

НОГОВИЦЫНА КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

kсения.nogovitsyna@gmail.com

Аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

KSENIA A. NOGOVITSYNA

kсения.nogovitsyna@gmail.com

Postgraduate student of the Moscow Tchaikovsky Conservatory, Foreign Music History Subdepartment

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко

В статье прослеживается эволюция итальянского концертного мадригала в первой половине XVII столетия с точки зрения соотношения поэзии и музыки; рассматривается влияние эстетики концертирования на текст-музыкальную форму. Показано, что в рассматриваемую эпоху собрания многоголосной музыки, озаглавленные как «Мадригалы», включали в себя, помимо собственно сочинений на поэзию высокой традиции (чьей структурной константой было присутствие одиннадцатисложника), также композиции на стихи в жанре канцонетты, отличавшиеся строфической структурой, использованием краткого, ритмически регулярного стиха. В первом случае высокому слогу и серьезности тона поэтического первоисточника соответствовала полифоническая сложность музыкальной ткани и пышность концертного стиля; во втором — краткие стихи и шутивный характер канцонетной поэзии воплощались в танцевальных ритмах и куплетной структуре с инструментальными ритурнелями. Сосуществование «высокой» и «низкой» поэзии в условиях эстетики концертирования привело к сближению и взаимопроникновению жанровых черт мадригала и канцонетты. В сочинения на высокую поэзию все чаще проникала танцевальная ритмика канцонетты, и наоборот, на канцонетные стихи стали сочинять масштабные композиции, демонстрирующие богатую палитру техник концертирования. В статье подчеркивается влияние эстетики репрезентативности, которое проявилось в концертном мадригале через усиление драматической роли музыки, в канцонетте — через смешение высокого и низкого стилей поэзии, ставшее одним из жанрообразующих элементов кантаты.

Ключевые слова: концертный мадригал, светский концерт, XVII век, Северная Италия, канцонетта, кантата, *poesia per musica*, репрезентативность, Габриэлло Кьябрера, Бьяджо Марини, Джованни Валентини, Джованни Роветта

АБСТРАКТ

Madrigale Concertato: The New Poetic Forms in the Music of the Early Baroque Era Composers in the North Italia

In this article the evolution of the Italian concerted madrigal in the first half of the 17th century is traced from the point of view of the relation of poetry and music; the influence of the concertato esthetics on the text-musical form is considered. It is shown that during the period under consideration the collections of polyphonic music entitled as "Madrigals" included, besides the compositions on the poetry of high tradition (whose stable structural component was *endecasillabo*), also the compositions on the verses in the canzonet genre marked by the strophe structure and the short, rhythmic and regular verse. In the first case the polyphonic complexity of musical texture and the splendor of the concertato style corresponded to the lofty style and the gravity of tone of the poetic source; in the second dancing rhythms and couplet structure with instrumental ritornelli were the personification of short verses and the playful character of the canzonet poetry. The coexistence of "high" and "low" poetry against the background of the concertato esthetics led to the convergence and the interpenetration of genre features of the madrigal and the canzonet. The dance rhythms of the canzonet got into compositions on "high" poetry increasingly often and, on the contrary, the large-scale works began to be composed on the canzonet verses displaying a rich palette of the concertato technics. In the article the special role of the esthetics of representativeness is emphasized, which has shown in the concerted madrigal through the strengthening of the dramatic potential of music, in the canzonet — through the mixture of "high" and "low" styles of poetry which became to one of the sources of the new cantata genre.

The author thanks the Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias (ASCIMA) and personally Professor John Whenham for the permission to reproduce the material, published in the archive (www.ascima.bham.ac.uk).

Keywords: concerted madrigal, secular concert, *Seicento*, North Italy, canzonet, cantata, *poesia per musica*, representativeness, Gabriello Chiabrera, Biagio Marini, Giovanni Valentini, Giovanni Riovetta

Ксения Ноговицына

MADRIGALE CONCERTATO: НОВЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ СЕВЕРОИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ РАННЕГО БАРОККО

В музыкальной историографии долгое время бытовало мнение, что в XVII столетии жанр многоголосного мадригала, подвергшись влиянию новой музыкальной моды (монодии с инструментальным сопровождением и концертного стиля), был обречен на вырождение¹. Таким образом, «за

¹ Такое мнение, в частности, высказывают авторитетные ученые — Альфред Эйнштейн (1949) и Гэри Томлинсон (1987), критически оценивая поздние собрания мадригалов Клаудио Монтеверди. Обвинения Эйнштейна состояли, по существу, в отсутствии в поздних мадригалах прославленного кременца того, что составляло суть и смысл мадригала классического: вместо изысканности и экспрессии гармоний — банальное перебирание «трезвучных мотивов», вместо погружения в поэзию — чередование виртуозных соло и дуэтов, демонстрирующих лишь «тщеславие солистов» [7, 854]. Томлинсон, в свою очередь, критикует поэтические предпочтения Монтеверди, уличая мадригалы на современные тексты в поверхностности [17, 258]. Эдвард Дент в пятом издании словаря Гроува категорически заявляет, что после «1620 года не было напечатано или перепечатано ни одного настоящего мадригала» (цит. по [15, 153]). Лоренцо Бьянкони, хотя и стремится дать полную и объективную картину исторического процесса, по сути придерживается той же точки зрения, что и Дент (во многом это обусловлено тем, что ко времени написания его книги «[Музыка] в XVII веке» (Il Seicento) большинство источников концертного мадригала еще не было извлечено из архивов). В таблице, учитывающей публикации собраний мадригалов в разные декады истории этого жанра, он не просто помещает концертные мадригалы в особый столбец, отделяя их от вокально-полифонических опусов без инструментальных партий, но, как это видно из последующего изложения, выносит их за рамки истории «подлинного» мадригала, крах которого, согласно Бьянкони, датируется 1621 годом [3, 2]. Лишь в Новом словаре Гроува (1980) жизнь жанра «продлевается» до середины XVII столетия, а в посвященной ему статье появляется специальный раздел «Концертный мадригал», автором которого был Гленн Уоткинс. В переиздании 2001 года раздел о концертном мадригале написан уже другим автором — Массимо Осси и дополнен новейшими све-

бортом» истории мадригала остался интереснейший и малоизученный период (1610–1650-е годы), когда этот жанр обрел новую жизнь в вокально-инструментальном воплощении². С включением инструментальных партий мадригал претерпел глубинные изменения, однако по-прежнему сохранял свое значение для итальянской ансамблевой вокальной музыки, оставаясь средоточием новейших музыкальных идей и композиционных техник.

Своеобразие классического мадригала XVI столетия определяла тесная связь поэзии и музыки³. Характер музыкального письма и особенности построения композиции в большой степени зависели от структуры стихотворной строки. Определяющими факторами при выборе поэтического первоисточника для мадригалистов были:

- принадлежность к высокой поэзии в традиции петраркизма;
- мадригальный (основанный на сочетании семи- и одиннадцатисложников) или чисто одиннадцатисложный стих (итал. — *endecasillabo*).

Последний фактор сыграл особенно важную роль в становлении мадригального стиля в музыке. Как известно, в основе большинства жанров высокой поэзии Ренессанса (канцоны, сонета, октавы, секстины) лежит одиннадцатисложник; мадригал с присущим ему сочетанием одиннадцатипяти- и семисложника (*settenario*) является его модификацией. В теории поэзии XVI века (в частности, в трудах теоретика мадригала Пьетро Бембо) одиннадцатисложный стих ассоциировался с эстетической категорией «степенности» (лат. *gravitas*) [5]. Его особенностью была метrorитмическая изменчивость (нерегулярные акценты в начале и середине строк), получившая свое естественное отражение в полифонической свободе мадригала. Именно по этой причине, как верно отметил Пьер Джузеппе Джиллио, музыкальный жанр мадригала в XVI веке «воспринимает не только тексты в поэтической форме мадригала, но также и сонет, канцону, «октаву» (*ottava rima*) и прочие» [1, 13].

дениями по мадригальному репертуару XVII века. Осси подробно освещает эволюцию техник концертирования, а также кратко отмечает тенденции к драматизации мадригала и к смешению в рамках одной композиции текстов разного типа. И хотя основное внимание по-прежнему уделяется поздним опусам Монтеверди, упоминаются и сочинения других итальянских композиторов, что отражает степень исследованности материала на рубеже XX–XXI веков [12]. Как бы то ни было, «реабилитация» концертного мадригала в исследованиях последних лет кажется весьма запоздалой, ведь еще в 1910 году была опубликована обзорная, однако весьма информативная статья Ойгена Шмитца [16], в которой описаны, помимо известных опусов Монтеверди, концертные мадригалы Помпео Синьоруччи, Франческо Турини, Франческо Анерио, Алессандро Гранди, Мартино Пезенти, Джованни Мадзокки, Орацио Тардити, Джованни Роветты, Бьяджо Марини и многих других.

