Надежда Игнатьева

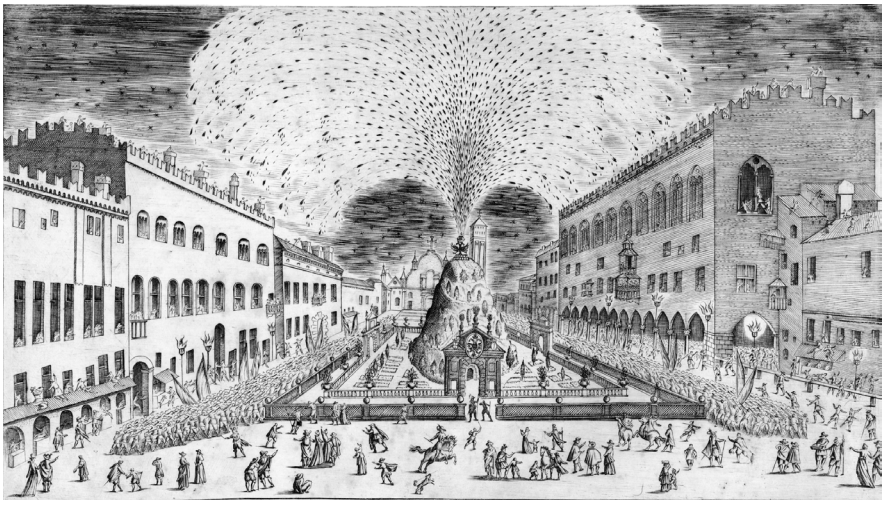
«ВЕРНЫЙ ПАСТУХ» ГВАРИНИ И МАДРИГАЛЫ МОНТЕВЕРДИ

ИЗ ЧЕТВЕРТОЙ И ПЯТОЙ КНИГ

Зарождение и развитие жанра многоголосного мадригала тесно связано со средой его бытования: композиторы, работавшие под покровительством знатных и богатых семейств, жили в своей особой культурной и интеллектуальной атмосфере. Мадригалы могли сочиняться к определенному торжеству и предназначаться для широкого круга слушателей[1] или же, напротив, исключительно для удовольствия и услаждения сиятельного патрона [8, *68–69;* 5]. Творчество придворных композиторов, создававших мадригалы, было ориентировано на образованных людей, разбирающихся в основах стихосложения и правилах композиции, т. е. на ценителей поэзии и музыки. Не случайно именно дворы таких семейств, как Медичи (Флоренция), д'Эсте (Феррара) и Гонзага (Мантуя), стали центрами не только итальянской, но и европейской культуры эпохи Ренессанса. Стремление возродить античные науки и искусства в их легендарном блеске и славе требовало не только знания и эрудиции, но и творческих экспериментов. Этому способствовали итальянские придворные Академии рубежа XVI–XVII веков, большинство из которых имело именно литературную и театральную направленность (Accademia della Crusca, Accademia degli Svegliati, Accademia degli Alterati, Accademia degli Invaghiti etc.)[2].

Соотношение слова и музыки, приоритетность одного или другого устанавливались самими композиторами, но были обусловлены той средой, в которой они творили, и той публикой, на чье внимание они рассчитывали. Выбор текста для мадригала был очень важен: ведь стихи служили источником не только поэтического содержания, но и вдохновения — как для композитора, так и для его высокородных утонченных слушателей. Именно поиски «новой выразительности» вызвали такую популярность произведений Джованни Батиста Гварини среди мадригалистов: его стихи обладают более свободной структурой и ритмикой (единственный постоянный признак — это 7- и 11-сложные строки[3]), что позволяло композиторам экспериментировать с интонацией, ритмикой, мелодией и фактурой.

Игнатьева Надежда Сергеевна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского



Ил. 1. *Габриэле Бертаццоло.* Изображение грандиозного и восхитительного фейерверка на площади св. Петра в Мантуе в году 1622 (Disegno del grande et maraviglioso apparato de' fuochi trionfali, fatti su la piazza S.Pietro in Mantova l'anno 1622)[4]

© The Trustees of the British Museum

Обращаясь к мадригалам (в том числе и принадлежащим перу Клаудио Монтеверди), важно учитывать специфику культурной обстановки, в которой они создавались. Во Второй книге мадригалов Монтеверди, изданной до поступления на службу к герцогу Гонзага, преобладают тексты Тассо. С Третьей книги по Пятую подавляющее большинство мадригалов (а в Пятой книге почти все) написаны на стихи Гварини. В последующих книгах гвариниевские тексты встречаются наряду с текстами других авторов. Представляется, что обращение Монтеверди к произведениям Гварини было связано не только с всеитальянской популярностью поэта[5], но и с увлечением его поэзией при Мантуанском дворе.

---

[1] Так, мадригалы звучали во время различных представлений, устроенных в Мантуе в 1608 году по случаю свадьбы Франческо IV Гонзага и Маргариты Савойской. Среди прочего они сопровождали и зрелища, которые устраивались на открытом воздухе и были доступны не только знатной публике, но и обычным горожанам. (Разумеется, для придворных строились специальные помосты, а лучшие места отводились сиятельнейшим особам.) Стоит отметить, что музыка таких мадригалов по большей части утеряна, в то время как тексты сохранились в описаниях празднеств.

[2] Роль литературных Академий, их влияние на придворную культуру и на творчество композиторов особо отмечает Г. Томлинсон [10, *243–246*].

