).
10. Glixon, B.L. [2010] *Studies in Seventeenth-Century Opera*. Routledge. (In English).
11. Glixon, B., Glixon, J. [2005] *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press. (In English).
12. McKean, J. [2021] The 17th-century dramatic voice, sacred and secular. *Early Music*, Vol. 49, Issue 2 (May), 312-314. (In English).
13. Rosand, E. [2007] *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press. (In English).
14. Dahlhaus, C. [1982] Musikalischer Humanismus als Manierismus. *Musikforschung*, No. 2, 122-129. (In German).
15. Fortune, N. [1953] Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey. *The Musical Quarterly*, Vol. 39, No. 2 (Apr.), 171-195. (In English).
16. Palisca, C.V. [1954] *The Beginnings of Baroque Music: Its Roots in Sixteenth-Century Theory and Polemics*. Ph.D. Dissertation Music. Cambridge: Harvard University. (In English).
17. Filippov, B.A. [2002] *Istoriya Novogo Vremeni: kurs lekcij. Chast' 1 (mashinopis')* [The History of Modern Age. Part 1 (typewriting)]. St. Tikhon Orthodox Humanitarian University. Moscow. (In Russian).
18. Bedush, E., Kyuregyan, T. [2007] *Renessansnye pesni* [Songs of the Renaissance Era]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow. (In Russian).
19. Leopold, S. [1995] *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des fruhen 17. Jahrhunderts. Band 1: Abhandlung*. Laaber: Laaber-Verlag. (Analesta musicologica; 29/I). (In German).

20. Gasparov, M.L. (2003) *Ocherk istorii evropejskogo stixa* [An Essay of the History of the European Verse]. Moscow: Fortuna Limited. (In Russian).
21. Lyzhov, G.I. (1999) *Ispolnitel'skaya aranzhirovka vokal'nyx polifonicheskix sochinenij na rubezhe XVI–XVII vv.: mezhdru polifonicheskoi i gomofonnoj formoj* [A Performer's Arrangement of Vocal Polyphonic Works at the Turn of the 16th and 17th Centuries: Between Polyphonic and Homophonic Formal Structures]. *Starinnaya muzyka: praktika, aranzhirovka, rekonstrukciya: materialy nauchno-prakticheskoi konferencii* [Early Music: Practice, Arrangement, Reconstruction: proceedings of a scholarly and practical conference]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow: Prest, 81–91. (In Russian).
22. Katunyan, M.I. (1997) *Notaciya basso kontinuo: tekst i kontekst* [The Text and Context of the *Basso Continuo* Notation]. *Ars notandi: Notaciya v menyayushhemsya mire: Materialy nauchnoj konferencii, posvyashhennoj tysyacheletnemu yubileyu Gvido Aretinskogo* [Ars notandi: Notation in the Changing World: proceedings of a scholarly conference dedicated to Guido d'Arezzo's millennial]. Scholarly Works of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Vol. 17, 63–81. (In Russian).
23. Rymko, G.A. (2014) *Teoreticheskie problemy teksto-muzykal'noj formy: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Theoretical Matters of the Musical-Poetic Formal Structure: an abstract of the Ph.D. thesis in art studies]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
24. Xolopov, Yu.N. (1999) *Prakticheskie rekomendacii k opredeleniyu lada v starinnoj muzyke* [Practical Guidelines for the Determining of a Mode in Early Music]. *Starinnaya muzyka: praktika, aranzhirovka, rekonstrukciya: materialy nauchno-prakticheskoi konferencii* [Early Music: Practice, Arrangement, Reconstruction: proceedings of a scholarly and practical conference]. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow: Prest, 39–84. (In Russian).
25. Zaxarova, O.I. (1983) *Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII veka: principy, priemy* [Rhetoric and the Western European Music of the 17th and the First Half of the 18th Centuries: the Principles and Techniques]. Moscow: Music. (In Russian).

About the author:

Margarita M. Popova, editor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory's Department of Festivals, Competitions and Special Events

13 Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russia
blutner@list.ru