² Первой и до настоящего момента единственной монографией, посвященной этому периоду в истории многоголосного мадригала, является диссертация Маргарет Энн Мэббетт [10].

³ Под классическим мадригалом мы подразумеваем вокальное многоголосное сочинение на мадригальный поэтический текст без инструментального сопровождения, под новым мадригалом — пьесу с инструментальным сопровождением (*basso continuo* и «орнаментирующими», по Агаццари, инструментами).

В новом мадригале зависимость письма от структуры стиха сохранялась по меньшей мере до начала 1640-х годов. Анализ доступных нам публикаций, озаглавленных как *Madrigali (Madrigali concertati, Concerti)*⁴, показал, что композиторы, за редким исключением, подразумевали под «мадригалом» сочинение на тексты из поэзии высокой традиции, тогда как пьесы на тексты иного рода обозначались соответствующим образом, если не на фронтисписе, то в оглавлении собрания или в виде подзаголовка той или иной пьесы⁵.

Новая поэзия высокой традиции в мадригале

Мадригалисты XVII столетия постепенно расширяли круг поэтических жанров, обращаясь к поэзии своих современников (Баттиста Гварини, Джамбаттиста Марино, Чезаре Ринальди, Гвидо Казони и др.). Новая поэзия унаследовала структурный принцип ренессансного стиха — одиннадцатисложник или его сочетание с семисложником, — но вместе с тем отличалась от классических образцов значительной свободой их чередования,

⁴ Наши наблюдения основаны на анализе следующих публикаций композиторов североитальянской школы: К. Монтеверди, книги мадригалов с Пятой по Девятую, «Музыкальные забавы» (*Scherzi musicali* 1607, переиздание 1632 года); Б. Марини, собрания ор. 2 (1618), 7 (1624/1634), 13 (1641), 16 (1649); А. Гранди, «Концертные мадригалы» (1616), Дж. Гидзоло «Мадригалы» (1614), Дж. Валентини, «Концертные мадригалы» (*Madrigali concertati*, 1616), «Музыкальные сочинения для голосов и инструментов» (*Musiche concertate*, 1619), Ф. Турини: книги мадригалов 1621, 1624 и 1629 годов; Дж. Роветта «Концертные мадригалы» (*Madrigali concertati*, 1640). При анализе мы опирались на факсимильные копии прижизненных изданий мадригалов упомянутых композиторов, а также современные расшифровки в партитуре, выполненные в разные годы Ф. Малипьеро (Монтеверди), П. Бамичасом (Валентини), Дж. Уэнхемом (Роветта), Т. Д. Данном (ор. 2, 13 Марини). Расшифровки опусов 7 и 16 Марини выполнены мною; фрагменты композиций из этих собраний концертных мадригалов, а также фрагмент мадригала *Ahi Filli*, помещенный в Приложение к данной статье, публикуются впервые.

⁵ Например, Джованни Гидзоло помещает в книгу мадригалов 1614 года арию-романеску *Poiché donna*. Композитор не упоминает о ней на фронтисписе, но расположение пьесы в конце публикации свидетельствует о том, что для автора грань между мадригалами и жанрами иной природы была весьма определенной. Аналогичным образом Франческо Турини на титульном листе Первой книги мадригалов (1621) не упоминает, что в собрание входит гальярда (*Vezzose aurette*) и диалог (*Perché piangi*), но помещает их после мадригалов, снабжая соответствующими обозначениями. В то же время, Монтеверди в подзаголовке Седьмой книги (1619) счел необходимым пояснить, что наряду с мадригалами в собрании содержится и «*неснопения другого рода*» (*Settimo libro de' madrigali <...> con altri generi de' Canti* [курсив мой. — К. Н.]). Для пьес, которые в понимании композитора выходят за рамки жанра мадригала, на страницах собрания даются поясняющие подзаголовки: это романеска (*Ohimè dove il mio ben*), канцонетты (*Chiove d'oro*, *Amor che deggio far*), сочинения в театральном стиле: «Любовное письмо» (*Lettera amorosa*) и «Расставание влюбленных» (*Partenza amorosa*), а также сценическое произведение — балет «Тирсис и Клори» (*Ballo*). Подобная рефлексия в целом не свойственна рассматриваемой эпохе; скрупулезность Монтеверди можно объяснить, с одной стороны, его принадлежностью к поколению мадригалистов «доконцертного» периода, с другой — природной склонностью к теоретическому осмыслению современных ему музыкальных явлений.

оригинальностью рифмовки и формы в целом. Например, в основу мадригала Бьяджо Марини *Ahi Filli* из собрания *Concerti per le musiche di camera* op. 7 (Венеция, 1624/1634)⁶ положен нерифмованный одиннадцатисложник с однократным включением семисложника⁷:

Строфа	Кол-во слов в строке	Полустишия	Акцентуация
<i>Ahi Filli amata e bella,</i>	7		- 0 - - - 0 -
<i>Ahi vita del cor mio che mi t'ha tolta,</i>	11	6+5	- 0 - - - 0 - - 0 -
<i>Dove ten fuggi, dove speranza sei?</i>	11	5+6	0 - - 0 - - - - - 0
<i>E senza me, così veloce e sola.</i>	11	4+7	- - - 0 - - - 0 - 0 -
<i>Lasso! Che quando torno e quando spero</i>	11	7+4	0 - - - - 0 - - 0 -
<i>D'averti in braccio in miglior guisa accolta.</i>	11	4(5)+7	- - - 0 - - - - 0 - 0 -
<i>[Troppo] ahi! Sorte crudele, troppo lontana</i>	11	6+5	[0 -] - 0 - - 0 - 0 - - 0 -
<i>Da confini mortali, anima ignuda</i>	11	7+4(5)	- - 0 - - 0 - 0 - - 0 -
<i>Per mai più non tornar riprendi il volo</i>	11	6+5	- 0 - - - 0 - - - 0 -
<i>Lasciando de la misera e funesta</i>	11	7(8)+4	- 0 - - - 0 - - 0 -
<i>Ma bella ancor et onorata spoglia,</i>	11	4+7	- - - 0 - - - 0 - 0 -
<i>Lagrimoso retaggio a gli occhi miei</i> ⁸ .	11	7+4	- - 0 - - 0 - - - - 0

Стихотворение сохраняет присущую высокой поэзии разнообразную акцентуацию (см. 4-й столбец таблицы). Вместе с тем его нельзя причислить ни к одной из традиционных форм: в используемом здесь нерифмованном стихе (*verso sciolto*) окончания строк не образуют системы.

Примечательно, что, воплощая это стихотворение в музыке, композитор реагирует прежде всего на структуру стиха, избирая традиционное мадригальное письмо с характерным для него сочетанием простого контрапункта

⁶ Собрание op. 7 Марини было подготовлено к печати в 1624 году (о чем свидетельствует посвящение, датированное 1 сентября 1624), однако на фронтисписе выставлена дата «1634». Подобное несоответствие даты публикации и посвящения прослеживается и в других собраниях Марини этого периода: op. 8 и op. 9. Франко Пиперно называет следующие возможные причины этих расхождений: «либо речь идёт о процессах печати, начатых, но приостановленных из-за отсутствия финансирования и продолженных лишь спустя годы, либо дошедшие до нас экземпляры — переиздания утерянных оригиналов, выставленные на рынок с простой заменой даты оттиска» [13].

⁷ Автор этого поэтического произведения нам неизвестен. Вполне вероятно, что все строки стихотворения были одиннадцатисложными, но композитор в процессе сочинения сократил первую строку.

⁸ О Филли, прекрасная возлюбленная, / о жизнь сердца моего, которой я теперь лишен, / Куда бежишь ты, покинув меня, столь стремительна и одинока? И где ты, моя надежда? О я несчастный: [ты оставила меня] в тот миг, когда я надеялся обнять тебя... / Жестокая судьба! Душа твоя ныне покидает брвенную землю, чтобы больше не вернуться, / Оставляя здесь прекрасное и обожаемое, но бездыханное тело — / Скорбное зрелище для моих глаз, полных слез.

