

УДК 78.01+782:7.011

orcid.org/0000-0003-1888-2008; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10649>

ОРФЕЙ – СИМВОЛ НОВОЇ МУЗИЧНОЇ ЕПОХИ

Віктор МІШИН

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра філософії мистецтв,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,
тел. 0632300836; e-mail: viktormishyn@gmail.com*

Проаналізовано філософські та естетичні процеси, які на початку історії Нового Часу призводили до формування нової музично-естетичної парадигми, що змінила музичний світ та призвела до створення тієї емоційно забарвленої музики, яка відома нам сьогодні. На зміну емоційно нейтральній консонантній церковній поліфонії приходять нова афективна музична тканина, центром якої стає не досконале числове співвідношення, а афект як відображення людської природи. Цей запізнілий Ренесанс у музиці нероздільно пов'язаний з виникненням жанру опери та реконструкцією античних музично-естетичних та філософських ідей, установок і цінностей у Північній Італії кінця XVI – початку XVII століття. Стаття спрямована на осмислення цього перехідного для музичного світу періоду, який можна умовно завершити створенням першої в історії повноцінної музичної драми – опери Клаудіо Монтеверді «Орфей».

Ключові слова: Орфей, Монтеверді, музичний мімезис, Камерата Барді, друга практика, музична драма, опера.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Висвітлення і пояснення філософських ідей та процесів, перебіг яких призвів до кардинальних змін у розумінні феномену музики та до формування музики у тому вигляді, у якому вона відома нам (а саме – емоційно забарвленого, драматичного мистецтва, у центрі якого людина з її почуттями) – одне з найважливіших завдань філософії музики та музичної естетики. Хронологічно такий ідейний злам (можна з упевненістю класифікувати це як зміну музично-естетичної парадигми) відбувся у кінці XVI – на початку XVII століття в Північній Італії та у філософській площині найяскравіше проявив себе в діяльності Флорентійської Камерати та полеміці Монтеверді-Артузі. Своєрідною точкою відліку, яка утвердила новий тип музичного мислення можна вважати першу в історії повноцінну музичну драму – “Орфей” Клаудіо Монтеверді (1607), у якій репрезентація афекту музичними засоби досягає необхідної переконливості та естетичної зрілості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед виданої у радянські часи літератури, присвяченої даній проблематиці, варто відзначити роботи радянського філософа, естетика, культуролога та мистецтвознавця В. П. Шестакова [12, 13], а також угорського філософа-марксиста Д. Золтаї [8]. Серед дослідників ідей та

творчості Монтеверді потрібно назвати В. Конен [10] та P. Fabbri [2]. Проблеми Другої Практики також згадані у роботі М. Лобанової “Западноевропейское музыкальное барокко. Проблемы эстетики и поэтики” [11], а сьогодні ними активно займаються дослідники Московської державної консерваторії імені Петра Чайковського Р. Насонов та І. Ігнат'єва, зокрема – у 2016 у Віснику Московської консерваторії №2 (25) вийшла їх спільна стаття “Позиція Артузі у суперечці про Другу Практику: цінності та інтереси” [9]. Потрібно відзначити, що у 2004 році була опублікована стаття професора Стенфордського університету Pias Chrissochoidis з подібною тематикою (The ‘Artusi-Monteverdi’ controversy: background, content and modern interpretations, 2004) [1] і від того часу з’явився добрий десяток статей дослідників різних країн, присвячених полеміці Монтеверді-Артузі та проблемам Другої Практики, що свідчить про неухильно зростаючий інтерес до цих витоків європейської музичної культури. Література по діяльності Флорентійської Камерати ще більш об’ємна і наводити її в даній статті нераціонально.

Формулювання мети статті. Об’єднавши усі найважливіші з нашої точки зору явища та процеси, причетні до створення першої в історії повноцінної музичної драми, дати широкий огляд того, що ми називаємо зміною музично-естетичної парадигми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музично-естетична установка на розуміння музичного мистецтва як мистецтва міметичного¹ формується на протязі XVI століття, коли ренесансні принципи живопису та пластичного мистецтва вже сформувались і навіть перейшли у фазу маньєризму, а музика і надалі залишається середньовічним мистецтвом, тимчасово відновленого ускладненими поліфонічними техніками *artis novaе*. Ерколе Боттрігарі (Ercole Bottrigari) (1531–1613) писав: “Живопис та скульптура були повернуті зусиллями сучасних людей до античної досконалості, краси і неперевершеності, а можливо вони тепер і перевершені. Те саме можна сказати і про архітектуру, і про інші мистецтва та науки, наприклад, про медицину; і якщо нічого ще досі не знайдено в музиці, виною цьому не недолік музики, а самі музиканти-творці: вони не зуміли добре взятись за справу” [13, с. 167].

