

---

## МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «МУЗЫКА ИТАЛИИ: ОТ РЕНЕССАНСА К НОВОМУ ВРЕМЕНИ»

(19–20 декабря 2011 года, Московская консерватория)

### Пьер Джузеппе Джиллио

## О СВЯЗИ СТИХОТВОРНОГО РАЗМЕРА И МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА В ИТАЛЬЯНСКОЙ МЕЛОДИКЕ: ОТ XVI К XIX ВЕКУ

Перевод с итальянского *Анны Кучиной*

В этой статье речь пойдет о ритме итальянской вокальной мелодики. Поскольку пение включает в себя как музыку, так и слова, то я постараюсь осветить некоторые аспекты их изменчивых взаимоотношений на протяжении длительного промежутка времени в истории итальянского искусства<sup>1</sup>.

Для начала обратим внимание на поразительное различие между немецкой и итальянской вокальной камерной музыкой. Если песни Шуберта или Шумана написаны на тексты таких выдающихся поэтов, как Гердер, Гёте, Шиллер, Гейне, то в камерных вокальных сочинениях Россини или Доницетти стихи самых крупных поэтов-современников, например Никколо Уго Фосколо или Джакомо Leopardi, не используются. И в самом деле, еще в 1830–1840 годы в камерной музыке по-прежнему широко представлены тексты авторов XVIII века — в частности, Якопо Андреа Витторелли и неувядающего Пьетро Метастазіо.

Этот феномен пытались объяснить особенностями поэтического содержания или стилистики, которые в Италии были более устойчивы, чем в других европейских странах, что препятствовало утверждению романтических установок. Лично я считаю подобное объяснение не соответствующим действительности и убежден, что причина носит гораздо более «технический» характер.

---

*Джиллио Пьер Джузеппе* — преподаватель Консерватории имени Гвидо Кантелли города Новара (Италия)

Итак, в «высокой» итальянской поэзии продолжал использоваться почти исключительно 11-сложник. Ритмика этого стиха очень изменчива и потому несовместима с мелодией, которая в Италии с давних пор отличалась регулярностью акцента; без подобной регулярности трудно представить себе итальянскую кантилену. Поэтому итальянская музыка уже давно отказалась от поэзии высокой традиции (*poesia aulica*), обратившись к более коротким и регулярным метрам — такие стихи мы назовем «мелическими», поскольку уже при их создании учитывалось то, что они будут положены на музыку. В первой части моей статьи я изложу историю этих стихов, а во второй — остановлюсь на их структурных характеристиках и особенностях их «взаимоотношений» с музыкальным текстом.

Для начала я должен напомнить, что итальянский стих, в отличие от классического античного или от стихов на некоторых других европейских языках, представляет собой чередование не длинных и коротких слогов, а ударных и безударных. По этой причине старинные обозначения длинного и короткого слогов, используемые мною в примерах, будут указывать на слоги ударные и безударные. Скажем, в слове *música* сильный, ударный слог — *mí*, за ним следуют два безударных слога — *si* и *ca*; следовательно, я обозначу их символами —  $\cup \cup$ .

При определении типа итальянского стиха следует учитывать как количество слогов, так и особенности ритмики, то есть расположение метрических акцентов (иктов) внутри стиха. По аналогии с классической поэзией я буду говорить о хореических, ямбических, анапестических и дактилических размерах в зависимости от способа чередования ударных и безударных слогов.

1	Основные размеры
	ямбический $\cup - \cup - \cup -$
	хореический $- \cup - \cup - \cup$
	анапестический $\cup \cup - \cup \cup -$
	дактилический $- \cup \cup - \cup \cup$

История итальянской поэзии начинается в первой половине XIII века, на Сицилии, где поэты при дворе Фридриха II фон Штауфена заимствуют у провансальских поэтов модели своих сочинений, со всем разнообразием их форм, а также размеров — от 5-сложника до александрийского стиха; преобладают ямбические и хореические размеры. Но уже тосканская поэзия второй половины XIII века отходит от разнообразия метра, отдавая предпочтение стандартному 11-сложнику, который использовался в самой распространенной поэтической форме, сонете, — или же свободным сочетаниям 11- и 7-сложников, как в канцонах и балладах.

<sup>1</sup> Мне представляется уместным сразу же сделать небольшое уточнение. В этой статье рассматривается взаимосвязь музыки и слова на уровне метрических структур. Таким образом, в тех случаях, когда будет говориться о просодии (в традиционном смысле этого термина), мы ограничимся рассмотрением связей между системами словесного и музыкального ритма. Заметим: в отличие от того, что заявлено нами (в полном соответствии с современным значением слова «просодия», принятым в лингвистике), музыкальный анализ учитывает и такие факторы, как высота звука, его сила и продолжительность. Последние определяют индивидуальный облик сочинения, будучи результатом свободного выбора композитора, осуществляемого из соображений стиля и выразительности, а не следствием обязательств, накладываемых общими структурами словесного текста.

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) и 9-сложник, «который или никогда не был в чести, или по причине своего затрудства вышел из обихода»<sup>2</sup>.

После Данте самый значительный из поэтов — Франческо Петрарка, его стилем итальянские авторы будут вдохновляться два последующих века. Отныне поэзия — которую, еще в представлении Данте, следовало сочинять таким образом, чтобы ее можно было положить на музыку, — стала «чистой»: освободившись от регулярных ритмов, она отдает первенство слову и его значению. Итак, с этого момента вплоть до начала XIX века высокая итальянская поэзия опирается на 11-сложники или на чередование 11- и 7-сложников — поскольку стих из 7 слогов теперь рассматривается как элемент 11-сложника и считается совместимым с ним.

От строгих норм высокой поэзии начинает эмансипироваться *poesia per musica* эпохи Возрождения. В самом деле, 8-сложный стих снова входит в употребление на рубеже XV–XVI веков в жанре фроттолы-барцелетты; свое начало этот вид строфической поэзии берет среди «танцевальных песен» (*canzoni a ballo*). Взаимодействие музыки и [танцевального жанра] бас-данса (*basse danze*) дает стимул к возникновению регулярных ритмических структур, чему способствуют, в свою очередь, стихи с фиксированным положением акцентов (*versi a scansione fissa*). Первые три книги фроттол, опубликованные Оттавиано Петруччи в 1504–1505 годах, — документальное подтверждение большого успеха барцелетты, написанной 8-сложником (125 композиций из 175)<sup>3</sup>.

Напомню к тому же о влиянии светской музыки на духовную. Лауды того времени не имели собственной музыки и исполнялись «по образцу» (*cantasi come*), будучи контрафактурой светских песен.

Остановлюсь на известном тексте Лоренцо Медичи.

2

Хореический 8-сложник

Quanto è bella giovinezza,  
che si fugge tuttavia!  
Chi vuol esser lieto sia:  
di doman non c'è certezza<sup>4</sup>.

Л. Медичи, канцона «Триумф Вакха и Ариадны»

<sup>2</sup> Стих с четным количеством слогов — *propter sui ruditatem*; 9-сложный стих — *propter fastidium* (dve ii v 6).

<sup>3</sup> Для подсчета я использовал издание: G. Cesari, R. Monterosso, B. Disertori (edit.). Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954.

<sup>4</sup> Как прекрасна юность,  
которая, однако, скоротечна!  
Тот, кто хочет быть счастливым, пусть будет:  
неверен завтрашний день.