и имитационной полифонии (см. Нотное приложение, № 1). Как и в большинстве классических образцов жанра, композиция сочинения следует сквозной структуре стиха. Вместе с тем в звуковом облике мадригала заметны новые черты, свидетельствующие о том, что жанр существует уже в условиях концертной стилистики:

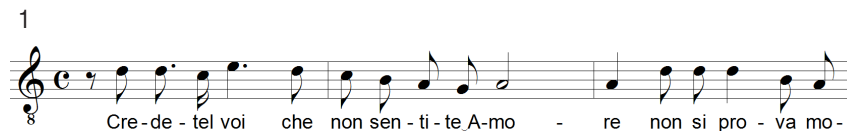
1) наличие партии инструментального баса (хотя она, в основном, дублирует нижнюю вокальную партию, то есть по своей функции не выходит за рамки *basso seguente*);

2) неожиданная смена метра с размеренного четырехдольного на подвижный трехдольный, обусловленная, в данном случае, задачами изобразительного плана: быстрый темп сопровождает фразу «и без меня столь стремительна и одинока» (*e senza me, così veloce e sola*). Подобный мадригализм характерен для эстетики концертирования, с присущими ей метрическими, темповыми и фактурными контрастами.

Рассмотренная композиция являет собой пример концертного мадригала в его ранней форме (по стилю он ближе к образцам 1610-х годов, хотя и входит в собрание 1624/1634 годов): концертирование как композиционный принцип здесь не нарушает структуры поэтического первоисточника. Однако с течением времени в новом мадригале явно обозначилась тенденция к построению музыкальной драматургии вне прямой зависимости от поэтической формы. Сквозная форма стала тем или иным образом усложняться.

Например, в том же собрании ор. 7 Марини встречаются интересные сочетания сквозного развертывания музыкального материала с элементами рефренности и репризности. В роли повторяющегося элемента выступает не законченный раздел, а *soggetto*. Размеры *soggetto* редко превышают 1–2 такта, и его возвращение в масштабах целого мимолетно, тем не менее, оно всегда заметно и является важным элементом композиции, своего рода «микрорефреном».

Так, в мадригале *Credetel voi* в роли микрорефрена выступает начальный *soggetto*⁹.



Повторно он звучит на каденционном участке раздела (пропоста у альты в *C*, респоста у тенора на начальной высоте в *G*, в обратной последовательности по отношению к первому проведению), в контрапункте с репликой *la morte fugge*, пропеваемой сопрано, альтом и басом:

⁹ О не познавшие Любви, поверьте: / На свете нет страшней / мученья, чем разлука.

2

C. la mor - te fug - ge; la mor - te fug - ge;

A. rir Cre-de-tel voi che non sen-ti - te A-mo - re la mor - te fug-ge;

T. la mor - te fug - ge; Cre-de-tel voi che non sen-ti - te A - mo - re

B. ge; la mor - te fug - ge; la mor - te fug - ge;

B.c. ge; la mor - te fug - ge; la mor - te fug - ge;

В третий раз микрорефрен возвращается на начальной высоте (с имитацией у альты); в данном случае он служит «водоразделом» между предшествовавшим ему монологом сопрано и новым *soggetto* на текст «И в разлуке оживает для своего смертельного страдания» (*dopo la partita rinasce al suo dolore*):

3

C. do-po la par-ti - ta ri - nas-ce al suo do - re, do-po la par-

A. Cre-de-tel voi

T. Cre-de-tel voi che non sen-ti - te A-mo -

B.c. do-po la par-

В пятиголосном мадригале *Tu pur partisti* («Ты все же покидаешь меня») в функции микрорефрена выступает начальный *soggetto*, представляющий собой нисходящую последовательность в объеме тетра хорда (она звучит у двух сопрано в терцовой дублировке):

4

Canto
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!

Quinto (Canto II)
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!

Alto
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!

Tenore
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!

Basso
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!

Basso continuo
 Tu pur partisti

Повторно этот мотив появляется в начале второго раздела, в транспозиции и обращении, в терцете альта, тенора и баса (образуя созвучие терцсексты), и продолжает звучать в контрапункте с новым *soggetto* на текст *e portasti quanto avea*, сначала у тенора, потом у баса, на разных высотах:

5

C.
 e por - tas - ti quan - to a - vea di gen - til, quan - to di va -

A.
 Tu pur par - tis - ti

T.
 Tu pur par - tis - ti Tu pur par -

B.
 Tu pur par - tis - ti

B.c.
 Tu pur

Помимо кратковременных возвращений, придающих этой композиции черты рефренности, в ней есть яркий элемент репризной формы:

в завершающем разделе мадригала начальная тема звучит в динамизированном туттийном изложении на другой текст:

6
80

C. sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir

C.II sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir

A. sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir

T. sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir

B. sec - chi son fio - ri et er - be e fat-te al tuo par - tir

B.c. sec chi

Как мы видим, при возросшей автономии музыкального начала музыка не противоречит поэтическому смыслу, а наоборот, помогает его выявить. В роли микрорефрена выступает начальная фраза мадригала, в которой афористически выражена основная идея стихотворения. Возвращаясь то явно, то исподволь на всем протяжении композиции, *soggetto* звучит как навязчивая мысль, не покидающая лирического героя.

Востребованность рефренного принципа в концертной композиции объясняется, на наш взгляд, следующими причинами:

- 1) с точки зрения композиционного метода он позволяет, не прибегая к кардинальным изменениям поэтической структуры и тем самым не выходя за рамки традиционного толкования жанра мадригала, обновить его звуковой облик и выстраивать собственно музыкальную драматургию, основанную на игре контрастов и сопоставлении тембровых красок¹⁰;

¹⁰ Маргарита Катунян называет следующие предпосылки популярности рефренных форм в эту эпоху: «Характер рефренов, часто туттийный, скандирующий, ритмично-двигательный, указывает на <...> коллективное пение-действие, движение в пространстве, да и само пространство. <...> повторяющаяся смена частей разного склада образует переключку, диалог между ними — словесный, музыкальный, пространственно-пластический. Здесь есть и ритуальность, и элемент игры, и театр, что для человека начала XVII века весьма актуально: весь мир — театр» [2, 124].

2) музыкальные повторы важного по смыслу фрагмента текста несут риторическую функцию, что отвечает актуальному в эту эпоху пониманию музыки как ораторского искусства.

Мадригал Марини *Deh come ancora farei* («О, как бы продлить этот сладостный миг»), входящий в седьмой опус, — пример обращения к старинной форме *sesta rima* (строфа из шести строк с рифмовкой *ababcc*). Здесь рефрен имеется в самом поэтическом тексте: последние две строки повторяются в конце каждой строфы:

Строфа	Количество слогов	Рифма
<i>Deh come ancor farei dolce dimora,</i>	11	А
<i>bella Cloride mia, nel tuo bel seno</i>	11	В
<i>ma con piè d'or, l'invidiosa Aurora,</i>	11	А
<i>stampa le vie dell'immortal sereno.</i>	11	В
<i>Fugge la notte e giunge il morir mio</i>	11	С
<i>a Dio, Cloride, per sempre a Dio</i> ¹¹ .	11	С

Музыкальная форма соответствует структуре поэтического текста. Примечательно, что строфы, повествующие о страданиях лирического героя по наступлении утра, озвучены, в основном, тенором. Таким образом этот голос словно отождествляется с лирическим героем. Рефрен, звукописующий «бегство ночи», исполняется всем ансамблем, что создает выразительный контраст «частного» и «общего» планов.

При первом проведении рефрена заключительную фразу *A Dio, Cloride, a Dio* распевает женские голоса: два сопрано и альт.

7

122

CV
Clo - ri - de, a Di - o, a Dio per sem - pre, a Di - o!

S
Clo - ri - de, a Di - o, a Dio per sem - pre, a Di - o!

A
Clo - ri - de, a Di - o, a Dio per sem - pre, a Di - o!

B.c.
Cloride

При повторе рефрена та же реплика звучит у мужского терцета, при последующем проведении — вновь у женского терцета и наконец в четвертый, последний раз, прощание поочередно звучит у всех голосов.

¹¹ О как бы продлить этот сладостный миг / на твоей груди, прекрасная Клори? / Но золотой пятой завистливая Аврора / уже чертит следы на Небесах. / Бежит ночь, умножая мои мученья. / Прощай, Клори, навеки прощай!

Примечательно, что начинаясь в основной тональности С, рефрен всякий раз завершается в G, однако в заключительном проведении он транспонируется в основную тональность, придавая композиции завершенность:

8

CV ¹⁹² a Di - o per sem-pre,

S a Di - o per sem-pre,

A a Di - o per

T/V-la Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem-pre,

Q Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem - pre, a

B/V-ne Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem - pre,

B.c. ^{a 3} Cloride

9

CV ¹⁹⁷ a Di - o!