Подібна невідповідність стану речей у музичному мистецтві загальноестетичного принципу гуманізації, антропоцентричності мистецтва спонукає багатьох мислителів та музичних теоретиків XVI століття сконцентрувати свої зусилля на дослідженнях античної музично-філософської думки.

Одним із перших звертається до античних музично-естетичних принципів учень Адріана Вілларта Нікола Вічентіно (Nicola Vicentino) (1511–1572). У своєму трактаті “Антична музика у сучасній практиці” («L’antica musica ridotta alla moderna prattica», 1555) він підкреслював необхідність підпорядкування вокальної музики її словесному змісту, оскільки “музика, яку створюють на слова, не створюють ні для чого іншого, окрім вираження ідеї (*il concetto*), пристрастей (*le passioni*) та афектів (*gli effetti*) цих слів за допомогою гармонії” [7, с. 86].

Той самий естетичний принцип виголошує дослідник давньогрецької музики Джіроламо Меї (Girolamo Mei) (1519–1594). Він доводив, що музика давніх греків була монодичною та стверджує, що сучасна поліфонічна музика не здатна ясно й адекватно передавати те чи інше почуття, оскільки мелодії та голоси у ній “змішані разом цілком безладно та суперечать одне одному” (3 листа до Вінченцо Галілея) [13, с. 173].

¹ Тобто наслідувального (давньогрец. *μίμησις* – наслідування, подібність). Мова іде про античний загальноестетичний принцип, який був виголошений Арістотелем (Arist. Poet. 1447a, 1449b20).

Бродіння подібних ідей призводить до створення у 1573 році у Флоренції гуртка поетів, композиторів та філософів, які свідомо ставили своєю метою відродження музично-естетичних ідеалів античності та практичну їх реалізацію сучасними музично-поетичними засобами. Гурток отримав назву Флорентійської Камерати або Камерати Барді (*Camerata Fiorentina oppure Camerata de' Bardi*), згідно імені флорентійського мецената графа Джованні Барді. Найбільш відомі учасники Флорентійської Камерати – Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Вінченцо Галілей, Джованні Доно, Оттавіо Рінуччіні, П'єро Строцці. Результатом її діяльності були найбільш ранні “опероподібні” постановки (т. зв. *dramma per musica*) – “Дафна” (1598), “Еврідіка” (1600) Якопо Пері, “Еврідіка” (1602) Джуліо Каччіні.

Ідейним натхненником, що задав та філософськи обґрунтував напрям діяльності Камерати, був Вінченцо Галілей (*Vincenzo Galilei*) (1520–1591), батько Галілео Галілея. Після навчання у Царліно, Галілей знайомиться з ідеями Меї та пориває з поліфонічною традицією, що стало причиною його полеміки з бувшим вчителем, який відстоював поліфонічну музику. Як і Джіроламо Меї, Галілей критикує поліфоністів, що пишуть музику “без будь-якої залежності від тексту та з тією лише метою, щоби зайняти більше часу та улестити слух різноманіттям звуків, акордів та руху” [12, с. 518]. Антична ж музика прагнула до того, щоби “викликати у слухача такі ж почуття, які переживав автор. Найбагороднішою та найбільш суттєвою частиною музики був зміст висловленої через текст ідеї, а не пропорція окремих частин, як це зазвичай вважають прихильники сучасної практики” [8, с. 180].

У об'ємній переписці Вінченцо Галілея з Джіроламо Меї (30 листів, з яких збереглося 5) визріли його головні праці – “Діалог про давню та сучасну музику” (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581) та полемічне “Обговорення праці мессера Джозеффо Царліно з Кйоджі” (*Discorso intorno all'Opera di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia*, 1589). Саме ці його роботи стали програмною основою діяльності Флорентійської камерати.

Важливо зауважити, що діячі Камерати зовсім не прагнули реконструювати античну драму. Вони створювали нове мистецтво, побудоване на давніх міметичних принципах, розміщуючи у центрі музичного мистецтва людину з її пристрастями та афектами. Це відродження гуманістичного розуміння музики, перенесеного, однак, на сучасну музичну практику. Прекрасно розуміючи це, Якопо Пері писав: “Я не зміг би стверджувати з упевненістю, що це нібито був стиль співу греків та римлян, але я вірю, що наша манера може бути лише такою, яка відповідає особливостям виразності нашої мови” [8, с. 184].

