



Политические интриги флорентийского двора как предпосылка к появлению оперы «Похищение Кефала» Дж. Каччини

Алена Дмитриевна Верин-Галицкая

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

a.veringalitskaya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7549-2087>



Аннотация. Историю оперы принято отсчитывать от «Эвридики» Оттавио Ринуччини и Якопо Пери как первого поставленного на сцене и сохранившегося образца жанра. Но мало кто знает, что в 1600 году на свадебных торжествах в честь бракосочетания Марии Медичи и короля Франции Генриха IV, к которым была приурочена «Эвридика», она была отнюдь не главным событием. Внимание участников торжества было сосредоточено на опере «Похищение Кефала» Джулио Каччини – прямого соперника Пери.

О «Похищении Кефала» мы знаем главным образом из отзывов современников, так как музыка в полном объеме не сохранилась. Исторические материалы позволяют воссоздать обстоятельства появления этого спектакля, неотделимые от периода и условий зарождения оперы как жанра. В статье показана роль личных амбиций и дворцовых интриг, противостояния флорентийцев и Эмилио де Кавальери, а также ряда других подобных факторов, в отсутствие которых история оперы могла бы пойти по совершенно другому пути. В статье затронут и вопрос о расстановке культурно-политических сил при дворе Фердинандо Медичи, а опера Каччини вписана в общий контекст развития флорентийского музыкального искусства последней четверти XVI века.

Ключевые слова: Флоренция, Тосканское герцогство, Медичи, Фердинандо Медичи, Франческо Медичи, Джулио Каччини, Якопо Пери, Эмилио де Кавальери, Флорентийская Камерата, опера

Для цитирования: Верин-Галицкая А.Д. Политические интриги флорентийского двора как предпосылки к появлению оперы «Похищение Кефала» Дж. Каччини [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 2. С. 187–206. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-187-206>

Musical Theatre

Original article

Political Intrigues of the Court of Florence as a Prerequisite for Giulio Caccini's Opera *The Abduction of Cephalus*

Alena D. Verin-Galitskaya

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russia,

a.veringalitskaya@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7549-2087>

Abstract. The beginnings of opera history are usually associated with *Euridice* by Ottavio Rinuccini and Jacopo Peri as the first staged and preserved example of the genre. Not many people know that *Euridice* was by no means the main event during the wedding celebrations in honour of Maria de' Medici and King Henry IV of France in 1600, to which the opera was timed. The audience was much more drawn to the opera *Il rapimento di Cefalo* (*The Abduction of Cephalus*) by Giulio Caccini, a direct rival of Peri.

As the music has not completely survived, we know about *Il rapimento di Cefalo* mainly from the reviews of contemporaries. Historical materials allow us to recreate the genesis of the opera, which is inseparable from the history of opera as a genre. The reported study focuses on personal ambitions, court intrigues, and the rivalry between the Florentines and Emilio de Cavalieri. It also explores similar other factors without which the genre of opera would have taken a different historical path. Besides, the article describes the political and cultural landscape at the court of Ferdinando de' Medici. The history of Caccini's opera is analyzed against the general backdrop of Florentine musical art of the last quarter of the 16th century.

Keywords: Florence, Duchy of Tuscany, Medici, Ferdinando Medici, Francesco Medici, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Emilio de Cavalieri, Florentine Camerata, opera

For citation: Verin-Galitskaya A.D. Political Intrigues of the Court of Florence as a Prerequisite for Giulio Caccini's Opera *The Abduction of Cephalus* [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 2, pp. 187–206. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-187-206>

Семейство Медичи – пожалуй, один из самых узнаваемых политических кланов в истории. Мощественные итальянцы, подарившие миру четырех римских пап, двух французских королей и целую плеяду потомственных правителей Тосканского герцогства, с одной стороны – фигуры политические интриг, зачастую криминальных по своей природе, но с другой – меценаты, покровители искусств, без которых немислима эпоха Возрождения.

Среди примечательных представителей рода выделяется Фердинандо Медичи (1549–1609), сын Козимо I Медичи. Он не был предназначен для политики – в 14 лет переехал в Рим и стал кардиналом, титул же унаследовал благодаря трагедии – смерти старшего брата Франческо и его жены Бьянки Капелло в октябре 1587 года. Супруги умерли друг за другом с разницей в несколько часов, вскоре после встречи с Фердинандо. Официальной причиной смерти была объявлена малярия, но уже среди современников начали ходить слухи об отравлении. Долгие годы история с наследованием титула была покрыта завесой тайны, пока в 2006 году группа итальянских ученых не подтвердила,

что причиной смерти супругов являлось острое отравление мышьяком¹ [13].

Обретя титул, Фердинандо вернулся во Флоренцию. Известно, что новый великий герцог испытывал отвращение к флорентийской культуре, которой активно покровительствовал его старший брат. Он оказался хорошим политиком, укрепил позиции Тосканского герцогства и семьи Медичи, но пошатнул позиции многих флорентийских деятелей культуры. Фердинандо привез с собой из Рима собственных музыкантов, в число которых входили композитор Эмилио де Кавальери² и певица Виттория Аркилеи.