S a Di - o!

A sem - pre, a Di - o!

T/V-la a Di - o per sem-pre, a Di - o!

Q Di - o per sem-pre, piano a Di - o!

B/V-ne a Di - o per sem-pre, a Di - o!

B.c.

Таким образом, решая риторические задачи, Марини одновременно заботится о логике музыкальной композиции. Смена составов в строфах создает необходимое тембровое обновление. В то же время, и в рефренах прослеживается развитие на уровне тонального плана, в результате чего преодолевается статичность, свойственная рефренной форме.

МАДРИГАЛ И КАНЦОНЕТТА

Современная поэзия и эстетика концертирования обогатили мадригал новыми формами. Однако центральная роль в его перерождении была уготована канцонетте — жанру, который в поэзии и музыке рассматриваемой эпохи явился антиподом традиционного мадригала.

Жанр канцонетты зародился в музыке в семидесятые годы XVI века и по своей музыкальной стилистике поначалу был близок мадригалу¹². Первооткрывателем одноименного поэтического жанра считается Габриэлло Кьябрера: публикация его сборников «Манеры тосканских стихов» (*Le maniere de' versi toscani*, 1599) и «Шутки и канцонетты» (*Scherzi e canzonette*, 1599) ознаменовала возвращение в высокую итальянскую поэзию коротких стихов¹³. По свидетельству Лоренцо Фабри, составителя сборника *Le Maniere* 1605 года, побудительным мотивом для экспериментов в области метрики для Кьябреры стала насущная потребность музыкантов в текстах облегченной структуры¹⁴.

¹² В XVI веке канцонетты писали в основном на одиннадцатисложные стихи в строфической форме. Таким образом, на начальном этапе бытования канцонетта явилась аналогом мадригала, его упрощенным вариантом. С течением времени стало очевидным, что возвышенный тон одиннадцатисложника не вполне соответствует «легкому» музыкальному характеру канцонетты.

¹³ Как отмечает П. Дж. Джилио, подобные стихи уже использовались в итальянской поэзии высокой традиции на заре Ренессанса, однако были вытеснены одиннадцатисложником: «В XIV веке в высокой поэзии происходит окончательный отказ от средних и коротких стихов, которые еще некоторое время будут сохраняться в народном жанре лауды. Имя Данте Алигьери, считающегося отцом итальянского языка, тесно связано с этим поворотом — и не только потому, что «Божественная комедия» целиком написана 11-сложником, но и в связи с тем, что в своем теоретическом труде «О народном красноречии» Данте осуждает «грубые» стихи с четным количеством слогов (допустимые только в исключительных случаях) [1, 8]. Последние исследования показывают, что Кьябрера не был первым, кто возродил короткий стих в итальянской поэзии: тенденции к обновлению дантовской модели прослеживаются уже в творчестве поэтов старшего поколения, например, в лирике Торквато Тассо (см. [14]).

¹⁴ В посвящении Фабри пишет: «Эти канцонетты были созданы Синьором Кьябрерой по просьбам музыкантов» (*Queste Canzonette furono fatte dal S[ignor] Chiabrera a richiesta di musici*). Любопытна следующая реплика: «После, дабы доставить мне удовольствие, он согласился, чтобы их [канцонетты. — К. Н.] издали и чтобы я распорядился ими по своему усмотрению» (*poi per farne piacere a me s'è contentato che si stampino e ch'io ne disponghì a mia voglia <...>*) [4, VIII]. Из слов Фабри складывается впечатление, что Кьябрера поначалу не относился к своим канцонеттам настолько серьезно, чтобы решиться их опубликовать, а сделал это только по настоянию друга. Иными словами, поэт воспринимал просьбы своих коллег-музыкантов как повод для

Новая канцонетта несла в себе иную по отношению к петраркистской поэзии эстетику. Образцом для Кьябреры и его последователей явилась любовная лирика французских поэтов Плеяды: «Я полагаю, у Вас читают французскую поэзию: вспомните эти любовные нежности, эти комплименты, эти ласки, которые может выразить каждая женщина и каждый мужчина, и которые, будучи высказанными, понятны любому. Разве не находите Вы наслаждения в подобных забавах, изображенных с любовью и не требующих ни мастерства, ни комментариев, ни разъяснений?» (цит. по: [11, 263])¹⁵. Краткие, пронизанные танцевальными ритмами стихи как нельзя лучше подошли для воплощения этой новой образности, далекой от мира мадригальной поэзии, с ее возвышенными метафорами и философским осмыслением Любви¹⁶.

Активное взаимодействие музыкальных жанров мадригала и канцонетты, отмечаемое исследователями с момента зарождения последней, продолжилось и в условиях новой эстетики¹⁷. С середины 1610-х годов в собраниях ансамблевой вокально-инструментальной музыки, озаглавленных

увлекательной поэтической игры в «итальянскую Плеяду»: изобретение стихов во всех возможных размерах.

¹⁵ Как отмечает Р. Хольцер [9, 48], одним из главных импульсов к обновлению поэтических форм и метрики во французской, а затем и в итальянской высокой поэзии стала публикация в Париже в 1554 году сборника *Anacreontea*, в который вошли сочинения подражателей Анакреонта, созданные в первые века нашей эры. Любовная лирика «анакреонтиков», с ее «легкомыслием и изяществом» (по выражению Дж. Эдмондса), вдохновила Пьетра де Ронсара (1524–1585), чье творчество, в свою очередь, стало эстетическим эталоном для Кьябреры. Другим образцом для подражания послужило итальянскому поэту творчество древнегреческого лирика Пиндара, о чем свидетельствует собрание *Canzoni di Gabriello Chiabrera. Composte alla maniera di Pindaro. Per la santità di nostro signore papa Urbano VIII*, изданное в 1625 году. Кардинал и историк Пьетро Сфорца Паллавичино называл Кьябреру «Пиндаром Савоны» [ibid., 53].

¹⁶ Петраркистский возвышенный и недоступный образ Возлюбленной, существующий порой лишь в воображении лирического героя, вытесняет вполне жизненный, характерный женский персонаж, присутствующий в поэтическом пространстве наравне с лирическим героем и диалогизирующий с ним (см. например, стихотворения *Un dì soletto vidi il diletto* и *Io dir volea* из сборника *Delle maniere dei versi toscani*). Кьябреровские влюбленные рассуждают о любви преимущественно в шутилом тоне; их томление и страдания, их витиеватые метафоры — не более чем игра. Возвышенную философию Любви подменяет психология любовных отношений.

¹⁷ Рут Дефорд, проследившая многообразие связей двух жанров в вокальном репертуаре конца XVI века, констатирует: «поэтическая канцонетта позаимствовала образность, тематику и лексику мадригала и была настолько близка ему, что некоторые канцонетты представляли собой модифицированные версии уже существовавших мадригалов. Изредка поэтические мадригалы использовались авторами музыкальных канцонетт в неизменном виде, и, наоборот, на поэтические канцонетты сочинялись мадригалы. Также существовало небольшое число стихов гибридного характера, которые одинаково часто использовались в обоих жанрах. Как бы ни разнились мнения критиков об их эстетической ценности, пьесы такого рода были одними из самых популярных явлений своего времени» [6, 127].

как *Madrigali*, появляются пьесы, написанные на канцонетты Кьябреры или его последователей¹⁸.

Своеобразие жанра канцонетты XVII века как в сольном, так и в ансамблевом репертуаре определили следующие черты:

- 3) новая поэзия в стиле Кьябреры: использование коротких стихов (четырёх-, пяти-, шести-, семи- и восьмисложников и их сочетаний) с эпизодическим включением одиннадцатисложника;
- 4) строфическая структура стихотворения и соответствующая ей куплетная музыкальная форма;
- 5) регулярная ритмика стиха, фиксированные акценты и как следствие — ярко выраженная танцевальность в музыке (часто в трёхдольном размере);
- 6) наличие инструментальных ритурнелей между строфами;
- 7) наличие в группе *basso continuo* китаррона или испанской гитары, которой предписана буквенная табулатура.

Растущая популярность новой музыкальной канцонетты все больше отражалась на звуковом облике пьес на тексты из мадригальной поэзии. Так, композиция *Ecco o Cinzia* из седьмого опуса Марини написана на мадригальные стихи, однако они совершенно по-разному озвучены в рефрене и в эпизодах. Рефрен, в котором используются первые пять строк стихотворения, выдержан в трёхдольном танцевальном ритме и имеет ариозный характер. Напротив, эпизоды написаны в декламационном стиле, характерном для сольного мадригала этого периода.