[3] Поясним, что классическое стихосложение предполагает регулярную акцентность, рифмовку, равномерное разделение на строфы и наличие оного разделения. О влиянии структуры стихов на музыкальное воплощение подробно рассказывал профессор П. Дж. Джилио в лекции, прочитанной в Московской консерватории 20.12.2011 в рамках Международной научной конференции «Музыка Италии: от Ренессанса к Новому времени».

[4] Гравюра из книги: Bertazzolo G., Osanna A., Osanna L. Breve relatione dello sposalitio fatto della serenissima principessa Eleonora Gonzaga con la Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando II. imperatore : et appresso, delle feste & superbi apparati fatti nelle sue imperiali nozze, così in Mantova, come anco per il viaggio fino alla città d'Ispruch. Mantoua: Aurelio & Lodouico Osanna fratelli, 1622.

[5] Еще раз отметим всеобщую популярность Дж. Б. Гварини: на его тексты сочинено около 6000 мадригалов [4]. Количество мадригалов на тексты пасторали «Верный пастух», по раз-

Ил. 2. Джованни Баттиста Гварини (1538–1612)
Гравюра фронтисписа лондонского издания «Il pastor fido», 1778

Как известно, Винченцо I Гонзага проявлял большой интерес к творчеству поэта, в особенности к пасторальной трагикомедии «Верный пастух», которую он желал заполучить с 1584 года, а с зимы 1591 года пытался поставить на сцене[6]. Исполнение пьесы при мантуанском дворе оказало влияние на работавших

личным данным, варьируется от 550 [4] до более чем 600 (такое количество указал итальянский исследователь М. Джулиани в личной переписке с автором).

[6] История постановок «Верного пастуха» в Мантуе заслуживает внимания. Как было отмечено, первые приготовления к ним были предприняты еще зимой 1591 года, с тем чтобы показать пьесу в следующий карнавал. Несмотря на личное участие Гварини в «репетициях», в силу разных обстоятельств, спектакль несколько раз переносился, и с достоверностью сказать, привели ли эти приготовления к какому-либо результату, сложно; скорее всего, постановка так и не состоялась. В 1598 году в Мантуе вновь обратились к «Верному пастуху», на сей раз — по случаю приезда Маргариты Австрийской, и 22 ноября пасторальная трагикомедия

Ил. 3. Клаудио Монтеверди (1567–1643). Гравюра XIX в.

там композиторов. В этот период появляются мадригалы и балло Дж. Гастольди, мадригалы Б. Паллавичино (Шестая книга) и мадригалы Монтеверди, который за мантуанский период опубликовал в общей сложности девять сочинений на тексты из «Верного Пастуха»:

Третья книга мадригалов (издана в 1592)	«O primavera»
Четвертая книга мадригалов (издана в 1603)	«Ahi dolente partita» «Anima mia perdona» (двучастный мадригал) «Quel augellin, che canta»
Пятая книга мадригалов (издана в 1605)	«Cruda Amarilli» «O Mirtillo» «Ecco, Silvio» (пятичастный мадригал) «Ch'io t'ami, e t'ami» (трехчастный мадригал) «M'e' piu, dolce il penar»

была показана в придворном театре. Вполне вероятно, что Монтеверди был свидетелем подготовки к постановкам, не исключено, что он мог в них участвовать и как музыкант-исполнитель (в первой), и как композитор (во второй).

При сопоставлении мадригалов из Четвертой и Пятой книг, написанных на стихи из разных действий и сцен пасторальной трагикомедии (т. е. на один литературный первоисточник), различие между книгами становится рельефным; творческий замысел Монтеверди, принципы, которыми руководствовался композитор, логика последования мадригалов в каждой книге, методы музыкального воплощения текста — всё это выявляется с особой ясностью.

Известно, что между изданием Третьей (1592) и Четвертой (1603) книг мадригалов Монтеверди проходит 11 лет, в то время как Четвертая и Пятая опубликованы практически одна за другой (1603 и 1605). На основании определенных фактов (издание в 1597 году в немецкой антологии П. Кауфмана мадригала «Ah, dolente partita», открывающего Четвертую книгу, критика Дж. М. Артузи еще не изданных мадригалов в 1600 и в 1603 годах) напрашивается вывод: мадригалы, изданные со столь небольшим перерывом в разных книгах, были написаны примерно в один и тот же период.

Заметим, что если в Пятой книге мадригалы на тексты из гвариниевской трагикомедии идут подряд, то в Четвертой они даны вразброс, чередуясь с текстами из других источников — как самого Гварини, так и других авторов. Тем не менее, в расположении мадригалов прослеживается почти сюжетная драматургия. Отдельные мадригалы объединяются между собой общей тематикой, которая выражается определенными настроениями и лирическими переживаниями, словесно-смысловыми связями: следующий мадригал нередко выступает продолжением предыдущего. Таким образом, 20 мадригалов, включенных в Четвертую книгу, хотя их тексты имеют разное происхождение[7], выстраиваются в последовательную цепочку событий и переживаний. Между мадригалами присутствуют также и музыкальные связи, которые обусловлены не столько повторением

[7] Источники текстов Четвертой книги мадригалов:

Ah, dolente partita —	Гварини, «Верный пастух»;
Cor mio mentre vi miro —	Гварини, сб. стихов «Rime»;
Cor mio non mori —	автор неизвестен;
Sfogava con le stele —	приписывается О. Ринуччини;
Volgea anima mia —	Гварини, сб. стихов «Rime»;
Anima miat, perdona —	Гварини, «Верный пастух»;
Luce serene e chiare —	приписывается Р. Арлотти;
La piaga c'ho nel core —	приписывается А. Гатти;
Voi da me partire —	Гварини, сб. стихов «Rime»;
A un giro sol —	Гварини, сб. стихов «Rime»;
Ohime, se tanto amate —	Гварини, сб. стихов «Rime»;
Io mi son giovinetta —	автор неизв., некоторое время приписывали Гварини;
Quell' augellin che canta —	Гварини, «Верный пастух»;
Non piú guerra, pietate —	Гварини, сб. стихов «Rime»;
Sí ch'io vorrei morire —	М. Моро, «I tre giardini de'madrigali»;
Anima dolorosa che vivendo —	приписывается Гварини;
Anima del cor mio —	приписывается Гварини;
Longe da te, cor mio —	автор неизвестен;
Piagn'e sospira —	Т. Тассо «Завоеванный Иерусалим».

конкретных слов, сколько общим настроением — это различного рода *lamento*, *catabasis* и другие фигуры связанные с аффектом скорби.

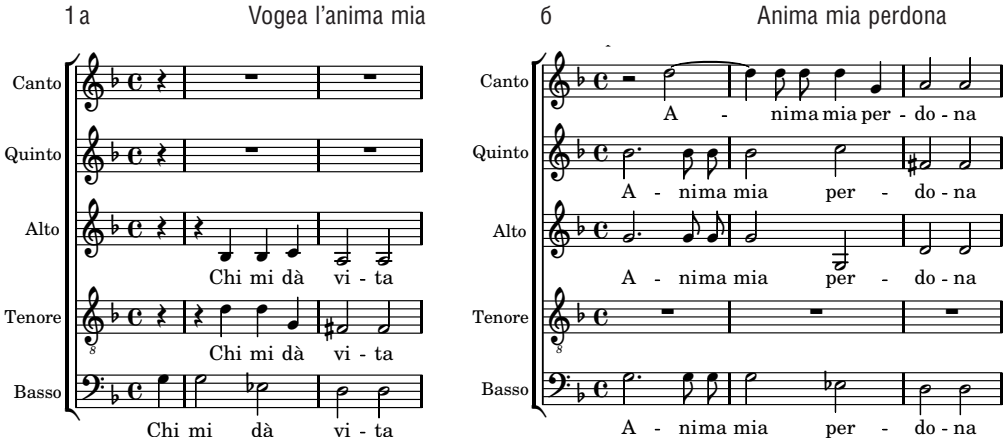
Обратимся к Пятому и Шестому мадригалам Четвертой книги — «Volgea anima mia» и «Anima mia perdona»; оба сочинения написаны на тексты Гварини: Пятый — на текст, опубликованный в сборнике стихов («Rime»), Шестой — на окончание монолога Амарилли из Четвертой сцены III действия трагикомедии «Верный пастух». Мадригалы корреспондируют между собой по ряду музыкальных и текстовых характеристик.

В стихах особо отметим драматургическую связность: если читать их подряд, то получится своего рода диалог двух «душ»; при этом, мадригал «Volgea anima mia» обращен к третьим лицам. Рассказчик не без драматизма повествует о том, как «душа его» потребовала его сердце:

Обратила душа моя нежная,
Свой взор чистый и ясный,
И мне, очами сияя, сказала:
Отдай свое сердце, иначе я жить не могу.

— а кульминацией, и драматической, и музыкальной, является несколько раз повторенное восклицание *chi me da vita* — «кто даст мне жизнь?», «она же ответила одним любовным вздохом — я, ибо я — твое сердце».

Второй же мадригал, «Anima mia perdone», состоящий из двух частей, — является развернутым оправданием и ответом на первый. При этом вторая часть начинается со слов *Che se tu sei il cor mio* («если ты — мое сердце...»); далее эта тема развивается: «*твои слезы – моя кровь, твои вздохи – мой дух, и те терзания и страдания, что ты чувствуешь, мои, а не твои, мучения*». И если предыдущий мадригал оканчивается более или менее счастливо, то здесь композитор заставляет слушателя поверить, что и в самом деле страдания второго персонажа гораздо мучительнее, нежели того, чье сердце было изъято. Кроме словесных пересечений — подчеркнем, возникших благодаря композиторскому выбору именно этих текстов и выстраиванию мадригалов именно в такой последовательности, — есть и музыкальные связи: так, самые первые слова *Anima mia, perdone* и мелодически, и гармонически копируют фразу *Chi mi da vita* из предыдущего мадригала.



Четвертую книгу мадригалов словно объединяют переживания одного лирического героя, которые композитор передает столь убедительно, что заставляет слушателя сочувствовать им. Показательно, что обрамляющие Книгу мадригалы — «Ah dolente partita» и «Piagne e sospira» — в равной мере экспрессивны, хотя используют совершенно разные средства выразительности. Заметим, что в начале книги, как и в ее конце, располагаются мадригалы скорбные и «серьезные», где преобладают аффекты печали и страдания. Затем настроение постепенно просветляется, и в середине помещаются мадригалы более радостные, более пасторальные, более «легкомысленные», что подчеркивается обращением к канцонеттному стилю — это «Io mi son giovinetta», «Quel augellin che canta», отчасти «A un giro sol» и безмятежный, хотя и не канцонеттный, «Ohime, se tanto amante» (мадригалы 10–14).