Спустя два года после смерти брата, в 1589 году, герцог женился на Кристине Лотарингской. Как и было принято в семье Медичи, свадьба была отмечена масштабными торжествами, а также постановкой пьесы Джироламо Баргалли «Паломница» (*La Pellegrina*). Эта постановка примечательна не столько драматическим компонентом, сколько шестью музыкальными интермедиями, показанными вместе с ней,

¹ Это исследование довольно любопытно. Ученые привели странные факты поведения Фердинанда до и после смерти брата и его жены, его неожиданные решения: как, например, немедленное вскрытие тел, что было обычно для мужчин благородных кровей, но не для их жен, с последующим отдельным захоронением внутренностей. Кроме того, подозрительными выглядели хлопоты Фердинанда перед папским престолом, его настойчивость в версии, что болезнь брата связана исключительно с его вредными привычками и что Бьянка умерла от горя. Вскрытие гробницы Медичи в 1857 году показало, что тело Франческо очень хорошо сохранилось, это впервые навело на мысль об отравлении великого герцога мышьяком – тела умерших от мышьяка спустя годы часто находят в состоянии мумификации. Ученые отталкивались от описанных врачами симптомов болезни, отчетов о вскрытии тел, анализировали биологические образцы с тела Франческо и отдельно захороненных внутренних органов, целенаправленно выделяя из них мышьяк, и смогли подтвердить версию об отравлении Франческо и его супруги [13].

² Кавальери служил Фердинандо и входил в его свиту уже как минимум в 1584 году. Их отношения были настолько доверительными, что великий герцог отправлял музыканта в Рим в качестве дипломатического лица, продвигая кандидатуры нужных ему кардиналов [4]. В 1588 году, сразу после переезда во Флоренцию вслед за своим господином, Кавальери был назначен суперинтендантом «над всеми ювелирами и резчиками любого рода, космографами, златокузнецами, миниатюристами, а также садовниками галереи; токарями, кондитерами, часовщиками, фарфорщиками, виночерпиями, скульпторами и художниками» (цит. по: [4]).

ставшими самым грандиозным событием в музыкальной жизни Флоренции 80–90-х годов, а возможно и всего XVI века [1, 39].

«Паломница» продолжила флорентийскую традицию, в которой драматические пьесы с музыкальными вставками были частью обязательной программы больших государственных праздников³. Интермедии не относились к сюжету пьесы, что подтверждает их повторная постановка с другими драматическими произведениями спустя несколько дней: с комедией «Цыганка» и пьесой «Помешательство» Изабеллы Андреини [4]. Поэтический текст интермедий создан преимущественно Оттавио Ринуччини⁴ (полностью №№ 2, 3 и 6, а также большая часть №№ 1 и 5 [11]), некоторые стихи принадлежали Джованни Барди и итальянской поэтессе Лауре Гвидиччони⁵ [15]. Музыка также не была плодом трудов одного композитора: основная часть написана Кристофано Мальвецци (15 номеров) и Лукой Маренцио (8 номеров) [1, 39],

³ Первое появление драматического произведения с музыкой для празднования официального флорентийского торжества связано с именем Лоренцо II Медичи (внука Лоренцо Медичи Великолепного и отца Екатерины Медичи – королевы Франции), а также его свадьбой в 1518 году с Мадлен де ла Тур-д’Овернь. Праздник сопровождался показом комедии Лоренцо Строцци в стихах, к которой сам Строцци сочинил аккомпанемент. Это были еще не интермедии, а музыка, привязанная к действию, например, громкие призывы труб перед началом действия; мавры, играющие на лютнях; клавишные инструменты, сопровождающие шум на сцене [15]. Празднования свадьбы Козимо I Медичи и Элеоноры Толедской в 1539 году отмечены следующим витком эволюции жанра. К этим торжествам была поставлена комедия Антонио Ланди «Удобный случай» (*Il Commodo*), в ней уже присутствовали полноценные интермедии, текст которых был написан Джованни Баттиста Строцци-старшим [3, 70], а музыка принадлежала Франческо Кортечча [15].

⁴ Оттавио Ринуччини (1662–1621) – флорентийский поэт, член Флорентийской камераты, впоследствии автор либретто «Дафны» Якопо Пери (1597) и Марко де Гальяно (1608), «Эвридики» Якопо Пери (1600) и Джулио Каччини (1600), а также «Ариадны» Клаудио Монтеверди (1608) [11].