Тема рефрена благодаря пунктирному ритму приобретает ярко выраженную танцевальность. Стремясь придать теме ритмическую регулярность, композитор повторил ритмическую формулу первой строки в начале второй; таким образом, на слух воспринимается прежде всего ритмическая переключка семисложников, тогда как пятисложник звучит как дополнение второго семисложника, поскольку гармонически ложится на каденционный оборот. В третьей строке дробится уже семисложник, благодаря идентичному ритму его полустиший:

¹⁸ Пьеса *Vagheggiando le bell'onde* Валентини для пяти голосов и трех инструментов (две скрипки и виола), включенная в собрание «Концертных мадригалов» (1616), обнаруживает все жанровые признаки новой канцонетты, при том что композитором она так не названа. Сочиненная на популярную ронсардианскую канцонетту Кьябреры (строфа 848848, рифмовка *aabccb*), пьеса Валентини строго следует строфической структуре первоисточника. Как отмечалось, Монтеверди в Седьмой книге мадригалов (1619) называет квартет *Amor che deggio far* и дуэт *Chiome d'oro* канцонеттами; в собрании они расположены после пьес на мадригальную поэзию, наряду с пьесами в жанрах романески (*Ohimé dove il mio ben*), любовного письма (*Quei languidi miei sguardi*) и др. Подобно пьесе Валентини, канцонетта *Amor che deggio far* выдержана в строфической форме (шесть стрóf), где вокальные куплеты (сольные и ансамблевые) чередуются с варьируемыми инструментальными ритурнелями. О многообразной роли жанра канцонетты в творчестве Монтеверди см. подробнее [11].

Ecco o Cinzia mia bella

A

7



Che con lucido raggio /

il sol sen' viene

B

7+5



A riportar / quel giorno

C

7 (4+3)



In qui / le pri- / me fiam- / me mi mando al cor(e)

D

7+4 (5)



Da tuoi begl'occhi Amore

D

7



В последующих двух строках установившаяся было периодичность нарушается: на сей раз короче оказывается первое полустихие (*In cui le prime fiamme*), а следующее после цезуры второе полустихие объединяется в одну большую фразу с последней строкой.

Как видно, композитор стремится подчинить мадригальный стих регулярности танцевального ритма; однако, будучи по природе своей неквадратным, стих «сопротивляется» подобным манипуляциям, то и дело отклоняясь от регулярности, что придает музыкальной фразе особую живость и непринужденность.

Собрание Марини *Concerto terzo delle musiche da camera* op. 16 (Милан, 1649) знаменует важный рубеж в эволюции одновременно и мадригала, и канцонетты — некий итог в полувековом состязании традиционных и новых жанров. Наряду с мадригалами образца 1610–1620-х годов и канцонеттами в чистом виде, в нем представлены пьесы, в которых строфическая структура канцонетты усложнена вследствие применения техник концертирования, опробованных в мадригале. Оказавшись в условиях эстетики

концертирования, «высокий» жанр мадригала и «низкий» жанр канцонетты объединяются и в каком-то смысле уравниваются.

Поэтический текст композиции *Languir per un bel volto* состоит из двух строф; такая структура выдержана и в музыке. В тексте свободно чередуются семи- и одиннадцатисложники с эпизодическим включением пятисложника; таким образом, в рамках строфической структуры здесь применен мадригальный стих.

<i>Languir per un bel volto</i>	A	7
<i>Viver in doglie ed incontrar le pene,</i>	b	11
<i>È stoltezza d'un core</i>	C	7
<i>Che vuol seguir l'Amore</i>	C	7
<i>Io son fanciulla</i>	D	5
<i>Che bramo sciolto il piè l'occhio legato;</i>	e	11
<i>Non voglio amanti al lato;</i>	e	7
<i>Falso è 'l piacer e non m'alletta 'l dono.</i>	F	11
<i>Sebben son d'oro i ceppi e la catene</i>	G	11
<i>Perder la libertà non è mai bene</i> ¹⁹ .	G	11

Первые строки каждой строфы (1–4) исполняет голос соло (в первой строфе они поручены тенору, во второй — басу). Последующие строки распевает сопрано (5–8). Заключительные строки (9–10) — кульминация и смысловый итог, исполняемый вокально-инструментальным тунти.

«Распределение» текста между разными голосами, с одной стороны, отвечает эстетике концертирования, с присущей ей калейдоскопичностью. С другой стороны, как и в пьесах, рассмотренных выше, здесь ярко проявляется тенденция к театральному преподнесению поэзии. Стихотворение написано от первого лица (это, как выясняется из текста, девушка). Однако композитор распределяет текст «по ролям», и вот уже перед нами — не один, а несколько персонажей, ведущих извечный философский спор о «любви» и «свободе». Начальные строки о любовном рабстве вложены в уста тенора (во второй строфе — баса). Любовная лихорадка лишила его покоя. Музыка ярко рисует этот образ: экскламации и вздохи, и навязчиво повторяемая фраза: «жалкая участь сердца» (*è stoltezza d'un core*).

¹⁹ Томиться по прекрасному лику, / Страдать и мучиться — / Вот жалкая участь сердца, / Что ищет любви. / Я — юная девушка, и хочу лишь, чтобы / Мой шаг, мой взгляд были свободны. / Мне не нужен возлюбленный рядом. / Наслаждение — ложно, и дары мне ни к чему. / Пусть будут из золота цепи и оковы — / Никогда не сто́ит терять свободу.

16

Tenore

Basso continuo

Lan-guir per un bel vol-to vi-ver in dog-lie ed in-cont-rar le pe - ne è stol -

6

T.

B.c.

tez - za d'un co - re che vuol se - guir A - mo -

12

T.

B.c.

re è stol - tez - za d'un co - re è stol - tez - za d'un

18

T.

B.c.

co - re che vuol se - guir A - mo - re.

Постепенно к тенору подключаются, вторя его словам, другие голоса, олицетворяющие таких же несчастных влюбленных, «узников Амура». Душевный трепет этих «персонажей» подчеркивают скрипки, сопровождающие их пение.

Другой участник спора — девушка, чью юность и красоту призван воплотить тембр сопрано. Ее рассуждения, напротив, весьма прагматичны: превыше всего она ценит свободу, не желая сковывать себя любовными узами. Такова и ее музыкальная речь: деловитая, шутивно-капризная, без тени сентиментальности.

17

Canto
Io son fan - ciul - la son fan - ciul - la son fan - ciul - la che

Basso continuo

C.
bra - mo sciol - to il piè l'oc - chio le - ga - to; non vog - lio a - man - ti non vog - lio a - man - ti.

B.c.

Поначалу она поет под аккомпанемент *continuo*; чуть позже к ней тоже присоединяются скрипки. Последние две строки («Пусть из золота цепи и оковы») исполняет весь вокально-инструментальный ансамбль — словно собеседники, убежденные ее доводами.

Подобная драматизация поэтического текста естественна в условиях концертной стилистики: помимо возможности распределить текст между голосами-персонажами, она предоставляет богатые выразительные возможности в сочетании голосов с инструментами. В данном случае театрален тембровый контраст на стыке четвертой и пятой строк, когда вокальный ансамбль «рабов Любви» с участием скрипок сменяется монологом девушки, сопровождаемым только *basso continuo*, что подчеркивает ее холодность.

Важно, что при столь ярко выраженной театральности, подобные композиции изначально не предполагают инсценировки (в отличие, например, от «Танкреда и Клодинды» и других мадригалов в театральном стиле Монтеверди), поскольку в них нет сюжета как такового. Перед нами — особая форма несценического, слышимого театра. В отсутствие театральной сцены драматизация осуществляется исключительно музыкальными, аудИАЛЬНЫМИ средствами, с помощью которых композитор создает иллюзию сценического времени, событийности, пространства²⁰.

²⁰ Примечательно, что тесную взаимосвязь концертирования и театральности осознавали и современники. Об этом, в частности, свидетельствует наставление читателям («Ai cortesi Lettori») «Концертных псалмов» (1609) Джеронимо Джакобби [8]: «В эпизодах драматических, или концертруемых, в которых поют только один или два голоса, для того чтобы они прозвучали более ярко и воодушевленно, слова напечатаны большими буквами: таким образом, певец обратит на них особое внимание» (курсив наш. — К. Н.). В данном фрагменте, помимо значения концертруемого эпизода как сольного, предназначенного для одного или двух музыкантов, в противовес эпизодам ансамблевого звучания (обозначаемым «Tutti»), фигурирует понимание концертруемого как театрального, то есть эпизода в стиле театральной декламации.