Если же говорить о мадригалах на стихи из трагикомедии, то очевидно, что Монтеверди полностью безразличны ее герои и то, что с ними происходит по сюжету. Его интересует то, что обрисовано в их высказываниях, и то, о чем в них умалчивается, но может быть «изображено» благодаря музыке. Именно этим и объясняются, на первый взгляд, незначительные изменения, внесенные в текст, — изымается всё, что выдает принадлежность к пьесе, в первую очередь, обращения. Так, в ранее упомянутом мадригале «Anima mia, perdone», по тексту пьесы Амарилли обращается к Миртилло, ее монолог вызван определенной сценической ситуацией, и хотя в этот момент Миртилло ее слышать не может, все же речь обращена именно к нему:

Монтеверди:	**Гварини:**
Anima mia, perdone	*E tu, Mirtillo*, anima mia, perdona

Этим же можно объяснить изменения в поэтическом тексте и в мадригале «Quel augellin, che canta», литературным источником которого послужил фрагмент монолога Линко из Первой сцены I действия.

Монтеверди:	**Гварини:**
Quel augelin, che canta	Quell'augellin, che canta
Si dolcemente E lascivetto vola	Sì dolcemente e lascivetto vola
Hor da l'abete al faggio	Or da l'abete al faggio
Et hor dal faggio al mirto,	Et hor dal faggio al mirto,
S'havesse humano spirto,	S'havesse humano spirto,
Direbb': Ardo d'amor, ardo d'amore!	Direbbe, ardo d'amore, ardo d'amore.
Ma ben arde nel core	Ma ben arde nel core
E parla in sua favella,	E parla in sua favella,
E chiam' il suo desio	*Sì che l'intende il suo dolce desio.*
	Ed odi à punto, Silvio,
	Il suo dolce desio
Che li rispond': Ardo d'amor anch' io!	Che gli risponde, ardo d'amore anch'io.
Che sii tu benedetto,	*Mugge in mandra l'armento, e que' muggiti*
Amoroso, gentil, vago augelletto!	*Sono amorosi inviti.*

Рассказ о «пташке, что поет» в пьесе появляется при конкретных обстоятельствах: Линко, наставник царского сына и жениха Амарилли — Сильвио, поражен его жестокосердием и холодностью. Он пытается убедить юношу, что все

в этом мире подчиняются любви — и птички, которые поют и порхают, и коровы, которые пасутся «и мычанием к любви призывают». Однако композитору не важен назидательный пафос этой речи, а потому обращение к Сильвио (*Ed odi a punto, Silvio*) и коровы, приведенные наставником в пример для подтверждения универсальности «закона Любви», в произведении Монтеверди отсутствуют.

Совершенно очевидно, что его привлекает образ маленькой и беззаботной пташки, который он противопоставляет глубокому и серьезному чувству. Пока говорится о птичке, что перелетает «от ели к буку и от бука к мирту», Монтеверди придерживается канцонеттного стиля, тщательно вырисовывая «птичьи трели» и «витания» в трех верхних голосах. Но как только в тексте возникают «речь человечья» и «любовный пламень», музыка «тяжелеет» — появляются нижние голоса, а затем и фигура *catabasis*, выписанная крупными длительностями.

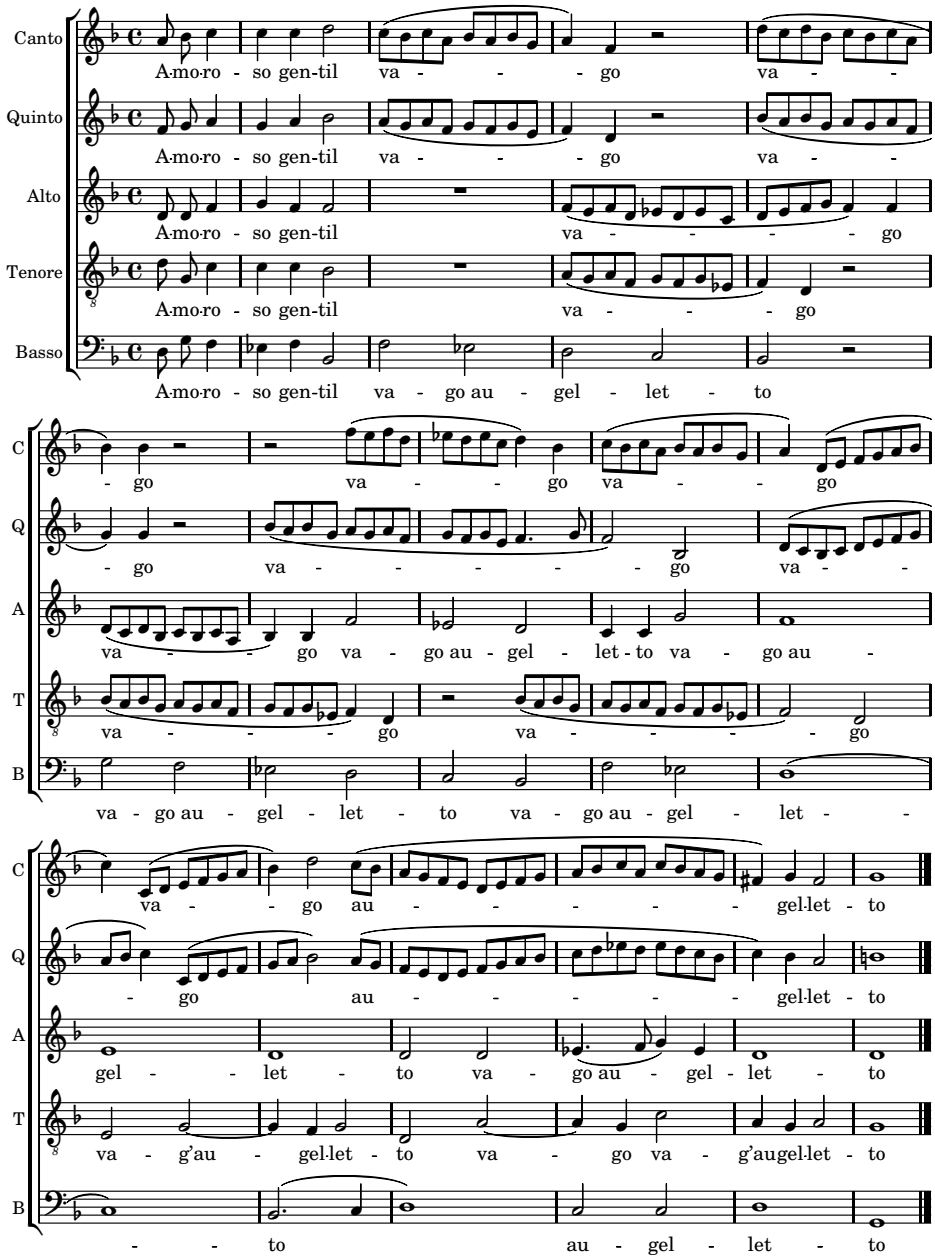
Появление неотвратимого нисходящего движения в басу, омрачающего беззаботный поэтический образ, требует комментария. Одно из возможных объяснений предлагает Массимо Осси, отмечающий, что таким же ходом завершается предыдущий мадригал «Io mi son giovinetta» [9, *106–108*] (см. пример 2а, б на с. 26–27).