⁵ Лаура Гвидиччони Луккезини (1550–1597?) – итальянская поэтесса, присоединилась к Флорентийскому двору в 1588 году [12], присутствовала, вероятно, среди группы деятелей искусств, привезенных Фердинандо Медичи после наследования титула. Была близкой подругой Кавальери, написала текст не только для финального танцевального номера из интермедий 1589 года «О, какой новое чудо» (*O che nuovo miracolo*) [1, 39], но также для трех его пасторалей: «Сатир» (*Il satiro*, 1590), «Отчаяние Филена» (*La disperazione di Fileno*, 1590) и «Игра в жмурки» (*Il giuoco della cieca*, 1595) [4].

отдельные номера – Якопо Пери, Антонио Аркилеи⁶, Джованни Барди и Эмилио де Кавальери [15]. Еще один музыкальный номер принадлежал Джулио Каччини – это сольное произведение *Io che dal ciel farei cader la luna*, исполненное в четвертой интермедии женой Каччини Лючией⁷ [10].

Каччини (1551–1618), в возрасте пятнадцати лет прибывший во Флоренцию никому не известным молодым певцом, сумел достигнуть небывалых высот и стать одним из влиятельнейших придворных музыкантов. Относительно благополучным было и его финансовое положение. К этому же периоду относится рассвет Флорентийской камераты под покровительством Джованни Барди (1570–1580-е годы). На собраниях камераты Каччини исполнял собственные мадригалы и арии для голоса с инструментом, пользовавшиеся большой популярностью как в кругу знати, так и среди простых людей. Часть их была опубликована позже в сборнике «Новая музыка» (1602).

После смены власти положение Каччини изменилось. Уже на свадьбе 1589 года было видно, насколько иной стала расстановка сил при флорентийском дворе. Роль автора одного из номеров в интермедии к «Паломнице» никак не вязалась со статусом Каччини [5, 158]. Роль римлянина Кавальери, напротив, была огромной: ему были поручены главные обязанности по устройству торжеств [4].

После смерти Франческо проблемы возникли и в жизни Каччини. Сначала со службы при дворе была уволена его жена Лючия. Затем в 1592 году по причине тяжелых разногласий с Фердинандо из Флоренции на службу в Рим уехал главный покровитель музыканта

⁶ Согласно исследованию Нины Тредуэлл, произведение *Dalle più alte sfere*, исполненное на торжествах певицей Витторией Аркилеи, могло принадлежать не ее мужу Антонио, чье имя сохранилось в документах, а самой певице [19].

⁷ В публикацию 1591 года музыки интермедий к «Паломнице» произведение Каччини не вошло.

Джованни Барди [8, 124]. Каччини пытался последовать за ним и работать в качестве секретаря, но затея оказалась неудачной, и вскоре музыкант вернулся во Флоренцию, где в 1593 году был уволен с придворной службы (формальной причиной увольнения стало участие в драке с Антонио Сальвиати, любовником кого-то из подопечных Каччини [10]). Затем наступила опала, длившаяся до 1600 года. В этот период Каччини вынашивал планы переезда на новое место службы – в Феррару, Рим или Геную. Одним из наглядных доказательств его намерений служит опубликованное Говардом Брауном письмо флорентийского дворянина Пьеро Строцци, в котором тот доказывал Каччини (простолюдину по происхождению), что ему совершенно не выгодно уезжать из Флоренции. Ведь в этом городе он имел статус и уважение со стороны знати, мог рассчитывать на поддержку, в том числе финансовую, а в Генуе, о которой шла речь, его ждет лишь статус рядового слуги [5, 158–162].

Для Кавальери же годы опалы Каччини стали годами карьерного взлета. Он пользовался покровительством Фердинандо Медичи, был главной фигурой в музыкальной жизни двора и блестящим организатором мероприятий [4]. Впрочем, такое высокое положение было обусловлено не столько его личными качествами, сколько антифлорентийской позицией Фердинандо, принципиально окружавшего себя римлянами. Представителей флорентийской знати и деятелей культуры сильно раздражало подобное отношение. Один из современников высказывался о Фердинандо: «Он не пользуется услугами флорентийцев, потому что считает, что опасно приучать их к делам важным и что полезнее им уделять внимание своим собственным заботам» [8, 124].

Еще большее раздражение вызывало то, что Кавальери начал присваивать себе идеи флорентийских мыслителей по воссозданию античного музыкального стиля: это была ключевая сфера рассуждений

Джованни Барди и Винченцо Галилеи, а также предмет их переписки с Джироламо Меи, приходившейся на 1572–79 годы [17, 2]. Игнорируя историю их изысканий, Кавальери публично заявлял, что только ему удалось открыть истинную музыку древних греков [8, 125]. Ключевым сюжетом в этом соперничестве стали три пасторали Кавальери (две в 1590 и одна в 1595 [4]), «созданные для воспроизведения того стиля, который, как говорят, использовался древними греками и римлянами в их театрах, чтобы произвести на публику разные воздействия» (цит. по: [4]).