1	2	3	4	5	6	7	8
Quan-	to_è	bel-	la	gio-	vi-	nez-	za
che	si	fug-	ge	tut-	ta	vi-	a
Chi	vuol	es-	ser	lie-	to	si-	a
di	do-	man	non	c'è	cer-	tez-	za

Текст состоит из хорейческих 8-сложников: метрические акценты (икты) постоянно приходится на нечетные доли (*sedì*). О долях, а не о слогах следует говорить потому, что в итальянском стихе два соседних слога — если первый заканчивается, а второй начинается на гласную — могут сливаться в один<sup>5</sup>. Так, в первой строке канцоны второй и третий слоги (-*to* и *è*) составляют одну долю и поются с единой подачи голоса (*con un'unica emissione di voce*). Как видно из примера 2, расположение ударных и безударных долей — регулярное, размеренное, то есть прекрасно подходящее для того, чтобы достичь гармонии слова, музыки и танца<sup>6</sup>.

Напомню, что простой регулярный 8-сложник выглядел новацией, особенно при столкновении с тосканским языком, использовавшимся в образованных кругах<sup>7</sup>. Возможно, тексты, написанные 8-сложником, существовали ранее в народных песенках, связанных с танцем, о которых, в силу их принадлежности к устной традиции, не сохранилось сведений.

Кроме того, хорейческие стихи могли петься в церкви — правда, не на народном языке, а на латыни. В латинских гимнах широко применялся восьмистопный

<sup>5</sup> Речь идет о таких явлениях, как *синалефа* и *синереза*. В первом случае последняя гласная в слове сливается с первой гласной следующего слова, во втором — две гласные внутри одного слова.

Синереза не применяется в конце стиха: так, во второй и в третьей строках из примера 2 *via* и *sia* занимают две доли, в то время как во внутренней позиции они могли бы занимать одну. Надо добавить, что в итальянском стихе учитывается не только различие между количеством долей и числом слогов, но также и форма стиха. И действительно, количество долей совпадает с наименованием («семисложник», «восьмисложник», «десятисложник» и т. д.) только в том случае, если форма стиха — правильная (*piana, parossitona*), то есть только с одним безударным слогом после последнего ударного (как и в большинстве итальянских слов). Но у стиха будет на одну долю меньше, если форма — усеченная (*tronca, ossitona*), и на одну долю больше, если форма — расширенная (*sdrucchiola, proparossitona*).

Например, в следующем образце все стихи пятисложные, но первая строка — расширенный 5-сложник, вторая и третья — правильные, четвертая же — усеченный 5-сложник: *La donna è mó-bi-le / qual ríuma\_al vén-to / Muta d'accén-to / e di pensíer* (начало песенки Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто»).

Общее у всех четырех строк данного стиха — последнее ударение на четвертую долю. Итак, чтобы правильно определить исходное количество слогов в стихе, нужно принимать в расчет один слог после последнего ударного, даже если он отсутствует или если таких слогов два. Обозначения всегда условны: к примеру, правильный французский стих, с итальянской точки зрения, — «усеченный» (как и большинство слов в этом языке); и таким образом то, что во Франции называли бы 8-сложником (*octosyllabe*), в Италии является усеченным 9-сложником.

<sup>6</sup> Как известно, музыка карнавальная песни Лоренцо Медичи сохранилась в контрафактуре: *Quanto è grande la bellezza* Серафино Рацци (*Libro primo delle laudi spirituali*, 1563).

<sup>7</sup> Стоит отметить, что об итальянском языке в Италии станут говорить только после политического объединения страны в 1861 году; при этом будет признана его идентичность с тосканским диалектом.

хорей (хореический тетраметр), к этому времени воспринявший аналогичную 8-сложнику систему акцентов; см. *Pange Lingua* или *Stabat Mater*.

3 8-стопный хорей (трохеический тетраметр)

Каталектический

Pan- ge lin- gua, glo- ri- o- si || proe- li- um cer- ta- mi- nis<sup>8</sup>  
 — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ || — ∪ — ∪ | — ∪ —

Акаталектический

Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa || iu- xta cru- cem la- cri- mo- sa<sup>9</sup>  
 — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ || — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪

В собраниях фроттол Петруччи мы встречаем также и сочинения, написанные 11-сложным стихом, — сонеты, мадригалы, капитоло, страмботто — или 7- и 11-сложниками, как в строфах канцоны. В этих сочинениях ритм организован не столь регулярно, как в барцелетте, из-за изменчивости ритмических схем стиха. И действительно, даже если ограничиться рассмотрением инципитов строк, обнаружится, что в некоторых из них первый ударный слог приходится на первую долю, в других же — на вторую или на третью. Таким образом, возможны два решения: либо ритм начала музыкальных фраз все время меняется, либо — как чаще всего и бывает — он остается неизменным, но это наносит большой ущерб просодии, то есть правильной расстановке ударений в словах, которая соблюдается только в тех случаях, когда ударные слоги совпадают с сильными музыкальными долями.

Это особенно заметно в образцах, подобных следующему сонету, где *инципиты* всех четырех стихов первой строфы различаются по ритму:

4 Ритмическая гибкость 11-сложного стиха

Fresco ombroso fiorito e verde colle  
 ov'or pensando et or cantando siede  
 e fa qui de' celesti spirti fede  
 quella ch'a tutto'l mondo fama tolle,  
 il mio cor che per lei lasciar mi volle,  
 e fe' gran senno, e più se mai non riede,  
 va or contando ove da quel bel piede  
 segnata è l'erba e da quest'occhi è molle.

Ф. Петрарка, «Книга песен», ССXLIII<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Воспой, язык, победу в славном сражении.

<sup>9</sup> Стояла Мать скорбящая, плача, возле Креста.

<sup>10</sup> Здесь, на холме, где зелень рош светла,  
 в задумчивости бродит, напевая,  
 та, что, явив нам прелесть духов рая,  
 у самых славных славу отняла,

что сердце за собою увлекла:  
 оно решило мудро, покидая  
 меня для склонов, где трава густая  
 следы ее любовно сберегла.  
 (пер. С. С. Ошерова)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Fre-	scoom-	bro-	so	fio-	ri-	to_e	ver-	de	col-	le
o-	v'or	pen-	san-	do_et	or	can-	tan-	do	sie-	de
e	fa	qui	de'	ce-	le-	sti	spir-	ti	fe-	de
quel-	la	ch'a	tut-	to'l	mon-	do	fa-	ma	tol-	le

— ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡	инципит хореический
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡	инципит ямбический
◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡	инципит анапестический
— ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡	инципит дактилический

Поскольку речь у нас идет о строфической форме — другими словами, о мелодии, повторяющейся с разными словами, — то проблема правильной просодии усугубляется в рипресах. Даже когда первая строфа ложится на музыку с верным соблюдением ритма, то есть с полным совпадением ударных слогов и сильных музыкальных долей, очень мала вероятность того, что во второй поэтической строфе такая же последовательность акцентов сохранится. Поэтому несоответствие между ударениями в словах и музыкальными акцентами усугубляется. Это хорошо видно из сравнения метрических схем первой и второй строф расматриваемого сонета.