Исследователь указывает и на ряд иных сходных моментов между двумя сочинениями: каденционный план, некоторые тембровые решения (например, начала мадригалов, которые звучат в исполнении женских голосов). Заметим, что *catabasis* возникает и в конце мадригалов «Ah, dolente parita» и «A un giro sol», но при типичных текстовых обстоятельствах — на словах *moia*, *crudel*, *ria*; отказом в любви он вызван в «Io mi son giovinetta»: *"Fuggi, se saggio sei", – disse – "l'ardore, / fuggi, chè in questi rai / primavera per te non sarà mai"* («"Беги, если ты мудр", — говорит — "от страсти, / беги, ведь в этих глазах / весна для тебя никогда не наступит"»). Но «Quel augellin» — самый светлый и безмятежный мадригал, его текст совершенно лишен какого-либо намека на возможность «драматического прочтения». А потому логично предположить некоторую смысловую и драматургическую взаимосвязь, которую композитор стремится подчеркнуть автоцитатой, таким образом указывая, что человеческие чувства не столь просты и бесхитростны, а человеческая любовь знает горечь страдания. Эта горечь появляется как итог всех трех мадригалов, написанных на тексты «Верного пастуха», и, по сути, каждый мадригал Четвертой книги различными средствами и словами живописует все аспекты и оттенки любовных переживаний и мучений.

