

*Катушнян М.И.*

## ПОСТКОМПОЗИЦИЯ XVI ВЕКА: НА ПУТИ К АВТОРСКОМУ ОПУСУ

### 16<sup>th</sup> CENTURY POSTCOMPOSITION: ON THE PATH TO THE AUTHOR'S OPUS

**Аннотация.** Посткомпозиция – преобразование ранее сочиненного музыкального текста – была распространена в исполнительской (часто импровизаторской) практике XVI века и относится к кантусному типу творчества, свойственному средневековой и ренессансной культуре в целом. Однако практика XVI века показывает, что в ее недрах созрел новый тип композиции, отразивший изменение мировоззрения, индивидуальной, в духе Нового времени, самоидентификации личности. В статье показано, как внеавторский – комментирующий – тип творчества перерастает в авторский, а «сырой», подлежащий аранжировке текст – в готовый авторский опус. На этом промежуточном этапе возник целый культурный пласт, который еще не получил достаточного освещения в музыковедении.

В назревавшем культурном переломе сыграли свою роль все ряды музыкантов эпохи Возрождения – исполнители (профессионалы и любители), издатели и составители сборников музыкальных переложений, композиторы и, наконец, нарождающийся институт слушателей-меломанов, определивших эстетический вкус времени и указавших путь к Новой музыке.

Посткомпозиционное преобразование произведения стало актуальным для нашего времени методом творчества, но только с противоположной тенденцией: от авторского опуса к интерпретации, комментарию избранного готового текста.

**Abstract.** Postcomposition – the transformation of a musical text created earlier – was widespread in the performing (often improvisatory) practice of the 16<sup>th</sup> century and refers to the cantus-type creative method peculiar to the medieval and Renaissance culture in general. However, the 16<sup>th</sup> century practice shows that a new type of composition was germinating within it, which reflected changes in the worldview and the individual's self-identification in the spirit of Modern Age. This article demonstrates how the unauthored, commenting type of creativity develops into the author's one, and a rough text intended for arrangement turns into a finished author's opus. A whole cultural layer originated at that transitional period, which has not been adequately elucidated by musical historians so far.

All Renaissance musical ranks contributed to the oncoming cultural change: performers (both professional and amateur), publishers and compilers who issued collections of music transcriptions, composers and, finally, the emerging community of music lovers who determined the aesthetic tastes of the time and showed the way to the New Music.

The postcompositional transformation of a musical work has become an actual creative method in our time, though with an opposite trend: from the author's opus to interpretation, to a commentary on the chosen finished text.

**Ключевые слова:** Ренессанс, кантус, посткомпозиция, импровизация, basso continuo, партитура, концерт, автор, опус, исполнитель, слушатель, Ортис, Аркадельт.

**Key Words:** Renaissance, cantus. postcomposition, improvisation, basso continuo, score, concert, author, opus, performer, listener, Ortiz, Arcadelt.

Роль композиторов первого, второго и последующих рядов приобретает особое освещение, если обратиться к временам, в которых разворачивался долгий путь формирования новых культурных процессов. В такие периоды вершицей нового являлась творческая жизнь всей эпохи, всего ее социума в целом. В позднем Возрождении, в подспудной подготовке новой эпохи, культурные процессы позволяют наблюдать, как композиторские фигуры, независимо от их

творческого потенциала, уровня мастерства и масштаба деятельности, обретали статус автора...

В середине XVI века Диего Ортис в «Трактате об орнаментации каденций» (1553) учил, как исполнять четырехголосный мадригал на клавесине и басовой виоле – виолоне (violone). Вот что он писал: «Надлежит взять мадригал или мотет, либо что иное, что желаешь исполнить, и переложить его для чембало, как сие делать принято»<sup>1</sup>. Практика инструментального переложения вокальной музыки – полифонической, выполненной согласно нормам строгого стиля, – была к тому времени в Италии уже настолько распространена, что Ортис пишет об этом как о чем-то само собой разумеющемся. Письменному упоминанию, по всей видимости, должна была предшествовать практика, укоренявшаяся, возможно, десятилетиями; соответственно об индивидуальном изобретении здесь речи быть не может.