5 Ритмические инципиты двух первых строф сонета *Fresco, ombroso, fiorito*

Первая строфа	Вторая строфа
— ◡ — ◡	◡ ◡ — ◡
◡ — ◡ —	◡ — ◡ —
◡ ◡ — ◡	◡ — ◡ —
— ◡ ◡ —	◡ — ◡ —

К тому же стоит напомнить, что стандартный 11-сложный стих состоит из двух полустиший, разделенных цезурой. Если первое полустишие больше второго, говорят об 11-сложном стихе *a maggiore* («от большего [полустишья к меньшему]»), в противоположном случае — об 11-сложном стихе *a minore* («от меньшего [полустишья к большему]»)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Подробнее об итальянском 11-сложнике см.: [1, 103–106]. В частности, М. Л. Гаспаров отмечает, что для ритма 11-сложника «определяющими являются два опорных места ударений — предконечное и предцезурное. Постоянным в 11-сложнике является предконечное ударение на 10-м слоге, унаследованное от латинского 12-сложника; но так как в итальянском языке большинство слов (в изолированном звучании) имеет ударение на предпоследнем слоге, то окончание такого стиха оказывается не дактилическим (как в латинском образце), а женским, и весь стих укорачивается из 12-сложного в 11-сложный. <...> Далее, обязательным в 11-сложнике является ударение на 4-м и/или на 6-м слоге. Эта двухвариантность — наследие даже не латинского средневекового 12-сложника, а его предшественника — античного ямбического триметра. <...> оба ритмических типа свободно сочетаются в одном тексте, как свободно сочетались они и в античном стихе. В итальянской терминологии тип с ударениями на 4-м и 10-м слогах называется *a minore*, а тип с ударениями на 6-м и 10-м слогах — *a maggiore* [там же, 103–104] (примеч. переводчика).

Форма <i>a maggiore</i> (7-сложник + 5-сложник)	Fresco ombroso fiorito / e verde colle
Форма <i>a minore</i> (5-сложник + 7-сложник)	ov'or pensando / et or cantando sie <sup>de</sup> <sup>12</sup>

Поскольку композитор часто ставит на месте цезуры паузу, разбивая стих на две музыкальные фразы, то стихи обеих строф должны были бы иметь одинаковые расположения цезуры. А это практически невозможно<sup>13</sup>.

С окончанием эпохи фроттолы наступает время полифонического мадригала. В этом жанре композиция более не строится по строфическому принципу, и письмо подчиняется имитационному контрапункту; тем самым принципы свободы голосоведения и мелодической изобретательности главенствуют над стремлением подчеркивать ритмическую структуру. Свобода письма, фрагментация фраз и полифоническое наслаение голосов приводят к тому, что потребность в изолированно структурированном тексте отпадает. Таким образом, отбор текстов объясняется исключительно на их литературных достоинствах.

Этим объясняется, в частности, широкое использование текстов Франческо Петрарки, любимого автора Чиприано де Роре и Орландо ди Лассо, а также вновь установившееся господство 11-сложника.

К тому же, если правильная просодия не соблюдалась (что особенно часто случалось при вступлении голосов на очень близком расстоянии), это не было серьезной проблемой, поскольку в пятиголосном сочинении без кантуса фирмуса, каковое представляет собой позднеренессансный мадригал, слушателю довольно сложно воспринимать даже смысл поэтического текста. В это время музыка и в самом деле «была госпожой над речью», а не ее служанкой<sup>14</sup>.

Коренной перелом в истории итальянской музыки произошел на рубеже XVI и XVII веков, когда в новой культурной атмосфере слово вновь утвердило свое господство над музыкой, положив начало эре монодии. Вследствие этого огромную роль стала играть *la poesia per musica*.

<sup>12</sup> Тем, кто не знаком с итальянской метрикой, может показаться удивительным, что 11-сложник образуется из 5- и 7-сложников, так как их сумма составляет 12 долей, а не 11. Однако «лишняя» доля во всех подобных случаях исключается одним из следующих способов.

1. Первое полустишие — усеченное (*tronco*; то есть оно утрачивает последний безударный слог; см. выше примеч. 5), и тогда количество долей 5-сложника уменьшается до 4, а 7-сложника — до 6, как это видно из следующего известного примера, где вследствие усечения слова *cammino* число слогов в первом полустишии сокращается до 6: Nel / mez- / zo / del / cam- / min // di / no- / stra / vi- / ta.

2. Если последний слог первого полустишия заканчивается на гласную, а первый слог второго полустишия с нее начинается, то при чтении друг за другом без перерыва они сливаются в один (так называемая синалефа; см. выше примеч. 5): O- / v'or / pen- / san- / do\_ et / or / can- / tan- / do / sie- / de.

3. Две гласных в первом полустишии произносятся раздельно благодаря метрическому акценту (например, *mi-o*), если прочитать 7-сложник сам по себе; но эти же две гласные сливаются в одну, если он входит в состав 11-сложника: Il / mio / cor / che / per / lei // la- / sciar / mi / vol- / le.

<sup>13</sup> Добавлю, что подобные проблемы в итальянском стихосложении ощущаются сильнее, чем, например, в английском, немецком или в новой латыни, где преобладание односложных или двухсложных слов способствует использованию ямбов или хореев, вследствие чего ритмические схемы в них не столь разнообразны. О том, насколько стихосложение зависит от особенностей языка, см. ниже примеч. 26.

<sup>14</sup> Так написал Джулио Чезаре Монтеверди в знаменитом предисловии к Пятой книге мадригалов его брата Клаудио (1605).



Говоря о камерных вокальных сочинениях начала XVII века, мы должны подчеркнуть значение двух жанровых семейств, различающихся по двум тесно связанным между собой критериям: особенностям литературного текста и характеру музыки. Первое семейство, образцы которого широко представлены в собраниях Каччини, да Гальяно и Монтеверди, — одноголосные мадригалы.

Возможно, будет уместно напомнить, почему слово «мадригал», использовавшееся по преимуществу для обозначения полифонических произведений, применяется теперь к монодическим композициям. Дело в том, что в рамках искусства XVI века этим словом назывался музыкальный жанр, в то время как в собственном смысле оно относится к поэтической форме<sup>15</sup> — которая, в отличие от одноименной формы XIV века, представляет собой небольшое нестрофическое стихотворение, написанное 7- и 11-сложниками.

### 7 Поэтические формы мадригала

#### Мадригал XIV века (строфический):

Fenice fu' e vissi pura e morbida  
 e or sun transmutata in una tortora,  
 che volo con amor per le bele ortura.  
 Arbore seco mai né acqua torbida  
 no me deleta; mai per questo dubito;  
 vane la state, 'l verno ven de subito.  
 Tal vissi e tal me vivo e posso scrivere  
 ch'a donna non è più che honesta vivere<sup>16</sup>.

*Текст неизвестного автора,  
 музыка Якопо да Болонья.*

#### Мадригал XVI века (свободный):

Baci, susurri e vezzi,  
 sospir tronchi e parole  
 raddoppia a cento a cento, o bella Iole,

<sup>15</sup> Жанр музыкального мадригала XVI века воспринимает не только тексты в поэтической форме мадригала, но также и сонет, канцону, «октаву» (*ottava rima*) и прочие; точно так же дело обстоит с фроттолой, под именем которой скрывается множество поэтических форм. В XVII же веке под мадригалом всегда подразумевается одноименная поэтическая форма.

<sup>16</sup> Текст мадригала приведен по изданию: *Poesie musicali del Trecento / a cura di Giuseppe Corsi*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1970. P. 33.

Чиста и нежна, фениксом была я,  
 теперь преобразилась я в голубку,  
 которая с любовью летает по садам прекрасным.  
 Сухое древо, мутная вода  
 не радуют меня, и нет сомненья,  
 что лето быстро сменится зимою.  
 Так я жила и так живу, и написать могу я,  
 что честно жить для женщины всего важнее.