Первая в истории опера «Дафна», исполненная во время зимнего карнавала 1597–98 гг. в Палаццо Корси, стала «флорентийским ответом» на посягательство Кавальери и актом сопротивления римскому засилью [8, 125]. Идея написать произведение, достойное флорентийцев, родилась у Якопо Корси⁸ и Оттавио Ринуччини. По первоначальному замыслу Ринуччини должен был заниматься поэзией, а Корси музыкой, последний даже успел написать некоторые фрагменты будущей оперы, но быстро осознал ограниченность своих музыкальных дарований. Зимой 1594–95 гг. творческий дуэт решил обратиться к Пери, и через три года работа была представлена публике [18].

Вот что писал по этому поводу Тим Картер:

Возможно, это не был идеальный выбор, но он был единственным доступным композитором. Мальвецци и Лука Бати были старыми и идейными полифонистами, Каччини находился в опале, а Марко да Гальяно еще не исполнилось пятнадцати. Все остальные

⁸ Якопо Корси (1561–1602) – флорентийский дворянин, композитор и меценат. После отъезда Барди в Рим (1592) стал главным покровителем искусств во Флоренции. Он начал устраивать собрания для обсуждения искусства, подобно собраниям Камераты Барди (Флорентийской камераты), наиболее активной между 1577 и 1582 [18]. Между Барди и Корси, вероятно, существовало соперничество; также известно, что Барди покровительствовал Каччини, а Корси – Пери (нет свидетельств об участии Каччини в собраниях Корси, равно как и об участии Пери в собраниях Барди).

возможные кандидаты были либо римлянами, либо дилетантами, которые не могли сделать больше, чем уже было сделано [8, 126].

До нас опера «Дафна» в версии Пери не дошла⁹, но она, бесспорно, оказалась одной из ключевых вех в истории оперы.

В октябре 1600 года во Флоренции состоялись грандиозные празднества в честь бракосочетания Марии Медичи, племянницы Фердинандо, и французского короля Генриха IV. Как и все браки, заключаемые на столь высоком уровне, это был политический союз. Свадебные торжества должны были продемонстрировать всей Европе богатство и влияние Медичи, а в качестве ключевого аргумента был представлен знаменитый флорентийский музыкальный театр. И если на предыдущих крупных свадебных торжествах 1589 года использовали драматическую пьесу с музыкальными интермедиями, то в 1600 году выбор пал на новинку – спектакль, целиком положенный на музыку¹⁰.

Таких событий в программе праздничных мероприятий было два: «Похищение Кефала» Каччини на либретто Габриэлло Кьяббери – главное представление для большого числа зрителей, прошедшее в огромном зале Палаццо Веккьо¹¹, и «Эвридика» Пери на либретто Оттавио Ринуччини, поставленная в приватной обстановке Палаццо Питти для избранного круга лиц во главе с невестой. В этих торжествах, по контрасту со свадьбой 1589 года, сколь-либо значимая роль не была

⁹ Сохранилась опера «Дафна» Марко да Гальяно (1608), написанная им на то же либретто Ринуччини.

¹⁰ Термин *dramma per musica*, часто ассоциируемый с этим периодом, появился позже описываемых событий, ни Каччини, ни Пери его не использовали. Например, «Эвридика» Каччини была озаглавлена как «Эвридика, положенная на музыку» (*L' Euridice composta in musica*), а «Эвридика» Пери – «Музыка Якопо Пери, знатного флорентийца, на “Эвридику” синьора Оттавио Ринуччини» (*Le Musiche di Jacopo Peri nobil fiorentino sopra L' Euridice del sig. Ottavio Rinuccini*).

¹¹ Масштабная пятиактная опера с прологом стоила флорентийским властям 60 000 скуди. На представлении присутствовали 3000 мужчин и 800 женщин, оперу исполнили 100 музыкантов и певцов под руководством Каччини, и около 1000 человек персонала обслуживали сценические машины [7, 8].

предложена Кавальери, бывшему фаворитом великого герцога предыдущее десятилетие. Не удивительно, что незадолго до празднования свадьбы, в том же 1600 году он вернулся из Флоренции в Рим, где в феврале представил свою «Игру о душе и теле» (*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*) [9] – несомненное детище впитанной Кавальери флорентийской музыкальной мысли, признанное первой ораторией, но претендующее также на звание и самой ранней сохранившейся оперы.

Зато для Каччини торжества 1600 года оказались триумфальным возвращением на позицию влиятельного придворного музыканта. Он не только полностью руководил музыкальной составляющей «Похищения Кефала», но и сумел воспользоваться восстановившимся статусом и запретил исполнять своим певцам¹² в «Эвридике» музыку Пери, заменив ее своей. Им были написаны монологи Эвридики и некоторые хоры нимф и пастухов: *Al canto, al ballo, Sospirate* и *Poi che gli eterni imperi* [7, 8]. Поэтому первая постановка «Эвридики» стала «соавторской».