У музичному відношенні основою нового музично-драматичного мистецтва стає світське музикування (у першу чергу – найбільш популярний тоді жанр мадригалу), завдяки якому проростають паростки нового типу мислення – гомофонно-гармонічного. Природньо, що однією з передумов розвитку вертикального гармонічного мислення була (чим далі, тим більш ускладнена) вертикаль *artis novae*, однак виникає нова гомофонна музика у результаті поступового освоєння функційних зв'язків музичної тканини акордового акомпанементу світської вокальної музики. Таке спрощення музичної тканини відбувається на фоні перетворення у гротескне нагромадження фраз та звуків поліфонічної музики, у адресу якої звернена критика прихильників відродження музично-естетичних ідеалів.

У багатоголосному мадригалі поступово виділяється основний голос, а решта голосів тяжіють до акомпанементу. Таким чином полегшується фактура та більш

чітко проявляється функційність гармонічних зв'язків, що дає можливість для підпорядкування музики слову, а не навпаки. Саме таке музичне мислення відповідало естетичним ідеалам діячів Камерати та було ними виведене із зародкового стану на рівень високого мистецтва.

В той же час, мадригал у XVI столітті проявляє себе як своєрідне протиставлення середньовічним музично-естетичним принципам *canti plani*² в силу активного застосування хроматики мадригалістами. Така “емансипація дисонансу” у пізньому Відродженні, згідно з Монтеверді, була започаткованою відомим мадригалістом Чіпріано де Роре (Cipriano de Rore) (1515–1565) та дозволила підпорядкувати гармонію виразності слова [6].

Також для мадригалу була характерною розвинута музична риторика – про це яскраво свідчить термін “мадригалізм”, що застосовувався відносно італійської вокальної музики XVI – початку XVII століть (експерименти у сфері звукообразності у Італії були сконцентровані саме у жанрі мадригалу). У якомусь сенсі мадригал – предтеча опери, передусім через його потужний драматичний потенціал. Не даремно сам Вінченцо Галілей, композитори Камерати та навіть Монтеверді приділяли цьому жанру таку увагу у своїй творчості. З діяльністю Камерати по часу співпадає й виникнення музично-драматичного жанру мадригальної комедії³, яка хоч і не є прямим предком опери, але відображає тенденцію драматизації музичного мистецтва у пізньому Чінквеченто [3, с. 103–104].

Мадригал, по суті, був єдиним музичним жанром у хронологічних рамках Відродження, який може вважатись власне ренесансним у своїй сутності. Як пише В. Д. Конен, “він являв собою єдину професійно розвинену та художньо значиму світську “школу” музики епохи Відродження, що зуміла виразити у музичних звучаннях ренесансні ідеї, які давно вже втілились у образотворчому мистецтві та літературі” [10, с. 83].

Отже, у II половині XVI – на початку XVII століття відбувається зародження нової парадигми музично-естетичного мислення, яка на зовнішньому плані проявилась у появі на противагу старому поліфонічному стилю (*stile antico*, *stile grave*, *stile osservato*) нового, здебільшого гомофонного репрезентативного стилю (*stile rappresentativo*), у якому музичний зміст підпорядковується вираженню драматичних ідей та словесному змісту.

На меморіальній дошці Palazzo Bardi (via de' Benci, 5 a Firenze), де збирались діячі Камерати, знаходимо наступні слова:

“У цьому Домі Барді жив Джованні, граф Верніо, що проявив доблесть у облогах Сієни та Мальти, поєднував наукові студії та любов до літератури, культивував поезію, музику, приймав у своєму домі та був душею славетної Камерати, прагнення якої повернути спотворене варварством музичне мистецтво від фламандських химер до бездоганності грецької мелопеї, про яку писали історики стародавньої цивілізації,

² Термін “*cantus planus*” в силу гри слів відмінно ілюструє загальні середньовічні музично-естетичні установки, оскільки якнайкраще передає особливості церковної музики – плавність, різке неприйняття дисонансу, надлюдська відстороненість, медитативність молитовного очікування Другого Пришестя у позачасовому (чи швидше безчасовому) молитовному просторі.

³ Цей жанр пов'язують з іменем Алессандро Стріджо (Alessandro Striggio) (1540–1592), який був добре знайомим з Вінченцо Галілеєм. Мадригальна комедія складається із серії мадригалів, об'єднаних загальним сюжетом, однак повноцінним попередником опери вважатись не може, оскільки виконувалась у вигляді концерт, без сценічної дії.