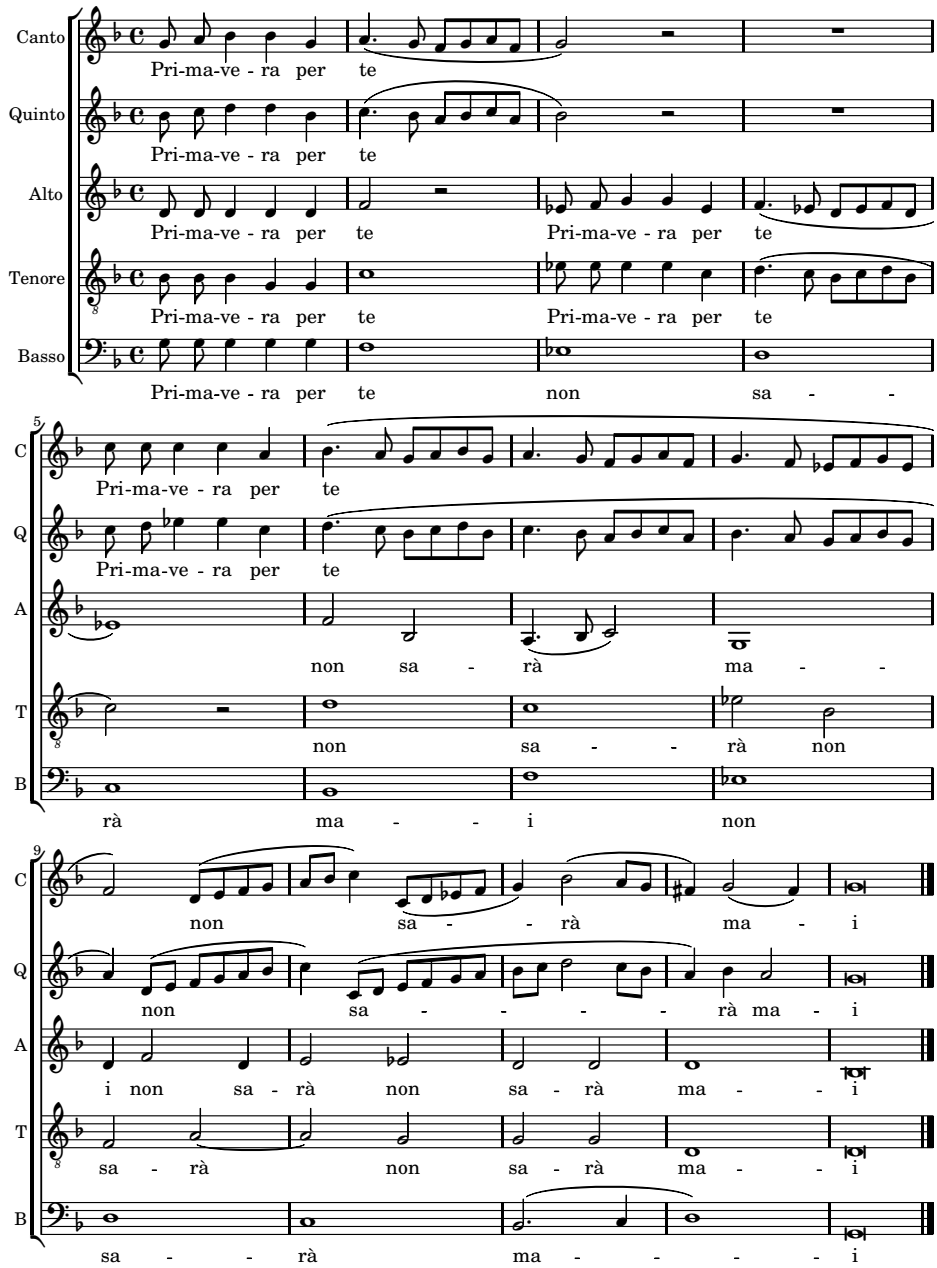
В отличие от Четвертой книги, из текстов которой изымались все признаки, выдающие принадлежность к театральной пьесе, в мадригалах на тексты из «Верного пастуха», вошедших в Пятую книгу, Монтеверди, напротив, сохраняет связь со сценическим контекстом и следует за драматургической ситуацией. Не исключено, что в этом сборнике композитор реализовал идеи, возникшие у него в связи с постановкой 1598 года (независимо от того, был ли он привлечен к участию в ней в качестве автора музыки или нет). Практически вся Пятая книга написана на стихи Гварини, при этом пять мадригалов из тринадцати — на тексты трагикомедии: «Cruda Amarilli», «O Mirtillo, Mirtillo», «Ecco, Silvio, colei», «Ch'io t'ami» и «M'è piú dolce il penar per Amarilli»; если же учесть, что «Ecco Silvio» включает в себя пять частей, а «Ch'io t'ami» — три, то примерно половина Пятой книги посвящена героям «Верного пастуха».

И снова обращает на себя внимание порядок следования мадригалов: в Пятой книге сочинения на стихи «Верного пастуха» расположены практически один за другим. И в само́м последовании этих мадригалов обнаруживается своя логика:

2a Quel augellin che canta



26 Io mi son giovinetta



Ил. 4. Дж. Б. Гварини. Верный пастух (Феррара, 1599). IV действие, сцена 1. Гравюра с титульного листа

«Cruda Amarilli» и «O Mirtillo» в некотором отношении вступают в диалог — того же типа, как диалогизируют Сильвио и Доринда в пятичастном мадригале «Ecco Silvio». Значение персонажа, который произносит тот или иной текст, по сравнению с Четвертой книгой, где оно нивелировалось, многократно возрастает.

В каком-то смысле данные мадригалы представляют собой «краткое содержание» пьесы Гварини: в «Cruda Amarilli» Миртилло жалуется на бессердечность Амарилли, в «O Mirtillo» Амарилли страдает от того, что не может открыться Миртилло в своих чувствах, — и тот, и другой монолог произносится героями в одиночестве. В «Ecco Silvio» Сильвио и влюбленная в него Доринда (отношения этой пары образуют вторую, не менее важную, сюжетную линию пьесы) после драматичных объяснений, упреков и извинений приходят к любви и согласию. «Ch'io t'ami» — признание Миртилло (при этом, лишь зная пьесу и ситуацию, в которой герой вынужден открыть свои чувства в свое оправдание, можно понять, почему речь Миртилло исполнена упреков, обиды и горечи); а «M'è più dolce il penar per Amarilli» подводит итоги в отношениях главных героев, и хотя этот мадригал по содержанию не вполне соответствует финалу пьесы, в нем уже угадывается счастливая развязка трагикомедии.

Наиболее очевидны музыкальные и смысловые связи между первыми двумя мадригалами. «O Mirtillo» идет следом за «Cruda Amarilli» и, таким образом, может быть воспринят как ответ на предыдущий (этот монолог Амарилли произносит в Четвертой сцене III действия, в то время как «Cruda Amarilli» — монолог Миртилло из Второй сцены I действия, с которым тот впервые появляется перед зрителями). Начальные слова второго мадригала (*O Mirtillo*), корреспондируют с начальными словами первого (*Cruda Amarilli*) — именно в силу того, что оба мадригала открываются обращениями (которые в Четвертой книге, напомним, тщательно изымались).

Возникает параллель и между словами *che chiami crudelissima Amarilli* («что ты зовешь бессердечнейшей Амарилли») и начальным воззванием *Cruda Amarilli*, из первого мадригала данной книги (впрочем, эта строка благодаря секундовым задержаниям корреспондирует и с оборотом *amaramente insegni*). Стефан Ла Виа, кроме этого, находит подобия в текстомузыкальной структуре, что подтверждает: связи между мадригалами были установлены композитором намеренно [6].