Не стоит думать, что Каччини совершил нечто непривычное. «Похищение Кефала» также имело вставные фрагменты, принадлежащие другим композиторам. Речь идет о хорах, написанных Лукой Бати, Пьеро Строщи и Стефано Вентури дель Ниббио [9]. Оба случая напоминают ситуацию с «Паломницей», интермедии к которой создавал коллектив авторов. Однако если в «Похищении Кефала», которому была отведена роль главного свадебного события, включение музыки именитых композиторов вполне могло быть данью уважения традиции, то в «Эвридике», предназначенной для узкого круга лиц,

¹² Известно, что в постановке «Похищения Кефала» участвовали четыре женщины из семьи Каччини и сын Помпео [9]. Вероятно, среди них были вторая жена Каччини Маргерита, дочери Франческа и Сеттимия – известные флорентийские певицы. Кроме того, у музыканта было множество учеников. Появление же в составе певцов «Похищения Кефала» Пери дает основание предполагать, что в обоих спектаклях был задействован похожий состав участников.

вторжение в музыкальную мысль Пери походило на закулисное сведение счетов¹³.

Такова предыстория «Похищения Кефала». Приведем краткий пересказ его либретто из исследования Картера:

Богиня Аврора, жена Тифона, влюбилась в смертного Кефала, охотника, который не ответил ей взаимностью, потому что влюблен в Прокриду (чье имя здесь не называется). Из-за одержимости Аврора не в состоянии выполнять свой долг и провозглашать начало дня, поэтому Феб (бог солнца) не может подняться из-за океана (представленного [персонажем] Океаном), Никс (богиня ночи) вынуждена оставаться в небесах, а земля в образе богини Бересинтии (Кибелы) оказалась под угрозой гибели. Между тем, причина всех этих препятствий – назойливый Амур (Купидон) <...>. Меркурий вызывает его для объяснения к Юпитеру <...>. Амур обещает уладить проблему благодаря тому, что Аврора обманом заставляет Кефала взять ее руку, после чего смертного похищают, чтобы он мог наслаждаться жизнью среди богов [9].

«Похищение Кефала» произвело впечатление на зрителей, в основном, благодаря масштабу постановки и сценическим машинам, созданным Бернардо Буонталенти (работавшим также и над декорациями к «Паломнице» в 1589 году) и Алессандро Пьерони [7, 7]. Официальный летописец флорентийских торжеств Микеланджело Буонаротти расположил компоненты спектакля по важности в следующем порядке: сценические машины, сюжет, музыка, поэзия [16, 15].

¹³ До нас дошли две версии «Эвридики» – Каччини и Пери. Это еще один известный сюжет из общего флорентийского соперничества между музыкантами. Каччини приложил все силы, чтобы дописать музыку к своей версии «Эвридики», и сумел опередить Пери с изданием оперы почти на два месяца. Примерные сроки мы можем установить по датировкам предисловий композиторов, каждого к своему изданию: предисловие Каччини датировано 20 декабря 1600 года, в то время как предисловие Пери – 6 февраля 1600 года (по нашему календарю – 1601 года: флорентийский Новый год начинался 25 марта) [7, 8]. В результате «Эвридика» Каччини стала исторически первой дошедшей до нас опубликованной оперой, если выпустить из поля зрения «Игру о душе и теле» Кавальери (опубликована с предисловием от 3 сентября 1600 года [9]), чья жанровая природа до сих пор вызывает споры.

Всевозможных приспособлений было настолько много и столь многие из них работали одновременно, что в какой-то момент Буонаротти называет действие на сцене «хаосом машин» (*quel caos di macchine*) [16, 26].

В официальном французском отчете о свадьбе «Похищение Кефала» фигурировало как событие, «наполнившее уши и глаза всех зрителей необычайным восхищением и поразившее всех». Кардинал Бентивольо с восторгом отзывался о всех аспектах постановки, упоминая декорации, машины, музыку и яркое впечатление, произведенное на публику, включая Марию Медичи [9].

В то же время присутствовавший на свадьбе Кавальери писал, что «комедии» не были успешны, особенно большая («Похищение Кефала»), и назвал музыку утомительной. А кардинал Пьетро Альдобрандини похвалил декорации и интермедии, но упомянул, что музыка была скучной, а машины не всегда работали успешно. Критиковали оперу и за трагический сюжет, который был неуместен в ситуации, когда необходимо было славить царственных особ. Многие упреки касались несоразмерности камерных свойств музыки, которая не могла заполнить зал, масштабам постановки [9].

К сожалению, «Похищение Кефала» не сохранилось, известны лишь фрагменты, опубликованные в сборнике «Новая музыка» (1602). Это издание примечательно тем, что в предисловии к нему Каччини изложил свои основные композиционные, исполнительские и эстетические позиции [2], а также один из первых опубликовал сольные сочинения для голоса с аккомпанементом¹⁴. Необычно выстроена структура «Новой музыки»: издание включает в себя блоки сольных мадригалов и арий, между которыми расположен отрывок из «Похищения Кефала».