відкрило шлях вже закритий століттями до розспівного речитативу та до мелодії, і було колискою сучасного мистецтва. Нар. 1532 – пом. 1612⁴.

Stile rappresentativo, що отримав визнання після перших музичних драм Якопо Пері “Дафна” (1598) та “Еврідіка” (1600), остаточно утверджується у першій в історії повноцінній опері – “Орфей” Монтеверді⁵ (1607). Потрібно, однак, додати, що, на відміну від композиторів Камерати, які були безкомпромісними противниками поліфонії, Монтеверді, будучи талановитим поліфоністом, поєднував у своїй творчості як старий підхід до композиції, так і новий, хоча й відстоював нові музично-естетичні принципи у загальновідомій полеміці з болонським теоретиком Джованні Артузі. Монтеверді називав консервативну поліфонічну техніку, у якій текст підпорядкований музиці, “першою практикою” (*prima pratica*), новий же підхід, згідно з яким музика покладена на слово та супроводжує поетичний зміст – “другою практикою” (*seconda pratica*). Музично-естетичні погляди Монтеверді викладені у теоретичних записках самого Монтеверді (Післямова до V книги мадригалів (1605), Передмова до VIII книги мадригалів (1634), листи до невідомого кореспондента від 22 жовтня 1633 року та 2 лютого 1634 року), а також у *Dichiarazione* (Роз’ясненні) його брата Джуліо, яке було опубліковане у збірнику Монтеверді “*Scherzi musicali*” (1607). Згідно з узагальненням дослідниці творчості Монтеверді В. Д. Конен, “у новітній творчості змінилось співвідношення слова і музики. Основоположним принципом “Другої практики” є верховенство слова: усі музичні звучання виникають не зі задалегідь розроблених та давно встановлених законів гармонії, а з образу, що міститься у поетичному тексті” [10, с. 63].

Таким чином, Монтеверді продовжує справу Камерати по драматизації музичного мистецтва, тим самим – по відродженню античних міметичних принципів музичного мистецтва. Існує і більш матеріальний зв’язок творчості Монтеверді з діяльністю Камерати. Герцог Вінченцо I Гонзага, при дворі якого у Мантуї служив Монтеверді, був прекрасно обізнаним про процес створення *dramma per musica* у Флоренції та особисто бачив як мінімум дві музично-драматичні постановки Камерати – інтермедію Рінуччіні “Боротьба Аполлона з драконом” (1589) та “Еврідіку” Пері (1600). Тому й “Орфей”⁶ Монтеверді створювався для карнавального сезону при мантуанському дворі 1607 року як подібна постановка. Однак, Монтеверді виявився здатним не лише повторити, але і багатократно перевершити творіння флорентійців. На думку Конен, найважливішою ознакою, що відділяє “Орфей” від попередніх йому видів музично-сценічної творчості, є здатність музики самостійно виразити повноцінну драматичну ідею. Попередні спроби не здатні до існування окремо від зорового образу, оскільки “створений ними [флорентійцями] декламаційний стиль (*stile recitativo*) – основа музичної драми – не був здатний емоційно впливати на глядача без допомоги слова і сцени” [10, с. 176].

⁴ “In questa Casa dei Bardi visse Giovanni conte di Vernio che al valor militare mostrato negli assedi di Siena e di Malta; congiunse lo studio delle scienze e l’amor delle lettere; coltivò la poesia e la musica e accolse e fu l’anima di quella celebre Camerata, la quale intesa a riportare l’arte musicale imbarbarita dalle stranezze fiamminghe alla sublimità della greca melopea di cui scrissero gli storici dell’antica civiltà aprì la via già chiusa da secoli al recitativo cantato e alla melodia e con la riforma del melodrama fu la cuna dell’arte moderna; N. MDXXXII – M. MDCXII”

⁵ Цікаво, що автор лібретто “Орфея” – Алессандро Стріджо молодший, син вже згаданого композитора Алессандро Стріджо, творця жанру мадригальної комедії.

⁶ Повна назва “Орфея” Монтеверді – “La favola d’Orfeo rappresentata in musica”.

Саме у творчості Монтеверді репрезентація афекту стає настільки переконливою, що можна говорити про зміну музично-естетичної парадигми. Музика міцно укорінюється на позиціях носія емоційного змісту – настільки міцно, що тенденція характеризувати музику за допомогою явищ афективно-емоційної сфери домінує і до сьогодні.