3а

Cruda Amarilli

Cru - - - da A - ma - ril - - li

O Mirtillo, Mirtillo anima mia

Che chia - mi cru - de - lis - si - ma A - ma - ril - li

3б

Cruda Amarilli

Alto: a - ma - ra - men - te a - ma - ra - men - te in se - - gni

Tenor: a - ma - ra - men - te a - ma - ra - men - te in se - - gni

Basso: a - ma - ra - men - te in se - - gni

O Mirtillo, Mirtillo anima mia

Canto: che chia - mi cru - de - list - si - ma A-ma-ril - - li

Quinto: che chia - - mi cru -

Alto: che chia - mi cru - de - list - si - ma A - ma - ril - li che chia-

Tenore: che chia -

Basso: che chia - mi cru - de - list - si - ma A - ma - ril - li

C: che chia - mi cru - de - list - si - ma A-ma - ril - li;

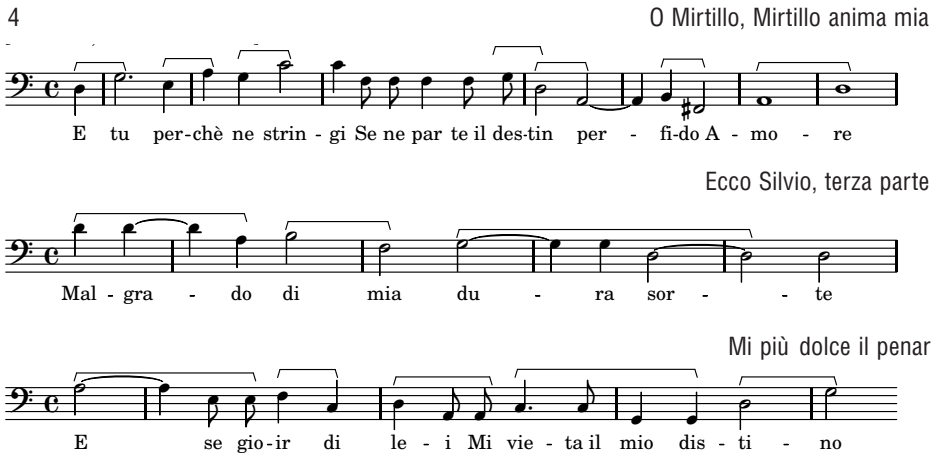
Q: - de - list - si - ma A - ma - ril - li A - ma - ril - li;

A: - mi cru - de - list - si - ma A - ma - ril - - li;

T: - mi cru - de - list - si - ma A - ma - ril - - li;

B: che chia - mi cru - de - list - si - ma A-ma - ril - li;

Говоря о сквозных интонациях, стоит отметить квартовые скачки, возникающие на словах, так или иначе связанных с образом судьбы: они появляются в конце «O Mirtillo», где Амарилли обращается с риторическими вопросами к Судьбе и Любви, затем возникают в третьей части «Ecco Silvio», на словах *malgrado mia dura sorte* («вопреки моей судьбе жестокой»); не случайно возникают они и на словах *E se gioir di lei / Mi vieta il mio destino* («И если счастье с ней [Амарилли] / Мне не сулит судьба») в мадригале «M'è più dolce il penar per Amarilli».



Для пятичастного мадригала «Ecco Silvio» композитор выбирает наиболее напряженный момент диалога героев трагикомедии. Разделение на части связано не столько со сменой действующих лиц (которая в данном мадригале на фактурном уровне практически не отражена), но, в первую очередь, с эмоциональным и содержательным аспектами: постепенно герои переходят от ненависти и упреков к прощению и любви. Внутренние связи в диалоге достаточно «многоканальны»: они заложены уже в поэтическом тексте (два ключевых слова-рефрена — *ecco* и *ferire*) и проявляются в использовании в разных частях схожих композиционных решений (например, при оформлении контрапункта текста[8]), а в третьей, четвертой и пятой частях — также в наличии музыкального «рефрена» (он связан со словом *ferire* – «пронзать», возникающим в ключевых моментах).

Отметим, что «Ecco, Silvio, colei» не относится к распространенному в это время типу мадригала-диалога; по сути, это положенная на музыку *драматическая сцена,* наподобие мадригальной комедии О. Векки «Амфипарнас», в которой реплики разных героев также исполнялись всем составом. В Восьмой сцене IV действия «Верного пастуха» Сильвио из обрывков собственных фраз, услышанных от эха, узнает, что ему сегодня же суждено полюбить Доринду (которую Сильвио презирает). Увидев волка, он — заядлый охотник — стреляет и ранит Доринду, которая скрывалась под волчьей шкурой. Монологи Девятой сцены, где Сильвио просит прощения у Доринды, а Доринда признается ему в любви, и легли в основу мадригала.

[8] Новый текст, как правило, появляется в двух верхних голосах, контрапунктом к тенору, который пропевает предшествующие слова.

Любопытно, что как сюжетно (рана, которую молодой человек наносит переодетой девушке), так и «идейно» (примирение противников, отказ от мести) диалог Сильвио и Доринды в известной мере предвосхищает одно из самых знаменитых сочинений позднего Монтеверди — «Поединок Танкреда и Клоринды». Конечно, в собственно музыкальном решении пятичастного мадригала трудно найти прообраз будущего шедевра композитора. Важно другое: в Пятой книге композитор находится в поиске музыкально-драматургических решений, тех моделей, которые окончательно оформятся и реализуются в последующих его произведениях, многие из которых будут носить более ярко выраженный театральный характер.