¹⁴ Его опередил со сборником *Musiche* Доменико Мария Мелли (1602) [7, 8].

Столь странное композиционное решение в сборнике сольных песен, учитывая, что в качестве отрывка из оперы представлен ее финальный хор, Каччини объясняет следующим образом:

У меня не оказалось возможности из-за многих препятствий опубликовать, как на то было мое желание, «Похищение Кефала», музыку к которому я сочинил по приказу моего Светлейшего господина Великого Герцога, и которое было представлено на свадьбе Христианнейшей Марии Медичи, королевы Франции и Наварры. И теперь мне показалось, что представился случай добавить к другим моим сочинениям заключительный хор «Похищения», чтобы продемонстрировать разнообразие пассажей, созданных мною в сольных партиях [6, 19]..

Пример 1. Дж. Каччини. Хор *Ineffabile ardore* – начало отрывка «Похищения Кефала»

The image shows a musical score for a six-part chorus. It consists of six staves, each with a vocal line and the lyrics "I - nef - fa - bi - le ar - do - re, I - nef - fa - bi - le ar - do - re," written below. The notation includes various note values and rests, characteristic of early Baroque vocal writing. The score is presented in a single system with a brace on the left side.

Упомянутые здесь пассажи – один из важнейших моментов Предисловия к «Новой музыке». Пассажи входили в число ключевых умений певцов второй половины XVI века. Считалось необходимым не только правильное исполнение, но и уместное их использование. Именно за плохое и безвкусное пассажирование, разрушающее первоначальный замысел произведения и мешающее пониманию поэзии,

Каччини критиковал певцов-современников (подробнее об этом см. в: [2]).

Наличие пассажей в большой хоровой сцене связано с ее строе-нием. Сцена представляет собой своего рода ритурнельную форму, в которой хор *Ineffabile ardore* (см. нотный пример 1) служит ритурнелем. Он чередуется с тремя сольными эпизодами: первый исполняется басом, а второй и третий – тенорами. Каччини называет эти эпизоды ариями (одну из них см. в нотном примере 2):

Пример 2. Дж. Каччини Ария баса *Muove si dolce*, первый сольный эпизод финала «Похищения Кефала»

Muo - ve si dol - ce, è si soa - - - - - ve
guer - ra Lu-sin-gan-do i pen-sier bel - tà mor - ta

Каждый из сольных фрагментов Каччини снабдил комментарием, указывая исполнителя на торжествах 1600 года и его отношение к авторским пассажам:

I. Бас. <i>Muove si dolce</i>	«Эту арию с подлинными пассажами спел Мельхиор Палонтротти, великолепный музыкант Капеллы di Nostro Signore».	“Quest’Aria cantò solo con i proprij passaggi come sta Melchior Palontrotti Musico Eccellente della Cappella di Nostro Signore”.
II. Тенор 1. <i>Caduca fiamma</i>	«Эту арию с другими пассажами, в соответствии с его собственным стилем, спел Якопо Пери, великолепный музыкант, служащий их Светлейшим Высочествам».	“Quest’aria cantò solo con altri passaggi secondo il suo stile Iacopo Peri, Musico Eccellente stipendiato da queste Altezze Serenissime”.
III. Тенор 2. <i>Qual trascorrendo per gli eterei campi</i>	«Эту арию частично с подлинными пассажами, а частично согласно собственному вкусу, спел знаменитый Франческо Раси, благодарнейший слуга Светлейшего Высочества Мантуи».	“Quest’aria cantò solo parte con i propri passaggi, e parte à suo gusto il famoso Francesco Rasi Nobile Aretino, molto grato Servitore all’Altezza Serenissima di Mantova”.

Исходя из комментариев, мы можем считать, что только ария баса *Muove si dolce* (нотный пример 2), спетая басом-виртуозом Мельхиором Палонтротти, была исполнена согласно авторскому замыслу, зафиксированному в «Новой музыке», две другие предполагали разные степени вмешательства.

Пример 3. Сравнение арий теноров из второго и третьего сольных эпизодов финала «Похищения Кефала».

Ca - du - ca fiam - ma di leg - gia - dri sguar - di Ci da per mor - te di - let - to - so as -

Qual tras-cor ren - do per gli e - te - rei cam - pi Il Sol qua - giu l'òb - re not - tur - ne ag -

sal - to, Ma ve - ra - ce bel - ta re - gna nell' - al - - - - to,

gior - na, Ta - le a - mor su - le stel - le al - mo sog - gior - - - - na,

Арии двух теноров представляют собой один и тот же музыкальный материал. Основная разница между ними заключается в пассажах и варьировании длительностей (см. нотный пример 3). Подход Каччини к теноровым ариям напоминает композиционный метод, используемый им в некоторых ариях из «Новой музыки». Подобным образом, например, устроена третья ария *Ard'il mio petto misero* – она состоит из трех поэтических строф – вариантов одного и того же музыкального материала. По этой причине теноровые эпизоды из «Похищения Кефала» оставляют впечатление двух строф одной арии.

Существуют все основания считать, что в состав «Похищения Кефала» входила и последняя (десятая) ария сборника «Новая музыка», специально не выделенная Каччини – *Chi mi confort'ahimè*. Это

единственное произведение для баса, представленное в основной части. Помимо необычного для Каччини выбора голоса, на принадлежность к «Похищению Кефала» указывает текст – ламенто Тифона из второго акта оперы. Тим Картер предполагает, что эта музыка могла быть исполнена тем же самым Мельхиором Палонтротти [9]. Ария состоит из двух частей, первая – четырехкратное проведение музыкального материала, записанного вместе с первой строфой (три последующих строфы выписаны ниже отдельным текстом), а вторая – его вариант, более насыщенный пассажами и представленный в ином ритмическом прочтении с текстом пятой строфы (см. нотный пример 4).

Эти две арии действительно очень похожи, как виртуозностью пассажей, так и фактурой, в которой голос и инструмент дублируют одну и ту же мелодическую линию (нотные примеры 2, 4): голос человека будто бы является импровизацией на тему, которую играет инструмент.

Пример 4. Дж. Каччини. Ария ультима (последняя) – *Chi mi confort'ahimè*

Такой подход в сборнике Каччини применяет только в отношении двух рассмотренных басовых арий. Однако нельзя считать его уникальным – подобное можно встретить в интермедиях к «Паломнице». Три произведения – *Dalle più alte sfere*, приписанное Антонио Аркилеи, *Godi turba mortal* Эмилио де Кавальери и *Dunque fra torbid'onde* Якопо

Пери – выстроены по схожей схеме: инструментальная полифоническая основа и солирующий голос певца, который дублирует один из полифонических голосов, насыщая его пассажами и иными украшениями. Если сравнить дублируемый и дублирующий голос (см. нотный пример 5), то их строение оказывается аналогично тому, что представлено в примерах 2 и 4.

Пример 5. А. Аркилеи. *Dalle più alte sfere* (1591):
партия сопрано и верхнего инструментального голоса

Конечно, этот небольшой текст не смог бы вместить всю полноту сведений, пусть даже отрывочных, об одной из первых опер. Ее историю, как и историю возникновения оперного жанра в целом, можно назвать захватывающей и интригующей. Как знать, смогла бы знакомым нам образом повернуться история музыкального театра, если бы Фердинандо Медичи не отравил своего брата, не отправил бы в опалу Каччини, породив в нем желание вернуться и доказать свою значимость, не привез бы с собой Кавальери и других музыкантов, создав враждебное противостояние между флорентийцами и римлянами? «Похищение Кефала» неразрывно связано с политическими интригами при дворе Медичи, появление этой оперы не было бы возможно вне истории конфликтов между придворными музыкантами и сменой фаворитов великого герцога.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Безуглая Г.А.* Аполлонов «дар Гармонии и Ритма»: Балло Эмилио де Кавальери «O che nuovo miracolo» // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 4. С. 38–53.
2. *Верин-Галицкая А.Д.* Джулио Каччини: между пассажами и аффектированной музыкой // Музыкальная академия. 2022. № 1 (777). С. 14–25.
3. *Литвинова Ю.А.* «Античные» музыкальные инструменты в интермедиях на свадьбу Козимо I де Медичи и Элеоноры Толедской (1539) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. Том 2, Вып. 2. С. 66–102.
4. *Парин А.В.* Между Римом и Флоренцией. Жизнь и творения Эмилио де' Кавальери [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. 2019. №3 (767). URL: <https://mus.academy/articles/mezhdu-rimom-i-florentsiey-zhizn-i-tvoreniya-emilio-de-kavaleri> (дата обращения: 11.02.2022).
5. *Brown H.M.* The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. In: Early Music. 1981. Vol. 9, Issue 2. Pp. 147–168.
6. *Caccini G.* Le Nuove Musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602.
7. *Caccini G.* Le Nuove Musiche / Ed. by H. Wiley Hitchcock. Madison: A-R Editions, Inc., 1970.
8. *Carter T.* Jacopo Peri. In: Music & Letters. 1980. Vol. 61, No. 2. Pp. 121–135.
9. *Carter T.* Rediscovering Il rapimento di Cefalo [Electronic resource]. In: Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. Vol. 9, No. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html> (accessed: 11.02.2022).
10. *Carter T., Hitchcock H.W., Cusick S.G., Parisi S.* Caccini family [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University

Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40146> (accessed: 11.02.2022).

11. *Hanning B.R.* Rinuccini, Ottavio [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23494> (accessed: 11.02.2022).

12. *MacNeil A.* Guidiccioni Lucchesini [Lucchesina], Laura [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41024> (accessed: 11.02.2022).

13. *Mari F., Poletini A., Lippi D., Bertol E.* The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Capello: an arsenic murder? [Electronic resource]. In: BMJ. 2006. № 333 (7582). Pp. 1299–1301. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761188/> (accessed: 11.02.2022).

14. *Newman K.* The Politics of Spectacle: La Pellegrina and the Intermezzi of 1589. In: MLN. 1986. Vol. 101, No. 1, Italian Issue. Pp. 95–113.

15. *Nutter D.* Intermedio. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831> (accessed: 11.02.2022).

16. *Ossi M.* Dalle macchine ... la meraviglia: Bernardo Buontalenti's Il rapimento di Cefalo at the Medici Theater in 1600. In: Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini / Ed. by Mark A. Radice. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1998. Pp. 15–35.

17. *Palisca C.V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. Oxford: Oxford University Press, 1954. Vol. 40, No. 1. Pp. 1–20.

18. *Strainchamps E.* Corsi, Jacopo [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06571> (accessed: 11.02.2022).

19. *Treadwell N.* She Descended on a Cloud 'From the Highest Spheres': Florentine Monody 'alla Romanina'. In: Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16, No. 1. Pp. 1–22.

REFERENCES

1. *Bezuglaya G.A.* Apollonov «dar Garmonii i Ritma»: Ballo Emilio de' Cavalieri [Appolo's "Gift of Harmony and Rhythm" in Emilio Cavalieri's Ballo]. In: PHILHARMONICA. International Music Journal, 2020. No. 4. Pp. 38–53.

2. *Verin-Galitskaya A.D.* Dzhulio Kachchini: mezhdu passazhami i affektirovannoj muzykoj [Giulio Caccini: Between Passages and Affected Music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2022. No. 1 (777). Pp. 14–25.

3. *Litvinova J.A.* «Antichnye» muzykal'nye instrumenty v intermediyah na svad'bu Kozimo I de Medichi i Eleonory Toledskoj (1539) ["Antique" Musical Instruments in the Intermedi for the Wedding of Cosimo I de' Medici and Eleonora da Toledo (1539)]. In: Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory], 2011. Vol. 2, No. 2. Pp. 66–102.

4. *Parin A.V.* Mezhdum Rimom i Florenciej. Zhizn' i tvoreniya Emilio de' Kaval'eri [Between Rome and Florence. Life and Creations of Emilio de' Cavalieri]. [Electronic resource]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy], 2019. No. 3 (767). Available at: <https://mus.academy/articles/mezhdu-rimom-i-florentsiyev-zhizn-i-tvoreniya-emilio-de-kavaleri> (accessed: 11.02.2022).

5. *Brown H.M.* The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. In: Early Music. 1981. Vol. 9, Issue 2. Pp. 147–168.

6. *Caccini G.* Le Nuove Musiche. Firenze: Giorgio Marescotti, 1602.
7. *Caccini G.* Le Nuove Musiche / Ed. by H. Wiley Hitchcock. Madison: A-R Editions, Inc., 1970.
8. *Carter T.* Jacopo Peri. In: *Music & Letters*. 1980. Vol. 61, No. 2. Pp. 121–135.
9. *Carter T.* Rediscovering Il rapimento di Cefalo [Electronic resource]. In: *Journal of Seventeenth-Century Music*. 2003. Vol. 9, No. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/carter.html> (accessed: 11.02.2022).
10. *Carter T., Hitchcock H.W., Cusick S.G., Parisi S.* Caccini family [Electronic resource]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40146> (accessed: 11.02.2022).
11. *Hanning B.R.* Rinuccini, Ottavio [Electronic resource]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23494> (accessed: 11.02.2022).
12. *MacNeil A.* Guidiccioni Lucchesini [Lucchesina], Laura [Electronic resource]. In: *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41024> (accessed: 11.02.2022).
13. *Mari F., Poletini A., Lippi D., Bertol E.* The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Capello: an arsenic murder? [Electronic resource]. In: *BMJ*. 2006. № 333 (7582). Pp. 1299–1301. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1761188/> (accessed: 11.02.2022).
14. *Newman K.* The Politics of Spectacle: La Pellegrina and the Intermezzi of 1589. In: *MLN*. 1986. Vol. 101, No. 1, Italian Issue. Pp. 95–113.

15. *Nutter D.* Intermedio. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831> (accessed: 11.02.2022).

16. *Ossi M.* Dalle macchine ... la meraviglia: Bernardo Buontalenti's Il rapimento di Cefalo at the Medici Theater in 1600. In: Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini / Ed. by Mark A. Radice. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1998. Pp. 15–35.

17. *Palisca C.V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata. Oxford: Oxford University Press, 1954. Vol. 40, No. 1. Pp. 1–20.

18. *Strainchamps E.* Corsi, Jacopo [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2022. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06571> (accessed: 11.02.2022).

19. *Treadwell N.* She Descended on a Cloud 'From the Highest Spheres': Florentine Monody 'alla Romanina'. In: Cambridge Opera Journal. 2004. Vol. 16, No. 1. Pp. 1–22.