Можна говорити про те, що гуманізація музичного мистецтва відбувається як наслідок його драматизації, оскільки орієнтиром для музично-естетичної думки послуговували антична драма та пов'язане з нею вчення про музичний етос, тобто вчення про музику як носій певних етичних властивостей (а отже й афектного начала). У свою чергу, антична драма – можливо найбільш антропоцентричний вид давнього мистецтва, у якому людське, афективне начало займає центральне положення, навколо якого будується усе решта – навіть вселенський всеохоплюючий фатум виступає по відношенню до нього усього лиш у якості фону, пасивного начала. Перенесення цих принципів у сферу музичної драми на світанку Нового Часу було визнанням здатності музики до вираження людських почуттів та страстей, а отже – початком нової музичної епохи. У зв'язку з цим символічним є той факт, що твір, який став своєрідною точкою відліку історії європейської музики Нового Часу, заснований на античному міфі про Орфея, що символізує владу музики над людиною. Прекрасною ілюстрацією нового гуманістичного музичного мистецтва слугують слова із прологу опери, які належать персоніфікації Музики: “Я – Музика, що солодкими звуками здатна заспокоїти будь-яке розбурхане серце, як благородним гнівом, так і коханням запалити навіть найхолодніший розум”⁷ [5, с. 2].

Висновки. У статті розглянуті найважливіші з нашої точки зору явища та процеси, причетні до створення першої в історії повноцінної музичної драми, а також проведений широкий огляд того, що ми називаємо зміною музично-естетичної парадигми. Встановлений корпус найважливішої по відношенню до цієї проблематики музично-філософської та музично-теоретичної літератури, з якою необхідно проводити подальшу роботу для деталізації дослідження.

Список використаної літератури

1. Chrissochoidis I. The ‘Artusi-Monteverdi’ Controversy: Background, Content, and Modern Interpretations / Ilias Chrissochoidis. // *British Postgraduate Musicology*. 2004. № 6.
2. Fabbri P. Monteverdi / transl. by Tim Carter / Paolo Fabbri. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 350 с.
3. Gallico C. L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento / Claudio Gallico. Torino: E.D.T., 1991. 197 p. (II). (Storia della musica; т. 4).
4. Mei G. The Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi / Girolamo Mei. Roma: American Institute of Musicology, 1960. 213 p. (Musicological Studies and Documents; v. 3).
5. Monteverdi C. L’Orfeo, favola in musica / Claudio Monteverdi. Venezia: Ricciardo Amadino, 1609. 100 p.
6. Monteverdi C. Scherzi musicali a tre voci / Claudio Monteverdi. Venetia: Ricciardo Amadino, 1607.

⁷ “[I]o la Musica son ch’a i dolci accenti so far tranquillo ogni turbato core et hor di nobil’ira et hor d’amore poss’infiammar le più gelate menti”.

7. Vicentino N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica...* / Nicola Vicentino. Roma: Antonio Barre, 1555. 146 p.
8. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем. Т. Длугач, И. Науменко / Денеш Золтаи. Москва: Прогресс, 1977. 376 с.
9. Игнатъева Н. Позиция Артузи в споре о Второй практике: ценности и интересы / Н. Игнатъева, Р. Насонов. // Научный вестник московской консерватории. 2016. № 2. С. 85–106.
10. Конен В. Клаудио Монтеверди / Валентина Конен. Москва: Советский композитор, 1971. 323 с.
11. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Марина Николаевна Лобанова. Москва: Музыка, 1994. 320 с.
12. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сборник текстов под ред. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1966. 562 с.
13. Шестаков В. П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / Вячеслав Павлович Шестаков. Москва: Музыка, 1975. 351 с.