Ил. 5. Дж. Б. Гварини. Верный пастух (Феррара, 1599).
III действие, сцена 1. Гравюра с титульного листа

Таким образом, в Пятой книге Монтеверди размещает мадригалы «экспериментальные», в которых он, по собственным словам, ищет баланс между словом и музыкой. Однако в каком-то смысле идеальный баланс этих двух начал уже был найден в Четвертой книге. Здесь же композитор мыслит сценическими ситуациями и потому обращается к крупным театральным сценам (пространным монологам и диалогам, что особенно ощутимо в многочастных произведениях).

Мадригалы Монтеверди на тексты «Верного пастуха», согласно тексту пьесы, должны идти в следующем порядке: «Quel augelin», «Cruda Amarilli», «O primavera», «Ch'io t'ami», «Ah, dolente partita», «O Mirtillo», «Anima mia perdona», «M'è piú dolce il penar», «Ecco Silvio». Но данное последование не только не

обнаруживает музыкального единства, оно, можно сказать, «отвергается» композитором, опубликовавшим их «вразброс», в разных книгах. Наиболее показательны в данном отношении мадригалы «O Mirtillo» и «Anima mia perdona», которые по пьесе составляют единое целое: «O Mirtillo» написан на первые, «Anima mia perdona» — на последние строки монолога Амарилли из Четвертой сцены III действия; к этой паре можно добавить и «Ah, dolente partita» — реплику Миртилло, которой завершается Третья сцена. По тексту Гварини, эти мадригалы продолжают друг друга, поэтому Монтеверди мог бы расположить их по порядку: «Dolente partita» — «O Mirtillo» — «Anima mia perdona»; тем не менее, он не только этого не сделал, но и опубликовал их в разных книгах. По музыке они обособлены друг от друга настолько, что слушатель, даже зная произведение Гварини, все равно воспринимает их как три разных самостоятельных мадригала, в то время как первые два мадригала Пятой книги — «Cruda Amarilli», «O Mirtillo», написанные на стихи из разных действий трагикомедии, — композитором совершенно определенно объединяются.

Четвертую книгу можно охарактеризовать как «экспрессивную» и «риторичную», что проявляется не столько в использовании характерных музыкально-риторических фигур (хотя композитор к ним часто обращается), сколько в патетике *музыкально-текстового* высказывания, «манифестации» чувств, переживаний. Эмоциональная и музыкальная цельность практически каждой из пьес, включенных в это собрание, и в тоже время выверенная внутренняя логика последования мадригалов придают книге удивительное единство и свидетельствуют о наличии драматургического композиторского замысла.

Если в текстах мадригалов Четвертой книги было совершенно неважно, чьи звучат реплики, какие герои их произносят и в какой ситуации они находятся, то в Пятой книге Монтеверди, наоборот, словно пытается приспособить мадригал к драматической пьесе, так чтобы и текст звучал отчетливо, и музыка не утратила своей выразительности. При этом, стремясь сделать музыку «служанкой» слова, Монтеверди может показаться непоследовательным: он прибегает к крайне экспрессивным средствам там, где они не обязательны (например, междометия вроде «Ahi lasso» и просто «Ah»), но, в то же время, оставляет без внимания достаточно патетические высказывания лирических героев, и строки, в которых можно было бы ожидать нечто особенное, положены на музыку в непритязательном декламационном складе.

Мадригалы Четвертой и Пятой книг, написанные композитором примерно в один и тот же период, хотя и демонстрируют абсолютно разный творческий подход, показывают, что цель у Монтеверди и в том, и в другом случае одна: максимально точно передать текст и с помощью музыкальных средств придать ему наиболее «правильную», достоверную интонацию.

Использованная литература

1. *D'Ancona A.* Il teatro mantovano nel secolo XVI // Origini del teatro italiano: in 2 voll. Vol. 2 Ed. 2. Torino: Ermanno Loescher, 1891. App. 349–584.
2. *Einstein A.* The Italian Madrigal: in 3 vols. Vol. 1 / Transl. by A. H. Krappe, R. H. Sessions and O. Strunk. Prinsenton: Prinsenton University Press, 1949. 476 p.
3. *Guarini G. B.* Il pastor fido. Cambrige: Thourlbourn, 1734. 319 p.
4. *Hanning B. R.* Guarini (Giovanni) Battista // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. Vol. 10. P. 477–478.
5. *Haar J., Newcomb A.* Madrigal (ii) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 2nd edition: in 29 vols. / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. Vol. 15. P. 547–560.
6. *La Via S.* Monteverdi esegeta: rilettura di «Cruda Amarilli / O Mirtillo» // Intorno a Monteverdi. Lucca: LIM Editrice, 1999. P. 77–99.
7. Lettere dediche e prefazioni / ed. da de'Paoli D. Roma: De Santis, 1973. 426 p.
8. *Newcomb A.* The Madrigal at Ferrara: in 2 vols. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1980. 303 p.
9. *Ossi M. M.* Divining the oracle: Monteverdi's seconda prattica. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 280 p.
10. *Tomlinson G.* Monteverdi and the End of the Renaissance. California: University of California Press, 1987. 280 p.