Найджел Уилкинс обращает внимание на то, что в первых строках этого мадригала, возможно, имеется отсылка к геральдическим эмблемам итальянской знати конца XIV века: Антонио делла Скала, правителя Вероны (феникс), и Джан Галеаццо Висконти, герцога Милана (голубь). На этом основании Уилкинс предполагает, что героиней стихотворения является веронезка, вышедшая замуж за жителя Милана [9, 50]. Не исключены, однако, и иные толкования: например, аллюзия на политические события — низвержение делла Скала в 1387 году и покорение Вероны Джан Галеаццо (*примеч. переводчика*).



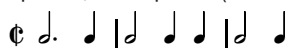
raddoppia a mille a mille:  
sian più che le faville,  
più de' lumi che gira  
il ciel quand'ei d'Amore i furti mira<sup>17</sup>.

*Т. Тассо, «Любовные стихотворения», книга IV*

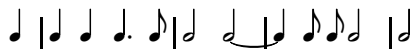
Монодические мадригалы XVII века, в свою очередь, различаются в музыкальном отношении: одни из них выдержаны в силлабическом стиле и близки к театральной декламации (*recitar cantando*), в других мелодия более цветиста, украшена пассажами. Но в любом случае текст всегда кладется на музыку не по шаблону, чему способствует его нерегулярная ритмика, помогающая подчеркивать отдельные выражения и слова. Как видно из следующего примера, ритмическое разнообразие мадригала Джулио Каччини на текст Джованни Баттиста Гуарини достойно внимания: музыка следует за текстом, подчеркивая ключевые слова и соблюдая требования просодии.

8

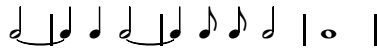
Музыкальный ритм в мадригале Дж. Каччини  
«Амарилли, моя краса» (*Le Nuove Musiche*, 1601)<sup>18</sup>



A - ma - ril - li mia bel - la,



Non credi o del mio cor dol - ce de - si - o,



D'es - ser tu l'amor mi - o?



Cre - di - lo pur, e se ti - mor t'as - sa - le,



Pren - di questo mio stra - le,



A - prim' il pet - to e vedrai scritto il co - re

<sup>17</sup> Поцелуи, шепоты и ласки,  
прерванные вздохи и слова  
умножь сто раз на сто, прекрасная Иола,  
и тысячу на тысячу:  
пусть будет больше их, чем искр  
и чем огней, что в небе кружатся,  
когда оно дивится Амура воровским проделкам.

<sup>18</sup> Амарилли, моя краса,  
или не веришь ты, о сладкое желанье сердца моего,  
что ты и есть любовь моя?  
Прошу, поверь, а если страх тобою овладеет,  
возьми сию стрелу мою,  
пронзи мне грудь, и ты увидишь на сердце надпись:  
[Амарилли, Амарилли, Амарилли—  
Моя любовь.]

Совсем иными чертами характеризуется другое жанровое семейство — канцонетты, называемые также ариями или музыкальными шутками. Первое их отличие от монодического мадригала заключается в том, что строфическая структура вновь входит в обиход. Второе — в том, что их стихотворные размеры отличаются от 11-сложников краткостью и регулярностью ритма — а это обеспечивает мелодии регулярную ритмическую пульсацию, часто ассоциирующуюся с танцевальностью.

Тексты такого рода писались по заказу композиторов их друзьями-литераторами — ввиду того, что «готовых» текстов, отвечавших подобным требованиям, в то время не существовало. Об этом нам напоминает знаменитое предисловие к «Различным манерам тосканских стихотворений» Габриэлло Кьябрера (1599), самого значительного и передового автора текстов к музыке того времени, а также введение к *Le nuove musiche* Джулио Каччини. Кьябрера публиковал свои стихи в собраниях, и таким образом впервые в истории итальянской поэзии в печати появились стихи высокого качества, написанные не только 11-сложниками, но также 4-, 5-, 6-, 7- и 8-сложниками.

Поскольку итальянская поэзия славного прошлого не предлагала моделей для коротких стихов, Кьябрера вдохновился поэтическими формами французских поэтов Плеяды и позаимствовал у Пьера де Ронсара модель с чередованием 8- и 4-сложного стиха, которая на протяжении целого века будет иметь большой успех как в камерной музыке, так и в оперных либретто.

9

Ронсардианская канцонетта:

Belle rose porporine,  
che tra spine  
su l'aurora non aprite;  
ma ministre de gli Amori  
bei tesori  
di bei denti custodite.  
Dite rose preziose,  
amorose  
dite, ond'è che s'io m'affiso  
nel bel guardo vivo ardente,  
voi repente  
disciogliete un bel sorriso?<sup>19</sup>

Г. Кьябрера, «Шутки и нравственные канцонетты», II, LX (5) (1599)


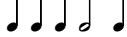

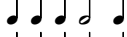

<sup>19</sup> О прекрасные пурпурные розы,  
что меж шипов!

На рассвете вы не раскрываетесь;  
но, прислужницы Любви,  
бесценные сокровища  
прекрасных зубок охраняете.

Скажите, о драгоценные,  
возлюбленные розы,  
скажите, отчего, когда я устремляю взгляд свой  
на прекрасные очи, полные жизни и огня,  
вы сразу  
распускаетесь в прекрасной улыбке?






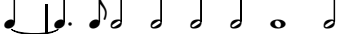
Ритмической регулярности текстов, естественно, соответствует регулярность в музыке. Правда, там она иногда менее ощутима из-за растяжения мелодии разного рода пассажами. В иных же случаях, когда мелодическая линия ничем не украшена, ритмическая организация лежит на поверхности. Следует подчеркнуть, что, используя текст, написанный 11-сложниками, было бы невозможно достичь симметрии и простоты 5-сложной канцонетты, как видно из следующего примера:

10 Музыкальный ритм в канцонетте Дж. Каччини «К источнику, к лугу»  
(*Le nuove musiche e maniera di scriverle*, 1614)

Al fonte, al prato,	
al bosco, a l'ombra,	
al fresco fiato	
ch'il caldo sgombra.	
Pastor correte <sup>20</sup> ;	

До сих пор речь шла о монодии, но и в полифонических канцонеттах все чаще используются новые тексты. Следующий пример демонстрирует ритмическую структуру первой части канцонетты из «Музыкальных шуток для трех голосов» Клаудио Монтеверди. Ритмический рисунок строк слегка различен из-за сокращения или увеличения длительностей, но хореический принцип соблюдается строго.

11 Музыкальный ритм канцонетты К. Монтеверди  
«Прочь бежит зима страданий»,  
«Музыкальные шутки» (1607), SV 232 (фрагмент)

Fugge il verno dei dolori	
primavera de gl'amori.	
Se ne torna tutt'adorna	
Di fioretti lascivetti,	
ma non torni tu giammai	
Filli ingrata dispietata <sup>21</sup> .	

<sup>20</sup> К источнику, к лугу,  
в лес, в тень,  
к свежему дуновению ветерка,  
что жару унимает,  
бегите, пастухи;

<sup>21</sup> Прочь бежит зима страданий;  
весна любви  
возвращается, разукрашенная  
соблазнительными цветочками,—  
но ты никогда не вернешься,  
неблагодарная жестокая Филлида.

При всем разнообразии и новизне канцонетт Кьябреры, в них еще не встречаются два типа стиха, получившие широкое распространение в итальянской *poesia per musica*: дактилический 6-сложник и анапестический 10-сложник. Первые образцы можно найти в сборниках канцонетт: самые ранние 6-сложники датируются 1604 годом, 10-сложники — 1610 годом<sup>22</sup>. Новизна этих размеров состоит в том, что оба они, как и 8-сложник, характеризуются ритмической регулярностью стиха.

12                      Метрические схемы дактилического 6-сложника  
и анапестического 10-сложника.

○ — ○ ○ — ○

O dolce ristoro

Dell'alma mia vita<sup>23</sup>

○ ○ — ○ ○ — ○ ○ —

Pargoletta vezzosa e ridente

d'ogni stella più vaga e innocente<sup>24</sup>

Примечательно также, что до того момента итальянские регулярные стихи писались ямбом или хореем, в то время как в 6- и 10-сложниках ударный слог чередуется не с одним, а с двумя безударными. По этой причине схема 6-сложника особенно хорошо подходит для трехдольных размеров: в этом случае удается избежать «скачущего» эффекта, возникающего при использовании ямбов<sup>25</sup>.

13                      Музыкальный ритм для 6- и 7-сложников в трехдольных размерах

6-сложник



O **dól**-ce ri-**stó**-ro Del-l' **ál**-ma mia **ví**-ta

7-сложник



Col **lám**-peg-**giár** d'un **ri** - so

Эпоха канцонетты завершается еще до середины XVII века, но ее формы переходят в оперные либретто. Сначала они используются там в ограниченном объеме, так как либретто пишется свободными мадригальными стихами, то есть, как мы видели, 7- и 11-сложниками, не образующими строф. Исключение

<sup>22</sup> *O dolce ristoro / De l'aspra mia vita* Доменико Монтелла (*Secondo libro de villanelle et arie*, 1604); *Alla caccia, alla caccia pastori* Иоганна Капсбергера (*Libro primo di villanelle*, 1610) и *Pargoletta vezzosa e ridente / D'ogni stella più vaga e innocente* Джулио Чезаре Романо (*Fuggiloto musicale*, 1613).

<sup>23</sup> О сладкое утешение / Души, жизнь моя!

<sup>24</sup> Милая веселая малютка / прелестнее и невиннее любой из звезд.

<sup>25</sup> С точки зрения лингвистики интересно, что стихи, написанные дактилем и анапестом, лучше соответствуют итальянской лексике, чем написанные ямбом и хореем. В первых грамматические и метрические акценты совпадают более или менее постоянно, во вторых же — слишком «узких» для итальянского языка — достичь этого труднее; в результате в 7- и 8-сложниках безударные слоги часто оказываются на сильных позициях (в частности, это относится к служебным словам или к последним слогам слов, в которых ударение приходится на третий слог от конца); см. мою статью: [2].

составляют хоры, расположенные в конце актов, — они могут иметь строфическую форму и включать в себя другие размеры. Как пример можно вспомнить *Bella Ninfa fuggitiva*, заключительный хор из «Дафны» (*La favola di Dafne*) Оттавио Ринуччини и Якопо Пери, написанный в ронсардианской манере 8- и 4-сложниками.

Во второй половине века, с исчезновением хоров, подобные «лирические» стихи все чаще чередуются с мадригальными. Как в поэтическом, так и в музыкальном отношении опера с этого момента говорит на двух языках: речитатив наследует ритмическую свободу мадригала, хотя по сравнению с последним мелодика речитатива глаже и силлабичнее; формы же лирических стихов в ариях заимствованы из канцонетт.

Предпочтения, которые либреттисты и композиторы отдавали в последующие годы тем или иным поэтическим размерам, позволяют нам выделить некоторые важные периоды в истории оперного либретто. В то время как в ариях и дуэтах ранней венецианской оперы преобладают нечетные размеры (5-, 7-, 11-сложники), в период между пятидесятыми и семидесятыми годами XVII века, когда количество ариетт существенно увеличивается, первенство переходит к размерам с четным количеством слогов.

Приведу один пример: в либретто «Зенобии» (1666), оперы Джованни Боретти на стихи Маттео Нориса, 35 секций лирических стихов написаны 8-сложниками, 23 — 6-сложниками, 2 — 10-сложниками, при этом нет ни одной 7-сложной. Еще больше поражает количество 6-сложных стихов в монументальной опере Пьетро Антонио Чести «Золотое яблоко» (1668): только в Прологе и I акте их 245.

Я убежден, что закат лирического 7-сложника, а вместе с ним и 11-сложника, в котором 7-сложник является большим полустушием, объясняется главным образом причинами музыкального порядка: из-за различия трех его ритмических схем мелодия не может обрести ту ритмическую регулярность, которую ариетты заимствовали у танцевальных жанров — чаконы, пассакальи, гальярды.

И действительно, существует три формы 7-сложника с нестабильной позицией первого акцента.

14	Три ритмические формы 7-сложника						
Ямб I вида	∪	—	∪	—	∪	—	∪
	In-	ván	ti	chiá-	mo_e	pián-	go <sup>26</sup>
Ямб II вида	—	∪	∪	—	∪	—	∪
	Pié-	na	di	tál	di-	lét-	to <sup>27</sup>
Анапест	∪	∪	—	∪	∪	—	∪
	Chi	da	mé	ti	de-	sví-	a <sup>28</sup>

В то время как первые два вида схожи тем, что акценты в них приходятся на четвертую и шестую доли, анапестическая схема носит совершенно иной характер. Из-за чередования этих трех видов 7-сложника и возникает

<sup>26</sup> Напрасно тебя зову я и плачу...

<sup>27</sup> Полна такого наслаждения...

<sup>28</sup> Которое от меня тебя отвращает...

«спотыкающийся» музыкальный ритм, столь невыгодно смотрящийся на фоне регулярности акцентов, присущей музыке на стихи с четным количеством слогов.

Когда же композитор хотел достичь регулярности акцентов, ему приходилось отказываться от правильной просодии, ставя на сильные доли такта безударные слоги и на слабые доли — ударные.

Тем не менее, с начала восьмидесятых годов XVII столетия возобладала иная тенденция: лирический 7-сложник начинает использоваться все более интенсивно, а к концу века завоевывает первенство. Это стало возможным благодаря тому, что либреттисты в ариях ограничили формы 7-сложника только двумя ямбическими моделями, произведя беспрецедентный отбор в истории итальянского стихосложения<sup>29</sup>. При этом в речитативах, в которых, в отличие от арий, не предполагалось соответствия музыкального ритма поэтическому, три формы 7-сложника сохранились, и даже более того, анапестический 7-сложник использовался в них особенно интенсивно. Этот негласный договор между итальянскими либреттистами и композиторами строго соблюдался еще в начале второй половины XIX века.

Среди новаций семидесятых годов следует отметить, наконец, распространение нового типа стиха: 9-сложника. Из немногих прецедентов обращения к нему в более раннее время упомяну фрагмент из либретто Джулио Роспильози 1642 года:

15

Ритмическая схема 9-сложника

$$\cup \cup - \cup | \cup - \cup - \cup$$

Che non potete sereno sguardo,  
se diletta pur quando ancide?  
Da due vaghe luci omicide  
senza piaga non esce il dardo<sup>30</sup>.

*Дж. Роспильози, «Заколдованный дворец»  
(Il palazzo incantato, II, 12)*

Речь идет о размере со стабильным расположением ударений, в котором первое полустишие — 4-сложник, а второе — 5-сложник; ударения на третью, шестую и восьмую доли.

До сих пор моей целью было показать постепенное, на протяжении всего XVII века, завоевание мелодией ритмической регулярности, состоящей в повторении одинаковых или подобных ритмических сегментов; таковую мы назовем изоритмией. Тем не менее, необходимо добавить, что во второй половине века регулярности не всегда отдается предпочтение. Некоторые из возникшего к этому времени множества типов арий нуждаются в нерегулярных или изломанных ритмах, для чего требуются тексты в переменных размерах, порой весьма эксцентричные.

<sup>29</sup> См. об этом мою статью: [5].

<sup>30</sup> Что только ни подвластно безмятежному взору!

Даже терзая, он дарует наслажденье.  
Два прелестных луча несут смерть —  
их стрелы разят без промаха.

Так, еще в 1695 году Джироламо Фриджимелика Роберти пробует в «Пастухе из Анфризо» смелые сочетания стихов с четным и нечетным количеством слогов.

16	Построения с переменным размером	
	Quest'è il Dio, che illumina le stelle,	XI
	che fa in terra le cose belle.	V+V
	Ne prova il valor	VI
	Il cielo, il suolo.	V
	Lo giura l'alba col suo candor,	V+V
	i zeffiri col volo,	VII
	Primavera co' suoi fior <sup>31</sup> .	VIII

*Дж. Фриджимелика Роберти, «Пастух из Анфризо»  
(Pastore d'Anfriso), интермеццо III*

В истории итальянской поэзии и оперы большое значение имеет реформа, осуществленная Аркадской академией, основанной в конце XVII века. Новые требования простоты, выдвинутые поэтами Академии, оказали влияние на одного из самых значительных либреттистов этого времени — Сильвио Стампилю<sup>32</sup>; положив конец экспериментаторству XVII века, данные требования предвзяли введение норм метрики, зафиксированных Пьетро Метастазियो. Нормы эти соответствовали музыкальному языку, которому, говоря словами Маттеи, всё в большей степени становились присущи «мотивы плавные и непрерывные» [8, 63]. В этой связи новая система метрики предписывает лирическим стихам отказываться от:

- построений с переменным размером;
- 11-сложника, чье разнообразие схем плохо сочетается с регулярностью музыкального ритма;
- 9-сложника, воспринимавшегося как составной асимметричный стих;
- анапестической схемы 7-сложника — в пользу двух чистых ямбических форм;
- других, более редких ритмических моделей, среди которых — 3- и 4-сложники, уже изначально предполагавшие переменность стихотворного размера<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Аврора:

Се Бог, что зажигает звезды,  
Что землю украшает.  
О том свидетельствуют доблесть,  
Небо и земная твердь.  
Присягу принесла ему зря своею чистотой,  
Зефиры — в воздухе круженьем,  
Весна — цветами.

<sup>32</sup> Об особенностях стихосложения Стампилю см. мою статью: [3].

<sup>33</sup> Примером может служить фрагмент текста первой сцены II акта оперы Вивальди «Отгон на вилле» (1713, либретто Доменико Лалли):

Così il cuore	И тогда сердце,
assalito da fiero timore,	охваченное ужасным страхом,
turbato,	взволнованное,
agitato,	тревожное,



Другими словами, в либретто итальянской оперы с начала XVIII и до второй половины XIX века остаются всего пять типов лирических стихов: 5-, 6-, 7-, 8- и 10-сложники. Известно, что либретто Метастазियो, как правило, состоят из речитативов и арий; ансамбли исчезают, к тому же все арии, отныне имеющие форму *da capo*, состоят только из двух стрóf. Одновременно с трансформацией либретто происходят изменения в музыкальном языке, который равным образом стремится к ясности и простоте конструкций.

В свете сказанного необходимо наглядно прояснить некоторые моменты преобразования. В XVII веке мелодия начиналась на сильную долю или сразу после нее.

17 Ритмические варианты начала мелодии  
8-сложник, начинающийся на сильную долю (*incipit in batture*)






7-сложник, начинающийся после сильной доли (*incipit acefalo*)



Безударное начало, вероятно, было унаследовано от речитативной мелодики либо от мелодического письма более ранней эпохи, когда современное понятие такта еще не сложилось. Как бы то ни было, еще в начале XVIII века композиторы имели склонность начинать мелодию после тактовой черты. Чтобы продемонстрировать произошедшие изменения, я рассмотрел 150 арий конца XVII века и столько же арий второй половины XVIII века. В первой группе мелодия начинается после сильной доли в 53% случаев; во второй подобное начало наблюдается лишь трижды, что составляет 2% [7, 281].

18 Ударные и безударные формы начала мелодии

- на сильную долю 
- с простым затактом 
- с затактом из двух нот 

После того, как почти полностью исчезла практика начинать мелодию после тактовой черты (*incipit acefalo*), остаются два варианта ее начала: с сильной доли

sospira,	вздыхает,
s'aggira,	шатается,
e geloso,	и, ревнивое,
ritrovar più riposo non sà.	найти покоя больше не может.

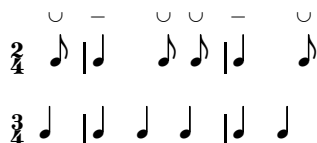
(*incipit in battere, incipit tetico*<sup>34</sup>) или — что было самым существенным нововведением — с затакта, состоящего из одной или двух нот (*anacrusa semplice, anacrusa doppia*). Тип начала мелодии определяется, конечно же, типом стиха. Кроме того, в XVII веке музыкальная протяженность стиха была непостоянной: иногда он занимал два или более тактов, но в большинстве случаев лишь один — в норме одной доле стиха соответствовала, как в речитативе, восьмая. После середины XVIII века стих обычно занимает два такта: первый ударный слог располагается на сильной доле первого такта, а последний — на сильной доле второго. Если в стихе — например, в 7- или 8-сложнике — есть третий акцент, то его расположение в размере 4/4 приходится на относительно сильную долю<sup>35</sup>.

Отсюда проистекают стандартные ритмические модели, соответствующие отдельным видам стиха: они преобладают в итальянской музыке второй половины XVIII и первой половины XIX века. Благодаря их характерным чертам тип стиха легко распознается в партитуре.

Сначала нами будут рассмотрены модели стихов с четным количеством слогов, со стабильным расположением ударений (*scansione fissa*).

6-сложник — единственный вид стиха, которому в мелодии соответствует затакт из одной ноты (*anacrusa semplice*).

19 Модель словесного и музыкального ритма 6-сложника



8-сложник обычно связан с затактом из двух нот (*anacrusa doppia*).

20 Модель словесного и музыкального ритма 8-сложника



Затакт, однако, можно расширить до такой степени, что он заполнит весь такт; в подобном случае начало мелодии приходится на сильную долю, и стих занимает больше двух тактов. Слог на пятую долю находится на сильной или относительно сильной доле такта.

<sup>34</sup> Напомним, что прилагательное *tetico* у музыковедов и филологов-итальянистов имеет противоположные значения: у первых сильная доля приходится на «тезис», у вторых на «арсис». Различие в словоупотреблении восходит к терминологии, принятой, соответственно, в греческой и латинской метрике.

<sup>35</sup> На материале творчества Вивальди это явление описано в моей статье: [7].