МАДРИГАЛ, КАНЦОНЕТТА И КАНТАТА

Несмотря на изначально декларируемую «легкомысленность» канцонетты, со временем заданные ей генетически жанровые границы расширились. На первый план вышло заложенное Кьябрерой экспериментальное начало²¹. В 1630–1650-е годы канцонетта становится полем смелых опытов в области структуры и формы стиха, и, поскольку жанр по-прежнему развивался в сфере *poesia per musica*, эти инновации были обусловлены, главным образом, задачами, выдвигаемыми композитором. Сам термин «канцонетта» стал синонимом авангардного направления в поэзии и музыке.

Важной приметой новой поэзии стало сочетание в рамках одного стихотворения строф, написанных одиннадцатисложником или мадригальным стихом, и строф с короткими стихами. Подобное смешение стихов разного стиля характерно для сценических либретто; востребованность текстов упомянутого свойства в камерной музыке говорит о том, что репрезентативность как важное эстетическое свойство этой эпохи проявлялась как в сценических жанрах, так и вне театральной сцены.

Одним из первых примеров воплощения подобных текстов в музыке является пьеса *Amor amaramente amar mi fai* Валентини (*Madrigali concertati*, 1616). В ее основе лежат две поэтические структуры: семи- и одиннадцатисложники в первой строфе, пятисложный стих — в последующих четырех строфах. Первую строфу исполняют сопрано и бас; она выдержана в четырехдольной мензуре. Смена стиха (с мадригального на пятисложник) сопровождается сменой метра с четырехдольного на трехдольный; имитационную полифонию сменяет тутти в простом контрапункте и танцевальном движении (см. Нотное приложение, №2). В последующих строфах пятисложник воплощается разнообразно: большие разделы танцевального характера чередуются с эпизодами в мадригальном стиле и краткими сольными репликами-декламациями.

1. *Amor, amaramente amar mi fai:*

*il cor si strugge, ohimè, per tanti guai.
Morrò crudel senza trovar pietade
in così gran beltade.
O cieco e ingiusto Amore,
ecco chi fu fedel ora sen more.*

1. *Любовь, ты с любовью
обрекаешь меня на любовь:*

*Сердце разрывается, увы, от стольких мук.
Умру, несчастный, не внушив состраданья
Этой несказанной красоте.
О, слепая и несправедливая Любовь,
Ведь тот, кто верен был,
от этого страдает.*

²¹ Сам Кьябрера в более поздних своих трудах (после 1620 года) предпочитал объяснять обращение к жанру канцонетты причинами эстетического плана. Разнообразие метрики в канцонетте Кьябрера теперь объясняет не прикладными задачами (обеспечить композиторов текстами разной структуры), а свободой от канонов, которая открывает новые горизонты форм и смыслов: «Если бы можно было в любой науке довольствоваться тем что сделано и не искать нового, то, конечно, и многие провинции, открытые Колумбом, были бы до сих пор неизвестны, и Галилео бы не открыл в небе те светила и движения, которые не были обнаружены в прошлые века» (цит. по: [9, 68]).

2. *Chi segue Amore
sempre ha dolore
ed io non voglio
questo cordoglio:
io ballo io canto
nè voglio pianto.
Gioia e contento
entro a me sento
e i miei accenti
non son dolenti.
<...>*

2. *Тот, кто следует за Любовью,
Всегда страдает.
А мне не нужны
Эти мученья.
Я танцую и пою,
И не хочу плакать.
Радость и счастье
Чувствую в своем сердце,
И в моих песнях
Нет места скорби.
<...>*

В пьесе Валентини мы наблюдаем не просто совмещение высокого (мадригального) и низкого (канцонетного) стилей поэзии, но их намеренное столкновение, которое музыка призвана подчеркнуть. Более того, именно благодаря музыкальным контрастам выявляется театральность указанного приема: томление, которым наполнена музыка первой строфы, рождает образ жалкого раба Любви, тогда как танец, звучащий в последующих строфах, воплощает состояние беззаботной радости по поводу свободы от любовных уз.

Младший современник Валентини, Джованни Роветта называет сочинение на текст аналогичного свойства кантатой. Композиция, озаглавленная как *Spiegghi i contenti suoi*, была издана в собрании его «Концертных мадригалов» (Венеция, 1640). В тексте сочетаются строфы (*stanze*) с мадригальным стихом и шестисложники (усеченные и расширенные). Метрическим переменам в тексте соответствует чередование разделов речитативного (для мадригального стиха) и ариозного (для шестисложного стиха) характера. Смене поэтического метра отвечает и чередование четырехдольной (для речитатива) и трехдольной мензур (см. Нотное приложение, №3).

В структуре поэтического первоисточника можно выделить следующие разделы:

- вступление (первая строфа), которое произносится «от третьего лица»: рассказчика, призывающего влюбленных поделиться со слушателем своим опытом в любви;
- поочередное появление на сцене влюбленных, каждый из которых раскрывает свое понимание того, что есть Любовь: наслаждение, мука или каприз, лишаящий желанного покоя;
- итоговое обращение рассказчика (строфа 8), констатирующего: сколько на свете влюбленных, столько и разных обличий Любви.

В роли рассказчика выступает сопрано. Второе сопрано предстает в амплу беззаботной кокетки, знающей лишь радости любви, что воплощается в мелодике ариозного типа, с присущей ей танцевальной трехдольной поступью (строфы 2 и 5). Тенору, напротив, поручена роль несчастного, вкусившего любовные горечь и муки (строфы 3 и 6). А персонаж, озвученный басом, превыше всех даров Любви ценит свободу (строфы 4 и 7). В восьмой, финальной, строфе словам рассказчика вторят все голоса, вступая в том порядке, в каком прежде солировали: сопрано (*Chi ride – Io rido*), тенор (*Chi piange – Io piango*), бас (*Chi vo' liberta – Io vo' libertà*).

1. Spiegli i contenti suoi chi vive amando,
E sopra i suoi tormenti
Chi sospira penando.
E chi giamai d'Amor non fu seguace,
Narri la sua quiete e la sua pace.

2. Amor, saettami,
Chè diletiami
Quel colpo inevitabile
Che l'arco tuo vibrò
E nel mio cor stampò ferita amabile.

3. O passi miei sparsi
A l'aria, al vento:
O fiero tormento
Ond'ardo ed arsi.
Vana speme, desio fallace,
Io per voi non ho mai pace.

4. Altri, caro ad Amor, goda i diletti
E non conosca mai che sia martiri.
Altri, il freno sciogliendo ai propri affetti,
Con penoso dolor canti e sospiri.
Io, sprezzando di lui lo scetro altero,
Stimo questo il contento e 'l piacer vero.

8. Quanto tra lor discordano
Gli altrui pensieri,
Gli altrui voleri
Chè s'accordano sol con la varietà:
Chi ride, chi piange, chi vol libertà.

Сопрано

1. Пусть тот, кто влюблен, поведает,
в чем радости Любви,
И пусть откроет страданья
Тот, кто, мучаясь, вздыхает.
А кто ни разу пленником Амура не был —
Пускай расскажет о своем
покое и умиротворенье.

Второе сопрано

2. Срази меня, Амур,
Доставь мне наслажденье!
Из лука твоего испущенной стрелой
Нанес ты мне удар неотвратимый
И в сердце рану мне любовную оставил.

Тенор

3. О мои шаги, унесенные
Воздухом и ветром,
О, жестокая пытка,
Что сжигала и сжигает меня,
Пустые надежды, обманутые желанья,
Из-за Вас мне не будет покоя.

Бас

4. Одни наслаждаются радостями любви,
Не ведая страданий,
Другие, сдерживая собственные страсти,
Поют и вздыхают в глубокой печали.
Я же презрел надменную власть [Амура]
И это считаю истинным
счастьем и наслажденьем.

Сопрано

8. Как расходятся друг с другом
Их мысли,
Их желанья,
Что едины лишь в своем разнообразии:
Кому смех, кому плач, кому свобода.

Если в концертах Марини *Tu pur partisti, Deh come ancor farei* и *Languir per un bel volto* драматизация текста осуществлялась посредством музыки, то в пьесе Валентини и в кантате Роветты сам текст — драматического свойства, а музыкальная драматургия следует за поэтическим сюжетом.