Лоренцо Коста. Концерт (1485–95).  
Национальная галерея, Лондон.

На картине Лоренцо Коста (1460–1535) изображены трое поющих с сопровождением лютни, что дало основание назвать картину «Концерт» – словом, означющим совместное музицирование поющих и играющих. О том, что у лютни многоголосная фактура, можно судить по положению пальцев лютниста на грифе и на нескольких струнах. Речь может идти не об аккомпанементе (баса континуо), а о простом дублировании вокальных голосов на многоголосном инструменте. Как видно, такая практика была распространена в Италии и до рождения баса континуо. Лютнист не является аккомпаниатором, напротив – он играет «всю музыку», певцы – только ее часть. На картинах лютниста всегда изображают центральной и самой нарядной фигурой.

<sup>1</sup> Ortiz D. Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones. Roma, 1553. / Übertr. von M. Schneider. <sup>3</sup> Kassel u.a. 1961. S. 68.

Во второй половине XVI века для данного способа игры было выработано множество методов нотации. Это могла быть игра по партитуре, по буквенной табулатуре, по нотной табулатуре, игра редуцированного баса (*basso seguente*) игра по басу и верхнему голосу, по одному басу (*basso per l'organo*), по нескольким басам, если сочинение многохорное; игра с полностью нотированным аккомпанементом. Но для отбора оптимальной нотации понадобились усилия нескольких поколений. В поисках удобной записи преуспевали отнюдь не композиторы, а сами исполнители, которые для собственного удобства изобрели интаволатуру – то, что мы называем «клавирным переложением». В процесс включились и печатники. Издания 1580–90-х годов (то есть выпущенные еще при жизни Лассо и Палестрины) показывают, что участие органа в исполнении вокальной музыки стало настолько желательным, что обнаружилась большая потребность в публикациях, специально приспособленных для этой практики. Именно в направлении органных басов развивались инициативы Джакомо Винченти в Венеции, Симоне Тини и Франческо Безоцци в Милане. Издатели приняли участие в поисках нотации, адекватной редуцированному исполнению, поскольку это непосредственно сказалось на развитии гравировальной технологии. Заслуга первого выпуска двухстрочных органных басов с сигнатурами принадлежит Джакомо Винченти. В издательском предисловии к партитуре мотетов Джованни Кроче (1594) он писал: «Вас ожидает мое новое изобретение, цель коего – облегчить полный усилий и тяжкого труда путь чтения интаволатуры»<sup>2</sup>. Последнее слово было сказано миланским издателем мотетов венецианского мастера Джованни Бассано (1598), в чьей типографии партия *bassi per l'organo* была набрана уже только одной строкой. Но такая нотация в рукописном виде имела хождение уже в середине XVI века. Диего Ортис даже поместил ее в своем издании 1553 года: «<...> я предлагаю здесь шесть ричеркад на нижеследующую простую мелодию, каковую там, где она записана для баса, надобно исполнять на чембало, сопровождая ее аккордами (*consonancias*) и каким-либо контрапунктом»<sup>3</sup>.

Претензия на первенство – явление симптоматичное для рубежа XVI–XVII столетий, когда мы встречаем множество разных «Я»: «Это я изобрел», «Я придумал», «Я первый применил» и т. п. А за всем этим стоят поколения безымянных и известных лишь по именам композиторов второго, третьего, n-ого планов, а еще больше – простых меломанов, дилетантов-исполнителей, которые также что-то изобретали, придумывали и применяли. Это своего рода «рабочие лошадки», благодаря которым держится традиция, накапливается необходимое качество и поддерживается необходимый уровень; на их фоне восходят те, кого потомки нарекают первооткрывателями и изобретателями...