References

1. Chrissochoidis, I. (2006). The 'Artusi-Monteverdi' Controversy: Background, Content, and Modern Interpretations. *British Postgraduate Musicology*, 6.
2. Fabbri, P. (1994). *Monteverdi*. (T. Carter, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
3. Gallico, C. (1991). *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (2nd ed., Vol. 4). Torino: E. D. T. .
4. Mei, G. (1960). *The Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi* (Vol. 3). Rome: American Institute of Musicology.
5. Monteverdi, C. (1609). *L'Orfeo, favola in musica*. Venezia: Ricciardo Amadino.
6. Monteverdi, C. (1607). *Scherzi musicali a tre voci*. Venetia: Riccardo Amadino.
7. Vicentino, N. (1555). *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre.
8. Zoltai, D. (1977). *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykalnoy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya*. [Ethos and Affect. The History of the Aesthetics of Music from the Beginning to Hegel] (T. Dlugach & I. Naumenko, Trans.). Moskva: Progress.
9. Ighnatieva, N., & Nassonov, R. (2016). *Pozitsiya Artuzi v spore o Vtoroy praktike: tsennosti i interesy* [G. M. Artusi's Attitude in the Controversy on Seconda Pratica: Values and Interests]. *Journal of Moscow Conservatory*, 2, 85–106.
10. Konen, V. (1971). *Klaudio Monteverdi*. Moskva: Sovetskiy kompozitor.
11. Lobanova, M. N. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: The Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka
12. Shestakov, V. (Ed.). (1966). *Muzykalnaya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekovya i Vozrozhdeniya* [Aesthetics of Music in Medieval and Renaissance Western Europe]. Moscow: Muzyka.

13. Shestakov, V. (1975). *Ot etosa k affektu: Istoriya muzykalnoy estetiki ot antichnosti do XVIII veka* [From Ethos to Affect: the History of Aesthetics of Music from Antiquity to the 18th century]. Moscow: Muzyka.

Стаття надійшла до редколегії 28.08.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

ORPHEUS: THE SYMBOL OF A NEW MUSIC ERA

Viktor Mishyn

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Philosophy of Art,
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,
phone: +380632300836; e-mail: viktormishyn@gmail.com*

The purpose of the article is to analyse the philosophical and aesthetical processes, which at the beginning of Modern Times had led to the formation of new musical-aesthetical paradigm, thereby changing the world of music and resulting in creating of the emotionally colored music as we know it. This belated Renaissance in music is inextricably linked to the emergence of opera and to the reconstructions of the antique musical-aesthetical philosophical ideas, attitudes and values in Northern Italy at the end of the 16th and beginning of the 17th century.

One of the first scholars who appealed to the long-abandoned ancient Greek philosophical doctrine of ethos was Nicola Vicentino (1511-1572). In his magnum opus *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) he insisted that music should be connected to the lyrics (i.e. to the passions and ideas contained in it). The same position defended Girolamo Mei (1519-1594), who clearly states on it in his multiple letters to Vincenzo Galilei (1520-1591). Vincenzo Galilei, in turn, was the mastermind and inspirer of famous Florentine Camerata (also known as Camerata de' Bardi) – the club of thinkers, poets and composers, which was founded in 1573 in order to put into practice ancient Greek musical aesthetical principles.

The most famous members of Camerata – Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei, Giovanni Battista Doni, Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi. Of course, the most visible result of the activity of Camerata was creating the first works of *dramma per musica* – “Dafne” (1598), “Euridice” (1600) by Jacopo Peri and “Euridice” (1602) by Giulio Caccini. But the most important and widely disseminated at the time experimenting in the field of new musical art was concentrated in the genre of madrigal. Due to such activity at the late XVI – early XVII centuries arises new musical-aesthetical paradigm, which on the external level has revealed itself in emerging of the new, mostly homophonic representative style (*stile rappresentativo*) as opposition to the old polyphonic style (*stile antico*, *stile grave*, *stile osservato*). In this new representative style musical content is subordinate to lyrics.

Most clearly the switch of musical-aesthetical paradigm was manifested in the Monteverdi-Artusi controversy between the greatest composer of the time Claudio Monteverdi and the scholar Giovanni Artusi, who was criticizing new music. Monteverdi, as an apologist of a new musical-aesthetical principles described his famous concept of *Seconda prattica* (the Second Practice) in the following texts: Afterword for the 5th Book of Madrigals (1605), Forward for the 8th Book

of Madrigals, The Letters to Unknown, 22 October 1633 and 2 February 1634. But the most complete statement of his ideas can be found in *Dichiarazione* of his brother Giulio Monteverdi, which was published in the collection of pieces *Scherzi musicali* by Claudio Monteverdi (1607).

As the result of such philosophical and practical activity at the late XVI – early XVII centuries, the emotionally neutral consonant church polyphony was replaced by new affective musical material based not on the perfect ratios and proportions, but on the affect as a reflection of the human nature. The article focused on the reflection of this transitional period in the history of music, which conditionally ends with the creation of the first-ever true musical drama – “L’Orfeo” by Claudio Monteverdi (1607).

Keywords: Orpheus, Monteverdi, musical mimesis, Camerata de’ Bardi, second practice, *dramma per musica*, opera.