Сближение, вплоть до взаимопроникновения, жанровых признаков мадригала и канцонетты в условиях эстетики репрезентативности привели к тому, что сами эти понятия на определенном этапе стали синонимичными. Вместе с тем, каждому из них был уготован свой путь развития. Дальнейшую эволюцию поэтической канцонетты определила растущая драматизация текста, что, в конечном итоге, привело к рождению поэзии нового рода, послужившей жанровой основой кантаты. Концертный мадригал, в силу заданных ему генетически жанровых границ, остался феноменом своей эпохи, хотя именно в нем впервые были опробованы основные формы взаимодействия поэзии и музыки, получившие развитие в вокально-инструментальных жанрах зрелого барокко²².

В завершение статьи сформулируем ее основные выводы:

- термин «мадригал» в подзаголовках собраний вокально-инструментальной музыки первой половины XVII века указывал, прежде всего, на обращение к поэзии высокой традиции, характер которой, в свою очередь, диктовал музыкальную стилистику той или иной композиции. Определяющим фактором в данном случае была не поэтическая форма, а структура и ритмика стиха;
- в концертном мадригале ярко проявилась автономия музыкального начала: композиция строилась не в прямой зависимости от поэтической структуры, а согласно принципам формообразования, таким как рефренность, репризность и др. (при этом музыкальные повторы выполняли и риторическую функцию);
- дальнейшая эволюция жанра мадригала была обусловлена многосторонним влиянием канцонетты, которая обрела свою жанровую идентичность в условиях концертного стиля (строфическая форма с инструментальными ригурнелями). В мадригал пришла ритмика кьябберовской канцонетты, а позже и строфическая структура; результатом взаимопроникновения мадригала и канцонетты явились разнообразные жанровые гибриды;
- отмеченная тенденция к сближению мадригала и канцонетты была закономерным результатом существования этих жанров в едином стилистическом поле концерта: приемы концертирования универсальны и стирают грань между высокой и низкой поэзией. В рассматриваемую эпоху традиционно тесная связь поэтического жанра с музыкальным стилем размыкается;
- процесс слияния поэзии высокой традиции и канцонетты, столь ярко проявивший себя в светском концерте, ознаменовал рождение нового музыкального жанра — кантаты, и повлиял на становление ариозного и речитативного стилей в опере и ее несценических аналогах — оратории, кантате и серенате.
- перерождение канцонетты и мадригала в кантату произошло под влиянием эстетики репрезентативности, которая ярко проявилась в текстах со смешанной метрикой, подобных драматическим либретто, и в соответствующих им театральным приемам в музыке. В концертной композиции первой половины XVII века воплотилась идея слышимого театра, несценической драмы, оказавшаяся весьма перспективной в эпоху раннего и зрелого барокко.

²² Массимо Осси, справедливо отмечая значение концертного мадригала в становлении жанра кантаты, видит эту преемственность преимущественно в сфере взаимодействия голосов и инструментов; новые тенденции в традиционно важном для жанра мадригала соотношении поэзии и музыки автор обрисовывает довольно бегло [12]. Как показано в настоящей статье, инновации в области поэтических форм, опробованные в концертном мадригале, в не меньшей степени, чем техники концертирования, определили своеобразие жанра на последнем этапе его существования и проложили путь новому жанру кантаты.

Использованная литература

1. *Джиллио П. Дж.* О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / пер. А. Е. Кучиной // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 6–29.
2. *Катунян М.* “Beatus vir” Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы // SATOR TENET OPERA ROTAS. Ю. Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 124–135.
3. *Bianconi L.* Music in the Seventeenth Century / transl. by D. Bryant. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 346 p.
4. *Chiabrera G.* Maniere, scherzo e canzonette morali / a cura di Giulia Raboni. Fondazione Pietro Bembo–Ugo Guanda, Milano–Parma, 1998. 191 p.
5. *Comelli M.* La questione della “gravitas” // М. Comelli. Poetica e allegoria nel “Rinaldo” di Torquato Tasso: risorsa elettronica. URL: <http://ledibooks.com/rinaldotasso/frontmatter/3-la-questione-della-gravitas/> (дата обращения: 28.11.2014).
6. *DeFord R.* The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century // Acta Musicologica. Vol. 59. Fasc. 2 (May—Aug., 1987). P. 127–215.
7. *Einstein A.* The Italian Madrigal: in 3 vols. // transl. by Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, Oliver Strunk. Princeton: Princeton University Press, 1949. 1121 p.
8. *Giacobbi G.* Ai cortesi lettori // Prima Parte de i Salmi Concertati a due, e più chori <...> Comodi da Concertare in diuerse maniere. In Venetia <...> 1609. URL: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp> (дата обращения 05.01.15).
9. *Holzer R. R.* Music and Poetry in Seventeenth Century Rome: Settings of the Canzonetta and Cantata Texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Francesco Melosio, and Antonio Abati. Ph. D. Ann Arbor: Pennsylvania University, 1990. 1010 p.
10. *Mabbett M. A.* The Italian Madrigal in 1620–1650. Ph.D. L.: University of London, 1989. 296 p.
11. *Ossi M.* Claudio Monteverdi’s “Ordine novo, bello et gustevole”: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype // Journal of the American Musicological Society, Vol. 45, No. 2 (Summer, 1992), P. 261–304.
12. *Ossi M.* Madrigals for two and more voices / The concerted madrigal / Madrigal // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: in 29 vols. Vol. 15 / ed. by S. Sadie. L.: MacMillan, 2001. P. 561–563.
13. *Piperno F.* Marini Biagio // Dizionario Biografico degli Italiani — Vol. 70, 2008. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-marini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-marini_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 20.12.14).
14. *Ricciardi E.* Torquato Tasso and Lighter Musical Genres: Canzonetta Settings of the *Rime* // The Journal of Musicology. Vol. 29 (2012). No. 4. P. 385–421.
15. *Rose G.* Polyphonic Italian Madrigals of the Seventeenth Century // Music & Letters. Vol. 47. No. 2 (Apr., 1966). P. 153–159.
16. *Schmitz E.* Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 11 (1910). S. 509–528.
17. *Tomlinson G.* Monteverdi and the End of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press, 1987. 280 p.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

№1 Бьяджо Марини

АНИ FILLI

CONCERTI PER LE MUSICHE DI CAMERA, OP. 7

Canto

Ahi Fil - li_a - ma - ta_e bel - la, Ahi vi-ta del cor

Quinto

Ahi Fil - li_a - ma - ta_e bel - la, Ahi vi-ta del cor

Alto

Ahi Fil - li_a - ma - ta_e bel - - - la, Ahi vi-ta del cor

Tenore

8 Ahi Fil - li_a - ma - ta_e bel - la, Ahi vi-ta del cor

Basso

Ahi Fil - li_a - ma - ta_e bel - la, Ahi vi-ta del cor

Basso continuo

6

Ahi Filli

7

C.

mio che mi t'ha tol - ta, do-ve ten

Q.

mio che mi t'ha tol - ta, do - ve ten fug - gi.

A.

mio che mi t'ha tol - ta, do -

T.

8 mio che mi t'ha tol - ta, do - - ve spe-ran-za sei?

B.

mio che mi t'ha tol - ta, do - ve spe-ran-za sei? do - ve ten fug - gi,

B.c.

dove speranza

13

C. fug - gi, do - ve spe-ran-za sei? do-ve ten fug - gi, do - ve ten fug-gi,

Q. do-ve ten fug - gi, do - ve spe-ran-za sei?

A. ve spe-ran-za sei? do - ve spe-ran-za sei?

T. do - ve ten fug - gi,

B. do - ve ten fug - gi, do-ve ten fug - gi, do - ve ten fug-gi,

B.c.

17

C. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce e so - la.

Q. E sen - za me, co-sì ve - lo - ce e so - la.

A. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce e so - la.

T. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce e so - la.

B. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce e so - la.

B.c. e senza

№2 Джованни Валентини
AMOR AMARAMENTE AMAR MI FAI

SECONDO LIBRO DE MADRIGALI CONCERTATI, 1616

РАСШИФРОВКА П. БАМИЧАСА (P. BAMUCHAS)

[VIOLINO PRIMO]

VIOLINO [SECONDO]

[TENORE DI] VIOLA

CANTO [PRIMO]

CANTO SECONDO

ALTO

TENORE

BASSO

SESTO

BASSO CONTINUO

Musical score for strings and bass. The score is written for a string quartet and a double bass. The instruments are labeled on the left: [Vno I], Vno [II], [T.]Va, C [II], C II, A, T, B, Sesto, and Bc. The score is in 4/4 time, indicated by the '4' above the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The first four measures of the score are as follows:

- Measure 1: [Vno I] plays a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Vno [II] plays a quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. [T.]Va plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. C [II], C II, A, T, B, and Sesto are silent (indicated by a dash). Bc plays a quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.
- Measure 2: [Vno I] plays a quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5. Vno [II] plays a quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. [T.]Va plays a quarter note D2, quarter note E2, quarter note F2, quarter note G2. C [II], C II, A, T, B, and Sesto are silent. Bc plays a quarter note D2, quarter note E2, quarter note F2, quarter note G2.
- Measure 3: [Vno I] plays a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Vno [II] plays a quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note C4. [T.]Va plays a quarter note F2, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. C [II], C II, A, T, B, and Sesto are silent. Bc plays a quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note B2.
- Measure 4: [Vno I] plays a quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4. Vno [II] plays a quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. [T.]Va plays a quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. C [II], C II, A, T, B, and Sesto are silent. Bc plays a quarter note B1, quarter note C2, quarter note D2, quarter note E2.