Какие смыслы несла в себе партитура или клавир, вызванные к жизни, помимо прочего, потребностью органиста видеть перед собой и держать в руках – авторитарно, индивидуалистически – всю ткань, всю гармонию произведения, пение которого он сопровождает? Иначе: что играет органист и как это нотировано?

Чтобы ответить на этот вопрос, отметим две характерные особенности исполнительской практики XVI века:

1. Произведение исполняется не так, как оно сочинено;

2. Достаточно его по-другому записать, и оно уже выглядит как композиция Нового времени. Оно становится новым и по духу, по своей идеологии.

Эти два краеугольных культурных феномена мы обозначим терминами «посткомпозиция» и «транснаотация».

Понятие «посткомпозиция» вводится здесь для обозначения свободной аранжировки заимствованного текста. Посткомпозиция XVI века – отголосок кантатного типа творчества, свойственного средневековой и ренессансной

<sup>2</sup> Цит. по: Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI век – первая половина XVIII века). М., 1995. С. 159.

<sup>3</sup> *Ortis D. Trattado. Op. cit. S. 55.*

культуре. Новый текст строится как комментарий к готовому тексту, к кантусу, как его обработка, его интерпретация (композиция на *cantus firmus*, метод пародии и т. п.). Трактат Ортиса как раз отразил эту практику. Ортис демонстрирует ее на примере импровизации по мадригалу Якоба Аркадельта *O felici occhi miei*. Он учит тому, как из четырехголосного мадригала, сыграв его на клавесине и поручив исполнителю на виолоне или виоле колорировать какой-либо из голосов (или сочинить пятый голос), можно сделать новый опус:

**Оригинал Аркадельта и две инструментальные версии. Исполнители – ансамбль Consort of Musicke. Запись – Deutsche Harmonia Mundi**

Четыре ричеркады на тот же мадригал Диего Ортиса. Исполнители – Тон Копман (орган, клавесин), Жорди Саваль (виола да гамба), Лоренц Дуфтшмид (виолоне), Рольф Лислеван (виуэла). Запись – Astrée Auvidis]

*Пример 1.*

*Пример 2.*

*Пример 3.*

*Пример 4.*



Микеланджело да Караваджо. Лютнист (ок. 1595).  
Эрмитаж, Санкт-Петербург.

На раскрытой странице партитуры читаются ноты басовой партии мадригала Якоба Аркадельта «*Voi sapete ch'io vi amo*».

Слава Аркадельта-композитора в годы его жизни и долгое время после смерти была велика. Например, Первая книга мадригалов на протяжении столетия с лишним (в промежутке между 1538 и 1654 годами) перепечатывалась 58 раз. «Светские композиции» Аркадельта становились основой инструментальных обработок.

В трактате Диего Ортиса 1553 года речь идет как раз о преобразовании мадригала Аркадельта «*O felici occhi miei*» в инструментальную ричеркаду для баса и клавесина.

Лютнист с картины Караваджо поет и играет по одной басовой партии мадригала гармонический аккомпанемент, то есть генерал-бас. Это есть практика сольного музицирования на основе полифонической композиции. Караваджо, великий художник раннего барокко, оставил нам документальное свидетельство музыкальной практики своего времени.

С посткомпозицией Ренессанса можно сопоставить современную постмодернистскую стратегию развертывания свободного дискурса поверх любого культурного «кантуса», будь то мадригал нидерландского мастера или пьеса Чехова, оперная классика в современной постановке (скажем, Дмитрия Чернякова или Роберта Уилсона) или сегодняшняя опера «Дети Розенталя» Леонида Десятникова, где «кантусами» служат пять оперных стилей: Вагнера, Чайковского, Мусоргского, Верди и Моцарта. Современная посткомпозиция весьма широко и разнообразно использует этот метод для создания новых опусов. Можно даже определить автора по выбору «кантуса» и, особенно, по способам его обработки.



Микеланджело да Караваджо. Музыканты (1595).  
Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Юноши, поющие в сопровождении лютни.

Для примера – три Моцарта: «чужая музыка» Альфреда Шнитке, «метафорический стиль» Валентина Сильвестрова («Вестник-1996», Реквием), «бриколаж» или «новая архаика» Владимира Мартынова («Реквием», «Упражнения и танцы Гвидо»).

На рубеже XVI–XVII веков складывается такая же ситуация, она порождает актуальные и для наших дней вопросы. Остановимся на одном из них. Обозначим его как проблему соотношения кантусного метода и авторства: как посткомпозиция позднего Ренессанса способствовала выявлению категории автора?

Свободная аранжировка вышла из исполнительской среды и поэтому не выражала собой авторских амбиций. Но она претендовала на статус нового текста.

Посткомпозиционный текст – именно иной текст. Но кто его автор? Кто автор ричеркады, сыгранной по руководству Ортиса? Есть ли он? Безусловно, нет. Новый текст без автора – это начальная ступень нововременной парадигмы, нулевой цикл авторства. Перед нами абсолютно сегодняшний случай. Кто автор «Моцарта» у Сильвестрова, Мартынова или Шнитке? Ответ на поставленный вопрос не прост и требует специального рассуждения о сегодняшней практике, от чего мы пока уклоняемся, так как это уведет нас надолго в сторону от главной темы. Однако постановка этого вопроса здесь правомерна.

Известны примеры посткомпозиционной переработки сочинений, осуществляемой самими их создателями. Таковы ричеркары Якоба Бууса (1549), сольные мадригалы Антонио Аркилеи (1589) и Лудзаско Лудзаски (соч. 1597, изд. 1601). Эти сочинения реализуют путь посткомпозиции по методу, описанному Ортисом, но, что существенно, их создатели уже зафиксировали в нотах свой новый результат. Буус одновременно издал разные варианты своих ричеркаров: первоначальный «для пения и игры на органе и других инструментах» и аранжированный и колорированный для органа. Двое других композиторов – Аркилеи и Лудзаски – издали уже только вторые варианты, тем самым признав их окончательными. В обоих случаях доработка направлена в сторону пространственного разделения на вокальную партию соло с фиоритурами и инструментальный облигатный аккомпанемент (лютни или клавесина), куда отошли все первоначальные голоса. При этом ясно видно, что партия сопрано соло посткомпозиционна: это орнаментированный вариант верхнего голоса инструментального сопровождения.

Так Аркилеи и Лудзаски преобразовали собственные полифонические мадригалы-заготовки в сольные мадригалы с аккомпанементом, то есть в концерты

(в терминологии Монтеверди – «концертные мадригалы»). Результат отчетливо манифестирует новый шаг композиции в сторону опуса по сравнению с Ортисом и Буусом, у которых окончательного варианта нет и быть не могло. Если варианты играют или даже издаются как равноценные, значит перед нами игра с открытыми границами. Вещь зависит от того, кто играет, на чем, в какой ситуации. В противоположность этому Лудзаски и Аркилеи зафиксировали свои сочинения в единственном варианте, и перед нами – *opus perfectum et absolutum*. Это уже опус. Авторская вещь.

Сравнивая практику посткомпозиции сегодня и в XVI веке, можно отметить, что посткомпозиция Ренессанса и нашего – «пост-Нового» – времени имеют противоположно направленные векторы. Посткомпозиция начала эпохи модерна вела к утверждению фигуры Автора, к законченному опусу, а посткомпозиция сегодня размывает границы авторства и опуса.

К какому эффекту стремились композиторы? Какая закладывается здесь новая звуковая концепция? Чтобы понять, в чем она состоит, попытаемся осознать изменения, происходившие в процессе музицирования.

Вокальная полифония, сыгранная на органе или клавишине, может быть уподоблена переходу от ручного труда к технологичному производству. В ней происходит отчуждение от материала, потеря тактильной связи с его природой. В результате однотембрового звучания линейной звуковой массы происходит ее вертикализация, а, следовательно, утрата голосами их интонационности, потеря связи с модальной природой многоголосия. Происходит интонационное отчуждение от певческой природы ткани, потеря линейного напряжения и мелодической, голосовой, певческой основы.

Ручное «делание» контрапункта – знание, умение, опыт – сопряжены с чутким слышанием скоординированности отдельных голосов в едином потоке «кантилены», как называл полифонию Царлино. Редукция являет собой аналитическую операцию, обнажающую структуру целого. Полифоническое слышание вытеснено иным способом слышания, идущим от новой технологии, а именно от ритмичной подачи вертикальных созвучий. Генерал-бас технологичен, но нейтрален, он редуцирует тонкости, не чуток к деталям, рационализирует крупный план во благо целого, так как его функция – нести в себе как обобщенный гармонический смысл вещи. Вектор эволюции направлен к установлению ритмической сетки: удар-пульсация осуществляет счет времени. Неслучайно именно в эпоху барокко был изобретен прототип метронома (этот механический времяизмеритель – истинный продукт своей эпохи).

Каким же образом внеавторский тип творчества и кантусное – комментирующее – мышление в условиях аккомпанемента оборачивались в свою противоположность – в авторскую вещь?

И партитура, и интаволатура представляли собой новый вид нотации: расположение всех голосов друг под другом и – главное – разделение их на такты (ср. итальянское *spartire* – «разделять»). Известно, что до эпохи барокко партитура была композиторской таблицей, черновиком, по окончании работы над произведением она уничтожалась, а законченная вещь рассредоточивалась на отдельные партии для певцов – певческие книги. Каждый певец был частью, не знающей целого. Сводная партитура с общим разделением на такты становится не просто носителем текста, а самим текстом. Партитура становится книгой.

Если вникнуть в смысл изображаемого, партитура раскрывается как картина мироздания, увиденного с единой точки обзора, в фокусе индивида. Она выражает единство времени и пространства: абсцисса – вертикаль, ордината (ось времени, идущего слева направо) – горизонталь.

Это карта бытия. Взгляду одного человека впервые открывается то, что прежде никому не было доступно, а именно – произведение во всей своей полноте как целое. Время обзревается всё сразу: прошлое, настоящее и будущее видятся одновременно. Пространство разворачивается снизу вверх, от недр к небесам. От басов к верхам (бас – земля, сопрано – небо, воздух)<sup>4</sup>. Такое творимое бытие и та-

<sup>4</sup> Обертоновый взгляд отличается от средневекового, где пространство разрасталось от центральной оси – тенора-«пантократора» – вверх и вниз.

кая картина бытия могли быть востребованы только сознанием субъекта, который идентифицирует себя как творец. Это авторское, индивидуальное, сознание.

Утонченный средневековый контрапункт, который мы уподобили кропотливой ручной работе, уступает место «высокотехнологичному» аккордовому методу. Голоса сочиняются не каждый в отдельности, а сразу вместе, многоголосными монолитами-вертикалями. На их фоне солирующий голос, мелодия, выделяется как индивидуальность, как представитель автора, как носитель новой музыкальной экспрессии и нового смысла – индивидуального сознания.

Немаловажный эффект пения с сопровождением представляет объемное звучание, в котором появилось новое измерение: глубина, ближний план, фон, дальний план. Этот переход произошел благодаря basso continuo.

Basso continuo (аккомпанемент, а также новый тип композиции – мелодии с аккордовым аккомпанементом) выделяет солиста среди массы прочих голосов, как бы выводит его на авансцену, задвигая сопровождающие голоса на задний план, в глубину сцены. Так в «концертирующего стиля композиции с basso continuo» (выражение Генриха Шютца, 1648) создавалась иллюзия пространства: реплика – эхо, «ближе – дальше». Но что это значит? Во-первых, это новые пространственные категории, характеризующие барочное мышление (вспомним также эффекты эха: громко – тихо, которые выражали «здесь и там»). Во-вторых, возникает вопрос: «ближе» и «дальше» по отношению к кому?

Вот тут обнаруживается еще одна новая категория – субъект, который физически присутствует при музицировании, но воспринимает его извне музыки. Это индивидуальный или коллективный слушатель, публика, зал, оперный театр. На него ориентировано по-новому сформатированное реальное и внутримызыкальное пространство: его присутствие учтено самой музыкой. Новая пространственная концепция музыки – иллюзорная и реальная трехмерность – рассчитана и на аудиальное, и на визуальное восприятие. Это еще и своего рода режиссерская и звукорежиссерская стратегия, рассчитанная на новый социальный заказ – новую ситуацию бытования музыки как объекта коллективного эстетического переживания. Авансцена и глубина сцены располагаются относительно взгляда из зала. Апелляция к залу уже есть ситуация концерта. И, может быть, даже концерта как театра<sup>5</sup>.



Джорджоне. Сельский концерт. (1508–10).  
Лувр, Париж.

<sup>5</sup> Подобное же функциональное разделение пространства на авансцену и глубину сцены мы находим в изобразительном искусстве Италии рубежа XVI и XVII веков, прежде всего в картинах Караваджо. Свойственная его новаторской живописной манере идея контраста света и тени направлена на тот же эффект солиста и фона: главных персонажей он помещает на переднем плане и высвечивает пронзительно резким светом, в то время как остальная – затененная – часть полотна сливается в единое пространство фона.

Сцена концертирования на лоне природы, изображенная Джорджоне, оправдывает расширительное понимание концерта – не только как ансамбля музыкантов, но как всеобщей гармонии. Как видно, в представлении художника Ренессанса задолго до барокко сложился визуальный образ будущего *concerto grosso* – группа концертантов на фоне картины бытия.

Феномен аккомпанемента *basso continuo* сродни эффекту прямой перспективы – системы видения, сфокусированного с точки зрения смотрящего индивида. Этот эффект рождается только в оптике смотрящего с единой, неподвижной точки извне полотна. Идея концерта означает то же самое, видимое и слышимое из зала: солисты на авансцене, аккомпанемент – в глубине. Эта идея не просто пространственно и функционально разделила самих музыкантов на *solì-concertati* и группу сопровождения – она возвела непреодолимую, хотя и невидимую, стену между исполнителями и публикой, поместив объект восприятия в положение фронтального предстояния субъекту.



Дирк Халс. Домашний концерт (1623).

Жанровая сценка Халса представляет двойственную ситуацию. Художник назвал ее «концертом» в смысле ансамблевого музицирования, где еще нет разделения на группу *continuo* (лютя и виола да гамба) и солистов (певицу и скрипача). В ансамбле музыканты равны (вписаны в круг). В то же время в домашней обстановке, играя для себя, они сидели бы друг к другу лицом, но на картине Халса они выстроены фронтально к невидимым слушателям-зрителям или художнику, то есть к тем, для кого и перед кем они играют. Тем самым демонстрируется другое понимание концерта – как репрезентации, представления.

В эпоху барокко слово «концерт» имело несколько значений: 1. солирование на фоне *basso continuo* – то, с чем связывался «концертирующий стиль»; 2. совместная игра, часто с интригой состязательности, хотя и не обязательной; 3. состязание; 4. новый жанр, предусматривающий аккомпанемент *basso continuo* (Виадана); 5. акт выступления перед публикой; 6. ситуация потребления искусства; 7. событие общественной и культурной жизни.

Отметим, что все приведенные значения восходят к первому – «солированию на фоне» – как краеугольному камню всей культурной парадигмы Нового времени, открываемого эпохой барокко. Неслучайно ее принято характеризовать «эпохой концертирования» и «эпохой генерал-баса» (Г. Риман).



Ян Вермеер. Концерт (1665–66).  
Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон.

Здесь представлены клавесин, лютня (виден только гриф в руках сидящего к нам спиной мужчины), виола да гамба (лежит на полу) – инструменты генерал-баса (бассо континуо). Девушка поет, и двое ей аккомпанируют. Расположение фигур в пространстве показывает барочное распределение ролей. Инструменты – на заднем плане, их почти не видно, лица играющих также скрыты от нас. Зато лицо и фигура поющей девушки выделены светом. Но при этом светом же подчеркнута, что, несмотря на разделение ролей в ансамбле, две женские фигуры – стоящая и сидящая за клавесином – уравнивают и дополняют друг друга, как две разные части музыкального целого.

Мы увидели, что парадигма концерта еще только зарождалась на стадии посткомпозиции, но уже в раннем барокко она определила структуру самой композиции. Разделение на исполнителя и слушателя дополнило связку «автор – опус». Теперь она стала длиннее: автор – опус (партитура) – исполнитель – слушатель. Все категории – новые.

Аккомпанемент *basso continuo* был востребован музыкальной практикой, где он и сформировался. Его роль в распространении музыки среди любителей до сих пор не оценена по достоинству. Между тем именно он способствовал созданию новой ситуации восприятия музыки. Любители составляли ту среду, в которой зародился тип слушателя-ценителя – основа концертной публики.



Герард Терборх. Концерт (ок. 1672–75).  
Картинная галерея Берлин-Далем.

Дамы, играющие на клавесине и виоле да гамба, в обстановке домашнего музицирования (сидят лицом друг к другу). При этом роли соло и аккомпанемента читаются достаточно ясно. Нарядно одетая девушка, играющая на виоле да гамба, – на переднем плане, концертирует, а дама за клавесином, помещенная в глубине комнаты, аккомпанирует.



Герард Терборх. «Молодая женщина, играющая на теорбе двум мужчинам»  
(1667–68). Национальная галерея, Лондон.

На картине представлена характерная ситуация концерта – пение под аккомпанемент лютни.

Всякий любитель-меломан при небольшой подготовке мог спеть канцонетту под собственный аккомпанемент. Для него в этом есть двойное развлечение: помузицировать с сопровождением и «выступить», то есть ввести себя в обрамление гармонии, сыграть короля, окруженного свитой. Увидеть себя художественным объектом перед воображаемыми слушателями-зрителями: Я-ария, Я-концерт, Я-солист! Барокко было эпохой персональной самоидентификации в том числе и через эстетическое само-переживание. Эта эпоха сформировала публику ценителей, музицирующих дилетантов, просто меломанов. Личностное, индивидуальное сознание пришло через объемное слышание-видение виртуального мира и отождествление себя с солистом-героем и маэстро-демиургом. Так через скромное прикладное музицирование, восходя к посткомпозиции, а затем к композиции, нашел путь к воплощению великий социокультурный проект Нового времени, главные символы которого – партитура, basso continuo и концерт. Вряд ли всё это было бы под силу одному изобретателю – Виадане или кому-либо другому.

В назревающем культурном переломе свою роль сыграли все слои музыкантов, и не одного поколения. До нас дошли далеко не все имена. Назовем лишь некоторые. Это исполнители и их учителя – Диего Ортис и бесчисленное множество безымянных музыкантов, профессионалов и любителей; это издатели: Симоне Тини, Франческо Безоцци, Джакомо Винченти, Алессандро Гвидотти и более ранние поколения составителей, которые еще в первой половине XVI века выпускали сборники переложений. Одно из таких изданий носило пророческое название «Новая музыка» (Венеция, 1540). Это композиторы Адриано Банкьери, Лудзаско Лудзаски, Эмилио дель Кавальери, Антонио Аркилеи, Агостино Агаццари, Габриеле Фатторини, Лодовико Виадана, Якопо Пери... Наконец, это нарождающийся «класс» слушателей, любителей-меломанов, определивших эстетические запросы времени и указавших путь к Новой музыке.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Ortiz D.* Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de Violones. Roma, 1553 / Übertr. von M. Schneider. Kassel u.a., 1961.

*Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI век – первая половина XVIII века). М., 1995.