Иногда 8-сложник имеет цезуру, которая разбивает стих на два 4-сложника (как в следующем примере) или же — с менее регулярным ритмом — на 4-сложник, за которым следует 5-сложник:

21

Ритмическая модель 8-сложника с цезурой  
а. Г. Доницетти, «Лючия ди Ламмермур» (1835)<sup>36</sup>

б. Дж. Верди, «Эрнани» (1844)<sup>37</sup>

10-сложник, как и 8-сложник, почти всегда начинается с затакта из двух нот. Но из-за расширения анакрузы начало мелодии может приходиться на сильную долю.

22

Модель словесного и музыкального ритма 10-сложника

Переходя к рассмотрению стихов с нечетным количеством слогов, отметим, что у 5- и 7-сложников первое ударение подвижно: оно приходится на первую или на вторую долю — что допускает живое чередование мелодических фраз, начинающихся на сильную долю и из затакта (*anacrusa semplice*). Выбор типа начала мелодической фразы происходит почти автоматически: в этом отношении композитор подчиняется либреттисту.

5-сложник имеет лишь два ударения.

23

Модель словесного и музыкального ритма 5-сложника

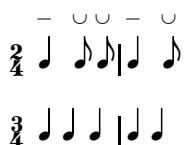
<sup>36</sup> Если ты сможешь изменить мне...

<sup>37</sup> Несчастный, и ты верил...

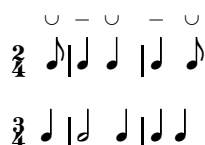
7-сложник, подобно 8-сложнику, имеет акцент посередине, на четвертую долю, который приходится на сильную или относительно сильную долю такта.

24 Модель словесного и музыкального ритма 7-сложника

а. Ударение на первый слог



б. Ударение на второй слог



Хотя партитуры XVIII и XIX веков изобилуют примерами подобных ритмических моделей в чистом виде, преобладают более изысканные их формы.

Варьирование происходит путем увеличения или уменьшения длительностей, сегментации стиха либо повторения его элементов. Разнообразие вариантов, производных от исходной модели, характеризует особенности стилистики и выразительности, но не затрагивает структуру, поскольку совпадение метрического акцента и сильной (или относительно сильной) доли соблюдается либо, по крайней мере, подразумевается ритмической моделью.

Среди наиболее распространенных форм варьирования модели — пунктирный ритм, дающий наименьшее отклонение, или синкопа, обманывающая ожидания, или дополнительные орнаментирующие ноты, всегда хорошо отличимые от тех, что значимы в гармоническом плане и, как правило, совпадают с базовым образцом.

Относительно варьирования моделей путем увеличения или уменьшения длительностей надо иметь в виду, что понятия «сильный», «относительно сильный» и «слабый», применяющиеся к долям такта, не являются абсолютными, но связаны с тем, какие музыкальные длительности присваиваются метрическим долям стиха. Это видно из приведенного ниже примера, в котором описаны виды варьирования модели 7-сложника.

25 Варьирование модели путем уменьшения или увеличения длительностей

Доли такта

Базовая модель

Виды варьирования:

а) уменьшение длительностей

б) увеличение одной из длительностей

в) увеличение длительностей



При сокращении всех длительностей вдвое (пример 25а) модель укладывается в объем, равный одному такту; ударный слог на четвертую долю стиха приходится не на третью, относительно сильную долю такта, а на четвертую, слабую.

При этом она, однако, не утрачивает своей весомости, поскольку соседние безударные слоги, на третью и пятую доли стиха, расположены на еще более слабых позициях, приходящихся на деления долей такта.

Аналогичное явление обнаруживается в случае увеличения музыкальной длительности одного слога (пример 25б): для компенсации длительность других слогов сокращается.

Если же композитор варьирует модель, увеличивая музыкальные длительности всех слогов — скажем, удваивая их (пример 25в), — то ударный слог на четвертой доле стиха приходится на сильную долю такта (а не на относительно сильную), безударные же слоги — на относительно сильные доли. Во всех случаях иерархия акцентов сохраняется, и тем самым соблюдается просодия.

Подведу итог всему сказанному выше о варьировании моделей, обратившись к известной арии Лепорелло из I акта «Дон Жуана».

26

Примеры варьирования модели  
В. А. Моцарт, «Дон Жуан», акт I, сцена I<sup>38</sup>

- |    |   |                                |
|----|---|--------------------------------|
| а. |    | схема, идентичная модели       |
|    | Not-te e gior-no fa-ti - car  |                                |
| б. |    | начало мелодии на сильную долю |
|    | Vo-glio fa-re il gen-ti - luo-mo,   |                                |
| в. |    | увеличение длительностей       |
|    | e non vo-glio più ser - vir   |                                |
| г. |   | цезура посередине              |
|    | Ma mi par, che ven-ga gen-te;   |                                |
| д. |  | уменьшение длительностей       |
|    | non mi vo-glio far sen-tir  |                                |
| е. |  | пунктирный ритм                |
|    | Ta-ci, e tre-ma al mio fu-ro-re;  |                                |

Благодаря описанным методам, две метрические системы, вербальную и музыкальную, можно было совмещать без труда, так что даже иностранный композитор, не очень уверенно владевший итальянским языком, почти механически используя сложившиеся ритмические схемы, достигал успехов в соблюдении просодии — конечно, при условии, что либреттист, в свою очередь, придерживался устоявшихся метрических моделей.

<sup>38</sup> а) Днем и ночью я тружусь  
б) Стать я барином желаю.  
в) Не хочу я больше быть слугой.  
г) Но кажется, кто-то идет.  
д) Не хочу, чтобы меня слышали.  
е) Молчи и трепещи перед лицом моей ярости (эта реплика Дон Жуана, обращенная к Донне Анне, к арии Лепорелло не относится — примеч. переводчика).

Единственным недостатком системы было отсутствие размера с постоянным ударением на первую долю. Поэтому, когда композитору было необходимо начинать мелодические фразы всякий раз на сильную долю, он обращался к 5-сложнику, не считаясь со смещениями акцента<sup>39</sup>. Ярким примером является «ария с шампанским» Дон-Жуана *Finché han dal vino*: если бы в этом номере в оживленном темпе начала фраз постоянно варьировались ритмически, это представляло бы затруднение для певца. В результате просодия сильно искажается: *Finche han dal vino, Lá danza sia, Fàrai ballar, Èd io frattanto* вместо *Finch'hán dal vino, La dánza sia, Fàrái ballar, Ed ío frattanto*.

До сих пор речь шла о структурах отдельных стихов, но они имеют смысл прежде всего как часть более крупных построений — музыкальных периодов, формы, стандартной для музыки XVIII–XIX веков; из-за своего симметричного устройства они часто называются «квадратными».

Возможно, стоит напомнить, что квадратный период состоит из восьми тактов и делится обычно на два предложения. Будучи известен в танцевальных мелодиях с XVI века, квадратный период получает широкое распространение в инструментальной музыке XVIII столетия. Время от времени он встречается и в музыке вокальной, а с середины XVIII века становится нормой в композиторской практике, даже если его присутствие не всегда можно распознать сразу из-за многократных повторений стихов или их частей и добавления пространственных колоратур.

Поскольку стих обычно занимает два такта, то в квадратный период укладываются четыре стиха. Вероятно, соответствие с четверостишием не случайно: этот вид строфы был наиболее употребителен в поздних либретто Метастазиио и в последующую эпоху.

В примере 27 мы обратимся к знаменитой странице музыки Беллини. Единообразие музыкального ритма во всех стихах строфы типично для арий в операх первой половины XIX века.

27

Квадратный период  
В. Беллини, «Пуритане», акт II<sup>40</sup>

Первое предложение

Suo-ni la trom-ba, e in-tre - pi-do | io pu-gne-rò da for - te

Второе предложение

Bel-lo è aff-ron-tar la mor - te | gri-dan - do li - ber-tà!

<sup>39</sup> Ср. пример 23, в котором показаны две метрические модели 5-сложника; в описываемом случае композитор вынужден игнорировать их различия.

<sup>40</sup> Труби, труба! Неустрашимо  
Сражаюсь я и стойко.  
Прекрасно встретить смерть,  
Свободу возглашая.

Таким образом, в романтической опере формы арий стандартны и восходят к XVIII веку; метастазиянские правила стихосложения все еще не имеют альтернативы.

Тем не менее, в некоторых ситуациях идеальное согласие между вербальным и музыкальным метром нарушается. Хорошо известен тот факт, что при подтекстовке мелодий, особенно у Верди, просодия часто соблюдается не столь строго, как в XVIII веке. Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть случаи, приведенные ниже: вопреки правилам, ударения приходится на артикли или предлоги; акцентуация слов значительно искажена.

28	Образцы неправильной просодии у Дж. Верди	
	Стих с правильными ударениями	Музыкальный ритм
	Di qu <u>é</u> lla pira	Dí quella pira
	La d <u>ó</u> nna è mobile	Lá donna è mobile
	Des <u>é</u> rto sulla terra	Déserto sulla terra
	D' <u>a</u> mór sull' <u>a</u> li rosee	D'ámor sull' <u>a</u> li rosee
	Il l <u>a</u> cerato spirito	Í lacerato spirito

Подобные несоответствия между грамматическими и музыкальными акцентами трактуются некоторыми учеными как плод обычной небрежности композитора. Но подобное объяснение кажется мне слишком упрощенным: оно не учитывает, что это явление ограничивается музыкой на 7- и 5-сложники, то есть размеры с подвижным ударением — на первую и вторую доли. Подобная структура стиха входит, однако, в противоречие с потребностями романтической мелодики, имеющей характер более резкий, решительный и энергичный, чем в XVIII веке. Эти ее особенности могут быть выражены посредством ритмического единообразия музыкальных фраз, начинающихся преимущественно в такт, но в некоторых случаях — постоянно из затакта; в любом случае, это помогает преодолеть неопределенность, возникающую при чередовании начал с сильной доли и из затакта. Единственным решением проблемы был бы отказ от инципитов строк с подвижным ударением, что потребовало бы чрезмерных усилий; после некоторых попыток Феличе Романи, предпринятых им в ранних сочинениях, либреттисты решили прекратить подобные эксперименты<sup>41</sup>.

Я завершаю эту статью краткими замечаниями, выходящими за пределы хронологических границ, обозначенных в ее названии. Во второй половине XIX века происходит радикальный поворот: единообразная в ритмическом отношении структура мелодии уступает место более свободным построениям, освобожденными от уз квадратности; певучие фразы чередуются в романсе с фразами речитативного склада. Как видно, история повторяется, и 11-сложный стих со свободным чередованием полустиший перестает быть метром речитатива и перемещается в романс. Примером может служить знаменитая ария Мими, которой Пуччини, однако, по своему обычаю, придает еще больше свободы, сокращая и видоизменяя текст<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> См. подробно в моей статье: [6].

<sup>42</sup> См. подробно в моей статье: [4].



Романс в форме речитативного стиха:

Mi piaccion quelle cose	7-сложный ямб
Che han sì dolce malia,	7-сложный анапест
che parlano d'amor, di primavera,	11-сложник
di sogni e di chimere,	7-сложный ямб
quelle cose che han nome poesia... <sup>43</sup>	11-сложник

Дж. Пуччини, «Богема», акт I

Таким образом, даже чистая поэзия, написанная 11-сложным стихом, как у Габриэле д'Аннунцио, могла в то время быть положена на музыку — например, в салонных романсах Франческо Паоло Тости. Любопытно, что в тот момент, когда музыка «заключает мир» с 11-сложным стихом, высокая поэзия — начиная с Алессандро Мандзони — усваивает средние и короткие стихи. Но для композиторов это не имеет уже особого значения, ибо восприняв, пусть и с задержкой, опыт Вагнера, в XX веке они научатся класть на музыку чистую или ритмизованную прозу, как в сочинении Франко Альфано, датированном 1921 годом:

Либретто, написанное в свободной форме:

Invano, invano...  
 Oggi come ieri...  
 Non torna, non tornerà.  
 O nuvola!... nuvola leggera,  
 che vaghi pei cieli, sui mari...  
 Nuvola... o candido soffio divino,  
 respiro dei monti di là,  
 buona sorella  
 che sola a piacer puoi mutar le tue vie...  
 sii messaggera pietosa  
 di tutto il dolor che mi piange nel cuore!<sup>44</sup>

Ф. Альфано, «Легенда о Шакунтале», акт II

Текст этот свободен от условностей, доминирующих на протяжении почти семи веков в истории итальянской поэзии, как в высокой традиции, так и в *poesia per musica*.

<sup>43</sup> Мне нравится всё то,  
 Что сладостно чарует,  
 Что говорит о вёснах, о любви,  
 О снах и о химерах —  
 То, что поэзией зовется...

<sup>44</sup> Напрасно, напрасно...  
 Сегодня, как вчера...  
 Не возвращается, не вернется.  
 Ах, облако! Легкое облако,  
 Что бродишь ты по небесам, над морями...  
 Облако... о чистое божественное дуновение,  
 Дыхание далеких гор,  
 Добрая сестра,  
 Ты держишь путь туда, куда пожелаешь, —  
 Будь же милосердной посланницей  
 Всей боли, от которой ноет мое сердце.

## Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. Изд. 2-е (доп.). М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
2. *Gillio P. G.* Alcune note sull'origine melica dei versi brevi italiani e sull'ictus mediano di settenario e ottonario // *Stilistica e metrica italiana*. Anno 2012. № XII (in stampa).
3. *Gillio P. G.* Il revisore revisionato. Qualche osservazione sulle strutture metriche del libretto di Stampiglia e sul loro superamento // *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana / a cura di G. Pitarresi*. Reggio Calabria: Laruffa, 2010. P. 389–407.
4. *Gillio P. G.* *La Barriera d'Enfer*. Documenti sulla gestazione letteraria del terzo quadro della *Bohème* nell'archivio di Casa Giacosa // *Studi pucciniani*. Vol. I (1998). P. 95–125.
5. *Gillio P. G.* L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano, tra fine '600 e metà '800 // *Rivista italiana di musicologia*. Vol. XXXIII/2 (1998). P. 267–278.
6. *Gillio P. G.* Parola e musica nell'Ottocento italiano: correlazioni metriche // *Rivista italiana di musicologia*. Vol. XLVI (2011). P. 104–129.
7. *Gillio P. G.* Relazioni metriche tra testo poetico e testo musicale nel melodramma di Vivaldi // Antonio Vivaldi. Passato e Futuro: Atti del convegno internazionale di studi / a cura di Fr. Fanna, M. Talbot. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2009. P. 279–305. Электронная версия: URL: <http://www.cini.it/publications/antonio-vivaldi-passato-e-futuro-it>.
8. *Mattei S.* Memorie per servire alla vita del Metastasio. Colle [Ameno]: A. M. Martini, 1785. 136 p.
9. *Wilkins N.* Music in the Age of Chaucer. Cambridge: D. S. Brewer, 1999. 210 p.