The musical score is arranged in ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: [Vno I], Vno [II], [T.]Va, C [I], C II, A, T, B, Sesto, and Bc. The [Vno I] staff begins with a measure number '8'. The vocal line (B) includes the lyrics 'A - mor, a -'. The Bc staff features a prominent melodic line in the bass clef. The C [I], C II, A, and T staves contain rests throughout the passage.

12

[Vno I]

Vno [II]

[T.]Va

C II

C II

A

T

B

Sesto

Bc

A - mor a - ma - ra -

- mor a - ma - ra - men-te_a - mar mi fa - i, a - ma - ra - men-te_a - mar mi

16

[Vno I]

Vno [III]

[T.]Va

C II

men - te a - mar mi fai, a - ma - ra - men - te a - mar mi fa - i.

C II

A

T

B

fai, a - ma - ra - men - te a - mar mi fa - i.

Sesto

Bc

[3 4 3]

19

[Vno I]

Vno [II]

[T.]Va

C [I]

C II

A

T

B

Sesto

Bc

Chi se - gue_A - mo - re Sem - pre_ha do - lo - re,

Chi se - gue_A - mo - re Sem - pre_ha do - lo - re,

Chi se - gue_A - mo - re Sem - pre_ha do - lo - re,

№3 ДЖОВАННИ РОВЕТТА
SPIEGHI I CONTENTI SUOI

MADRIGALI CONCERTATI, LIBRO SECONDO, 1640

РАСШИФРОВКА ДЖ. ВЕНХЭМА (J. WHENHAM)

Cantata di 4. voci Prima stanza

CANTO I

CANTO II

TENORE

BASSO

BASSO CONTINUO

Spie - - - ghi i con-ten - ti suoi chi vi-ve a-

[6] [2] [6] [2]

C I -man - - do, E sco-pra i suoi tor-men-ti Chi so - spi - ra pe-nan -

Bc

[7] [6] # [6]

C I -do. E chi gia-mai d'A-mor non fu se-gua-ce, Nar-ri la sua qui-e - te, nar-ri la sua qui-e - te

Bc

[6]

C I e la sua pa - ce. A chi gia-mai d'A mor non fu - se - gua - ce, Nar-ri la sua qui-e - te,

Bc

[2] [4] # [2]

C I nar-ri la sua qui-e-te e la sua pa - ce. Seconda stanza

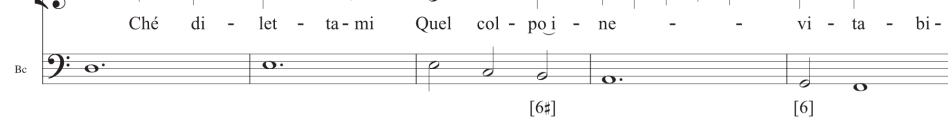
C II

Bc A - mor, sa - et - ta - mi,


[#] [4] # [2] [2]

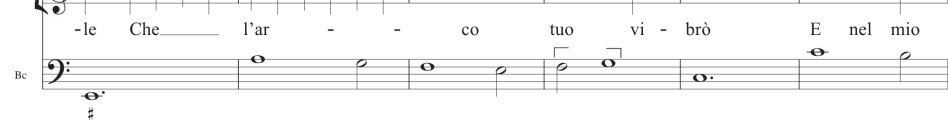
22

C II 


Bc 

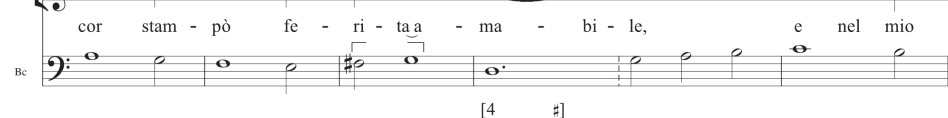
27

C II 


Bc 

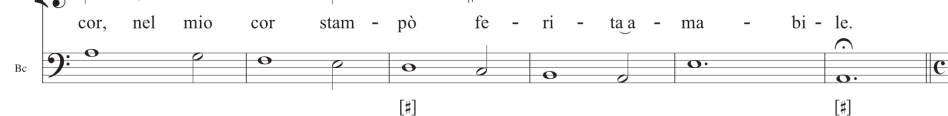
33

C II 

Bc 

39

C II 

Bc 

45 **Terza stanza**

C I 

T 

Bc 

50

T 

Bc 

55 **Quarta stanza**

C1

T
per voi non ho mai pa - ce.

B
Al - tri, ca-ro ad A-mor, go - da i di-

Bc
[6] [3] [6] # [6]

61
t.
-let - ti E non co-no-sca mai che sia mar - ti - ri.

Bc
[6] [6] [6] [4 3]

68
t.
Al - tri il fre - no scio - glien-do ai pro-pri af - fet - ti, Con pe - no - so do - lor

Bc
[6#] [6]

71
t.
can - - - - - ti e so - spi - ri.

Bc
[7 6] [6#]

75
Io spre-zan-do di lui lo sce-tro al - te-ro, Sti-mo que sto il con - ten - to, sti-mo que-sto il con - ten -

Bc
6 [6#] 6 [6#]

79
t. t.
-to e 'l pia - cer ve - - - - -

Bc
[6]

83 **Quinta stanza**

C II Fe - li - ce ve - da - mi, Po - scia ce - da - mi

Bc ro.

[#] [#]

89

C II Che lie - to a - man - - do sti - ma - si Il mio be - a - to ar -

Bc [6#]

95

C II - dor: Con - ten - to al ciel d'A - mor vo - - la, vo -

Bc [#]

101

C II - la, vo - - - - la e su - bli - ma -

Bc [#]

106 **Sesta stanza**

C II bli - ma - si.

T Io quan - to più se - guo Quel che fug - gi - re De - vrei, con de-

Bc [#] [#]

110

T
-si-re, Più mi di - le - guo, Poi - ché l'em - pia con gl'oc - chi re - i at - te - ri - sce

Bc
[6] [6] #

115

T
i prie - ghi mie - i, poi - ché l'em - pia con oc - chi re - i at - te - ri - sce i prie - ghi mie -

Bc
6 #6 # [4 #]

120 **Settima stanza**

T
- i, I - te lun - gi da me di - let - ti e gio - ie, Ché si be - a - to un a - ma -

Bc
[2] [6] # [6]

126

B
- tor ren - de - te; I - te lun - gi da me tor - men - ti e no - ie, Ché per - ché vi - va un cor

Bc
[6] [4 3] [6#] [6]

132

B
voi l'uc - ci - de - te.

Bc
[7] [6] [6]

136

B
Io, di vo - gli e a mo - ro - se in tut - to pri - vo, Per vi - ver sen - z'a - mor, per vi - ver sen - z'a -

Bc
[6]

139 **Ottava stanza**

C1
 B
 Bc

Quan - to tra lor di - scor - da - no Gli al-trui pen-sie - ri,
 - mor li - be-ro vi - vo.

[6] [4 #] [#]

144

C1
 Bc

Gli al-trui vo - le - ri Ché s'ac - cor - da - no sol con la va - rie - tà: Chi ri - de, chi

t.

148

C1
 Bc

pian - ge, chi vol li - ber - tà, chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber -

t.

153

C1
 CII
 T
 B
 Bc

- tà. Quan - to tra lor di - scor - da - no Gli al-trui pen-
 t. t. t.
 Io ri - do, io ri - do,
 io pian - go,
 io vo' li - ber - tà,

[#]

157

-sie - ri, Gli al-trui vo-le - ri Ché s'ac - cor - da - no sol con la va - rie-

io pian - go,

io vo' li - ber - tà,

161

tà: Chi ri - - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà,

io ri - do,

io pian - go,

io

165

chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà.

chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà.

chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà.

vo' li - ber - tà, chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà.