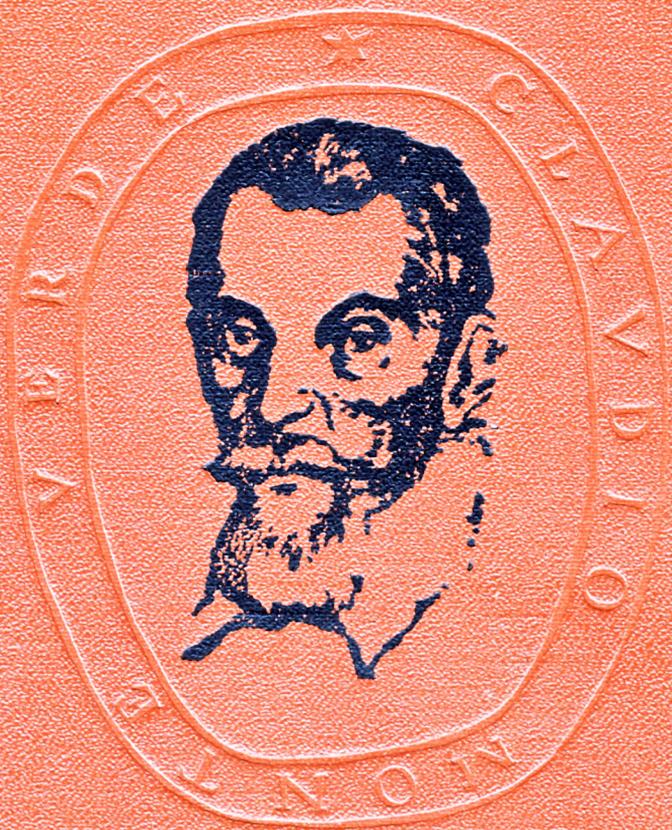


МОНТЕВЕРДИ



МОНТЕВЕРДИ

*B. Комен*



Монтеверди  
Портрет работы Д. Фети

В • КОНЕН



КЛАУДИО  
МОНТЕВЕРДИ

1567-1643

Всесоюзное издательство  
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
МОСКВА  
1971





## МОНТЕВЕРДИ И ДВАДЦАТЫЙ ВЕК

### 1

Творчество Монтеверди стало характерным элементом художественной культуры XX века. Но жил этот композитор одновременно с Шекспиром.

На протяжении трех столетий его произведения лежали нетронутыми в виде мертвого, незвучащего материала в архивах и книгохранилищах Италии. Никто из музыкантов эпохи классицизма и романтизма — ни Бах, ни Моцарт, ни Бетховен, ни Вагнер, ни Чайковский — не знал его творчества, не интересовался им. Правда, само имя Монтеверди прошло через века. Но оно не ассоциировалось с живой музыкой, а воспринималось скорее как легенда, как символ его былого, навсегда ушедшего величия. Взгляд на его творчество как на чисто музейное искусство безраздельно господствовал до нашего столетия. Даже когда в 80-х годах прошлого века появились первые академические публикации монтевердиевских произведений и первые фундаментальные труды о нем\*, сама его музыка продолжа-

\* В 1881 г. вышла в свет первая академическая публикация партитуры оперы Монтеверди «Орфей» под редакцией Роберта Эйтнера (R. Eitner), в 1885 г. — основанная на подлинных документах биографии композитора, принадлежащая Давари (S. Davari), а в 1887 г. фундаментальный труд Фогеля (E. Vogel). Последний и по сей день не устарел как важный источник сведений о жизни композитора. См. библиографию.

ла оставаться достоянием кабинетных ученых и отдельных тонких знатоков. По существу, до второй мировой войны ей не удавалось перешагнуть через эти узкие рамки в мир большого современного искусства.

Но в наши дни удивительным — и на первый взгляд непостижимым — образом в судьбе монтевердиевского творчества произошли резкие перемены. Увлечение им приобрело интенсивность и размах, заставляющие вспомнить «баховское возрождение» в прошлом веке\*. Правда, огромная — быть может большая — часть монтевердиевского наследия все еще не обнаружена; по всей вероятности, она утеряна безвозвратно. Мы знаем лишь семь из двадцати двух сценических произведений, принадлежавших перу Монтеверди, и не более трех из всех месс, сочиненных композитором на протяжении многолетней службы в качестве церковного композитора. Масштаб утраты чрезвычайно велик. И все же при всех этих «белых пятнах» наследие Монтеверди предстает перед нами обширным и значительным, отмеченным признаками неустаревающего классического искусства.

Не так легко объяснить «воскрешение из мертвых» давно забытого композитора. Причины этого вряд ли элементарны. Кто может с уверенностью объяснить природу столь сложного и часто встречающегося явления, как смена художественных вкусов у разных поколений? Почему, например, через полвека после смерти Шекспира величайший драматург всех времен был провозглашен «варваром», а современники Бальзака плохо принимали Стендаля, покорившего культурный мир сто лет спустя? Некогда профессиональная музы-

\* В последние годы «монтевердиевский ренессанс» охватил по существу весь мир. Музыкальные драмы Монтеверди сейчас исполняются не только в большинстве европейских стран, но и в Америке, Австралии, Японии... Его мадригалы постоянно фигурируют в концертных программах современных хоровых коллективов. Они не перестают выходить новыми изданиями и в разных редакциях. Произведения Монтеверди целиком записываются и на грампластинки, широко проникая таким образом в быт. Характерно, что в романе Симоны Бовуар «Прелестные картинки» персонаж, типизирующий современную просвещенную интеллигенцию, слушает грампластинку с записью «Коронации Поппеи» Монтеверди; в 20-х годах в романе А. Хаксли «Контрапункт» в сходной ситуации фигурировали записи последних квартетов Бетховена.

кальная среда и широкая публика, считавшие великим музыкантом ныне прочно забытого Калькбреннера, совсем не заметили Шуберта; многие его произведения, созданные на заре «романтического века», вошли в репертуар лишь в эпоху Брамса и Чайковского. Бетховен наслаждался меньшей славой, чем Гуммель. «Великим Бахом» XVIII столетия был не гениальный Иоганн Себастиан, а его сын Филипп Эмануэль. Примеры подобной смены художественных пристрастий многочисленны. Раскрыть тайну этого явления, по всей вероятности, возможно лишь на основе разностороннего, глубокого и неповторимого для каждого случая анализа — анализа строя мысли художника, особенностей его выразительного стиля, умственной и художественной культуры эпохи, принимающей или отвергающей его творчество. Я не претендую на столь целостную и многогранную картину по отношению к Монтеверди. Мне хотелось лишь привлечь внимание к некоторым характерным особенностям культуры XX века, которые, на мой взгляд, являются безусловными и непосредственными предпосылками «монтевердиевского ренессанса». Мне представляется, что без учета этих особенностей — как более общего, так и узко музыкального плана — нельзя даже приблизиться к решению вопроса: почему давно сошедшее со сцены творчество столь далекого от нас по времени композитора заняло видное место в художественной жизни наших дней?

Любая гипотеза, касающаяся монтевердиевского ренессанса, обязательно влечет за собой предварительную постановку другого вопроса. Раньше, чем анализировать причины возрождения композитора, необходимо уяснить, почему творчество этого крупнейшего художника исчезло из культурной жизни последующих трех столетий. Это — два конца одной историко-эстетической проблемы, неразрывно связанные между собой.

Прежде всего обращает на себя внимание общность судьбы Монтеверди с судьбой почти всех его предшественников и современников. Вместе с Монтеверди исчез из поля зрения последующей эпохи громадный культурно-исторический пласт, породивший его творчество. Одновременно канули в Лету и Жоскен Дебре, и Орландо Лассо, и Габриели, и Машо, и множество других музыкантов, произведения которых начали свою вторую жизнь

в нашем веке\*. По-видимому, какие-то глубокие общие причины, связанные с художественной психологией далекого прошлого и нашей современности, обусловили «смерть и возрождение» всего музыкального творчества ренессансной эпохи.

Еще совсем недавно, в 20-х и 30-х годах, широко бытовал взгляд, согласно которому почти все добавочное творчество оценивалось в основном как предыстория «подлинно», то есть классической музыки. Более ранние произведения рассматривались под углом зрения будущих стилей и оценивались, исходя из критериев оперного и симфонического искусства.

Разумеется, с подобных позиций музыка эпохи Возрождения не могла не казаться недоразвитой и лишенной художественной логики, а ее недоступность нашему слуху воспринималась как прямой признак примитивного строя мысли.

Между тем глубокая противоречивость этой точки зрения ощущалась задолго до того, как она была опровергнута концертной жизнью наших дней. Постоянно возникал вопрос — почему эпоха, давшая миру величайших мыслителей, поэтов, драматургов и художников в области изобразительных искусств, казалась отсталой в отношении музыкального творчества; почему современники Шекспира и Джордано Бруно, Ронсара и Тассо, Брейгеля и Микеланджело мыслили столь примитивно в сфере искусства звуков? Трудно было найти этому убедительное объяснение с позиций, господствовавших в те годы.

И действительно, новейшая современность, обнаружив скрытые дотоле грани этой проблемы, позволила теперь увидеть ее совсем в ином свете. Сегодня музыка эпохи Ренессанса возникает перед нами вовсе не как предыстория классического музыкального творчества. Мы видим в ней сейчас развитое, стилистически законченное, самостоятельное искусство, которое, однако, основывается на строе мышления, принципиально от-

\* Известное исключение представляет Палестрина, произведения которого были знакомы композиторам-профессионалам и в XVII и XVIII столетиях. Во второй же половине прошлого века он был заново «открыт» поколением поздних романтиков и начал свою вторую жизнь для широкой музыкальной аудитории.

личном от музыкальной психологии последующих трёх столетий.

Очевидно, на рубеже XVI и XVII столетий в музыке Европы произошли события, которые отбросили в прошлое творчество всей предшествующей многовековой эпохи, опровергли его важнейшие законы выразительности.

Действительно, как знает каждый образованный музыкант, во второй половине XVI века в музыкальной культуре в целом, и в музыкальном языке в частности, начали последовательно проявляться тенденции, тяготевшие к разрыву со всей предшествующей многовековой композиторской практикой. Они окончательно реализовались при жизни Монтеверди, в период рождения оперы. А еще через полвека европейские меломаны утратили восприимчивость к выразительным средствам ренессансной эпохи.

С инерцией, прошедшей сквозь века, музыкально-историческая наука продолжает и по сей день связывать этот перелом почти исключительно с переходом от полифонии к гомофонно-гармоническому складу. Именно в таком плане воспринимали его в конце XVI века теоретики-гуманисты, которые стремились к возрождению античной монодии и реально осуществили свою мечту в виде речитативно-оперного стиля. Все бурные новые процессы, происходившие в музыкальном языке их современности, воспринимались ими под углом зрения смены полифонии на монодию. Тем более убедительным представлялся подобный подход, если вспомнить, что опера, родившаяся на пороге XVII века и ставшая главным проводником нового музыкального искусства, действительно порвала с ренессансной полифонией; весь ее дальнейший путь неотделим от гомофонно-гармонического письма, который лежит в основе всего классического музыкального творчества XVII, XVIII, XIX, а в большой мере и XX столетий.

Однако попробуем взглянуть на эту проблему в современной перспективе. И сразу поколеблется господство традиционной точки зрения. Мы заметим, что ренессансные теоретики, верно почувствовавшие наступление новой художественной формации в музыке, осмысливали ее признаки узко, односторонне и потому неправильно. Сегодня невозможно безоговорочно присоеди-

ться к их убеждению, что новый художественный строй характеризуется радикальным разрывом с многоголосием.

Это заведомо не так. Полифония отнюдь не умерла в музыке, развивавшейся после «великого перелома». Хорошо известно, что она расцвела в некоторых видах инструментального искусства XVII века; что вершина полифонической мысли была достигнута лишь в XVIII столетии в творчестве Генделя и Баха; что сонатно-симфоническое творчество позднего Моцарта и Бетховена немислимо без черт развитого многоголосия и т. д. и т. п. Невольно напрашивается вывод, что ренессансные теоретики неверно оценивали процессы, происходившие в композиторском творчестве на рубеже XVI и XVII столетий. Вместе с тем невозможно отрицать, что послеренессансная эпоха действительно утратила точки соприкосновения с музыкальным языком предшествовавшего многовекового периода.

Как же согласовываются между собой эти бесспорные и одновременно несовместимые истины?

Проблема сразу прояснится, если мы решимся признать, что эпохальный перелом, происшедший на рубеже XVI и XVII веков, был связан не столько с отказом от полифонии, сколько с внедрением в музыку ряда новых, фундаментально важных принципов, недоступных ренессансной психологии\*.

Речь идет о тональном, мелодическом и инструментальном мышлении.

Какой общий принцип объединяет между собой столь далекие друг от друга произведения и стили, как, например, баховские фуги и концерты Рахманинова, прелюдии Шопена и «Симфонию псалмов» Стравинского, трио-сонаты Корелли и фортепианные сонаты Прокофьева? Все разнообразие стилей, все богатство композиторских индивидуальностей, представленных в музыке последних трех столетий, не противоречит тому, что в основе ее выразительного стиля лежит один главный принцип организации материала — а именно ладото-

\* В более широком общестетическом плане эта проблема рассматривается в главе «Путь художника». Здесь же мы затрагиваем явления, исключительно связанные с музыкальным языком.

пальный. Он предопределил особенности формообразования всех жанров и видов музыки, утвердившихся в послеренессансную эпоху, в том числе и обновленных полифонических. Сюита и fuga, концерт и соната, увертюра и симфония, романс, фортепианная миниатюра и симфоническая поэма, прелюдия и классический период, ария da capo и рондо — в основе всех этих и многих других форм лежит принцип тонально-гармонического функционального движения. Его законы сохранили свою силу на протяжении трех столетий интенсивного развития европейского музыкального языка. Именно ладотональная логика и придала европейской музыке последних трех столетий ее неповторимую специфику, которой подчинились все другие элементы музыкальной выразительности, вплоть до мелодики.

Мы так привыкли воспринимать мелодику как безоговорочно господствующий элемент в музыке, что нам трудно даже допустить иное положение вещей. По существу, вплоть до XX века главным носителем музыкальной образности была мелодия\*. Само понятие тематизма в музыке неотделимо от нее. Между тем ставшее тривиальным в наши дни выражение: «мелодия — душа музыки» — справедливо по отношению к профессиональному творчеству Европы, только если речь идет о послеренессансной эпохе. Многоголосное письмо, безраздельно господствовавшее в профессиональной музыке Европы начиная с XIII века, не связывалось с мелодическим началом. Более того, сам принцип готической полифонии несовместим с господством какого-либо одного голоса и с развитой мотивной выразительностью, то есть с чертами, составляющими сущность современного мелодического стиля. Мелодика, утвердившаяся в европейской музыке после «исторического перелома», отмечена чертами, неизвестными мелодике ренессансных полифонических жанров. Широкое дыхание, формальная завершенность, обостренная мотивная выразительность, внешняя чувственная красота звучания — все эти

\* Я сейчас не принимаю во внимание новейшие течения «авангарда», так как еще не ясно, смогут ли они включиться в традиционное русло европейской музыки или останутся самостоятельной областью интеллектуальной деятельности, имеющей общую с музыкой только сонорную природу.

признаки мелодического стиля последних трех столетий были найдены и разработаны раньше всего и главным образом в опере. Они по своей природе чужды и антагонистичны выразительности старинной полифонии\*.

И наконец, одним из главных признаков новой музыкальной формации является инструментальное, в особенности симфоническое мышление.

Классическая музыка XV и XVI столетий мыслилась в рамках хорового звучания а *capella*. Это был один из жизненно важных, если не основополагающих элементов выразительности ренессансного стиля. Собственно инструментальная звучность культивировалась главным образом вдали от «столбовой дороги» музыкального творчества, в светских бытовых жанрах. По существу, только орган был допущен в профессиональную, то есть церковную музыку в эпоху Средневековья и Ренессанса; его гулкий одноплановый колорит идеально гармонировал со звучанием хора; его репертуар повторял композиционную структуру хоровых жанров. В ту эпоху развитие инструментальной музыки резко отставало от хоровой классики. Лишь в преддверии «оперного века» в европейской музыке наметились первые самостоятельные инструментальные школы. В XVII же столетии картина принципиально изменилась. С появлением ряда развитых инструментальных школ, с широким внедрением оркестровой звучности в оперу хоровая музыка утратила свое некогда ведущее место как важнейший фактор стиля. Отныне ни один вид профессионального композиторского творчества Европы не мыслился без инструментального звучания.

Симфоническое письмо (в известной мере и клавирная литература) постепенно стало, почти наравне с оперой, носителем главных идей в музыке новой эпохи. При этом навсегда исчезла из художественного обихода пестрая, разнородная звучность «свободных» — то есть не оформившихся в тембровом и гармоническом отношении — инструментальных ансамблей, культивировавшихся в предоперный век. Сонорность всей инструментальной музыки XVII, XVIII и XIX столетий, и в первую очередь симфонической, отмечена высокой степенью

\* Подробнее об этом см. в главе «Путь художника».

тизации и упорядоченности; она подчинена равномерной температуре и строго фиксированному интонированию, вне которых тональная и гармонически функциональная организация материала немислимы. Ее звуковая структура точно соответствует принципам гомофонно-гармонического письма.

Эти три ведущих принципа послеренессансного музыкального мышления — тональный, мелодический и инструментальный — образовали единую систему, в рамках которой развивались и расцветали самые разнообразные стили, включая и полифонический. Внедряемые в слух европейцев на протяжении десяти — двенадцати поколений, они стали неотделимыми от самого понятия «европейская музыка». Более того, в послеренессансную эпоху была полностью утеряна восприимчивость к музыкальному языку, который бы не подчинялся логике мажоро-минорной тональной и мелодической организации и внешнее звучание которого не совпадало бы с типизированной sonorностью симфонического оркестра и фортепиано. Таким образом, для слуховой настройки XVII, XVIII и XIX столетий оказалась чуждой, наравне с музыкой неевропейских народностей, вся богатейшая композиторская культура «дотональной», «домелодической», «досимфонической» эпохи.

Речь идет не об отвлеченно научном познании этого материала, но о художественной восприимчивости к нему. Музыкально-историческая наука в той или иной мере всегда обращала свои взоры на далекое прошлое. А в XIX столетии она особенно последовательно устремилась к нему. Это было следствием общего интереса к старинной национальной культуре, вызванного к жизни народно-освободительными движениями. Уже во второй четверти прошлого века появился ряд фундаментальных трудов по музыке Средневековья и Ренессанса, научная ценность которых во многом сохранилась и по сей день \*. И, однако, между интеллек-

\* Вспомним хотя бы такие труды, как монография Баини о Палестрине (G. B a i n i. *Memorie Storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1828), Винтерфельда о Габриели и его эпохе в целом (C. W i n t e r f e l d. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*. Berlin, 1834), Куссмакера о гармонии Средних веков (E. de C o u s s e m a k e r. *Histoire de l'harmonie au Moyen âge*. Paris, 1852) и другие.

туалью-историческим подходом к этому творчеству и что реальным восприятием в художественной жизни общества не было соответствия. В высшей степени характерно, что общее увлечение стариной в XIX веке, коснувшееся и композиторов, тем не менее проявлялось в их творчестве только через литературные, а отнюдь не музыкальные источники. Так, Шуберт писал на оссиановские тексты или на подлинные стихи баллад дошеспиrowsкой эпохи. Оперы Вебера, Шумана, Вагнера возникали на основе средневекового эпоса и сказочного фольклора. Мейербер использовал исторические хроники, Шопен создавал свои фортепианные произведения, опираясь на легендарно-исторические сюжеты польских баллад. Однако нигде в этой музыке нет и следов попытки преломить выразительные принципы самой музыки далекого прошлого\*. Для этих художников она просто не существовала. От обывателей до великих композиторов европейцы XIX века были глухи к ее красоте. При этом не только эпоха Данте, Ронсара, Сервантеса, Шекспира, но в большой мере и век Расина, Мильтона, Мольера в музыкальном отношении оставались «terra incognita».

И только важные сдвиги, происшедшие в психологии нашей современности, раздвинули рамки художественного восприятия и привели к возрождению надолго забытого музыкального творчества Ренессанса.

## 2

XX век отмечен огромным географическим расширением культурного кругозора.

Необычайно усилившееся в эпоху империализма вовлечение стран Азии, Африки, Латинской Америки в мировую экономику привело к небывалому дотолемскому контакту европейцев с бытом, культурой, искусством народов, заселяющих эти континенты. Подобный

\* В русской культуре картина была несколько иной, предвосхищающей тенденции XX века. «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» Мусоргского или «Псковитянка» Римского-Корсакова не только используют исторические сюжеты, но и обновляют общеевропейский музыкальный язык чертами старинного крестьянского фольклора. См. об этом дальше.

процесс значительно усилился в наши дни как следствие появления множества новых государств, вступивших в тесное взаимодействие с Европой. Фантастическое действие авиации и радио сблизило самые отдаленные точки земного шара. Сегодня Москва и Токио, Мехико и Рим, Стокгольм и Йоганнесбург оказываются на более близком друг от друга расстоянии, чем были еще в прошлом веке соседние деревни. Баху надо было путешествовать целый день, чтобы добраться из Тюрингии в Гамбург, где он мог услышать интересовавшего его органиста. Сегодня трети этого срока достаточно тем, кто хочет пересечь Атлантический океан, чтобы на Всемирной выставке познакомиться с культурой любой интересующей их страны.

Напомнить эти банальные истины надо потому, что для рассматриваемого вопроса о границах нашей художественной восприимчивости исчезновение еще недавно непреодолимого барьера дистанции имеет первостепенное значение. Выражаясь фигурально, в XX веке рухнула «китайская стена» между культурой европейских и неевропейских народов. Явления, неведомые европейцам на протяжении многих веков, сегодня включаются в наш культурный кругозор. Новейшие археологические находки в древнем Египте и Вавилоне, изобразительные искусства древней Мексики, пластические изделия африканских народов (южнее Сахары), творчество художников Индии, Японии, Китая — все эти и некоторые другие виды внеевропейского искусства не только широко представлены в наших музеях, но в некоторых случаях стали предметом коммерции, вошли в бытовой обиход. Еще на пороге нашего века европейцы не подозревали о существовании африканского изобразительного искусства. В наши же дни его воздействие на формирование модернистской скульптуры и живописи общеизвестно, а его проникновение в европейский быт в виде многочисленных репродукций никого более не удивляет. Подобные примеры нетрудно было бы умножить.

Расширение географического кругозора, столь характерное для культуры XX века, повлекло за собой одно важнейшее принципиальное следствие. У европейца поколебалось ощущение незыблемости единого критерия в искусстве. После того, как для нас стала реальной красота внеевропейского художественного творчества, в на-

Шем восприняти утратили свою монополию греко-римские образцы, которые со времен Возрождения безраздельно господствовали в качестве высшего и единственного критерия художественного совершенства. Осознанно или подсознательно культурный европеец ощутил, что возможны иные принципы классического в искусстве, иной подход к изображению жизненной правды, чем нормы европейской античности.

Одновременно с этим процессом, а быть может, отчасти и как его следствие, важнейшие перемены происходили и в музыкальном мышлении XIX века.

На протяжении всей истории европейской культуры после периода арабских завоеваний, понятие «музыка» отождествлялось с европейской музыкой и исчерпывалось ею. При этом в новую эпоху учитывалось лишь композиторское творчество последних трех столетий, когда окончательно установились и стали господствовать мажоро-минорное тональное мышление и определенный мелодический и инструментальный строй. Начиная с эпохи Ренессанса, «ориентальная» и европейская музыка развивалась параллельно и независимо друг от друга без сколько-нибудь заметных точек соприкосновения\*. Отсутствие восприимчивости к музыке неевропейских народов было обусловлено не только недостатком реальных контактов с ними. Сильнейшим тормозом на пути к проникновению в художественный строй музыки «ориента»\*\* была полная неспособность

\* Как на яркое подтверждение такой изоляции сошлюсь на подлинный эпизод из жизни выдающегося ориенталиста, лингвиста и путешественника прошлого века Армина Вамберри. Последний, в совершенстве изучив ряд восточных языков, овладев всеми тонкостями Корана и научившись с безупречным мастерством воспроизводить манеры, внешние повадки и интонации речи жителей мусульманского Востока, проник в Среднюю Азию в виде дервиша; несколько месяцев подряд он странствовал с мусульманами, не вызывая у них ни малейших подозрений. Но однажды, проходя через Бухару, странники услышали игру местных музыкантов, и Вамберри бессознательно, мизинцем одной руки начал отбивать к ней такт. Это еле уловимое движение мгновенно возбудило подозрение и чуть не стоило ему жизни — настолько бесспорно проявилось в нем странное музыкальное мышление, чуждое людям Востока (см.: A. Vambergy. Travels in Central Asia. London, 1864).

\*\* Слово «ориент» употребляется нами в условном, более широком смысле, как понятие для обозначения музыки, сформировавшейся вдали от европейской культуры и независимо от нее.

мыслить вне европейской музыкальной системы. Так, начиная со второй половины прошлого века, когда тесные связи с народами Азии, Северной Африки, Америки привели к знакомству с их музыкой, европейские композиторы начали постепенно использовать ее интонации, обороты. И, однако, сегодня трудно не заметить, как далеки были европейцы от постижения художественной логики чуждой им музыкальной культуры. Почти без исключения в творчестве западноевропейских композиторов\* фольклорная «ориентальная» тема безжалостно укладывалась в прокрустово ложе европейской тонально-мелодической системы, теряя при этом всю свою художественную специфику. Оторванные от своего контекста национальные черты либо преподносились в виде красочно-экзотического пятна, либо видоизменялись до неузнаваемости. Речь идет не только о произведениях салонного стиля, какие встречаются у Сен-Санса или Ф. Давида, где марокканский фольклор, приспособленный к европейскому языку, становится носителем типичной ориентальной экзотики. И в искусстве серьезного направления ясна тенденция к подчинению неевропейской музыки установившимся чертам европейского стиля. Так, в симфонии Дворжака «Из Нового Света» афро-американские спиричуэлз приобретают черты, близкие тематизму классической симфонии. У Мак-Доуэлла в «Индийской сюите» ритуальное песнопение американских индейцев преобразуется в типично романтическую оркестровую тему. Даже у Дебюсси — первого из западноевропейских композиторов, кто почувствовал новаторскую миссию неевропейских культур для мировой музыки, — элементы негритянского фольклора растворены в импрессионистской фортепианной фактуре прелюдов «Менестрели», «Кукольный кэк-уок», «General Lavine — Eccentrique».

Но в последней четверти XIX века в языке европейской музыки наметились тенденции, которые постепенно изменили нашу слуховую настройку и сделали нас восприимчивыми к музыкальному творчеству, сложившемуся независимо от классической европейской ладотональ-

\* В русской культуре и этот процесс был несколько иным. Подробнее об этом см. дальше.

ной системы или до ее оформления. Мне представляется, что первостепенная по важности роль принадлежит в этом процессе новым национальным школам, резко «вторгшимся» в европейскую музыку в конце XIX и в особенности в первой половине XX столетия.

Если бы при жизни Гете и Пушкина просвещенный меломан взялся изобразить музыкальную карту мира, то его кругозор не вышел бы за пределы Италии, Франции, австро-немецких государств. Именно здесь формировалась классическая музыка эпохи барокко, классицизма и раннего романтизма. Господство в музыкальной жизни мира безраздельно принадлежало им. Но начиная с середины прошлого века в профессиональную музыку стали проникать иные национальные веяния. Первыми в этом широком движении были Россия, Польша и Венгрия, обогатившие общеевропейский музыкальный язык чертами неведомого в те годы национального фольклора. Развитие национальных школ приняло огромный размах на пороге XX столетия, став одной из характерных черт музыкальной культуры нашего века. Под влиянием художественного строя фольклора разных стран, не участвовавших в становлении единого музыкального языка XVII, XVIII и первой половины XIX столетия, в наше время значительно видоизменилась классическая ладотональная и гармоническая система.

Так, русская школа (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев и др.) не только сделала художественно актуальной старинную модальность древнерусских крестьянских ладов, но и открыла самобытную выразительность музыкального языка народов Кавказа. Норвежская (Григ) привнесла в жанры классической европейской музыки свой особенный гармонический строй, предвосхитивший импрессионистский стиль. Возрожденная испанская школа (Педрелл, Альбенис), отталкиваясь от свободных красочных импровизаций народных гитаристов, сыграла свою роль в расшатывании «незыблемого» европейского языка. Новая английская школа (Воан Уильямс, позднее Бриттен) вернула к жизни забытые на три века гармонии и мелодии старинного национального фольклора — аккорды, построенные на жестких параллельных квинтах, мелодии, основанные на пентатонических, гексатонических и средневековых ладах. В таком же плане венгерская и румынская

школы (Кодай, Барток, Энеску и др.) извлекли на поверхность неизведанные глубинные пласты полиладового фольклора, которых дотоле миновала профессиональная европейская музыка, культивировавшая «вербункош». Своеобразная «детонирующая» и глиссандирующая температура африканского фольклора ворвалась в жанры европейской традиции через творчество композиторов Северной и Латинской Америки (Гершвин, Вила Лобос и др.) и через эстрадный джаз. Особенно важным источником новаторства в музыкальном языке XX века оказались влияния музыки народов Востока. Проявившиеся впервые в операх и сюитах русских композиторов в виде отдельных красочно-изобразительных тенденций, неразрывно связанных с фантастическими и «чужестранными» образами («Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Шехеразада» Римского-Корсакова и др.), эти тенденции развились в наше время в советской симфонической школе до масштаба законченного художественного стиля, основой которого являются свободный строй семнадцатиступенной гаммы, обертоновые гармонии народных инструментов, мелодичность, свободная от мажоро-минорной ладовой структуры. Все это породило сложные лады и политональные эффекты, значительно видоизменило классическое ладотональное и гармоническое мышление.

Разумеется, воздействие национальных культур на классический строй европейской музыки стало возможным в известной мере потому, что в ней параллельно и независимо, начиная с творчества позднего Вагнера, также наметились тенденции к ослаблению ладотональной, гармонической и мелодической системы, господствовавшей на протяжении трех столетий.

Один из важных источников этого явления — стремление композиторов XIX века к максимальной психологической и изобразительной конкретизации образа. Как следствие этого, значительно усилилось значение гармонического «подтекста»; соответственно обогатилась и усложнилась структура гармонии. Отодвинулась на второй план ее функционально-организующая роль и усилилось значение красочно-чувственного воздействия созвучий. Хроматизация гармоний, тенденция к максимальному обострению выразительности отдельных аккордовых голосов видоизменили облик мелодики и по-

родили новый тип фактуры, скорее линейного, чем вертикально-аккордового плана. Это в свою очередь повлекло за собой иные приемы инструментальной организации звука. В частности, в симфонической оркестровке принцип ансамблевых групп уступил место индивидуализации отдельных голосов. Подобная тенденция, явно выраженная уже у Берлиоза и Вагнера, постепенно привела к тому, что вместо плотных звуковых массивов, собранных в единой плоскости, в новейшей музыке появилась графически детализованная сонорность, которая раньше была свойственна главным образом квартетному письму.

Таким образом, в начале нашего века «слуховой кругозор» европейцев оказался подготовленным к тому, чтобы охватить явления, сформировавшиеся независимо от классического ладотонального строя. Значение подобного художественного сдвига трудно переоценить.

Прежде всего он открыл путь к органическому слиянию музыкального языка Европы и «ориента» — тенденция, в высшей степени характерная для новых музыкальных школ первой половины XX столетия. «Ориентальный» фольклор перестал играть роль экзотического штриха или средства воплощения сказочно-фантастических, красочных образов. Он вошел в композиторское творчество нашего века как полноправный выразительный элемент, неотделимый от приемов европейской музыки, от ее традиционной образной системы. Именно эту тенденцию типизирует столь характерный для 10—20-х годов интерес западноевропейских композиторов к джазу (Дебюсси, Стравинский, Мийо, Пуленк, Хиндемит, Кшенек и др.). Как бы ни осмысливали свое тяготение к джазу эти композиторы, сегодня, в современной перспективе становится ясно, что историческая и художественная миссия раннего джаза главным образом заключается в том, что он был носителем «ориентальной» выразительности в рамках европейской музыки\*. «Порги и Бесс» Гершвина, «Шорос» Вила Лобоса — вот

\* С точки зрения развития самого джаза увлечение им западноевропейских композиторов оказалось замкнутым эпизодом без значительных последствий. Однако в качестве выразителя общей тенденции к слиянию внеевропейского и европейского в музыке джаз открыл далеко ведущие пути.

наиболее яркие образцы этого музыкального движения на Западе. На национальной почве Советского Союза тенденция к слиянию европейского и ориентального пре-ломилась особенно ярко у армянских, азербайджанских, грузинских композиторов. А. Хачатурян и Кара Караев, Балачивадзе и Тер-Татевосян, Гаджибеков и Цинцадзе, наряду со многими другими представителями советских восточных национальных школ, олицетворяют эту важнейшую тенденцию мировой музыки XX века в целом.

Для музыки подобная «открытость» к дотолее недоступным явлениям означает расширение не только географического, но и исторического кругозора.

Дебюсси — первый, переступивший границы мажорно-минорного мышления — отразил эту важную характерную тенденцию музыки XX века. Он сам называл источником его гармонического новаторства, наряду с Мусоргским, Палестрину, хоровая музыка которого открыла ему красоту плагальных гармоний и обертоновых звучаний, а также и фольклор Явы, поразивший его своеобразием лада и температуры. Знаменательно, что культурно-географическая и культурно-историческая отдаленность как бы слились в его восприятии.

Но если на пороге XX века лишь немногие слушатели были способны реагировать на гармонический строй Дебюсси, то постепенно европейский слух научился воспринимать музыкальный язык импрессионистов, а вслед за этим еще более сложные и отдаленные от классического строя новшества поколения, следовавшего за Дебюсси. Так, если в 20-х годах музыка Хиндемита с ее линейной структурой, гармониями, построенными по квинтовому принципу, неустойчивым, непрерывно меняющимся тональным центром и «амелодической» мелодикой отпугивала людей, воспитанных на новаторстве позднего Вагнера и Скрябина, то до молодежи, пришедшей к музыке в период второй мировой войны, она доходит без каких бы то ни было психологических преград. Не так давно гармонический язык Прокофьева казался недопустимо жестким, первые исполнения его концертов вызывали бурный протест, сегодня же прокофьевские пьесы входят в обязательную учебную программу рядовых музыкальных школ. Некогда казавшиеся уродливыми диссонансы Шостаковича представ-

ляются классически ясными в свете нашего сегодняшнего слухового восприятия. С каким бы трудом ни внедрялась в жизнь додекафонная система, ее элементы в рамках тональной музыки и распространенность некоторых произведений, возникших на основе строя, тяготеющего к атональности (например, «Воцек» или «Скрипичный концерт» Берга, некоторые произведения Бартока и т. п.), также привели к значительному расширению слухового «кругозора» по сравнению с прошлым поколением.

Именно на этом фоне музыкальный язык «дотональной эпохи» перестал быть для нас «зашифрованной системой». Исчез «языковой барьер» между нами и композиторским творчеством эпохи Ренессанса. Оказалось, что сегодня мы способны «прочитать» произведения, которые еще недавно оставались за семью печатями, и можем проникнуть в их содержание, смысл и художественную логику.

Так стали оживать сокровища музыкальной мысли, которые на протяжении веков скрывались в запыленных архивных рукописях или, в лучшем случае, служили предметом отвлеченно-исторических исследований и публикаций. Превращение объекта кабинетной науки в живое звучащее искусство — одно из выдающихся достижений культуры XX века. От первых французских дискантистов и композиторов *ars nova* до величайших представителей полифонических школ XVI века старинная музыка фигурирует в репертуаре концертов и грамзаписей наших дней. Школьники на Западе исполняют литургические драмы со старинной музыкой; любительские хоры повсеместно включают в свои программы произведения ренессансной полифонии; профессиональный концертный репертуар, составленный из музыки далекого прошлого, в не меньшей степени привлекает современную публику, чем произведения музыкальных школ XVIII—XIX века. Перотин и Машо, Данстепл и Дюфай, Окегем, Обрехт и Жоскен Дебре, Виктор Моралес и Филипп де Монте, Жанккен и Джезуальдо — все эти имена, как будто сошедшие со страниц книг по истории музыки, для многих слушателей обрели плоть и кровь, стали ассоциироваться с определенными художественными индивидуальностями.

Именно это неуклонно разрастающееся движение за

возврат к жизни музыки давно минувших веков и вынесло на поверхность, наряду с композиторами Ренессанса, и богатейшее творческое наследие Клаудио Монтеверди.

### 3

Но этим общность между Монтеверди и классическими школами эпохи Ренессанса и ограничивается. Монтеверди не весь принадлежит к поколению ренессансных музыкантов. И не только потому, что хронологически его жизненный и творческий путь не укладывается в границы последнего века Возрождения. В его искусстве (как мы увидим дальше) решены совсем иные проблемы, чем те, которые определяли содержание и сущность музыкальной классики Ренессанса.

Из всех композиторов давних эпох, заново открытых XX веком, Монтеверди наиболее созвучен нашей современности.

«В самом деле, разве он не первый из музыкантов прошлого, к которому мы можем чувствовать духовную близость? — говорит о Монтеверди Стравинский. — Диапазон его музыки как в смысле эмоционального колорита, так и композиционного разнообразия настолько обширен, что самые великие концепции его предшественников, самые жизнеутверждающие и самые драматические моменты в их творчестве кажутся миниатюрными узорами в сравнении с невиданным размахом музыкального мышления этого композитора. Монтеверди представляется мне... личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой мне по духу...»<sup>1</sup>.

Даже независимо от высказывания самого композитора «близость духа» Стравинского к Монтеверди объективно ощутима в их музыке. В частности, музыковеды обратили внимание на общность стиля «Орфея» Стравинского и первой музыкальной драмы Монтеверди<sup>2</sup>.

Не один Стравинский видит в этом современнике Шекспира своего единомышленника. И многие другие композиторы XX века отдавали ему дань, реже в форме прямых высказываний, а чаще в виде стремлений переложить музыку Монтеверди на современный лад.

Д'Энди, которому принадлежит ведущая роль в открытии художественной актуальности старинной музыки в целом\*, первый увидел и в Монтеверди современные черты, осуществив модернизированное прочтение его текстов. Уже в 1905 году появилась его широко известная обработка «Орфея» в духе, близком французскому импрессионизму. В свете современного познания творчества Монтеверди это переложение представляется неоправданным: слишком часто ритмика Монтеверди искажена в соответствии с требованиями XVIII и XIX столетий, гармонии сближены с позднеромантическими, фактура по-импрессионистски утончена. И все же нельзя считать подход д'Энди всецело произвольным. На заре нашего века, когда еще была неведома свободная капризная ритмика Стравинского и Бартока, ритмические замыслы Монтеверди не могли не казаться варварскими; д'Энди, естественно, был озабочен тем, чтоб эти замыслы предстали перед современным слушателем в «культурном» европейском обличье. Он и не подозревал, каким грубым искажением будут выглядеть его добрые намерения полвека спустя.

Но и помимо этого в музыке Монтеверди объективно заложены свойства, позволяющие услышать ее в подобном духе. Импрессионистская гармония, с ее ослабленным функциональным тяготением и подчеркнутой красочностью аккордовых сопоставлений, с ее свободной фрагментарной мелодикой, столь отличной от завершенных структур XVIII и XIX столетий, ясно перекликается с диссонирующими хроматизмами ренессансного мадригала, с его свободными неоформленными мелодическими образованиями. Характерно, что через четверть века после того, как появились первые редакции д'Энди, крупнейший исследователь Монтеверди Малипьеро привел фрагменты из его мадригалов, обращая внимание на близость их звучаний к красочным гармониям импрессионистов<sup>3</sup> (см. примеры 1, 3 на стр. 97, 98).

Несколько лет спустя был издан аналитический труд, в котором путем прямых цитат и сопоставлений другой автор — де Паоли показал интонационное род-

\* Созданная и руководимая им капелла Schola Cantorum первая последовательно и в широком масштабе исполняла хоровые произведения Средневековья и Ренессанса.

ство между «Орфеем» Монтеверди и «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси<sup>4</sup>.

Вслед за д'Энди множество композиторов из разных стран заинтересовались Монтеверди и предприняли попытки раскрыть его произведения в своем духе. Назовем несколько наиболее известных имен. Так, К. Орфу принадлежат несколько редакций «Орфея» и переложение одного из фрагментов «Балета неблагодарных». По-своему раскрыли «Орфея» в разное время Респиги и Хиндемит. Оперу «Возвращение Улисса», помимо д'Энди, обработал Л. Даллапиккола, а «Коронацию Поппеи»—д'Энди, Кшенек, советский композитор Б. Тищенко и многие другие. Н. Буланже осуществила редакцию ряда мадригалов Монтеверди. Характерно, что первая полная, академически серьезная и достоверная публикация всех дошедших до нас произведений Монтеверди принадлежит не кабинетному ученому, а одному из наиболее известных итальянских композиторов нашего времени Франческо Малипьеро. Какой бы критике ни подвергались его расшифровки в наши дни, работа Малипьеро являет собой подлинный художественный и научный подвиг. Более того, именно осуществленное им между 1924 и 1942 годами издание собрания сочинений Монтеверди в 16 томах—максимально полное, учитывая безвозвратные потери многих рукописей,—и обеспечило самую возможность «монтевердиевского ренессанса» в наши дни\*.

Огромная тяга к Монтеверди наблюдается и среди музыковедов. Речь идет в данном случае не об академических публикациях и не о научных трудах, а о свободном творческом изложении мыслей, заключенных в партитурах этого музыканта далекого прошлого. Есть глубокая внутренняя закономерность в том, что среди музыкантов, по-своему «прочитавших» монтевердиевский текст, встречаются имена, ассоциирующиеся с новейшими течениями в музыке нашего века. Так, например, Ван дер Боррен, критик, выдвинувшийся в начале столетия как тонкий пропагандист новой музыки, создал свои редакции музыки Монтеверди. В обработках Г. Ред-

\* Малипьеро принадлежит ставшая классической биография Монтеверди, где собраны сохранившиеся его письма и другие документы-первоисточники, связанные с его жизнью и творчеством.

лиха, автора известного труда об А. Берге, начала свою жизнь на концертной эстраде монтевердиевская «Литания». Таких теоретиков музыки, как Э. Дент, Дж. Уэстроп, Л. Шраде, а в самое последнее время и Д. Арнольд — крупнейший современный знаток мадригального творчества Монтеверди, — дошедшие до нас партитуры композитора вдохновили на собственное прочтение заложенных в них мыслей. Этот список закрыть невозможно, так как в последние годы, в особенности в связи с двойным юбилеем Монтеверди \*, число новых редакций и переложений его опусов не перестает расти.

Естественно возникает вопрос, почему произведения композитора, столь близкого по духу и формам выражения к искусству наших дней, вызывают потребность в более или менее свободной творческой трактовке и модернизации. Дело в том, что при всей современности выразительного стиля в целом некоторые детали музыкального языка Монтеверди кажутся нам устаревшими и нуждаются, на наш слух, в сближении с более созвучными нам формами выражения. Так, оркестр его представляется нам архаичным; большинство использованных им инструментов существуют главным образом в музеях и их тембровая выразительность мало что говорит слушателю, воспитанному на более поздней, то есть симфонической культуре \*\*. Кроме того, приближительная система записи по принципу схематического генерал-баса действительно требует уточнения интервалов, входящих в намеченный композитором аккорд, и расшифровки фактуры, которая вообще никак не раскрыта. В этом заложены широкие возможности свободного современного прочтения монтевердиевского текста.

Чем же так пленяет Монтеверди музыкантов и слушателей нашего времени?

Прежде всего тем, что это художник действительно и безоговорочно великий. С тех пор как исчезновение «языкового барьера» сделало для нас доступными его замыслы и творения, перед нами предстала индивиду-

\* 1967 г. — четыреста лет со дня рождения, 1968 г. — триста двадцать пять лет со дня смерти.

\*\* Во всяком случае, так было до самых последних лет, когда стали появляться ансамбли типа «Pro Musica», пропагандирующие старинную музыку в ее подлинном звучании.

альность огромного масштаба. Произведения Монтеверди отмечены не только изумительным мастерством и безграничной фантазией, но и той сосредоточенностью мысли, той глубиной поэтического вдохновения, которые бывают свойственны лишь высшим проявлениям творческого начала в искусстве. Монтеверди говорит о самом значительном, что способна выразить его область творчества, посредством современных ему, но впечатляющих и в наши дни художественных форм, преломленных через призму высокого интеллекта.

Немаловажную роль в привлечении к нему наших симпатий играет то обстоятельство, что Монтеверди является первым классиком светской музыки. Ведь именно он, порвав с культовой эстетикой, главенствовавшей в европейской музыке на протяжении многих веков, проложил русло, по которому развивалось все дальнейшее композиторское творчество вплоть до нашей современности. Отвлеченно-созерцательное начало, господствовавшее в профессиональной музыке Средневековья и Ренессанса, уступило место в искусстве Монтеверди новой теме — драматизму земных человеческих переживаний. Эта тема была призвана отныне подчинить себе последующее развитие музыкального творчества. Но не только в общем эстетическом плане ощутишь отблеск художественных идей Монтеверди. Конкретные формы музыкального выражения, зародившиеся и определившиеся в его творчестве, также прошли через всю послеренессансную эпоху. Мы увидим в дальнейшем, что с находками этого новатора шекспировской эпохи прямо связаны некоторые важнейшие принципы классической оперной драматургии и симфонического письма.

Наконец, немаловажным стимулом «монтевердиевского ренессанса» является трудно поддающееся определению качество его музыки, которое сближает ее с нашей современностью не только в том общем смысле, в каком не устаревает любое классическое произведение искусства. В обостренной экспрессии монтевердиевского языка, в его трезвом реализме, сочетающемся со свободной красочностью звучаний, видны черты, созвучные многим художественным исканиям нашего века.

Для музыковеда монтевердиевская тема представляет дополнительный специальный интерес. Сама эпоха, породившая его творчество, в большей мере, чем

любой другой изученный период в истории европейской музыки, перекликается с некоторыми кардинальными проблемами нашего времени. Разумеется, речь идет не о полных аналогиях. Для каждого исторического периода проблемы искусства индивидуальны и неповторимы. И тем не менее «смена вех», происходившая при жизни Монтеверди, наталкивает на размышления, связанные с многими «проклятыми вопросами» наших дней. Эта «смена» отразилась во всех сферах музыкальной культуры того времени, затрагивая и эволюцию музыкального языка, и проблему соотношения эстетической мысли и реальных художественных процессов, и связи композитора со слушательской средой. В этом плане эпоха Монтеверди воспринимается не только как материал для отвлеченного научного исследования; в ней есть много остро актуального, животрепещущего.

И все же на современном уровне изучения Монтеверди еще не легко нарисовать всеобъемлющую и вместе с тем детальную картину его сложного и многогранного творчества. У нас еще не сложились те обобщающие понятия, которые могут возникнуть только как результат длительного и разностороннего опыта исполнительских трактовок. В созданной о Монтеверди научной литературе также отражены взгляды, вкусы и концепции, принадлежащие по существу лишь одному поколению. И тем не менее даже самые первые, поверхностные пласты изучения жизни и творчества этого композитора открывают столь увлекательный и богатый в познавательном отношении материал, что ознакомиться с ним будет интересно каждому, кто не равнодушен к музыке, к истории культуры или личностям выдающихся художников. В этом я и усматриваю цель и оправдание своей книги, в которой предпринята попытка пролить свет на деятельность одного из величайших итальянских композиторов всех времен — композитора, вошедшего в историю как последний и самый великий классик ренессансного мадригала и первый подлинный классик музыкальной драмы\*.

\* Автор благодарит всех коллег, принявших участие в обсуждении этой книги, — В. Н. Брянцеву, А. И. Венедиктова, М. Я. Либмана, О. Е. Левашеву, Т. Н. Ливанову, М. И. Свищерскую, А. Д. Чегодаева, Р. К. Ширинян и Б. М. Ярустовского.

## ПУТЬ ХУДОЖНИКА

## 1

Эпоха, в которую творил Монтеверди, не имеет себе подобной во всей истории музыки Запада, кроме разве нашей современности.

При жизни Монтеверди рушились вековые устои музыкального искусства, сталкивались непримиримые эстетические концепции, рождалась новая культура, которой было суждено отодвинуть в тень на длительный исторический период музыкальное творчество предшествовавшего тысячелетия. Деятельность Монтеверди не просто отражает грандиозные процессы ломки старого и становления нового в музыке его поколения. В неизмеримо большей степени, чем любой другой композитор этого переходного времени, он осуществил гармонический переход от старинного ренессансного стиля к вершинам нового искусства.

В преддверии творчества Монтеверди ничто в мире музыки, казалось, не предвещало революционного переворота. Более того, — никогда прежде теоретическая мысль не была столь непоколебима в своем убеждении, что именно сейчас в музыке найдены незыблемые вечные критерии прекрасного, что все предшествующие века были для нее периодом летаргии и упадка, и что только теперь она, подобно другим видам искусства той эпохи, наконец обрела величие античного образца. Композиторское творчество современности было провозглашено «совершенным искусством» («ars perfecta»),

любое отклонение от которого неизбежно приведет к упадку. Именно так сформулировал свое отношение к ведущей музыкальной школе середины XVI века один из крупнейших теоретиков эпохи Ренессанса Глареан\*. Его высказывание положило начало глубоко укоренившемуся и широко распространенному взгляду, что только в рамках господствовавшего в то время стиля можно достигнуть в музыке подлинных художественных высот. Всякие же поиски нового неизбежно приведут к деградации: музыка измельчает, обеднеет и утратит свою идеальную законченную красоту.

Сегодня, на фоне нашего знакомства с музыкальной культурой последних четырех столетий, подобная концепция не может не вызвать улыбки. Сколько разных стилей охватило музыкальное искусство послеренессансной эпохи и какие великие творения представлены в каждом из этих стилей! Гениальный Бах, близкий к «барокко», Моцарт, выразивший целый мир в рамках классицизма века Просвещения, Бетховен, нарушивший ранний классицистский стиль и именно таким путем достигший новых вершин в музыке, романтики, открывшие свою неповторимую сферу образов и выразительных приемов, композиторы XX века, бросившие вызов эстетике своих предшественников,— все эти художники опровергают наивную веру теоретиков эпохи Возрождения в незыблемость и вечность одного стиля в музыке, тем более, что речь шла о произведениях, полностью исчезнувших из культурной жизни последующих трех столетий.

Однако безудержное преклонение перед господствующей музыкальной школой позднего Ренессанса, стремление приписать ей роль вечного классического образца имели под собой реальную основу.

Вспомним, что начиная с конца VI века — времени создания унифицированной и канонизированной формы католического музыкального богослужения — и до середины XVI столетия профессиональная музыка в Западной Европе развивалась почти исключительно при церкви. Расцвет светского искусства в первой половине XIV века — так называемое *ars nova*, связанное с традиция-

\* «Совершенное искусство, к которому нельзя ничего добавить и после которого можно ожидать только упадка»<sup>5</sup>.

ми трубадуров,— не породил устойчивой профессиональной школы. Его художественные находки были вскоре поглощены мощным потоком культового искусства. На протяжении многовековой эпохи развитие музыки было целеустремленно направлено на поиски художественного стиля, олицетворяющего идею растворения человека во вселенной, его отрешенности от земных страстей. Сверхличное начало подавляло в этом искусстве личность, созерцание господствовало над действием, высокая отвлеченность мысли подчиняла себе конкретную «осязаемость» чувственных сторон жизни. Идеальное воплощение этих устремлений было наконец достигнуто в творчестве нидерландской школы, которая, начиная с середины XV века, безоговорочно господствовала во всех уголках западной цивилизации (вплоть до новых земель американского континента). Подобно тому как в XVII и XVIII столетиях итальянская опера распространилась по всей музыкальной карте мира, а в прошлом веке влияния австро-немецкого симфонизма проникли в инструментальную культуру всех европейских школ, так в период Ренессанса музыкальное господство было всецело сосредоточено в руках нидерландцев. Это была эпоха, когда во всех областях умственной деятельности мощно расцвела светская мысль, а высшие проявления в музыке оставались глубоко подчиненными религиозному строю чувств. В Англии, Германии, Австрии, Франции, Италии, Испании, Португалии, Дании, Венгрии, Польше — в самых разных странах, каждая из которых имела самобытную национальную культуру,— в музыкальном творчестве царила единая художественная концепция, пришедшая из нидерландской школы. Ее авторитет поддерживался не внешней регламентацией (как это происходило на ранней, средневековой стадии внедрения церковного искусства). Он питался подлинным глубоким преклонением перед мастерами нидерландской школы.

Действительно, композиторы этой школы — Дюфай, Беншуа, Окегем, Обрехт и в особенности великий Жоскен Дебре, творчество которого знаменует кульминацию в развитии нидерландских традиций \*, создали вы-

\* Уточняю, что речь идет не о композиторах нидерландской традиции в более широком историческом плане, таких, как, напри-

сокие художественные ценности. Сегодня, когда после длительного периода молчания эта музыка зазвучала на нашей концертной эстраде, ее восторженная оценка современниками в большой мере разделяется нами. Искусство нидерландцев впечатляет гармоничной законченностью системы выразительных средств, масштабами развития, серьезным сосредоточенным настроением. До наших дней композиторы, стремящиеся воплотить образы возвышенного созерцания, строгой одухотворенности, возрождают художественные приемы, с исчерпывающим совершенством разработанные в произведениях нидерландской школы. И в Мессе *h-moll* Баха, и в Реквиеме Моцарта, и в «Торжественной мессе» Бетховена, и в «Симфонии псалмов» Стравинского, и в «Военном реквиеме» Бриттена, и во многих других произведениях, пронизанных отвлеченной философской мыслью, оживают характерные выразительные средства хоровой полифонической мессы нидерландцев.

Хоровая полифоническая месса — в этих трех словах заключены важнейшие признаки стиля, найденного профессиональным музыкальным искусством после многих веков исканий в произведениях нидерландской школы. Разработанная в ней художественная система действительно представляется классической по своей изумительной завершенности.

Она была неотделима от массивного монолитного звучания хора *a cappella*. По своей впечатляющей силе и непосредственной красоте ренессансный хор *a cappella* остался непревзойденным в искусстве всей послеренессансной эпохи. Покоряющая объемность, многоплановость и чистота звучания в целом; тончайшие нюансы в смешении богатых и разнообразных тембров человеческого голоса; рельефность и строгая уравновешенность движения всех голосов и искуснейшее расположение отдельных ансамблевых групп — все выразительные ресурсы хора, лишённые инструментального колорита, свободные от принципа выделения мелодических солирующих голосов, были виртуозно использованы нидерландцами для создания образа величественного спокойствия духа,

мер, Палестрина или Орландо Лассо. Мы имеем в виду сейчас композиторов, реально связанных с Нидерландами и творивших в период, предшествовавший рождению Монтеверди.

религиозной умиротворенности, ощущения грандиозности вселенной, в которой растворяются все мелкие мирские страсти.

В нарастающей связи со звучанием хора а саррелла находилась и сложная многоголосная структура нидерландской музыки. Читатель, который судит о полифоническом искусстве по произведениям Баха и его последователей, должен отрешиться от своих представлений, когда он обращается к нидерландскому многоголосию. В мессах XVI века образ возникал не через мелодический тематизм и не через логику гармонического движения, которые образуют жизненно важную основу послеренессансной музыки. «Тема» нидерландцев строилась на общих формах движения и была лишена того интонационно-выразительного мотивного ядра, который образует сущность классического мелодического стиля. Гармонические созвучия возникали главным образом как результат совпадения независимых голосов, движущихся по горизонтали: им не были свойственны ни опорная организующая роль, ни чувственная красочная прелесть современных нам гармоний. Они отличались аскетической суровостью, жесткими «пустотами», внутренней статичностью. При создании художественного образа главное место в нидерландской мессе принадлежало формальной структуре целого и общей динамике музыки, вызывающих ассоциации с широкими перспективами и уходящими ввысь пространствами. В основе формообразования лежал принцип абсолютного равноправия голосов в передвижении «темы» по всем «этажам» многоплановой — шести-, восьми-, двенадцати-, а иногда и шестнадцатиголосной конструкции\*. Virtuозное полифоническое мастерство, искуснейшее варьирование, медленно разворачивающееся непрерывное движение, в котором разнообразие сочеталось с единством, — все вместе создавало мощный художественный эффект, родственному воздействию архитектурных готических шедевров.

И наконец, ведущим и типичным жанром нидерландцев была месса. Некогда неразрывно связанная со сло-

\* Вошедшие в книги по истории музыки рассказы о нидерландских мессах для тридцати шести, сорока восьми голосов основываются на поражающих воображение, но весьма редких исключениях.

вами молитвы, с конкретными формами богослужения, она приняла в творчестве нидерландцев обобщающий, окончательно выкристаллизовавшийся облик, который уже сам по себе, в отвлеченной музыкальной форме воплощал настроение, свойственное каждому разделу религиозного ритуала \*. Многочастная структура мессы, значительная временная протяженность каждой части, их внутреннее интонационное родство создавали крупномасштабную конструкцию, гармонирующую с величественной приподнятостью католического церемониала.

Не так уж далеки от истины были ренессансные теоретики, когда называли нидерландскую мессу «совершенным искусством». В рамках своей эстетики, своего стиля эта музыка была настолько тонко разработанной, стройной, замкнутой, что к ней и в самом деле было трудно что-либо добавить, не нарушив ее великолепной законченной системы. Ограниченность поклонников нидерландской школы заключалась в другом. Ослепленные верой в вечное могущество «совершенного искусства», они упорно не признавали новых явлений, которые зарождались в XVI веке и своим существованием бросали вызов непоколебимому господству нидерландской хоровой полифонии.

Едва только успели сформироваться высокие классические образцы музыки церковной традиции, как явились предвестники новой, светской эпохи в музыке — эпохи, в которой лирическое индивидуалистическое начало вытеснило религиозное мироощущение; центр развития профессионального музыкального искусства переместился из католического храма в театр и на концертную эстраду, а старинная хоровая полифония уступила господство мелодическому тонально-гармоническому стилю, на основе которого создано все известное нам классическое творчество от Люлли, Перселла, Алессандро Скарлатти, Корелли до нашей современности.

Одновременно с Жоскеном Дебре, Палестриной, Орландо Лассо и другими полифонистами XVI века, доведшими стиль хорового многоголосия а сарпелла до его исторической и художественной вершины, творили ком-

\* Хорошо известно, что в нидерландских мессах слова молитвенного текста играли весьма подчиненную роль и грегорианские хоралы часто заменялись в них светскими песнями.

позиторы, прокладывавшие в музыкальном искусстве новые пути. И при аристократических дворах, и в народной городской среде, и при недавно созданных музыкальных издательствах возникали художественные течения, проникнутые светским духом. Они действительно воплощали то земное, собственно ренессансное начало, которое подчиняло себе всю культуру эпохи Возрождения и в выражении которого музыкальное искусство (вопреки мнению теоретиков XVI века) значительно отставало по сравнению со всеми другими видами художественного творчества.

Нет ничего удивительного в том, что приверженцы нидерландской полифонии сначала не обратили должного внимания на это искусство. Картина музыкального творчества XVI века так пестра, сложна и насыщена, что только далекая историческая перспектива и знакомство со всем последующим ходом развития европейской музыки позволяет нам сегодня различить ее главные, жизнеспособные, устремленные вперед течения.

«Антинидерландские» признаки в музыке XVI века отнюдь не были едиными. Наоборот. Количество и многообразие явлений, направленных на расшатывание крепкой системы нидерландцев, было так велико, что мы встречаем их даже в рамках культового искусства. К антинидерландским тенденциям в церковной музыке можно причислить, например, склонность к виртуозному органному концертному исполнению, или появление инструментальных капелл, или общую театрализацию музыки богослужения и т. п. Но и помимо разделения на светскую и религиозную сферы, в самой светской музыке прослеживаются совсем разные, подчас даже антагонистические «школы». Ясная демаркационная линия отделяет музыку аристократической среды от искусства народных городских кругов.

В Италии, которая была одновременно колыбелью ренессансного гуманизма, родиной первой классической светской школы в музыке и отечеством самого Монтеверди, уже на пороге XVI века сформировалась яркая народно-бытовая «школа», представленная в основном национальной песней. Возникшая на основе народных диалектов и так называемой «вульгарной поэзии», проникнутая шуточными фривольными мотивами, эта музыка предназначалась главным образом для домашнего

исполнения и отличалась подчеркнутой простотой стиля. Разумеется, в эпоху безраздельного господства полифонии любой профессиональный вид искусства, в том числе и бытовая итальянская песня, создавался на многоголосной хоровой основе. И все же иное эстетическое содержание этих песен — фроттол, виланелл, а позднее и канцонетт — повлекло за собой принципиально иной строй многоголосия, который возник из фольклорных традиций и противостоял облику большого профессионального искусства. В этой же среде в XV и особенно XVI столетиях расцвел самобытный репертуар для лютни — подлинно массового инструмента любителей, — имеющий много общего с итальянской песней. К бытовым светским формам музыки эпохи Возрождения можно присоединить и репертуар городских трубачей (*piffeggi*), занимавшихся музыкальным оформлением гражданских церемониалов, празднеств и других подобных событий.

«Легкожанровый» облик этой демократической музыки, ее композиционная элементарность, обыденность вызвали презрительное отношение к ней не только со стороны приверженцев «совершенного искусства». И в кругах просвещенных гуманистов, создававших свои новые виды «серьезного» творчества, народно-бытовая песня и лютневый танцевальный репертуар встречали пренебрежение. Нельзя не признать, что в Италии в рамках бытового стиля эпоха Ренессанса действительно не дала ни одного шедевра; на его основе не выросла ни одна крупная художественная индивидуальность. И тем не менее, как мы увидим в дальнейшем, разработанные этой «школой» стилистические черты сыграли важнейшую роль в формировании творчества Монтеверди и всего музыкального стиля будущей «светской эпохи».

Придворная светская культура, столь пышно расцветшая в эпоху Возрождения по всей Западной Европе, в музыке не дала сколько-нибудь значительных и новаторских явлений до середины XVI века. Гуманистическая мысль значительно обогатила и уточнила средневековые представления о музыкальной культуре античности. Но по существу это не коснулось самого музыкального творчества. Придворные празднества, спектакли с музыкой, рыцарские церемонии, шествия, башенная музыка, охотничья музыка и т. д. и т. п. — все

эти обязательные атрибуты помпезности княжеских дворов не возвысились над прикладным декоративным назначением. И только в преддверии деятельности Монтеверди интеллектуальная культура гуманистов и формы придворной музыкальной жизни начали сближаться, порождая новые виды светской музыки.

По всем культурным центрам Европы, особенно в Италии, возникали «академии», объединявшие музыкальную интеллигенцию. Уступая профессионалам в композиторском мастерстве, во владении контрапунктической техникой, музыканты академии имели, однако, перед ними огромные преимущества. Их создавали широта общего эстетического кругозора, свобода от цеховой предвзятости, горячая заинтересованность в судьбах музыки, целенаправленные поиски нового искусства, которое должно было возродить светскую сущность и высокий уровень античных образцов. В результате эта среда была особенно восприимчивой к новым веяниям.

Главные поиски гуманистов были направлены на слияние музыки и высокой поэзии по образцу древнегреческой лирики и синтез музыки и драмы в подражание античной трагедии. Проводниками этого широкого интеллектуального движения в музыкальном искусстве являются и возглавлявшаяся Ронсаром знаменитая французская Академия де Баиф, где велись интенсивные эксперименты по слиянию европейского многоголосия с метрическими принципами античной поэзии, и еще более прославленный флорентийский кружок Барди — Корси, осуществивший уже при жизни Монтеверди «возрождение» античной драмы с музыкой. Для творчества Монтеверди в полной мере сохранится значение подобных просвещенных содружеств. В частности, его первая «*dramma per musica*» посвящена одной из подобных академий, члены которой оказались достаточно передовыми и чуткими, чтоб оценить художественное новаторство первой в истории подлинной оперы.

Если бы гуманистическая интеллигенция опиралась только на экспериментальные поиски, полностью минуя профессиональные традиции, ее художественные находки вряд ли бы оказались устойчивыми. Но на самом деле эта среда привлекала к себе профессионалов, а в иных случаях всецело опиралась на них. Именно так сформировался, например, мадригал — самый совершен-

ный вид светской музыки эпохи Ренессанса, связанный с аристократическими просвещенными кругами. Неотделимый от высокой лирической поэзии эпохи Возрождения, осуществивший идеал гуманистов — слияние музыки и слова, мадригал тем не менее был прямым отпрыском нидерландской полифонической школы. Но его светская атмосфера, тяготение к новым выразительным средствам, отражавшим лирические образы поэзии, открыли новые пути в музыке XVI века, подготовили эстетику оперы. Систематическое внедрение музыки в придворные театральные представления, новые типы изящных дивертисментов, исполняемых в аристократической обстановке инструментальными ансамблями, — все это также уводило от традиций церковной хоровой полифонии.

И наконец, громадное, подлинно революционное значение имело возрождение античной монодии, провозглашенное теоретиками-гуманистами в начале 80-х годов. Этот неслыханно смелый художественный прием — одноголосное омузыкаленное прочтение поэтического текста на фоне инструментального сопровождения — впервые бросил вызов многовековому монополюсному господству хоровой полифонии. До рождения музыкальной драмы оставался один шаг.

Можно ли удивляться тому, что ко всем этим предвестникам «музыки будущего» приверженцы «совершенного искусства» относились враждебно или, в лучшем случае, настороженно? Опираясь на многовековой опыт развития профессиональной музыки, они в самом деле не могли предвидеть, что бытовая и танцевальная музыка способны вытеснить высокое искусство нидерландской традиции. По всей вероятности, подобная идея вызвала бы у них такое же возмущение, какое, например, испытали бы многие сегодня при мысли, что джаз может угрожать симфонической культуре \*. Не менее диким

\* Я не хочу ни в какой мере проводить полную аналогию между народно-бытовыми жанрами Италии в монтевердиевскую эпоху и джазом наших дней. Здесь и всюду дальше, где пойдет речь о нашем времени, я прибегаю к сравнениям лишь для того, чтобы наглядно обрисовать разрыв между психологией представителей старого и нового искусства в XVI и XVII веках. Не следует воспринимать подобные аналогии как форму прогноза на будущее нашей музыки.

должно было казаться в профессиональной среде стремление сочинять в гомофонном стиле. Вся предшествующая история европейской музыки выработала в профессиональных кругах глубокое убеждение, что композиторское творчество и хоровая полифония—явления нерасторжимые. Идея сочинения на основе одного ведущего мелодического голоса воспринималась как нечто умозрительно-фантастическое и нереальное. Отталкивало ревнителей «чистого» искусства и проявившееся тяготение к самостоятельной инструментальной музыке. Ее пестрые, отрывистые, хаотичные по сравнению с вокальным интонированием звучания, блестящая виртуозность, основанная на пассажной технике, новые жанры, не предусмотренные многовековой практикой хоровой полифонии,—все это, по всей вероятности, производило пугающее впечатление. К тому же в период детства и ранней юности Монтеверди большинство новых светских видов музыки настолько уступало по масштабам и художественной разработанности произведениям классической нидерландской школы, что только гениально зоркий глаз сумел бы распознать в них провозвестников новой художественной эры.

Музыкальный мир раскололся на два враждующих лагеря с непримиримыми представлениями о том, как должно воплотиться ренессансное начало в музыке. Каждый лагерь создал свое кредо, а в воззрениях противника видел либо ретроградные, либо упадочнические идеи, сулящие гибель музыкальной культуре.

Приверженцы традиций (Глареан, Гафорио, Царлино и др.), отказываясь видеть в новейших течениях разумное начало, скорбели о том, что музыка лишена «простоты, серьезности, искренности» классического искусства, они третировали ее как «сверхрафинированную культуру», видели в ней признаки упадка, «начало конца».

«Жоскен оставил миру абсолютные образцы классического сочинения... Лучшее, что можно сделать, это увековечить его искусство, так как оно никогда не может быть превзойденным,—писал Глареан.— Но, увы! Музыкантам хочется изобретать нечто новое. И вот новое искусство докатилось до безудержной распушенности... Отклонившись от путей, намеченных нашими отцами, молодые композиторы создают... искаженные

произведения, в которых нет никаких достоинств, кроме новизны...»<sup>6</sup>.

Царлино, принадлежавший к более позднему поколению и несколько более спокойно относившийся к новым течениям, высказывал уверенность в том, что «тревожные признаки разложения являются симптомами поверхностного заболевания», а не сколько-нибудь «существенного упадка классического искусства»<sup>7</sup>. Однако и он, скончавшийся на пороге рождения оперы, так и не признал возможности появления нового стиля в музыке, который был бы независим от нидерландской хоровой полифонии.

Даже в пору расцвета творчества Монтеверди (как мы увидим в дальнейшем) каноник Артузи будет пытаться дискредитировать художественные находки композитора, аргументируя «незыблемыми» критериями нидерландцев и искренне негодуя по поводу музыкального «невежества» современной молодежи.

Однако и противники этих ученых, связанные с кругами создателей нового гармонического языка мадригалов, монодического стиля и музыкальной драмы, проявляли не менее крайние, не менее предвзятые взгляды. Наряду с умной и смелой оценкой заблуждений теоретиков «совершенного искусства», они высказывали мысли, над фанатичностью и нигилизмом которых посмеялась история. Так, Винченцо Галилеи первый осмелился поколебать авторитет нидерландской школы, заявив в начале 80-х годов XVI века в своем знаменитом «Диалоге об античной и современной музыке», что в «совершенном искусстве» нет ничего от античной классики, что только «чистое невежество» могло усматривать в нем ренессансные черты. Вместе с тем он и его единомышленники (Дони, П. Делла Валле, П. Барди и др.) клеймили полифонистов как «северных варваров», сравнивали их с «дикими готами, разрушившими римскую цивилизацию», требовали полного уничтожения многоголосного письма. Характерно, что эти теоретики в поисках гомофонного мелодического стиля устремили свои взоры к древнегреческой лирике, о которой составили себе представление лишь по одним литературным материалам. При этом они оставались совершенно «глухими» к одноголосному пению, распространенному в народной музыке их собственной страны!

Другой подобный случай умозрительного теоретизирования являют собой эксперименты в области темперации, направленные на возрождение гармонического стиля древней Греции.

Композиторы-мадригалисты, вставая против бедности созвучий, связанных с культовой диатоникой, разработали сферу выразительных хроматизмов. Но их творческие поиски породили оторванные от жизни эксперименты по возрождению античного энгармонизма, знакомого европейцам только по теоретическим описаниям. Слуховая настройка древней Греции не имела корней в полутоновой темперации западной музыки и, разумеется, не вошла в жизнь ни в эпоху Ренессанса, ни позднее.

В обстановке, когда бурная переоценка ценностей сталкивалась с неистовым отстаиванием прошлого, в атмосфере интеллектуального брожения и эстетических пророчеств, на фоне упорных поисков в музыке античного идеала начал свой путь молодой Монтеверди. Его великая заслуга перед мировым искусством заключается в том, что, возвысившись над заблуждениями, крайностями и теоретическими абстракциями современников, он с изумительным совершенством разрешил проблемы, озадачивавшие лучшие умы его времени. Его творчество показало, что будущее музыки связано не с каким-либо одним течением, но с жизнеспособными чертами всего, что только заключала в себе культура эпохи Возрождения; что оба враждующих лагеря — «консерваторы» и «авангард» — были вовсе не столь непримиримо антагонистичны, как это казалось мыслителям XVI века; что для музыки, в отличие от других искусств, ренессансное начало было ознаменовано не возрождением античности, а рождением новой темы, посвященной внутреннему миру человека.

## 2

«Ариадна трогала потому, что она — женщина. Орфей — потому что он простой человек...»<sup>8</sup>.

В этом кратком высказывании Монтеверди, касающемся героев его музыкальных драм, заключена сущность его собственного творчества и суть переворота, осуществленного им в искусстве. Впервые мир земных

человеческих переживаний стал центральной темой композиторского творчества классического уровня.

Незадолго до смерти композитор подчеркнул, что считает себя создателем «взволнованного стиля», и пояснил, что до него музыка была лишь «мягкой» или «умеренной», он же стремился выразить в ней противоречивые чувства — воинственность, мольбу и смерть.

Образы мольбы и смерти оттенены здесь мотивом воинственности. Это сопоставление рождает ассоциации с другой характерной чертой музыки Монтеверди — с ее острым драматизмом.

Как ни старомодны, лаконичны и, на наш слух, может быть, наивны формулировки композитора, в них сокрыта великая правда, весь смысл которой мы способны осознать лишь в свете современных исторических познаний. Если бы Монтеверди не оставил нам ни единой строчки о своих эстетических взглядах, самое его творчество безоговорочно ясно поведало бы о том, что его главным устремлением на протяжении всей жизни было правдивое и многогранное изображение драматизма внутреннего мира человека.

На этом пути у него не было достойных предшественников. Ни одна из светских школ в музыке позднего Ренессанса не приблизилась к решению подобной задачи. Даже мадригал с его индивидуалистическими устремлениями находился под сильным влиянием церковной полифонии и был отмечен спокойной созерцательностью. Близость к аристократической культуре придала ему утонченный, рафинированный облик, исключающий проявления бурного накала страстей. Придворное искусство во всех его видах последовательно характеризовалось гедонистическим дивертисментным обликом, а народно-бытовые «школы» — шутливой развлекательностью, объективно-жанровым стилем.

Внешне не порывая с жанрами, зародившимися в светской придворной обстановке, Монтеверди радикально преобразил их своим отношением к художественному творчеству. Серьезность, одухотворенность, глубина, свойственные музыке церковной традиции, перешли в его светские произведения, свободные от религиозной идеи, стали характеризовать реальную жизнь с ее душевными потрясениями, внутренними конфликтами, сложными человеческими отношениями.

Для Монтеверди эта образная сфера была неотделима от трагедийности и драматического пафоса. Он видел в человеке высокую духовную личность, находящуюся в трагическом конфликте со своей средой. Герой его произведений появляется в разном обличье и в неповторимых ситуациях, но тем не менее он всегда олицетворяет одну господствующую идею. Он мужественно сражается и погибает, не находя утешения ни в религии, ни в любви. С неисчерпаемым мастерством Монтеверди варьировал эту тему на протяжении всего творческого пути, находя для нее в каждом новом опусе иные краски, оттенки и штрихи. Разумеется, не все его произведения проникнуты скорбными тонами. Кругозор композитора был исключительно широк, его зарисовки мира многогранны и разнообразны. Однако именно сфера трагических переживаний была разработана им наиболее последовательно и с особым совершенством. Образ страдания и сострадания объединяет все светские произведения Монтеверди, иногда отделенные друг от друга более чем полувековым периодом.

Изумительные картины одиночества и смерти в мадригалах («Жизнь моя подходит к концу», «Плач пастуха над могилой возлюбленной», «Жалоба нимфы» и множество других); страстная мольба Орфея в подземном царстве (опера «Орфей»); потрясающий душу плач Ариадны, когда в момент отчаяния, покинутая своим возлюбленным на пустынном острове, она бросается в море (опера «Ариадна»); предсмертный вздох Клоринды, погибшей от руки рыцаря из-за трагического недоразумения (представление «Поединок Танкреда и Клоринды»); жалобное излияние Пенелопы, оплакивающей разлуку с супругом (опера «Возвращение Улисса на родину»); горе отвергнутой Октавии, навеки расстающейся с иллюзией любви и счастья (опера «Коронация Поппеи»); полный величественного трагизма монолог Сенеки, идущего на смерть (та же опера), — все эти и многие другие музыкально-поэтические страницы, представляющие трагедийное начало, образуют наиболее значительные художественные кульминации и высшие драматические моменты в творчестве Монтеверди. Они же готовят центральную тему музыкального творчества последующей эпохи. Монтеверди первый сделал свое искусство носителем той «красоты человеческого

горя» (Чехов), которая являет собой одну из главных образных сфер музыкального творчества в целом. В этом смысле и Бах, и Бетховен, и Шуберт, и Чайковский, и Шостакович воспринимаются как прямые потомки композитора, открывшего в шекспировскую эпоху неисчерпаемую поэтичность трагедийной темы в музыке.

И в другом отношении Монтеверди предвосхитил будущее. Выдающаяся роль поэзии в его художественных находках положила начало тем характерным взаимоотношениям музыки и литературы, которые лежат в основе композиторского творчества последних трех столетий.

Эстетика Ренессанса проникнута стремлением к синтезу музыки и поэтического слова. Только так могли композиторы эпохи Возрождения освободиться от давления готических средневековых традиций. Нидерландская полифония исторически оформилась на основе католического ритуала и в своеобразном, тонко опосредствованном художественном единстве с церковной живописью и соборной архитектурой. Сломить эту систему, обновить музыкальную выразительность можно было, только связав ее с другим программным содержанием — последовательно ренессансным, светским, антропоцентрическим. Подобные образы были с высоким совершенством разработаны в ренессансной поэзии, еще начиная с эпохи Данте и Петрарки. Именно в силу этого слияние музыки с поэтическим словом было провозглашено как одна из краеугольных основ ренессансной эстетики\*. На этом пути оформилась первая светская школа в музыке — *агс пова*, а мадригал XVI века вообще неотделим от своего поэтического текста. Одна-

\* Теоретики-гуманисты могли осмысливать этот новый принцип как возрождение античной лирики с ее синтезом слова и музыки. Но за этими абстрагированно «учеными» рассуждениями скрывалась реальная жизненная потребность музыкального творчества. Совершенно так же три века спустя романтики, провозгласившие синтез искусств необходимой формой проявления единого духа, именно с этих идеалистических позиций горячо отстаивали принцип программности в музыке. Между тем связь с романтической поэтической лирикой, фантастической балладой или сказочным фольклором была важнейшим условием обновления выразительных средств в музыке XIX века после полуторавекового господства классицистского стиля.

кò до Монтеверди принцип слияния музыки с лирической поэзией не был реализован сколько-нибудь убедительно. У всех его предшественников, сочинявших в светской сфере, господствовала тенденция либо к соединению новейших поэтических образов с выразительными трафаретами нидерландской полифонии, либо к рабскому подчинению музыки слову.

У Монтеверди же, вдохновленного образами и настроением поэтической лирики или театральной драмы, возникали самостоятельные художественные замыслы; он открывал неведомые дотоле специфически музыкальные приемы выразительности. Его искусство оплодотворялось античной классикой и современной литературой в том же плане, в каком впоследствии музыкально-образный строй эпохи барокко и классицизма сложился под воздействием классицистской трагедии и комедии масок, а музыкальное творчество романтиков возникло в тесной связи с лирической поэзией и психологическим романом. Вне Тассо и Гварини, Петрарки и Марино, вне Овидия, Гомера и Тацита немыслимы художественные открытия Монтеверди.

Еще при жизни композитора, когда были созданы почти все его произведения, один из представителей новой передовой молодежи назвал его «пророком новой музыки»\*. К этому времени пути новой, светской эпохи в музыке уже успели определиться. И хотя общая направленность творчества Монтеверди уже расходилась с основным руслом, по которому следовали молодые композиторы середины XVII века, последние не могли не видеть, что все их искания и открытия были предвосхищены этим музыкантом «позапрошлого» поколения. «Создателем новой музыки» назвал его и в наши дни один из крупнейших исследователей творчества Монтеверди Л. Шраде<sup>9</sup>.

Обладая неизмеримо более широким кругозором, чем современники композитора, мы тем более в состоянии оценить основополагающее значение его творчества для искусства прядущей эпохи — барокко и классицизма. Он подготовил ее типичный круг образов; в его произведениях определился новый музыкальный язык

\* Так назвал Монтеверди в 1640 г. Бенедетто Феррари.

XVII века и наметились ведущие принципы формообразования гомофонно-гармонического стиля. Ария да саро и остигатный бас, лейтмотивность и драматизированные диалоги, свободный ариозный речитатив и монотематические имитации, фондообразность и варьированная куплетность, оркестрово-изобразительные приемы и танцевальная ритурнельность — все эти и некоторые другие принципы послеренессансной музыки зародились и определились в его творчестве. Почти три столетия отделяют Монтеверди от Брамса или Чайковского. Между тем и по своему общему художественному складу, и по конкретным формам музыкального мышления он ближе к этим композиторам конца XIX века, чем к своему соотечественнику и старшему современнику Палестрине, творившему на основе культовой полифонии.

Но если (как общепризнано в наше время) Монтеверди является основоположником современной музыки, то почему же, может резонно заметить читатель, вскоре после смерти композитора его искусство на три столетия полностью сошло со сцены?

Вопрос этот не прост и вряд ли решается однозначно. Не претендуя ни в какой мере на его исчерпывающее объяснение, я все же выскажу мысль, что одна его сторона безусловно связана с необыкновенной широтой диапазона выразительных средств, культивировавшихся Монтеверди, и их смелым новаторством, далеко опередившим свою эпоху.

Монтеверди прожил долгую жизнь. Его творческий путь охватывает около шестидесяти лет, а его музыкальные впечатления — и того более. Прожитое им время совпало с периодом бурного музыкального развития, не имеющим себе подобных по интенсивности и скорости смены стилей во всей предшествующей истории. В годы, когда будущий композитор только начал приобщаться к искусству (первая половина 70-х годов XVI столетия), в европейской музыке еще господствовала нидерландская школа. Его первые самостоятельные творческие выступления (начало 80-х гг.) совпадают с бурным десятилетием, когда Галилеи продемонстрировал миру первые образцы «возрожденной античной монодии» и выступил с ниспровержением «вечных» законов полифонического письма. Немногим больше чем через десять лет рождается флорентийская *dramma per*

musica, отвергшая многоголосное письмо и неразрывно соединившая монодию с музыкальным театром. В этот же период ренессансный хоровой мадригал достигает своей вершины и конца в творчестве Джезуальдо и Маренцио; появляется самостоятельная светская литература для инструментов. XVII век начинается с решительного размежевания с традициями «многоголосной эпохи»: в популярных песенных сборниках, вытеснивших ренессансный мадригал, последовательно разрабатывается мелодический песенный склад. Этот проясненный общедоступный мелодический стиль отныне господствует и в оперной музыке. К середине столетия в Италии складывается опера стиля барокко, а к концу века музыкальное творчество Западной Европы тяготеет к классицизму.

От «готической» полифонии к классицизму — какой громадный, сжатый во времени исторический путь проделало музыкальное искусство на протяжении ста лет!

Три четверти этого периода совпало с жизнью Монтеверди.

У Монтеверди последовательное тяготение к новой эстетике и разработка приемов оперного письма и гомофонно-гармонического стиля не повлекли за собой потерю контакта с выразительными приемами ушедшей эпохи. Необыкновенная широта его кругозора и богатство воображения не знали границ ни времени, ни моды. Все стилевые смены бурного столетия на стыке двух музыкальных эпох отразились в его творчестве и были органически включены в него. Монтеверди был настолько независим от взглядов и вкусов злободневности, настолько шире всех своих современников по своей художественной психологии, что в одинаковой мере принимал и новое, монодическое, и старое, полифоническое, письмо. Его в равной степени привлекала и музыкальная драма, созданная при его жизни новаторами-гуманистами, и многоголосный мадригал, связанный с вековыми традициями хоровой полифонии. В расцвете творческих сил композитор задумал труд, в котором хотел изложить свои взгляды на пути современной музыки. Ему не удалось осуществить этот замысел, но дошедшие до нас его высказывания показывают, как точно он представлял себе развитие музыкального языка будущего, с какой силой предвидения определил роль гармо-

нии и мелодии как носителей психологической выразительности, в отличие от более отвлеченного начала, заложено в полифонии. Сам он свободно скрещивал строгое голосоведение с красочными гармониями и новой мелодикой, порождая разнообразные и неожиданные сочетания, далеко выходящие за рамки «слухового кругозора» современников. Необыкновенное богатство и сложность его музыкального языка и стояли при жизни композитора на пути к его безоговорочному успеху.

Слава Монтеверди при жизни и в особенности его репутация в профессиональных кругах были очень велики. И тем не менее он никогда не был в центре моды, никогда не пользовался такой же широкой популярностью, как некоторые более «ортодоксальные» сочинители мадригалов, а позднее — авторы «легких» канцонетт и арий. Признанию непрерывно сопутствовали нападки за слишком непривычные нововведения. Критика исходила как из консервативных кругов, так и из среды «радикальной молодежи». Первые справедливо усматривали в его творчестве «ересь» по отношению к ортодоксальной полифонии. Вторые столь же обоснованно видели в нем «измену» монодии. Если Артузи возмущался тем, что мадригальное письмо Монтеверди разрушает старинную благозвучную полифонию, то флорентийцы сердились на него за его приверженность к устаревшему пятиголосному мадригалу...

Этим свойством Монтеверди — возвышаться над злободневными устремлениями эпохи — можно объяснить странное обстоятельство, что творчество «пророка новой музыки» сошло со сцены через полвека после его смерти. Вспомним, как современники Бетховена и непосредственно следующее за ним поколение не поняли сонат и в особенности квартетов его «позднего стиля». Ведь даже симфонисты, объявившие себя наследниками Бетховена, избежали воздействия этих произведений, выходящих за рамки художественных идей романтизма. Совершенно так же и младшие современники Монтеверди «услышали» и развили только одну из многих сторон его поразительно богатого, разнообразного и оригинального языка. Но если в эпоху господства барокко с его острыми контрастами, свободными наслоениями, широко развертывающимися формами, с его насыщенностью деталями и многообразием мотивов музы-

кальный язык Монтеверди был в целом еще созвучен современникам, то в конце XVII столетия воспринимались уже только те его черты, которые тяготели к классицизму. Когда же в музыке окончательно созрел и стал господствовать классицистский стиль с его типизацией и концентрацией образов, количественным ограничением и строгим отбором художественных приемов, предельной проясненностью всех форм выражения, преобладанием внутренней организующей логики над красочно-чувственным началом, наследие Монтеверди, ни в какой мере не укладывающееся в рамки подобных форм выражения, вообще сошло со «столбовой дороги» европейского искусства.

Как ни многогранны искания Монтеверди, какой бы долгой и сложной ни была его творческая эволюция, единая эстетическая устремленность объединяет между собой все его произведения. От юношеского сборника канцонетт до гениальной драмы, созданной за год до смерти, весь путь художника был подчинен поискам правды в изображении глубин внутреннего мира человека.

### 3

Клаудио Монтеверди родился 15 мая 1567 года\* в североитальянском городе Кремоне в семье врача. Насколько можно судить по дошедшим до нас материалам, отец будущего композитора Балдассаре был человеком незаурядным; умом, образованностью, широтой взглядов, глубоким интересом к своей профессии он выделялся на фоне своей среды. Жизнь Балдассаре Монтеверди делилась между медициной и воспитанием детей. В биографии Монтеверди отношения с отцом занимают важное место: в критические моменты именно у отца он находил духовную и материальную поддержку. О матери композитора странным образом не известно ничего, кроме того, что ее звали Маддалена. Вплоть до наших дней не обнаружен ни один документ с упоминанием ее имени. В обширной переписке композитора также не встречается ни одного слова о матери.

\* Это — дата крещения. Точный день рождения композитора не установлен.

У двоих из пятерых детей, родившихся от этого брака — Клаудио и Джулио, — рано обнаружили музыкальные способности. Отец предоставил им возможность получить солидное, на уровне современных требований, профессиональное образование.

Кремона не относилась к знаменитым итальянским городам, прославившимся в эпоху Ренессанса просвещенным меценатством и деятельностью интеллектуальной аристократии. И, однако, появление в ней великого музыканта не воспринимается как случайность. В известной мере музыкальный уровень Кремоны характеризует выдающаяся школа скрипичных мастеров, которая привлекла к себе мировое внимание задолго до появления ее наиболее знаменитых представителей — Амати, Гварнери, Страдивари. Кроме того, родной город Монтеверди был расположен в районе, который для музыкальной культуры того времени играл такую же роль, какая в XVIII столетии принадлежала Вене, а в XIX — Парижу. Мантуя, где в годы владычества герцогов Гонзага были собраны первоклассные художественные силы; Феррара, пользующаяся репутацией самого передового в музыкальном отношении княжеского двора Европы; Венеция — центр музыкально-издательской деятельности Италии, родина ряда крупных композиторских школ, город, издавна привлекавший к себе художников разного толка; Парма, где работали виднейшие представители новых течений в музыке — мадригалист де Роре и автор органных произведений Меруло; Милан — крупный культурный центр; наконец, Флоренция, вошедшая в историю как главный очаг ренессансного гуманизма, — со всеми этими городами Кремона находилась в относительно близком соседстве. Новые художественные веяния долетали до Кремоны даже из княжеских дворов, находящихся по ту сторону Альп (в Баварии, Инсбруке, Граце). В духовном облике города немаловажный след оставил и университет, основанный за полтора века до рождения Монтеверди. Наконец, благоприятную музыкальную среду для молодых дарований обеспечивал Кремонский собор. В годы раннего детства и юности композитора его капеллу возглавлял Марк Антонио Инженьери — первый и единственный учитель Монтеверди.

Слава Инженьери как воспитателя одного из вели-

чайших мировых музыкантов затмила собой его другие достижения. Между тем при жизни он пользовался заслуженной известностью как выдающийся композитор нидерландской школы, автор месс и мадригалов \*. С его появлением в Кремоне — первоначально в качестве кантора, а затем руководителя капеллы в соборе — уровень музыкального профессионализма в городе резко повысился. Мы не располагаем конкретными сведениями о характере занятий Монтеверди с Инженьери. Но на основе знакомства с укоренившейся практикой церковного музицирования, ранними сочинениями Монтеверди и творчеством его учителя можно определенно заключить, что молодой композитор пел в хоре и воспитывался на строгой нидерландской полифонии. Хоровая музыка а саррелла образует основу музыкального мышления Монтеверди. Согласно утвердившейся в те годы педагогической системе, одновременно с уроками композиции Монтеверди овладевал и техникой вокального исполнения, игры на органе и струнных инструментах. Инженьери, который сам хорошо играл на виоле и создал при соборе оркестровую капеллу, по всей вероятности, развил у молодого Монтеверди и интерес к инструментальной культуре.

Атмосфера контрреформации, совпавшей по времени с периодом художественного формирования Монтеверди, определила характер его первых самостоятельных произведений. В 1582 году, то есть в возрасте пятнадцати лет, он опубликовал в крупном венецианском издательстве сборник духовных мотетов под латинским названием «Sacrae Cantionum» («Духовные напевы»). Год спустя вышел его второй опус «Духовные мадригалы» \*\*. Мотеты, созданные по существу подростком, говорят не только об удивительном уровне технического мастерства. В них ясно ощутимо новое начало, не гармонирующее со строгой школой, на которой молодой композитор был воспитан. И в самом деле, два следующих выпуска — «Сборник канцонетт» (1584) и «Первый сборник мадригалов» (1587) — хоть и без открытого вызова, но очень определенно знаменуют отход от ор-

\* Одно из духовных произведений Инженьери некогда даже приписывалось Палестрине.

\*\* Это произведение не дошло до нас, за исключением партии баса.

тодоксальной нидерландской полифонии и сближение со светской бытовой музыкой. Правда, на титульном листе своих изданий композитор продолжает называть себя учеником Инженьери, но даже и без тщательного анализа видно, что отныне пути учителя и ученика разошлись.

Мы мало знаем о жизни композитора на протяжении трех лет, последовавших за Первым сборником мадригалов. Бесспорно одно: в этот период Монтеверди начинает ощущать, что в духовном отношении он перерос Кремону, а в профессиональном — оставил далеко позади Инженьери и всю связанную с ним область культурной музыки. С помощью отца он предпринимает безуспешные попытки обосноваться в Милане, изучает произведения современных композиторов, познакомившие его с новейшими художественными веяниями, возможно, посещает университет. Фактических, документальных подтверждений последнего обстоятельства нет. Эта гипотеза основывается на предположении, что Балдассаре — сам высококультурный человек — вряд ли мирился бы с отсутствием общего образования у своего сына. Кроме того, к ней склоняет широта мысли, свойственная Монтеверди, его постоянное стремление связывать свои творческие задачи с гуманитарными идеями и эстетикой античности. И все же слишком многое противоречит такому предположению. Позднее Монтеверди признавался в том, что не владеет преческим языком, не понимает знаков античной метрики. В его письмах, свидетельствующих о незаурядном и дисциплинированном уме, ничто не говорит ни о сколько-нибудь широкой начитанности, ни о знакомстве с классической литературой по первоисточникам. На протяжении почти всей жизни композитор как будто испытывал по отношению к университетской среде нечто вроде комплекса неполноценности. По всей вероятности, широта его кругозора, глубина понимания гуманитарных проблем, выдвинутых искусством эпохи Ренессанса, пришли к нему не в результате систематически приобретенных знаний в рамках учебного заведения; они были следствием огромной природной умственной одаренности и острой восприимчивости к духовному пульсу времени. Как нельзя удивляться тому, что Пушкин и Лермонтов, Моцарт и Шуберт создали величайшие произведения в возрасте,

в котором большинство других молодых людей даже еще не определили круг своих интересов, так и к Монтеверди нельзя подходить с меркой человека среднего таланта. Если уже в двадцать лет он сумел найти свой путь в искусстве, порывающий с многовековыми профессиональными традициями, то отсутствие университетского образования не могло помешать ему постичь суть духовных веяний и животрепещущих эстетических проблем своей эпохи.

1590 год знаменует рубеж в жизни композитора. Появляется его Второй сборник мадригалов — в высшей степени самостоятельный и новаторский. Римская академия св. Цецилии избирает его своим членом — исключительный акт признания для молодого композитора. Наконец, по всей вероятности, с этого же времени ведет начало профессиональная связь Монтеверди с мантуанским двором\*. Ко времени появления Третьего сборника мадригалов, в 1592 году, он уже официально числится скрипачом (то есть исполнителем на виоле) при дворе герцога Винченцо I. Последнему и посвящен этот опус, принесший автору широкую славу. Вскоре Монтеверди переводят на более высокую должность певца, а начиная с 1601—1602 года он возглавляет всю музыкальную жизнь блестящего мантуанского двора\*\*.

Монтеверди прослужил в Мантуе до 1612 года. После этого более тридцати лет он жил и работал в Венеции. Тем не менее имя его неразрывно связано с Мантуей — настолько значительным для становления его самобытного творчества оказался двадцатилетний период службы у герцогов Гонзага. Работая в Венеции, он поддерживает тесную связь с Мантуей, продолжает сочинять для нее. Его творческие замыслы и соображения о музыке высказываются им в письмах, направляемых в Мантую. Незадолго до смерти семидесятишестилетний, физически обессиленный композитор пред-

\* У нас нет точных сведений о времени зачисления Монтеверди на штатную должность в Мантуе. Но есть причины полагать, что и до постоянной службы у герцога Винченцо I Монтеверди и его брат Джулио принимали эпизодическое участие в выступлениях мантуанского оркестра, когда особенно пышные празднества требовали пополненного музыкантского состава.

\*\* Точная дата не установлена. Известно лишь, что Паллавицино, предшественник Монтеверди по этой службе, скончался в 1601 г.

принимает утомительное, в конце измучившее его путешествие только ради того, чтобы посетить этот город. Невольно напрашивается мысль, что впечатления, связанные с Мантуей, были окрашены для композитора в радостные тона, что годы, проведенные там, должны были быть исключительно счастливыми.

А между тем дошедшие до нас письма композитора, касающиеся его службы у герцогов Гонзага, раскрывают картину такого бесправия, унижения и страдания, что биография Монтеверди может служить классическим материалом для книги о жизни художника в феодальной среде. Назначенное ему жалованье, мизерное с самого начала, оставалось позорно малым также и в период высшего творческого расцвета и мировой славы Монтеверди. Оно было неизмеримо меньше гонораров, уплачиваемых приезжим виртуозам для выступления в операх самого Монтеверди. К тому же и эти жалкие суммы не выплачивались согласно договору. Год за годом могущественный правитель, расходовавший баснословные суммы на поддержание внешнего блеска своего двора, экономил на «копейках», принадлежащих музыкантам, и систематически задерживал причитавшееся им жалованье. Вместе с тем требования, предъявляемые им к композитору, были не просто велики — они часто бывали непосильны. К каждому придворному празднеству Монтеверди предписывалось создавать такое огромное количество произведений, что в обычных условиях даже простой процесс их записи отнял бы все время, предоставленное для сочинения.

Деньги, заработанные невероятным трудом, приходилось буквально отвоевывать.

«Я должен был каждый день ходить к казначею и вымаливать у него деньги, которые по праву принадлежали мне. Видит бог, никогда в жизни я не испытывал большего душевного унижения, чем в тех случаях, когда мне приходилось ждать у него в прихожей»<sup>10</sup>, — вспоминал композитор много лет спустя. Все годы пребывания в Мантуе его непрерывно преследовали материальные заботы. Не раз он бывал на грани катастрофы.

Помимо материальной неустроенности, композитора угнетало и его положение при дворе, мало отличавшееся от положения слуги. Он жил в нездоровой сырой местности, и его часто лихорадило. Величайший музы-

кант своей эпохи не имел права принимать участие в каких бы то ни было профессиональных выступлениях, не связанных непосредственно с мантуанским двором. Прежде чем жениться на придворной певице Клаудии Каттанео, он должен был получить санкцию на брак у герцога. Неоднократные просьбы Монтеверди освободить его от службы попросту игнорировались. Даже в страшный для композитора год смерти жены, когда он находился в состоянии предельного нервного истощения, его не переставали терзать категорическими требованиями немедленно приступить к работе. В этот момент отец Монтеверди, доведенный до отчаяния, обратился от своего имени к герцогине Гонзага с просьбой разрешить композитору задержаться в Кремоне.

«Если он вернется в Мантую, то непосильные обязательства и нездоровый воздух скоро приведут к его смерти, и тяжесть воспитания его двух детей падет на меня, что будет ужасно из-за моего возраста и отсутствия денег»<sup>11</sup>, — пишет Балдассаре, уточняя, что все его средства растрочены не только в связи с болезнью и смертью Клаудии. Он напоминает, что когда Монтеверди по приказу герцога сопровождал его в путешествии по Европе, окончательно при этом разорившись, то жена его также жила у отца.

И все же Монтеверди пришлось вернуться в Мантую. Вместе с тем в 1612 году взошедшему на герцогский престол наследнику пришла в голову прихоть избавиться от братьев Монтеверди. И тогда композитор, уже пользовавшийся в то время общеевропейской славой, был освобожден от службы мгновенно и в очень грубой форме, на равных началах с Джулио — хорошим, но ничем не примечательным музыкантом.

Как много в этой картине напоминает взаимоотношения Гайдна и князей Эстергази, Моцарта и Зальцбургского архиепископа, Баха и герцога Веймарского! И, однако, если судить по письмам Монтеверди, ему удается сохранить внутреннюю независимость. Слишком часто в обращении к сильным мира сего у композитора прорываются наружу его негодование и возмущение при защите своего достоинства и своих прав. Вообще многое в дошедших до нас письмах композитора — от переменчивости настроений, непосредственно отражающихся на слоге письма и его внешнем виде, до трезвой лаконич-

ности выражения — больше напоминает строй чувств нашего современника, чем придворного музыканта «старого режима».

В венецианский период жизни мантуанские вельможи пять раз обращались к Монтеверди с приглашением вернуться к ним на службу. Но всякий раз композитор оставался неумолимым. Одно из писем, содержащих его отказ, дышит такой горечью и непрощенной обидой, с такими подробностями и свежестью воспоминания перечисляет композитор все удары самолюбия, нанесенные ему в Мантуе, что становится ясно — Монтеверди на всю жизнь сохранил чувство ненависти к угнетавшему его достоинство придворному образу жизни. Невольно напрашивается мысль, что именно в годы работы в Мантуе и зародилась идея последней оперы Монтеверди — идея, созревшая до высокого художественного обобщения через тридцать лет после того, как композитор покинул службу у герцогов Гонзага. Легко поверить в то, что Монтеверди отождествлял себя и свое положение в аристократической среде Мантуи с трагической судьбой знаменитого философа, жившего в древнем Риме. Драматургическая ось «Коронации Поппеи» — противопоставление Сенеки и Нерона — однозначно воспринимается как протест против порядка вещей, при котором высокие духовные натуры оказываются во власти грубых, ничтожных, но облеченных силой личностей.

Что же в таком случае заставляло Монтеверди сохранять связь с Мантуей до конца жизни? Почему в момент, когда ему нанесена смертельная обида, он все же возвращается на службу к Гонзага?

Блестящий княжеский двор, каким была Мантуя при герцогах Гонзага, допускал такой масштаб художественных экспериментов и возможностей духовного общения с крупными деятелями искусства, каких не знали ни музыканты, работающие для церкви, ни «свободные художники» послереволюционной Европы XIX века.

На первый взгляд это кажется невероятным. Общеизвестно тормозящее значение придворной эстетики для развития серьезной, подлинно драматической музыки. Для аристократического двора покровительство искусствам не было продиктовано художественными или этическими потребностями. Искусство было обязательным

атрибутом княжеского могущества, олицетворением его силы и богатства. Все крупные европейские княжества соперничали друг с другом в блеске и пышности художественной жизни. Величественная дворцовая архитектура и музыкальная драма были связаны с той же разновидностью светского тщеславия, которая проявлялась в роскошном убранстве апартаментов или в помпезных придворных церемониалах. Печать декоративного, изящно дивертисментного стиля, порожденного аристократической культурой, лежит на облике всего музыкального театра XVII — начала XVIII столетия. Стремлением вырваться из ее плена отмечен путь оперного искусства от самого Монтеверди до Глюка. И тем не менее просвещенное меценатство аристократической среды, не скованное материальными ограничениями, сыграло в высшей степени стимулирующую роль для светского музыкального творчества послеренессансной Европы. Особенно значительным был вклад придворной княжеской культуры в развитие музыкального театра\*.

Подобным центром просвещенного меценатства была Мантуя в бытность там Монтеверди. Главным образом благодаря деятельности герцога Гульельмо (умершего в 1586 году) этот двор стал средоточием ведущих художественных сил Италии\*\*. Имена Тассо, Гварини, Рубенса неразрывно связаны с Мантуей.

Сын и наследник Гульельмо Винченцо I, не обладавший ни размахом, ни организаторскими способностями отца, грубая, развратная и деспотическая натура, тем не менее был искренне предан искусству. К музыке и театру он испытывал подлинную страсть. Концерты, балеты, спектакли с музыкой, разного рода дивертисменты, длившиеся по нескольку часов, давались в его дворце чуть ли не каждую неделю, а дни празднеств и в особенности в карнавальном сезоне проходили в умо-

\* Как это ни парадоксально, но сама реформа Глюка, направленная на разрыв с аристократической эстетикой, осуществлялась при поддержке парижского двора и на сцене королевского театра.

Эту проблему автор подробно рассматривает в книге «Театр и симфония» (М., «Музыка», 1968, глава II — «Значение театра для музыкальной культуры классицизма»).

\*\* Любовь Гульельмо к музыке была так велика, что он даже занялся композицией, посылая свои произведения для отзыва и исполнения Палестрине.

помрачительной по богатству обстановке. Винченцо построил в Мантуе роскошный театр, выписывал для своих постановок самых выдающихся вокалистов-виртуозов Италии. Сам он также разъезжал по миру, знакомясь с художественными новинками и перенимая сценический и музыкальный опыт других дворов. В частности, в 1589 году Винченцо присутствовал во Флоренции на постановке интермедии Ринуччини «Борьба Аполлона с драконом», в которой участвовали, наравне с графом Барди, крупнейшие композиторы-новаторы — Пери, Каччини, Маренцио, Кавальери, Стриджо и другие. Это событие, которое можно считать непосредственным предвестником оперы, еще больше обострило интерес герцога к возможностям музыки в театре и подготовило появление в недалеком будущем первых музыкальных драм Монтеверди.

При всех тяготах придворной службы для Монтеверди пребывание в Мантуе означало прежде всего удовлетворение его собственной глубокой потребности сочинять светскую музыку. Изматывающие профессиональные обязательства не мешали ему осуществлять творческие поиски в самых широких масштабах и в направлении, близком его собственной художественной натуре. В придворной среде не боялись поисков нового, если только они не нарушали внешние требования придворно-светского дивертисмента; там старались не отставать от уровня последних достижений, стремились поражать мир новыми открытиями. При этом музыкальные достижения Мантуи были на виду у всей Европы. И Монтеверди в полной мере сознавал эти преимущества.

В описанный выше момент смерти жены, когда композитор, испытывая острую ненависть к Гонзага, возымел твердое намерение никогда более к ним не возвращаться, его решимость была сломлена одной фразой из письма его друга, летописца мантуанского двора Фоллини. Последний, уговаривая Монтеверди вернуться для участия в карнавальных празднествах 1608 года, пишет, что перед композитором открывается возможность «завоевать самую великую славу, которой дано наслаждаться человеку в этом мире»<sup>12</sup>.

И действительно, произведения, сочиненные Монтеверди в этот период для Мантуи, мгновенно покорили

современников, затмили в их оценке все дотопе созданное в музыке и вошли в искусство в одном ряду с самыми выдающимися явлениями мировой художественной классики.

Немаловажную роль в привязанности, которую испытывал Монтеверди к Мантуе, играл облик людей, с которыми он там общался. После провинциальной Кремоны Мантуя сразу поразила композитора своей блестящей средой — обилием талантливых, передовых, ищущих художников. Среди музыкантов Мантуи были люди с общеевропейской репутацией — такие, как мадригалист нидерландец Верт или Гастольди — композитор песенно-танцевальной музыки. Был среди них Саломоне Росси, впоследствии вошедший в историю как создатель жанра ансамблевой скрипичной сонаты. Отличающийся глубоким и разносторонним интеллектом, Росси особенно близко сошелся с Монтеверди. Следы влияния этих менее крупных музыкантов на творчество их великого современника говорят о том, что общение с ними было для Монтеверди стимулирующим и плодотворным. К «музыкальной колонии» Мантуи примыкали и мадригалисты Паллавичино, Стриджио, Виадана и ряд других. Очень глубокие и длительные отношения были у Монтеверди с поэтом и драматургом Алессандро Стриджио (сыном композитора), совместно с которым он создал свою первую музыкальную драму. В венецианский период Монтеверди вел со Стриджио регулярную многолетнюю переписку, делясь с ним своими творческими планами, размышлениями об искусстве, событиями жизни и творчества\*. Мы уже упоминали выше поэта Фоллини. Разумеется, общая атмосфера при дворе была далеко не идиллической. Придворные интриги и зависть коллег часто отравляли жизнь композитора. Но все это перекрывалось великой радостью общения с талантливыми, близкими ему по направлению мысли людьми. Не удивительно, что на закате дней композитора потянуло к месту, с которым были связаны самые изумительные по интенсивности впечатлений страницы его жизни.

\* Из этих писем мы черпаем сведения о всех не дошедших до нас произведениях Монтеверди.

К важным вехам биографии Монтеверди в мантуанский период относятся его два путешествия; по масштабам и понятиям XVI века они представляются интересными и необычными.

В 1595 году Винченцо Гонзага принял участие в военной кампании против турок, которые, владея значительной частью юго-восточной Европы, угрожали Австрии из Венгрии. Гонзага захватил с собой свиту слуг, в том числе и музыкантов, которые в перерывах между военными действиями развлекали блестящее общество аристократов. Во главе группы музыкантов был поставлен Монтеверди.

Гонзага и его свита пересекли Альпы, останавливались в Инсбруке, Праге и Вене и наконец достигли Венгрии, потратив в общей сложности на путешествие и военные действия около шести месяцев. Трудно установить, оказали ли впечатления этой поездки непосредственное воздействие на творчество Монтеверди. Прямых указаний на это в письмах Монтеверди не содержится. Однако невероятно, чтобы знакомство с новыми национальными культурами прошло мимо столь впечатлительного художника. Во всяком случае, сорок семь лет спустя, в последней своей опере композитор создаст образ женщины «варварокого» происхождения, очевидно завезенной в древний Рим с востока. Ее музыкальная характеристика строится на оборотах, чуждых сложившейся европейской мелодике, и заставляет думать, что композитор преломил в ней свои воспоминания о народной музыке, некогда услышанной им в Венгрии. Уже в наши дни, венгерские исследователи (например, Сабольчи) обратили внимание на родство между некоторыми оборотами музыкальной речи у Монтеверди (в частности, в «Поединке Танкреда и Клоринды», «Музыкальных шутках» и «Воинственных и Любовных Мадригалах») и характерными интонациями славянского и восточного фольклора<sup>13</sup>.

Очень глубокое впечатление произвели на композитора картины войны, которые он ясно помнил много лет спустя. Большинство биографов композитора сходится во мнении, что эти впечатления в значительной

мере определили круг образов последующего творчества Монтеверди\*.

Несколько лет спустя, в 1599 году, герцог совершил увеселительное путешествие на курорт во Фландрии и на этот раз вновь пожелал, чтобы Монтеверди сопровождал его. В этот раз они останавливаются в Тренте, Инсбруке, Базеле и Спа, а на обратном пути посещают Льеж, Антверпен и Брюссель. Согласно документу, составленному позднее братом Монтеверди Джулио (подробнее об этом см. ниже), композитор вынес из этого путешествия богатейшие музыкальные впечатления, в особенности в отношении французской музыки\*\*. Бесспорно, что произведения, созданные Монтеверди после путешествия, отличаются небывалой глубиной чувств, интеллектуальной зрелостью, широтой

\* При этом, как правило, ссылаются на военную тему в его музыке. Однако мой собственный опыт знакомства с творчеством Монтеверди не подтверждает мысли о тяготении композитора к образам войны. «Битва Танкреда и Клоринды», так же как и сцена битвы в опере «Возвращение Улисса на родину», являют собой типичное преломление образов поэзии в музыке без следов попытки воспроизвести реальную картину разрушения, ужаса и смерти, которые несет с собой война. Батальные образы в этих произведениях явно воспринимаются как олицетворение героики в ее условном, отвлеченно-возвышенном преломлении. Кроме того, военная тема в целом вовсе не столь уж существенна для Монтеверди. Что касается «Воинственных мадригалов», то там нет ни единого образа, связанного с войной. Подробнее об этом см. в главе «Мадригалы».

\*\* Фраза Джулио о французской песне «в новейшей манере» (moderno modo) по сей день является предметом дискуссий и разногласий. Некогда предполагалось, что речь идет о французской полифонической песне. Однако Прюньер (см. библиографию) разумно опроверг эту гипотезу, аргументируя тем, что французская полифоническая песня еще за полвека до того стала общеевропейским достоянием и не могла восприниматься как новое искусство. Он выдвинул предположение, что речь идет о сборниках песен Академии де Баиф (Лежена и Дюкоруа), созданных задолго до того, но опубликованных впервые только в конце XVI века. К этому мнению присоединяется современный исследователь Ле Ру (см. библиографию), который стремится доказать, что некоторые декламационные обороты в «Орфее» непосредственно заимствованы из ритмических структур («античных размеров»), разработанных в Академии де Баиф. Однако есть не меньше оснований думать, что речь идет о новой манере французского пения, так называемой «air de la cour», вошедшей впоследствии в оперную драматургию Люлли. Эти влияния действительно ощутимы в некоторых произведениях Монтеверди, созданных для сцены.

мысли. Подобно тому как приезд Монтеверди в Мантую после Кремоны сразу проявился в его обогащенном восприятии мира, так теперь «годы странствий», значительно расширившие кругозор композитора, дали жизнь произведениям небывалого совершенства. Четвертый и Пятый сборники мадригалов, появившиеся вскоре после возвращения композитора на родину (1603 и 1605 годы), знаменуют одну из вершин не только его собственного творчества, но и мировой хоровой культуры в целом.

Еще до выхода в свет эти произведения привлекли пристальное внимание музыкального мира. Именно с ними связывается прогремевшая в веках полемика между Артузи и Монтеверди.

В 1600 году болонский каноник и автор книги о строгом контрапункте Джованни Мария Артузи выпустил труд под названием «О несовершенстве современной музыки». Со страстной убежденностью и воинственным пылом он бичует в нем «порочные» тенденции, проявляющиеся в новейших произведениях и ведущие, по его мнению, музыкальное искусство к гибели. Основные аргументы Артузи опираются на примеры, заимствованные из мадригалов Монтеверди. Главное жало критики было направлено на мадригал «Жестокая Амарилли», которым открывается Пятый сборник. Монтеверди ответил на нападки Артузи, излагая собственное отношение к проблемам современной музыки. Ответ композитора повлек за собой два новых памфлета каноника, отмеченных еще большей непримиримостью.

Поскольку жизнь давно решила спор в пользу Монтеверди и имя Артузи вошло в историю как олицетворение воинствующей ограниченности (чуть ли не наравне с карикатурной фигурой бездарного педанта Бекмессера из вагнеровских «Мейстерзингеров»), то можно, казалось бы, и вовсе не задерживаться на этой полемике. Но на самом деле она нисколько не утратила своей актуальности. Выраженные в ней эстетические позиции не исчерпываются ни взаимоотношениями Монтеверди и Артузи, ни даже общей картиной сложных переломных путей в музыке XVI века в целом. По существу, речь идет о вечной проблеме конфликта между старым и новым в художественной психологии любого поколения.

Суть дела заключается в том, что Артузи и Мон-

верди жили в разных духовных мирах и разговаривали на разных языках. Монтеверди это великолепно понимал; именно такая мысль лежит в основе всех его эстетических высказываний, Артузи же и не подозревал о самой возможности разного видения мира и упорно воевал во имя «святых» принципов искусства.

Сокрушаясь по поводу упадка современной музыки, он обрушивается на произведения композиторской молодежи.

«Это какой-то сумбур чувств... — пишет он, — которого преднамеренно добиваются искатели нового, денно и ночью пишущие для инструментов в поисках новых эффектов... Они не понимают, что инструменты ведут их по ложному пути и что одно дело бродить ощупью, вслепую, и совсем другое действовать разумно, опираясь на законы здравого смысла...» \*.

В новой музыке, продолжает он, подразумевая мадригалы Монтеверди, «пестрота звучаний, смешение голосов, шум гармоний невыносимы для слуха... Честное слово, этот композитор противостоит всему, что прекрасно и благозвучно в музыкальном искусстве. Его музыка оскорбляет слух, вместо того чтобы услаждать его... Автор совершенно не принимает во внимание нормы музыки, забывает о ее цели. Я не могу понять, каким образом музыкант может не замечать нарушения правил, которое бросается в глаза даже малому ребенку...»

Главным предметом его нападок являлись монтевердиевские диссонансы (в частности, неприготовленная нона, за которой следовала неприготовленная септима).

«Мы, старые авторитеты, никогда не учили, что септаккорды можно использовать систематически и без подготовки. Эта новая практика носит просто скандальный характер», — заявляет он, призывая в свидетели своей правоты чуть ли не всех известных композиторов

\* Монтеверди в те годы почти совсем не писал для инструментов. За исключением нескольких мадригалов Пятого сборника все его остальные произведения предназначены для хора a cappella. Однако чутье Артузи не обмануло его. Хоровой стиль Монтеверди отмечен той красочной «хаотичностью», которая характерна для тембрового колорита и свободного «тематизма» зарождающейся инструментальной литературы. Все это резко противоречило законченному стилю нидерландской хоровой полифонии. Подробнее об этом см. в главе «Мадригалы».

современности (Поре, Палестрину, Меруло, Габриели, Гастольди, Лассо, де Монте, Верта и других) и свой собственный труд «Искусство контрапункта»<sup>14</sup>.

На фоне агрессивной манеры своего оппонента, который, выражаясь фигурально, непрерывно брызжет слюной и размахивает мечом, ответ Монтеверди поражает спокойной уверенностью тона. Становится ясно, что для него в этом споре не было ничего, что затрагивало бы его личные пристрастия. За каждым его словом слышится стремление к объективной истине, а не фанатическая ослепленность приверженца «вероисповедания». Композитор взялся за перо лишь в силу чувства ответственности перед теми своими современниками, которые тяготели к новой музыке и которых страстные выпады Артузи могли ввести в заблуждение.

Первый ответ Монтеверди содержится в предисловии к Пятому сборнику мадригалов. Он заверяет читателя в том, что современный композитор, «ищущий новых путей, сочиняет не безрассудно, а основываясь на правде», что он задумал научный труд, само название которого «Вторая практика», или «О совершенстве современной музыки», может удивить тех, кто «не представляет возможным существование другого метода сочинения, кроме преподанного Царлино», и что «кроме традиционной, есть и другая точка зрения на консонансы и диссонансы...»<sup>15</sup>. По существу, уже здесь сформулирована мысль о принципиальном расхождении ренессансной и новейшей музыки.

Постоянная занятость композиторским творчеством и другими обязанностями при дворе мешала Монтеверди приступить к осуществлению задуманного им теоретического труда. Поэтому он обратился с просьбой к своему брату Джулио изложить за него более подробно содержание предисловия к Пятому сборнику. Этот документ, известный под названием «Dichiaratione», или «Разъяснение»\*, был опубликован в сборнике Монтеверди «Scherzi Musicali» (1607). Он был задуман не как замена обещанного труда, а как уточнение и развитие мыслей Монтеверди, ранее сформулированных в слишком сжатой форме.

\* Точное название — «Разъяснение к письму напечатанному в Пятом сборнике мадригалов»<sup>16</sup>.

Джулио Монтеверди сначала вкратце рассказывает о творческом пути своего брата, затем шаг за шагом анализирует положения, высказанные композитором в предшествующем документе. Наиболее существенными представляются в нем следующие моменты.

Композитор поручает Джулио уточнить границы понятий «Первая практика» и «Вторая практика». К первой он причисляет композиторов традиционной нидерландской школы — ее «основоположника» Окегема\*, Жоскена Дебре, Пьера де Ларю, Жана Мутона, Гомберта, Клеменса-нон-Папа, Адриана Вилларта и, наконец, Джозеффо Царлино как ведущего теоретика этой школы. Ко второй он относит Чиприано де Роре, Инженьери, Маренцио, Верта, Лудзаски, Пери и Каччини, то есть композиторов, которые осуществляли поворот к светскому лирическому стилю, создавая новые мадригальные гармонии или разрабатывая принципы одногласного монодического письма. Сегодня мы не могли бы более точно характеризовать соотношение старых и новых тенденций в композиторском творчестве переломного XVI века.

Далее Монтеверди подчеркивает, что в новейшем творчестве изменилось соотношение слова и музыки. Основопологающим принципом «Второй практики» является господство слова: все музыкальные звучания возникают не из заранее разработанных и давно установленных законов гармонии, а из образа, заключенного в поэтическом тексте. Литературный текст является «важнейшим и главным элементом музыкального произведения» и «должен служить основой его критики».

Монтеверди определенно называет «Первую практику» старым искусством, а себя причисляет к современной школе. Вместе с тем Джулио подчеркивает, что его брат — преемник обеих школ. Он их в равной мере «уважает, восхваляет, почитает».

\* Характерно для исторического кругозора и проницательности мысли Монтеверди, что основоположником нидерландского стиля он называет Окегема, имя которого большинству его современников ничего не говорило. Сегодня принято приписывать эту роль композиторам так называемой Первой нидерландской школы — Данстеплу, Дюфай, Беншуа. Между тем нет никакого сомнения в том, что хоровой стиль, воспринимавшийся в XVI веке как «совершенное искусство», ведет начало не от Первой, а от Второй нидерландской школы, сформировавшейся под знаменем творчества Окегема.

До конца своих дней Монтеверди не переставал думать об осуществлении теоретического труда, задуманного им первоначально в пылу полемики с Артузи. Успело с тех пор истечь четверть века, нидерландская полифония полностью сошла со сцены, Монтеверди признан вождем современной музыки, и даже Артузи давно стал его поклонником. Но композитор в возрасте шестидесяти шести лет возвращается к теоретическому трактату под названием «Мелодия, или Вторая музыкальная практика», который он предполагает посвятить трем основам новейшей музыки — взаимоотношению слова и мелодии, гармонии и проблемам ритма. Сейчас внимание Монтеверди направлено не на то, чтобы отвоевать светской музыке право на существование и полностью эмансипировать ее от эстетики церковной полифонии. Проблема эта снята самим временем. Сейчас он отвечает теоретикам-гуманистам, которые продолжают верить, что в возрождении законов античной музыки кроется будущее европейского композиторского творчества и что возможно пренебречь законами композиции, выработавшимися в музыке последних веков. Великий художник-практик, разработавший основы музыкального языка новой эпохи, хочет ввести в круг своих представлений композиторскую молодежь, идущую по новым путям. Дошедшие до нас наброски этого не увидевшего жизнь труда говорят о редком сочетании в нем огромных практических знаний с удивительной широтой исторической и эстетической мысли\*.

Как ни важны и интересны теоретические высказывания Монтеверди, в наиболее убедительной форме его ответ Артузи содержится все же в его собственном творчестве. Сегодня, когда нас уже не отпугивает и не ослепляет нарушение законов нидерландской школы, мы в состоянии оценить художественную логичность

\* Собранные вместе теоретические высказывания Монтеверди представляют исключительный интерес. Помимо упомянутых выше Предисловия к Пятому сборнику мадригалов и «Разъяснения» Джулио Монтеверди, они содержатся также в письмах неизвестному корреспонденту от 22 октября 1633 г. и 2 февраля 1634 г. и в Предисловии к Восьмому сборнику мадригалов. Проанализировать высказывания и прогнозы Монтеверди в свете современных нам исторических, музыкально-исторических и эстетических познаний было бы в высшей степени увлекательно для специалиста-музыковеда.

всех монтевердиевских «невежеств». Он чувствовал по-иному, чем представители старого поколения, и оттого слышал по-иному. Его музыкальные формы выражения были потому свободны от гармонических трафаретов «совершенного искусства», что его мироощущение было далеко от мистической отвлеченности, воплощенной в религиозной музыке нидерландцев. Все его необычные новые обороты были рождены стремлением выразить в музыке реальные жизненные впечатления, или, как писал он сам, «правду». Осуществить это стремление ему помогали мысли и настроения, заключенные в поэтическом слове. «Музыка — служанка слова», — пишет он в цитированном выше документе. И действительно, только отталкиваясь от слова, удается постичь художественный смысл всех монтевердиевских «невежеств». Так, например, его неприготовленные диссонансы возникали как побочный эффект мелодического движения; каждый же поворот мелодии был, в свою очередь, рожден нюансом настроения, заключенным в слове.

Именно иным отношением к выразительным возможностям мелодии и отличается прежде всего новая мадригальная полифония Монтеверди от традиционной, нидерландской. Совершенно так же отпугивающие Артузи «смещение голосов», «пестрота звучаний» были найдены композитором не в погоне за «новыми эффектами», а как средство «перевода» на язык музыки чувств душевной боли, взволнованности, остроты восприятия мира, которые он услышал в поэтическом слове.

На протяжении долгого творческого пути композитор непрерывно обновлял свою речь, подчас изменяя отдельным выразительным приемам, некогда культивированным им с такой последовательностью и любовью. Но как бы ни видоизменялось самое звучание монтевердиевской музыки, в основе его неизменно лежал общий принцип подчинения музыки поэтическому образу, который был впервые им найден и сформулирован в период безраздельного увлечения хорovým мадригалом а *capella*.

Полемика с Артузи совпала по времени с событием, которое по праву можно назвать самым значительным во всем творческом пути Монтеверди. Оно определило круг главных художественных интересов композитора на протяжении всей остальной жизни, с наибольшей

полной раскрыло возможности его дарования и обеспечило ему непреходящую мировую славу.

Речь идет о рождении музыкальной драмы\*.

В 1597 году при флорентийском дворе был осуществлен спектакль в новом театральном жанре с музыкой, характеризованном его создателями как «*dramma per musica*», что означает в переводе «драма через музыку», или «драма средствами музыки». Группе композиторов и теоретиков-гуманистов (известных как кружок Барди — Корси), упорно искавших пути к возрождению античной трагедии, удалось, наконец, реализовать свои устремления и создать своеобразный вид музыкально-драматического искусства, вошедший впоследствии в мировую культуру под названием оперы. Первое детище флорентийцев не дошло до нас, и судить о нем невозможно\*\*. Но следующие два произведения подобного рода — «Эвридика» Пери и «Эвридика» Каччини — дают ясное представление о разработанном флорентийцами новом музыкально-драматическом стиле, который проложил исторический рубеж между музыкальным искусством Ренессанса и творчеством последующей трехвековой эпохи.

Великое значение флорентийской *dramma per musica* заключается в том, что при всех ее крупных несовершенствах (которые именно Монтеверди было суждено преодолеть)\*\*\* в ней уже были выражены важнейшие признаки музыки будущего; они осветили весь дальнейший путь композиторского творчества Европы на протяжении по крайней мере двух столетий. Новаторская сущность флорентийской оперы сказалась в том, что, во-первых, генеральный путь развития музыкального творчества отныне оказался неотделим от светских, драматических образов театра; во-вторых, их главным средством выражения в музыке стала монодия, приведшая к утверждению мелодического гомофонно-

\* Это явление было освещено во многих сотнях трудов, и подробное рассмотрение деталей его возникновения, всех предпосылок и последствий не укладывается в рамки настоящей главы. Мы по необходимости вкратце затронем здесь лишь те аспекты проблемы, которые непосредственно сопрягаются с творческой эволюцией Монтеверди.

\*\* «Дафна» на текст Оттавио Ринуччини с музыкой Якопо Пери.

\*\*\* Подробнее об этом см. в главе «Орфей».

гармонического стиля; в-третьих, разработанный флорентийцами синтез музыки и слова под названием «stile recitativo» (то есть «речитативный стиль») лег в основу всего будущего оперного искусства вплоть до нашей современности.

На постановке оперы Пери «Эвридика» в 1600 году гостем флорентийского двора был герцог Гонзага (не исключено, что вместе с ним приехал и Монтеверди). Винченцо мгновенно воспламенился желанием осуществить подобное начинание у себя, в Мантуе. Именно так родилась первая опера Монтеверди «Орфей», приуроченная к карнавалному сезону 1607 года. Годом спустя при сходных обстоятельствах увидела свет вторая его музыкальная драма «Ариадна». Обе эти драмы, в особенности вторая, потрясли души слушателей так, как ни одно другое дотоле созданное светское произведение в музыке. Жанр *dramma per musica* настолько точно соответствовал характеру монтевердиевского дарования, настолько более полно, чем мадригал, удовлетворял его стремлениям к изображению драматизма человеческих страстей, что отныне творческая мысль композитора сосредоточилась на опере. Он более не мог быть счастлив вне сочинения для театра. Сильнейшие влияния найденного им оперного стиля ощутимы и в других произведениях Монтеверди конца мантуанского периода. Они проникают не только в музыку, предназначенную для сцены, например в типичный придворный дивертисмент «Балет неблагоприятных» (1608). Мы их узнаем и в изумительной по своей оригинальности «Литании девы Марии» (1610), где слышатся чуть ли не прямые цитаты из недавно сочиненных музыкальных драм композитора.

Можно сказать, что если флорентийцы наметили главные принципы будущей музыкальной драмы, то жизнеспособными их сделал Монтеверди. Произведения Пери и Каччини были отмечены чертами теоретической абстракции, угрожавшей будущему созданного ими жанра. Монтеверди же вдохнул жизнь в это детище гуманистической культуры тем, что внедрил в нее веками отстоявшиеся приемы музыкальной выразительности. Даже монодический стиль, играющий главную роль в художественных приемах оперы, заимствован им не из античной лирики, как это было у флорентийцев.

Он был разработан в его собственном мадригальном творчестве как результат стремления с максимальной точностью и полнотой воплотить в музыке детали и настроение лирического поэтического текста. Как бы ни называли в свое время одnogолосное пение в «Орфее», оно является на самом деле не столько монодией в духе флорентийцев, сколько мелодией в нашем современном понимании слова.

Свободная декламация и оформленная песенная мелодичность; хоры полифонической традиции и хоры в театральной декоративной манере; старинная модальность и современный мажорно-минорный лад; архаические последования в гармонии в сочетании с модуляциями, диссонансами, хроматизмами, рожденными тональностью; архаизировавшиеся инструментальные тембры и новейшие формы оркестровки и концертирования; элементы античной ритмики и ясная народнотанцевальная моторность — трудно даже перечислить все выразительные средства музыки переломного XVI века, с которыми преемственно связан язык первых опер Монтеверди. Однако подобно тому, как невозможно, например, через многообразные истоки творчества Шопена постичь его неповторимую индивидуальность, так и в операх Монтеверди важны не столько их далеко идущие связи, сколько новизна и цельность стиля. Монтеверди выбрал из «Первой» и «Второй» практики (то есть прошлого и новейшего) то, что отвечало его концепции музыкальной драмы. Отбирая, упорядочивая и своеобразно претворяя многообразные черты музыки XVI века, подчиняя их своей главной творческой задаче, он создал законченный оперный стиль, отличающийся небывалой лирической и драматической выразительностью.

Если мадригалы еще раньше принесли композитору признание и за пределами Италии, то сейчас его оперы завоевали ему подлинно мировую славу. За Монтеверди утвердилось репутация самого крупного музыканта современности.

По странной прихоти судьбы этот величайший взлет творческой фантазии и внешнего профессионального успеха сопровождался для композитора невероятно тяжелыми испытаниями — быть может, самыми тяжелыми, которые ему пришлось когда-либо пережить. Ман-

туанский период, отмеченный появлением ряда подлинно классических, бессмертных произведений, закончился глубоко трагическими событиями в личной жизни Монтеверди и одновременно полнейшим расстройством его материальных дел. В сорок пять лет автор знаменитых мадригалов и опер оказался без службы и без средств к существованию. Потеряв горячо любимую жену\*, обремененный серьезными заботами по воспитанию своих двух малолетних сыновей, Монтеверди начал поиски нового места работы. Парадоксальным образом сама слава композитора служила препятствием к его устройству. Художнику подобного масштаба никто не решался предложить место при второстепенном княжеском дворе или заурядном церковном приходе. Целый год прошел в неопределенности. И только когда при соборе св. Марка освободилась, благодаря случаю, должность руководителя капеллы, перед Монтеверди наконец открылась возможность занять место, достойное его таланта и репутации. В начале 1613 года он переехал в Венецию и принял на себя новые обязанности, с которыми оставался связан до последних лет жизни.

## 5

С первых дней привольное существование в Венеции очаровало Монтеверди. Тревога, озабоченность, уныние, в которых он пребывал все последнее время в Мантуе, сменились чувством уверенности и спокойствия, обновившими его душевные силы. В письме к Стриджио, написанном семь лет спустя после переезда в Венецию, он все еще говорит о своей новой службе в восторженных тонах\*\*.

Композитору, возглавившему музыкальную жизнь одного из крупнейших европейских соборов, была предоставлена полная свобода действий. Он не знал мелочного вмешательства начальства; его инициатива неизменно встречалась с уважительной готовностью пойти ей навстречу; исполнение его музыки собирало многотысячные восторженные толпы, немислимые даже в

\* По свидетельству биографов, Клаудиа была единственной любовью в жизни Монтеверди.

\*\* Он называет ее «dolcissima», то есть «приятнейшая».



Венецианский карнавал

самом крупном придворном театре\*. Щедрое денежное вознаграждение не сопровождалось никакими ограничительными условиями в смысле профессиональной деятельности. И Монтеверди широко пользовался этой привилегией. В Венеции было много богатых аристократических домов, вся жизнь которых сосредоточивалась на развлечениях. Каждое из ведущих семейств Венеции (Контарини, Гримани, Фоскарини, Джустиниани, Мочениго и др.) могло соперничать с герцогами Гонзага по блеску и пышности оформления своих празднеств. Светская музыкальная жизнь протекала в Венеции в высшей степени интенсивно и принимала яркие красочные формы, характерные для всей культуры этого «полуязыческого» города, куда стекались прожигатели жизни и искатели приключений из всех стран Европы. Монтеверди охотно принимал участие в музыкальном оформлении торжественных светских событий. В частности, для подобного случая в доме аристократа Мочениго был создан его знаменитый «Поединок Танкреда и Клоринды».

Можно с уверенностью сказать, что расцвет первых публичных оперных театров в Венеции, относящийся к середине XVII века, был основательно подготовлен практикой сценических дивертисментов в частных домах ее богатых патрициев.

Насколько можно судить, искания Монтеверди в Венеции не уступают по масштабности и плодотворности его работе предшествующих лет. Более того, — они охватывают и явления, почти не представленные в творчестве мантуанского периода.

Ему приходилось теперь по долгу службы писать много духовной музыки. Как только громадная художественная инициатива Монтеверди оказалась направленной в эту сферу, он нашел здесь свой собственный путь, отличавшийся от господствовавших тенденций в церковной музыке XVII века\*\*. Далекое не все созданное Монтеверди для собора св. Марка дошло до нас.

\* Крупные церковные праздники, как правило, проходили не только внутри собора. Они включали многолюдные процессии на улицах.

\*\* Монтеверди и раньше писал для придворной церкви в Мантуе. Однако тогда эта область была для него в целом второстепенной. Подробнее об этом см. в главе «Духовные произведения».

Однако и тот материал, которым мы располагаем, говорит о серьезных творческих поисках.

Кроме того, внимание Монтеверди продолжает привлекать мадригал — его верный спутник на протяжении всего творческого пути. В Венеции композитор подготовил к печати и опубликовал Шестой сборник, сочиненный еще в Мантуе (1614), и создал два новых аналогичных — Седьмой (1619) и Восьмой (1638).

Последние два опуса, резко отличные по музыкальным средствам от более ранних произведений для хора a cappella, явно принадлежат уже к иной музыкально-стилистической эпохе. И все же было бы заблуждением полагать, что формы выражения мадригала сейчас оказались поглощенными музыкальным языком оперы. У Монтеверди было удивительно развитое чувство жанра, и специфика мадригала, как искусства в принципе многоголосного и камерно-утонченного, до конца сохраняется во всех произведениях композитора в этом жанре. Вместе с тем нет никакого сомнения в том, что особый строй венецианских мадригалов, свойственное им развитое инструментальное начало отражает характерный склад мышления, связывающийся с оперной эпохой.

Наконец, львиную долю творческой энергии Монтеверди поглощали светские сценические произведения. Особенно острый интерес он испытывал к собственно музыкальной драме, хотя не пренебрегал и более традиционными придворными дивертисментами; оказии для их сочинения представлялись значительно более часто, чем для собственно опер (мы писали выше о продолжавшихся связях Монтеверди с мантуанским театром; эпизодические контакты у него наместились в этом же плане с рядом других городов — Пармой, Болоньей, Туринном, Миланом, Веной и др.). Сопоставление первой оперы композитора — «Орфей» — с его последними венецианскими драмами говорит об огромном пройденном пути, о непрекращающейся работе воображения и все совершенствовавшихся приемах композиторской техники. Судя по дошедшим до нас письмам композитора, его мысль почти непрерывно была занята музыкальной драмой.

И в этом главная причина того, что при превосходных внешних условиях существования венецианский

период жизни композитора был все же существенно омрачен. В силу обстоятельств композитор был вынужден отдавать предпочтение работе в области церковной музыки. При его высокой личной и художественной добросовестности, его способности вносить творческий элемент в каждое свое начинание он отдался обязанностям руководителя церковной капеллы без оговорок и компромиссов, постепенно поднимая на небывалую высоту уровень музыкального богослужения в соборе св. Марка. Монтеверди не тяготился тем, что его работа выполнялась «на заказ». За исключением мадригалов все его произведения создавались таким образом. Одной из наиболее характерных особенностей Монтеверди было умение великолепно приспосабливаться к внешним требованиям и ограничениям, извлекая из них дополнительный стимул для творческой фантазии. Если под его пером хоровое письмо а саррелла стало выразителем обостренных лирических переживаний, а карнавальная дивертисмент преобразовался в глубокую драму чувств, то требования церковного ритуала вовсе не должны были быть для него стеснительными (тем более, что Монтеверди сам был верующим католиком). Его непрерывно терзало другое — постоянная необходимость отрываться от поглощавшего его оперного замысла, иногда в самом разгаре работы, ради того, чтобы успеть выполнить заказ, приуроченный к определенному церковному дню. Не раз композитор вынужден был «становиться на горло собственной пеоне».

И еще одно обстоятельство бросало мрачную тень на его жизнь в венецианский период. Самые крупные и значительные его произведения оставались неопубликованными. Грандиозные мессы и другие крупномасштабные жанры, связанные с торжественными церемониями, продолжали лежать после исполнения в виде мертвых рукописей. Еще меньше повезло его оперным партитурам. Рукописи произведений, созданных для театра Гонзага, были уничтожены во время разгрома, учиненного в Мантуе в 1630 году австрийскими войсками. Все же, что было написано для венецианских дворцов и Пармы, валялось где-то в придворных архивах и затерялось, прежде чем успело стать достоянием широкой публики. Резонанс величайших монтевердиевских творений по необходимости ограничивался непосред-

венной реакцией слушателей, присутствовавших при исполнении. Музыка, создававшаяся на вершине вдохновения и в напряженных творческих поисках, не имела последующей жизни. Монтеверди не мог воспринимать это иначе как трагедию.

Наконец, все больше и больше композитор осознает разрыв между собственными творческими интересами и новейшими течениями в музыке.

Признанный величайшим из всех живущих музыкантов, гордость Италии, авторитет для своих коллег, Монтеверди тем не менее ощущает духовное одиночество. Новый музыкальный стиль, создание которого является его заслугой в большей мере, чем любого другого современника, принимает в новой обстановке направленность, чуждую его творчеству. Музыкальные вкусы всецело подчинены легким песням и ариеттам, созданным новыми модными композиторами. Глубина и серьезность музыки ренессансной традиции — будь то в сфере церковной мессы или хорового мадригала (Маренцио, Джезуальдо, Верта, самого Монтеверди) — не находит отклика. Многоголосный мадригал полностью сходит со сцены. Академические устремления композиторов-гуманистов воспринимаются как архаика. Проблемы, занимавшие умы ровесников Монтеверди в дни его молодости, никого более не интересуют. Композитор, который постоянно видит перед собой знаки преклонения и почета, тем не менее понимает, что в глазах молодых композиторов (Кавалли, Гранди, Пезенти, Роветта и др.), многие из которых были его собственными учениками, он начинает «безнадежно устаревать»\*.

И в личную жизнь его вторгаются катастрофические события, которые разрушают радостное мироощущение и усиливают предчувствие «заката».

Сначала младший сын Монтеверди, Массимилиано, молодой медик, подвергается в конце 1627 года аресту

\* Подробнее об этом см. в главе «Коронация Поппеи». Мне представляется, что среди композиторов молодого поколения наибольшей близостью к Монтеверди отмечен немецкий композитор Генрих Шютц, приезжавший в Венецию в бытность там Монтеверди и глубоко преклонявшийся перед его мастерством. Шютц сочинил в его честь духовную песню, основывающуюся на тематическом материале двух произведений Монтеверди из «*Scherzi musicali*» 1632 г. — «Зефир вернулся» и «Вооружив сердце».

за чтение недозволенной литературы. Тревога за сына сопровождается лихорадочными поисками «связей», способных открыть ему доступ к инквизиторам. В конце концов ценой мучительных унижений и больших материальных затрат он добивается через несколько месяцев освобождения юноши. Вслед за тем страшная эпидемия чумы уносит в могилу его другого сына, Франческо, талантливого музыканта, работавшего у отца в капелле св. Марка\*.

В конце 1631 года Венеция устраивает грандиозный молебен по случаю освобождения от чумы, на котором исполняется торжественная месса, специально сочиненная для этого случая Монтеверди. Однако ни для самого города, ни для Монтеверди прежняя жизнь не восстанавливается. Венеция, основательно потрясенная эпидемией, переживает упадок вследствие нашествия вражеских войск в близлежащие к ней районы. Наступившее после этого затишье приносит с собой мертвый застой в еще недавно бурлящий весельем город. А в душевном мире композитора параллельно происходят какие-то глубинные процессы, отражающие уход от прежних жизненных страстей. Человек редкой независимости взглядов и поступков, он тем не менее принимает духовный сан\*\*. Старые друзья постепенно исчезают из его кругозора; ни одно письмо Монтеверди после 1634 года не дошло до нас. Угасает его острый интерес к естественным наукам, который проявлялся у него с 20-х годов (Монтеверди даже сам производил алхимические опыты). Прежняя бурная деятельность уступает место склонности к философскому размышлению. У него появляется, в частности, потребность как бы подвести итоги, определить место и значение собственного вклада в развитие мировой музыки.

К концу 30-х годов относится документ — Предисловие к Восьмому сборнику мадригалов, в котором с

\* Точная дата смерти Франческо не установлена. Известно лишь, что 28 ноября 1631 г. он был вместе с отцом на молебне по случаю освобождения от чумы. Согласно некоторым новейшим данным от чумы погиб не Франческо, а Массимилиано.

\*\* Мы не располагаем точными данными, касающимися времени и обстоятельств, связанных с этим событием. На титульном листе «Scherzi musicali», изданных в 1632 г., впервые обозначен духовный сан композитора.

удивительной пронизательностью и обобщенностью мысли Монтеверди определяет сущность переворота, осуществленного им самим в искусстве<sup>17</sup>.

Формулируя границы выразительности старинной, ренессансной музыки как искусства «религиозного, сверхличного, проникнутого величественной серьезностью», он настойчиво повторяет, что ни у одного из композиторов прошлого ему не удалось обнаружить выражение «взволнованного» состояния, в то время как примеры музыки «мягкой» или «умеренной» встречаются во множестве<sup>18\*</sup>. На этом историческом фоне композитор усиленно подчеркивает то новое, что привнесли в музыкальную выразительность его собственные художественные искания. «Я осознал, что контрасты трогают наши души больше, чем что-либо другое, а цель подлинной музыки — взволновать душу...»<sup>19</sup> Точно и лаконично он поясняет, как поставил перед собой цель найти в музыке выражение крайней страсти и взволнованности и как при помощи драматических образов Тассо первый среди всех современных композиторов наметил круг выразительных приемов, послуживших основой «взволнованного стиля» («*stile concitato*»).

На дошедшем до нас портрете Монтеверди, относящемся к 30-м годам, его лицо овеяно бесконечной грустью. За взглядом — как всегда умным и пронизательным — прочитывается мысль: «Все в прошлом».

Но этому тихому угасанию не суждено было свершиться. К семидесятилетию Монтеверди судьба уготовила подарок, который принес композитору вторую творческую молодость, а миру — величайший шедевр оперной классики.

В 1637 году в Венеции, постепенно вышедшей из состояния кризиса, вызванного чумой и войной, был открыт первый в мире так называемый «публичный» оперный театр. Успех его был так велик, что к 1641 году в Венеции одновременно работали четыре подобных театра (к концу века их стало шестнадцать)<sup>\*\*</sup>. Первое опер-

\* Монтеверди употребляет определения: «*concitato*», «*molle*», «*temperato*».

\*\* На самом деле все они принадлежали соперничавшим друг с другом семьям венецианских патрициев. Так, театр Сан Кассиано принадлежал семейству Трон, Сан Джованни и Паоло — семье Гримачи, Сан Моисе — Вендрамини и т. д. (свои названия театры заим-

ное произведение, вынесенное на суд широкой венецианской публики, принадлежало не Монтеверди, а римскому композитору Манелли\*, с инициативой которого в большой мере связано возрождение светской музыкальной жизни Венеции конца 30-х годов. Но уже для следующего открывшегося театра — Сан Джованни и Паоло — Монтеверди сочинил оперу «Адонис» (1639). Год спустя третий театр — Сан Моисе — начал свою жизнь монтевердиевской «Ариадной» (по всей вероятности, во второй ее редакции), которая не сходила со сцены в течение целого года. Затем на протяжении двух последующих лет венецианские театры осуществили постановки трех других опер Монтеверди — «Возвращение Улисса на родину» (сочиненной в 1640 году для Болоньи), «Свадьба Энея и Лавинии» (1641) и «Коронация Поппеи» (1642). Расцвет венецианской оперы, положивший начало многовековому всемирному господству итальянской оперной школы, неразрывно связывается с именем Монтеверди.

Сорок лет существования музыкальной драмы до венецианской оперы в большой мере определили традиции последней. Родовая связь оперных спектаклей с придворным дивертисментом придала им черты декоративной зрелищности и фантастики и обязательную мифологическую основу сюжета\*\*. Вместе с тем, открыв свои двери городскому плембу, венецианский оперный театр должен был приспособиться к его демократическим вкусам и запросам. Под влиянием театральной драмы, имеющей многовековые народные традиции и именно в этот период достигшей своего апогея в творчестве Шекспира, испанской и итальянской комедии и классицистской трагедии, облик ранней оперы существенно изменился. Черты бытовой комедии и реалистические детали жизни ворвались в придворный спектакль, видоизменив его отвлеченную мифологическую атмосферу, а стилистические особенности народно-бытовых песен оставили суще-

ствовали непосредственно из названий церковных приходов, в районах которых находились). Этот новый вид коммерческого предпринимательства свидетельствует о громадной популярности нового музыкально-театрального жанра, родившегося на пороге XVII века.

\* «Андромеда» в театре Сан Кассиано в 1637 г.

\*\* Подробнее об этом см. в главе «Орфей».

ственный след в ее музыкально-выразительных средствах. Монтеверди, действуя как было для него обычно, то есть не разрушая внешние формы жанра, создавал в рамках сложившихся оперных традиций произведения, изумительные по богатству идей, совершенству формального воплощения, серьезности и глубине мысли. Последняя опера Монтеверди — «Коронация Поппеи» — опередила все, созданное в оперном театре до Моцарта.

Знакомство с венецианскими драмами Монтеверди само по себе достаточно для того, чтобы понять, с какой глубокой продуманностью и ясностью эстетической концепции подходил композитор к их созданию.

Работа над музыкой для сцены привела Монтеверди к тесному контакту с литераторами, занятыми разработкой проблем новейшей драмы. Помимо мантуанца Стриджио, он общался профессионально с флорентийцами Ринуччини и Строчи, а в самые последние годы — с венецианцами Бадоаро и Бузенелло. Оба последних принадлежали к итальянскому литературному движению, восставшему против господства мифологической пасторали и сознательно культивировавшему в драме исторические сюжеты. Эта молодежь поставила под сомнение незыблемость аристотелевских (то есть классицистских) требований единства времени, места и действия, добываясь права строить драму на образах великой героической страсти, вводить разветвленные второстепенные сюжеты, неожиданно вторгающиеся в основную линию и иногда даже оттесняющие ее на второй план.

«Если бы Аристотель жил в XVII веке, — пишет Бадоаро, — он бы сформулировал законы, отвечающие духу нашего времени, которое стремится выразить великие человеческие страсти. Современных драматургов привлекают героические исторические личности или такие мифологические фигуры, которые наделены героической сущностью, но отнюдь не пасторальная лирика»<sup>20</sup>.

Любовь к необычному, необузданному, многопланово-контрастному и пестрому определила новый стиль итальянской драмы XVII века, известный под названием «саргиссио» или даже «саргиссио бизагге» (то есть «причудливый каприз»). Монтеверди сочувствовал этим иска-

приятием, знаменовавшим поворот от ренессансного «классицизма» к театру стиля барокко. Как и молодые венецианские литераторы, он исчерпал интерес к условной пасторальной лирике и абстрактным мифологическим сюжетам. Тем более интересно, что при важнейших точках соприкосновения с современной драмой Монтеверди — создатель оперы барокко — требует от своих соавторов особого построения либретто, которое существенно отличалось бы от структуры современной театральной пьесы.

Бадоаро вспоминает, как настойчиво требовал от него композитор удаления всего нарочито причудливого и загромождающего, как целеустремленно вел развитие сюжета к тому, чтобы он концентрировался вокруг главной героической личности. Отказываясь от аристотелевских законов построения драмы, он, однако, вовсе не безоговорочно присоединяется к драматургии «причудливо-капризного» склада. Правда, переживания второстепенных персонажей его опер приобретают преувеличенные пропорции, становясь важными и значительными. Так, даже образы слуг в операх «Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи» нарисованы с полной серьезностью и глубокой симпатией. Но тяготение Монтеверди к этим «второстепенным» элементам драмы возникало не из стремления к антиклассицистской, барочной структуре, а из глубокой заинтересованности в человеке. Если в первой своей опере — «Орфей» — композитор воплотил в музыке обобщенные образы страдания, то сейчас он хочет выразить музыкальными средствами конкретность духовного мира и реальной жизни человека во всей сложности и многообразии. Его глубоко захватывают разные социальные слои современного общества и типы встречающихся в жизни людей — от наивных юношей до мудрецов, от королей до слуг, от обжор и развратников до высоких духовных личностей. Он пленен идеей изобразить в музыке и разные психологические состояния одного и того же лица\*. Опера, бывшая дотоле развлекательным мифологическим спектаклем, становится у Монтеверди реалистической драмой, средством выражения всей его жизненной философии и

\* Эта проблема подробно обсуждается в письмах к Стриджио в связи с работой над потерянной оперой «Мнимая сумасшедшая».

нравственного опыта, формой художественной пропаганды возвышенного и благородного начала человеческой сущности. Все это с исключительным совершенством воплощено в последнем оперном произведении композитора — обобщении и итоге его долгого творческого пути.

Работа над «Коронацией Поппеи» как будто исчерпала силы композитора. Завершив ее, он почувствовал приближение смерти. В мае 1643 года Монтеверди принял путешествие по местам, где были проведены его детство, юность и лучшие годы зрелости, как бы прощаясь с ними. Вернувшись в Венецию осенью, он серьезно занемог и двадцать девятого ноября скончался.

Болезнь и смерть композитора вызвали широчайший резонанс не только в Италии, но и далеко за ее пределами.

В первые годы после кончины Монтеверди его оперы продолжали ставиться в венецианских и неаполитанских театрах, а отдельные мадригалы и духовные произведения выходили в виде посмертных публикаций. Но уже к концу века новые веяния вытеснили искусство этого великого художника, громадный талант и выдающийся интеллект которого внесли фундаментальный вклад в каждую затронутую им область музыкального творчества.

## МАДРИГАЛЫ

## 1

Путь, пройденный Монтеверди от юности до глубокой старости, последовательно и детально запечатлен в его мадригалах. Они составили восемь сборников, опубликованных при жизни автора\*. Первый появился, когда композитор едва достиг двадцатилетнего возраста, последний — когда ему перевалило за семьдесят. О мадригалах Монтеверди часто говорят как о «дневнике художника» — настолько естественной для него была эта форма выражения, настолько непосредственно отражены в этих «хоровых поэмах» все творческие проблемы, возникавшие перед композитором на протяжении его жизни.

Роль мадригала в творчестве Монтеверди заставляет вспомнить значение квартета для Гайдна или фортепианной сонаты для Бетховена. Как известно, именно в квартете первый венский классик нашел систему художественных образов, которая позднее легла в основу классической симфонии. Однако с рождением симфонии Гайдн не только не утратил интерес к квартету, но до

\* После смерти Монтеверди вышел в свет Девятый сборник, включающий некоторые ранее опубликованные мадригалы и многие другие, дотоле неиздававшиеся. Точная датировка последних пока не представляется возможной. Известно, что Монтеверди сочинил также мадригальный цикл на текст Стррци «Пять братьев» («I cinque fratelli»), который не дошел до нас.

последних лет жизни продолжал интенсивные поиски в рамках этого камерного жанра. Совершенно так же в фортепианных сонатах Бетховена отражен сложный, многогранный, непрерывно обогащающийся мир композитора. Если симфонии появлялись у него как итог важного периода исканий, то фортепианные сонаты олицетворяют сам процесс творческих поисков. При формальной законченности и яркой индивидуальности каждой сонаты, все вместе они создают целостную картину становления «бетховенского стиля». Именно такую же роль играл мадригал в искусстве Монтеверди.

Однако, в отличие от гайдновского квартета и бетховенской сонаты, мадригал — единственная область творчества композитора, которая дает нам представление о процессе его непрерывного духовного роста. Проследить это на его драмах нельзя, так как до нас дошли только первая и две последние оперы Монтеверди, отделенные друг от друга более чем тридцатилетним периодом. Культовые произведения композитора, в целом менее изученные, чем другие области его творчества, находятся несколько в стороне от главного русла развития художественной индивидуальности Монтеверди и его целенаправленных поисков нового. Материал же мадригалов так богат сам по себе и так тесно связан с музыкой известных нам опер композитора, что он достаточно широко отражает общую эволюцию Монтеверди, а попутно и крупные сдвиги, характеризовавшие музыкальное творчество Европы на рубеже XVI и XVII столетий.

Нет ничего удивительного в том, что молодой Монтеверди сосредоточил свое внимание на мадригале. В десятилетия, предшествовавшие появлению музыкальной драмы, именно мадригал олицетворял наиболее передовые и перспективные устремления эпохи. Интерес Монтеверди к этому виду творчества естествен и закономерен. Необычно в нем только то, что первый классик оперы сохранял любовь к избранному жанру своей молодости и после рождения музыкальной драмы, даже тогда, когда все другие композиторы исчерпали интерес к нему. Для Монтеверди же верность искусству ушедшей эпохи нисколько не противоречила острому и неугасающему увлечению музыкальным театром. До конца жизни он пользовался выразительными приемами мадри-

гала. Разумеется, завоевания нового, «оперного» века обогатили и видоизменили этот ренессансный вид искусства. Но при этом они не нарушили сколько-нибудь существенно его сложившуюся художественную систему. Мадригал остается у Монтеверди до конца жанром принципиально многоплановым, если не полифоническим в традиционном смысле; до конца он сохраняет свой углубленно-лирический и камерный облик, новаторскую сущность и высокий интеллектуальный уровень.

Для музыки второй половины XVI века мадригал — не просто художественный жанр, каким был поэтический мадригал, давший ему название. Итальянский мадригал в музыке, проживший краткую, но блестящую жизнь, был по существу знаменем новой эстетической эпохи. Он являл собой единственную профессионально развитую и художественно значительную светскую «школу» в музыке эпохи Возрождения, сумевшую выразить в музыкальных звучаниях ренессансные идеи, уже давно воплотившиеся в изобразительных искусствах и литературе\*.

Мы писали выше о том, что музыка католицизма, господствовавшая в профессиональном творчестве Западной Европы в эпоху Средневековья и Возрождения, на протяжении многих столетий оттесняла на второй план или полностью поглощала все проявления светского начала. Напомним, что яркое цветение светского искусства на заре Ренессанса — *ars nova* — было в ходе истории отброшено далеко в тень на целых два столетия. Лишь в начале XVI века появились устойчивые течения, противостоявшие монопольному господству культовой полифонии. Мы имеем в виду итальянскую фроттолу и французскую полифоническую песню. Однако даже эти светские разновидности музыки, оказавшие безусловное влияние на рождение мадригала, были отмечены объективным, «внеличным» обликом; черты развитого индивидуалистического сознания были им столь же чужды, как и нидерландскому хоровому многоголосию. И только в середине века родился высокий художественный жанр, который был призван воплотить в музыке сущность ренессансного гуманизма.

\* Не следует связывать мадригал позднего Возрождения с мадригалом *ars nova*. Между ними нет ничего общего, кроме названия.

Резонанс первых опубликованных сборников мадригалов был так велик, что почти мгновенно в Венеции, Риме, Флоренции, Неаполе, Мантуе и других итальянских городах — как, впрочем, и в Англии, Франции, Нидерландах, австро-немецких княжествах — возникло множество аналогичных изданий\*. Сотни мадригалов увидели свет при жизни Микеланджело, Шекспира, Тассо... На итальянской почве во второй половине XVI века мадригал вступил в фазу изумительного расцвета. Крупнейшие композиторские силы были привлечены к нему. Даже величайший представитель «чистого» католического стиля в музыке Палестрина отдавал ему дань. Монтеверди, сочинивший свой первый сборник через полвека после рождения мадригала, оказался наследником богатой, разветвленной, отмеченной множеством нюансов культуры.

При всей своей многосторонности (речь об этом впереди) итальянский мадригал, даже как собирательное понятие, был проникнут одной господствующей эстетической тенденцией. Именно она и завоевала ему столь широкое признание современности. В своей главной разновидности мадригал представлял собой свободный многоголосный жанр, выросший на основе лирической поэзии Ренессанса. Образы и поэтические особенности стихотворения играли в нем настолько важную роль, что мадригал можно по праву называть синтетическим, музыкально-поэтическим жанром. Ни в какой другой музыке эпохи Возрождения не было достигнуто столь точное слияние слова и музыкального звучания, нигде литературный текст не отличался столь высокими художественными достоинствами, интеллектуальной тонкостью, последовательно лирическим характером.

В поэтической лирике музыкального мадригала господствовали два мотива. Первый — любовный, обычно с оттенком печали, а впоследствии (например, у Джезуальдо или самого Монтеверди) проникнутый трагическими нотами. Вторую образную сферу мадригальной поэзии представляли тонкие пейзажи, напоминающие нам, слушателям XX века, музыкальные «зарисовки» импрессионистов. В этих «звучащих картинах» элементы звуко-

\* Первый сборник мадригалов был опубликован в Риме в 1533 г.

писи — движение воды, шуршание листьев, шум ветра и т. п. — были носителями не столько изобразительного начала, сколько лирического настроения в его тончайших, часто изысканных оттенках.

Само собой очевидно, что поэтическое содержание мадригала резко противостояло культовой музыке с ее последовательным тяготением в отвлеченную, отрешенную от земного начала сферу. Вместе с тем столь же безусловно отличалось оно и от сюжетных мотивов фроттолы, возникшей на основе «вульгарной поэзии» и проникнутой комическими, часто фривольными мотивами. Мадригал последовательно сосредоточивался на внутреннем мире человека. Однако господствовавшие в нем образы любовных страданий и картин природы не столько выражали реальную страсть в ее чувственных проявлениях, не столько воссоздавали красочные сочные картины внешнего мира, сколько символизировали лирическую сущность человеческой души.

Этот новый для музыкального искусства круг образов вызвал к жизни особые выразительные средства, которые также олицетворяли «высвобождение» из-под влияния нидерландской школы.

Нашему современнику мысль об эмансипации композиционных приемов мадригала может показаться спорной. На наш слух, ренессансный мадригал, в особенности на ранней, домонтевердиевской стадии, еще очень зависим от представлений о музыкально-прекрасном, которые веками складывались в церковной музыке. Его глубокое родство с культовой эстетикой непосредственно ощутимо уже в самом характере звучаний. Подобно мессе эпохи Возрождения, мадригал неотделим от хорового звучания а саррелла и сложного многоголосия; он полностью исключает и самостоятельное инструментальное мышление и одnogолосный мелодический строй. Нам, воспитанным на мелодическом стиле классической оперы и романсной лирики XIX века, труднее всего понять, почему в мадригале любовное признание произносят сразу пять голосов, а интимные субъективные настроения воплощены в нем в виде «объективно-обезличенной» полифонии. Во многих мадригалах слышатся и мелодические обороты, заимствованные из грегорианских напевов. Гармония мадригала, при всех ярко выраженных тенденциях к новому, тем не менее содержит и

черты архаичных церковных ладов. В далекой исторической перспективе мадригал кажется более близким спокойно-созерцательному, отвлеченному облику церковной музыки, чем бурной страстности и душевной трепетности романтической лирики.

Однако попробуем оценить мадригал, исходя из «слуховой настройки» XVI века. И тогда в его новых выразительных средствах, завоеванных шаг за шагом и в острой борьбе, ясно услышится вызов идеалам «совершенного искусства»\*.

Как новое слово воспринимается уже сама структура мадригала — мелкомасштабная, свободная, «монострофическая». Она противостоит развернутым формам и строгому имитационному движению нидерландской мессы, где грегорианский текст в виде разрозненных слов и расчлененных слогов «странствовал» по разным «этажам» сложной многоголосной конструкции, полностью теряя молитвенный смысл и художественно-выразительное значение. Не менее радикально отличались композиционные принципы мадригала от периодической куплетности фроттолы, с ее подчеркнутыми каденциями и цезурами, танцевально-ритмической повторностью, элементарным характером полифонии. Мадригал сложился первоначально на основе белого стиха, мода на который захлестнула итальянскую поэтическую продукцию середины XVI века\*\*. Но впоследствии, опираясь даже на рифмованную поэзию, он продолжал придерживаться свободно-капризной манеры изложения, последовательно избегая строфической структуры. В мадригале господствовала тенденция к выделению и свободному повторению отдельных поэтических слов и выражений. Подобный принцип допускал психологическую красочную детализацию отдельных «гармонических» оборотов и вольное асимметричное проведение голосов. Форма музыкального мадригала всецело зависела от композиторского восприятия избранного им поэтического произведения.

\* «Совершенное искусство» («ars perfecta») — такое название нидерландской полифонии утвердилось в музыкально-теоретических трудах XVI века. См. главу «Путь художника».

\*\* В 1515 г. поэт Триссино, первый в итальянской литературе, использовал в своей драме «Сэфонизба» белые стихи. С этого времени началось широкое увлечение ими.

Не менее важным признаком эстетической самостоятельности мадригала было культивирование в нем хроматизмов.

История домонтевердиевского мадригала пронизана борьбой за хроматизм. Со времен канонизации грегорианского хорала, в профессиональной — то есть культовой — музыке неизбежно утвердилась «одноцветная» диатоника. Она идеально соответствовала требованиям церковного искусства. Нет ничего ни абсурдного, ни умозрительно-догматичного в том, что теоретики той эпохи исключили хроматизм из культового обихода. Наоборот, их взгляд на «вводнотонность», альтерации, последование малых секунд, как на безусловное проявление дьявольского начала, свидетельствует о реальном понимании выразительных возможностей хроматики. Ее потенциальное эмоциональное воздействие было действительно несовместимо с бесстрастным сверхличным началом католицизма.

И именно поэтому мадригал, воспевающий не небесную любовь и не растворение человека во вселенной, а земные переживания и вдохновенность реальным миром, стал тяготеть к хроматическим звучаниям, которые усиливали лирическую остроту слова и конкретизировали его поэтические образы.

Хроматизм был завоеван в напряженной борьбе с последователями консервативного склада мысли. Чиприано де Роре первый провозгласил диссонанс атрибутом мадригальной выразительности. Постепенно в творчестве «прогрессивных» мадригалистов XVI века (де Роре, Вилларта, Вичентино, Руффо, Инженьеры и других) он утвердился как типичный выразительный прием. И даже теоретическая борьба за утверждение «античного энгармонизма» осуществлялась в большой мере композиторами-мадригалистами. Полвека спустя великая роль хроматизма, ставшего неотделимым от эстетической платформы мадригала в целом, легла в основу неповторимого по своей оригинальности и эмоциональной силе музыкального языка Монтеверди. Со свойственной ему широтой и пронизательностью мысли композитор оценил роль де Роре как первооткрывателя в этой сфере, назвав его первым, кто подчинил гармонию выразительности слова и осуществил это при помощи хроматического диссонанса.

И еще один характерный выразительный прием определился в музыке мадригала, при всей его свободе и отсутствии композиционных канонов. Речь идет об известных «мелодических» трафаретах. Подобно тому как слова, выражающие страдание — «смерть», «муки», «горе», «слезы», «жалобы» и т. п., — оттенялись хроматическим диссонансом, так определенная направленность мелодики служила средством живописной характеристики и другой группы поэтических представлений. Понятия «небеса», «ввысь», «горы» и т. п. порождали восходящее движение мелодики, а «земля», «пропасть», «море», «ад», «смерть» были, наоборот, обрисованы нисходящими интонациями. В этих мелодических типах прослеживается еще одна тенденция, впоследствии развитая Монтеверди до большой художественной остроты: особенно яркий эмоциональный эффект достигался при помощи скачка на большой интервал вниз. Не следует, однако, забывать, что понятие «мелодическое движение» имеет здесь весьма условный характер, так как до конца XVI века верхний мелодический голос не обозначился как типичный элемент мадригала, а мотивное построение, на котором основывается выразительность классической мелодики, возникло по существу только у Монтеверди. Поэтому речь идет о движении отдельных равноправных, мало выразительных, на наш слух, голосов, которые в сочетании друг с другом на основе имитаций и контрапункта создают многоголосное звучание.

Поскольку мадригал, насчитывавший к концу XVI столетия лишь полвека существования, оставался единственным видом «высокого» светского творчества, то вполне естественно, что он объединял множество ответвлений, еще не успевших отделиться друг от друга. Так, некоторые разновидности мадригала предназначались для камерного исполнения любителями. Изумительное, непревзойденное впоследствии мастерство ансамблевого исполнения, характерное для эпохи Ренессанса, позволяло создавать для домашнего музицирования сложную и интересную музыку. Некоторые мадригалы были рассчитаны на профессионалов. Во второй половине XVI века в Италии появились великолепные певцы-виртуозы, которые, выступая перед компетентной аудиторией, стремились блеснуть своей техникой. Из мадригалов подобного рода и родились будущие колоратурные арии опе-

ры. Важное место в мадригальной литературе занимали произведения, создававшиеся в аристократической среде гуманистов-интеллектуалов, посвятивших себя возрождению античного искусства. Мадригалы, рождавшиеся в этой атмосфере, непосредственно привели к будущей музыкальной драме и кантате. В рамках мадригального искусства создавались и грандиозные хоровые пьесы, предназначенные для роскошных светских праздников. И в театральных постановках встречались хоровые эпизоды, носившие название мадригалов. Наконец, возникло даже жанровое направление, близкое танцевальной музыке и известное под названием канцонетты.

Разнородность мадригала была в большой степени предопределена и различием художественных индивидуальностей, творивших в его рамках. Так, с одной стороны, великолепные по своей художественной законченности мадригалы писал Маренцио, который стремился сохранить «легкий» дух анакреонтической любовной лирики и условного мифологического стиля. С другой же стороны, Джезуальдо создавал впечатляющие образцы этого жанра, проникнутые мрачным, почти патологическим по своему сгущенному трагизму и душевной надломленности настроением. Среди авторов мадригалов мы встречаем и Андреа Gabrieli, тяготевшего к блестящей декоративности, и Палестрину, внешне сдержанного и глубокого, и Орацио Векки, подчинившего мадригальную технику юмористическим описательным целям. Один композитор был силен «эпатирующими» диссонансами, другой — колоратурной мелодикой, третий обыгрывал выразительный эффект заключительных кадансов, четвертый усовершенствовался в канонической имитации...

Мадригалы Монтеверди, начавшие появляться в переломные 80-е годы, отразили все эти многообразные ответвления, все содержащиеся в них жизнеспособные выразительные черты. Его мадригальное творчество достигло той высокой значимости, которой бывают отмечены лишь классические произведения искусства. И, однако, подобно мессе Палестрины, на которой завершается великая миссия католической хоровой музыки, подобно органным произведениям Баха и Генделя, олицетворявшим одновременно и высшие и последние достижения литературы для этого инструмента, мадригалы Монтеверди знаменуют не только вершину, но и конец

длительной художественной традиции\*. Судьба мадригала оказалась особенно трагичной. Этот вид искусства, обладавший огромными выразительными возможностями, не просто утратил место на «столбовой дороге» музыкального творчества последующих эпох, подобно мессе и органному репертуару. Он вообще оказался исключенным из творческой практики и исполнительской жизни XVII, XVIII и XIX столетий. Именно поэтому второе «открытие» Монтеверди, состоявшееся в наши дни, оказалось в сфере мадригального творчества, быть может, даже еще более ошеломляющим, чем в области музыкальной драмы.

## 2

Свой путь композитора-мадригалиста Монтеверди начал с канцонетт. В семнадцатилетнем возрасте, в 1584 году, он выпустил сборник трехголосных канцонетт, которые в целом мало отличались от господствовавшей в то время продукции подобного рода. За этими легкими хоровыми песнями еще не угадывается лицо будущего великого мадригалиста. И может показаться, что, избирая для своего первого светского издания жанр канцонетты, юный композитор шел по пути наименьшего

\* Известное возрождение органной литературы на рубеже XIX и XX столетий не связано преемственно с старинной традицией. Между органным творчеством Баха и Генделя и произведениями для этого инструмента, принадлежащими Франку, Регеру, Видору и др., пролегает полуторавековой период развития музыки, в котором орган практически не принимает участия. К тому же, как известно, это движение оказалось также не в центре художественных исканий нашего времени.

Жанр мессы действительно начинает играть заметную роль в музыкальном творчестве XX века. Вспомним хотя бы Мессиана, Стравинского, Бриттена... Но и здесь нет преемственности с ренессансной традицией. По существу, Брукнер первый художник после Палестрины, который стремится выразить свою художественную индивидуальность в жанре католической мессы. На протяжении по крайней мере двух с половиной столетий музыкальные жанры и формы католического богослужения полностью сошли со «столбовой дороги» профессиональной музыки Европы. Месса Баха, Реквием Моцарта, «Торжественная месса» Бетховена, мессы Шуберта — редчайшие, если вообще не уникальные, явления в искусстве XVIII и XIX столетий и к тому же вовсе не связанные с религиозно-мистической идеей.

сопротивления. В последней четверти XVI века канцонетты пользовались огромной популярностью. В год монтевердиевского сборника вышло в свет сто семьдесят произведений этого жанра; к началу 90-х годов их число перевалило за тысячу. Сочиняемые «дюжинами», все они — в том числе и монтевердиевские — были отмечены той обезличенностью, которая говорит о принадлежности скорее к быту, чем к миру искусства. И тем не менее для Монтеверди, в дальнейшем чуждого «легкожанровости», интерес к канцонетте был не модой и не случайностью. В становлении художественной индивидуальности композитора роль его первого светского сборника велика и очевидна.

В не меньшей мере, чем флорентийцы, создатели *dramma per musica*, Монтеверди ощущал чуждое итальянскому духу «северное» начало, заключенное в нидерландской полифонии. Однако в отличие от них он никогда — ни в ранней молодости, ни в зрелые годы — и не помышлял о возможности разрыва с богатейшей выразительностью хорового многоголосия. Почти полвека спустя после выхода в свет его первого светского сборника Монтеверди, будучи в зените славы и в расцвете своего творческого таланта, опубликовал сборник мадригалов, принадлежавших Аркадельту — композитору-фламандцу, одному из создателей мадригального жанра. Большинство биографов Монтеверди сходятся во мнении, что этим шагом композитор хотел подчеркнуть родовую связь своего искусства с нидерландскими традициями. Действительно, с самого начала он усматривал путь к национальному искусству не в уничтожении нидерландских традиций, а в их обновлении — задача, требующая не меньше фантазии и дерзания и гораздо больше мастерства, чем «возрождение» античной монодии. Своим безошибочным инстинктом молодой Монтеверди понял, что осуществить этот замысел ему поможет опыт общения с итальянским бытовым искусством. Его обращение к канцонетте действительно оказалось тем шагом, который ознаменовал «начало конца» эстетического и стилистического господства «совершенного искусства»\*.

\* Как известно, итальянская фроттола несколько раньше оказала значительное влияние и на нидерландскую полифонию. Вне этого

Сегодня, в перспективе, открывающейся XX веком, не требуется особенной проницательности, чтобы разглядеть яркую прогрессивность итальянских хоровых песен — фроттолы, виланеллы, канцонетты. На фоне гомофонно-гармонического склада, утвердившегося в европейской музыке начиная с XVII столетия, их устремленность в будущее очевидна. Но Монтеверди не обладал нашим преимуществом ретроспективной оценки. Более того, чтимая им среда теоретиков-гуманистов, занимавшаяся «музыкой будущего», относилась к народно-бытовому искусству с высокомерным пренебрежением. Как правило, и видные композиторы-мадригалисты также не снисходили до творчества в рамках столь мало интеллектуального, «вульгарного» стиля. Знаменитый Вичентино, посвятивший себя внедрению в современную музыку принципов античного энгармонизма, даже прямо отозвался о виланелле как о «низменном искусстве». С первых шагов юный Монтеверди продемонстрировал редкую независимость суждений и поступков, которая сегодня представляется нам глубоко оправданной.

Произведения его сборника, вопреки названию, не являются, строго говоря, канцонеттами. В известном смысле они ближе к виланелле. Композитор широко обыграл стилистические черты обоих этих видов итальянской бытовой песни.

Виланелла представляла собой разновидность фроттолы, возникшую как своеобразный «протест против мадригала»<sup>21</sup>. Известные крайности, присущие домонтевердиевскому мадригалу, вызвали естественную реакцию на него. Однообразие любовной темы, преувеличенно акцентированные переживания, умозрительно-высокопарный строй чувств, лирическая статичность и, наконец, общая изысканная атмосфера — все это породило потребность в искусстве менее вычурном и сложном, менее однотонно созерцательном. Как ответ на это стремление и родилась живая, действенная, простая музыка ви-

немыслимо творчество ни Обрехта, ни Жоскена Дебре. Но в то время как композиторы нидерландской школы подчиняли черты фроттолы своей законченной, прочно сложившейся системе, Монтеверди расшатывает эту систему. Он отбирает, переносит в свое творчество и акцентирует не только тенденцию к прозрачно-гармоническому благозвучию, но и ряд других признаков, несовместимых с культовой полифонической школой.

ланеллы. Есть здесь известная аналогия с будущими «интермедиями слуг», противопоставлявшимся ложногероическому пафосу оперы *segia*, или с «Оперой нищих», которая родилась как пародия на аристократический музыкальный театр. Однако в то время как и «интермедии слуг», и «Опера нищих» в самом деле выражали психологию демократического «третьего сословия», виланелла была «игрой» в народное искусство. Ее простота была выдуманной, нарочитой. Она не воплощала подлинные демократические вкусы, а была формой «бегства от надушенной, изысканной аристократической атмосферы мадригала в более низкие социальные сферы»<sup>22</sup>. Она была подобна «аристократу, который покидает свой мраморный дворец, чтобы смешаться с маскарадной толпой на площади св. Марка... Покрой его плаща и головного убора подлинно народный, однако сделана эта одежда из бархата и шелка...»<sup>23</sup>.

В отличие от фроттолы, где грубоватость и прямолинейность выражения образуют естественный элемент стиля, в виланелле эти свойства были маньеризмом. Авторы виланелл специально утрировали наивные угловатые обороты и стремились к шероховатости музыкальной речи. Черты искусственной простодушности в поэтическом тексте приняли и в музыке форму откровенной стилизации под фольклор.

Канцонетта, даже еще в большей степени, чем виланелла, первоначально представляла собой яркий сатирический жанр, прямо направленный на мадригал. Но, в отличие от стилизованной простоты виланеллы, канцонетта заимствовала многое из мадригальных форм выражения. Подобно мадригалу канцонетта мыслилась на основе четырех-, пяти- и шестиголосного звучания (виланелла же была трехголосной); она обыгрывала мелодические трафареты мадригала; в рамках танцевальной структуры применяла свободное имитационное вступление голосов и разнообразие ритмических мотивов, несвойственное итальянской народно-бытовой музыке. В целом ей была присуща изящность и манерность, роднящая ее с аристократическим мадригалом. В дошедшем до нас современном труде<sup>24</sup>, который по справедливости можно назвать «энциклопедией» музыкальных жанров и стилей XVI века, канцонетта прямо названа «подделкой под мадригал». Действительно, близость к формам вы-

ражения мадригала позволяла усматривать в ней особую разновидность мадригала или точнее, — «антимадригал».

Монтеверди возрождает и акцентирует сатирическую сущность канцонетты. В текстах его песен любовная тема мадригала преподносится в преувеличенно комическом плане. Гиперболизируются страдания безответной любви, сентиментальные обороты речи, нарочно приближенные к мадригальным, разоблачают фальшивость и наигранность чувства. Особенно острый юмористический эффект достигается через сопоставление явно несовместимых элементов. В грубую народную речь проскальзывают изысканно ученые обороты, в возвышенно-экстатические моменты проникает низменная проза жизни. В одной из канцонетт Монтеверди «Наслаждайся, счастливая блоха» («*Godi pur del bel son, felice pulce*») обрисованы острые страдания любовника, завидующего блохе, которая обладает счастливой привилегией кусать его возлюбленную. В другой — «Путь до смерти» («*Corse a la morte*») — паренек из народа, лишенный и намек на поэтическое воображение, повествует о заурядной любовной интрижке; однако его речь насыщена учеными сравнениями с мифологическими персонажами — Еленой Прекрасной, Нарциссом, Ганимедом и т. д. и т. п.

Комический характер литературного текста нашел яркое и специфическое отражение в музыке. В рамках более профессионально сложного стиля канцонетты Монтеверди тяготеет, однако, к «деревенской простоте» виланеллы.

Одним из наиболее характерных средств создания «деревенской» атмосферы в виланелле служило продолжительное последование аккордов, построенных на терциях и секстах. Со времен раннего Возрождения именно так проявлялось влияние светской музыки на профессиональную. Подобно тому как в XIX веке интервал увеличенной секунды служил безошибочным средством создания условного ориентального колорита, а ритм болеро и сегодня вызывает мгновенные ассоциации с условно испанским стилем, так монотонное повторение «пустых» терцово-секстовых аккордов в виланелле указывало на ее маскарадно-народный характер. Впечатление деревенской неотесанности в музыке достигалось также при помощи длительного последования параллель-

ных квинт — прием, категорически запрещенный во всей профессиональной музыке и потому сразу вызывающий ассоциации с манерой речи неуча. Короткие, четко расчлененные фразы соответствовали представлению об элементарном складе мысли, а танцевальные ритмы, в особенности на фоне полифонической имитации, становились носителями образа наивности и веселья.

Все эти выразительные приемы сложились в виланелле и канцонетте до Монтеверди, всем им молодой композитор отдал дань. И хотя в качестве самостоятельного произведения первый светский сборник Монтеверди вряд ли заслуживает подробного изучения, как подступ к его мадригальному творчеству он сыграл важнейшую роль. Сравнивая первый дошедший до нас опус Монтеверди \* с его Первым сборником мадригалов, мы ясно ощущаем, что эти два произведения отделены друг от друга не просто пятилетним периодом, но и важным стилистическим рубежом. Позволяя себе применять терцово-секстовые гармонии, танцевальные ритмы, подчеркнутые кадансы, свободное голосоведение и, наконец, мелодический верхний голос, испокон веков свойственный светским песенным жанрам Италии, Монтеверди скинул с себя оковы строгой школы, на которой он был воспитан и которая так плохо согласовалась с его внутренними творческими потребностями.

Отныне он мог подойти к сочинению в высоких профессиональных жанрах с новой свободой. Выразительные приемы виланеллы и канцонетты не столько непосредственно проникли в его будущие мадригалы, сколько подготовили их новый выразительный стиль. Именно в синтезе черт нидерландского и народно-бытового итальянского многоголосия и заключается сущность художественной задачи, решенной Монтеверди в его Первом сборнике пятиголосных мадригалов.

Первый сборник, над которым композитор работал почти четыре года, вышел в свет в 1587 году. Как упоминалось, на титульном листе автор назван учеником Инженьери — естественная дань музыканту, под руководством которого композитор получил все свое фор-

\* «*Sacrae Cantiunculae*» — сборник двадцати трех «малых мотетов» для трех голосов, опубликован в 1582 г. См. главу «Духовные произведения».

мальное музыкальное образование. Однако сам облик мадригалов никак не связывается с творчеством Инженьеры. Более того, — можно предполагать, что своей явной симпатией к популярному светскому искусству молодой Монтеверди огорчил учителя. В самом деле, в отличие от всего его последующего мадригального творчества Первый сборник по настроению близок к канцонеттам. По-видимому, определяющую роль здесь сыграла общая атмосфера родного города композитора. В Кремоне не было ни меценатствующих дворов, ни интеллектуальных академий, на серьезный уровень которых мог бы ориентироваться молодой музыкант. Среди авторов поэтических текстов в Первом сборнике Монтеверди почти нет значительных индивидуальностей. Единичные поэмы Тассо и Гварини не меняют общей картины. Очевидно, Монтеверди преднамеренно отдал предпочтение тем авторам, которые уже успели зарекомендовать себя как «либреттисты». Таким являлся, например, Антонио Аллегретти, второстепенный поэт, но популярный автор мадригальных стихов. Характерно, что одна из использованных Монтеверди поэм Гварини «Да, я горю, но не люблю тебя» («Ardo sì ma non t'amo») была положена на музыку разными композиторами двадцать восемь раз. В Первом сборнике господствует либо условный мир пасторали, населенный нимфами и пастухами, либо сентиментальная лирика, насыщенная вздохами и слезами неразделенной любви. Пока еще Монтеверди удовлетворяется поэзией, в которой больше «приятности» и гладкого ремесленничества, чем подлинных художественных достоинств и глубины.

И со стороны музыкальной выразительности Монтеверди обнаруживает готовность следовать хорошо установленным мадригальным трафаретам. Хроматические сдвиги сопровождают слова, выражающие горе; перед словом «вдох» или «увы» обязательно появляется пауза, которая как бы реально воспроизводит физический вдох; поэтические обороты, связанные с образами радости, влекут за собой трехдольный метр, и т. д. Декоративная изобразительная мелизматика, ставшая традиционной и до Монтеверди, также является частью его мадригального лексикона.

На фоне будущих достижений автора Первый сборник отмечен некоторыми явными несовершенствами. Так,

Монтеверди скорее повторяет «тематический» материал, чем развивает его. В некоторых мадригалах эмоциональная насыщенность отдельных эпизодов кажется несовместимой с общими скромными рамками всего произведения. Мы ощущаем также, что автор еще не научился ни «прочитывать» текст с той исчерпывающей полнотой, какой будет поражать слушателей его более поздних мадригалов, ни использовать до конца богатейшие ресурсы пятиголосной полифонии.

И тем не менее, при всей громадной дистанции, отделяющей Первый сборник мадригалов от вершинных произведений композитора в этом жанре, в нем уже ясно выражены «прорывы» в будущее. Это проявляется, в частности, в гармоническом языке. Так, например, цепи задержаний, обычные в мадригальном письме, у Монтеверди становятся особенно продолжительными, достигая небывалой интенсивности выражения. В качестве примера сошлемся на определенный пассаж из мадригала «Нежные поцелуи» («Baci soavi»). Сначала в нем дано последование доминантовых септаккордов; затем мажорный доминантсептаккорд увеличивает напряжение; появившийся *фа-бекар* разрушает чувство тональности; Монтеверди дополнительно обостряет ощущение неустойчивости тем, что и этот звук превращает в диссонанс, прежде чем, беспомощно сникнув, он достигает кадансовой остановки. В мадригале «Когда вернется мое счастье» («A che torni il ben mio») настроение тихой грусти подчеркивается тональной неопределенностью и ложными разрешениями. Подобные примеры не являются исключением. И именно они своей эмоциональной напряженностью нарушают равновесие пьесы, в целом отмеченной легким настроением.

Приводим фрагменты из Первого сборника:

„Любовь твоя и милость“

1

far Dona mori re

far Dona mori re

„Нежные поцелуи“

2 e pur si mo - re e  
 di mor - te e pur si  
 di mor - te e pur si

pur si mo - re  
 mo - re si mo - re  
 mo - re si mo - re

„Когда вернется мое счастье“

3 S'io di - co di mo - ri - re  
 S'io di - co di mo - ri - re  
 S'io di - co di mo - ri - re

И в формальной организации материала в Первом сборнике заметны черты, предвосхищающие гораздо более поздние приемы\*. Так, в басовой партии появляется

\* Большинство нотных примеров даются по изданию: Claudio Monteverdi *povemente date in luce* da G. Francesco Malipiero (16 томов), где встречаются значительные отклонения от принятой в настоящее время нотации (особенно в области метроритма).

мотив, играющий роль предвестника будущего остигательного баса. Этот прием в целом не связан с виланеллой или канцонеттой, но сам факт появления ясно выраженного мелодического мотива идет от бытовых песенных традиций. В некоторых мадригалах проступают контуры двучастной формы — далекого прототипа оперной арии XVII века.

Если не совсем вне традиций трактована в Первом сборнике пятиголосная структура мадригала, то, во всяком случае, в ней выявлены и новые тенденции. Монтеверди распределяет отдельные партии пятиголосной партитуры по образцу канцонетты и виланеллы. Кстати, подобное строение пятиголосной партитуры — четыре голоса и пятый, как бы «добавленный», в роли старинного «*vox vagaris*» («блуждающий голос»), — сохранится у Монтеверди вплоть до последних его мадригалов а саррелла. Пять голосов группируются либо в дуэты — высокорегистровые и низкорегистровые, — либо в трио (то есть дуэт и бас гармонического характера). Одновременное звучание пяти голосов возникает лишь на короткие мгновения, ради эффектов кульминации или контраста. Монтеверди уже овладел законом контрастных сопоставлений, который применяет здесь нередко и с большим художественным эффектом. Впервые появляется и новый выразительный прием, «открытый» самим Монтеверди, а именно постепенное «угасание» хорового звучания, как выражение образа меланхолии, душевной боли, смерти. В таких моментах оживленный музыкальный пассаж, при появлении в поэтическом тексте слова, выражающего страдание, начинает постепенно замедляться. Голоса теряют ритмическую четкость, динамика ниспадает, общее движение затихает и, как бы растворяясь, замирает на томном вздохе. Яркий пример подобного угасания встречается в мадригале «Прекрасная пастушка» («*La vaga pastorella*»).

При относительной скромности Первого сборника, он овеян той поэтичностью, которая является признаком крупного таланта. В нем уже угадывается масштаб композиторского дарования. Подобно тому как в «Аппassionате», Пятой симфонии, Пятом концерте разработаны с исчерпывающим совершенством и беспредельным художественным разнообразием идеи, заложенные в Первой фортепианной сонате молодого Бетховена, так

в Первом сборнике мадригалов уже обозначилось русло, по которому в дальнейшем развивались художественные искания Монтеверди. На протяжении по крайней мере двадцати последующих лет обретали плоть и расцветали замыслы, намеченные в этом раннем детище будущего великого мадригалиста.

### 3

«Музыка начинается там, где кончается слово», — писал Гейне, поэт, произведения которого были множество раз положены на музыку выдающимися композиторами. Эту же мысль, но в иных словах высказал и Мендельсон. Критически настроенный к «олитературенной музыке», которой было увлечено его поколение музыкальных писателей, он высказал убеждение, что язык музыки обладает уникальным свойством воссоздавать тончайшие оттенки чувств, по сравнению с которым любое словесное выражение кажется грубо приблизительным.

Я вспоминаю об этих высказываниях в связи со стоящей передо мной необходимостью — говорить о выразительных свойствах музыки, с которой читатель практически незнаком. Задача это исключительно сложная, быть может, вообще неосуществимая. Ведь если и произведения хорошо известного нам стиля плохо поддаются переводу в литературный план, то что может воспринять из словесных описаний читатель, в художественном кругозоре которого нет ни ренессансной хоровой музыки в целом, ни домонтевердиевских мадригалов, ни многоголосной партитуры самого Монтеверди? Быть может, критик, наделенный первоклассным поэтическим талантом, и сумел бы воспроизвести при помощи слова художественный облик монтевердиевских мадригалов. Мне же, прежде чем я коснусь отдельных произведений, придется предпринять попытку обрисовать в сконцентрированной форме новаторскую сущность мадригального творчества Монтеверди в целом. Как ни трудно говорить об общих чертах творчества, развивавшегося на протяжении полувекового периода, как ни далеки друг от друга первые опусы для хора а саррелла и последние, основывающиеся на развитом гомофонно-гармоническом письме и инструментальном колорите, — они все проник-

путь единой эстетической линией, едиными выразительными устремлениями, которые допускают подобное обобщение.

Прежде всего подчеркнем, что именно с мадригалов Монтеверди ведут начало характерные для всего его творчества взаимоотношения музыки и поэзии.

Высвобождение от нидерландских традиций было важным для Монтеверди не с узко технической точки зрения. Мы увидим в дальнейшем, что в тех произведениях, где композитор стремился воссоздать религиозное начало, он, вопреки духу времени и вразрез с практикой собственного творчества, пытался возродить некоторые важнейшие принципы нидерландской полифонии в сочетании с основами нового стиля\*. В мадригалах Монтеверди искал не новую технику письма, а новый мир чувств. И подобно тому, как в XIX столетии лирика Гете, Шиллера, Гейне, Байрона, Мюссе и других современных им поэтов помогла композиторам-романтикам — Шуберту, Шуману, Берлиозу, Листу — освободиться от интонационных и формообразующих принципов классицизма и разработать новую выразительную систему в музыке, так и Монтеверди, стремившийся к новой сфере музыкальных образов, сумел найти ее, лишь отталкиваясь от лирической поэзии Ренессанса. Мы видели выше, что эта тенденция последовательно проявлялась в мадригальном творчестве на протяжении полувекового периода, предшествовавшего Первому сборнику Монтеверди. Более того, связь музыки с поэтическим словом вообще являлась краеугольным камнем эстетической платформы теоретиков-гуманистов.

Если подходить к этому вопросу с узко формальной стороны, то Монтеверди может и не показаться первооткрывателем. Однако в истории музыкального творчества заслуга «открытия» решается не формальным приоритетом, а художественной значительностью произведений, применяющих новый прием, и масштабом вызванного ими резонанса\*\*. И поэтому именно Монтеверди,

\* См. главу «Духовные произведения».

\*\* Так, например, первой оперой, утвердившей лейтмотивный принцип, считается «Волшебный стрелок», хотя у ряда французских композиторов этот прием встречался и до Вебера. Мендельсон вошел в историю как создатель жанра концертной увертюры, а между тем

творчество которого безмерно возвышается над всем, что было создано более ранними мадригалистами, повернул музыку на путь характерных взаимоотношений с литературно-поэтической программой. По руслу, проложенному Монтеверди, следовала в дальнейшем будущая оперная музыка.

Была ли в полном смысле слова новой главная тема мадригального творчества Монтеверди — лирическая сущность человеческой личности? С формальной точки зрения это не совсем так, поскольку жанр мадригала вообще олицетворял подобную идею. Однако домонтевердиевский мадригал был отмечен явной отвлеченностью и чрезмерной утонченностью; трактовка темы любовной экзальтации была в нем одновременно и преувеличенной и умозрительной. Ни один другой композитор-мадригалист даже не приближается к Монтеверди по глубине, многогранности и правдивости в раскрытии лирических переживаний. Я не побоюсь высказать мысль, что в своем понимании внутреннего мира человека Монтеверди не уступает величайшим композиторам будущего. И в дальнейшем никто не затмил Монтеверди, не отбросил его в область навсегда ушедшего прошлого, как это неоднократно бывало в истории музыкального искусства. (Вспомним хотя бы, как сонатные открытия Филиппа Эмануэля Баха были вскоре поглощены творчеством великих венских классиков, как создатель вокальной баллады Цумштег оказался вытесненным Шубертом, а после бетховенского «Фиделио» его французские предшественники быстро утратили всякую художественную ценность.) Монтевердиевское же видение глубин человеческой души никем не перекрыто. Художественное своеобразие и эмоциональная сила его мадригалов не блекнут, даже если их сопоставить с произведениями величайших композиторов светской эпохи.

и Бетховен и Шуберт уже писали произведения этого рода. «Вильгельма Телля» Россини всегда называют первой народно-патриотической оперой в Западной Европе, хотя предшествовавшая ему «Немая из Портичи» Обера трактовала аналогичную тему близкими художественными средствами. Мы говорим о Хачатуряне как о первом композиторе, осуществившем слияние восточных и западных традиций в рамках симфонического жанра, хотя на этом пути у него были предшественники, и т. д.

Я не утверждаю, что Монтеверди в целом столь же велик, как Бетховен или Бах\*; однако оригинальность его мышления, самобытность манеры выражения, богатство творческой фантазии охватывают такие стороны музыкального искусства, которые либо оставались вне поля зрения его предшественников и последователей, либо были выражены ими с гораздо меньшей художественной остротой. Как индивидуальность Монтеверди сохраняет всю свою силу вплоть до наших дней. Самый яркий светский художник в музыке XVI века, он первый, и прежде всего в мадригалах, повернул музыкальное творчество на путь воплощения человеческих страстей, сделал тему человеческой личности центральной для музыкального искусства всей последующей эпохи.

Музыка монтевердиевских мадригалов характеризуется редким равновесием между чувственно-прекрасной фонической стороной и внутренней, формообразующей логикой. Первое, непосредственное впечатление от мадригалов — внешняя красота звучания. Представляется, что в рамках своего стиля, то есть хорового стиля а саррелла, Монтеверди был таким же поэтом тембров, какими были Берлиоз или Римский-Корсаков в области симфонического оркестра или Шопен и Лист в сфере пианистических красок (хотя общее звучание монтевердиевской музыки отмечено известной жесткостью и терпкостью, менее свойственных волшебному, чарующему колориту романтиков). Звучание пятиголосного хора в мадригалах Монтеверди отличается изумительным богатством тембровых красок, тончайшей колористичностью деталей; у слушателя даже возникает впечатление, что композитор стремился прежде всего к созданию искрящегося, переливающегося красками звукового «полотна».

Он умел распределять отдельные голоса хоровой партитуры так, чтобы каждый звуковой комплекс поражал слушателя тембровой и гармонической неповторимостью. На тонком ощущении выразительных возможностей тембра человеческого голоса основывается и харак-

\* Пока еще трудно дать объективную оценку монтевердиевскому таланту. Для этого требуется прежде всего известная историческая дистанция, а Монтеверди был открыт заново только при жизни нашего поколения.

терная для его мадригалов игра контрастов. Противопоставление высоких и низких регистров, «пустой» и густо заполненной аккордовой фактуры, прозрачных и терпких гармоний, солирующих эффектов и хорового tutti, длительной «педали» и быстрой смены мотивов — все это, как и многое другое у Монтеверди, не отделимо от хоровой тембровой специфики, подобно тому, как у Берлиоза гармонические последования часто предопределены «тембровым голосоведением», а у Шопена самые элементарные гармонии приобретают чарующий поэтический облик благодаря педально-обертонным звучаниям. Мадригалы Монтеверди — квинтэссенция колористических возможностей хорового многоголосия.

На первый взгляд звуковая красота мадригалов представляется самодовлеющей. Возникает впечатление, что она подчиняет себе внутренние законы структуры музыкального произведения. «Художественные штрихи, связанные между собой таинственной силой», — сказал Дебюсси<sup>25</sup>, характеризуя формообразующее начало в музыке Мусоргского, — замечание, которое с полным успехом можно было бы отнести и к творчеству самого Дебюсси. Такое же чувство порождают и мадригалы Монтеверди — тем более, что своим колористическим богатством и свободой гармонических сопоставлений они перекликаются с позднеромантическим и импрессионистским стилями характерными ослаблением строгой классицистской структуры и акцентом на фоническое, сонорное восприятие. Однако у Монтеверди свобода формального мышления кажущаяся. Он — полифонист до мозга костей; рационально-логическое начало лежит в основе каждой его мадригальной композиции, образуя железный, хотя и не слышимый поверхностным слухом, архитектурный остов. В этой области он проявляет не меньшую изобретательность, чем в нахождении тембровых и гармонических красок или ритмических мотивов. Строгий контрапункт, имитации, варьирование мотива, непрерывно текущее противосложение, каденционность, сочетание полифонического развития с гомофонным и т. д. и т. п. — все это образует логический фундамент «свободных» многокрасочных звуковых комплексов, придавая им внутреннюю динамику и целостность мысли. Равновесие между логической оформленностью и самодовлеющей красотой звучания образует одно из

самых характерных свойств музыки Монтеверди в целом. Проявившись раньше всего в пятиголосных мадригалах а саррелла, этот принцип (как мы увидим в дальнейшем) пройдет через все его творчество, охватывая в равной мере и мадригалы с инструментальной партией, и музыкальные драмы.

Своеобразно разработана в мадригалах Монтеверди и ритмическая организация звуков.

Осуществленный при жизни композитора переход к тональному строю, к гомофонно-гармоническому письму, к новому типу мелодики настоятельно требовал и новых форм ритмического мышления. Монтеверди не только интуитивно, но и вполне осознанно подходил к этой проблеме\*. Он отдавал себе отчет в том, что замедленное, «расплывчатое» движение на звуках более или менее равной длительности, свойственное церковной музыке а саррелла, противоречило обостренной психологической выразительности мадригала. Столь же мало соответствовала ей и наивная моторная «остинатность» бытовых жанров.

Композитор устремился к поискам ритмического стиля, который был бы более подвижным и оформленным, чем ритмы хоровой музыки нидерландской традиции, и вместе с тем был бы свободным от сковывающей механичности танцевальных фигур. (Не исключено, что на этом пути он подвергся определенному воздействию опыта французской Академии де Баифа, разрабатывавшей синтез поэтического и музыкального слова в манере античной лирики.) Начав с относительно статичных ритмов в ранних мадригалах а саррелла, композитор постепенно шел к гибкому, подвижному ритмическому стилю, способному и отразить интонации поэтического интонирования, и акцентировать чисто музыкальную экспрессию. Его ритмы менялись в зависимости от содержания поэтического образа и поэтической фразы, но при этом сохраняли единство и цельность в масштабе всего произведения. Особенной детализации и богатства рисунков он достиг в мадригалах «оперного периода», объединяющих вокальную и инструментальную партии; благодаря ритмическим возможностям инструментального звучания.

\* См. его предисловие к Восьмому сборнику мадригалов.

Но все же главное в мадригалах — не непосредственная красота звучания, не логическая оформленность музыкальной мысли, а рожденная ими сила эмоционального впечатления.

Каждый колористический эффект, каждый гармонический комплекс, ритмический узор, поворот мелодии, прием голосоведения остро воздействует на нервно-психологическую восприимчивость слушателя. Формально-композиционные штрихи были у Монтеверди прежде всего носителями определенного настроения. По степени индивидуализации образа Монтеверди не имеет равных не только среди своих современников. Из композиторов предромантической эпохи, пожалуй, только Бах, поздний Моцарт и Бетховен родственны Монтеверди острой, насыщенностью и неповторимостью отдельных деталей музыкального языка. У Монтеверди подобная индивидуализация выражения всегда являлась следствием глубокого и многостороннего «прочтения» поэтического стихотворения. Она порождена стремлением с максимальной конкретностью и полнотой выразить его неповторимую поэтическую сущность и господствующую мысль.

Здесь мы затрагиваем еще одну важную художественную проблему, разрешенную Монтеверди на новом уровне, — проблему специфического преломления образов поэтического текста в самой музыке.

Шагая в ногу с временем, провозгласившим равенство слова и музыки, Монтеверди сам также теоретизировал в этом плане и, подобно Галилеи, Дони, членам французской Академии де Байфа, Верту, он называл музыку «служанкой поэзии». Однако величие его мадригалов заключается как раз в противоположном: творчество Монтеверди живет только благодаря своей великолепной законченной музыкальности, не оставляющей места для самостоятельного значения слова.

На ранней стадии (как можно судить по Первому сборнику) Монтеверди, в духе мадригальных традиций, стремился «перевести» отдельные поэтические слова и выражения с языка литературы на язык музыки. В дальнейшем он отказывается от подобной зависимости. Музыка его мадригалов начинает выражать общее настроение поэтического произведения и лирические, образительные, философские мотивы, заключенные в его

отдельных строках. Средства воплощения этих поэтических образов всегда остаются у Монтеверди специфически музыкальными.

Среди его современников Джезуальдо более точно следует за деталями поэтического текста; его «эпатирующие» диссонансы, как правило, акцентируют отдельные слова, образующие эмоциональную кульминацию поэтической строфы. Но зато музыка Джезуальдо хуже воспринимается вне слова, более непосредственно подчинена ему и теряет много без своего литературного подспорья. Флорентийцы не имеют себе подобных по тонкости музыкального интонирования поэтического слова. Но ради этой тонкости они жертвуют музыкальной спецификой, отказываются от драматических средств, заключенных в самой музыке, и в результате этого их речитативный стиль вне слова и сценического действия оказывается безжизненным\*. Монтеверди же не делал буквального «перевода» с языка поэзии на язык музыки, а творил собственное произведение, вдохновленное и навеянное образами поэтического творчества. Подобно тому как «Кармен» Мериме, «Пиковая дама» Пушкина, «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка натолкнули Бизе, Чайковского, Дебюсси на создание самостоятельных шедевров, так и мадригалы Монтеверди, рожденные настроением и идейным замыслом определенных стихотворений, являются тем не менее абсолютно замкнутыми музыкальными организмами. Чем глубже вчитывался Монтеверди в поэтический текст, тем с большей смелостью, изобретательностью, техническим мастерством разрабатывал он приемы собственно музыкальной выразительности. Его богатое воображение подсказывало ему такое разнообразие гармонических комплексов, мелодико-ритмических мотивов, темброво-регистрационных контрастов, формообразующих приемов, что даже простое перечисление их вряд ли возможно. Около двухсот мадригалов Монтеверди, использующих стихи разных поэтических индивидуальностей и создававшихся на протяжении пятидесяти лет, раздвинули диапа-

\* Изредка встречавшиеся у флорентийцев музыкально завершенные построения являли собой отклонение от разработанной ими системы интонирования, а не ее типичные черты. Подробнее о флорентийском речитативе см. в главе «Орфей».

зон выразительных средств музыки до границ, немислимых в эпоху господства «совершенного искусства».

4

Второй сборник мадригалов Монтеверди вышел в свет в 1590 году. Трудно поверить, что всего три года отделяют его от предыдущего выпуска. Общий художественный кругозор автора, мастерство и новизна композиционных приемов, эмоциональная зрелость, проявившиеся в этом опусе, оставляют далеко позади мотеты, канцонетты и мадригалы юношеских лет. Второй сборник создавался всецело в провинциальной атмосфере Кремоны; и тем не менее каждая его строка говорит о том, что в духовном отношении композитор вырвался далеко вперед, в «большой мир» искусства.

Особенно непосредственно эта причастность молодого Монтеверди к современным веяниям проявляется в новом отношении к поэзии. Он впервые находит для себя Тассо. Из двадцати одного стихотворения, образующих содержание Второго сборника, десять принадлежат этому выдающемуся поэту эпохи контрреформации. В их числе и мадригал, открывающий собой издание и как бы играющий роль его художественной программы.

Ни один другой итальянский поэт не оказал столь значительного и обновляющего воздействия на музыку второй половины XVI века, как Торквато Тассо. Его поэзия была сильна не интеллектуальными и рассудочными чертами, не конкретностью изображения разных сторон многоликого реального мира,—она пленяла своими изменчивыми лирическими настроениями, овеянными нежной меланхолией, которые как нельзя лучше отвечали запросам эпохи в целом, и требованиям зарождавшейся светской школы в музыке в частности. Лирическая чувствительность, нежное звучание поэтического слова — все это как будто просилось на музыку, разумеется, на «новую музыку». Не одна пастораль была вдохновлена «Аминтой» Тассо, не один мадригал возник на основе его лирических стихотворений. Небезынтересно, что у самого поэта есть строки, посвященные мадригалу, где он подчеркивает свободу формы этого вида искусства, обусловленную индивидуальным композитор-

ским восприятием поэтического образа\*. И то, что молодой Монтеверди уловил современные черты лирики Тассо и сумел дать им свое собственное толкование, говорит о новом уровне его зрелости. Почти полвека спустя, в предисловии к последнему изданному при его жизни сборнику, Монтеверди назовет имя Тассо, как поэта, который натолкнул его на поиски художественного стиля, соответствовавшего эмоциональному строю новой эпохи.

Тассо не просто вдохновляет композитора, стимулируя его воображение, чего не могли сделать плоские стихи посредственных пасторалей. Поэзия Тассо, кроме всего прочего, насыщена образами природы, которые подсказывали композитору возможности их музыкального воплощения. Не случайно лучший мадригал Второго сборника «Слышишь, как шепчет волна» («Ессо тоггогаг l'onde») рисует образы пробуждения природы. Шум волн, шуршание листьев, горная высь, восход солнца натолкнули Монтеверди на создание удивительных поэтических музыкальных образов. Каждая строка стихотворения и каждая фраза мадригала насыщены яркой образностью. В наши дни этот мадригал, широко представленный в репертуаре хоровых коллективов и неоднократно записанный на пленку, принадлежит к наиболее известным произведениям композитора.

Столь же поэтически конкретно и музыкальное воплощение другого произведения Тассо «Когда б охотилась любовь» («S'andasse amor a caccia»). Начиная с XIV века картины охоты служили излюбленным фоном светских музыкальных жанров в Италии. Кое-что в музыке этого мадригала действительно заставляет вспомнить не только итальянские каччии, но и французскую изобразительную песню Жанекена. Тем удивительнее новаторство и яркость приемов Монтеверди, сообщившие этой избитой теме художественную индивидуальность и созвучность времени.

Если Монтеверди неожиданно оказался конгениальным великому поэту, то, очевидно, в его музыкальной композиторской технике произошли крупные перемены. Но на самом деле новый уровень мастерства во Втором

\* См. диалог Тассо «Cavalletta».

сборнике связан не столько с открытием новых принципов, сколько с особыми художественными акцентами, с усовершенствованием приемов, найденных в предшествовавших опусах.

К этим новым штрихам относится прежде всего умение индивидуализировать формообразующие приемы и придать им цельность и единство.

В форме домонтевердиевского мадригала не было господства одной структурной «ячейки», которой бы подчинялось развитие всех других, побочных элементов. Как правило, для каждой строки поэтического текста композитор сочинял свой «мотив», который последовательно подхватывался всеми остальными голосами в манере традиционной имитации. Некоторым мадригалистам (например, Роре или Верту) удавалось достигнуть большего единства целого посредством повторения того или другого раздела формы, таким образом подготавливая принцип целостной организации материала.

Монтеверди начинает с этого уровня, но уже в первом мадригале из Второго сборника «Заря еще не поднялась» («Non levava ancor l'alba») делает значительный шаг вперед на пути к индивидуализации формы и к достижению единства в крупномасштабном ее развитии.

Поэма Тассо лежит здесь в основе двух самостоятельных, но связанных между собой мадригалов. В основе первого — повествование, которое вводит читателя в атмосферу любовной сцены и дает самое начало диалога возлюбленных. Со слов «И молвила она, вздыхая» («E dicea l'una sospirand all'hoга») начинается второй мадригал — собственно диалог.

Распределяя поэтический материал в виде двух сопоставленных между собой музыкальных произведений, композитор достигает прежде всего эффекта внешней драматизации. Повествование и диалог воплощены у него при помощи разных формально-стилистических приемов; первая часть по принципам формообразования ближе к канцонетте, вторая — собственно мадригалу. Наконец, ясно выявленный тональный план  $d - G; g - d$  связывает воедино эти два музыкально самостоятельных, но нераздельных с поэтической точки зрения произведения.

Во Втором сборнике Монтеверди начинает широко применять принцип репризности, заимствованный им из

канцонетты, вместо свободногого, ничем не замкнутого последования отдельных разделов, характерного для мадригала.

Он намечает и дифференциацию структурных элементов, трактуя некоторые как главные, другие как побочные, подобно тому, как распределение голосов в народно-бытовых жанрах выделяло верхний голос и басовый голос (первый был носителем мелодии, второй являлся гармоническим фундаментом).

Монтеверди овладел впервые и новыми современными принципами гармонии. Здесь гармония возникает уже не как «побочный продукт» полифонических наложений, а как самостоятельный целенаправленный эффект, как важнейший элемент музыкальной структуры. Самый главный признак этого — новая роль басовой партии. В предшествовавших опусах басовая партия участвовала наравне с другими голосами в имитационной разработке фрагментов, ничем не отличаясь от них. Теперь же к этой функции прибавляется другая, гораздо более важная — функция гармонической основы. В басовой партии появляются мотивы, каждый звук которых подразумевает определенную гармонию. Гармоническая структура подобных мотивов настолько однозначна, что мотивы могли бы «меняться местами» друг с другом, не нарушая при этом интонационный замысел мадригала. Возникает своеобразная мадригальная полифония, в которой собственно гармонические формы подвергаются типично полифонической, имитационной разработке, а каденции и разрешения замаскированы полифоническим голосоведением. Встречаются и целые пассажи, например, в мадригале «Я не попал на эти берега» («Non sono in queste rive»), где, за исключением двух эпизодических имитаций, бас образует только гармонический фундамент.

По-новому трактует Монтеверди и «звуковую структуру» мадригала. Господствующей звуковой ячейкой у него становится дуэт на фоне гармонического баса. Вплоть до самых последних мадригалов, созданных уже в эпоху безоговорочного господства мелодии с гармоническим сопровождением, Монтеверди сохраняет излюбленную им дуэтную основу. Но во Втором сборнике речь идет еще главным образом не о солирующих (то есть «концертирующих») дуэтах. На этой стадии твор-

чества, то есть в хоровых мадригалах а *carrella*, два голоса, как правило, обволакиваются звучанием других голосов.

Комбинируя подобным образом пятиголосную партитуру, Монтеверди проявляет неистощимую изобретательность. Однако ведущая роль в многоголосном звучании мадригалов Второго сборника почти всегда остается за дуэтом.

Монтеверди нашел здесь впервые и свой собственный, тонко и детально разработанный прием развития, неразрывно связанный с темброво-колористической динамикой хоровой партитуры.

Композитор пишет для полного ансамбля пяти голосов. Он научился расширять и развивать мелодические фрагменты. Фраза, исполненная в первый раз двумя голосами, при повторении передается всему пятиголосному составу. Фрагмент, изложенный первоначально в двух тактах, расширяется при повторении до пятитактовой структуры, причем резкий поворот уводит его в отдаленную и неожиданную тональность. Нечто сходное повторяется и со второй и с третьей мелодической фразой. Кульминация достигнута тогда, когда все пять голосов сливаются в гомофонно-гармоническом звучании.

Разработка материала выполнена мастерски, с той убедительностью, которая как бы исключает другие возможные повороты и детали.

Именно во Втором сборнике Монтеверди впервые подошел к восприятию тембровой выразительности как к средству характеристики поэтического образа, в неразрывной связи с тонально-гармоническим элементом.

Безустанно перегруппировывая и «отливая» в новые комбинации вокальные тембры, не отделимые от определенного регистра и местоположения тонов гаммы, Монтеверди окрашивает свою партитуру то в густые мрачные тона, то в светлые и прозрачные, то в нежно приглушенные. Обычно это достигается при помощи распределения звуковой «массы» на две равноправные группы голосов, в то время как пятый создает неожиданный штрих «асимметрии» и неприглаженности. Гомофонное *tutti*, совпадающее с первой кульминацией мадригала, в дальнейшем используется очень скупое. Более часто встречаются длительные трио гомофонного характера.

И наконец, важнейшее открытие Второго сборника — индивидуальный «тематический» материал для каждого мадригала\*.

Разумеется, слово «тематизм» нельзя здесь понимать в том смысле, который он приобрел в эпоху развитой гомофонно-гармонической инструментальной музыки. Речь идет здесь о единстве интонационных или формообразующих приемов, характеризующих определенный поэтический образ на протяжении всего мадригала. Это только предвестники будущего тематизма.

Так, например, в мадригале «Когда б охотилась любовь» — своя неповторимая «тематическая» структура: тесно расположенные каноны и квазимаршевые ритмы.

„Когда б охотилась любовь“

S'an - das - se a - mor a cac - cia Gre - chin a

S'an - das - se a - mor a cac -

Gre - chin a

S'an - das - se

\* Если бы речь шла о музыке послеренессансного стиля, то в перечислении новаторских приемов композитора следовало бы поставить тематизм на первое место. Однако здесь такой порядок чреват опасностью. Он может вызвать ложные ассоциации и исказить подлинный облик музыки Монтеверди. Его партитура пока еще очень близка хоровой музыке готической традиции, где динамические принципы конструкции и характер звучания хора в гораздо большей мере определяют художественное лицо музыкального произведения, чем индивидуальные тематические образования. Именно потому, говоря о мадригалах этого периода, я начинаю с вопросов формы, голосоведения, тембрового распределения звуков и т. п.

lass' ha - vria per suo di - let -

cia

lass' ha - vria per suo di - let - to

a - mor a cac - cia Gre - chin a

В мадригале «Слышишь, как шепчет волна» выделяется оживленное движение вокального дуэта с характерной терцово-секстовой фигурацией, которое непрерывно следует за нисходящим движением басового голоса. В мадригале «И умереть не тяжко» («Non mi e grave morire») драматическая взволнованность ассоциируется с резкими скачками в мелодии. Декламационный стиль характерен для мадригала «К двум пунцовым прекрасным губам» («Intorno a due vermiglie e vague labbra»). Каждый поэтический образ рождает свой тип интонаций, мотивов, принципов голосоведения, тембров и т. п.

Лишь один мадригал Второго сборника — последний — неожиданно возвращается к «старинному» стилю.

Если мадригал, открывающий сборник, связывается с выдающимся поэтом нового времени и провозглашает новейшие стилистические тенденции в музыке, то заключающее его произведение «И я когда-то пел» («Cantai un tempo») написано на текст поэта, который в 80-х годах явно начал выходить из моды. Что же побудило Монтеверди привлечь в свое современное собрание мадригалов произведение Пьетро Бембо, творившего еще в 30-е годы, и претворить его при помощи устаревающих музыкально-стилистических приемов? На первый взгляд это кажется необъяснимым. Но если вспомнить, что именно Бембо создал литературный жанр мадригала, то заинтересованность в нем Монтеверди можно понять.

В самом деле, многие исследователи монтевердиевского творчества<sup>26</sup> сходятся во мнении, что последний мадригал Второго сборника олицетворяет определенную идею композитора. Это был как бы его жест прощания с навсегда уходящей стилистической эпохой.

Откуда же новизна художественного стиля у молодого композитора, который все еще продолжает жить в провинциальной Кремоне? Разумеется, обладатель крупного таланта черпает впечатления там, где менее одаренная личность могла бы ничего не заметить. По всей вероятности, не одно, а много художественных явлений помогли расширить кругозор композитора в годы, истекшие со времени сочинения Первого сборника. Но все же один подобный источник очевиден, и на нем стоит остановиться.

В 1586 году вышел в свет сборник пятиголосных мадригалов Жакаса де Верта, с которым Монтеверди, по всей вероятности, успел познакомиться. Между Вторым сборником Монтеверди и упомянутым опусом Верта так много точек соприкосновения, что трудно отнестись к ним, как к простому совпадению.

Верт был другом Тассо и задолго до Монтеверди «перекладывал» на музыку поэтические произведения знаменитого поэта. Верт тоже тяготел к конкретным реалистическим деталям и использовал темброво-красочные приемы для передачи живописных штрихов в музыке. Наконец, настроение мадригалов Верта явно перекликается с настроением Второго сборника Монтеверди — в нем то же изящество и чувство меры в передаче эмоционального. Искусственная мрачность нарочитых диссонансов Первого сборника здесь отсутствует. Влияние Верта на Монтеверди будет еще более ощутимо в последующих опусах; поэтому скажем несколько слов и о творчестве самого Верта.

Жакес де Верт принадлежал к типичным представителям гуманистических академий XVI века и был одним из наиболее известных композиторов музыкальной академии в Ферраре (Accademia degli Intrepidi da Ferrara).

Подобно флорентийской камерате, он проявлял обостренный интерес к античной теории музыки, подобно им пришел к заключению, что самый жизненный элемент современной музыки — более тесное сближение слова и музыки. Однако, как и Монтеверди, он был

слишком профессионалом, неразрывно связывающим представление о музыке с многоголосием, чтоб увлечься идеей монодии. Вместо этого Верт предлагал особый вид хорового речитатива. В его мадригалах встречаются повторные звуки, создающие более или менее точный эффект декламации. Длительные гомофонные эпизоды дают возможность донести до слушателя точное и полное произношение слова. Как следствие этого, у Верта возникает новый тип мелодики, резко отличный от «линейных» мелодических структур, требуемых старинной полифонией.

В отличие от многих современников Верт не проявлял интереса к проблеме хроматизма и диссонантности. Вместо этого он искал новые мелодические приемы, которые, не разрушая многоголосие, обогатили бы плавную обезличенность нидерландской мелодики. Он создал особый тип мелодики, выразительность которой заключалась в огромных, нарочито «неуклюжих» скачках, передающих особенно напряженное эмоциональное состояние. Иногда подобным моментам соответствовали скачки на нону или дециму, в других случаях более традиционные интервалы даны в таком окружении, что они воспринимаются как нечто нарочито резкое и антиэстетичное.

В своем подходе к музыке, как к искусству выразительной правды, ради которой необходимо жертвовать привычными нормами благозвучности, Верта безусловно можно рассматривать как первооткрывателя. Монтеверди отталкивался от его идеалов. Однако, как неизмеримо более крупная творческая личность, Монтеверди, усвоив творческие находки Верта, впоследствии полностью затмил его.

В Третьем сборнике, вышедшем в свет в 1592 году, после двухлетнего пребывания Монтеверди в Мантуе, также ощутимы следы влияния Верта. Сочинен он был исключительно быстро. Новая аудитория, неизмеримо более современная по строю мысли, развитая профессиональная среда, по всей видимости, воодушевляли его на интенсивное творчество.

Не столько в переменах, происшедших в музыкальном стиле, сколько в выборе поэтических текстов проявляется новый духовный мир композитора. Во-первых, Джамбаттиста Гварини начинает теперь соперни-

чать с Тассо; во-вторых, Тассо представлен здесь не столько лирическими миниатюрами, сколько «Освобожденным Иерусалимом». Три строфы из 16-й песни (58-я, 59-я, 63-я) породили один «цикл» из трех мадригалов, три из 12-й (77-я, 78-я, 79-я) — другой. 12-я песнь представляет собой ламентацию Танкреда, осуждающего себя на вечные муки за убийство Клоринды. В 16-й не менее эмоционально-напряженная ситуация. Это бурная сцена, где Армида умоляет Ринальдо не покидать ее. Не нежные тона чарующей лирики, а драматический пафос, выраженный языком трагедии и подлинных душевных потрясений, господствует в этих творениях Тассо.

Гварини представлен в Третьем сборнике восемью поэмами, в том числе отрывками из незадолго до того опубликованной пасторали «Верный пастух» («Il Pastor fido»). Более искусственный и утонченный в своей поэзии, чем Тассо, склонный к вычурным метафорам и риторическим оборотам, Гварини, однако, при всей своей орнаментальности привлекал Монтеверди ярко эмоциональной трактовкой человеческих взаимоотношений. Да и само звучание его поэтического слога отличалось особенной музыкальностью, которая должна была пленить композитора. Новый аспект поэзии Тассо и «гуманистическая» лирика Гварини открыла перед Монтеверди новые горизонты.

Из двадцати мадригалов только два — «Молодое растение» («La giovinetta pianta») и «На мягкой траве» («Sovra tenere herbetta») — родственны канцонеттному стилю, господствовавшему в кремонский период. Сборник в целом отличается гораздо большей глубиной и серьезностью, чем предыдущие, хотя он и не лишен полностью тех «актерски преувеличенных» жестов, которые были так характерны для мадригала в целом, и для Первого сборника Монтеверди в частности. Монтеверди научился передавать здесь образы изменчивых душевных состояний. Овладел он и тончайшей звукописью в изображении картин природы, не уступая в этом отношении Маренцио, дотоле не имевшему себе равных в «импрессионистской» звукописи.

В композиторской технике встречается усовершенствование многих старых приемов, в том числе и тех, какие были впервые разработаны Вертом. Последова-

тельно встречается декламационность, почти в каждом мадригале есть мотивы, основанные на однотонном, однозвучном parlando.

5 Соло

Se per e\_stre\_mo ar-do\_re Mo\_rir po\_tes\_se un

Некоторые мадригалы начинаются солирующим голосом, декламирующим поэтический текст,— прием, который на фоне многовекового подавления одноголосной мелодики воспринимается как особенно смелый. В некоторых мадригалах подчеркнуты «вертовские» неуклюжие скачки, создающие впечатление ломаной мелодики (пример 6).

6

Vat - te\_ne pur cru\_del con quel\_la  
pa - ce che La - scia me

7 „Как велико страдание“

E voi se te il cor mi -  
E voi se te il cor mi -  
E voi se te il cor mi -  
re

- o e voi se te il cor mi - o

- o e voi se te il cor mi - o

- o

E voi se te il cor mi

Постоянно возникают здесь и хроматические сдвиги, как в гаммообразном движении, так и в скрытых гармониях (пример 7). Упорно встречаются перекрещивающиеся голоса, придающие одним и тем же аккордам разную тембровую окраску.

Конкретная звукоизобразительность выражена здесь в тончайшей мелизматике или даже в прямом звукоподражании. Так, например, в мадригале «Уйди же, жестокий» («Vattene pur, crudele») вокально-тембровые эффекты воспроизводят шум морских волн, в «Соловье» («Rossignol») нежная журчащая фигурация передает нежное пение птиц.

Усложненные гармонические диссонансы расширяют диапазон традиционной гаммы. Так, например, мадригал «Пусть разорвется сердце» («Stracciam pur il core») построен всецело на медленно разворачивающемся движении мрачных терпких диссонансов. Восходящая гамма в басу придает небывалую резкость звуковым комплексам, самый сложный из которых, однако, представляет собой лишь малую септиму. В кульминационный момент малые секунды и двойные задержания придают музыке особенную, «душераздирающую» остроту. И только после этого композитор находит умиротворенную каденцию, совпадающую со «счастливой» развязкой.

Нет никакого сомнения в том, что эти мадригалы рассчитаны на исполнителей-виртуозов. Только они могли справиться с восходящими и нисходящими скачками на октавы и сексты, с непривычно высокими регистрами голосов. Монтеверди безжалостен здесь не только к голосовым данным исполнителей,— он предъявляет очень высокие требования и к их музыкальному развитию.

В Третьем сборнике Монтеверди окончательно «формулирует» свое понимание взаимоотношения поэзии и музыки, которое пройдет через все его дальнейшее творчество.

В этой связи целесообразно сравнить мадригалы Верта и Монтеверди, созданные на один и тот же поэтический текст, например на «Весну» («La Primavera») Гварини.

Верт, как и большинство других композиторов той эпохи, мыслил мадригал как жанр не в меньшей мере литературный, чем музыкальный. Воздействие слова играло очень значительную роль в создании общего художественного впечатления. Верт не делает попытки найти общие господствующие образы поэмы и воплотить их в музыку. Его мадригал теряет смысл, если не слышать произнесение текста со всеми его деталями. Он держится на омузыкаленной речи. Речитативные пассажи, выпячивающие поэтическое слово, подчеркиваются у Верта с почти назойливой настойчивостью. У Монтеверди же мадригал на тот же текст — чисто музыкальный организм. В густой, самостоятельной полифонической разработке мелодических фрагментов поэтический текст вообще не слышен. Но и нужды в этом нет. Фрагмент, произнесенный отчетливо в начале произведения, вводит слушателя в эмоциональную сферу поэтического текста, играет роль ее программы (как сказали бы мы по отношению к инструментальным произведениям XIX или XX века). А яркая выразительность музыки оставляет столь определенное впечатление, что ни в каких дополнительных словесных уточнениях и литературных штрихах она не нуждается.

Индивидуальный тематизм Третьего сборника еще более усовершенствован, чем в предыдущем. Отметим хотя бы декламацию в стиле *parlando*, которым начинается «Когда в огне пылаю» («Se per estreme ordore»).

Первые слова «Уйди же, жестокий» («Vattene pur, crudele») также начинаются с разговорной речитации, однако ее плавная повторность прерывается интонациями гнева. Восходящий скачок на малую сексту передает страстный возглас брошенной возлюбленной и ее выкрик: «Жестокий!» — «Crudele!» (см. примеры 5 и 6).

В «Соловье» — сначала тонкая изобразительная звукопись, подражание пению птиц. Но когда меняется содержание текста (мы слышим грустную исповедь любовника, противопоставляющего свое одиночество и отчаяние спокойствию соловья), то и музыкальная ткань прерывается интонациями жалобы.

Мадригал «На мягкой траве» («Sovra tenere herbetate») построен как театрализованный диалог между пастухом и нимфой. В мадригале «Пусть разорвется сердце» образ страсти выражен предельно жесткими диссонансами; «Останься в мире» («Rimani in pace») — быть может, лучший мадригал сборника по своему психологическому драматизму — представляет похоронный плач, созданный при помощи сплетения «мотива жалобы» (нисходящая уменьшенная кварта или квинта) с контрапунктическими формами развития.

В годы написания Третьего сборника композитор — придворный музыкант в Мантуе — еще не успел обратить на себя широкого внимания. Но эти мадригалы сразу вызвали пристальный интерес просвещенных кругов. Страстная драматичность произведений на тексты Тассо и нежная лирика гвариниевских опусов слишком явно выходили из рамок обычного, чтоб оставаться незамеченными. Музыкальный мир осознал, что в его среде появился композитор, который может стать подлинно великим. За первым изданием вскоре последовали два других (1594, 1600), а между 1592 и 1622 годами Третий сборник выдержал восемь изданий. Произведения Монтеверди начали проникать и за границу (в частности, в Германию).

Однако, как и следовало ожидать, восторгу передовой молодежи сопутствовала подозрительная настороженность старшего поколения. Новый, слишком смелый язык Монтеверди, рисуемый с небывалой конкретностью и правдой образы внутреннего мира человека, не мог не встревожить поклонников нидерланд-

ского искусства. Они почувствовали, что музыка этого молодого новатора угрожает «незыблемым» нормам благозвучности и красоты. Пройдет еще несколько лет, и, параллельно все возрастающей славе Монтеверди, недовольство приверженцев «классических» критериев прорвется на поверхность в виде пресловутого трактата Артузи, обрушившегося на «несовершенство современной музыки».

## 5

Одиннадцать лет отделяют Третий сборник мадригалов от последующего выпуска. Во всем длительном творческом пути Монтеверди нет другого столь же продолжительного периода, когда он оставался бы вне поля зрения музыкального мира. В известной мере это связано с возросшими требованиями самого композитора, который, достигнув более зрелого возраста, стал выпускать свои произведения в свет без прежней юношеской поспешности. И все же новым уровнем ответственности нельзя всецело объяснить этот период молчания, совпавший с крупнейшими событиями как в личной жизни самого композитора, так и в музыкальной жизни всего его поколения.

Именно в эти годы, между Третьим и Четвертым сборником, Монтеверди сопровождал герцога Мантуанского в его военных походах и путешествиях, увидел мир с новой, неожиданной стороны, познал войну, познакомился с бытом и культурой разных народов и стран. Как считают многие его биографы, впечатления этих лет сохранились до конца жизни композитора, своеобразно преломившись даже в самых последних, созданных в глубокой старости произведениях\*. К этому периоду относится также женитьба Монтеверди и длительная вынужденная разлука с супругой.

Наряду с жизненными впечатлениями, расширившими общий кругозор композитора и потрясшими его юное мироощущение, он соприкоснулся и с крупнейшими художественными явлениями.

\* См. раздел 6 настоящей главы.

90-е годы XVI века в европейской музыке были отмечены событиями эпохального значения. В их числе — мадригалы Джезуальдо, поразившие музыкальный мир небывалым в музыке психологическим содержанием, последние и высшие достижения Маренцио, новые мадригалы Паллавичино, дотоле традиционного композитора, неожиданно изменившего свой стиль в сторону драматичности; первые музыкальные драмы: «Дафна» и «Эвридика» Пери, «Эвридика» Каччини и его же сборник «Новая музыка». Наконец, в «годы странствий» Монтеверди впервые познакомился с новейшей музыкой Франции.

Ни одно из этих художественных впечатлений пока еще не оставило в творчестве Монтеверди прямого следа. Мы не замечаем в его искусстве непосредственных заимствований или влияний. Нас скорее удивляет кажущееся равнодушие одного из лидеров музыки своего времени к великим открытиям его единомышленников. Отклик Монтеверди будет запоздалым, а черты влияний появятся в столь глубоко и своеобразно переработанной форме, что распознать первоисточник не всегда удастся с первого взгляда. Однако на самом деле все то новое, что композитор услышал или специально изучил, настолько творчески обогатило его, что произведения, созданные до 1600 года, воспринимаются сегодня как подготовительная стадия к классическому Монтеверди. Мадригалы Четвертого и Пятого сборников, появившиеся в 1603 и 1605 годах, но сочинявшиеся по крайней мере с 1600 года\*, поражают своей художественной законченностью, предельной эмоциональной силой. Музыка высочайшего вдохновения и мастерства, она образует одну из вершин не только творчества самого Монтеверди, но и мирового хорового искусства в целом.

Между тем именно эти произведения, не перестающие изумлять нас своим совершенством, вызвали гнев

\* Артузи в труде, вышедшем в 1600 г., приводит цитаты из двух мадригалов Четвертого сборника — «Душа моя, прости меня» («Ani-ma mia perdona») и «Если бы мое сердце» («Che se tu se' il cor mio») и одного из Пятого — «Жестокая Амарилли» («Cruda Amargilli»). По всей вероятности, еще до публикации мадригалы Монтеверди имели широкое хождение в рукописном виде.

Артузи. Легче всего было бы объяснить эту несуразность тупостью почтенного каноника. Но если даже Артузи и не принадлежал к наиболее светлым умам и тонким художественным натурам своего времени, проблема этим отнюдь не исчерпывается. Для всякого, кто слышал эти изумительные хоровые поэмы, нет никакого сомнения в том, что в их эмоциональном строе действительно было нечто недостижимое и тревожное для людей старшего поколения, воспитанного на классической ренессансной полифонии.

Первое, непосредственное впечатление от этой музыки — ее принадлежность к искусству храма. Здесь та же внутренняя сосредоточенность, то же возвышение над земным и низменным, тот же созерцательный облик, что и в хоровой музыке нидерландской традиции. Более того, в свете более поздних творений Монтеверди эти мадригалы представляются по внешним формам выражения сдержанными и строго уравновешенными. Тем более остро воспринимается на этом фоне их беспокойно бьющийся пульс. Сквозь возвышенное хоровое благозвучие этой музыки, через ее широкие звуковые перспективы, вызывающие ассоциации с уходящими ввысь пространствами готического собора, прорывается волнение и трепет человеческой души. Каждый тон окрашен здесь в свой эмоциональный колорит. Эти мадригалы являют собой последние образцы искусства Монтеверди, где лирическое содержание и хоровые формы выражения находятся в гармоническом равновесии.

После Пятого сборника лирические и драматические устремления композитора выйдут за рамки хорового мадригала и воплотятся в музыкальную драму и мадригал с инструментальной партией. Весьма вероятно, что Артузи и его единомышленники более чутко, чем слушатель XX века, и с непонятной для нас болезненной обостренностью улавливали беспокойные интонации этих мадригалов, грозившие разрушить вековые устои европейской музыки.

В мадригалах Четвертого и Пятого сборников Монтеверди достиг небывалой и для самого себя многогранности и гибкости воплощения поэтического образа. Композитор как будто извлекает из поэмы все изгибы, оттенки и скрытый подтекст литературного источника,

сохраня вместе с тем принцип музыкальной замкнутости.

В Четвертом сборнике господствует Гварини, представленный девятью стихотворениями из пасторали «Верный пастух», появляются Боккаччо и Ринуччини и полностью отсутствует Тассо. Но теперь индивидуальность поэта не имеет столь важного значения, ибо она всецело подчинена индивидуальности композитора. Напрашивается известная аналогия с Шубертом. В отличие от Шумана или Гуго Вольфа, умевших в своих романсах отразить не только себя, но и художественное своеобразие каждого поэта, Шуберт акцентирует в романсах только те мотивы и штрихи, которые созвучны его собственному мироощущению. Именно так относился и Монтеверди к поэтам, вдохновлявшим его на величайшие шедевры. Мы видели выше, что вычурность и орнаментальность поэтического стиля Гварини не оставили следа в музыке Третьего сборника. Мы увидим дальше, что чувственный и эротический облик поэзии Марино, лежащий в основе будущего Шестого сборника, также не скажется на музыке Монтеверди с его полнокровным целомудренным мировосприятием извлечет из этих поэм лишь их драматические и эмоциональные элементы, которые так хорошо поддавались воплощению в рамках его собственной музыкально-образной системы.

Попутно здесь возникает и другой важнейший вопрос, связанный с преломлением образов литературы в музыке. За исключением стихотворений, воспевающих красоту природы, все тексты монтевердиевских мадригалов посвящены любовной теме. Она раскрыта чаще всего в откровенно эротическом духе, иногда на грани пристойного. Но, слушая сегодня музыку Монтеверди, мы об этом и не догадываемся. Тема любви представлена в его мадригалах вовсе не эротической стороной. Она интересует композитора главным образом как символ духовного раскрепощения человека от церковного аскетизма, как квинтэссенция индивидуалистического мироощущения. Акцентируя страстное начало в жизни человека, Монтеверди показывает его и через глубины трагического, и через радостное восприятие красоты жизни, и через нежно мечтательную лирику, и даже мягкую иронию, но только не через чувствен-

ную, эротическую стихию. Мы встречаемся здесь с одной из самых характерных (хотя далеко не общепризнанных) закономерностей во взаимоотношениях литературной программы и музыкального произведения. Литературные образы не являются буквальным прототипом содержания самой музыки, а лишь символом выраженной в ней идеи.

Подобно тому как во Втором сборнике мадригалы на тексты Тассо играли главную роль в разработке новых музыкально-стилистических приемов, так в Четвертом сборнике произведения на стихи Гварини провозглашают новые пути в наиболее смелой и художественно законченной форме.

По сравнению с предшествующими открытиями Монтеверди здесь обращают на себя внимание следующие моменты.

Новым является своеобразная драматическая речитация декламационного характера. Новые мадригалы пронизаны возгласами, построенными на оборотах, ставших впоследствии типичными оперными мотивами жалобы.

Мелодический и гармонический элементы музыкального языка теперь сгруппированы так, что возникает ощущение «солирующих» мотивов и противопоставляемых им «хоровых» пассажей\*.

Образуется новая контрапунктическая манера, явно тяготеющая к гомофонно-гармоническому принципу. Мелодика виртуозного характера и гармония, насыщенная хроматическими ходами и резкими модуляциями, разрушают логику старинной контрапунктической структуры. Голоса все больше и больше концентрируются вокруг мелодического верхнего и басового. Фигурация становится более упорядоченной и типизированной. В развитии материала появляются мелодические и гармонические секвенции. Гармонический язык достигает неведомой дотоле эмоциональной остроты. Резкие модуляции, «царапающие» слух малые секунды, каскады негармонических задержаний и подъемов, последования параллельных квинт, ложные разре-

\* Эти названия условные. Напоминаем, что речь идет о выразительных тенденциях в рамках многоголосного звучания.

ния, проходящие ноты, не достигающие цели, ложные последования, создающие эффект неопределенно колеблющейся тональности, и т. п.— все это вместе создает гармоническое звучание, подобного которому по жесткости и многокрасочности нельзя найти ни в более ранней полифонической музыке, ни в творчестве XVII, XVIII и XIX столетий. Монтеверди находит здесь и столь характерные для себя приемы, как переход от унисона к диссонансу при помощи сдвига мотива на тон или полутон, и восходящую хроматическую гамму, использованную в роли *cantus firmus*. Чем более личный эмоциональный характер имел текст определенной строки, тем диссонантнее и острее становились гармонии у Монтеверди, тем ломаннее и скачкообразнее мелодика.

И наконец, все эти разнообразные интонационные находки образовывали вместе музыкальную форму небывалой целостности и гибкости, отражающую как сюжетно-повествовательную и драматическую структуру стиха, так и его эмоциональное содержание.

В качестве примера новой гибкой формы остановимся на мадригале «И с звездами угасла» («*Sfogava con le stelle*») — одним из общепризнанных монтевердиевских шедевров.

Сюжет, трогательный своей простотой и непосредственностью чувства, представляет собой lamentацию любовника, который, глядя на усыпанное звездами небо, жалуется на муки безответной любви. В первых двух строках поэт вводит читателя в атмосферу ночи, вслед за этим следует лирическое излияние.

В таком же плане и композитор четко разграничивает «сценический фон» мадригала и сферу душевных переживаний.

Мадригал начинается с «повествования». Все пять голосов в гармоническом звучании декламируют фразу «*Sfogava con le stelle*». Гармония повторяется множество раз без изменения на каждом слоге поэтической строфы, создавая эффект церковного псалмодирования. При первых же словах прямой речи «О прекрасные образы» («*O imagini belle*») музыкальная манера резко меняется. На фоне застывшей гармонии верхний мелодический, остро выразительный голос начинает свое восхождение, подчеркнутое беспокойными ритмами:

Sfogava con le stel - le

Sfogava con le stel - le

Sfogava con le stel - le

Sfogava con le stel - le Un in -

Sfogava con le stel - le

Un in - fer - no d'a - mo -

Un in - fer - no d'a - mo -

Un in - fer - no d'a - mo -

- fer - no d'a - mo -

Un in - fer - no d'a - mo -

- re      Sotto notturno      ciel      il      suo      do -  
 - re      Sotto notturno      ciel      il      suo  
 - re      Sotto notturno      ciel      il      suo      do -  
 - re      Sotto notturno      ciel      il      suo      do -  
 - re      Sotto notturno      ciel      il      suo      do -

- lo -      re      E di - cea  
 do - lo -      re      E di - cea  
 - lo -      re      E di - cea  
 - lo -      re      E di - cea  
 - lo -      re      E di - cea

fis - so in lo - ro O - O -  
 fis - so in lo - ro O -  
 fis - so in lo - ro O -  
 fis - so in lo - ro O -  
 fis - so in lo - ro O -

i - ma - gi - ni bel - le  
 O - i - ma - gi - ni bel - le  
 O i - ma - gi - ni bel - le  
 O - i - ma - gi - ni bel - le  
 O - i - ma - gi - ni bel - le

Три верхних голоса и два нижних контрапунктируют друг с другом, выступая, однако, не как индивидуальные мотивы, а в виде звуковых комплексов, где верхние голоса являются носителями мелодического начала, а нижние — гармонического. Для передачи возбужденного душевного состояния Монтеверди вводит острые диссонансы. Декламационный элемент все боль-

ше и больше подчиняет себе мелодику. При каждом секвенцеобразном проведении декламационная фраза повышается на один тон, постепенно охватывая целую октаву и переходя из голоса в голос. На гребне восхождения включаются другие голоса, создавая мощную драматическую кульминацию. Но как только вершина достигнута, композитор начинает медленный спуск на гармонических секвенциях.

Трудно передать на словах всю художественную силу подобных приемов формообразования, их неповторимость, обусловленную конкретностью поэтического образа. Именно этого не услышал и не мог понять Артузи, привыкший к тому, что композиторы в мадригалах «прикрепляли» диссонансы или мелизматику к определенным словам текста. Новая художественная логика монтевердиевской формы ускользнула от него полностью.

Каждый мадригал Четвертого сборника уникален по своему художественному облику, несмотря на то, что по формально-технологическим приемам они часто родственны друг другу.

Так, мадригал «Увы!» («Ohimè») с первых звуков поражает слушателя мотивами «вздоха», пронизанными жесткими гармониями. Здесь эти гармонии выражают не страсть, не трагедию, а иронию, поскольку сюжет поэмы рисует отвергнутого любовника не в трагическом свете, а в атмосфере флирта.

„Увы!“

Ohi mè, ohi mè

Ohi mè, ohi mè

Ohi - mè, ohi - mè

С другой стороны, мадригал «Жалуюсь и вздыхаю» («Piango e sospiro») при помощи густых хроматических модуляций создает образ глубокой тоски. Мадригал «Хотел бы умереть» («Si ch'io vogrei morire»), где по-

целуи смерти символизирует любовное объятие, отличается движением к кульминации при помощи неслышанно смелых диссонансов; здесь их последовательность рождает колебания настроения от покоя к томлению и к возбужденной страсти.

Как ни отчетливо выявлены в этих произведениях тенденции к мелодическому и гармоническому письму, они безоговорочно являются музыкой по природе своей многоголосной. Вся их звуковая концепция выросла из представлений о красоте, рожденной хорovým стилем а саррелла, все ее сложные приемы развития, смелые гармонии, мелодические черты не перечеркивают, а обновляют выразительную силу полифонии. Наряду с первыми тринадцатью мадригалами Пятого сборника они знаменуют вершину пятиголосного мадригального стиля а саррелла.

Пятый сборник был опубликован двумя годами позднее. Этот опус действительно доводит до логической кульминации творческие искания композитора предшествующих двадцати лет. Вместе с тем он открывает новую страницу в его творчестве, неотделимую от музыкальной драмы и нового вида индивидуалистической лирики. Последние шесть мадригалов написаны для голоса и цифрованного баса в своеобразной манере, где включение инструментального звучания принципиально видоизменяет прежний строй мадригальной музыки. Пятиголосный хор а саррелла перестает быть художественной необходимостью.

Современники сразу же распознали значимость этой музыки. После появления Пятого сборника Монтеверди был открыто провозглашен самым выдающимся композитором современности. На протяжении последующих пятнадцати лет Пятый сборник выдержал восемь изданий, а в год появления был опубликован также в Германии и Дании. В 1607 году монтевердиевские мадригалы увидели свет, приспособленные к религиозному тексту на латинском языке\*. Успех этих латинизирован-

\* Это обстоятельство лишний раз подтверждает, во-первых, что между мадригальным стилем Монтеверди а саррелла и церковной полифонической музыкой нет непроходимой грани, а во-вторых, что тема любовного томления преломлялась у Монтеверди в виде образов страдания в обобщенном плане.

ных мадригалов побудил редактора Аквилينو Коппини осуществить еще ряд аналогичных изданий и назвать мадригальный стиль Монтеверди высшим критерием современного мастерства в музыке.

Пятиголосные мадригалы а *caprella* выросли из стиля Четвертого сборника. Не исключено, что некоторые из них и сочинялись параллельно (подобно тому, как Бетховен писал одновременно Пятую и Шестую симфонии, и порядок их нумерации оказался более или менее случайным). Мы остановимся поэтому лишь на тех чертах, которые явились находками именно данного издания.

Большинство текстов Пятого сборника принадлежат Гварини. Одиннадцать из них заимствованы из пасторали «Верный пастух», в том числе и первый — «Жесткая Амарилли», положенный в основу его программы. Почти все являются lamentациями отвергнутых любовников — образная сфера, которая станет одной из господствующих в музыкальном театре «оперного века». В Пятом сборнике поэзия Гварини воплощена с необычайно интенсивным чувством трагедийного. Здесь не осталось и следа ни от легкого канцонеттного стиля, ни от светлой пасторальности, ни от мягкой иронии, которые встречались в более ранних выпусках. Все мадригалы Пятого сборника овеяны настроением печали и меланхолии, а некоторые достигают трагического накала, который может соперничать с классическими трагедийными страницами в музыке последующих эпох.

Если в предыдущих сборниках господствовали чисто лирические мотивы, а сфера театрально-драматического скорее только намечалась, то здесь театрально-драматические принципы начинают преобладать. Монтеверди утверждает свои собственные приемы передачи драматической идеи, которые как бы являются его ответом на флорентийскую монодию. Так, театрально сценическая ситуация выражена, как правило, типично мадригальными средствами, а действующие лица «разговаривают» в декламационно-речитативной манере. Подобная хоровая речитация доносит слово до слушателя столь же отчетливо и строго, как и флорентийская монодия, но при этом она обладает неизмеримо более богатой интонационной выразительностью и звуковой перспективой.



- ril - li Che col no-me an-co-ra D'a -  
 - ril - li Che col no-me an-co-ra D'a -  
 - ril - li Che col no-me an-co-ra D'a -  
 - ril - li Che col no-me an-co-ra D'a -  
 - ril - li Che col no-me an-co-ra D'a -

- mar ahi las - so  
 - mar ahi las - so

На наш современный взгляд, в сборнике есть множество других, столь же достойных внимания «артузианцев» мадригалов, замечательных по своей смелости и устремленности вперед. Так, интереснейший образец нового типа декламационности являет собой мадригал «О Миртилло» («O Mirtillo»). Построенный на мотиве жалобы, он легко может быть «переведен» в монодический план.

## 11 (Andante quasi lento)

„О Миртилло“

O Mir - til - lo      Mir - til - l'a -  
 O Mir - til - lo      Mir - til - l'a -  
 O Mir - til - lo      Mir - til - l'a -  
 O Mir - til - lo      Mir - til - l'a -  
 O Mir - til - lo      Mir - til - l'a -

- ni - ma mi -      a  
 - ni - ma mi -      a  
 - ni - ma mi -      a  
 - ni - ma mi -      a      Se ve -  
 - ni - ma mi -      a      Se ve -

Этот мадригал — первое подлинное *lamento* и явный прототип знаменитой «Жалобы Ариадны». Но все же художественная вершина Пятого сборника — а быть может, и всего монтевердиевского творчества в рамках пятиголосного стиля *a cappella* — мадригал «Была моя ду-

ша» («Era l'anima mia», известный в русском переводе под названием «Дни мои подходят к концу»). Поэма Гварини рисует состояние души в предсмертный час (далекий прототип программы симфонической поэмы «Смерть и просветление» Рихарда Штрауса). У Монтеверди редко встречаются произведения подобного величия мысли и интенсивности чувства.

Даже одна только тембровая сторона создает сгущенно драматическую атмосферу. Так, на протяжении начальных четырех тактов звучит неизменная гармония. Но какого мрачного колорита достигает эта трагическая речитация благодаря звучанию трех нижних голосов в самых низких регистрах:

12

„Дни мои подходят к концу“

pp  
E - ra l'a - ni - ma mi - a già

pp  
E - ra l'a - ni - ma mi - a già

pp

pres - s'a l'ul - ti - m'ho - re E lan - gua

pres - s'a l'ul - ti - m'ho - re E lan - gua

В другом месте на фоне длительной выдержанной «педали» два более высоких голоса поют в терцию, создавая нескончаемую цепь неразрешающихся гармоний, которые ни на миг не ослабляют чувство беспощадного нагнетания напряженности.

13

„Дни мои подходят к концу“

E lan\_gui a co\_me lan\_gue alma che mo\_

\_re E lan\_gui a co\_me lan\_gue alma che mo\_ re.

И только в момент душевного просветления композитор вводит высокие голоса в верхних регистрах, создавая эффект ангельски прозрачной чистоты и проблесков неземного света.

14

„Дни мои подходят к концу“

Ohi - mè non mo\_ri\_tu

Ohi - mè non mo\_ri\_

non mo\_ri\_ tu non mo\_ri\_

non mo\_ri\_ tu

non mo-ri - tu  
 -tu mo-ri - o non mo-ri - tu  
 -tu mo-ri - o  
 mo - ri - non mo-ri -

non mo-ri - tu  
 non mo-ri - tu  
 non mo-ri - tu mo-r'i  
 . tu non mo-ri - tu mo-r'i - .  
 . tu mo mo ri - o.

Тончайшая игра светотени в гармонии заставляет вспомнить шубертовское мажорно-минорное «расцветивание». Хроматические восходящие аккорды создают звуковое богатство, на фоне которого привычный гармонический язык классицистского стиля кажется предельно скучным. Изумительны по силе контрастные противопоставления динамических и регистровых пластов. И над всей этой густой, многокрасочной тканью па-

рит верхний мелодический голос, нежно меланхолический, певучий... Слушателя покоряет не только обостренная выразительность каждого такта этой трагической исповеди. При всей щедрости композиторской мысли здесь ощущается тот строжайший отбор приемов, то безупречное чувство меры, которые встречаются только в величайших произведениях искусства. Этот мадригал — первый классический образец философской лирики в музыке. Как его далекие потомки воспринимаются сегодня и многие хоральные прелюдии Баха, и «Похоронный марш» из Третьей симфонии Бетховена, и «Смерть Зигфрида» Вагнера, и Largo из Пятой симфонии Шостаковича, и Lacrimosa из «Военного реквиема» Бриттена и многие другие музыкальные сочинения трагедийного стиля.

Путь ренессансного мадригала а саррелла завершился творчеством трех выдающихся композиторов XVI века: Маренцио, Джезуальдо и Монтеверди. В каком-то смысле мадригалы Монтеверди уступают произведениям обоих его «соратников». У него нет восхитительной утонченности и отшлифованности Маренцио, нет мастерства в психологизации музыки, в котором Джезуальдо не имел себе равных. И все же в главном, решающем, Монтеверди возвышается над ними. Громадный диапазон изображенных им переживаний, сила и глубина чувства, свобода от условности выводят его мадригалы далеко за рамки аристократического искусства. Монтеверди, по существу, уже шагнул в новый, «оперный век».

Действительно, шесть последних мадригалов Пятого сборника, начиная с «Ах, как прекрасное солнце» («Ah, come a un vago sol»), и в музыкально-стилистическом отношении прокладывают путь к новому искусству. Все они написаны для хора и обязательной партии basso continuo или (как принято говорить по-русски) — цифрованного баса.

Цифрованный бас зародился в конце XVI века как чисто технический прием. Его появление связывается с именем Виадана, который разработал систему нотации, позволяющую органисту заполнять пустоты, образующиеся во время исполнения хоровых произведений при участии небольшого числа голосов. Однако потребность в подобном рода организующем начале сама говорит

о том, что в недрах музыкального творчества созрели новые тенденции, требующие гармонической основы. Действительно, цифрованный бас скоро вышел за рамки «узаконенной» профессиональной практики, отвечая требованиям эпохи в гораздо более широком, общеэстетическом плане. Неразрывно связанный с монодией, он стал, почти наравне с ней, знаменем «новой музыки».

В стремлении подчинить музыку выразительности слова флорентийцы не хотели полностью пожертвовать выразительной силой гармонии. Вместе с тем они не допускали возможности сохранения полифонии. Цифрованный бас идеально отвечал их требованиям, так как предписывал гармонии побочную, подсобную роль сопровождения. Голоса в нем теряли самостоятельность, полностью лишались мелодического значения, «сжимаюсь» до значения отдельных «точек» в аккордовом блоке, который поддерживал монодию, расцветивал ее, но ни в какой мере не соперничал с ней.

Монтеверди первоначально заинтересовался цифрованным басом с технической стороны. Монодия с сопровождением пока не привлекала его, во всяком случае, в рамках мадригального жанра. Прошло около двадцати лет после первого исполнения «Жалобы Уголино» Галилеи, десять лет после «Дафны» Пери, пять лет после «Новой музыки» Каччини — и только тогда Монтеверди, наконец, решился присоединить к своей мадригальной партитуре инструментальный план в виде цифрованного баса. Однако от новейших «монодических мадригалов», получивших распространение на рубеже XVI и XVII столетий, мадригалы Пятого сборника с цифрованным басом существенно и принципиально отличаются. Монтеверди не стремится преобразовать мадригал в монодический жанр. Появление дополнительного инструментального плана лишь рождает новые темброво-гармонические концепции, не нарушая многоплоскостную структуру мадригала.

Какие же новые черты привнесла с собой партия цифрованного баса?

К ним можно отнести новый тип динамических и тембровых контрастов, связанный с перекличкой в манере «эхо». Чисто хоровая звуковая масса здесь противопоставляется солирующим партиям с инструментальным сопровождением. Как обычно бывает у Монтевер-

ди, хоровой тембр ассоциируется с более объективным, внешним началом, а солирующие партии являются носителями обостренной лирической выразительности.

В соответствии со стилем «Новой музыки» Каччини, где цифрованный бас не отделим от виртуозной вокальной партии, мелодические голоса у Монтеверди также становятся цветисто орнаментальными.

Из Пятого сборника

15 (Andante sostenuto)

*f* *p*  
Ahi com' a un va-go

*f* *p*  
Ahi com' a un va-go Sol cor-te-se

*f* *p*

Sol cor-te-se gi - ro  
gi - ro

Инструментальная партия открывает перед композитором новые возможности фразировки — более гибкой, свободной. Музыкальные фразы, медленные и протяжные, в момент душевного волнения становятся ломаными, фрагментарными. Благодаря непрерывному звучанию инструментального плана не возникает ощущения «распада» ритмической организации\*.

Принципы формообразования, новые для полифонической музыки и наметившиеся еще в канцонеттах Монтеверди, теперь, при поддержке инструментального звучания, приобретают окончательность, завершенность. Прежде всего появляется рондообразный принцип. Вокальным эпизодам противопоставляются рефрены на *tutti*, заключительные каденции подчеркиваются так, как это не могло быть осуществлено при помощи одних вокальных звучностей (в частности, на этом принципе построен первый мадригал из этой группы, представляющий собой разновидность фондо-кантаты).

Монтеверди начинает экспериментировать и с самим вокальным составом. Рушится безоговорочное господство пятиголосной партитуры. Так, пятый из мадригалов с цифрованным басом — «И так вот постепенно» («*E così poco a poco*») написан для шести хоровых голосов и инструментальной партии, последний — «Эти красивые» («*Questi vaghi*») — для девяти голосов, разделенных на двойной хор и *continuo*. Вступительная и заключительная симфонии\*\* на одном тематическом материале обрамляют этот последний мадригал Пятого сборника, как бы провозглашая, что отныне композитор вступил на новую стезю инструментальной выразительности.

Но не только цифрованный бас говорит о том, что с Пятого сборника Монтеверди повернул на новый путь. Освоение композитором инструментального начала лишь ускорило процесс его переориентации на идеалы «но-

\* Итальянский термин *basso continuo*, то есть непрерывный бас, гораздо лучше передает сущность этого приема, чем педантическое «цифрованный бас». В высшей степени важна здесь непрерывность звучания инструментальной партии, открывающая новые возможности для ритмики и фразировки и порождающая новое восприятие мелодики на фоне неизменного звучания баса.

\*\* Симфонией назывался любой инструментальный эпизод в вокальной музыке.

вой музыки» в целом. И последовательно драматизированная структура его последних мадригалов, и необыкновенно выразительная мелодическая фразировка, воспроизводящая интонации взволнованной речи, и все усиливающееся значение трагедийного начала в передаче человеческих страстей — все говорит о тяготении композитора к музыкальной драме. Действительно, следующим крупным произведением Монтеверди будет уже не сборник мадригалов, а произведение в жанре «драмы через музыку» — опера «Орфей». Отныне музыкальный театр начнет соперничать с хоровыми поэмами, которые на протяжении четверти века безраздельно владели творческой фантазией композитора.

## 6

Шестой сборник, вышедший в свет в 1614 году, охватывает мадригалы, созданные Монтеверди в последние годы мантуанского периода. Хронологически он всецело по другую сторону барьера. Оперы «Орфей» и «Ариадна», принесшие композитору мировую славу, и дивертисмент «Балет неблагодарных» отделяют Шестой сборник от предыдущего выпуска. Но в музыкально-стилистическом отношении «переход через границу» еще не состоялся безоговорочно и окончательно. Композитор как будто не желает расстаться с хоровым письмом а *carrella*, в котором он еще не исчерпал своих возможностей, и наряду с мадригалами в новейшей манере произносит свое последнее слово в стиле ушедшего, XVI века. Именно так воспринимаются два грандиозных *lamento* в циклической форме, образующие художественные вершины Шестого сборника, — «Жалоба Ариадны» и «Плач пастуха над гробом возлюбленной» («*Lagrime d'amato al sepolcro dell'amata*») \*.

\* Известно, что начиная с 1610 г. Монтеверди работал над тремя *lamento* в форме пятиголосного мадригала а *carrella*. Первый и третий из этих мадригалов вошли в Шестой сборник, а второй — «Жалоба Леандро и Геро» («*Lamento de Leandro e Gerego*») на текст Марини — пока не обнаружен. К этому же периоду относятся еще два мадригала, не вошедшие в авторские сборники: «Одна дама среди других» («*Una donna fra l'altre*»), 1609 г. и «Жалоба Олимпии» («*Lamento d'Olimpia*») на текст, заимствованный из «Неистового Роланда» Арносто.

Для большинства современников, вкусы которых были устремлены в будущее (то есть к опере и гомофонно-гармоническому стилю), «Жалоба Ариадны» олицетворяла высшее достижение нового музыкального искусства той эпохи. Появление этой знаменитой арии в виде полифонического хора а саррелла вызвало искреннее огорчение теоретика флорентийской школы Дони, заявившего, что Монтеверди «испортил» прекрасное одноголосное сочинение. Пожалуй, Дони и не ошибался, указывая, что в хоровом переложении эта образцовая монодическая ария утратила и свою напевность, и целеустремленное, строго организованное движение. Но он не заметил, как много она приобрела в выразительной силе в целом!

Монтеверди не просто переложил арию для хора, а по существу написал на эту же тему самостоятельное произведение. Масштаб хорового мадригала значительно больше монодического варианта, который в том виде, как он был опубликован (то есть без хора рыбаков), представляется чрезмерно сжатым\*. Мадригал написан на основе расширенной *da capo*, с самостоятельной серединой, имеющей свою собственную драматическую кульминацию на диссонирующей гармонии, а изумительная монтевердиевская техника создания динамики средствами тембрового распределения голосов придает арии звуковую перспективу и красочное богатство, немислимые в одноголосной музыке с цифрованным басом. Наконец, гармонический язык мадригала гораздо более выразителен, чем в оперном варианте хотя бы в силу того, что продолжительность звука человеческого голоса неизмеримо превосходит возможности клавесина или лютни. Сегодня ни у кого не возникает сомнения в том, что в виде пятиголосного мадригала а саррелла «Жалоба Ариадны» сильнее первоначального оперного варианта (хотя другие три мадригала из этого цикла уступают по непосредственной мелодической красоте самой «Жалобе»).

Другой цикл Шестого сборника («Плач пастуха над гробом возлюбленной») написан на том же высоком уровне и отмечен глубоким трагическим пафосом. С формально-композиционной стороны он представля-

\* См. главу «Между первой и последней оперой»

ется даже более совершенным, чем «Ариадна». Отталкиваясь от моментов покоя и статичности и наслаивая трагические возгласы на более объективные интонации, Монтеверди овладел в нем новым приемом / подхода к кульминации. Темброво-регистровая сторона напоминает по конкретизирующей драматической силе шедевр Пятого сборника «Дни мои подходят к концу». Однако при всей драматической силе в этой музыке есть простота, неведомая более ранним хоровым мадригалам. Гармонический язык свободен от характерной монтевердиевской утонченности. Нет в ней жестких диссонансов, хроматических последований. Мелодический план более рельефен, его мотивное построение обладает обостренной «трогательной» выразительностью. В композиции целого выявляется небывалая дотолем концентрация в чередовании контрастных элементов, которая говорит о высшей художественной простоте.

Все это свидетельствует о проникновении черт оперного стиля в выразительную сферу мадригала. Оно еще сильнее проявляется в том, что остальные восемь мадригалов Шестого сборника написаны уже не для хорошего состава, а для солирующих голосов с инструментальным сопровождением. И, однако, влиянием одной монодии трудно объяснить перемены, наметившиеся в музыкальном языке Монтеверди в период создания Шестого сборника. Напрашивается предположение и о некоторых других источниках его новой выразительности.

В 1607 году (то есть в год создания «Орфея») Монтеверди выпустил в свет сборник трехголосных песен в стиле итальянской народно-бытовой песни под названием «Музыкальные шутки» («Scherzi musicali»). Это издание представляет исключительный интерес для исследователя монтевердиевского творчества благодаря тому, что в нем содержится «Разъяснение», излагающая некоторые важнейшие эстетические и композиционные принципы композитора. Но и без этого с чисто музыкальной стороны сборник также заслуживает внимания.

Возникает естественный вопрос: почему после более чем двадцатилетнего периода непрерывного творчества в рамках мадригала композитор вдруг возвращается к народно-бытовой музыке, к легкому канцонеттному стилю? Почему после поэзии Тассо, Гварини, Ринуччини и других представителей высокой поэзии он пишет музы-

ку на шуточные тексты Киабрера? Ответ дает анализ мадригалов Монтеверди, созданных после 1607 года.

Подобно тому как в 80-х годах канцонетта и виланелла помогли молодому Монтеверди обновить традиционную нидерландскую полифонию, так сейчас свежий контакт с народно-бытовым искусством должен был помочь ему найти свой стиль, связанный с монодией, но ни в какой мере не исчерпывающийся ею. Композитор ищет более объективные, чем монодия, веками отстоявшиеся формы, которые обогатили бы новый гомофонно-гармонический язык. И действительно, из песенно-танцевального стиля «скерцо» Монтеверди извлек ряд стилистических приемов, ускоривших процесс созревания его новой мадригальной манеры письма. Так происходит окончательное разобщение басового и мелодических голосов. Они настолько отделены друг от друга, что их взаимопроникновение исключено. Бас уже не подхватывает мотивы верхних голосов; он полностью поглощен гармоническими функциями.

Далее, голосоведение приобретает типизированную форму. Господствует структура, состоящая из двух тесно связанных, почти не отделимых друг от друга верхних голосов и нижнего, играющего роль их фундамента. К ним присоединяется инструментальная партия, принципиально отличная от оперного цифрованного баса. Она представлена смычковыми инструментами и как будто нарочито повторяет структуру вокальной партии: две *violini da braccio* и басовый инструмент, способный воспроизвести гармонию *continuo*. Рождается вокальный жанр в духе новейшей трио-сонаты, который по аналогии можно назвать трио-кантатой.

Инструментальная партия не ограничивается функцией сопровождения. Во всех песнях за каждой поэтической строфой следует инструментальный ригурнель. И наконец, эти «Музыкальные шутки», ведущие свое происхождение от в высшей степени популярных в конце XVI века хоровых пьес в народно-бытовом стиле и песенно-танцевального характера (так называемые *balletti* \*), пронизаны танцевальными ритмами.

\* Название «баллада», относящееся к английской бытовой песне шекспировской эпохи, представляет собой исковерканное итальянское *balletto*.

От всех других произведений Монтеверди они отличаются последовательным, сквозным от начала до конца проведением одной и той же ритмической ячейки. Например:

16



Все эти особенности проникают в более позднюю мадригальную манеру Монтеверди, начиная с произведений Шестого сборника. Становится ясно, что именно обращение к народно-бытовой песне помогло Монтеверди выработать большую простоту письма в целом, чем в более ранних мадригалах а саррелла. К «Музыкальным шуткам» восходит и ритмическая подвижность, и характерное для них единство ритмической структуры, и особый тип распределения вокальных и инструментальных звучаний, и значительная роль инструментального начала в рамках собственно вокальной музыки. В формировании позднего стиля Монтеверди значение этих тенденций вполне сопоставимо со значением оперной монодии.

В целом Монтеверди отнюдь не стремится растворить мадригальный стиль в оперном. Наоборот, отход от хоровой полифонии а саррелла вовсе не повлек за собой стирание жанровых граней между музыкальной драмой и мадригалом. За редчайшими исключениями (о которых речь впереди) мадригал остается у него многоголосным жанром, хотя само многоголосие перестало быть полифоническим в строгом старом смысле слова. Когда в Седьмом сборнике Монтеверди перейдет за грань его собственного представления о мадригаль-

ном стиле, то он об этом сообщит слушателю, назвав часть произведений мадригалами, а другую часть — просто «вокальными жанрами» для разного состава голосов. И в этом не только оригинальность, но и художественная суть нового мадригального стиля Монтеверди. Он не был выдающимся мелодистом, каким были, например, Скарлатти и Перселл, Моцарт и Россини, Шуберт и Чайковский. Ни в мадригалах, ни даже в опере музыка Монтеверди не пленяет слушателя непосредственной мелодической прелестью. Но несравненный дар композитора в создании многопланового музыкального звучания, отдельных выразительных деталей, обладающих обостренным эмоциональным воздействием, наконец, громадный диапазон привлекаемых им элементов музыкального языка — все это производит художественное впечатление, не уступающее по силе музыке великих мелодистов.

Быть может, на данной стадии мадригалы Монтеверди а *carrella* в каком-то смысле совершеннее, законченнее произведений в новом стиле. Они завершают многовековую традицию, отбирают все художественно самое ценное из давно сложившегося арсенала выразительных средств хоровой музыки. В произведениях же, созданных в «оперном веке», композитор пока еще в большой мере ищет, стремясь объединить многоголосные принципы с выразительностью гомофонно-гармонического склада. Новое сочетание полифонической сложности и гармонической простоты, орнаментированной оперной мелодики и инструментальных ригурнелей, мотивно-мелодического начала и двух- и трехголосной (то есть антимонодической) структуры порождает новые формы выражения, которые можно назвать монтевердиевским мадригальным стилем «оперной эпохи».

И опять мы сталкиваемся с обстоятельством, чрезвычайно характерным для творческого процесса Монтеверди в целом. Самые смелые, «новые» мадригалы Шестого сборника написаны на тексты одного поэта, Марино. Подобно тому как в начале творческого пути Тассо вдохновлял Монтеверди на его наиболее новаторские произведения, а в период Четвертого и Пятого сборников конгениальным ему поэтом стал Гварини, так сейчас поэзия Марино становится своеобразным

«катализатором» новейших устремлений композитора.

Трудно говорить о конгениальности по отношению к Монтеверди и Марино. И содержание, и стиль их творчества совсем различны (насколько вообще возможно сравнение разных видов искусства). Марино был по существу законченным «певцом декаданса». За его блестящей интеллектуальностью и рафинированной манерой скрывался культ эротической чувственности. Открыто провозгласив превосходство искусственной красоты над красотой жизни, он сознательно стремился в своей поэзии к эпатажирующим эффектам, к вычурному, необыкновенному, сверхреальному. Многих исследователей занимал вопрос, чем был созвучен Монтеверди поэт, подчинивший одухотворенное начало культу чувственного. Ответить на это было бы трудно, если бы весь опыт предшествующего творчества композитора не убедил нас в том, что Монтеверди всегда было необходимо вдохновляться поэтическими произведениями, которые какими-то своими сторонами резонировали с его собственными исканиями данного периода. Но при этом его музыкальное творчество никогда не воссоздавало индивидуальный облик воодушевившего его поэта. На новой стадии Монтеверди был пленен в поэзии Марино некоторыми ее чертами, созвучными его собственной мысли,— изображением духовных и телесных мук человека, передачей изменчивости душевных состояний и, наконец, богатством художественной фантазии, породившей множество ярких образных выражений, смелых поворотов поэтической речи, драматизированных ситуаций. На нашем уровне овладения законами психологии творчества трудно установить, каким именно путем поэзия Марино стимулировала воображение композитора. Но бесспорно одно— все мадригалы Шестого сборника на тексты Марино провозглашают новую мадригальную манеру, которую сам композитор обозначает как «concertato» (то есть в концертирующем стиле). Один из мадригалов— «У тихой реки» («Presso un fiume tranquillo»), единственный для семи голосов— Монтеверди называет «концертирующим диалогом» («Dialogo concertato»). Все они основываются на последовательно проводимом, подчеркнутым эффектом противопоставления вокальных и инструментальных звучаний, солирующих партий и хора.

После «Орфея» и «Ариадны» монодия у Монтеверди достигла исключительной, по существу ариозной, выразительности, на фоне которой монодические черты Пятого сборника представляются почти элементарными. И все же при всей развитости мелодика продолжает оставаться частью музыкальной структуры, а не самодовлеющим началом. В мадригалах в стиле кончертато, как правило, монодия олицетворяет «монологи» действующих лиц, которым противостоят объективные моменты — описательные, повествовательные или моменты размышления в виде ансамбля.

Форма новых мадригалов тяготеет к кантате. Структура поэтического произведения отражается теперь в виде нескольких самостоятельных музыкальных разделов. Но репризный принцип придает музыкальной концепции целостность.

В музыке Шестого сборника господствует трагическое начало, которое постепенно стало господствующей образной сферой в творчестве Монтеверди в целом. И, однако, в этой галерее глубоких *lamento* выделяется один мадригал, возвращающий слушателя к светлому канцонеттному стилю самого раннего Монтеверди. Не исключено, что он был вдохновлен недавним творческим опытом в жанре «скерцо». Это — «Зефир повеял, и весна вернулась» («*Zefiro turna e bel tempo rimena*») на текст Петрарки. Новый уровень композиторского мастерства проявляется здесь в своеобразном гармоническом сочетании черт народно-бытового стиля (танцевальная ритмика, периодическая повторность разделов, связанная с куплетностью виланеллы) с новой драматизированной формой и развитым принципом концертирования. Последование музыкальных эпизодов удивительно точно отражает сценический фон стихотворения и драматическое противопоставление радостной, светлой природы и мрачного отчаяния отвергнутого любовника. И вместе с тем эта конкретная программность при большой степени детализации преломляется через специфически музыкальные, замкнутые принципы формообразования.

Следующий выпуск, Седьмой, появился пять лет спустя, в 1619 году под названием «Концерт. Седьмая книга мадригалов для 1, 2, 3, 4 и 6 голосов, и других вокальных жанров» («*Concerto. Settimo libro de mad-*

rigali a 1, 2, 3, 4 e 6 voci, con altri generi de canto») \*. Он был создан всецело на венецианской почве. Примечательно в нем не только разнообразие жанров и художественных приемов, но и его огромные масштабы. В отличие от всех прежних сборников, содержавших каждый около двадцати произведений, Седьмой включает тридцать два мадригала \*\*. Если вспомнить, что непрерывная деятельность в должности музыкального руководителя собора св. Марка требовала от Монтеверди огромных усилий и что в эти же годы он тем не менее не переставал создавать произведения для сцены, то обилие продукции в мадригальном жанре можно объяснить особой силой вдохновения, рожденного непривычной для бывшего придворного музыканта атмосферой материальной независимости и творческой свободы.

Седьмой сборник меньше всего можно рассматривать как вклад в монодию; из тридцати двух произведений только четыре написаны для одного голоса, к тому же, за исключением одного из них, все они уступают по эмоциональной силе произведениям для нескольких солирующих голосов. Но именно в силу своей исключительности они и заслуживают пристального внимания.

Удивляет прежде всего обращение композитора к академической флорентийской монодии, которая, в большой мере благодаря его собственному оперному творчеству, в годы появления Седьмого сборника уже явно устарела. Два мадригала написаны в раннем речитативном стиле: «Любовное письмо» («Lettera amorosa») и «Расставание влюбленных» («Partenza amorosa»). Композитор указывает, что они принадлежат к сценическому жанру (*genere rappresentativo*) и должны исполняться в свободном ритме («*si canta senza battuta*»). Из мадригалов Монтеверди эти две монодии наименее сложны по музыкальному языку. Традиционные по гармонии, лишенные внутреннего музыкального движения, они, однако, производят впечатление тем, что

\* Характерно, что именно традиционный для мадригала *a cappella* пятиголосный состав здесь полностью отсутствует.

\*\* В качестве тридцать третьего номера Монтеверди публикует сценический дивертисмент «Тирсис и Хлора». См. главу «Между первой и последней оперой».

доносит каждое слово с тонкостью поэтической декламации.

Другой сольный мадригал «Настрою цитру» («Tempo la setta») воспринимается как отголосок оперных арий самого Монтеверди. В частности, он напоминает знаменитую арию Орфея в подземном царстве. Их сближает форма варьированной строфичности, колоратурный вокальный стиль и завершающая инструментальная «симфония».

Подлинной оригинальностью и эмоциональной силой отмечен четвертый из сольных мадригалов Седьмого сборника — «С какой сладостью» («Con che soavità») для концертирующего голоса и трех инструментальных групп, охватывающих десять инструментов: первая группа — две басовые лютни (китарроне), клавичембало и спинет; вторая — две скрипки да брачья, клавичембало и виола; третья — виола да гамба, бассо да брачья, контрабас, орган.

Общий замысел этого мадригала основывается на принципе «диалога», уже утвердившегося и в церковной, и в монодической камерной музыке того периода. Но в отличие от распространенной практики Монтеверди переносит драматический и эмоциональный акцент в инструментальный план. На фоне непрерывно звучащей одnogолосной мелодии противопоставляются друг другу три инструментальные группы, каждая из которых характеризуется своей тембровой выразительностью и спецификой тематизма. Это не только создает драматический эффект, но и раскрывает эмоциональный подтекст слова — прием, предвосхищающий двуплановую выразительность будущих кантат и ораторий Баха, опер Моцарта и Бетховена и всех синтетических вокальных жанров романтической эпохи.

В этом, быть может, главная суть новаторства Седьмого сборника. Инструментальная партия начинает соперничать по своему значению с вокальной. Не только развитой принцип концертирования, но и равноправное включение инструментальной выразительности в музыкальный язык мадригала определяют облик нового монтевердиевского стиля. Все концертные мадригалы, предназначенные главным образом для дуэтов (они образуют более половины всего сборника), включают перекличку голосов и развитых инструментальных ритур-

нелей. Характерно, что сборник открывается не вокальным произведением, а симфонией для пяти инструментов. И хотя в этой вступительной симфонии инструментовка не обозначена, в многочисленных ригурнелях, обрамляющих отдельные разделы и строфы мадригалов, темброво-инструментальное звучание тонко дифференцировано.

Так, большой симфонией завершается первый мадригал для солирующего голоса. Огромное место занимают развернутые ригурнели в шестиголосном мадригале «О этот вяз» («O quest olmo»). Тонко варьированная инструментальная партия в мадригале «Итак, он имеет власть» («Dunque ha potuto sol»). В канцонетте «Златоволосая» («Chiomo d'oro») — одной из вершин Седьмого сборника — автор начинает с развитой замкнутой «симфонии», построенной как варьированная *da saro*, специально подчеркивая, что ригурнели должны предшествовать вокальному исполнению. В другой канцонетте для четырех голосов «Люблю, что же мне делать?» («Amo che deggio far?») инструментальные эпизоды, исполняемые скрипками, завершают развитие музыкальной мысли каждого вокального раздела и т. д. Многие инструментальные эпизоды непосредственно предвосхищают тематизм и образное содержание оркестровых сюит и концертов Генделя и Баха. Быть может, Монтеверди потому и нашел возможным включить в собрание вокальных поэм свое сценическое произведение «Тирсис и Хлора», что инструментальный облик новых мадригалов и их связь с объективным жанрово-танцевальным стилем вполне согласовались с музыкой этого балетного дивертисмента.

Пять лет спустя после выхода в свет Седьмого сборника Монтеверди создаст уникальный сценический опус — «Поединок Танкреда и Клоринды». Композитор сам впоследствии будет говорить о нем как о произведении, в котором впервые воплощен новый музыкальный стиль, «*stile concitato*» (то есть «взволнованный», или «возбужденный стиль»), соответствующий духу времени\*. Выразительные приемы «возбужденного стиля» всецело сосредоточены в инструментальной пар-

\* См. главу «Между первой и последней оперой».

тии — естественное завершение тенденции, столь явно проявившейся в мадригалах Седьмого сборника.

Если в своих одноголосных мадригалах композитор как будто возвращается назад, к монодическому стилю ушедшего поколения, то в многоголосных произведениях — и главным образом в излюбленных им дуэтах для двух теноровых голосов — он сосредоточивает внимание на мелодической выразительности. Монтеверди создает здесь новый тип лаконичных, сжатых мотивов, предвосхищающих выразительность оперных арий более позднего периода. В Седьмом сборнике слышатся и героические мотивы на восходящей аккордовой мелодике и на пунктированных ритмах, которые будут в дальнейшем характеризовать типичную героическую арию, и нисходящий хроматический мотив *lamento*, и типичное гомофонное параллельное движение голосов, свободное от полифонической комплементарной ритмики и нот мелких длительностей, и т. п. То, что в предшествующем творчестве еще проявлялось в зародышевой форме и растворялось в общем многоголосном потоке, теперь принимает облик рельефного лаконичного тематизма. И интонационным складом, и характерной дуэтной структурой, и развитой инструментальной выразительностью, и формообразующими приемами Седьмой сборник предвосхищает музыкальный язык двух известных нам опер композитора, созданных четверть века спустя, — «Возвращение Улисса» и «Коронация Поппеи». Любопытно, что сближение мадригала с оперой осуществляется у Монтеверди не через монодию, а через сложный комплекс выразительных приемов, ассоциирующийся с вековыми сценическими традициями в музыке\*.

## 7

Пройдет около двадцати лет, прежде чем Монтеверди выпустит в свет следующий и последний сборник — итог и вершину его исканий в области мадригального искусства.

В истории общеевропейской музыки эти два десятилетия были периодом окончательного перехода от ре-

\* Подробнее об этом см. в главе «Орфей».

пессансных форм выражения к нашему современному мелодическому стилю. К середине XVII века полностью вышли из моды не только хоровое искусство, но и флорентийская монодия и одноголосный мадригал, связанные с аристократическим ренессансным гуманизмом и с серьезной поэтической лирикой. Издательский рынок был заполнен сборниками легковесных песен, художественный интерес которых исчерпывался легкодоступной мелодичностью. Танцевальные ритмы, периодическая структура музыкальных фраз, диатоническая гармония стали теперь «лозунгом дня». Одновременно появились и одноголосные произведения, тяготевшие к более серьезному драматическому содержанию. В них наметились два типа музыкальных форм, предвосхитившие более поздние арии венецианской и неаполитанской оперы. Одной из них была свободная декламация, переходящая в песенно-танцевальный жанр в трехдольном метре. Отсюда, как нетрудно заметить, возникли будущие оперные речитативы и арии. Другой тип представлял собой песенно-мелодическое построение на повторном басу — прямой предшественник будущего *basso ostinato*.

Монтеверди мало интересовался этой легкожанровой продукцией, тексты которой по своей пустоте и безвкусице превосходили поэтическое содержание канцонетт его юности. Однако, по-видимому, слишком значительным было это направление в современной музыке, чтоб его можно было всецело игнорировать. Во всяком случае, около полудюжины песен такого рода, принадлежащих перу Монтеверди, встречается в разных венецианских антологиях середины века. А в 1632 году издатель Монтеверди самостоятельно, без какого-либо участия самого композитора (что говорит о его полном равнодушии к этому опусу) выпустил сборник его современных песен под названием, заимствованным из более раннего труда Монтеверди, «*Scherzi musicali*». Быть может, он и не заслуживал бы внимания, если бы не два обстоятельства. Во-первых, музыка этого сборника лишней раз подчеркивает органически-мадригальный склад мышления Монтеверди. От всех других произведений подобного стиля монтевердиевские отличаются чертами типично мадригальной экспрессивности (хроматизация, звукоизобразительные приемы и т. п.), а два лучших произведения этого выпуска вообще представ-



автора на новые возможности музыкальной выразительности»\*.

Вплоть до самого последнего времени исследователи монтевердиевского творчества продолжают связывать мадригалы Восьмого сборника с впечатлениями времен молодости композитора, с его пребыванием в свите герцога Мантуанского на арене военных действий. Допуская в принципе возможность столь долго сохраняющихся, глубоких впечатлений, я все же в данном случае не вижу достаточных оснований для подобного заключения. Стоит только внимательно вчитаться в текст авторского предисловия, а затем ознакомиться с музыкой самих мадригалов,— и название «воинственные» представится не в буквальном, а в сугубо переносном, символическом смысле.

В своем предисловии автор не говорит— ни словом, ни намеком— о намерении воссоздать в мадригалах Восьмого сборника образы войны. Наоборот, он ссылается на поэму Тассо как на произведение, натолкнувшее его на мысль отобразить в музыке «контрастные чувства»,— «войну, мольбу и смерть», которые, по его представлениям, соответствуют «господствующим страстям или состояниям человеческой души, а именно— гневу и смирению...». Монтеверди точно поясняет, что он мыслит образы войны как олицетворение конфликтного начала, образующего сущность внутреннего мира человека. Для его воплощения в музыке он и находит и разрабатывает *stile concitato*. «Открытие» этого стиля, как пишет сам композитор, и «натолкнуло его на сочинение ряда мадригалов, которые он назвал «воинственными». Автор дает нам понять, что речь идет не об образах войны в прямом смысле, а о ее ассоциациях и символах.

И действительно, среди шестнадцати произведений, образующих первую часть сборника, под названием «Воинственные мадригалы», мы не найдем ни одной картины войны или битвы, за исключением «Поединка Танкреда и Клоринды». Монтеверди несомненно знал батальную музыкальную литературу XVI века (Жанекена, Габриели и т. п.). Но его му-

\* Подробнее об этом см. в главе «Путь художника».

зыка мало связана с наивным реализмом и батальной звукоизобразительностью, характеризовавшими «военную тему» в музыкальном творчестве Ренессанса. Совершенно так же и в поэтических текстах его мадригалов, принадлежащих все тем же знакомым нам поэтам-лирикам — Петрарке, Гварини, Тассо, Марино, Ринуччини, образы войны последовательно выдержаны в сугубо переносном смысле. Они всюду олицетворяют идею борьбы за счастье или состояние душевной возбужденности, неизменно преломленные через любовно-лирические мотивы. Единственное исключение составляет «Поединок Танкреда и Клоринды». Но является ли это произведение органической частью Восьмого сборника? Можно ли назвать его собственно мадригалом? Эти сомнения вызывает не только стилистический облик этого опуса, но и его место в сборнике. Наряду с пышными инструментальными картинами дивертисмента «Il Ballo» он замыкает собой первую часть издания («Воинственные мадригалы»). А ведь обычно у Монтеверди мадригал, олицетворяющий художественную программу какого-либо сборника, «открывал», а не замыкал его. Кроме того, «Поединок» вообще очень трудно назвать мадригалом. Это уникальное, неповторимое и у самого Монтеверди сочетание непрерывной монодии, почти исключительно речитативно-повествовательного склада, с инструментальной партией; «возбужденный стиль» выявлен средствами инструментального звучания\*.

По всей вероятности, включение этого сочинения в Восьмой сборник было обусловлено не столько художественно-стилистическими, сколько практическими соображениями. Ко времени его публикации семидесятилетний Монтеверди пережил трагедию гибели многих своих рукописей. И если издание больших партитур не было для него реальным, то он по крайней мере располагал возможностью сохранить для потомства свои мелкомасштабные сценические произведения путем включения их в сборники мадригалов. Только этим обстоятельством можно объяснить появление балета «Тирсис и Хлора» в конце Седьмого сборника, «Пое-

\* Подробнее о «Поединке Танкреда и Клоринды» см. в главе «Между первой и последней оперой».

динка Танкреда и Клоринды» и дивертисмента «Бал» — в конце «Воинственных мадригалов» Восьмого сборника, а «Балета неблагоприятных», созданного за тридцать лет до того, — среди «Любовных мадригалов», образующих вторую часть этого издания.

Но есть ли нечто новое в «Воинственных мадригалах» по сравнению с предшествующими выпусками? Мне представляется, что их новизна заключается главным образом в «объективности» и, быть может, «героичности» стиля, дотоле не свойственных Монтеверди.

Во-первых, наряду с мадригалами в концертирующем стиле, как в Седьмом сборнике (они написаны преимущественно, хотя и не исключительно, для двух солирующих теноровых голосов), Монтеверди пишет музыку, основанную на грандиозном звучании шести- и восьмиголосного хора и струнных инструментов. Впервые в своем мадригальном творчестве Монтеверди использует в такой степени внешнюю пышность звучания, ориентируясь на воздействие непосредственно акустической стороны музыки. Так, например, мадригал «Горю, плаю» («*Ardo, avvampo*») построен на элементарнейших гармониях, небывалых у прежнего Монтеверди. Композитор достигает здесь огромной силы художественного впечатления при помощи одного лишь «разрастания» внешней звучности. К двум теноровым голосам постепенно прибавляются два сопрановых, затем еще четыре хоровые партии и, наконец, две скрипки. Создается мощная, чисто сонорная кульминация. Этот прием предвосхищает драматическое разрастание во многих будущих симфонических эпизодах — от *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена до «Болеро» Равеля или Седьмой симфонии Шостаковича.

«Воинственные» эпизоды, изображающие душевную борьбу, вырастают, как правило, на основе фанфарно-аккордовых мотивов, отмеченных неизмеримо большей простотой и объективностью, чем «тематизм» традиционных для Монтеверди любовных мадригалов. Гармонии поражают своей элементарностью и подчеркнутой диатоничностью. Целые разделы мадригала держатся на двух или трех простейших аккордах, преимущественно тонических или доминантовых. В них нет и следа утонченной чувственной красоты типичных мадри-

гальных хроматизмов. Так, например, мадригал «Если б прекрасная победа» («Se vittorie si belle») заканчивается на редкость спокойной, прозрачно-чистой гармонией, которая тем более поражает нас, что она совпадает со словом «morìge» («умереть»). В более ранних мадригалах Монтеверди этот поэтический оборот обязательно повлек бы за собой хроматический нисходящий ход. Ритмика здесь также упрощена и приближается к прямолинейной повторности танцевальных жанров.

«Если б прекрасная победа»

18

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of chords: a G major triad, a G major triad with a flat (F major), a G major triad, a G major triad, a G major triad, and a G major triad. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords: a G major triad, a G major triad with a flat (F major), a G major triad, a G major triad, a G major triad, and a G major triad. The lyrics 'e glo - ria il mo - rir per de -' are written below the upper staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of chords: a G major triad, a G major triad, a G major triad, a G major triad, a G major triad with a flat (F major), and a G major triad. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords: a G major triad, a G major triad with a flat (F major), a G major triad, a G major triad, a G major triad with a flat (F major), and a G major triad. The lyrics '-sio del - la vit - to - ria' are written below the upper staff.

В целом возникает впечатление объективной одноплановой музыки. В отличие от собственно лирических произведений, среди этих «Воинственных мадригалов» встречается много эпизодов, где музыка не столько образует эмоциональный подтекст к поэтическому слову, не столько переводит литературные образы из внешнего плана в план внутреннего мира «героя», сколько подчеркивает их объективный характер.

По форме «Воинственные мадригалы» продолжают тенденцию развития в направлении к кантатной структуре. Однако богатство внешне акустических средств допускает гораздо большее разнообразие тембровых противопоставлений, остроты контрастов. Так, например, первый мадригал «Другие песни любви» («Altri canti d'amor») строится на чередовании следующих относительно самостоятельных разделов: симфонии, вокального терцета, центрального хорового эпизода, эпизода для солирующего баса в сопровождении струнных и финального хора. Тематизм финального хора вырастает из партии баса соло, что придает мадригалу определенную целостность.

Наиболее совершенный образец нового художественного стиля Восьмого сборника — мадригал «Когда земля и небо» («Non che il ciel e la terra») для шестиголосного хора и двух скрипок, на текст сонета Петрарки. Контрастные образы, содержащиеся в поэтическом произведении, подсказали композитору не только внешние контуры формы, но и конкретный музыкальный тематизм.

Поэт изображает картину ночи. На небесах и на земле мертвая тишина; даже море застыло в неподвижности. Спят и звери, и птицы. Один любовник мечется и страдает. «Я бодрствую, раздумываю, пылаю и проливаю слезы. Война — вот мое душевное состояние, полное гнева и боли» («Vegghio, penso, ardo, piango. Guerra e il mio state, d'ira e di duol piena»). И только воспоминание о возлюбленной приносит умиротворение.

Монтеверди уловил в этом произведении три картины разных настроений, изображение которых легло в основу его музыки, — покой, муки любовных страданий и война (или, точнее, воинственность). Смена контрастных душевных состояний, содержащаяся в нескольких строках поэтического текста, легко поддалась воплощению в рамках нового монтевердиевского стиля.

Образы мертвой тишины выражены мрачными, темными красками и приглушенным звучанием повторяющихся аккордов. На этом неизменном гармоническом фоне голоса в низких регистрах декламируют поэтический текст.

Canto *pp*  
Hor ch'el ciel e la ter - ra

Quinto *pp*  
Hor ch'el ciel e la ter - ra

Alto *pp*  
Hor ch'el ciel e la ter - ra

Tenore I *pp*  
Hor ch'el ciel e la ter - ra

Tenore II *pp*  
Hor ch'el ciel e la ter - ra

Basso *pp*  
Hor ch'el ciel e la ter - ra

Violini *pp*

el ven - to ta - ce

Как неожиданный контраст к ним, в момент, когда поэтический текст передает возбужденные возгласы любовника, вступает полный хор и оркестр. Два тенора подхватывают его тему, декламируя в быстром темпе текст поэмы, в то время как остальные голоса хора изредка вторгаются с возгласами, выражающими душевную боль поэта. Упоминание о воинственном настроении рождает новый мотив, который лежит в основе следующего раздела, всецело основанного на *concitato*. Взволнованное многократное повторение одного мотива создает эффект предельного нагнетания возбужденности. Этот «воинственный» эпизод уравнивается тематизмом, связывающимся с образом покоя — замедленными аккордами, произносимыми полным хором, но на тихой звучности и на необычных гармониях, поражающих слух смелыми последованиями. Завершающий раздел этого кантатного мадригала образуется при помощи многократного повторения, расширения и противопоставления тематизма, выражающего образы «войны» и «покоя».

Художественные вершины сборника приходятся на вторую его часть, то есть на «Любовные мадригалы». Наряду с объемной звучностью и блестящей красочностью хоровых мадригалов с оркестром, здесь встречаются и сдержанные по звучанию камерные поэмы для солирующих голосов и струнных, впечатляющая сила которых связана главным образом с выразительностью мелодических мотивов и гармонических последований.

Сравнивая эти и другие поздние любовно-лирические мадригалы с пятиголосными мадригалами а *capella* «дооперного периода», мы осознаем огромный путь, пройденный не только Монтеверди, но и всей европейской музыкой за полвека творческой жизни композитора.

Если Четвертый и Пятый сборники завершали век ренессансной хоровой полифонии, то Восьмой принадлежит к той новой эпохе, которая породила всю классическую оперную и инструментальную культуру будущего. Дуэты и терцеты «Любовных мадригалов», например, «Пылаю» («*Ardo*») или «И когда прекрасный ангел» («*Mentre vaga angioletta*»), близки нам не только своим мелодическим строем, но и новой для Монтеверди гар-

монической простотой, обладающей, на наш слух, особенно трогательной выразительностью.

20 Tenor I „Пылаю“

Tenor I e sco-prir ahi las - so,

Tenor II e sco-prir ahi

e sco-prir ahi las - so io non ar-di - sco

las - so io non ar-di - sco non ar-di - sco

Многие черты мадригалов Восьмого сборника ожидают в двух последних музыкальных драмах Монтеверди. И все же в целом мадригальные формы выражения продолжают оставаться обособленной сферой. Соприкасаясь во многом с музыкой будущих опер XVII, XVIII и XIX столетий, они в целом ни в каком смысле не укладываются в их русло.

Характерно, что и в «Любовных мадригалах» Монтеверди продолжает избегать строго одногласного монодического стиля. Из семнадцати произведений только одно — «Босоногая нимфа» («Ninfa che scalzo il piede») — предназначено для солирующего тенора. Знаменитая «Жалоба нимфы» — «Любовь, где твоя верность?» («Amor dove è la fe?»), которую иног-

да в наше время исполняют в виде сольной арии, на самом деле написана для четырех голосов (сопрано, двух теноров и баса). Иначе как гениальной находкой нельзя назвать включение композитором мужских голосов на приглушенной звучности для повествования, вводящего слушателя в курс трагического события, и для возгласов сочувствия, вплетающихся в жалобное излияние нимфы. Что же касается самой партии сопрано, то всем своим законченным стилистическим обликом — и завершённой мелодичностью, и постепенным сопровождающим нисходящим инструментальным мотивом, который в виде остигатного баса проходит через всю пьесу тридцать четыре раза, — она подготавливает многие знаменитые *lamento* XVII и XVIII столетий (в том числе арию Дидоны из оперы Кавалли того же названия, предсмертную арию Дидоны из оперы Перселла «Дидона и Эней», хор «Crucifixus» из Мессы Баха и другие). И тем не менее, предвосхищая эти классические образцы, изумительное мадригальное *lamento* Монтеверди ни в какой мере не затмевается ими. В нем есть та немеркнущая оригинальная красота, которая и через три столетия развития лирических скорбных образов в музыке сохраняет всю свою силу воздействия.

21

„Жалоба нимфы“

*P*  
 A\_mor, a\_mor,  
*pp*  
 di\_cce\_a il\_ciel\_mi\_  
*pp*  
 di\_cce\_a il\_ciel\_mi\_  
*pp*  
 di\_cce\_a il\_ciel\_mi\_  
 B.c.

a - mor,  
 - ran - do il piè fer - mo  
 - ran - do il piè fer - mo  
 - ran - do il piè fer - mo

a - mor do - v'e do - v'e la fe',  
 do - v'e la fe',

che'l tra - di - tor che'l tra - di - tor giu - ro?  
 Mi - se - rel - la!  
 Mi - se - rel - la!  
 Mi - se - rel - la!

Нет ни одного жанра, ни одного знакомого нам вида музыкального искусства, который был бы близок монтевердиевским мадригалам. В известном смысле их можно сравнить с романтической вокальной лирикой XIX века. Поэтические тексты, лежащие в их основе, напоминают положенные на музыку стихи поэтов-романтиков, а их лирическое настроение перекликается с эмоциональным строем романсов XIX века. Но мадригалы Монтеверди неизмеримо более сложны, более масштабны, чем песенные жанры нашей современности, и, кроме того, они принципиально чужды одноголосному мелодическому складу. Некоторыми своими чертами они напоминают кантаты, но их драматизм далек от оперности, характерной для всех вокально-драматических жанров той эпохи, и по интонационному строю они в целом отличаются от арий XVII века. Многоплановая структура, опирающаяся на одновременное звучание хора, солирующих вокальных ансамблей и оркестровой партии, своеобразный мелодический склад, сложное гармоническое письмо — все это не имеет прототипов в вокальной литературе XVII, XVIII и XIX веков. В последних мадригалах Монтеверди становится особенно ясным, как расходится строй его творческой мысли с новыми путями европейской музыки, ведущими к классицизму. И только расширившийся художественный кругозор нашей современности привел к возрождению этого интересного синтетического жанра, оказавшегося без будущности в новую, послеренессансную эпоху.

Вместе с тем нет никакого сомнения в том, что высокий интеллектуальный уровень остального творчества Монтеверди, свойственная ему глубина чувства, его сложная и тонко разработанная система выразительных средств были бы немислимы без опыта сочинения в рамках мадригала, типизирующего ренессансные устремления в музыкальном искусстве эпохи Возрождения.

## „ОРФЕЙ“

## I

Лишь в сорок лет Монтеверди создал первое произведение в том жанре, который принес ему славу, прошедшую сквозь века. Великий классик оперы, не имеющий себе равных до Глюка и Моцарта, он уже вступил во вторую половину своей жизни, когда им завладела любовь к музыкальному театру. Отныне все его художественные устремления, все творческие помыслы были направлены на музыкальную драму. Даже мадригал отступил на второй план перед этой новой страстью, не угасшей до последнего года жизни. Подобно тому как, например, у Бетховена высшее в искусстве неразрывно связывается с симфонией, у Шуберта — с песней, у Генделя — с ораторией, у Шопена — с фортепианным искусством, так имя Монтеверди неотделимо от фундаментальных художественных открытий в области музыкального театра.

Нелегко найти другого композитора, который в таком зрелом возрасте впервые обратился бы к жанру, ставшему для него ведущим. Даже Бетховен, творчество которого отмечено замедленным формированием, создал свою Первую симфонию, когда был на десять лет моложе. Правда, Глюк и Гендель свой неожиданный уход с проторенных путей совершили на поздней стадии творческого развития, но все же и реформаторская опера Глюка и героические оратории Генделя были подготовлены предварительными поисками этих

композиторов в тех жанрах, в которых им суждено было сказать новое слово. Первым классическим опусам старика Гайдна также предшествовало много десятков произведений в сонатно-симфонической форме. Шуберт сочинял романсы чуть ли не с двенадцатилетнего возраста, Шопену было немногим больше, когда начали появляться его фортепианные пьесы.

Монтеверди же не только не имел никакого опыта работы в оперном жанре до «Орфея», но нет никакой уверенности хотя бы в том, что он сам когда-либо слышал «драму через музыку» (несмотря на то, что существовавшие в то время партитуры он, по-видимому, изучал). Кроме того, «Орфей» всего лишь шестая по счету из когда-либо созданных музыкальных драм; иначе говоря, сам этот вид искусства, родившийся за десять лет до первой оперы Монтеверди, не успел еще накопить художественных ценностей, которые композитор мог бы обобщить. И тем не менее стоило ему только попробовать свои силы в новом жанре, как это прикосновение породило шедевр, значение которого не утратилось с веками. «Орфей» основывается на художественных приемах, внешняя красота которых безупречна, а сила эмоционального воздействия не устаревает. В нем ясно выявлены и главные признаки музыкальной драмы, которые роднят его со всеми будущими произведениями для музыкального театра вплоть до нашей современности. Более того. Именно в наши дни это искусство засверкало новыми гранями. XX век признал, что не с флорентийской оперы, а с «Орфея» Клаудио Монтеверди ведет начало история музыкальной драмы.

Как же согласовать классическую зрелость «Орфея» с молодостью самого жанра и неопытностью Монтеверди в роли оперного композитора?

Ключ к разгадке заключается в том, что вопреки очевидной формальной стороне дела первая музыкальная драма Монтеверди знаменует не только начало пути, но одновременно и завершение длительной предварительной стадии художественных поисков. Эти поиски охватывают и творчество самого Монтеверди, и весь вековой опыт сценической музыки, предшествовавший детищу флорентийской камераты. Четверть века работы в области мадригала привели композитора к ново-

му пониманию задач искусства и к неведомым дотоле возможностям музыкальной экспрессивности. Принципы художественной выразительности, найденные им в мадригалах, легли в основу его первой оперы, преобразовав традиционный придворный дивертисмент в подлинную музыкальную драму.

Невозможно понять сценическую природу «Орфея», исходя только из традиций флорентийской школы. Самый поверхностный анализ либретто первой оперы Монтеверди показывает, что оно вовсе не повторяет принципы флорентийской *dramma per musica*. Даже оставляя в стороне на время вопрос о музыкальном языке «Орфея», нельзя не заметить, как разнообразна и многопланова сама сценическая структура монтевердиевской оперы по сравнению с сюжетной основой флорентийских спектаклей. Я не намерена ни в какой мере умалять их значение для Монтеверди (речь об этом еще впереди). Однако замысел Монтеверди охватывает гораздо более широкий круг сценических явлений, чем у флорентийцев; он ориентируется не только на омузыкаленное поэтическое слово, но и на другие приемы театральной музыки, разработанные задолго до того, как флорентийские гуманисты осуществили свое «возрождение» античной драмы.

Если для начала XVII века *dramma per musica* — явление ультрановаторское, то сценическая музыка в более общем плане стала к тому времени уже традицией. Начиная с пьесы Полициано «Орфей», относящейся к 1471 году, при итальянских дворах — в Мантуе, Ферраре, Венеции — использование музыки в театральных постановках широко культивировалось. Мы почти не знаем этой музыки. Как всякий атрибут придворного дивертисмента, музыка в театре не заслуживала в глазах княжеских особ сохранения для потомства. Мы видели выше, что именно это отношение к творчеству придворных музыкантов и привело к безвозвратной потере многих произведений Монтеверди. Лишь благодаря немногим опубликованным в мадригальных сборниках отрывкам из музыкальных интермедий, их традициям, сохранившимся в опере (вплоть до «Возвращения Улисса» самого Монтеверди или «Королевы фей» Перселла), наконец, благодаря разнообразным литературным источникам, включающим

и тексты драматургических произведений, и записи придворных летописцев, и эпистолярные материалы, мы способны составить о них более или менее ясное представление.

Музыкальные вставки к пьесам представляли собой сопровождение к роскошным феерическим интермедиям, которыми изобиловали придворные театральные постановки. Так велик был интерес к этим декоративно-живописным эпизодам, что постепенно из подчиненного элемента они стали для публики главным. Драматическое действие было доведено в них до минимального, поэтическое слово утратило значение, все внимание сосредоточивалось на волшебных превращениях и фантастических картинах, осуществляемых необыкновенно развитой машинной техникой.

«Раньше интермедии служили пьесам; теперь пьесы служат поводом для интермедий», — пишет с горечью и иронией драматург монтевердиевской эпохи<sup>27</sup>.

Парящие облака, волнующееся море, уходящие вдаль перспективы райских лугов, вознесение на небеса, inferнальный мир с исторгающимся пламенем и дымом, чудовища, призраки и тени и т. д. и т. п. — все это стало требуемым трафаретом, щедро преподносимым зрителю. Поэты изощрялись в умении находить ситуации, открывающие простор для декоративной феерии, а художники и техники прилагали все свое мастерство ради того, чтобы потрясти воображение публики сценическими чудесами. В воздухе проплывали острова, на которых возвышались аллегорические фигуры; из тумана и мрака возникали божества; высоко над землей порхали зефиры и танцевали небесные светила; шли процессии с горящими факелами; звуки ветра и грома усиливали впечатление романтического сказочного мира. Летописец мантуанского двора при герцогах Гонзага оставил не одно описание подобных феерических интермедий; в оформлении некоторых из них принимал участие и Монтеверди. Характерно, что все современные рецензии на постановки музыкального театра, в том числе и значительно более поздней венецианской оперы, обязательно включают — наравне с оценкой поэтических достоинств пьесы, ее музыки, вокального исполнения — и качество машинной техники.

В интермедиях, не отличавшихся сколько-нибудь ясно выраженной театрально-драматургической идеей, роль музыки была более значительной, чем роль слова. Главным средством усиления декоративно-феерического эффекта на сцене стало инструментальное звучание, а также и массивные хоры. Мы с удивлением узнаем, что в эпоху, стиль которой не определялся собственно оркестровой музыкой, театральные интермедии опирались на крупные инструментальные ансамбли отнюдь не камерного состава. При дворах, где роскошь, помпезность, блеск расценивались как показатель княжеского могущества, оркестры, состоящие из сорока исполнителей, были не редкостью. Тяготение к изобразительным эффектам породило и свои выкристаллизовавшиеся тембровые шаблоны. Известно, например, что inferнальные юены сопровождалась звучанием тромбонов, а тембр флейты характеризовал зефиров. И балеты с обильными сменами картин, сложными фигурами и красочными костюмами требовали соответствующей музыки. Хоры, акцентирующие колористические и изобразительные возможности вокальных тембров, сочетались в них с инструментальными звучаниями. Когда в преддверии оперной эпохи началось культивирование вокальной виртуозности, придворная театральная культура широко использовала и это средство. Отметим, наконец, прочно утвердившийся ритуал торжественной фанфары, исполняемой перед началом спектакля в момент появления княжеской свиты.

По всей вероятности, ни один композитор не относился к сочинению музыки для интермедий, как к сколько-нибудь серьезному художественному заданию (известную аналогию можно усмотреть здесь с современной нам музыкой для кино, где самостоятельное оригинальное творчество, вроде сюиты «Александр Невский» Прокофьева или Седьмой симфонии Воан Уильямса,— явление редчайшее). Музыка интермедий носила столь прикладной характер, что, как правило, сочинялась не одним лицом, а поручалась нескольким музыкантам из придворной капеллы. Но хотя как самостоятельное художественное явление она и не представляет интереса, ее сценические традиции и разработанные в ней выразительные трафареты проникли в первую оперу Монтеверди и обрели в ней новую жизнь.

В конце XVI века в придворной театральной культуре утвердился жанр пасторали. Условно-стилизированный мир чувств, представляющий собой пародию на подлинную жизнь; изысканные пастухи и пастушки, перенесенные из античной мифологии и изъясняющиеся лирическими виршами на фоне идеализированной деревенской природы; любовь, как господствующая, если не единственная тема, неизменно трактованная как переход от печальных недоразумений и страданий к полному счастью («happy end»); замедленное драматическое действие — все это сегодня заставляет нас воспринимать пастораль как законченный образец гедонистического, придворно-этикетного искусства. Дошедшие до нас литературные тексты пасторалей ни в какой степени не передают сущности этого жанра. Они лишь образуют схематический остов художественного замысла, несколько напоминая оперное либретто. Лирическое начало преобладает в нем над драматическим. На сюжетную основу широко наслаиваются живописно-сценические, балетные и музыкальные эпизоды, где щедро использованы инструментальные интермедии, декоративные хоры, а позднее и сольные песни. Наконец, поэтический язык, за редкими исключениями, отличается такой банальностью, что как самостоятельное литературное произведение пастораль не выдерживает критики. Характерно, что драматург Шекспир высмеял пастораль в своей комедии «Как вам это понравится», а музыкант Чайковский опоэтизировал и обессмертил ее в опере «Пиковая дама».

Влияние пасторали на либретто первой монтевердиевской оперы трудно переоценить. Мы видели выше, что композитор был хорошо знаком с этим видом искусства и своеобразно использовал его поэзию в своем мадригальном творчестве. Сама служба при дворе не только в качестве композитора, но и как исполнителя должна была привести его в теснейший контакт с самым модным театральным жанром своего времени. Существует предположение, что как музыкант придворного оркестра Монтеверди участвовал в первой постановке в Мантуе классической пасторали Гварини «Верный пастух».

Наконец либреттист «Орфея» Алессандро Стриджио был опытным драматургом, «набившим руку» на

пасторальной технике. По внешним формальным признакам эта опера представляет собой явную «пасторальную сказку».

Почти наравне с флорентийской *драмма пер мусика интермедии* и пасторали являются истоками монтевердиевского «Орфея». Все вместе они образуют предысторию оперы. Обобщая их сценические традиции и вместе с тем безмерно возвышаясь над художественным уровнем каждого из этих видов искусства, Монтеверди создал свой первый оперный шедевр.

На первый взгляд стремление отнести флорентийскую драму к преддверию оперного искусства, связав ее с пасторалями и интермедиями, может показаться неоправданным. У самих флорентийцев и их современников такой взгляд несомненно вызвал бы бурный протест. И в самом деле, с позиций «переломной эпохи» конца XVI века *драмма пер мусика* знаменовала решительный разрыв с традицией и открытие новых, далеко ведущих путей. И сегодня творчество деятелей флорентийской камераты сохраняет все свое новаторское значение. Именно они создали вид музыкальной драмы, которая ориентировалась на высокий эстетический и этический уровень античной трагедии. Они первые провозгласили самостоятельную роль музыки в театре, отвергая присущее ей дотоле положение «бедной родственницы» драмы. В основе их концепции лежит не театральное представление с музыкальными вставками, а «драма через музыку» на основе синтеза искусств в духе античности. Созданная ими разновидность омузыкаленной поэтической речи прочно легла в основу будущей оперы, образуя один из важнейших неотъемлемых элементов ее языка.

И все же, оценивая сегодня путь, пройденный оперным искусством за последние три с половиной столетия, мы ясно видим, что сочинения флорентийцев и «Орфей» находятся по разные стороны рубежа. Флорентийская *драмма пер мусика* примыкает к тем ранним видам театральной музыки, которые еще не возвысились до значения самостоятельного искусства. Первая же опера Монтеверди открыла новый этап в истории европейской сценической музыки, положив начало неразрывной связи театра с главными достижениями музыкального творчества новой эпохи.

Какие же признаки отделяют «Орфея» Монтеверди от всех предшествовавших видов музыкально-сценического творчества?

Важнейшим из них нам представляется способность музыки самостоятельно выразить законченную драматическую идею.

В этом смысле флорентийская опера была столь же несостоятельной, как и интермедии и пасторали, от которых она так стремилась отмежеваться. Органическая потребность в зрелищном элементе объединяет между собой все виды сценической музыки, созданной до монтевердиевского «Орфея». В отрыве от зрительного образа они не способны к существованию. Разумеется, на публику того времени совместное воздействие в драма рег тусика поэтического слова, актерской игры и музыки должно было произвести необычайное впечатление. Преподнесение со сцены поэтического текста в виде своеобразной омузыкаленной декламации действительно являло собой нечто новое и художественно значительное. И тем не менее, как и для других видов театрально-сценической музыки на рубеже XVI—XVII столетий, элемент спектакля был жизненно необходим и для флорентийской «омузыкаленной поэзии». В отрыве от других компонентов музыкальный план первых опер не обладал притягательной силой. Само название «*genere rappresentativo*» (сценический жанр), присвоенное новейшему виду музыкальной декламации, содержит ясный намек на важнейшее значение для него зрительного начала.

Следы происхождения музыкальной драмы из зрелищного спектакля сохраняются, как известно, во всей опере серьезного плана до реалистической оперы XIX века. Пусть флорентийцы восстают против чрезмерной роли инструментальной музыки в драме, пусть они отвергают полифоническое хоровое звучание и закругленные песенные номера, которые представляются им принципиально несовместимыми с воплощением драматической идеи в музыке. Созданный ими декламационный стиль (*stile recitativo*) — основа музыкальной драмы — не был способен эмоционально воздействовать на слушателя без помощи слова и сцены. Являя

собой нечто среднее между речевым декламированием и пением, он беден в мелодическом отношении и, следовательно, не запоминается. Он всецело лишен той внутренней музыкальной организации, которая только и придает музыке драматическую выразительность. Наконец, вполне осознанно и преднамеренно музыке поручаются одни лишь статичные элементы драмы. Развитие драматического конфликта всецело представлено слову и актерской игре. Нигде не ощутимо стремление к собственно музыкальным кульминациям. Правда, во всех других сценических жанрах музыкальное звучание было эпизодическим, а в флорентийской опере непрерывным, и революционное значение подобного нововведения нельзя переоценить. Тем не менее сам музыкальный план флорентийской оперы не был способен выразить драматические образы античной трагедии. Название — «драма через музыку» — выражает скорее намерение, чем реализованный идеал. Случайно ли, что ни одно театральное произведение в флорентийском стиле не вошло в художественную жизнь будущих поколений?

У Монтеверди же синтез музыки, слова и сценического образа достиг неведомого дотоле единства. С одной стороны, сама организация музыкальных звуков стала носителем определенного театрально-драматического образа. Интонационно насыщенные мелодические и гармонические обороты, формальная законченность структур с характерными для музыки приемами развития придают музыкальному языку оперы полнейшую законченность. Можно было бы сказать, что музыкальный замысел живет самостоятельной жизнью, если бы он не возник под прямым воздействием образов и настроений, заключенных в слове. Каждый элемент музыкального языка — от отдельных мелодических и гармонических оборотов и деталей инструментовки до структуры крупных сцен — выражает мысль, содержащуюся в поэтическом тексте. Хотя драматическая идея вся заключена в музыке, тем не менее, как и в современной нам классической опере, ее выразительная сила раскрывается полностью лишь в сочетании со словом и сценическим действием.

Серьезность, поэтичность, интенсивность вдохновения, свойственные музыке «Орфея», также резко отли-

чают эту оперу от всех предшествовавших видов сценической музыки. Именно в этой пасторальной сказке впервые воплотились мечтания флорентийцев о музыке, подобно античной трагедии потрясающей души людей.

Правда, высокий интеллектуализм флорентийцев противостоял придворной эстетике, с ее культом изящной «этикетной» условности. Их литературные высказывания и теоретические труды производят впечатление своей эрудицией, лежащей в русле ренессансного гуманизма, возвышенным строем мысли, глубоким пониманием задач искусства. Флорентийцы искренно верили в то, что они возрождают античную трагедию. И тем не менее, как ни восставали они против позолоченной пустоты и утрированной «красивости» придворного дивертисмента (уже пасторали Кавальери — «Сатир» и «Отчаяние Филено» свидетельствуют о попытках выйти за его рамки), расхождение между поставленной ими задачей и реальным обликом «драмы через музыку» бросается в глаза. Предками *dramma per musica* являются не столько драмы Софокла, Еврипида, Эсхила, сколько «Аминта» Тассо или «Верный пастух» Гварини. На флорентийской опере лежит неизгладимая печать нарочитого выдуманного мира пасторали, чуждого трагическим аспектам жизни и подлинным душевным коллизиям. Характерно, что Ринуччини искажил античный миф об Орфее, изменив его трагический конец на «happy end» в духе пасторального дивертисмента. Всецело в этих облегченных традициях трактована и условная аллегорическая фигура Трагедии в прологе. Даже сцена с Вестницей лишена скорбных акцентов. Редкие хоровые и инструментальные эпизоды сугубо декоративны. Обе дошедшие до нас флорентийские оперы на сюжет легенды об Орфее дышат утонченной гедонистической атмосферой аристократического двора.

«Орфей» Монтеверди был создан в той же блестящей придворной обстановке, что и более ранние музыкальные драмы, и также предназначался для роскошного празднества. И в нем ощутимы родовые связи с придворным дивертисментом. Тем более разительно отличие сценического замысла «Орфея» Монтеверди от «Эвридики» Пери или «Эвридики» Каччини, написан-

ных на тот же сюжет. Ринуччини, главный поэт флорентийской камераты, один из создателей «драмы через музыку», обладал бесспорным поэтическим дарованием. Высокий стиль, тонкое чувство слова, умение подчеркнуть лирические возможности сюжета определяют облик его музыкальных драм. Но он был совершенно лишен драматической жилки. Театральная основа флорентийских опер крайне упрощена; она лишена побочных эпизодов и дополнительных персонажей, которые могли бы обогатить в театральном плане прямолинейно развивающуюся сюжетную нить. В опере же Монтеверди пасторальные элементы восприняты отнюдь не через стиль флорентийской музыкальной драмы. Утонченная поэтическая манера Ринуччини, его лирическая однотонность слишком резко расходились с требованиями, предъявлявшимися Монтеверди к музыкальной драме\*.

И действительно, уже в «Орфее» при всей его компромиссности (об этом подробнее речь впереди) облик флорентийской оперы радикально преобразен. В самой трактовке легенды, заимствованной из «Метаморфоз» Овидия, драматические стороны сюжета подчеркнуты в гораздо большей степени, чем у Ринуччини. Более того, Стриджио сохранил трагическую развязку мифа, отличаясь в этом отношении не только от предшественников, но и от всех своих последователей вплоть до Кальцабиджи. Ведь в «Орфес и Эвридике» Глюка, при всех стремлениях композитора к серьезной трактовке сюжета и в явном противоречии с ними, в либретто живут пасторальные традиции «счастливого конца». Монтеверди же по-иному решил проблему дивертисментного стиля. Ему было ясно, что в придворном спектакле, предназначенном для карнавального праздника, мрачный конец оперы был бы сугубо неуместным. Но, не желая отказываться от трагического элемента, образующего сущность легенды Овидия, композитор побудил Стриджио заменить сцену страшной гибели героя (содержащуюся в первом варианте

\* Либретто второй оперы Монтеверди — «Ариадна» — принадлежит Ринуччини. В нем очень заметны следы воздействия Монтеверди, требовавшего гораздо большего драматизма в построении сюжета, чем было свойственно флорентийскому поэту.

либретто) картиной вознесения Орфея на небеса. Тем самым он несколько смягчил безнадежный колорит последнего монолога Орфея, оплакивающего вечную разлуку с возлюбленной. В целом, обогащенная сценическая структура «Орфея», его высокие драматические моменты, реалистические черты драматургии, пробивающиеся сквозь условности дивертисментного спектакля, вывели эту пасторальную сказку далеко за рамки придворной эстетики. Первая опера Монтеверди открывает эмоциональные и драматические глубины, неизвестные дотоле в музыке театральных спектаклей.

Не используя формальные черты древнегреческой драмы, Монтеверди возродил дух античной трагедии — ее приподнятость над повседневностью, свойственное ей высокое этическое начало, острый драматизм в показе человеческих страстей.

Здесь мы затрагиваем последний из тех моментов в драматургии Монтеверди, которые образуют принципиальный рубеж между «Орфеем» и всеми предшествующими видами сценической музыки, а именно — неслыханно новое и смелое для той эпохи понимание специфики музыкальной драмы. Монтеверди первый осознал, что смысл и сущность музыкального театра — в раскрытии драматизма человеческих переживаний.

Сегодня нам трудно представить себе классическое оперное произведение вне эмоционально-образной сферы, связанной с внутренним миром человека. Рождение и расцвет оперного театра совпадают по времени с господством лирической темы в музыке, начавшемся с творчества Монтеверди. Но в эпоху, к которой принадлежал композитор, лирическая сущность музыкального театра еще ни в какой мере не определилась. Наоборот, — все традиционные виды музыки, созданной для сцены, были дотоле связаны с внешним зрелищным началом. Лирика в музыке ассоциировалась в XVI веке с искусством, являющим полную противоположность театру, — с интимным, камерным, утонченным мадригалом, хранящим выразительные связи со старинным хоровым многоголосием. На фоне подобных традиций способность Монтеверди увидеть в театральном жанре выразителя внутреннего, душевного мира говорит о гениальной пронизательности и свободе мысли, а его умение осуществить слияние объективных сценических

образов с психологической глубиной полифонического мадригала — о художественном новаторстве эпохального значения.

В венецианский период жизни, когда композитором овладел столь острый интерес к музыкальной драме, что всякое произведение иного плана воспринималось им как помеха главной творческой задаче, он получил однажды из Мантуи либретто с просьбой написать на его основе сценическое произведение. В те годы венецианские публичные театры еще не существовали, и Монтеверди с радостью откликнулся на заказы мантуанского двора, оценивая их как единственную реальную возможность увидеть свои оперы на сцене. Тем более знаменателен решительный отказ композитора написать оперу на предлагаемое либретто. Его глубоко мотивированные соображения поражают сегодня своим совпадением с современными нам взглядами на основы оперной драматургии.

«...Я вижу, что действующими лицами драмы являются ветры, зефиры, сирены... Более того, ветры — западные ветры и северные ветры — должны петь. Как выразить говор ветров, если они не говорят? И как смогу я этими средствами растрогать слушателя? Ариадна трогала потому, что она была женщиной, а Орфей потому, что он был простым человеком, а не ветром. Музыкальные звучания способны воспроизвести звуки природы — шум ветра, блеяние овец, ржание лошадей и т. п. — но только если нет слов. В целом эта сказка оставляет меня совершенно равнодушным... она не воодушевляет меня и на создание драматической кульминации. Ариадна возбуждала во мне истинные страдания, вместе с Орфеем я молил о жалости. А это либретто? Не знаю, чем оно может вдохновить меня...»<sup>28</sup>.

За этим лаконичным высказыванием скрывается ряд важнейших мыслей.

Становится ясным, что как легендарные существа, овеванные сказочно-мифологической атмосферой, Орфей и Ариадна несколько не увлекают композитора. Они представляют для него интерес только как люди, с неизменным для всех времен душевным миром, глубины которого оперная музыка призвана выражать. Для композитора нет сомнений и в том, что опера предпо-

лагает наличие драматической кульминации; возникает же она только как выражение высшего момента трагических переживаний. Иначе говоря, обязательный для театральной драмы конфликт, воплощенный в ней через действие, в опере осуществлен «путем переключения действия с внешнего плана на внутренний»<sup>29</sup>. Соблазненная и покинутая Ариадна, бросающаяся в море, Орфей, потерявший навеки Эвридику и умоляющий богов сжалиться над ним,— именно такие театральные ситуации, которые содержат наиболее острые моменты переживаний, породили музыкальные вершины опер Монтеверди. Наконец, глубокий смысл заключен в убеждении композитора, что натуралистические звукоподражательные приемы не являются принадлежностью оперной выразительности. Мы видели выше, как глубоко занимала композитора проблема музыкального образа в синтезе со словом. На ранней стадии своего творчества он решал ее на основе звукоизобразительных тенденций. В интермедиях инструментальная звукопись казалась ему естественным художественным приемом. Но в музыкальной драме он не примет натуралистической изобразительности, ибо музыка в опере является, в его понимании, обобщением образа, содержащегося в поэтическом слове. Это — эмоциональный подтекст драмы, или, точнее, ее другой самостоятельный план, раскрывающий недоступные слову глубины и оттенки душевных движений.

Как только Монтеверди понял, что присланное ему либретто предназначалось не для оперы, а для цикла интермедий, его возражения сразу отпали и он принялся за работу\*.

В свете выше приведенного высказывания по-новому воспринимается и сам сюжет, избранный композитором для его первой музыкальной драмы.

Этот вопрос был затронут многими исследователями творчества Монтеверди. Ссылались на непосредственный пример первых *драмма пер musica*, иногда даже допускали мысль, что со стороны Монтеверди и Стриджио проявлялось сознательное соперничество с

\* Само это произведение «Свадьба Фетиды и Пелея» не дошло до нас. См. главу «Между первой и последней оперой».

флорентийцами. Вспоминали, что театральные постановки на сюжет легенды об Орфее были в Мантуе вековой традицией. Возникает и естественное предположение, что миф, символизирующий безграничную силу музыки, должен иметь особую притягательную силу для любого композитора. Выбор же темы вне античной мифологии для придворной постановки был немислим.

Как ни убедительны все эти соображения, они не охватывают, на мой взгляд, самой главной причины, побудившей Монтеверди обратиться именно к мифу об Орфее.

В дошедшей до нас античной легенде об Орфее ясно выявлены два мотива — сила страдания и сила искусства. Центральная идея связана со вторым моментом. Музыкальное искусство в своих высших проявлениях способно одержать верх даже над непокоримыми силами — таков наиболее очевидный, лежащий на поверхности смысл сказания об Орфее. Но Монтеверди «прочитывает» его по-иному.

Мы писали выше о том, что главной творческой темой Монтеверди был человек, находящийся в трагическом конфликте со своим окружением. В страданиях и страстных переживаниях раскрывалась для него полнее всего сущность человеческой души. На протяжении двадцати лет, предшествовавших «Орфею», он последовательно разрабатывал эту тему в своих мадригалах. Теперь же она легла в основу нового вида искусства, открывавшего небывалый простор для ее раскрытия. Правда, с этой точки зрения легенды об Ариадне, Дидоне, Медее (как, впрочем, и множество других) отвечали бы требованиям Монтеверди в не меньшей мере, чем сказание об Орфее. Характерно, что в оперной культуре XVII — начала XVIII века эти сюжеты занимают место первостепенной важности. Однако для Монтеверди легенда об Орфее и Эвридике имела то преимущество перед всеми другими, что тема страдания как бы соперничала в ней с темой искусства.

В музыке известной оперы Глюка на тот же сюжет эстетическая проблема по существу никак не отражена; она представлена только в либретто. Трагедия Орфея раскрыта Глюком посредством тех же художественных приемов, что и драмы Альцесты или Ифигении,

в которых мотив искусства вообще не фигурирует. У Монтеверди же мотив искусства вплетается в основную драматическую и психологическую линию оперы, усиливая значение последней. Монтеверди как бы соизмеряет значение двух мотивов легенды, безоговорочно отдавая предпочтение силе человеческих переживаний. Пусть в прологе и в апофеозе, в духе рассудочных отвлеченных аллегорий, восхваляется великая сила Музыки. На самом деле сама музыка оперы воспевает другое начало в жизни человека. Ее самые сильные, вершинные, воистину изумительные моменты связаны с показом страдания человека. И именно драматическая сила этого изображения прежде всего потрясала современников. После прослушивания «Орфея» публика уносила с собой впечатление, что если для композитора и важно, что его герой — великий виртуоз, то еще более важно было для него показать, что по сравнению с предельной интенсивностью чувства скорби воздействие виртуозного искусства отступает на второй план.

Какой бы одноплановой ни казалась нам первая опера Монтеверди на фоне его последней музыкальной драмы, бесспорно одно: с высокой художественной убедительностью в ней претворено начало, образующее сущность классической оперной драматургии, — правда чувств и драматизм внутреннего мира человека, выраженные на возвышенном и волнующем языке музыки.

### 3

С самого момента возникновения «Орфей» был окружен ореолом славы. Еще до первой его постановки мантуанцы жили в атмосфере напряженного ожидания уникального события (как можно судить по хронике придворной жизни и эпистолярным материалам). При этом первая опера Монтеверди была лишь одним из многих спектаклей, приуроченных к карнавалному сезону 1607 года. Необычным было только то, что впервые при мантуанском дворе должна была быть поставлена пьеса, в которой, по выражению герцога Винченцо Гонзага, «все актеры разговаривают музыкально». А с тех пор как в 1600 году ему довелось присутствовать во Флоренции при исполнении музы-



Титульный лист партитуры «Орфея»

кальной драмы Пери, этот новый вид искусства не переставал занимать его.

Первое исполнение оперы, состоявшееся в камерном собрании знатоков при мантуанской академии (Accademia degl'Invaghiti), встретило самую высокую оценку. На нем, как и на многочисленных репетициях, присутствовал сам герцог Гонзага, давший распоряжение повторить оперу при дворе. Этому приказу сопутствовала публикация либретто для широкого круга непосвященных. Описание самой придворной постановки до нас не дошло, хотя хвалебный отзыв на нее известен. Кроме того, разные стадии подготовки спектакля широко отражены в письмах Франческо Гонзага\*

\* Ему, кстати, и посвящено это произведение.

(наследника Винченцо), проявившего восторженное отношение к готовящемуся событию. От него, между прочим, мы узнаем, что для исполнения роли Орфея у флорентийского князя был специально «одожден» выдающийся певец-виртуоз Джованни Гуальберто.

В период создания своей первой оперы Монтеверди уже пользовался широкой известностью. К 1607 году он не только успел опубликовать пять сборников мадригалов, но и привлек внимание музыкального мира полемикой с Артузи. И все же «Орфей» принес небывалую славу и ему самому, и мантуанскому двору. За первым исполнением последовали другие в разных музыкальных центрах Италии. В частности, ее концертное исполнение в Кремоне привело к избранию Монтеверди почетным членом кремонской академии (*Accademia degli Animosi*). Но ярче всего исключительное место, занятое «Орфеем» в оценке современников, характеризует тот факт, что два года спустя после первого исполнения оперы была полностью опубликована ее партитура, а в 1615 году последовало второе ее издание — обстоятельство беспрецедентное в практике театральной музыки той эпохи. В отличие от многих будущих музыкальных шедевров, равнодушно встреченных публикой (вспомним хотя бы «Дидону и Энея» Перселла, «Героическую» симфонию Бетховена, «Тристана и Изольду» Вагнера, «Кармен» Бизе), «Орфей» Монтеверди был сразу признан выдающимся художественным явлением современности.

Осознавала ли, однако, публика все значение первой оперы Монтеверди? Или можно говорить лишь об эмоциональном восприятии ее новаторских черт, без ясного понимания их природы? Вопрос этот представляется важным и интересным. С одной стороны, дошедшие до нас отзывы о первых музыкальных драмах Монтеверди свидетельствуют о том, что современники испытали подлинное потрясение. С другой стороны, мысли, содержащиеся в рецензиях, говорят о полном непонимании сущности нового вида искусства. Вот типичный отзыв, интересный именно тем, что он знакомит нас с психологией первых слушателей «Орфея».

«Поэт и композитор представили свое произведение в столь необычной манере, что трудно найти повод для критики. Стихи прекрасны по выдумке, они еще

более прекрасны по композиции, а в особенности они прекрасны своей выразительностью. Короче говоря, стихи таковы, каких и следовало ожидать от такого гениального поэта, как синьор Стриджио. Музыка, следует признать, несколько не уступает поэзии. Она так удачно следует за стихотворным текстом, что ее нельзя было бы заменить другим, лучшим произведением»\*.

Как воспринимается сегодня это столь странное на наш взгляд высказывание? Почему в центре внимания — посредственный, прочно забытый поэт Стриджио, а не гениальный Монтеверди?

Неужели, спрашиваем мы сегодня, критик не понимал, что сущность «Орфея» не в драматической обработке легенды, к которой композитор удачно «подогнал» музыку, а в великом музыкальном произведении, возникшем на программной основе либретто?

Позиции, с которых критик оценивает «Орфея», являются сами по себе показателем революционного переворота, осуществленного Монтеверди в его первой музыкальной драме. Художественная критика (если не говорить о тех исключительных случаях, когда оценка нового исходит от людей гениальных), как правило, отстает от строя мысли великих создателей нового. Речь сейчас идет не об отсутствии восприимчивости к новому, из-за которой консервативно мыслящие и консервативно чувствующие люди, часто с лучшими намерениями, ставят преграду художественному новаторству. Примеры подобной «глухоты» неисчислимы, начиная с Артузи, который в красочных гармониях Монтеверди слышал лишь режущие слух диссонансы; Грильпарцера, искренне верившего, что Бетховен, когда творил, стремился оригинальничать; Фетиса, скорбящего об упадке и деградации в музыке романтиков, и многих других. Однако не на этой стороне вопроса хочется здесь сосредоточить внимание. Речь идет о разрыве между восприятием передового слушателя, способного эмоционально реагировать на художественное открытие, и умением осознать и сформулировать, что именно затронуло его воображение.

\* Отзыв принадлежит Керубино Феррари<sup>30</sup>.

Позволю себе аналогию с современной кинокритикой. На начальной стадии развития киноискусство прочно ассоциировалось с театром, и инерция этого в большой мере ощутима не только в оценках «непосвященных», но и в газетных рецензиях профессиональных критиков. По сей день высказывания о кинофильмах часто сосредоточены на сюжетной фабуле и на игре артистов, хотя эти неотъемлемые стороны кинокартины не способны создать законченный художественный образ вне ряда других приемов, индивидуальных и специфических именно для этого искусства. Символика, заключенная в языке кино, динамика, контрастность и ритм в композиции кадров, элементы живописно-изобразительного искусства, преломленные через эффект движущейся камеры, совершенство фотографии, и т. д. и т. п.—ведь именно это помогает раскрыть художественную сущность таких разных кинофильмов, как, например, «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Земляничная поляна» Бергмана, «Восемь с половиной» Феллини.

Между тем многие все еще упорно держатся за арсенал критериев, разработанных в театральной и литературной критике. Совершенно так же при жизни Монтеверди слушатели, взволнованные музыкой «Орфея» и осуществленным в ней слиянием с поэтическим словом, думали и говорили об этом искусстве с позиций традиционной театральной драмы с музыкой. Даже много лет спустя после первой постановки «Орфея» рецензик на оперы продолжали ставить во главу оценки поэтические достоинства пьесы. Но что бы ни писали по этому поводу критики и летописцы, на самом деле не автор либретто возбуждал их восхищение. Произведение Стриджио обрело жизнь и потрясло души людей только благодаря богатству творческой мысли, скрывающейся в композиторской партитуре.

А богатство это было поистине изумительным.

Стриджио удалось объединить разнообразные сценические элементы, требуемые традицией карнавального придворного спектакля, в драматургически законченную пьесу.

Вот схематический пересказ ее содержания.

Аллегорический пролог, воспевающий силу Музыки

*Действие I.* Празднество по поводу бракосочетания Орфея и

Эвридики. Все выражает желание, чтоб день радости никогда не кончался. Хор пастухов молит о том, чтоб зависть богов не побудила их омрачить день великого счастья каким-нибудь зловещим поступком и чтоб счастье любовников оставалось неизменным.

*Действие II.* Чувство безоблачного счастья достигает своего апогея. Орфей исполняет песню, совершенство которой побуждает одного из пастухов воскликнуть, что сама природа стала прекрасней после песни Орфея. В этот момент появляется Вестница с трагическим известием о смерти Эвридики. Хор оплакивает горькую судьбу любовников и поет о том, что смертный никогда не должен доверять богам.

*Действие III.* Бросая вызов богам, Орфей решает нарушить закон смертных и направляется в Аид. Аллегорическая фигура Надежды ведет его. Предупреждение Данте: «Оставь надежду всяк сюда входящий» — не останавливает Орфея. Харон пытается удержать Орфея от выполнения его дерзкого намерения. Но Орфей решает испытать силу своего искусства и достигает невозможного: смертный впервые получает доступ в царство Плутона. На сцене появляются страшные существа — драконы, Цербер с тремя головами и т. п., земля исторгает дым и пламя, зловещие фигуры, олицетворяющие Зависть, Ревность, Презрение, мешают Орфею переправиться через Стикс. Однако в конце концов Орфей достигает Аида. Сцена заканчивается хором inferнальных существ.

*Действие IV.* Действуя как посредница, Прозерпина убеждает своего супруга Плутона отпустить Эвридику. Плутон сдается, и Орфей ликует. Но сомнения в том, что Эвридика в самом деле следует за ним, заставляют его обернуться. Эвридика исчезает навеки. Стенания и мольбы Орфея остаются без ответа.

*Действие V.* Орфей блуждает один по пустынным лугам, изливая душу в ламентациях. Он поет о себе — великом музыканте с навеки разбитым сердцем — и умоляет природу пожалеть его и скорбеть вместе с ним. С небес спускается Аполлон. Объявляя Орфея своим сыном, он увлекает его вместе с собой на небеса. Хор радостно приветствует приобщение Орфея к богам.

Пьеса завершается балетом, в котором участвуют обитатели небесных миров.

Монтеверди создал на этой основе на редкость цельное произведение, со своими внутренними, музыкальными законами. Оно отмечено своим собственным развитием, имеет свои кульминации, хотя и отражает при этом разнообразные сценические и драматические ситуации, содержащиеся в поэтическом тексте. Акцентируя по-своему замысел драматурга, композитор побуждает зрителей воспринимать легенду об «Орфее» с особой стороны, которая явилась его открытием и могла быть выражена средствами одной только музыки.

Вопреки единой сюжетной линии либретто Стриджо все же эклектично. Черты драматической пьесы

сильно отягощены в ней обильным привлечением элементов пасторали и интермедии. Дошедшие до нас описания многочисленных придворных спектаклей, предшествовавших «Орфею», не оставляют сомнения относительно принадлежности первой оперы Монтеверди к старинному аристократическому роду дивертисмента. Так, в чисто пасторальных традициях трактованы сцены пастухов, образующие первые два действия оперы, и эпизод перед финальной сценой вознесения на небеса. Знакомые картины райских лугов, шаблонные образы пастухов и пастушек так и тянут к условной сказочной Аркадии. Диалоги между Орфеем и пастухами в первом действии воспроизводят лирические трафареты пасторали.

Столь же непосредственно выражены в либретто и элементы интермедии, вне которых любой придворный спектакль был бы невыносим. Пролог, произнесенный аллегорией Музыки, inferнальные сцены подземного царства, почти буквально повторяющие некоторые интермедии из придворных постановок, предшествующих «Орфею», аллегорический персонаж Надежда в начале третьего действия, «декоративно-машинная» техника в сцене вознесения на облака и, наконец, традиционный финальный балет — «мореска», в которой участвуют жители небесных миров, — все эти декларативные эпизоды, в высшей степени типичные для придворных дивертисментов и пасторалей, образуют весьма важную часть сценического замысла «Орфея». Уже одна торжественная интрада на поднятие занавеса, представляющая собой приветствие герцогу Мантуанскому и его свите, говорит о том, что первая опера Стриджо и Монтеверди была задумана как обычный придворный спектакль.

Однако сама же «увертюра» и рассеивает инерцию ожидаемого. При внешней связи с традиционной фанфарой внутренний смысл монтевердиевской интрады преобразен. На типичные «интонации прославления» (контуры фанфары, подчеркнутые пунктированным маршевым ритмом) наслаивается напевная мелодичность. Она намекает на настроение нежной меланхолии или неясного томления. С первых звуков Монтеверди как бы заявляет о том, что его пасторальная «сказка», как официально именовался «Орфей», открывает

перед зрителем небывалый мир лирических переживаний.

22 (Allegro) Увертюра к „Орфею“

Clarino

Quinta

Alto e basso

Vulgano

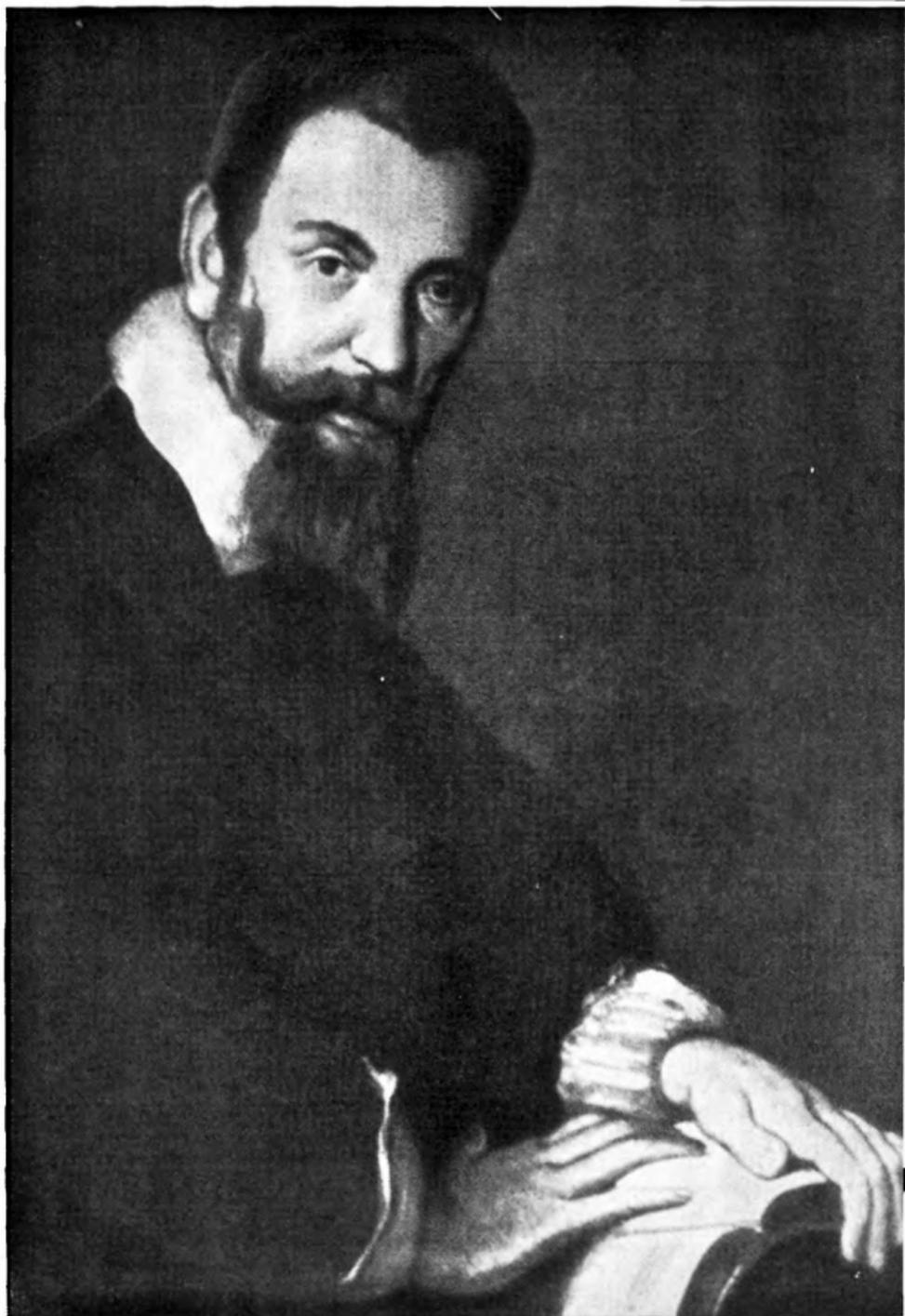
Basso

И действительно, в музыке «Орфея» вырисовывается своя художественная линия. Подобно тому, как задумчивый мелодический мотив в верхнем голосе дополняет и оттеняет выразительность торжественной интрады, так музыкальное развитие оперы акцентирует лирико-драматические стороны либретто. У Монтевер-

ди художественные вершины совпадают не с праздничными декоративными моментами (хотя и они отличаются полноценной выразительностью). Музыкальные кульминации связаны со сценическими ситуациями, которые выражают важные поворотные пункты драмы чувств. Это — песня Орфея и Эвридики о любви и счастье (первое действие), появление Вестницы с трагическим известием о смерти Эвридики (второе действие), мольба Орфея в подземном царстве (третье действие), окончательная утрата Эвридики (четвертое действие), плач Орфея и его вознесение на небеса (пятое действие). Иначе говоря, в «карнавальном спектакле» автор выявляет в музыке самостоятельную трагедийную линию, которая, внешне не нарушая сценическую концепцию пасторали, тем не менее господствует над ней. В этом музыкальном плане выделяются две сцены, которые по сей день сохраняют место в одном ряду с высшими образцами оперной драматической выразительности. Трагическое появление Вестницы и мольба Орфея в подземном царстве открыли миру неизвестные дотоле возможности эмоционального воздействия музыки.

#### 4

Мы упоминали выше об огромном влиянии монтевердиевских мадригалов на строй речи его первой оперы. Разумеется, в общеэстетическом плане мантуанский музыкант был больше всего обязан флорентийцам. Их пример воодушевил его на создание музыкальной драмы и подсказал выразительные возможности речитатива. Однако по реальному претворению омузыкаленной речи Монтеверди очень далек от создателей *dramma per musica*. Трудно даже допустить мысль, что их умозрительно рожденная монодия могла бы заинтересовать композитора-практика, который вырос и сформировался на хоровом многоголосии и целых два десятилетия, предшествовавших «Орфею», посвятил его «модернизации». В новом сценическом жанре он также продолжает держаться за реальные, веками выработавшиеся основы языка музыки. И в этом плане влияние его собственного мадригального письма трудно переоценить.



Моптеверди в зрелые годы  
Портрет работы Б. Строцци (?)



Кремонский собор



Мантуя в XVII веке



Собор св. Марка в Венеции  
*С середины XVII века*



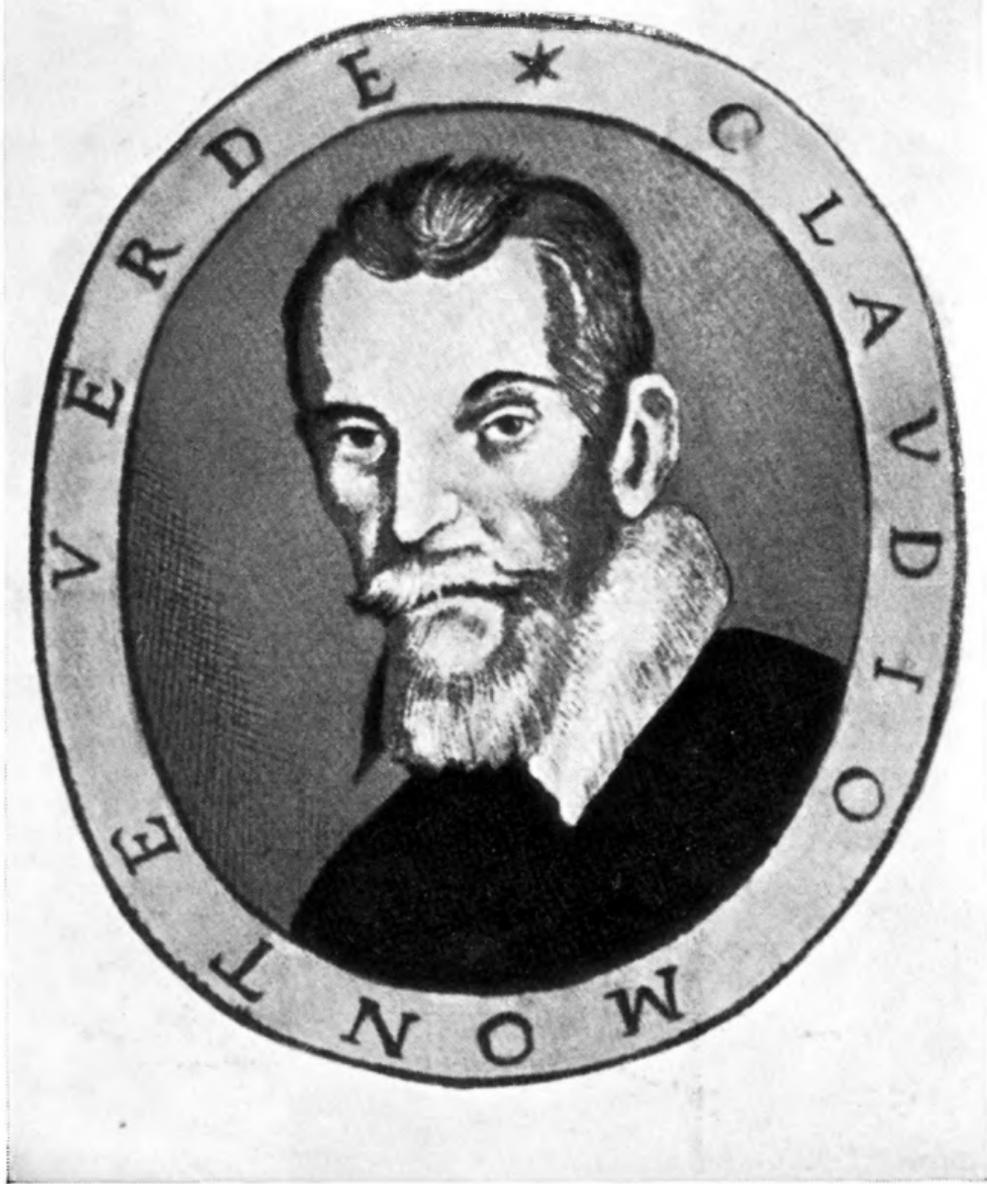
Дом при соборе св. Марка, где жил Монтеверди



Заключительная сцена из «Коронации Поппен»  
*Концертная постановка в Берлинской опере, 1959 г.*



Сцена из первого действия «Орфея»  
*Голландия, 1967 г.*



Монтеверди в старости

Уже одна только лирическая сущность мадригала в решающей степени определила облик первой драмы Монтеверди. Как ее самые яркие достоинства — глубина настроения, тонкое претворение поэтического образа, великолепная законченность музыкального языка, — так и ее слабые стороны — лирическая однотонность, недостаточность динамического развития и индивидуальных характеристик действующих лиц — связаны с лирико-поэтическим искусством мадригала.

Из мадригала заимствует композитор и сам принцип воплощения поэтического образа в музыке, и конкретный, тонко разработанный музыкальный язык, в котором все выразительные детали выражают определенные стороны поэтического образа либретто. Красочные диссонансы в моменты обостренного переживания; нисходящие хроматизмы как характеристика образов страдания и смерти; «ломаная» мелодика на крупноинтервальных скачках в моменты возбуждения; псалмодическая речитация для более нейтральных моментов; тонкая мелизматика для музыкальной живописи; аккордово-фанфарная структура как выражение душевного подъема и рыцарски-военных ассоциаций; концертирующие верхние голоса на фоне отдаленного от них, более статичного баса в качестве особенного лирического эффекта; остинатный бас для усиления впечатления душевной скованности — все эти и некоторые другие приемы были созданы композитором в его упорных поисках мадригальной техники, способной отразить и выразительность отдельных характерных поэтических оборотов, и общее настроение положенного на музыку стиха. Именно к этим выразительным приемам восходит строй речи первой монтевердиевской драмы.

Восходит к мадригалу, но не исчерпывается им. Рожден мадригальными формами выражения, но ни в какой мере не повторяет их. В «Орфее» обрела жизнь та драматургическая струя, которой было тесно в рамках камерной поэзии мадригала. Театральная природа *dramma per musica* открыла перед Монтеверди новые горизонты, не охваченные его предшествующим композиторским опытом.

Гениальное чувство жанра подсказало композитору, что музыкальная драма при всей ее лирической глубине тем не менее требует большей выпуклости обра-

зов и простоты, чем камерное искусство мадригала. Музыкальный язык «Орфея» менее сложен, менее насыщен, чем в мадригалах. Монтеверди пишет здесь более крупными штрихами, приберегая остро воздействующие средства мадригала для особых эмоциональных акцентов.

Общий колорит «Орфея» — спокойный, прозрачный, чистый. В опере нет густоты красок, свойственной мадригальной фактуре. Диссонансы, красочные гармонические сопоставления, хроматические ходы, изломанные мелодические мотивы здесь «разрежены». Даже остигнутый бас тяготеет к аккордовой структуре в отличие от напряженных мелодических линий мадригальных басов. Тем более остро воздействует на фоне господствующих светлых тонов оперы каждый отдельный прием «мадригальной» выразительности.

Новой, по сравнению с предшествующим творчеством Монтеверди, является и инструментальная сфера, играющая в «Орфее» в высшей степени значительную роль. Истоки инструментального начала в музыкальном языке монтевердиевской оперы, разумеется, не в мадригалах, а в традиционных театрально-сценических жанрах. И все же опыт мадригала сказывается в том, с каким драматическим чутьем и психологической тонкостью использует Монтеверди инструментальные тембры и инструментальный тематизм. Чувство колорита, проявившееся в мадригалах Монтеверди в виртуозном использовании всех темброво-регистровых ресурсов вокального ансамбля, здесь преломляется через специфику инструментального звучания.

Первостепенной важности роль оркестра в музыкальном языке и драматургии «Орфея» тем более интересна, что композитор, как известно, не создал ни одного собственно инструментального произведения. Между тем именно в эпоху Монтеверди (вторая половина XVI — начало XVII столетия) сложились первые самостоятельные инструментальные школы. И, быть может, самая видная роль в этом процессе принадлежит родине композитора. Как органная и лютневая школы, так и камерно-ансамблевая соната сформировались прежде всего в Италии. Кстати, коллегой Монтеверди по мантуанскому двору и его близким другом был один из создателей скрипичной трио-сонаты

С. Росси. На первый взгляд кажется почти неправдоподобным, что величайший композитор своей эпохи, охвативший все, что было в ней жизнеспособного и устремленного в будущее, обошел своим вниманием инструментальное творчество. Но на самом деле проблему эту нельзя понимать столь прямолинейно. Если самостоятельное инструментальное письмо, тяготеющее к отвлеченности, не волновало воображение Монтеверди, то как элемент оперно-драматической выразительности возможности оркестра были разработаны им с предельной детализацией и на самом высоком современном уровне.

Так много писалось и говорилось об архаичности монтевердиевского оркестра в «Орфее», о случайном характере группировки инструментов, перенасыщенности звучаний, что на этом вопросе стоит остановиться. Действительно, если исходить из классического оркестра, если в качестве критерия выразительности опираться на упорядоченность и монолитность отдельных симфонических групп, то инструментовка первой оперы Монтеверди не может не показаться хаотичной. Более того, на фоне инструментального письма поздних драм самого Монтеверди она также представляется перегруженной. Однако, подходить к ранним инструментальным концепциям Монтеверди с меркой классического симфонического письма столь же неправомерно, как высказывать суждения о драмах Шекспира, опираясь на принципы классицистской трагедии, или оценивать фортепианные замыслы Моцарта с позиций романтического пианизма.

Оркестр Монтеверди интересен своей собственной художественной логикой.

Разумеется, на наш слух многие из его инструментов кажутся устаревшими. Обработки «Орфея» в наши дни в значительной мере сводятся к его переинструментовке, то есть к переводу архаичных звучаний «досимфонического» оркестра в план тембрового мышления XX века. И тем не менее сама инструментальная концепция Монтеверди ясна, последовательна и в высшей степени убедительна. Его инструментальное письмо не столько «перенасыщено» (ведь все инструменты, указанные в партитуре, практически не звучат одновременно), сколько дифференцировано. Монтевер-

ди исходит не из общего звучания оркестра (такого понятия в начале XVII века еще не было), а от красочных свойств отдельных тембров, используя при этом весь известный в то время арсенал инструментов\*. Каждый образ, каждый эпизод «раскрашен» при помощи своего собственного тембрового колорита. Так, например, если Вестница характеризуется тембром маленького органа (*di legno*), то Харон представлен мощным звучанием регалья. Ритурунель в сцене праздника достигает своих «веселых» тонов при помощи звонких тембров флейт, в сочетании с красками теорб и клавесина, а драконы, выползающие на фоне исторгающегося из земли пламени и дыма, сопровождаются тяжеловесным и мрачным звучанием тромбонов и контрабасов.

Каждый хор также имеет свою инструментальную окраску.

С мастерством и воображением, которые изумляют нас и поныне, Монтеверди обогащал и уточнял сценические характеристики при помощи разнообразных и мастерски выполненных инструментальных штрихов. Он чувствовал, какие образные ассоциации потенциально заложены в тембрах всех современных ему инструментов; он знал, какие интонационные обороты могут быть с максимальным драматическим эффектом извлечены из каждого из них. Эта высокая степень эмоциональной детализации, достигнутая при помощи таких инструментов, как лютия, теорба, клавесин, орган, арфа, флейта, корнет, тромбон, скрипка, виолончель, контрабас и ряд других, говорит о развитости, и зрелости инструментального мышления, выходящего далеко за рамки искусства барокко и классицизма. Оно перекликается не только с колористическим мышлением романтиков, но даже с тончайшей инструментальной звукописью импрессионистов.

\* Схематическое представление о партитуре «Орфея» не может передать ее художественной сущности. Вот оркестровый состав, указанный на первой странице партитуры «Орфея»: два чембало, два контрабаса, две виолы да брачья, арфа, две скрипки, две теорбы (в действительности три), два маленьких органа, два баса да гамба, четыре тромбона (в действительности пять), регаль, два корнета, флейта (в действительности две), кларнет (лютия не указана).

В создании сценического образа очень велика роль и законченных инструментальных номеров, именуемых автором «симфониями». Есть основания предполагать, что именно здесь композитор непосредственно продолжал традиции театральных интермедий. Но он преобразил чисто декоративный облик интермедийной музыки, насыщая ее глубокой, подчас психологической выразительностью. Так, роль своеобразного лейтмотива, связывающего всю драму, играет ригурнель, непосредственно следующий за интрадой. Носитель образа всемогущества Музыка, он проникает в разные моменты оперного действия, Иногда «симфонии» предваряют настроение последующей сцены или вокального номера меньшего масштаба, например, симфония хорального склада, обрамляющая сцену мольбы Орфея. Другие инструментальные номера более традиционны, выполняя прямые балетно-сценические функции. Назовем в качестве примера инструментальный номер, открывающий «интермедию» в начале сцены в подземном царстве и явно предвосхищающий стиль будущих танцевальных сюит Люлли, Перселла, а вслед за ними Генделя, Баха и их современников. К симфониям «интермедийного» склада относится эпизод, сопровождающий появление чудовищ, или краткая интерлюдия в конце пятого действия, на фоне которой сценические машины спускают на землю облака. Во всей опере четырнадцать подобных законченных «симфоний». Некоторые из них исполняются в наши дни как самостоятельное произведение — в манере свободной сюиты. Их рельефный тематизм, формальное мастерство, интересный тембровый колорит производят яркое художественное впечатление. Но, как и отдельные вокальные номера оперы, эти «симфонии» в роли самостоятельной сюиты проигрывают по сравнению со своим оперно-драматическим назначением.

Общий подход Монтеверди к инструментальной музыке проявляется в его отношении к интраде из «Орфея». Очевидно, композитор сам высоко ценил эту музыку. Вместе с тем ему, видимо, казалось, что в рамках чисто инструментального, отвлеченного звучания ее выразительные возможности не раскрываются полностью. Во всяком случае, несколько лет спустя он вернулся к своей увертюре; наложив на нее хоровую

партию, он создал на этой основе часть нового произведения — «Литании девы Марии».

К крупнейшим открытиям Монтеверди принадлежат и новые принципы формообразования, разработанные им в его первой музыкальной драме.

Уже сам гомофонный склад центральных музыкальных сцен «Орфея» рождал новые формы, которые не могли быть охвачены хорovým письмом а *capella*. Кроме того, и структура театрального спектакля требовала особых приемов музыкальной композиции, неизвестных камерному лирическому искусству мадригала.

В полной мере сознавая, что особенности формообразования, выработывавшиеся веками в хоровой культуре, не соответствовали лирическому и драматическому строю оперного театра, Монтеверди только отчасти опирался на свой опыт мадригального письма. Он нашел в «Орфее» и новые стороны формообразования, более точно отвечающие специфике оперного искусства. С них и ведут начало формы собственно музыкальной драматургии.

В основе гомофонных форм «Орфея» лежат два на первый взгляд несовместимых принципа: гибкость и строгая оформленность. Иначе говоря, сценическое действие и развитие поэтического образа предполагают в музыке свободную текучесть и интонационную изменчивость. Специфика же нового, гомофонного искусства основывается на архитектонике, связанной с периодичностью, симметрией, остиной повторностью. Начиная с ученика Монтеверди Кавалли, оперная музыка XVII века последовательно культивировала периодическую, строго оформленную структуру. Немного позднее создатель классицистского стиля в музыке Люлли до предела обнажил метроритмические основы музыкального языка, а еще через сто лет они стали органическим элементом стиля классической симфонии. Мелодическое начало оказалось в подчинении метроритмическому. По существу, лишь у поздних романтиков намечилось высвобождение мелодико-интонационной стороны музыки от «деспотизма» ритмико-структурной организации. У Монтеверди же организация музыкальной ткани никогда не носит внешний наглядный характер, за исключением тех редких случаев, когда «танцевальность» является необходимым и нарочитым прие-

мом создания образа (например, в дуэте пастухов из первого действия). Музыкальная архитектоника образует у него скрытый от поверхностного слуха фундамент, на который наслаивается свободно текущий мелодический план.

Яркий пример подобной структуры — монтевердиевский речитатив. Флорентийский *stile recitativo* не имел музыкальной формы и потому ставил перед композитором особенные трудности. Монтеверди вышел из положения тем, что придал партии генерал-баса самостоятельную логику гармонического и модуляционного движения, при котором, однако, гармонические кадансы преднамеренно не совпадали с завершением мелодической мысли. Иногда при окончании отдельных омузыкаленных фраз встречаются сходные обороты, вызывая ощущение периодичности. Чаще всего в речитативы проникают структурные черты завершенной мелодичности (помимо мелодических мотивов), и тогда речитатив преобразуется в драматическое ариозо. Благодаря этому, главным образом, так отличаются речитативы Монтеверди от мелодически и гармонически обезличенной монодии флорентийцев. Яркие повороты мелодии, часто на диссонирующие скачки, совпадающие с особенно выразительным словом, точно выполненная модуляционная «раскраска» придают его речитативам ариозный характер и небывалую по интенсивности выразительность. Черты структурной оформленности (о которой подробнее речь впереди) дополнительно сближают их с ариями. Вспомним хотя бы самый первый образец речитатива в «Орфее» — песню радости Орфея в первом действии. Элементы ариозности столь глубоко и органично проникли в его декламационный стиль, что он совсем не походит на монодию флорентийцев. Граница между собственно речитативом и ариозностью здесь по существу неразличима.

23

Песня Орфея в I действии

Cantiam Pasto - ri in si so a. vi accenti che sian degni d'Or.



Подобный же ариозный речитатив, отмеченный, однако, еще более впечатляющей лирической выразительностью, являет собой знаменитый трагический монолог Орфея из сцены с Вестницей, так же как и его плач в момент окончательной утраты Эвридики (четвертый акт) и его финальная ламентация, перекликающаяся и по общему скорбному колориту и по конкретным интонационным оборотам с душераздирающим эпизодом второго действия.

Особенное мастерство композитор проявляет в формальной организации арий, построенных по строфическому принципу.

Строфическая (или куплетная) форма сама по себе весьма элементарна. Механическая повторность куплетов не допускает ни сколько-нибудь сильных контрастов, ни внутренней кульминации. И тем не менее именно эта древнейшая форма, распространенная в народной и бытовой музыке Западной Европы, легла в основу сольных номеров первой оперы Монтеверди. Его небывало смелое обращение с принципами куплетности преобразило их выразительный смысл. Монтеверди придает строфической песне и симметрию, которая ей органически не свойственна, и драматическую кульминацию, тем более чуждую принципу куплетности. Два века спустя Шуберт вызвал восхищение музыкального мира обновлением куплетной формы. Никто в начале XIX века не подозревал о том, что новаторские приемы Шуберта—и тонкое варьирование мелодии в разных куплетах, и объединение посредством движения к общей кульминации, и инструментальное обрамление, создающее впечатление замыкающей репризы,— все уже были найдены Монтеверди в строфических ариях его первой оперы.

Впервые в «Орфее» подобная организация представит перед нами в арии Музыки из пролога. Инструментальный ригурнель—лейтмотив силы музыкального

искусства, встречающийся и в других действиях оперы,—предваряет и заключает эту арию.

Лейтмотив силы музыки

24



Мелодический «тематизм» выдержан на протяжении всех куплетов; но мотивное варьирование, происходящее из содержания поэтического текста, меняет мелодический облик каждой строфы. Всю музыку скрепляет неизменная линия баса, которая, однако, подвергается ритмическому варьированию. По существу, Монтеверди создал здесь внутренне оформленную «тему с вариациями». Кульминация «произведения» приходится на третью строфу, декламационный склад которой наиболее отдален от первоначальной темы. Этот музыкальный момент предопределен поэтическим смыслом: во второй строфе музыка только представляется «Я — Музыка» («Io la musica son»), в третьей же — аккомпанируя себе на золотой лире, она говорит о своей безграничной власти над душами людей, обобщая центральную мысль легенды об Орфее.

В масштабе целого действия или развернутой сцены также лежит строго продуманная система композиции.

Как правило, каждый акт имеет свою драматическую вершину\*, предшествующее ей развитие представляет собой движение к кульминации, за которой следует спад. Иначе говоря, идея драмы отражена в самих принципах архитектоники. Кроме того, в композиции действия драматические «середины», как правило, обрамлены блестящими декоративными картинами. В то время как центральные, лирические эпизоды отмечены сдержанным прозрачным звучанием, внешние, обрамляющие моменты опираются на всевозможное богатство звуковых и сценических ресурсов. Оттеня нежный колорит лирического момента, они прежде всего удовлетворяют требованиям контраста, вне которого оперная драматургия немыслима. Кроме того, придавая музыке праздничность, красочность, симметрию, они связывают ее с эстетикой придворного спектакля, от которой жанр первой оперы Монтеверди не отделим.

На примере двух центральных эпизодов оперы — сцены с Вестницей и монолога Орфея в подземном царстве — особенно наглядно предстают новые принципы, сделавшие «драму через музыку» художественной реальностью.

## 5

Есть нечто от драматизма античной трагедии в контрасте между ослепительными солнечными тонами первой половины второго действия — картины праздничного ликования — и последующей сценой катастрофы. В гораздо большей степени, чем монодия в манере античной лирики, она возрождает дух древнегреческого искусства, в частности ту концепцию трагедийного, согласно которой полное счастье и безмятежный покой у смертных являются вызовом судьбе. Картина ликования отмечена полным неведением будущего. В ней нет и намек на предчувствие грядущей трагедии — эффект, который в античном театре всегда производил потрясающее впечатление. Именно в тот момент, когда Пастух с чувством предельного счастья восклицает, что чудес-

\* Исключение составляет последний акт, откровенно тяготеющий к пышному, интермедийному финалу.

ное искусство Орфея возымело действие и природа после его пения стала еще прекрасней, появляется Вестница. В последние слова Пастуха, воспевающего «день счастья», вторгается ее роковой взглас.

Орфей один не подозревает о том, что свершилось несчастье, все другие догадались о нем по скорбному лицу Вестницы. Он задает ей невинный вопрос: «Откуда ты пришла?», но на протяжении всего ответа продолжает оставаться во власти прежнего настроения и не реагирует на ее голос до того момента, как слышит слова: «Твоя Эвридика». Только тогда, охваченный тревогой, он прерывает Вестницу восклицанием: «Что стряслось?». Драматизм сцены достигает своей первой вершины в лапидарном ответе Вестницы: «Твоя дорогая супруга... умерла» и в смертельном крике Орфея: «O, gospel» («La tua diletta sposa... è morta». «Ohimè»).

Психологическая реакция ничего не подозревавшего и потому вдвойне потрясенного Орфея в высшей степени убедительна. Он настолько ошеломлен случившимся, что долго не может произнести ни слова. Он не замечает происходящего, не слышит ни дальнейшего рассказа Вестницы, ни хора пастухов, комментирующего страшное событие. Только после того, как отзвучал хор, Орфей выходит из оцепенения и начинает говорить, отталкиваясь от последней услышанной им фразы: «Твоя супруга умерла». Повторяя слова: «ты умерла, ты умерла», он прощается с солнцем, небом и землей в порыве желания расстаться с жизнью и присоединиться к возлюбленной.

Каждая деталь этой сцены — столь интересной и с драматической, и с психологической точки зрения — нашла воплощение в музыке. Партитура второго действия насыщена изумительными находками. Попытаемся осветить хотя бы некоторые моменты этой первой подлинной «драмы через музыку».

Начало действия примыкает к картине праздника, которому был посвящен весь предшествующий акт. Оно как бы находится еще на прежней «эмоциональной волне». То же чередование блестящих хоровых эпизодов и инструментальных ригурнелей, которыми была выражена первая сцена ликования, определяют и композицию начала второго действия. Но для подго-

товки резкого контраста, связанного с появлением Вестницы, необходима кульминация, и Монтеверди находит ее в песне Орфея. Это — подлинная оперная ария, построенная как строфическая песня с ясно очерченной мелодикой на подчеркнутом ритме и гармонически подвижной басовой партией. Каждая строфа за исключением последней (обращенной к Эвридике) обрамляется инструментальным ригурнелем. Простота и легкость этой арии напоминают «*Scherzi musicali*» 1607 года. Однако в ней есть возвышенность, неотделимая от образа великого художника. Ария Орфея столь завершена, что могла бы фигурировать как самостоятельное произведение; но, как и все выдающиеся образцы мировой оперной музыки, она воздействует наиболее полно в сценическом контексте.

Пастух подхватывает выступление Орфея. Его песня, отмеченная теми же чертами мелодичности, что и ария Орфея, но еще более подвижная и игривая, только успевает прийти к концу, как слышится возглас Вестницы: «О, горестное событие!» («*Ahi, caso acerbo!*»):

25 *Messaggiera*

Появление Вестницы

Ahi caso acerbo Ahi fat'empio e crudele Ahi

Смена настроения от безоблачного счастья к катастрофе отражена композитором мгновенно и непосредственно.

Закругленная песенная мелодичность сменяется речитативом. Взволнованная, отрывистая, как бы «заикающаяся» речь Вестницы передана в музыке в виде кратких, фрагментарных мелодических фраз, лишенных ритмико-структурной организации. Свою последнюю фразу «алчные боги» («*cielo avaro*») Вестница произносит на нисходящем мелодическом скачке. Эта угловатая скачкообразная мелодическая линия обладает предельной выразительностью. Звонящий взволнованный аккорд у лютни образует психологический фон

для первого скорбного возгласа Вестницы, вытесняя спокойный тембр клавесина, сопровождавший арию Пастуха. Наконец, особенно сильный эмоциональный эффект создают диссонлирующие гармонии — результат конфликта между движением верхнего голоса и «запаздывающими» басами.

Пастухи, не осознавшие сразу все зловещее значение появления Вестницы, продолжают спокойный разговор. Она дважды прерывает их. В тональности фа мажор и до мажор, в звучания клавесина, связывающемся у Монтеверди с пасторальным началом, вторгаются носители образа волнения — тембры органа и лютни и цепи ложных разрешений вокруг тональностей ля мажор и ми мажор. Резкое гармоническое переченье, сложное последование гармоний создают сильнейший эффект «эмоционального диссонанса». Речитатив Вестницы настолько драматически выразителен, гибок, тонко нюансирован, что наряду с последней ламентацией Орфея он образует художественную вершину оперы.

Когда Орфей задает свой невинный вопрос: «Откуда ты, нимфа?», Монтеверди сопровождает его восходящим гармоническим ходом на полных аккордах у струнных, как нарочитый контраст к органному фону Вестницы. Мелодическая партия характерна восходящими секвенциями скачкообразного нисходящего мотива, который в наши дни привлёк внимание исследователей своим сходством с интонационным строем Дебюсси<sup>31</sup>. В сочетании с гармоническим сопровождением образуется последование квинт и октав, которое должны были привести в ужас единомышленников Артузи.

26

Вопрос Орфея

Orfeo

D'on-de vie-ni? O-ve vai? Nin-fa che por-ti?

B.c.

Ритмическая структура вопросов Орфея: «Откуда ты? Куда идешь? Какие вести несешь, нимфа?» («Don-de vieni? Ove vai? Ninfa, che porti?») — иллюстрирует то единство многообразия, которое является необходимым элементом всякого классического произведения.

Ритмический мотив фразы «Donde vieni» варьируется трижды, подвергаясь уменьшению и расширению. Вместе с разделяющими паузами, которые в данном контексте играют важнейшую роль, прием варьирования достигает эффекта подлинной речи, воплощенной в музыку.

Самый острый момент диалога совпадает с роковой фразой: «Твоя дорогая супруга... умерла». Неожиданный соль минор потрясает своим скорбным колоритом, создавая психологический контраст с предшествующим ми мажором. На слова, прозвучавшие после паузы (перед словом «умерла»), мелодическая линия склоняется к минорному ладу на пути к выразительнейшему кадансу в ре мажоре, на который приходится душераздирающий крик Орфея:

„Твоя супруга ... умерла“

27      *Messaggiera*

Orfeo

La tua di\_ let\_ ta spo\_ sa e mor\_ ta

o\_ do?      Ohi\_mè

Этот возглас предвосхищает ламентацию в конце действия, образующую кульминацию второго акта, а быть может и всей оперы.

За возгласом Орфея следует известный спад, необходимый для того, чтобы оттенить последующую драматическую вершину. Но и этот эпизод богат художественными открытиями. Так, в речитативе Вестницы мы узнаем характерные обороты, которые сложились в мадригальном письме Монтеверди как выражение образов страдания и смерти (в дальнейшем эти интонации пройдут через всю оперную культуру XVII века как характеристика «арии жалобы»):

28

Из речитатива Вестницы

e te chia-man- do Or-fe- o, Or- fe- o!

V.c.

Do- po un gra- ve so- spi- ro spi- ro fra queste braccia

ed io ri- ma- si pieno il cor di pie-

- ta- de e di spa- ven- to.

Поражает и использованный здесь «прием воспоминания», предвосхищающий будущий лейтмотивный

принцип: комментируя повествование Вестницы, хор — в момент описания смерти Эвридики — вспоминает мотив появления Вестницы и вплетает ее возглас («Горестное событие!») в свою партию.

Прощанием Орфея с жизнью — развернутым ариозо, перекликающимся с трагическими тонами речитатива Вестницы, но превосходящим их по своей выразительной силе, — завершается центральная, драматическая сцена второго действия.

Из ариозо Орфея „Прощание с жизнью“

29 Orfeo

a - dio ter - ra a - dio cie - lo

e So - le, a - di - o

Трагедийное развитие кончилось, и композитор возвращается к пасторали, образующей симметрию по отношению к первой картине акта. Мы опять слышим хор пастухов, в том же сложно-декоративном сочетании с солирующими голосами и инструментальными ригурнелями. Но теперь этот «пасторальный» хор утратил светлую гармонию. В нем есть нечто зловещее, роковое. Он размышляет о свершившемся. Стремясь воплотить не только текст, но и подтекст поэтического произведения, Монтеверди трактует этот пятиголосный хор как драматизированный мадригал, в манере Пятого сборника. Музыка, хорального склада олицетворяет бесстрастное объективное начало. В форме возвращающегося рефрена хор повторяет мысль, что свершившаяся трагедия должна служить предупреждением смертным — они не должны доверять богам. В интонацион-

ной структуре рефрена заключена еще одна гениальная находка композитора: басовая партия рефрена строится на мотиве появления Вестницы.

Хоровой партии противостоят два концертирующих голоса в сопровождении органа и теорбы. Этот дуэт пастухов символизирует личную, лирическую сторону трагедии. В нем скорбь об Орфее и Эвридике. Принцип концертирования, утвердившийся в музыке для выражения блестящего, декоративного начала, трактован Монтеверди с лирической глубиной, которая до тех пор была достоянием лишь одних его мадригалов.

И наконец, завершающий штрих. После «динамизированной репризы» звучит инструментальный ритуальный, перенесенный из пролога. Напоминая о чудодейственной силе Музыки, он сейчас воспринимается как единственный проблеск надежды в беспросветном мраке трагедии. Вместе с тем, образуя перекрестные ассоциативные связи, он спаивает воедино крупный раздел музыкальной драмы, состоящий из разнообразных эпизодов, уводящих далеко от начальных сцен.

Не так просто сформулировать значение второго действия «Орфея», охватить все его художественные находки. Тонко разработанный музыкальный язык, отражающий во всех деталях образы драмы; предельная индивидуализация ситуаций, при которой появление каждого действующего лица отмечено своим кругом выразительных приемов от тональной окраски до инструментального тембра; психологические возможности музыки, раскрытые через лейтмотивы; цельность музыкальной структуры, осуществленная через перекрестные тематические связи и элементы динамической трехчастной репризности; драматические стороны инструментально-тембрового начала; композиция, при которой симметрия сочетается со свободой и гибкостью центрального эпизода, а декоративность хоровых праздничных сцен с лирической глубиной,— все это предвосхищает не столько музыкальный театр XVII века, сколько гораздо более позднюю, классическую оперную драматургию. Однако некоторые драматические ресурсы Монтеверди, некоторые иные стороны его оперной концепции, в частности важный аспект авторского «прочтения» легенды об Орфее, раскрываются дополнительно в центральной сцене подземного царства,

Здесь сложный сценический образ воплощен в музыке посредством мастерского использования выразительных возможностей вариационной формы.

Не будем останавливаться подробно на общей композиции третьего действия. Сцена появления Орфея у реки Стикс и заключительная сцена inferнальных чудовищ играют роль обрамления по отношению к центральному драматическому эпизоду. Драматический разговор между Орфеем и аллегорией Надежды, выраженный речитативом и завершающийся словами Данте из Божественной комедии («Оставь надежду»), подводит слушателя к кульминации драмы. Вся идея монтевердиевской оперы сосредоточена в этом моменте, представленном знаменитой песней Орфея.

Ария Орфея отличается наибольшей вокальной виртуозностью. Только здесь знаменитый певец, приглашенный из Флоренции, мог показать весь блеск своего искусства\*. Она покоряет и отдельными выразительными деталями музыкального языка. Однако именно формообразующие принципы этой музыки, точно воплощающей и драматическую ситуацию и общую эстетическую концепцию композитора, заслуживают наибольшего внимания.

Композитору необходимо было показать не только всю меру страдания своего героя, но и всю силу воздействия его искусства. Эпизод в подземном царстве требовал показа и внешней красоты музыки, и широкой гаммы психологических оттенков — от беспомощности до торжества победы. Так, во всяком случае, воспринимается содержание поэтической легенды. Монтеверди же посредством чисто музыкальных приемов придал сюжету неожиданный поворот: победу одержало не мастерство, а сила переживания. Более того, — на центральную идею наслонилась проблема о соотношении виртуозного и эмоционального начала в музыкальном искусстве. Быть может, только Вагнер в своих «Мейстерзингерах» поставил и разрешил эстетическую проблему в оперном жанре с такой же определенностью, как это сделал Монтеверди в «Орфее».

\* Разумеется, по сравнению с блестящим виртуозным стилем итальянской оперы конца XVII века, партия Орфея в третьем действии кажется предельно простой.

В сценическом плане идея, заключенная в центральном эпизоде третьего действия, может быть выражена так: Орфей, надеясь поразить Харона своим умением, начинает с блестящего виртуозного напева. Но перевозчик остается равнодушным, и музыкант продолжает свои попытки потрясти его все возрастающими высотами мастерства. В конце концов Харон признается в своем восхищении, однако душу его пение не затронуло. И тогда Орфей, забывая о технике, обращается к богам с прямой мольбой. Его музыкальная речь становится все более естественной и простой, чувство страдания проявляется в ней все более непосредственно и обнаженно, пока не достигает подлинных трагических глубин. И тогда боги покоряются.

Всю эту сцену композитор выразил в рамках камерной строфической песни, гибкая форма которой отразила ход поэтических ситуаций.

В основе арии — форма свободных вариаций. Все строфы связаны общим мелодическим остовом; однако варьирование имеет столь свободный характер и подчас так далеко удаляется от первоначального напева, что трудно даже установить, какая из пяти строф является основной «темой». Одновременно все строфы (за исключением поворотной, четвертой) связаны единым, повторяющимся басом, с неизменным мелодическим, но варьированным ритмическим рисунком. Ритмическая свобода в басу предоставляет значительный простор для солирующей партии. Важнейший композиционный момент арии — краткие инструментальные отыгрыши, оттеняющие эмоциональные краски каждой строфы и отделяющие их одну от другой. Наконец, громадная роль в создании образа принадлежит инструментам. Их характерные мотивы и фактурные приемы и специфика тембровых красок составляют неотъемлемую часть образа.

Первая строфа отмечена богатой колоратурной орнаментикой. Вторая (очевидно, в соответствии с требованиями контрастности) имеет более умеренный характер; но зато третья и начало четвертой принимают особенно блестящий облик. В партитуре автор дает два варианта сольной партии — один предельно сложный по понятиям того времени, другой значительно проще. Характер инструментовки точно соответствует облику во-

кальной партии. В первой строфе пение Орфея сопровождают две скрипки в блестящем концертующем стиле.

Первая строфа песни Орфея в подземном царстве

30

Violino

Violino

Pos. sen\_ te spir\_

(Adagio) Pos. sen\_ te spir\_ to

-to

e formida\_

Musical score showing vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: *bil nu - me*.

Во второй строфе их сменяет «воздушный» тембр корнетов, в третьей звучит минорный мотив в серебристом тембре арфы. Трудно передать словами тончайшие выразительные нюансы, достигнутые при помощи подобных инструментальных «отыгрышей».

Но если в первых трех строфах мелодия Орфея отличалась нежной трогательностью, то, начиная с четвертой, соответствующей моменту, когда отчаяние вытесняет мысль о мастерстве, она становится глубокой и скорбной. В четвертой строфе после начальных тактов виртуозная колоратура прерывается; в басовой фигуре появляется новый мотив — нисходящие хроматизмы, которые характеризовали в мадригалах образы страдания и смерти; инструментальная партия использует звучание скрипок и *basso da braccio*, оно совершенно лишено блестящего и тонкого колорита инструментов, сопровождавших виртуозные «вариации». В пятой строфе достигнута, казалось бы, предельная простота выражения. Ее поэтическое содержание — обращение Орфея к богу: «Лишь ты, великий бог» («*Sol tu nobile Dio*»). В сочетании с оркестровым сопровождением — плотным звучанием на низких регистрах трех виол да брaccio и контрабаса — музыка намекает на хоральную звучность.

31 (Orfeo)

Sol tu no-bi-le Dio puoi dar-mi ai-ta

Пение Орфея прерывается речитативом Харона, который, признавая себя восхищенным, все же не соглашается перевезти музыканта через реку. И тогда, продолжая и усиливая простоту и проникновенность пятой строфы, Орфей переходит на свободную декламацию, которая выдержана до конца сцены. Этот ариозный речитатив отмечен мелодической фигурой, которую композитор в дальнейшем неоднократно будет использовать для особенно напряженных психологических моментов. На восходящем мотиве, построенном на хроматических звуках гаммы, Орфей повторяет свою мольбу «Верните мне мое счастье» («Rendetemi il mio ben»).

„Верните мне мое счастье“

32

Ren-de-temi il mio ben, ren-de-temi il mio ben, ren.

Момент победы отмечен просветленной музыкой, заставляющей вспомнить не только хоралы Баха, но и «палестриновскую» тему из ля-минорного квартета Бетховена. Оркестровый номер для семи голосов переключается с суровым хоральным настроением ригурнеля, предварявшего песню-мольбу Орфея.

И еще много других приемов можно было бы отметить в партитуре монтевердиевского «Орфея». Огра-

ничимся сейчас тем, что привлечем внимание к некоторым средствам драматургической характеристики, которые в нашем анализе были оттеснены на второй план лирическими монодическими сценами. Как ни велико новаторское значение этих лирико-драматических эпизодов, осуществляющих идею *dramma per musica*, другие ресурсы оперного стиля Монтеверди также обладают громадным художественным интересом. В частности, разнообразны, красочны и композиционно интересны многочисленные хоровые номера, часто связанные как с мадригальными, так и с «интермедийными» традициями. Здесь и хоральные звучания, соприкасающиеся с массивным многоголосием церковных хоров а *sarpella*, и более прозрачные и красочные тона лирического мадригала, использующего новейшую мелодичность и концертирующий стиль, и хоровое пение в манере народно-бытовых канцонетт — легких, веселых, подвижных, — и многое другое. Сценическая ситуация подсказывала Монтеверди, какой многоголосный склад наилучшим образом воплотит ее настроение. Так, в сцене празднества звучит ансамбль в манере канцонетты:

Хор пастухов

33

In questo pra-to a-dor-no o-gni selvaggio  
 nu-me so-ven-te ha-per co-stu-me di  
 far-lie-to sog-gior-no.

B.c.

Хоральное звучание является носителем образа суровых божеств; мадригальное противопоставление пятиголосного хора и концертирующего дуэта связывается с настроением страха и скорби в сцене с Вестницей; в эпизоде вознесения на небеса Орфей и Аполлон поют блестящий дуэт — первый вокальный ансамбль такого рода в мировой оперной литературе.

Дуэт Орфея и Аполлона

34

Apollo

Sa.liam, sa.liam,

Orfeo

sa.liam

B. c.

can. tan

can.

d'al Cie\_ lo  
 -tan d'al Cie\_ lo

Широко и своеобразно претворен композитором и хороводный принцип. В развернутых хоровых сценах единство целого создается благодаря постоянно возвращающимся инструментальным ригурнелям в манере рондо.

За шестьдесят с лишним лет, истекших с того дня, как «Орфей» впервые прозвучал на концертной эстраде, интерес к нему не только не угас, но, наоборот, непрерывно возрастает. Можно думать, что огромное число постановок, редакций и переложений его в наши дни сулит новые перспективы в изучении первого шедевра мировой оперной литературы. Но как бы ни развивался дальше «монтевердиевский ренессанс», бесспорно одно: открытием высоких художественных ценностей, заключенных в этой «пасторальной сказке», созданной для придворного карнавала три с половиной столетия назад, всегда будет гордиться культура XX века.

## МЕЖДУ ПЕРВОЙ И ПОСЛЕДНЕЙ ОПЕРОЙ

## 1

Тридцать пять лет отделяют «Орфея» от последней оперы Монтеверди, созданной незадолго до смерти. Эти годы были заполнены интенсивным творчеством в сценических жанрах, непрерывными дальнейшими поисками драматического стиля в музыке и глубокими размышлениями об оперном искусстве, часть которых нашла отражение в высказываниях как самого композитора, так и его соавторов-либреттистов. И все же в нашей монографии этому важнейшему периоду, в большой мере отданному музыкальной драме, не придется уделять самостоятельную главу. Эволюция Монтеверди как композитора сценической музыки по необходимости предстанет перед читателем как «трагическая интермедия» между его первой и последней оперой. За исключением предпоследней музыкальной драмы Монтеверди «Возвращение Улисса», созданной за два года до «Коронации Поппеи», ни одна из его опер, относящихся к этому огромному периоду времени, не уцелела.

Из многочисленных других произведений для сцены до нас дошли только четыре относительно скромные по масштабу партитуры, которые сам Монтеверди уже на склоне лет включил в свои сборники мадригалов. Все остальное утеряно и, по-видимому, безвозвратно.

Первое место среди этих утраченных шедевров занимает опера «Ариадна».

Взлет успеха, который принесла с собой постановка «Орфея», сопровождался тяжелейшими событиями в личной жизни композитора. Как ни странно, но именно теперь приняла крайние формы унижительная нужда, которую он терпел все годы службы при мантуанском дворе. Знаменитый меценат Гонзага, страстный поклонник и покровитель оперного искусства, не нашел нужным хотя бы в малой степени облегчить жизнь музыканта, принесшего его двору общенациональную славу. Между тем никогда прежде Монтеверди не нуждался в материальной поддержке в такой степени, как в год создания «Орфея».

Напомним события этого страшного времени. Уже в конце 1606 года тяжело заболела жена композитора. Расходы, связанные с болезнью, оказались огромными, и Монтеверди был вынужден отправить свою семью в Кремону, к отцу. В сентябре 1607 года юная Клаудиа скончалась, оставив на руках Монтеверди двух маленьких сыновей. Его отчаяние было столь велико, а обида на пренебрежительное отношение мецената настолько глубокой, что композитор долгое время не мог обрести душевного равновесия. Ему серьезно казалось, что он никогда больше не вернется к сочинению, никогда не возвратится в Мантую. Как бывает со всякой творческой натурой, только перспектива новой деятельности помогла ему выйти из тяжелого душевного кризиса.

После многократных категорических отказов на настойчивые приглашения герцога вернуться в Мантую, он наконец зажегся идеей создания новой оперы для роскошного празднества по поводу бракосочетания наследника. Вместе с карнавальными неделями эти торжества должны были затмить собой все другие, когда либо осуществлявшиеся при княжеских дворах Италии. Из Флоренции был приглашен Марко да Гальяно, поставивший ранней весной этого года свою оперу «Дафна», и флорентийский поэт Ринуччини — специально для сотрудничества с Монтеверди в создании еще одной «драмы через музыку».

Разумеется, участие Монтеверди ни в какой мере не ограничивалось одной оперой. Много лет спустя<sup>32</sup> композитор говорил об этом периоде жизни как о тяжелом кошмаре. На протяжении нескольких недель он должен был положить на музыку полторы тысячи по-

этических строф (согласно его собственному подсчету), и скорость, с которой он должен был работать, «чуть не довела его до могилы»<sup>33</sup>. Между тем, как писал он, «быстро и хорошо — понятия несовместимые»<sup>34</sup>, и ему было необходимо основательно продумать всю концепцию новой оперы, прежде чем взяться за сочинение. Репетиции потребовали пять месяцев тяжелого труда, не говоря о ряде других сопутствующих тяжелых моментов\*. В мае 1608 года, в атмосфере потрясающей роскоши и помпезности, при огромном стечении публики (дворцовый летописец сообщает, что в театре было несколько тысяч зрителей) «Ариадна» была поставлена на сцене. Спектакль длился два с половиной часа. Из всей этой музыки, которая, по свидетельству современников, потрясала души, как ни одно другое дотоле созданное музыкальное произведение, до нас не дошло ничего, кроме одного эпизода из шестой сцены — «Жалобы Ариадны».

Если можно искать хотя бы малое утешение в такой великой утрате, то только в том, что дошедший до нас фрагмент, по всей вероятности, образует художественную вершину оперы. Он является той кульминацией в драме чувств, которую сам Монтеверди считал обязательным условием любого оперного произведения. Насколько можно судить по либретто Ринуччини, *lamento* первоначально представляло собой сольную ариозную сцену, в которую вторгались хоровые возгласы рыбаков, выражающие сочувствие безмерным страданиям покинутой Ариадны. Структура «Жалобы» представляет последовательное развитие мадригалов с *basso continuo* из Пятого сборника. Много лет спустя этот художественный замысел найдет воплощение в «Жалобе нимфы» из Восьмого сборника, которая и по ряду других признаков воспринимается как прямой потомок «Жалобы Ариадны». Однако трудно говорить об этом сколько-нибудь определенно, поскольку музыкой всей сцены мы не располагаем. К счастью, сольная партия Ариадны

\* Во время репетиций неожиданно скончалась юная исполнительница партии Ариадны, Катарина Мартинелли, которую Монтеверди обучал с раннего возраста и которую имел в виду для этой роли, когда сочинял оперу. Кроме того, бесконечные дворцовые интриги непрерывно мешали осуществлению постановки, хотя в конце концов они оказались безуспешными.

сохранилась полностью в одной флорентийской рукописи, являющейся антологией монодии раннего XVII века. Кроме того, благодаря беспрецедентной популярности этой арии до нас дошло множество ее переложений и вариантов. Современники вспоминали, что из каждого дома, где только были клавесины или лютня, неслись «рыдающие интонации» Ариадны. Если бы не высокие интеллектуальные требования, предъявляемые к интерпретации этой музыки, то она, по всей вероятности, превратилась бы в популярную песню.

Сам композитор говорил о «Жалобе Ариадны» как о лучшем своем произведении и неоднократно возвращался к нему. Известны, во всяком случае, несколько авторских вариантов. Помимо первоначального, оперного, существуют еще мадригал из Шестого сборника, духовный вариант с религиозным текстом на латинском языке под названием «Плач Мадонны» \* и сокращенный сольный в виде миниатюрной *da capo*, который в наши дни часто звучит на концертной эстраде. Влияние «Жалобы Ариадны» на всю будущую оперную музыку XVII века переоценить трудно. С нее ведет начало скорбно-лирическая линия в опере XVII и XVIII столетий.

Можно ли установить черты, благодаря которым «Жалоба Ариадны» претендует на значение первой классической оперной арии? При поверхностном впечатлении она кажется очень близкой вершинным моментам «Орфея». Здесь как будто тот же тип ариозного речитатива, те же диссонирующие гармонии, возникающие между вокальной партией и инструментальными голосами, то же скорбно-лирическое настроение. Но на самом деле в этой сцене не только сосредоточен драматизм внутренних переживаний героини; она не только раскрывает сущность человеческой души через образы страдания, как это было в лучших моментах «Орфея». «Жалоба Ариадны» отмечена редкой музыкальной обобщенностью, замечательной концентрацией выразительных средств, лаконизмом формы. Монодия здесь не ариозная декламация, а завершенная мелодия. Музыкальные фразы строго уравновешены. Гениальный отбор мелодических и гармонических интонаций предвосхищает выра-

\* См. «Pianto della Madonna» в сборнике «Selva morale e spirituale», 1640—1641.

зительную сферу трагедийного начала в музыке, развивавшегося вплоть до XIX века. Наконец, подобно лучшим мадригалам композитора, свободная форма этой сольной сцены с изумительной чуткостью и гибкостью отражает все повороты душевного состояния героини — гордость и смирение, воспоминания и боль утраты, нежность и возмущение, и прежде всего — ни на миг не затихающее чувство смертельного страдания.

Каким образом достигает композитор художественного единства в этой изменчивой гамме эмоциональных оттенков? Ведь эта сцена написана вовсе не в строфической форме. Музыка действительно свободно следует за содержанием поэтического текста. Но впечатление варьированной строфичности достигается посредством ряда композиционных приемов. На восприятие слушателя действует, во-первых, единство интонационного склада. Вся сцена пронизана сходными (хоть отнюдь не тождественными) мелодическими оборотами, основанными на нисходящих интервалах, которые уже в мадригалах были найдены композитором для выражения образов смерти и страдания. Во-вторых, окончание поэтической строфы совпадает с музыкальной каденцией. В-третьих, свободно следующие друг за другом мелодические фразы сопоставлены так, что каждая воспринимается как логическое продолжение предшествующей. Наконец, зная из дошедшей до нас «рецензии» придворного летописца, что инструментальная партия играла в этой опере очень большую роль, можно сказать, что Монтеверди, с его высокоразвитым чувством тембровых красок, прибегал и к приемам «тембровой повторности», если и не прямо «лейтмотивности» (подобно лейтмотиву Музыки в «Орфее»).

Очевидно, «Жалоба Ариадны», как, впрочем, по-видимому, и вся опера, идеально отвечала эмоциональному строю нового времени. «Ариадна» неоднократно ставилась на сцене при жизни композитора, а ее центральная сцена породила десятки подражаний. Более того, в наиболее сильных драматических и художественных моментах последней и вершинной оперы самого Монтеверди — «Коронация Поппеи» — ясно слышатся отзвуки этого «плача», который на самой заре жизни оперного искусства открыл главную тему музыкального творчества нового века.

La\_scia\_ te mi mo\_ri\_ re, La\_scia\_ te

mi mo\_ri\_ re

Из множества других сценических произведений, написанных Монтеверди для того же праздника, уцелел только «Балет неблагодарных». Ровно тридцать лет спустя композитор опубликовал его в Восьмом сборнике мадригалов, указывая, что это произведение принадлежит к жанру сценической музыки (*genere rappresentativo*). Это вовсе не балет в нашем современном понимании слова, а традиционный придворный дивертисмент, объединяющий пение, хоры, инструментальные картины и собственно танцы. Насколько можно судить по свидетельству того же придворного летописца Фоллини, «Балет неблагодарных» занимал видное место в весенних празднествах 1608 года. Его роскошная постановка имела громадный успех, автором текста был общепризнанный поэт-флорентинец Ринуччини. Правда, в музыке Монтеверди ощутимы следы известной поспешности. Наряду с эпизодами, отмеченными изумительной красотой, встречается и более нейтральный рамплиссажный материал. Кроме того, поэтический текст неизмеримо уступает по своим художественным и интеллектуальным достоинствам либретто «Ариадны», принадлежащему тому же автору (и, в отличие от музыки, дошедшему до нас полностью). Он в целом далек от высокого гуманизма флорентийской камераты и непосредственно напоминает фривольные мотивы Боккаччо

или «вульгарной» поэзии фроттол. Быть может, и это обстоятельство сковывало творческое вдохновение Монтеверди. Однако при некоторой неровности это произведение содержит много замечательной музыки и в наши дни широко исполняется на концертной эстраде Запада.

Наиболее новаторская черта «Балета неблагодарных» — развитая инструментальная музыка, которая преобладает над вокальными эпизодами. Оркестр, состоявший из пяти виол да брачья спинета и китарроне, по указанию автора, может быть удвоен, если помещение велико. Инструментальная музыка представлена здесь тремя жанрами, каждый из которых выполняет определенную театральную-драматическую функцию, а именно — симфонией, интрадой и ригурнелями. Симфония представляла собой самостоятельное законченное произведение, искусно «вмонтированное» в действие для того, чтоб создать впечатление перемены сцены. Интрада была собственно балетной музыкой. Первоначально она звучала в момент появления Неблагодарных Душ из ада в виде собственно интрады (то есть торжественного вступительного шествия), но затем Монтеверди придал ей балетную функцию. И наконец, ригурнель, то есть инструментальный отыгрыш, появляется между строфами развернутой декламационной арии Плутона.

Между музыкой «Балета неблагодарных» и сценой в подземном царстве из «Орфея» имеется некоторое сходство. Наиболее выразительный и трогательный заключительный эпизод, изображающий страдания Неблагодарных Душ, обреченных на вечные муки в аду, близок к лирической ариозности центральных сцен «Орфея» и мадригалов Четвертого и Пятого сборников.

### Страдания Неблагодарных Душ

38

A\_ er se\_ re\_ no e pu\_ ro,



## 2

Весь облик этого произведения, связанный с традициями старинного французского балета, кроме всего прочего, раскрывает для нас истоки выразительности тех сцен «Орфея», которые тяготеют к роскошному декоративному стилю интермедий.

Попытка обрисовать дальнейший путь Монтеверди как композитора сценической музыки сводится почти исключительно к перечислению его утерянных произведений. По письмам самого Монтеверди и некоторым современным «рецензиям» мы узнаем, что композитор, охваченный неистощимым вдохновением, создавал для сцены одно произведение за другим. Стоит привести здесь их список, хотя бы только для того, чтобы в полной мере оценить весь масштаб утраты.

Точно известно, что одновременно с «Ариадной» и «Балетом неблагодарных» Монтеверди сочинил пролог к комедии Гварини «Идропика». В письмах этого же периода встречаются ссылки на сочиняемый им балет, в котором участвуют «звезды и пастухи». Оба произведения утеряны.

Уже в Венеции, композитор получил заказ из Мантуи на интермедию «Свадьба Фетиды и Пелея» на текст графа Агнелли и в 1617 году выполнил его. Произведение это вошло в историю, так как переписка по поводу присланного либретто содержит знаменитое высказывание Монтеверди о сущности музыкальной драмы. Но сама музыка Монтеверди не сохранилась.

В том же 1617 году Монтеверди получает либретто для оперы «Андромеда». Он работает над ней два года, но к 1620 году она еще не закончена. Возможно, что

композитор так и не завершил ее. О рукописи ничего не известно\*.

Весной 1621 года Эрколе Марилиани, автор поэтического текста злополучной «Андромеды», присылает композитору заказ на три интермедии. К ноябрю этого года композитор посылает ему выполненный заказ. Нет никаких сведений ни о постановке, ни о рукописи.

Из переписки со Стриджио мы узнаем, что в 1620 году Монтеверди сочинил на его текст сценическую кантату «Жалоба Аполлона», которая много раз исполнялась в аристократическом доме венецианца Бемби. Музыка утеряна полностью.

В письме 1627 года Монтеверди пишет: «Я сочинил много строф на текст Тассо, начиная со слов Армиды «O tu che porte» и далее включая всю сцену жалобы и гнева и ответы Ринальдо...»<sup>35</sup>. В начале 1628 года он пишет об «Армиде» как о завершённом опусе. Ничего более об этом произведении мы не слышим и не знаем.

В 1627 году по случаю бракосочетания Маргариты Медичи и Одхардо Фарнезе Монтеверди получает предложение сочинить пять интермедий к пасторали Тассо «Аминта». Сюжет привлекает композитора возможностью раскрыть контрастные душевные состояния. Под названием «Любовь Дианы и Эндимиона» («Gli amori de Diana e di Endimione») музыка Монтеверди была исполнена в декабре и заслужила похвалу критиков, называвших ее «божественной», «чудесной», «душой всего спектакля» и т. п. Рукопись по сей день не обнаружена.

Весной и летом 1627 года письма Монтеверди полны сочиняемой им оперой «Мнимая сумасшедшая» («Licori finta pazza») по пьесе Строщи. Ни одно другое оперное произведение композитора дотоле не занимало и не воодушевляло его в такой мере, как это. Он пы-

\* Из писем Монтеверди мы узнаем, что в начале 1617 г. он воспламенился идеей создания полной оперы на сюжет «Альцесты», на текст того же Агнелли, и много раздумывал над ней. Композитору даже удалось получить двухнедельный отпуск от своих обязанностей в соборе св. Марка для поездки в Мантую, где должна была состояться постановка «Альцесты». Однако все это было неожиданно отменено, что вызвало у Монтеверди справедливый гнев.

тается заразить Стриджио своим энтузиазмом, обращает внимание на огромные эмоциональные возможности текста, оригинальное развитие сюжета, богатство воображения автора пьесы. Его пленяет перспектива раскрыть в музыке быстро преходящие, почти синхронные эмоциональные состояния, и именно с этой точки зрения его интересует образ безумца с его быстрой и резкой сменой настроений.

«Роль Ликори очень разнообразна, и ее можно поручить только такому исполнителю, который сумел бы выступать то в роли мужчины, то в роли женщины и выражать оживленную жестикуляцию и страсть в крайних проявлениях. Изображение мнимого безумия должно основываться на душевном состоянии только данного момента, в нем не должно быть ничего от прошлого и будущего. Стремясь к жизненному изображению, исполнитель должен исходить из выразительности одного слова, а не всей фразы. Если в тексте упомянута «война», то исполнитель должен стремиться выразить именно это слово, если «мир», — то его искусство должно быть направлено на выражение этого понятия, то же самое и со словом «смерть» и т. д. и т. п. А поскольку смены и преобразования быстро следуют одно за другим и они главным образом создают эффекты и комизма и страдания, то исполнитель должен исключить из сферы изображения все, кроме того одного аффекта, который порожден определенным словом...»<sup>36</sup>.

Композитор пишет, что эта опера потребует от него много душевных сил, что она затронет глубины его собственных переживаний, что изображаемые им страсти отвечают чувствам всех людей. Он говорит о том, что ее создание предполагает серьезную умственную подготовку и глубокую проверку воплощаемых им эмоций. Во всех письмах, относящихся к маю, июню и июлю 1627 года, рассматривается с разных точек зрения проблема правдивого изображения жизни в опере. Ни в каких других высказываниях композитора нет таких взволнованных интонаций, такого лихорадочного нетерпения, такого чувства творческого горения, как в письмах, касающихся «Мнимой сумасшедшей». Монтеверди добивается приезда из Мантуи в Венецию Стриджио для осуществления необходимых, на взгляд композитора, переделок. В июле законченное первое дейст-

вие пересылается в Мантую. В письме, связанном с этим событием, композитор говорит, что каждый акт будет содержать балетную картину, каждую — в своем роде и все — необычные. Наконец в сентябре опера закончена полностью, и рукопись отправлена по назначению. Больше ничего об этом любимом детище Монтеверди не известно. Не осталось ни сведений о постановке оперы, ни следов авторской рукописи.

И это еще не все.

В 1628 году для пармского Театра Фарнезе Монтеверди написал дивертисмент на текст Аккилини, содержащий тысячу строф «Меркурий и Марс» («Mercurio e Marte»). Из письма Монтеверди мы узнаем, что текст не понравился ему своим прямолинейным изображением чувств и что он попытается внести необходимый элемент разнообразия в музыку. Постановка состоялась в конце года, но рукопись исчезла без следа.

Два года спустя Монтеверди сочинил музыкальную драму «Похищенная Прозерпина» («Proserpina rapita») на текст Строщи. Роскошь и размах ее постановки на празднестве по случаю бракосочетания в семье венецианского аристократа графа Мочениго не уступали дивертисментам богатейших княжеских дворов. Ничего больше об этой опере нам не известно\*.

В том же 1630 году Монтеверди создал для Болоньи еще одну, ныне утерянную, оперу. Возможно, что это была «Делия и Улисс» (в сотрудничестве с Ф. Манелли).

Около десяти последующих лет Монтеверди почти не представлялось случая писать для сцены. Но с открытием так называемых публичных театров в Венеции атмосфера резко изменилась в благоприятную сторону. Театр Сан Джованни и Паоло заказал Монтеверди в 1639 году «музыкальную трагедию» под названием «Адонис» («Adone»). Текст принадлежал Паоло Вендрамини, члену знатной венецианской семьи, которая в тот же год открыла свой собственный оперный театр. Спектакль состоялся, но музыка утеряна полностью.

Этот же театр двумя годами позднее осуществляет постановку оперы Монтеверди «Свадьба Энея и Лави-

\* Полагают, что это произведение было первоначально сочинено для Болоньи.

нии» («Le pozze d'Enea con Lavinia») на текст Бадоаро. Либретто, вместе с авторскими комментариями, содержащими изложение взглядов Монтеверди на оперное искусство, дошло до нас\*. Композиторская рукопись исчезла.

Наконец, в годы, когда композитор замышлял свои последние оперные произведения (то есть в начале сороковых годов), он написал балет «Победа любви» («Vittoria d'Amore») для пармского двора. Дошедшее до нас либретто Моранди поражает литературной беспомощностью и банальностью. О музыке мы не в состоянии вынести суждение: она не сохранилась.

Таков перечень известных нам погибших творений Монтеверди. Судя по тем немногим шедеврам, которые дошли до нас, эта утрата поистине безмерна.

И только четыре сценических опуса слегка оживляют эту угнетающую картину опустошения.

### 3

Первый из них по времени — балет «Тирсис и Хлора» («Tirsi e Clori»), сочиненный в 1615 году на текст Стриджио и исполненный в Мантуе в 1616 году на празднествах по случаю коронации герцога Фердинандо. Монтеверди опубликовал его в Седьмом сборнике мадригалов под названием «Балет в концертном стиле для пяти голосов и инструментов» («Ballo concertato con voci e instrumenti à 5»). Это — законченный придворный дивертисмент в условном пасторальном стиле.

На фоне музыкальных драм Монтеверди и даже «Балета неблагодарных», «Тирсис и Хлора» не более чем изящный пустячок. И все же не случайно композитор сохранил его для потомства. Этот балет — блестящее свидетельство великолепного чувства жанра, собственного Монтеверди, его умения превращать жесткие практические ограничения в стимул для художественной фантазии.

Здесь нет драматического подтекста, как в «Балете неблагодарных», следовательно, нет и тяготения к свободному ариозному стилю музыкальной драмы. В «Тир-

\* Подробнее об этом см. в главе «Путь художника».

сисе и Хлоре» все нарочито условно, симметрично, отчеканено по форме. Произведение строится как четко оформленное, периодическое последование законченных миниатюр. Дошедшие до нас указания самого Монтеверди, адресованные постановщикам, проливают свет на связь музыкальной структуры с принципами сценического оформления. «Исполнители должны располагаться полукругом. У каждого края расположены китарроне и клавесин, в качестве инструментов continuo в оркестровых группах. Каждое из действующих лиц имеет свою оркестровую группу. Хлора и Тирсис — оба держат в руках китарроне (было бы еще лучше, если бы Хлора имела арфу вместо китарроне). После своего диалога они включаются в общий балет. Ритмы танцев должны соответствовать характеру арий»<sup>37</sup>.

Перефразируя последние слова Монтеверди, хочется сказать еще и по-иному: характер вокальных партий должен соответствовать ритмам танца.

В этом и заключается суть художественного облика «Тирсиса и Хлоры». В строгом соответствии с общим художественным замыслом этого балета в нем преобладают танцевальные ритмы, простые, ясно расчлененные и взаимно уравнивающие фразы, периодически-«сюитная» структура целого. Пожалуй, это единственное из дошедших до нас произведений композитора, где он пользуется и новейшим песенным складом — популярным, легкожанровым, общедоступным. Наконец, в высшей степени важная черта музыкального и сценического оформления этого балета — использование нарочитого, игрового контраста. В основе формы лежит принцип симметричных противопоставлений, которые сам Монтеверди называет «диалогом».

Первую и третью строфы «произносит» пастух Тирсис. Его партия в трехдольном размере носит подчеркнута танцевальный характер.

Вторая и четвертая строфы принадлежат пастушке Хлоре. Композитор обрисовывает ее при помощи свободно ариозных, чувствительных интонаций, в двухдольном размере, нарочито контрастных по отношению к интонационной характеристике Тирсиса.

В Пятой строфе голоса сливаются в дуэте и начинается танец — Ballo, который включает и пятиголосный хор.

Полвека спустя Люлли, создатель классического стиля французской придворной оперы при дворе Людовика XIV, будет основываться на тех самых композиционных принципах, которые образуют художественную сущность этого монтевердиевского дивертисмента\*.

В диаметрально противоположном духе трактует Монтеверди вторую дошедшую до нас сценическую миниатюру этого периода — знаменитый «Поединок Танкреда и Клоринды», опубликованный в Восьмом сборнике мадригалов.

Это первое драматическое произведение Монтеверди, написанное не для Мантуи. Оно исполнялось впервые в 1624 году в доме венецианского аристократа и покровителя музыкально-драматического искусства Жи-ролами Мочениго. Неизвестно, сочинил ли его Монтеверди специально для этого карнавального сезона или просто воспользовался возможностью исполнить ранее сочиненный опус. Бесспорно одно — произведение это глубоко занимало композитора, он точно разработал и оставил в письменной форме указания для его исполнения и постановки, именно на нем сосредоточил теоретические высказывания относительно «взволнованного стиля». И в самом деле «Танкред и Клоринда» представляет интерес не только как высоко оригинальный, по существу уникальный, сценический жанр. Это новаторское произведение открывает новые перспективы в области выразительности музыкального языка в целом.

«Поединок» основывается на шестнадцати строфах 12-й песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо\*\*. Монтеверди непосредственно использует поэтический текст Тассо, без участия либреттиста, именно так, как он писал на другие отрывки из этой же поэмы некоторые мадригалы своего Третьего сборника. Быть может, это обстоятельство и побудило Монтеверди воспринимать свое произведение как сценический мадригал, хотя небольшой камерный масштаб музыки «Танкреда» — это все, что роднит ее с мадригальным стилем самого композитора. Еще меньше похоже это сочинение на драма

\* Речь здесь идет, разумеется, не о влиянии Монтеверди на Люлли, а о едином источнике. Для обоих композиторов им был французский придворный балет эпохи Ренессанса.

\*\* Строфы 52—68, кроме 63-й.



Костюмы для постановки «Танкреда  
и Клоринды»  
Франция, 1961 г.

per musica. Девять десятых произведения представляют собой одноголосную партию «рассказчика» (il Testo), декламирующего текст Тассо, в котором дана картина ночи, описывается появление Клоринды в мужских доспехах, встреча с Танкредом, их столкновение, битва, гибель Клоринды от руки рыцаря и, наконец, потрясение Танкреда, когда он узнает в сраженном враге невинную девушку. Вокальная партия рассказчика мало выразительна с точки зрения оперной ариозности и являет собой редкий тип однообразной речитации (recto tono). Но ей присущи большая чисто поэтическая выразительность, чутко отражающая нарастание напряженной ситуации в тексте.

37 Testo

Tancre-di, che Clo-rinda un ho-mo sli-ma,

B. c.

vol ne l'ar-mi pro-var-la al pa-ra-go-ne

Реплики Танкреда и Клоринды очень кратки. Только предсмертный вздох Клоринды и муки раскаяния Танкреда выражены прекрасной ариозностью, прозрачными просветленными гармониями.

Каким же образом удастся композитору воплотить яркие сценические образы и тонкие смены настроения посредством мелодически статичного речитатива? В том-то и заключается новаторская сущность этого произведения, что центр тяжести перенесен в нем на оркестровую партию. Роль инструментальной музыки здесь так значительна, что ее нельзя назвать сопровождением. Она образует второй самостоятельный план по отношению к декламации. Оркестр не только образует эмоциональный подтекст к вокальной партии, усиливая и дополняя ее. В нем сосредоточена конкретная сценическая изобразительность и даны те элементы движения и спада, разрастания и затихания звучности, которые, по представлениям самого композитора, выражают сущность «взволнованного стиля». Топот лошадиных копыт, звон мечей, трубные фанфары, шум битвы, волнение бойцов — все это выражено всецело средствами камерного струнного оркестра и инструментов continuo.

Некоторые исследователи творчества Монтеверди высказывали предположение, что если бы композитор не был ограничен реальными возможностями домашнего спектакля и имел в своем распоряжении пышный много-тембровый оркестр, то выразительность его инструмен-

тального плана была бы еще более совершенной<sup>38</sup>. Мне такое предположение не представляется вполне убедительным прежде всего потому, что камерность звучания является органической частью композиторской концепции в целом. Кроме того, все свои разнообразные звукоизобразительные эффекты Монтеверди осуществляет в большой мере при помощи нового ритмического стиля. Правда, в историю музыкального искусства «Поединок Танкреда и Клоринды» вошел главным образом как произведение, где впервые использованы своеобразные оркестровые эффекты: тремоло струнных, пиццикато, интонации фанфар, резкие смены громкой и тихой звучности. Однако сам композитор гораздо больше значения придавал новому ритму, основанному на быстрой смене нот мелких длительностей. В частности, прием тремоландо он нашел в стремлении осуществить новый тип быстрого движения на шестнадцатых долях. В синтезе оркестровой изобразительности, развивающейся динамики звучания и быстрой смены ритмических акцентов и усматривал сам композитор основу «взволнованного стиля», выражающего крайние полюсы человеческих страстей.

В соответствии с камерным, мадригальным звучанием «Танкреда» композитор предписывает вполне определенную манеру его сценического воплощения. Декораций нет никаких. «Из того угла помещения, где расположен оркестр, неожиданно выходит Клоринда, в военных доспехах, но пешая. В это же время появляется Танкред в полном рыцарском одеянии, верхом на лошади. Рассказчик сразу начинает свою партию. Актеры изображают содержание текста движениями и жестами, строго следуя за темпом и ритмическими акцентами в музыке... Рассказчик декламирует в темпе и в такой манере, что все три актерские партии сливаются в одну. Клоринда начинает говорить, когда наступает ее очередь, и в это время как рассказчик, так и Танкред молчат... Рассказчик находится в некотором отдалении от оркестра. Он должен исполнять свою партию ясным сильным голосом, с хорошей дикцией, для того чтобы слова текста были понятны слушателям. Он не должен вставлять колоратуры и трели, за исключением песни, которая приходится на 54-ю строфу, начинающуюся со слова «Ночь». В остальном его манера произношения

Должна воспроизводить образы страсти, выраженные в тексте»<sup>39</sup>.

Сам композитор ни разу более не возвращался к сценическому мадригалу подобного рода. Как театральные жанры «Танкред и Клоринда» не имеют потомков. Но открытое в нем назначение оркестровой музыки в качестве самостоятельного выразительного плана, новый ритмический стиль, общий «взволнованный» облик открыли новые художественные возможности, отвечающие эмоциональному строю «века оперы».

В тот же Восьмой сборник мадригалов Монтеверди включил еще одну сценическую миниатюру, известную в наше время как «Нимфа Истрии». Дивертисмент открывается развернутым монологом поэта — обращением к богам (*Volgendo il ciel*). Ему предшествует развигой инструментальный эпизод. Другие инструментальные ритурнели вторгаются в монолог, сопровождаемый несложной пантомимой. Второй раздел написан для пятиголосного ансамбля и двух скрипок. Прекрасная песенность сочетается в нем с яркой театральной характерностью. Судя по тексту, это произведение было создано по случаю коронации императора Фердинандо III. Таким образом, оно связывается с венским двором и, по всей вероятности, относится к 1637 году.

Наконец, до нас доходит и рукопись музыкальной драмы «Возвращение Улисса на родину» (*Ritorno d'Ulisse in patria*). Эта опера на сюжет, заимствованный из последней книги «Одиссеи», была первоначально сочинена в 1640 году для Болоньи, но в этом же году поставлена в одном из незадолго до того открывшихся публичных театров Венеции (Сан Кассиано).

**Сюжет оперы таков:**

Пенелопа, доведенная до глубокого отчаяния, продолжает ждать Улисса, который уже много лет, не подавая о себе вестей, скитается по далеким морям и странам.

Улисс приближается к родине. Минерва в облике мальчика-пастуха указывает ему путь. Улисса встречает старый пастух, который, не узнавая царя, однако, помогает ему. Минерва приводит к Улиссу его сына Телемака. Отец и сын строят планы, как избавить Пенелопу от женихов. Телемак послан вперед предупредить Пенелопу: Улисс жив и скоро вернется. Женихи пытаются убедить Пенелопу выбрать себе мужа. Пенелопа объявляет, что она выйдет замуж за того, кто сумеет согнуть лук ее мужа, и предлагает им



«Картина битвы» из «Возвращения Улисса»  
*Автограф*

состязаться в этом. Ни один из них не может выполнить эту задачу. Появляется пересодетый Улисс и закалывает мечом всех трех претендентов.

Пенелопа сначала не желает верить, что старик в нищенской одежде — ее муж. Но постепенно истина доходит до нее, она узнает Улисса, и опера заканчивается сценой торжествующей любви.

До недавнего времени подлинность рукописи подвергалась сомнениям. Смущало исследователей прежде всего то обстоятельство, что обнаруженный в Вене анонимный манускрипт оперы существенно отличается от рукописи либретто, принадлежащего Бадоаро и хранившегося в Венеции, — вплоть до разного количества действий (пять в либретто и три в опере). Озадачивал и большой разрыв между музыкально-драматическим стилем «Улисса» и «Орфея». Наконец, по сравнению с «Коронацией Поппеи», эта опера отмечена большими несовершенствами.

Как ни справедливы эти наблюдения, сегодня не приходится сомневаться в том, что найденная в Вене рукопись принадлежит перу Монтеверди. Нет ничего удивительного в том, что в конце XIX и начале XX столетия, когда мадригалы Монтеверди еще не стали общим достоянием и почти не звучали, исследователи не заметили истины, очевидной сегодня всем, а именно: множество важнейших эпизодов «Улисса» имеют прямые связи

с мадригалами Седьмого и Восьмого сборников. В некоторых дуэтах оперы Монтеверди даже буквально цитирует самого себя. При бесспорных следах некоторой поспешности эта музыка не могла бы принадлежать никому иному, кроме Монтеверди. Кроме того, в «Улиссе» намечены некоторые музыкально-драматические приемы, реализованные впоследствии в «Поппее». Сегодня не трудно распознать истоки этого шедевра в более раннем, менее удачливом детище композитора. Наконец, даже независимо от того, что на дошедшей до нас рукописи Бадаро Монтеверди прямо назван композитором «Улисса», само либретто обнаруживает следы творческой мысли Монтеверди.

Среди нескольких десятков произведений в этом жанре, принадлежащих перу Бадаро, но созданных уже после смерти композитора, либретто «Улисса» явно выделяется своими достоинствами. Оно отмечено стремлением к простоте и концентрации действия, к эмоционально-драматическим кульминациям, которые Монтеверди провозгласил жизненно важным качеством оперного либретто. Мы узнаем в нем и хорошо знакомые нам по «Поппее» драматические контрасты, и разнообразие жизненных типов и ситуаций, охватывающих диапазон от трагедийности до фарса, от лирики до сатиры. Свободное обращение с литературным первоисточником (введение ряда вымышленных персонажей) также несет на себе следы монтевердиевского строя мысли. И даже слог Бадаро отмечен подчас не свойственной этому литератору выразительностью, гибко меняющейся в зависимости от индивидуальной характеристики действующего лица.

И все же эти черты проступают в «Улиссе» скорее в форме тенденций, чем окончательно разработанных принципов. Либретто в целом половинчато, компромиссно. Монтеверди идет в этой опере на слишком большие уступки вкусам современной публики с ее требованиями роскошной постановочности и обязательного фантастического элемента. «Улисс» — «гибридная» опера, являющаяся в равной мере и музыкальной драмой и интермедией-дивертисментом, то есть явлениями по существу несовместимыми. Партитура перенасыщена эпизодами с машинной техникой. Аллегории и божества на плывущих по небу облаках, корабль, движущийся по

воде, «негры», исполняющие танцы «в античном духе», орел, спускающийся с небес как символ злого рока — все эти картины, вызывавшие восторг театральной публики XVII века, кажутся сегодня не просто наивными, но и резко диссонантными по отношению к главной драматургической задаче оперы.

Если в «Орфее» черты декоративного придворного спектакля находились в гармоническом равновесии с лирической сущностью оперы, то здесь чувство меры нарушено: на первый план выступает впечатление эклектичности и перевеса чисто внешней, развлекательной стороны спектакля. Музыка Монтеверди к декоративным эпизодам не отличается, как правило, высоким вдохновением. Кроме того, литературный слог Бадоаро в целом слишком риторичен, либреттисту явно не хватает драматургического мастерства. Как ни настойчиво работал с ним композитор, сокращая действия, создавая эмоциональные и драматические кульминации, добавляя жизненные реалистические штрихи, Бадоаро не сумел создать целостную сквозную драму. После сцены состязания женихов и победы над ними Улисса третье действие либретто ничем более заинтересовать не может.

Возможно, по этим причинам, то есть из-за недостатков литературной стороны оперы, наша современность не приняла «Улисса» наравне с «Орфеем» и «Коронацией Поппеи». Сегодня эта опера очень редко ставится на сцене и ни в какой мере не может соперничать по своей популярности с первой и последней музыкальными драмами Монтеверди.

Но попробуем взглянуть на это произведение с другой позиции, то есть сосредоточить внимание на лучших сторонах самой музыки. И тогда перед нами предстанут красоты, достойные создателя «Поппеи».

Где только возможно, Монтеверди извлекает из мифологического сюжета повод для раскрытия подлинных жизненных страстей. Серьезность, с которой подходит композитор к воплощению человеческих переживаний, выходит за рамки оперной практики того периода. Он намеренно проводит резкую грань между дивертисментно-фантастическим и реалистическим началами оперы. В изображении божеств и аллегорий Монтеверди прибегает к блестящей внешней виртуозности. За редкими исключениями (о которых речь впереди) их партии ли-

шены эмоциональных глубин. Музыкальная же характеристика реальных людей проникнута психологической и художественной силой, отличающей лучшие страницы всех мадригалов и опер композитора. При этом каждое действующее лицо драмы приковывает к себе его пристальное внимание. Вымышленные персонажи из самого низкого сословия слуг обрисованы им с той же художественной неповторимостью, что и высокие, вошедшие в мировую классику, герои Гомера.

Центральные образы — Пенелопа и Улисс — носители идеи верной любви. Кульминация этой линии достигнута в сцене состязания женихов, где победа Улисса воспринимается не столько как батальная картина (вопреки реальному изображению битвы), сколько как триумф благородной верности. Как индивидуальный «отзвук» этой темы преломлен роман молодой пары слуг, введенный либреттистом в канву драмы по настоянию Монтеверди. На другом полюсе сосредоточено сатирическое начало оперы. Это прежде всего женихи Пенелопы, которые показаны вовсе не как простые статисты. Посредством тонких художественных штрихов Монтеверди воссоздает в облике каждого претендента на руку Пенелопы изнеженного и развращенного аристократа. По всей вероятности, прообразом этих персонажей служили для композитора венецианские патриции, с которыми ему приходилось много общаться во вторую половину жизни. К обличительно-сатирической линии оперы примыкает и самобытный образ «приживалки» женихов, который, подобно рафинированным бездельникам из высшего сословия, также, по-видимому, «списан с натуры».

В опере много страниц, отмеченных выдающейся красотой, проникнутых оживленным драматическим развитием, сценически интересных.

К самым сильным моментам музыки «Улисса» относится первая сцена (следующая за аллегорическим прологом), связанная с личностью и духовным миром Пенелопы. Разлученная с мужем, верная жена оплакивает свое одиночество. Этот монолог, прерываемый сочувственными возгласами Эриклей (няни Улисса), принадлежит к классическим оперным *lamento*. Не трудно распознать в нем прямого потомка «Жалобы Ариадны» и одновременно непосредственного предшественника об-

раза Октавии из «Коронации Пoppей». В этом *lamento* слышится и далекий прообраз «Плача Ярославны» — так много общего (и в сценической ситуации, и в настроении лирической скорби, и в самом образе героини) между этими двумя монологами, отделенными друг от друга более чем двумя столетиями. Монолог Пенелопы менее насыщен диссонансами, чем ария Ариадны, но в нем есть свои тонко разработанные приемы, создающие эффект нарастающего волнения и глубокого трагизма. Так, упорно восходящее движение мелодии по хроматической гамме заставляет вспомнить и молитву Орфея в подземном царстве, и сцену прощания с Сенекой в последней опере композитора.

Монолог Пенелопы

38

tu sol del tuo tor\_nar, del tuo tor\_nar, tu  
 sol del tuo tor\_nar per desti il gior\_no

Впечатление последовательного нагнетания напряженности достигается также развитием вокальной линии от простой мелодичности к возбужденной речитативной декламации. Перемена темпа, варьирование структуры и повторение отдельных фраз в зависимости от поэтического слова, наконец, использование в инструментальной партии приемов *stile concitato* — все вместе создает эффект глубокого, ничем не сдерживаемого эмоционального излияния.

Не менее впечатляющий характер носит и первый монолог Одиссея, в момент, когда после страшной ночной бури он пробуждается на берегах Итаки. Не веря

своим глазам, он думает, что находится еще в состоянии сна — «брата смерти». Состояние пробуждения выражено в необычно смелых гармониях, сопоставления которых последовательно выражают чувства страха, недоверия и ужаса при мысли о новых предстоящих муках и испытаниях, когда кончится иллюзия сна. Этот скорбно-величественный монолог построен на остинантном басу, а одно из его построений, совпадающее с поэтической фразой, выражающей высшую точку страдания, буквально повторяет тему жалобы Ариадны.

К музыкальным вершинам «Улисса» относится и сцена встречи Улисса и Телемака, воплощенная в виде дуэта. Заметим попутно, что именно этот вид вокального ансамбля господствует в структуре оперы. Среди других дуэтов сцена встречи отца и сына занимает первое место по своей художественной законченности и выразительной силе, перекликаясь с концертирующим двухголосием последних монтевердиевских мадригалов, их развитой инструментальной партией.

Встреча Улисса и Телемака

39 Telemachus modilet.to

Ulysses

ti strin -

O miodi..let.. to, O mio di.. letto

- go, ti strin - go

Начинаясь в страстно-взволнованной речитативной манере, дуэт постепенно приобретает черты напевного ариозо, пронизанного «тающими» гармоническими задержаниями.

В «Улиссе» много и других сцен-диалогов, почти не

уступающих по художественным достоинствам дуэту царя и сына. Можно назвать, например, встречу Улисса и старого пастуха (в первом действии) или заключительную любовную сцену между Пенелопой и Улиссом. Этот гимн любви во многих отношениях предвосхищает знаменитый финальный дуэт в последней опере Монтеверди. Среди всего этого богатства выделим сцену молодых слуг. Она интересна не только с чисто музыкальной стороны, но и как блестящее подтверждение свойства Монтеверди видеть в каждом, даже самом незначительном персонаже личность, достойную сочувствия и уважения, со своими важными и неповторимыми душевными проблемами.

Во дворце находится молодая пара, принадлежащая к низкому сословию и находящаяся в зависимом положении от окружающих. По неясным для зрителя причинам они не могут вступить в брак между собой. В начале отношения Меланты и Эвримако напоминают обычный флирт и даже воспринимаются как нарочитый контраст к благородному чувству Пенелопы. Их тайная встреча начинается с обмена банальными кокетливыми фразами, и этот момент воплощен в музыке в виде классических имитаций и орнаментированной вокальной партии. Но вдруг нахлынувшее огромное чувство подлинной любви столь сильно и неожиданно, что оно вызывает в них страх и тревогу. Веселье исчезает без следа. Охватившее молодых людей волнение воплощено композитором в инструментальной партии при помощи беспокойных, «нервных» гармоний, по-новому расцвечивающих вокальную партию. Кульминационный момент любви и тревоги выражен беспрецедентным приемом. Плавная мелодичность переходит во все убыстряющееся *raglando*, которое точно воспроизводит интонации возбужденной речи. Автор указывает здесь одну только звуковысотность, не уточняя музыкально-ритмическую структуру вокальной партии. Не без основания об этом эпизоде иногда говорят как о далеком предшественнике «*Sprachgesang*» \*.

\* *Sprachgesang* — особая манера вокального исполнения, получившая распространение в начале нашего века в произведениях экспрессионистов (например, в «Лунном Пьеро» Шёнберга). Она являет собой нечто среднее между музыкальным и речевым интонированием.

На фоне распушенной атмосферы, которую создают праздные и корыстные претенденты на руку Пенелопы, эта чистая и подлинная страсть производит глубоко трогательное впечатление. Но зато другое лицо из плебеев — толстяк и обжора Иро — не только не контрастирует с миром разврата и лжи, но, наоборот, по-своему отражает его порочность. В традициях театра Ренессанса этот представитель «подлого» сословия обрисован в комедийном плане. И, однако, в нем нет ни мудрости шекспировского шута, ни веселости и хитроумия барских наперсников-слуг, хорошо знакомых нам по произведениям Лопе де Вега, Кальдерона, Сервантеса, итальянской комедии масок и т. п. Жанрово-комедийные черты преломлены в этом образе через низменно-плотское, грубое и злобное начало. Иро, живущий подачками с барского стола, не интересующийся ничем кроме гастрономических радостей, испытывает по отношению ко всем равным себе презрение и ненависть. Он издевается над пастухом и над Одиссеем в облике нищего, его речь груба и насмешлива. Монтеверди характеризует этот полукомический, полужловещий персонаж отрывистыми «стучащими» звуками, элементарнейшей, тупо однообразной мелодией, лишенной какого-либо намека на красоту и ясно указывающей на примитивный и уродливый склад души.

40 Iro, parte ridicola

Из партии Иро





Высший момент в изображении Иро связан с оригинальнейшим приемом. «Приживал», которого после смерти женихов бесцеремонно выгоняют из дворца, произносит монолог, в котором оплакивает свое катастрофическое положение. Этот монолог представляет собой остроумную пародию на *lamento*, в которой композитор окарикатуривает выразительные приемы своих собственных трагических мадригалов, вплоть до остинатного баса. Жалоба Иро завершается длительным нарастающим «воем». Начиная с *pianissimo* и постепенно развивая звук на мощном *crescendo* до *fortissimo* (не менее тридцати секунд, согласно указанию Монтеверди), Иро «выпевает» на одном звуке возглас «О!», после чего на слове «*dolor*» («горе») следует типичный для мадригала и оперной «арии скорби» спад на квинту, чем создается острый комедийный эффект:

Жалоба Иро

41

O,  
(Allegro)



Интересный новый элемент в «Улиссе» — самостоятельная оркестровая картина, сопровождающая сцену битвы: выразительность «возбужденного стиля» доведена здесь до апогея. Фанфарный крупно-контурный тематизм, напоминающий сходный инструментальный эпизод из «Поединка Танкреда и Клоринды», окрашен в пронзительные тембры меди, партия которой в партитуре представлена лишь одной звуковысотностью\*.

Оркестровая картина „Битва“

42 (Allegro)

Даже среди зарисовок фантастического декоративно-го плана встречаются вдохновенные находки, а именно — стремление «очеловечить» образы богов Минервы и Нептуна. Первая, появляясь перед Улиссом в образе

\* Оркестр в театре Сан Кассиано не располагал медными духовыми. Поэтому можно заключить, что Монтеверди указал на тембр меди, как на замысел в идеале.

мальчика-пастуха, поет не в характерном для божеств колоратурном стиле, а исполняет простую песню:

43 Minerva

Канцонетта Минервы

Ca\_ ra, ca\_ ra e lie\_ ta ca\_ ra e lie\_ ta ca\_ ra e

V.c.

Detailed description: This is the first system of a musical score for Minerva's song. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment. The lyrics are written below the upper staff.

lie\_ ta gio\_ ven\_ tu

Detailed description: This is the second system of the musical score for Minerva's song. It continues the melody and accompaniment from the first system. The lyrics 'lie\_ ta gio\_ ven\_ tu' are written below the upper staff.

Нептун же в некоторых эпизодах наделен чертами величественной приподнятости, заставляющими воспринимать его как родоначальника будущих типичных героических образов в опере XVII—XVIII столетий, начиная с Сенеки из «Коронации Поппеи». Его партия пронизана последовательно аккордовой мотивной структурой, пунктированными ритмами, вероятно окрашена тембром регалья. Необычны в ней регистровые скачки, выходящие за пределы диапазона обычного голоса и, возможно, задуманные композитором как намек на сверхчеловеческие, божественные свойства Нептуна:

44 Nettuno

Партия Нептуна

Su\_per\_bo e l'huom et e del suo pec\_ ca\_ to ca\_

(Lento, ma non troppo)

Detailed description: This is the first system of a musical score for Neptune's part. It features three staves. The top staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains the vocal line with lyrics 'Su\_per\_bo e l'huom et e del suo pec\_ ca\_ to ca\_'. The middle staff is in treble clef and contains a series of chords, likely representing the 'regale' timbre mentioned in the text. The bottom staff is in bass clef and contains a simple accompaniment. The tempo marking '(Lento, ma non troppo)' is placed between the middle and bottom staves.

-gion            ben   che   lon-   ta-   na

Трудно перечислить все музыкально-драматургические, в частности вокальные, приемы, использованные и заново открытые Монтеверди в этой опере для неповторимых характеристик действующих лиц и сценических персонажей.

Так, например, пастух от радости «кричит», а в партию победоносного Улисса врываются интонации хохота. В сцене состязания один из претендентов хвастливо самоуверенно поет законченную арию; когда же он встречается с неудачей, его партия превращается в речитатив, «распадающийся» на мелкую фрагментарную фразировку, передающую впечатление задыхающейся речи. В одном месте партитуры, подражая манерам обжоры Иро, композитор воспроизводит натуралистический эффект отрыжки.

Наконец, как чисто монтевердиевский штрих представляется и композиция сцен, в которой конкретная сюжетная ситуация рождает и индивидуальные для каждой сцены музыкально формообразующие приемы.

Этот принцип, ясно выявленный уже в «Орфее», предстает здесь в обогащенном виде благодаря тому, что композитор располагает сейчас значительно большими музыкально-драматическими возможностями, чем было свойственно ариозной опере периода рождения музыкальной драмы. В крупном плане каждая сцена «Улисса» подчинена структурной логике, ее композиция является целостным музыкальным организмом. В деталях же музыка характеризует определенный сценический образ.

Остановимся вкратце на нескольких сценах, где театральнo-драматическая направленность сочетается с целостностью музыкального развития.

В сцене Улисса и Минервы богиня в виде крестьянского мальчика исполняет канцонетту, то есть песню в народно-бытовом стиле. Улисс же, очарованный видом прелестного юного пастуха, отвечает ему законченным музыкальным номером пасторального склада. Когда же в процессе разговора выясняется, что Улисс приближается к родине, охватывающее обоих волнение нарушает гармоничность замкнутых форм. В музыке происходит быстрая смена мотивов и стилей, завершаясь героическим «возбужденным стилем».

Жалоба Пенелопы — варьированная строфическая форма из трех построений. В этом отражается поглощенность царицы единым чувством — в тексте каждая строфа заканчивается мыслью об Улиссе. Вместе с тем в варьированности есть театральная и психологическая динамика. Эрикля дважды прерывает Пенелопу, после чего ее возвращение к мысли о своем горе приобретает каждый раз бóльшую интенсивность.

В сцене царицы с претендентами драматическая ситуация строится следующим образом: каждый жених по очереди умоляет царицу отдать ему свою руку и каждый встречает неумолимый отказ. Этот сюжетный мотив породил идею свободной рондообразной формы, превосходящей будущую рондо-кантату.

Вместе с тем хор во французском придворном стиле построен как декоративное рондо-хоровод; в нем симметрично противопоставлены партии солиста, высоких голосов хора и полный хоровой рефрен. Подобные примеры можно умножить.

Щедрость фантазии, обилие художественных находок характеризуют музыку «Улисса». Однако это богатство оказалось не только достоинством, но и недостатком оперы. Ей не хватает иногда концентрации, совершенного чувства меры, обязательных для великого произведения искусства. Не все в ней разработано до конца; некоторые идеи так и остаются брошенными в виде намеков.

Кроме того, множество обезличенных страниц обедняет общее впечатление от этого спектакля, созданного на основе одного из величайших произведений мировой

литературы. Неизвестно, как оценивал сам композитор свою попытку воплотить Гомера на оперной сцене; не знаем мы и реакции публики на нее. Но пройдет около двух лет со времени венецианской постановки «Улисса», и осенью 1642 года, на сцене другого публичного театра Монтеверди покажет свою новую музыкальную драму, где его художественные искания, намеченные в предыдущей опере, предстанут реализованными в виде классически совершенного произведения искусства.

## ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В период между первой и последней оперой органически вписываются и все дошедшие до нас произведения зрелого Монтеверди, предназначенные для церкви.

Ни одна другая область творчества композитора не изучена так мало, как культовая музыка. Она не только слабо представлена в дошедшем до нас наследии, но и из того, что сохранилось, лишь очень немногое фигурирует в современном исполнительском репертуаре.

В творческих интересах самого композитора, который по всему своему строю мысли был светским художником с ярко выраженным лирическим и драматическим началом, духовные произведения не занимали место первостепенной важности. И все же не исключено, что эта сфера монтевердиевской музыки еще ждет своего «открытия». Опыт «Литании девы Марии», начавшей свою вторую жизнь буквально несколько лет назад, заставляет с величайшей осторожностью выносить, на современной стадии знакомства с церковными произведениями Монтеверди, сколько-нибудь окончательные их оценки. Возможно, что будущие поколения увидят в этой музыке грани, которые для нас все еще остаются скрытыми, подобно тому как наша современность опровергла еще недавно господствовавшее мнение, будто мадригалы Монтеверди интересны главным образом как подступ к его оперному искусству.

Музыка духовного содержания появляется у Монтеверди эпизодически на протяжении всей его жизни, начиная с первых, по существу еще детских опытов.

Самыми ранними самостоятельными произведениями композитора были два духовных цикла: сборник двадцати трех маленьких мотетов, изданных в 1582 году под названием «*Sacrae Cantionculae*», и не дошедший до нас сборник духовных мадригалов, относящийся к 1583 году. Были ли эти произведения и в самом деле самостоятельными? На первый взгляд возникает впечатление, что перед нами послушный ученик Инженьери, воспитанник церковной полифонической школы, естественно отдающий дань характерному для эпохи контрреформации увлечению религиозной музыкой. Но на самом деле уже в этих мотетах, принадлежащих перу подростка, через традиционную полифоническую манеру ясно пробивается новая струя, которая вскоре определит главный путь монтевердиевского творчества. «*Sacrae Cantionculae*» привлекают внимание не столько своей подчиненностью традиции, сколько своей внутренней противоречивостью.

Характерны уже сам выбор текста и его трактовка. Из священного писания Монтеверди отбирает почти исключительно сюжеты, связанные с темой мученичества, которая открывала особый простор для подчеркнутой экспрессии, для выражения образов страданий. Кроме того, евангельский текст использован здесь так свободно, подвергнут стольким сокращениям, перестановкам, перестройкам, что, по всей вероятности, духовенство не разрешило бы использовать эту музыку в католической литургии.

Отклонение от канонизированной музыки культа в еще большей мере ощутимо в самих средствах выражения. Монтеверди в целом придерживается техники нидерландской полифонии; тем острее воспринимаются на этом фоне черты светского бытового стиля. Удивляет сама трехголосная структура мотетов. Ведь уже в середине XVI века трехголосие в церковной музыке стало анахронизмом. Между тем для виланеллы и канцонетты оно было в высшей степени характерным, художественно адекватным и, главное, современным. Постоянно ощущимо здесь и противоречие между непрерывным «поток» нидерландского многоголосия, характерными для

него «обшири формами движения», обезличенной мелиз-матикой, с одной стороны, и стремлением Монтеверди мыслить на основе выразительных мелодических мотивов — с другой. В имитации, каноны, «бесконечную мелодику» нидерландского письма вторгаются несовместимые с ним черты итальянской песенности. И нет ничего удивительного в том, что очень скоро молодой композитор, продолжая называть себя учеником Инженьери, в действительности порывает с принципами школы, в которой был воспитан, и обращается к «низменному» жанру народной итальянской канцонетты.

О неизвестном нам сборнике духовных мадригалов трудно сказать что-нибудь определенное помимо того, что, по всей вероятности, Монтеверди вскоре ощутил художественную несостоятельность самого этого жанра. Духовный мадригал появился в эпоху контрреформации как искусственная попытка «модернизировать» католическую религиозную музыку, приспособить ее к психологии нового времени и тем вдохнуть в нее новую жизнь. Но светская лирическая природа мадригала была несовместима с самой сущностью религиозной идеи. Очевидно, Монтеверди почувствовал это противоречие и никогда более к этому жанру не возвращался\*.

Долгое время Монтеверди совсем не затрагивает духовную область. Когда же в 1602 году его назначают руководителем музыкальной жизни в Мантуе, то наряду с произведениями светского характера ему приходится сочинять и для придворной церкви. В этот период, между 1608 и 1610 годами, и была создана «Литания деви Марии», принадлежащая к вершинам творческого вдохновения Монтеверди.

Нам не известно, какое событие послужило поводом к возникновению этого редкостного монтевердиевского шедевра. Но достаточно вспомнить, в какой период оно появилось на свет. Десятилетие, которое в творческом пути композитора завершается появлением этого опуса, отмечено небывалой по интенсивности силой вдохновения, породившего величайшие произведения Монтеверди. Спутниками «Литании деви Марии» были Четвер-

\* Мы видели выше (см. главу «Мадригалы»), что делались попытки приспособлять к мадригалам Монтеверди тексты религиозного характера. Однако сам композитор в этом не участвовал.

тый и Пятый сборники мадригалов, оперы «Орфей» и «Ариадна». Вся мудрая зрелость монтевердиевского мадригального письма а саррелла, вся его увлеченность новым видом музыкально-сценического искусства, иначе говоря, — все смелое новаторство композитора, открывшего в те же годы лирико-драматическую эпоху в музыке, подготовило это высоко оригинальное произведение и отразилось в его художественных приемах.

Безупречное чувство жанра, свойственное Монтеверди, ясная осознанность поставленной перед ним художественной задачи не позволили композитору превратить «Литанию» в подобие светского произведения (явление, которое в дальнейшем будет в высшей степени характерно для католической музыки послеренессансной эпохи). Быть может, самая изумительная черта этого произведения — гармоническое соединение в нем принципов светской лирической музыки с объективным, сверхличным обликом искусства католического культа. Подлинное мистическое чувство сливается здесь с лирической теплотой. Ощущение грандиозности вселенной и возвышения над повседневностью достигается как при помощи традиционных старинных культовых приемов, так и при посредстве новейшего «трогательного» стиля. Быть может, это единственное произведение Монтеверди, где принципы Первой и Второй практики (то есть старинной церковной полифонии и новейшей светской гомофонной музыки) слились в таком гармоничном художественном единстве.

Здесь впервые музыка католического культа подвергается глубоко индивидуалистической интерпретации, и в этом заключено то главное, что привнесло это произведение Монтеверди в мировое музыкальное творчество. При сохранении внешних форм музыки литургии она насыщается чувством личным и интимным, становится выражением неповторимых религиозных переживаний человека, привязанного к земному миру. Этот интимный подход к музыке богослужения, разумеется, пошатнул глубоко укоренившиеся принципы католической литургии. Вместе с тем именно в этой свободной религиозной исповеди Монтеверди можно рассматривать как прямого родоначальника будущих великих произведений протестантской традиции — духовной музыки Шютца и Баха.

В подходе Монтеверди к литургическому тексту проявляется то же отношение к слову, которое определило облик его светских произведений — мадригалов и опер. Ярко конкретный образ, который таился для Монтеверди в каждом молитвенном тексте, породил музыкальный номер, отмеченный предельной индивидуализацией «тематизма». Богатство же музыкально-выразительных средств, лежащих в основе музыкальной образности «Литании», превосходит художественные ресурсы всех других дотоле затронутых композитором жанров. Сочиняя для придворной церкви в Мантуе, Монтеверди располагал всеми возможными атрибутами музыкального исполнения — великолепными хорами, прекрасными голосами, крупными инструментальными коллективами.

В арсенал его композиционных средств входили и старинные средства церковной практики, и новейшее мадригальное письмо, и недавно разработанные им самим приемы оперной выразительности. Средневековый грегорианский хорал в манере старинного псалмодического одnogолосия звучит здесь наравне с чувственно прекрасными, ласкающими слух оперными мелодиями. Прозрачные «ангельские» хоры а саррелла чередуются с насыщенным мадригальным письмом, пронизанным беспокойными красочными хроматизмами. Virtuозные инструментальные партии в духе новейшей скрипичной литературы и пышные духовые фанфары; строгие, скупые линии церковной полифонии и динамические звуковые массы новейшей оперной музыки; аскетическая одноплановость хоралов и броские светотеневые эффекты, характерные для театрального искусства, — трудно даже охватить все богатство выразительных средств, положенных в основу «Литании деви Марии». Она изумляет и тончайшей детализованной разработанностью каждого образа, и драматической силой контрастной композиции, и непосредственной красотой самого музыкального звучания. Каждый из составляющих ее номеров (за исключением строго цитированных грегорианских напевов) свидетельствует о беспредельной игре воображения ее создателя, о его высочайшем композиторском мастерстве, каждый номер заслуживал бы самостоятельного рассмотрения.

Ограничусь кратким упоминанием некоторых из них, свидетельствующих о радикально новом подходе Монте-

верди к музыке литургии под воздействием новейшей оперной и инструментальной музыки. Вот, например, первый молитвенный номер «Domine ad adiuuandum». Он являет собой слегка видоизмененную токкату (интраду) из «Орфея» самого Монтеверди, на которую наслаивается пышное хоровое звучание; не добавляя ничего к самому тематизму токкаты, оно обогащает ее в чисто сонорном отношении. Целая молитва «Sancta Maria» воплощена в виде ансамблевой скрипичной сонаты, звучащей на фоне солирующего детского голоса. Мотет «Nigra sum» (из «Песни песней») по существу представляет собой оперную монодию, в стиле речитативов из «Орфея»\*:

Мотет из «Литании девы Марии»

45

et di-xit mi-hi sur-

-ge sur- ge,

Другой мотет из того же источника — «Pulchra es» — похож на камерный дуэт, предвосхищающий поздний мадригальный стиль самого Монтеверди. Даже эффекты

\* Близость к «Орфею» ощутима во многих отношениях, вплоть до непосредственных цитат. Вполне вероятно, что столь же непосредственно выявлены здесь и связи с «Ариадной», которую мы не знаем.

эхо, традиционные в церковной практике, трактованы индивидуально. Один из подобных номеров «Audi, coelum» ближе к стилю флорентийских интермедий, чем к антифонным переключкам в духе культового искусства. «Duo Seraphim» звучит как блестящая вокальная пьеса, использующая все ресурсы виртуозности и пышно орнаментального стиля и тем не менее отмеченная глубокой экспрессивностью. «Lauda Jerusalem» пронизана оживленным, чуть ли не синкопированным движением, а один из разделов «Magnificat», которым завершается «Литания», представляет собой по существу оперную сцену. Выразительный ариозный речитатив, исполняемый тенором, переплетается с виртуозной инструментальной партией, где скрипки и корнеты переключаются друг с другом в манере эхо; их партии, чрезвычайно близкие инструментальному стилю сцены подземного царства из «Орфея», создают тот же эффект волшебной красоты.

И многие другие приемы выразительности, разработанные Монтеверди в его операх и мадригалах, проникают в ткань традиционных церковных хоралов, мотетов, песнопений, видоизменяя их выразительный облик. Тут и концертирующий эффект, и дуэтная и терцетная структура голосоведения, и выдержанная линия баса в манере *basso ostinato*, и инструментальные ритуранели с четкой танцевальной организацией ритма, и варьированная строфичность. И, однако, ничто здесь не воспринимается лишь как перепев более ранних художественных находок композитора. В другом контексте, в подчинении иному художественному заданию, средства, разработанные в мадригалах и операх Монтеверди, обретают новую жизнь. Более того, в известном смысле «Литания девы Марии» подготовила более поздний стиль Монтеверди. Осуществленный в ней синтез инструментальной и вокальной музыки, особенная ансамблевая вокальная структура, исходящая не из хоровой полифонии а *capella*, а из гомофонно-гармонической основы, предвосхитили манеру выражения Седьмого и Восьмого сборников мадригалов.

Целых тридцать лет, начиная с 1613 года, Монтеверди занимал должность руководителя капеллы при соборе св. Марка. Масштаб духовной музыки, сочиненной за этот срок, должен был быть огромным; но, удивительным образом, мы располагаем самым ничтожным

се количеством. Даже если допустить, что композитор писал музыку не к обычной воскресной литургии, а лишь к особым церковным дням и что некоторые его произведения на протяжении тридцати лет неизбежно должны были повторяться,— все равно нет разумного объяснения тому, что из духовных произведений венецианского периода до нас дошли всего две полные мессы, одна часть («Gloria») из мессы 1631 года, предназначенной для торжественного празднества по поводу прекращения эпидемии чумы, и около шестидесяти других более мелких произведений, создававшихся по разным поводам как для собора св. Марка, так и для других церквей. Между тем из переписки самого Монтеверди возникает твердое впечатление, что он был непрерывно занят сочинением музыки к какому-либо очередному церковному празднеству.

«...Только что прошла пасхальная неделя, и я был ужасно занят...»<sup>40</sup>

«...Приближается пасха, и это означает много работы...»<sup>41</sup>

«...Во время рождественской недели я был полностью поглощен работой...»<sup>42</sup>

Письма из Венеции пестрят подобными фразами.

В одном послании композитор оправдывается перед Стриджио в том, что задерживает музыку «Андромеды», так как занят выполнением своих церковных обязательств. Он объясняет, что сначала была святая неделя и пасха, затем приближался праздник святого креста. К нему он «должен сочинить Мессу в концертирующем стиле и мотеты, которые будут исполняться на протяжении всего дня...»<sup>43</sup>

«Мои церковные обязанности отвлекли меня от музыки для театра...» — читаем мы в другом письме<sup>44</sup>.

Монтеверди не перестает говорить о том, что если бы ему не приходилось сочинять для церкви, его творчество в области светской музыки продвигалось бы быстрее.

Письма композитора содержат подробные описания роскошных церемоний, которые ему предстоит музыкально оформить, в частности, характерное для Венеции празднество «Венчания Венеции и моря», происходящее в день вознесения. До нас доходят подробные свидетельства современников о впечатлении, которое

производила на многотысячные массы музыка Монтеверди к подобным празднествам. Узнаем мы, в частности, о Реквиеме, в котором симфония (то есть вступление) и две части («Dies irae» и «De profundis») принадлежали перу Монтеверди. Согласно отзыву современника, эта музыка глубоко потрясла публику. «Симфония скорбного характера... вызвала у слушателей слезы...», а в музыке «De profundis» слышался «диалог между душами в чистилище и посетившими их ангелами»<sup>45</sup>.

Рассказывая в письмах о духовных произведениях, которые ему предстоит сочинить, Монтеверди ни разу не делится своими творческими соображениями и замыслами, как он это постоянно делал, когда речь шла о сценической музыке. Он пишет о внешней стороне церемониала, поражающего его своей пышной зрелищностью, яркими красками, дорого стоящим и сложным оформлением. Но никогда он не посвящает корреспондента в свою концепцию оформления подобных празднеств, не вводит в круг своих размышлений по поводу стоящей перед ним художественной задачи. Все это усиливает впечатление, что в творческих интересах самого Монтеверди духовная музыка была отодвинута на второй план. И все же то небольшое, что дошло до нас, позволяет увидеть, что и в этой, в целом далекой для него области творчества композитор шел своим особым путем.

В высшей степени самобытна его трактовка мессы\*.

У церковных композиторов послепапестринского периода и в особенности в годы, последовавшие за рождением и расцветом оперного театра, наблюдается общая тенденция к «омирщению» музыки католической литургии. Оперные влияния, тенденции к концертующему стилю, к инструментальным звучностям преобразуют облик традиционной нидерландской мессы. Постепенно она теряет не только свою художественную специфику, но и свойственный ей облик сурового аскетизма и мистического созерцания. Утратив свою неповторимую сущность, музыка католической церкви как фактор

\* Речь идет не только о произведениях венецианского периода, но и о сохранившейся мессе, сочиненной Монтеверди в Мантуе, в период, когда он искал новую службу и намеревался устроиться в качестве церковного музыканта.

художественного новаторства первостепенного значения вскоре совсем сходит со сцены\*. Единичные шедевры в жанре мессы, которые встречаются в послеренессансную эпоху,— h-moll'ная месса Баха, Реквием Моцарта, «Торжественная месса» Бетховена и т. п.—являются носителями не столько собственно католического мирозерцания, сколько общефилософских идей в широком плане.

Монтеверди еще раз проявил свою редкую проницательность, свое изумительное чувство истории, когда понял, что подлинная музыка католицизма и Вторая практика— явления несовместимые. Именно он, создатель драматического мадригала и оперы, отказывается в мессе идти по новейшим, открытым им самим путям.

Вместе с тем композитор ясно отдает себе отчет в том, что буквальное возвращение к эстетике эпохи, навсегда отошедшей в прошлое, приведет к мертворожденному искусству. И он ставит перед собой цель не столько вернуть к жизни старинную ренессансную мессу, сколько возродить ее основополагающие принципы. Итальянец и светский художник до мозга костей, он не так легко овладел подобной задачей. И все же в конце концов победил трудно поддающийся ему нидерландский склад письма. Опираясь на произведения, которые оценивал как классически чистые образцы религиозного строя мысли (в частности, мотет Гомберта «In illo tempore», послуживший образцом для его собственной шестиголосной мессы), Монтеверди создал новый и для себя, и для своей эпохи, особый стиль а сарпелла. В его католических мессах и духовных псалмах возрождаются все характерные композиционные приемы нидерландцев— *cantus firmus* как основа формы, каноническая структура многоголосия, приемы увеличения, уменьшения, обращения и т. п. Гармонические диссонансы практически исчезают (остаются лишь задержания и проходящие ноты на слабых долях). Мелодические построения интонационно обезличены и плавно переходят одно в другое при помощи наложений, без намека на каден-

\* После Палестрины, вплоть до недавнего времени— во всяком случае, до месс Брукнера, а точнее было бы говорить о мессах Мессиана, Стравинского, Бриттена,— католическая музыка не участвовала в развитии мирового музыкального творчества.

ции и цезуры. Но эти преднамеренные архаизмы, действительно вызывающие яркие эмоциональные ассоциации с религиозной музыкой периода ее расцвета, смягчены чертами новейшего художественного мышления. Так, в основе мелодического строя лежит современное чувство тональности. Ритмический стиль в целом определен тактовой структурой. Наряду с имитационным контрапунктом ясно ощутима тонально-гармоническая основа. Перед слушателем возникает удивительная музыка, одновременно отмеченная одноцветной суровой монолитностью ренессансного хора *a cappella* и вместе с тем как бы освещенная светлыми прозрачными красками новейшего гармонического стиля.

Монтевердиевская концепция религиозной музыки тем более интересна, что она шла вразрез со всеми традициями собора св. Марка. Ведь именно в этой венецианской церкви еще в середине XVI века зародилась и утвердилась самобытная музыкальная школа, примечательная последовательной антинидерландской направленностью. Ее яркий театрализованный облик, звукообразительные тенденции, блестящие декоративные инструментальные звучности вели скорее к опере, чем к старинной католической литургии. Совсем незадолго до появления Монтеверди в соборе св. Марка в нем еще завершал дело своей жизни ярчайший представитель итальянского ренессансного склада мысли в музыке Джованни Габриели. В свете всего этого подход Монтеверди к проблеме церковной музыки представляется скорее историческим и философским, чем чисто художественным.

И в самом деле, некоторые другие дошедшие до нас духовные произведения Монтеверди венецианского периода свидетельствуют о том, что наряду с возрождением нидерландских принципов композитор много писал и в новейшем стиле, причем некоторые произведения, обозначенные у композитора «в стиле *a cappella*», на самом деле отличаются концертирующими приемами и гармонической основой. Так, дошедшая до нас «Gloria» из мессы 1631 года всецело принадлежит к блестящему театрализованному стилю венецианцев. Она написана для хора, органа, струнных и тромбонов и отличается той самостоятельностью и разработанностью отдельных инструментальных партий, которые в XVII веке были

редкостью. Так, «Cristifixus» из мессы 1641 года основывается на звучании четырех солирующих голосов и строится на хроматическом нисходящем мотиве, который в мадригалах и операх Монтеверди последовательно фигурирует как символ душевной боли. Встречаются — правда, крайне редко — и единичные примеры монологического речитатива, например, в «Salve regina a voce sola» (около 1620 года), где драматизированная монология служит средством создания образа страданий человека в его земных странствиях.

И наконец, в 1640 году создается мадригальный цикл Монтеверди под названием «Нравственные и духовные блуждания» («Selva morale e spirituale»). Композитор включил их в свой сборник духовных произведений (первых, опубликованных им после двадцати восьми лет службы в качестве церковного музыканта), тем самым указывая, что он сам связывал эту музыку со сферой духовной мысли. Поэтические тексты мадригалов пронизаны размышлениями о бренности жизни. Близкие по стилю к музыке Восьмого сборника мадригалов, они воспринимаются, однако, как глубоко интимная исповедь, как документ, рисующий душевное состояние Монтеверди в последнее десятилетие его жизни.

И в самом деле, эти мадригалы — единственный достоверный материал, подтверждающий глубокие внутренние перемены, происшедшие в композиторе после смерти сына и потери других близких людей в период эпидемии чумы («единственный», потому что, как указывалось выше, после 1634 года до нас не доходит более ни одного письма Монтеверди). В его взгляде на мир господствует чувство печального смирения. Прежняя бурная деятельность уступает место склонности к философскому размышлению. Оно сейчас представляется композитору единственной возможностью противостоять обрушившимся на него тяготам жизни. Именно в этом состоянии душевного смирения композитор и принял духовный сан.

Характерны стихотворения, положенные в основу цикла «Selva morale e spirituale». Они говорят о бесплодности человеческих усилий, о людях, ослепленных богатством и властью, о заблуждениях юности, приписывающей земной любви весь смысл жизни, о бренности красоты, о краткости жизни. «Прошлое умерло, будущее

не родилось, настоящее потеряно» — слышим мы в мадригале «Эта жизнь — миг» («È questa vita un lampo»). «Сегодня мы смеемся, а завтра плачем; мы то свет, то тень, то жизнь, то смерть», — говорит Монтеверди словами поэта в мадригале «Кто хочет, чтоб я влюбился» («Chi vuol che m'innamori»). Печальная философия отрешенности от земных страстей господствует в мирозерцании композитора на закате его жизненного пути.

Подобное настроение, как мы видели выше, ни в какой мере не помешало композитору, буквально в самые последние годы, вернуться к интенсивной творческой деятельности в области оперной музыки. С открытием публичных оперных театров в Венеции творческое начало в Монтеверди взяло верх над его философско-религиозными склонностями, художник победил в нем священника, и мир человеческих переживаний вновь увлек его своей неисчерпаемой глубиной, столь захватывающе интересной для него — композитора лирического и драматического склада. И все же душевное состояние, породившее сборник «Selva morale», оставило глубокий след в последнем творении Монтеверди — в опере, знаменующей кульминацию всего его творческого пути. Невольно напрашивается мысль, что новый подход композитора к проблеме жизненных тревожений и страстей вызвал к жизни этическую сущность «Коронации Поппеи». Неповторимость этой великой музыкальной драмы связана прежде всего с ее беспрецедентной в музыкальном театре глубокой нравственной основой. Возможно, не будь в жизни Монтеверди периода серьезных моральных переоценок и философских размышлений, не возникла бы и его последняя опера, возвышающаяся и над его собственным творчеством в области музыкального театра, и над всеми другими оперными произведениями домощартовской эпохи.

## „КОРОНАЦИЯ ПОППЕИ“

## 1

«Коронация Поппеи» — вершина творчества Монтеверди, последняя его музыкальная драма, созданная за год до смерти. Породившие ее смелость и вдохновенность мысли неожиданны у композитора такого преклонного возраста. Разве лишь в «Фальстафе» Верди мы встречаем столь же удивительное проявление творческой силы в глубокой старости.

Детище сороковых годов XVII века, «Коронация Поппеи» тем не менее во многом близка нашей современности. Ее общий замысел выделяет ее из главного потока развития оперной музыки трех столетий и перекликается с некоторыми господствующими идеями нашего времени.

Разрыв между последней оперой Монтеверди и всем его предшествующим творчеством разителен. Это в меньшей мере относится к самой музыке: истоки музыкального языка «Поппеи» можно проследить в исканиях всего предыдущего, более чем полувекового периода. Однако общий художественный облик оперы, выраженный прежде всего в своеобразии либретто, необычен как для творчества самого Монтеверди, так и для музыкального театра XVII века в целом. Ни одно из дошедших до нас других произведений композитора не может сравниться с «Коронацией Поппеи» полнотой воплощения жизненной правды, широтой и многогранностью показа сложных человеческих взаимоотношений,

подлинностью психологических конфликтов, остротой постановки нравственных проблем и, наконец, откровенной ориентацией автора на развитой интеллект и эмоциональную зрелость слушателя.

Для Монтеверди, которого всю жизнь вдохновляло поэтическое слово и литературные образы, характер оперного либретто имел первостепенное значение. Обычно сюжетно-драматическая канва произведения в большой мере являлась его собственным детищем. Композитор, как правило, принимал деятельное участие в разработке литературного сюжета, неуклонно требуя от либреттиста реализации задуманных им психологических и сценических деталей. В последней драме Монтеверди уникальный облик целого в решающей степени обусловлен оригинальностью сюжетно-драматургического замысла.

«Первая опера на исторический сюжет» — вот общепринятое, давно вошедшее в жизнь определение «Поппеи». Действительно, на протяжении предшествующего полувекового периода существования музыкального театра в нем безраздельно господствовали традиции мифологических дивертисментов и любовных пасторалей. В оперной культуре первой половины XVII века нет ни одного сюжета, который подобно либретто «Коронации Поппеи» воспроизводил бы подлинное историческое действие, локализованное во времени и месте. С чисто формальной стороны определение последней драмы Монтеверди как первой оперы на исторический сюжет верно. И однако мне представляется, что оно не только не передает сущности этого произведения, а в известном смысле даже искажает его, вызывая ложные ассоциации с более поздними историческими операми (например, с «Юлием Цезарем» или «Сципионом» Генделя, с «Луцием Суллой» Моцарта и т. п.). Монтеверди воплотил в своей опере не историческую, а остро современную тему. В основе его драмы лежали те неустаревающие нравственные проблемы, которые во все эпохи являются одновременно и злободневными и вечными. Художественная интуиция подсказала композитору, что образная сфера *dramma per musica* требует отдаленности от современной реальности, возвышения над обыденным и повседневным. И он перенес действие своей оперы в древний мир. Однако, осуществ-

вляя этот уход в глубь веков, он выбрал материал, который ни в какой мере не был исторически нейтральным.

Один из исследователей творчества Монтеверди<sup>46</sup> усматривает известную общность между «Борисом Годуновым» и «Коронацией Поппеи». Мусоргский, аргументирует он, не открывал для русского слушателя новых исторических горизонтов. Наоборот, его опера производила тем большее впечатление, что отраженные в ней события воспринимались через призму давно сложившихся и глубоко прочувствованных представлений. Совершенно также венецианская публика XVII века реагировала на исторический фон монтевердиевской оперы. Пожалуй, ни один другой эпизод из истории античного мира не был в такой мере частью повседневной духовной жизни итальянской публики, как эпоха царствования Нерона. Поджог Рима, преследование христиан, смертный приговор философу Сенеке, убийство собственной матери Агриппины, сводного брата Британика, обеих жен — Октавии и Поппеи, — эти подробности жизни римского императора были хорошо известны посетителям оперных театров. И Монтеверди учитывал подобную осведомленность. Он продумывал некоторые свои художественные эффекты с явным расчетом на то, что зритель знаком с дальнейшим развитием событий, не отраженным в опере.

Некоторые вольности, допущенные Монтеверди и его либреттистом, венецианским юристом Франческо Бузенелло, не позволяют квалифицировать «Коронацию Поппеи» просто как историческую оперу. Нельзя не учитывать ее мифологические элементы. Очевидно, в связи с тем, что эта опера создавалась для венецианского театра, где уже укоренились традиции сказочно-декоративного спектакля, Монтеверди ввел в нее образы богов и богинь. Они встречаются не только в аллегорическом прологе, но и в самой гуще драматических событий. Правда, эти мифологические мотивы вводятся с величайшим художественным тактом и чувством меры. Вплетаясь в психологическую ткань драмы, они воспринимаются как символы определенных душевных состояний. В этом лишний раз проявляется характерное умение Монтеверди извлекать из внешних практических ограничений дополнительный стимул для твор-

ческой фантазии. Кроме того, Монтеверди и Бузенелло позволили себе в некоторых моментах отклониться от точного содержания анналов Тацита и обогатить сюжетно-драматическую канву оперы выдуманными мотивами и не существовавшими действующими лицами. Так, всецело созданием либреттиста и композитора является Друзилла. У Тацита нет и намека на отношения этой придворной дамы с Оттоном, которые в драматургической оси оперы играют жизненно важную роль. И самоубийство Сенеки у Монтеверди связывается с триумфом Поппеи, в то время как фактически оно произошло несколько позднее. Однако каждое подобное отклонение от исторического первоисточника глубоко мотивировано и достигает целенаправленного эффекта.

Именно эта целенаправленность и раскрывает главную причину, побудившую Монтеверди обратиться к данному эпизоду из римской истории.

Избранный им материал идеально олицетворял центральную мысль, лежащую в основе композиторского замысла. Более убедительно, чем любой выдуманный сюжет, он выражал идею порочности неограниченной власти, разоблачал нравственное разложение, которое всякая тирания неизбежно влечет за собой. Всю жизнь Монтеверди приходилось видеть примеры ничем не сдерживаемого княжеского деспотизма и бесконтрольных действий инквизиции. Между содержанием «Коронации Поппеи» и некоторыми личными жизненными впечатлениями композитора слышатся явные «переключки». Так, отношения Нерона и Октавии прямо связываются с нашумевшими разводами герцогов мантуанских с опостылевшими им супругами\*. Сцена оргии, в которой участвуют Нерон и его друзья, списана с пиршеств, которые композитору приходилось наблюдать в бытность свою придворным музыкантом в Мантуе. Реальными воспоминаниями навеяна общая атмосфера дворцовой интриги, образы властной куртизанки, льстивых придворных. По всей вероятности, и сцена пытки Друзиллы не является чистым вымыслом, а восходит

\* Обвинив своих жен в бесплодности и холодности, добились развода три мантуанских герцога — Винченцо I, Фердинандо и Винченцо II.

к тем мрачным временам, когда композитору пришлось столкнуться с инквизицией\*. И наконец, во взаимоотношениях Сенеки и Нерона, символизирующих унижительную и трагическую зависимость высоких духовных личностей от «сильных мира сего», по всей вероятности, отражены глубокие нравственные страдания, которые были уделом Монтеверди на протяжении всех лет службы у герцогов Гонзага.

Если уже в «Возвращении Улисса» эпизодически отображались (в образе женихов Пенелопы) распутные нравы венецианских патрициев, то в «Коронации Поппеи» тема моральной деградации диктаторского общества стала центральной и была поднята до уровня высокого гражданского звучания. Ради удовлетворения прихотей одного человека рушатся все нравственные нормы, растоптаны самые дорогие человеческие отношения, жизнь общества приходит в упадок. Чувственная страсть, разнузданность и опьянение, душевная тупость господствуют в мире Нерона и Поппеи, порождая насилие, страдание и смерть.

Беспощадно изображая это «темное царство», Монтеверди, однако, показывает, что в нем есть свои «лучи света».

Мудрый Сенека, с величественным достоинством уходящий из жизни, любящая Друзилла, которая даже под жестокими пытками отказывается выдать друга, Октавия, настолько глубоко проникнутая патриотическим, чувством, что в своем личном несчастье видит прежде всего трагедию Рима,— эти образы олицетворяют высокое духовное начало, и противостоят разрушительной, опустошающей силе Нерона и Поппеи.

Как ни ясна главная мысль монтевердиевской оперы, драматургически она раскрыта отнюдь не прямолинейно. Наоборот, все исследователи единодушно отмечают кажущуюся нейтральность автора по отношению к событиям, развертывающимся на сцене. По сравнению с классицистской трагедией (оказавшей решающее влияние на облик музыкальной драмы XVII и XVIII столетий), где каждое действующее лицо являлось рупором идей автора, а драма в целом в предель-

\* См. главу «Путь художника».

но концентрированной форме прямо превозносила определенную нравственную истину, опера Монтеверди кажется на редкость «аморальной». И теперь еще автора часто упрекают за то, что жизнь и нравы Рима в эпоху упадка показаны им слишком объективно<sup>47</sup>. Все в опере равно интересно, все в ней красочно и ярко. Каждое действующее лицо показано столь многосторонне, что слушатель не может при первом появлении сразу распознать в нем либо героя, либо злодея. Подобно тому как в реальной жизни не бывает безоговорочно положительных или безоговорочно отрицательных лиц и только в результате разносторонних контактов с людьми и размышления над всем опытом этого общения мы способны вынести суждение, так и в опере Монтеверди персонажи показаны без всякой предвзятости. Более того, композитор как будто намеренно сначала разрушает заранее сложившиеся представления. В первой сцене Нерон и Пoppея показаны в полном блеске очарования. Лишь постепенно обнажаются страшные пороки этих прекрасных молодых любовников. Может быть, ярче всего отказ Монтеверди от дидактического подхода проявляется в заключительном моменте оперы, когда после бурно развивающихся событий, острых конфликтов и глубоких душевных потрясений добродетель терпит поражение, а злодей торжествует.

Еще более непосредственно жизненное правдоподобие последней драмы Монтеверди воспринимается на фоне традиций «счастливого конца», идущих от пасторали и прочно удерживавшихся в музыкальном театре на протяжении всего последующего двухвекового периода. Из всех других известных опер эпохи барокко, классицизма и романтизма, пожалуй, только одна «Дидона и Эней» Перселла пренебрегает обязательным требованием «happy end». Но это произведение создавалось для закрытого школьного спектакля и потому могло миновать путь «большой» оперной сцены. Даже Глюк и Кальцабиджи, сознательно стремившиеся в своих музыкальных трагедиях к жизненной правде, не решились пожертвовать этим атрибутом придворного дивертисмента. Но в «Пoppее» жизнь показана во всей наготе, со всей свойственной ей несправедливостью, жестокостью, насилием. Монтеверди не успокаивает слу-

шателя ложной счастливой развязкой, а пробуждает в нем мысль и будоражит его совесть.

Если композитор предоставляет вынести приговор самому слушателю, полагаясь на его способность к самостоятельному суждению, то обеспечивает эту возможность он сам, своим редким мастерством, раскрывающимся в создании реальных жизненных индивидуальностей и правдивых психологических конфликтов.

Именно в этом, можно думать, и заключается сущность подлинной уникальности для культуры своей эпохи последней музыкальной драмы Монтеверди. «Коронация Поппеи» представляется мне оперой психологической и социальной прежде всего. На фоне всех этих особенностей исторический характер сюжета играет сугубо второстепенную роль. В этом главным образом и ощутим разрыв между последней оперой Монтеверди и его первым детищем для сцены. Приступая впервые к сочинению *dramma per musica*, Монтеверди еще в 1607 году осознал, что сущность и специфика оперного жанра — внутренний мир человека. Теперь же, тридцать пять лет спустя, он значительно расширил свою художественную задачу.

Эмоциональный колорит «Орфея» был более или менее однотонным: оба его главных действующих лица — Орфей и Вестница — являлись носителями одного и того же «аффекта». Элементы контраста в опере либо были композиционным приемом, рассчитанным на то, чтоб подчеркнуть господствующее настроение беспредельной скорби, либо использовались как элемент внешесценического красочного оформления. Но в «Коронации Поппеи» композитор стремится отобразить широкий разрез современного ему общества и обрисовать не обобщенные чувства, а неповторимую индивидуальность каждого лица. Он исключает здесь воздействие внешних, дивертисментных аксессуаров, полагаясь по существу только на силу самих музыкально-драматических образов. В решении подобной сложной художественной задачи очень велика заслуга и Бузенелло: он создал либретто, которое иначе как шедевром назвать нельзя.

Схема либретто Бузенелло такова:

*Пролог.* Добродетель, Фортуна и Любовь спорят о том, кто имеет наибольшую власть над людьми. Побеждает Любовь.

*Первое действие.* Оттон возвращается в Рим из поездки по государственным делам. Приближаясь к своему дому, он видит солдат из стражи Нерона и догадывается о том, что произошло. Нерон, влюбленный в жену Оттона Пoppею, проводит с ней ночь. Опасения Оттона подтверждаются услышанными им разговорами солдат. Кончается ночь, брезжит утренняя заря, и в саду появляются Нерон и Пoppей.

Любовники не могут расстаться друг с другом, но Нерон пока еще не рискует идти на открытый скандал. Он обещает Пoppее, что разведется со своей женой Октавией и тогда наступит счастье для них обоих.

Оставшись одна, Пoppей преобразается в откровенную честолюбивую интриганку и размышляет о своих блестящих возможностях. «Счастье на моей стороне», — поет она. Появляется ее кормилица Арнальта, предупреждающая свою любимицу, что действовать надо осторожно.

Действие переносится в апартаменты Октавии. Удрученная поведением Нерона, его заброшенная жена доверяется Сенеке. Философ дает ей совет — спокойно и с достоинством нести свое бремя. Это не находит отклика ни у Октавии, ни у юного пажа, находящегося возле нее. Оба они покидают комнату. Сенека остается один. Слышится голос богини Афины Паллады, предупреждающий философа, что сегодня ему предстоит умереть. Сенека принимает это предупреждение со стоическим спокойствием.

В этот момент появляется Нерон. Он сообщает Сенеке, что твердо решил развестись с Октавией и жениться на Пoppее. Сенека предупреждает его, что народ встретит эту весть с неудовольствием. Нерон приходит в бешенство при мысли, что ему смеют перечить, кричит, что ему «наплевать» на мнение народа, и резко повелевает Сенеке уйти. Входит Пoppей, и повторяется любовная сцена.

Вернув Нерону хорошее настроение, Пoppей клеветает ему на Сенеку, в котором она инстинктивно чувствует главное препятствие своим жорыстым замыслам. Нерон приказывает передать Сенеке от имени императора смертный приговор.

После ухода Нерона появляется Оттон, предпринимающий последнюю попытку примирения с Пoppеей. Пoppей презрительно отвергает его, и помрачневший Оттон начинает раздумывать о том, как убить ее.

После его монолога Друзилле, молодой девушке из придворного окружения, влюбленной в Оттона, удается вырвать у него признание в том, что он любит ее. Однако Оттон сразу же отдает себе отчет в том, что его чувство к Друзилле не может вытеснить страстное влечение к Пoppее. «Имя Друзиллы у меня на устах, но в сердце у меня — Пoppей», — поет он.

*Второе действие.* Появляется Меркурий с сообщением, что сейчас философу предстоит умереть. Действительно, появившийся вслед за богом офицер вручает Сенеке смертный приговор. Друзья и ученики Сенеки горестно прощаются с ним, умоляя его не соглашаться на смерть, но Сенека с величественным достоинством дает распоряжение приготовить ему ванну, в которой он вскрыет себе вены.

Компическая интермедия — сцена флирта между пажом и служанкой.

Сцена оргии, где Нерон и его развратные друзья с пьяным

хотом празднуют смерть Сенеки и вспоминают о плотских прелестьях Поппеи.

Оттон уже почти решил убить Поппею, и все оставшиеся у него сомнения и колебания рассеяны Октавией, равно заинтересованной в исчезновении соперницы. Они придумывают план действия: Оттон должен переодеться женщиной и таким путем проникнуть в спальню Поппеи.

Сцена в комнате счастливой Друзиллы, убежденной в том, что она любима. К ней заходит Оттон с просьбой одолжить ему ее одеяние; она с радостью удовлетворяет его просьбу.

Сад в доме Поппеи. Она укладывается спать под колыбельную Арнальты. С небес спускается Амур и также поет ей колыбельную. В этот момент подкрадывается Оттон, готовясь нанести смертельный удар, но бог любви останавливает его. Поппея пробуждается и, видя на убегающей фигуре знакомое женское платье, принимает Оттона за Друзиллу.

*Третье действие.* Сцена в комнате Друзиллы. Ничего не подозревающая девушка поет о своей любви к Оттону, когда в комнату врывается Арнальта и признает ее за женщину, пытавшуюся убить Поппею. Друзилла страстно протестует, но в комнату входит Нерон и под страшными угрозами и пытками требует от нее признания в заговоре. Чтоб спасти своего возлюбленного, девушка берет вину на себя. В тот момент, когда Нерон дает распоряжение предать ее жестокой казни, появляется Оттон и признается во всем. Нерон, радуясь тому, что у него есть законный повод расстаться с Октавией, не казнит Оттона, а лишь изгоняет его из Рима. Оттон покидает его вместе с Друзиллой. Нерон объявляет о своем разводе и также навечно ссылает Октавию.

Последняя сцена — торжественное коронавание новой императрицы.

Не так давно с проблемной статьей о судьбах современной оперы выступил Р. Дункан, либреттист широко известной оперы Бриттена «Поругание Лукреции»<sup>48</sup>. Как литератор, интересующийся музыкальным театром, он ставит под сомнение многовековую традицию сочинения опер на либретто, отличающиеся условным схематизмом. Приводя в пример песни Шуберта, написанные на тексты Шиллера, Гете, Гейне и других первоклассных поэтов, некоторые драмы, в создании которых на равных началах сотрудничали Перселл и Драйден, английские маски XVII века, в которых принимали участие Джон Мильтон, Бен Джонсон и другие писатели-классики, наконец, музыку Моцарта к пьесе «Так поступают все женщины», где отражены сложные и изменчивые эмоциональные состояния, — автор полагает, что современного интеллектуально развитого слушателя может удовлетворить лишь опера, написанная на художественно разработанный литературный текст, пол-

ностью свободный от элементов статичности в изображении чувств и литературного схематизма.

Не стоит углубляться в существо поднятой им проблемы. Это увело бы нас слишком далеко от нашей темы. Все же отметим, что либретто «Коронации Поппеи» по своим литературным качествам полностью отвечает требованиям, предъявляемым к опере соавтором одного из ведущих оперных композиторов нашей современности. Сочинение либретто «Поппеи» для Бузенелло было серьезным литературным творчеством. В те годы (и быть может, в этом в большой мере заслуга самого Монтеверди) труд либреттиста еще не был отмечен тем характером бесславного ремесленничества, который он приобрел впоследствии. С Монтеверди неизменно сотрудничали выдающиеся литераторы; Бадоаро в печатных высказываниях о путях развития современной драмы даже ссылаясь на свою совместную работу с Монтеверди. Исследователи обратили внимание на определенную близость стиля некоторых диалогов «Поппеи» и словесных турниров, распространенных в салонах венецианской интеллигенции при жизни композитора<sup>49</sup>.

Жаль, что читатель лишен возможности познакомиться с самой пьесой Бузенелло. Пересказ либретто оперы не дает представления о тех его особенностях, которые подсказали композитору изумительные по полноте, многогранности и тонкости музыкальные характеристики. Общий высокий уровень и хороший литературный слог составляют только часть его достоинств. Не менее (если не более) важным было умение либреттиста отобразить жизненно правдивые ситуации, вылепить яркие типы людей, создать такую конструкцию пьесы, в которой сама внешняя интрига в духе развитой театральной драмы захватывающе интересна зрителю. В этом, несомненно, сказывается новая эстетика венецианской оперы с ее тяготением к театру, к новому — по сравнению с придворным спектаклем — пласту реалистических сюжетов и типажей. И в самом деле, какой широкий диапазон жизненных типов представлен в «Коронации Поппеи»! Император и кормилица, философ и куртизанка, подбострастный царедворец и невинная девушка, мечущийся отвергнутый любовник и верная жена, юный паж и искушенная слу-

жанка... Какой бы эпизодической и второстепенной ни казалась роль при первом прочтении либретто, Монтеверди превращает каждое лицо в интересную индивидуальность. Вспоминается известный рассказ Станиславского о том, как ему удалось преобразить безжизненную группу статистов в живую толпу людей<sup>50</sup>. Он достиг этого, побудив каждого участника массовой сцены вообразить и записать в конкретных деталях жизненный путь изображаемого им лица.

Именно так воспринимает Монтеверди все тринадцать персонажей своей драмы. У самого незначительного сценического лица есть свой внутренний, важный для него самый мир, каждый оказывается в ситуации, затрагивающей самые глубины его существа. Так, например, даже солдаты в страже Нерона — не простые статисты. Их краткая жизнь на сцене освещена своеобразием личности каждого. В их разговорах один проявляет себя патриотом, обеспокоенным тяжелым положением в стране (восстание в Армении, голод и т. п.), а другой — «анархистом», с пренебрежением отмахивающимся от политических вопросов. Так, в характеристике кормилицы Поппеи музыка Монтеверди намекает на ее «варварское» восточное происхождение, что придает этому образу и особую наивную теплоту, и известный оттенок экзотики. В кратком эпизоде пажа и служанки ощутима разница между смутным томлением подростка и кокетством более опытной девицы и т. д. И если даже второстепенные персонажи, лишь промелькнувшие на сцене, походят на живых людей, то главные действующие лица драмы тем более поражают своим жизненным правдоподобием, остротой психологических портретов.

Детальная музыкальная характеристика Нерона по своей многосторонности и динамичности не имеет равных даже в творчестве самого Монтеверди. В начале (как указывалось выше) он предстает перед слушателем в образе опьяненного страстью любовника. В его чувстве к Поппее нет ничего от вечной одухотворенной любви Орфея к Эвридике или благородной верности Пенелопы и Одиссея. Это — чисто чувственное влечение. Но Монтеверди изображает его неизменно в привлекательном свете. Нерон и Поппея молоды, оба в расцвете физической красоты. Увлечение Нерона сильное и ис-

креннее, и в момент разлуки с возлюбленной в его голосе слышится подлинная печаль.

Но стоит ему покинуть атмосферу любовного очарования, как его привлекательность рассеивается без следа. В сцене столкновения с Сенекой, в особенности благодаря контрасту с мудрым стоическим спокойствием философа, Нерон проявляет все свое ничтожество. Он не умеет ни властвовать, ни повелевать. Когда его прихоти не встречают одобрения, он делается по-детски упрямым и истеричным. Полностью теряя контроль над собой, он выкрикивает отрывистые грубые фразы. Внутренняя беспомощность Нерона изображена здесь композитором не только беспощадно, но даже с известной иронией.

В сцене оргии перед нами предстает душевно тупое существо. Праздная смерть Сенеки в окружении царедворцев — подобострастных и развратных, как он сам, Нерон заливается пьяным хохотом, вызывающим у слушателей содрогание.

Во время пытки Друзиллы проявляется еще одна грань его характера. Смертельно напуганный заговором, он приходит в состояние бешенства. Здесь в его выкриках и угрозах угадываются садистские склонности, воспоминания о которых и через два тысячелетия продолжают ужасать человечество.

После коронации, удовлетворенный благополучным завершением беспокоивших его дел, он самодоволен, спокоен, готов предаться чувственным утехам. И в этой зарисовке как будто нет ничего осуждающего. Но само благодушие императора вызывает у слушателей критическую настроенность. Как известно, либретто Бузенелло заканчивается коронованием Поппеи. Монтеверди же настоял на том, чтобы добавить после последней картины любовную сцену между Нероном и Поппеей. Можно по-разному истолковать смысл подобной структуры оперы. В ней (как будет показано в дальнейшем) есть своя музыкально-драматургическая логика. Но бесспорно одно: любовный дуэт в качестве кульминации драмы является важнейшим завершающим штрихом в реализации общей идеи композитора. Если бы опера кончалась сценой коронования, то этим бы утверждалась идея триумфа Поппеи, но отнюдь не Нерона. Главная же мысль, лежавшая в основе концепции драмы,

связывалась с образом римского императора. Заключительный дуэт подчеркивал, что для человека, повелевавшего судьбами мира, венцом всех стремлений оказались любовные ласки куртизанки. Невольно у слушателя возникали сомнения, имеет ли моральное право стоять во главе Рима (а в подтексте этого слова слышалось название любого другого государства) ограниченный человек, отупевший от бесконтрольной власти, от удовлетворения каждой своей прихоти. Ярко представлял пугающий облик деспота еще и потому, что публика хорошо знала, сколь недолговечной была любовь, побудившая его свершить столько злодеяний. За чарующими звуками последнего дуэта возникал призрак страшной смерти Поппеи, погибшей три года спустя от удара камнем, брошенным в нее разъяренным супругом.

Поппея, при всей целостности облика, также обрисована разносторонне. Тщеславная, корыстная, расчетливо-умная, она равнодушна ко всему, что не содействует ее эгоистическим планам. Великолепно сознавая силу своей красоты, она при встречах с Нероном пускает в ход все свои чувственные чары. С ним она неизменно кокетлива и соблазнительна, но наедине с собой предается мечтаньям о карьере, голос ее становится металлически-жестким. В разговоре с Арнальтой у нее прорываются теплые нотки: кормилица — единственное существо, к которой холодная интриганка испытывает привязанность. В сцене восхождения на трон, в самый великий момент ее жизни, когда осуществились ее самые дерзкие честолюбивые замыслы и низвергнуты соперница и враги, Монтеверди с удивительной психологической пронизательностью рисует ее не только торжествующей и ликующей, но и предельно возбужденной. Препрежнее самолюбие изменяет ей, в ее голосе слышится небывалое волнение. А в заключительном дуэте к любовному экстазу примешивается и чувство благодарности.

Октавия изображена подлинной дочерью патриция, духовной аристократкой. Чувство собственного достоинства и ответственности за судьбы Рима вытесняет в ней все мелкое и низменное. В ее переживаниях — подлинных и глубоких — нет суетного самолюбия, боязни мнения света. Вначале она предстает чуть-чуть одноцвет-

ной, быть может несколько чрезмерно добродетельной. Но когда безрассудство Нерона ставит под угрозу честь ее родины, цельность ее характера рушится: в ней прорывается неведомая дотоле ненависть — чувство столь могучее и всепоглощающее, что оно толкает ее на преступление. В момент расставания с родиной навеки ее облик полон беспросветной тоски.

Сенека вылеплен крупными скульптурными штрихами. Он верен себе всегда: и тогда, когда в сцене с Октавией превозносит чувство долга, и когда бесстрашно противостоит гневному Нерону, и когда с глубоким внутренним достоинством идет на смерть, прощаясь с близкими. Его возвышенный, героико-трагический образ покоряет мощью интеллекта, нравственным величием.

Друзилла прекрасна своим юным мироощущением. Она не знает колебаний, в ней нет подозрений, она вся живет своей великой любовью. Но композитор показывает, как сама сила чувства постепенно обогащает ее невинный, почти детский внутренний мир, а в момент пытки неожиданно проявляется героическая сущность ее натуры.

Оттон также живет одним чувством — чувством к Поппее. Но на фоне светлого весеннего облика Друзиллы его переживания предстают окрашенными в мрачные тона. Он неизменно в состоянии волнения, хотя каждый раз оно проявляется по-иному. Это и муки ревности, и мольба о примирении, и жажда мести, и самообман, заставляющий признаваться в любви другой женщине, и болезненное осознание невозможности освободиться от чар Поппеи, и безумное решение совершить убийство. Он весь — страдающий и мечущийся.

В заинтересованности, которую проявляет Монтеверди к каждому лицу, участвующему в этом сложном переплетении любви и жестокого эгоизма, самопожертвования и холодного расчета, высокого чувства долга и безудержного разврата, нет и следов тенденциозности. И тем не менее в опере есть свои центры драматургической линии. Заставляя слушателя размышлять над поведением двух широко известных исторических личностей — Нерона и Сенеки, — первый из которых воплощает низменные страсти, а второй — нравственное вели-

чие, автор утверждает свою главную идею. Это противопоставление относится к обобщенному философскому плану оперы, который воспринимается не непосредственно. При прямом же знакомстве с музыкой и событиями, разыгрывающимися на сцене, ни один из главных персонажей оперы не вытесняет другого. И тем более убедителен общий этический замысел оперы, что раскрыт он не рассудочно, а через психологические коллизии и жизненные конфликты реальных людей.

«Коронация Поппеи» интересна и с чисто театральной точки зрения. Наряду с тонким психологизмом опера отмечена и драматической остротой внешних столкновений. Душевным движениям, которые составляют главную сферу музыкальной выразительности, соответствует сценическая, ярко театральная жизнь героев. Остро развивающаяся интрига с ясно выраженным действием и контрдействием держит слушателя в непрерывном напряжении. В резкой смене черных и светлых красок разворачивается сценический фон сюжета. Мрачным картинам смерти, замышляемого убийства, страданий одиночества, пыток противопоставляются любовный экстаз, бурная вакханалия, комедийный флирт, блестящая торжественная церемония коронации... Характерно, что в драме использован даже такой излюбленный в XVII веке театральный штрих, как переодевание. Правда, вытекающее отсюда недоразумение не имеет обычного комедийного характера; его последствия серьезны, почти трагичны. В духе вкусов театральной публики в драме Монтеверди представлена и машинная техника для эпизодов с божествами, и обязательный комический элемент: сцена пажа и служанки, пьяное веселье, отчасти облик Арнальты, чем-то перекликающийся с традиционными жанровыми образами плебеев и слуг.

Как удалось композитору с такой высокой убедительностью выразить в музыке сложную драму чувств и действий, остается одной из вечных тайн художественного творчества. Но если на этот фундаментальный вопрос музыкально-теоретическая наука не в состоянии дать ответа, то в наших возможностях по крайней мере проследить, на основе каких конкретных художественных приемов возникали живые образы монтевердиевской драмы.

Партитура «Коронации Поппеи» не дошла до нас. При жизни композитора она не была опубликована; подлинник же, вероятно, погиб в одном из пожаров, которые в XVII столетии не переставали уничтожать архивы венецианских оперных театров. Сегодня мы располагаем только рукописью для голосов и continuo, которая, по всей видимости, являлась рабочим экземпляром для репетиций\*. На полях ее указания, сделанные рукой Монтеверди, касающиеся деталей исполнения, транспонировки некоторых партий, купюр и т. п. Инструментовка не намечена, и даже не все ритурнели написаны полностью.



Вступление к «Коронации Поппеи»  
Автограф

\* Рукопись хранилась в Венеции в библиотеке (R. Biblioteca Marciana di Venezia). Первое и третье действия написаны в ней почерком Монтеверди. В 30-е гг. нашего столетия в библиотеке в Неаполе (Biblioteca nel R. Conservatorio di San Pietro a Maiella) обнаружилась вторая рукопись, также относящаяся к XVII веку. По всей вероятности, это экземпляр, предназначавшийся для постановки «Поппеи» в Неаполе в 1651 г. В некоторых деталях он отличается от венецианской рукописи. Либретто «Коронации Поппеи» было опубликовано в 1646 г.

Не трудно вообразить, какая высокая музыкально-историческая культура и какое глубокое проникновение в строй мысли композитора требуются для того, чтоб восстановить на этой основе полную авторскую партитуру. Ни один музыкант XVIII и XIX столетий не брался за осуществление подобной «реставрации». Причина этого была, разумеется, не в отсутствии профессионального мастерства, а в полной отчужденности композиторов — классицистов и романтиков от склада мышления монтевердиевской эпохи. Даже д'Энди, первый открывший в начале нашего века реальную художественную (а не только научную) ценность музыки эпохи Ренессанса, первый заметивший в творчестве Монтеверди черты, перекликающиеся с нашей современностью, — даже он не был в состоянии сколько-нибудь полно и верно «прочитать» дошедшую до нас рукопись. Сегодня переложение д'Энди воспринимается как резкое искажение композиторского замысла.

И только в наши дни, отчасти в результате общего широкого знакомства с музыкальной культурой XVI и XVII столетий, отчасти как следствие «монтевердиевского ренессанса», последовавшего за второй мировой войной, заполнение «белых пятен» на дошедшей до нас рукописи стало возможным. Дело в том, что нам теперь хорошо знаком гармонический язык поздних мадригалов Монтеверди и его другой оперы, относящейся к 40-м годам («Возвращение Улисса»), точно известен состав инструментов и количество исполнителей в оркестре театра, где состоялась премьера «Поппеи», и появилась принципиальная возможность с большей степенью достоверности возродить звучание последней драмы Монтеверди (или, во всяком случае, значительно приблизиться к нему). Не один композитор нашего века предпринял попытки осуществить эту задачу. Вероятно, и сегодня не все стороны замысла Монтеверди раскрыты полностью — быть может, кое-что трактовано субъективно или слишком модернизировано. И тем не менее в целом мы вправе считать, что после трехвекового периода молчания «Коронация Поппеи» наконец вновь обрела жизнь на оперных сценах и концертных эстрадах нашей современности.

В отличие от «Орфея» выразительная сила последней оперы Монтеверди связана почти исключительно с

внутренними свойствами языка музыки. Не умаляя ни в какой мере художественное значение его первой драмма per musica, мы, однако, не должны забывать о ее придворном карнавальном облике. И в «Орфее» не было пустых мест, и в «Орфее» Монтеверди с огромным воображением воплощал в музыке все детали поэтического замысла. Но пасторальная сказка, насыщенная «интермедийными» эпизодами, предполагала музыку, отражающую красочно-декоративное начало. Оригинальная структура «Орфея», в которой лирические моменты образовали середину, симметрично окаймленную блестящими инструментально-хоровыми эпизодами, возникла под прямым воздействием эстетики придворного спектакля. Рондообразные эпизоды, обыгрывающие чередование хоровых и инструментальных партий, предполагают наличие крупных хоровых и оркестровых ансамблей. Тонкая дифференциация инструментальных характеристик образа была также связана с культурой придворных оркестров. Лирическое содержание «Орфея» несколько не исключало элементов пышного праздничного оформления. Наоборот, Монтеверди сумел органически включить его в свой замысел. И потому в музыке «Орфея» не только стихия «чистой», отвлеченной музыки, но и богатые внешние контрасты, блестящая сонорность, декоративная формальная симметрия.

Приступая же к работе над «Коронацией Поппеи», Монтеверди заранее, и даже независимо от самого содержания оперы, исключал воздействие подобных внешних атрибутов. Театр Сан Джованни и Паоло, для которого создавалась «Коронация Поппеи», подобно другим публичным венецианским театрам, не располагал ни хорами, ни крупными оркестрами, которые могли бы состязаться с мантуанским в период расцвета княжеского двора. В театре было всего двадцать восемь исполнителей, представлявших струнные инструменты и группу continuo (клавесин, регаль, маленький орган, при поддержке арфы, лютни, виолы да гамбо, виолончели и контрабаса да гамба). Разумеется, и этот скромный состав открывал бесспорные возможности для творческого воображения. Но он был лишен ярких тембровых контрастов, броских колористических сочетаний, внешних эффектов динамики. По всей вероятности, бле-

стоящий духовой ансамбль, реально присутствовавший на сцене в эпизоде коронации Поппеи, не принадлежал к театральному оркестру. Недоступны были композитору и художественные моменты, опирающиеся на хоровое звучание. В опубликованном либретто Бузенелло есть единичные эпизоды с участием «хора римлян»; однако в дошедшем до нас манускрипте все они либо вычеркнуты, либо заменены более скромным составом.

Кроме того, и сам сюжет, лежащий в основе «Поппеи», был интересен композитору исключительно с психологической стороны. Монтеверди практически игнорировал возможности роскошных сценических эффектов, которые открывал сюжет из жизни императорского двора в античном Риме. Он сосредоточился на внутренней жизни своих героев и на той театральной динамике, которая являлась следствием их мыслей и поступков. И в этом, надо думать, главная причина внешней скромности музыки, где тонко дифференцированные образы созданы при помощи почти одних внутренних — интонационных и формообразующих — приемов.

Если наше поколение не перестает удивляться тому, как далеко музыкальная драматургия «Поппеи» опередила свой век, то современникам Монтеверди его позднее творчество в целом, и музыкальная драма в частности, казались в известном смысле повернутыми лицом к прошлому. Действительно, три десятилетия, пролегающие между первой и последней оперой Монтеверди, были отмечены бурным развитием одноголосной музыки, главным образом в виде песенных, структурно завершенных арий. Кавалли, которому принадлежит главная заслуга в формировании оперной драматургии XVII века, был учеником Монтеверди. Но в определенном отношении он изменил художественным принципам основоположника музыкальной драмы. Односторонне развивая заложенные в операх его учителя принципы ариозности и декламационности, он наметил на этой основе оперную структуру, отличающуюся резкой поляризацией двух начал: замкнутой одноголосной арии и свободного речитатива. В первой было сосредоточено собственно музыкальное содержание оперы, во втором ее театрально-драматическая сущность.

В глазах «передовой молодежи» Монтеверди выглядел консерватором и ретроградом. Его пристрастие

к свободному развертыванию музыкальной ткани в духе полифонического письма, к свободной ариозности, не укладывающейся в периодические структуры и замкнутые рамки, к ансамблевым двух- и трехголосным звучаниям, противоречащим новому мелодическому складу, к красочным «беспорядочным» гармониям и в самом деле лежало вне главного русла новейших течений в музыке XVII века. Есть здесь нечто общее с судьбой великого полифониста следующего века, которого современная ему композиторская молодежь относилась к представителям навсегда ушедшей эпохи, а романтики XIX века возродили как своего единомышленника.

В известном смысле «молодые новаторы» были правы. Нельзя не признать, что исторически победа оказалась на их стороне. Столь жизненными оказались драматургические принципы Кавалли и его последователей, что они удержались в итальянской опере вплоть до реформы Глюка. Более того, и все дальнейшее развитие оперного искусства в XIX веке еще долго преодолеvalo глубокие и устойчивые пережитки этой системы.

Воспитанные на музыке послеглюковской эпохи, мы все с сочувствием относимся к стремлениям Глюка сделать музыку самостоятельным и полноценным выразителем идеи драмы, разрушить механическую композицию оперы *seria*, представлявшую собой чередование замкнутых, в драматургическом отношении статичных арий и омузыкаленного слова,двигающего действие по законам театральной драмы. Отрицательное отношение к подобной художественной условности дополнительно усиливается из-за того, что неприемлемая для нас структура итальянской оперы *seria* неотделима от общего придворно-дивертисментного облика этого вида искусства.

Но если взглянуть на путь развития итальянской оперы с позиции XVII и начала XVIII столетия, то ее драматургическая ограниченность предстанет совсем в ином свете. В первой половине XVII века, когда музыкальный язык и принципы формообразования нового гомофонно-гармонического стиля находились еще на очень элементарной стадии развития, именно условности итальянской оперы сыграли жизненно важную роль в разработке нового классического языка. Строгое огра-

ничение и типизация музыкально-драматических образов и выразительных приемов, безоговорочное господство одноголосного песенно-мелодического склада оказались жизненно важным условием для появления в следующем столетии законченного нового стиля\*. Вспомним, как в результате отрицания полифонии в опере и сонате-симфонии века Просвещения образовался впоследствии классический язык Моцарта, позднего Гайдна и Бетховена, где черты многоголосия возродились на новейшей гармонической основе. Совершенно так же драматургия Глюка и Моцарта могла возникнуть только на почве глубоко вошедших в сознание, типизированных приемов оперы XVII века. Будущие оперные ансамбли, аккомпанированные речитативы, драматические финалы, арии-сцены, сквозное симфоническое сопровождение — все это было подготовлено столетним развитием итальянских оперных арий. В далекой исторической перспективе обеднение музыкальных приемов в опере XVII века по сравнению с мадригалами и драмами Монтеверди художественно безусловно оправдано.

Было бы ошибочным полагать, что создатель «Коронации Поппеи» совершенно избегнул воздействия новейших течений в музыке своего времени. Наоборот, быть может, самое яркое, бросающееся в глаза отличие музыки «Орфея» от музыки последней оперы Монтеверди — в мелодичности последней. Не на ариях в собственном смысле слова строится драматургия «Поппеи». Во всей опере нет ни одного законченно ариозного, покоряющего непосредственной мелодичностью номера, подобного «Жалобе Ариадны». Более того, вокальная партия, отмеченная на редкость свободным экспрессивным стилем, охватывает даже столь «антимузыкальные» на первый взгляд явления, как интонации выкрика и хохота. И тем не менее при всей сложности структуры «Поппеи», при всем многообразии ее музыкально-драматургических приемов общий строй музыки несет на себе глубокие следы мелодичности, которая разрабатывалась и утверждалась в популяр-

\* Этот вопрос рассматривается подробнее в монографии автора «Театр и симфония» (Москва, 1968).

ных «песенных сборниках», заполнивших музыкальную жизнь Венеции середины века.

Очень велик соблазн анализировать «Коронацию Поппеи», основываясь на аналогиях с глюковской и моцартовской оперой: в ее музыке столько предвестников будущего, так легко в ней напрашиваются параллели со сложившимися формами зрелой оперы XVIII и даже XIX столетий. Если в «Орфее» композитор разработал в основном лишь ариозный выразительный речитатив и открыл драматические возможности строфической вариационной формы, то в «Коронации Поппеи» — богатый арсенал сложившихся музыкально-драматических форм от песенной ариетты и оstinatного баса до ансамблей-диалогов и развернутой *da capo*. Эволюция оперного языка Монтеверди воспринимается особенно наглядно на фоне сравнения музыкальных приемов, свойственных его первой и последней операм. Некоторые исследователи нашего времени, характеризуя музыкальную драматургию «Поппеи», сосредоточиваются на разнообразии и формальном совершенстве ее отдельных музыкальных номеров<sup>51</sup>. На наш взгляд, такой подход полностью оставляет в тени художественную специфику последней драмы Монтеверди, мешает заметить то неповторимо индивидуальное, что заложено в ее драматургии. Как ни разнообразны и завершены элементы, образующие музыкальную структуру оперы, тот, кто стремится привлечь внимание к ним прежде всего, не замечает всей самобытности монтевердиевской концепции. Ведь к чертам, роднящим «Поппею» с гораздо более поздней музыкальной драмой, Монтеверди пришел не от форм, сложившихся в музыкальном языке классицизма, и не от классической итальянской оперы *seria*. Лишь его самостоятельные, не прекращающиеся до конца жизни поиски психологической правды и драматического восприятия мира натолкнули его на приемы, подобия которых не было ни в одном другом дошедшем до нас оперном произведении той эпохи и к которым Глюк, Моцарт и композиторы XIX столетия пришли не только гораздо позднее, но и совсем иным путем.

В опере «Коронация Поппеи» — тридцать семь сцен. За исключением аллегорического пролога, который в театральном-сценическом отношении как бы

отграничен от собственно пьесы, все остальные эпизоды с естественной логической последовательностью переходят один в другой. Очевидно, мифологический пролог, как и образы Паллады Афины, Меркурия и Амура, был данью традиции и вкусам публики, с которыми даже столь независимый художник, как Монтеверди, вынужден был считаться\*. Однако, забегая несколько вперед, отметим, что в музыкальном плане пролог крепко спаян со всей оперной концепцией. Интонационно он перекликается с заключительным дуэтом Нерона и Поппеи, и эта «связующая арка», охватывающая всю драму, придает ей особенную целостность и завершенность\*\*.

Каждый, кто когда-либо писал о «Коронации Поппеи», неизбежно сталкивался с неразрешимой проблемой — на каких из тридцати семи сцен оперы остановить свое внимание, как сделать выбор между сценами, буквально каждая из которых является шедевром в своем роде? Между тем попытка охватить все драматические эпизоды совершенно не реальна. В полной мере осознавая субъективность своего отбора, остановлюсь лишь на некоторых моментах оперы, которые, на мой взгляд, особенно ясно иллюстрируют великое драматургическое мастерство позднего Монтеверди.

### 3

Оригинальность музыкальной драматургии «Коронации Поппеи» связана главным образом с тем, что композитор мыслил не отдельными музыкальными номерами, а целыми театральными сценами, переведенными на язык музыки.

Подобно тому, как в театральной пьесе каждый эпизод по необходимости неповторим и внутренне свя-

\* В некоторых современных постановках, например в недавней известной постановке Раймонда Леппарда в Глинденбурне, пролог не исполняется. Замечу кстати, что в «Коронации Поппеи» есть еще одна условность, которой наши исполнители не могут придерживаться: партия Нерона написана Монтеверди для мужского сопрано, а партия Оттона — для альты.

\*\* Есть предположение, что Монтеверди сочинил пролог после того, как была закончена вся опера.

зан во всех своих деталях, так и музыка Монтеверди в каждой сцене ярко индивидуальна и отмечена сквозным развитием. Один из цитированных нами исследователей<sup>52</sup>, отмечая поразительную гибкость музыки «Поппеи» и ее способность отражать самый тонкий поворот сюжета или нюанс настроения, назвал Монтеверди потенциальным несравненным композитором музыки для кино. Мне кажется, что музыка для кино пока еще очень редко достигает той художественной значимости, которой отмечена каждая сцена в «Поппее». Но нельзя не согласиться с тем, что хорошо знакомое нам понятие киномузыки удачно передает присущую музыке «Поппеи» мобильность, свободу формы и умение достигать выпуклой образности при помощи мгновенно действующих предельно лаконичных штрихов.

По отношению к последней опере Монтеверди трудно пользоваться общепринятым аналитическим лексиконом. Драматургия «Поппеи» вызывает желание говорить скорее о монологах, диалогах, разговорах, групповых сценах, размышлениях вслух и т. д. Музыкальное выражение этих театрально-сценических понятий в опере бесконечно разнообразно. Это связано и с многогранностью характеристик самих действующих лиц, и с их изменчивым душевным состоянием, и с переменой внешних положений, в которых они оказываются. Каждое действующее лицо имеет свою интонационную характеристику, которая, сохраняясь на протяжении оперы, тем не менее видоизменяется в зависимости от сценической ситуации. Совершенно так же и музыкальная структура каждого монолога, каждого «разговора», каждого столкновения неповторима, потому что она зависит от «аффекта», который движет мыслями и поступками действующего лица. Именно поэтому ни один дуэт в опере не похож на другой, ни один речитативно-аризный монолог не повторяет структуру другого, ни одна сцена не напоминает, по организации материала, то, что уже встречалось раньше.

В большой мере музыкальный язык последней драмы Монтеверди был подготовлен его собственным поздним мадригальным творчеством. Подобно тому как пятиголосные мадригалы «дооперного периода» определили выразительность музыкального языка «Орфея», так непрекращающиеся поиски свободного и вместе с

тем точного отражения поэтического образа в поздних мадригалах отразились на облике многих ариозных и ансамблевых сцен в «Поппее». Некоторые дуэты, например, прямо восходят к двуголосному письму мадригалов поздних сборников; *stile concitato*, впервые провозглашенный Монтеверди в мадригальном творчестве, также в значительной степени определил выразительность его последней оперы. Мы узнаем его не только в инструментальных изобразительных моментах, например, в «военно-маршевых» интонациях, сопровождающих речь второго солдата из стражи Нерона, когда тот говорит о войне, или в сцене пытки Друзиллы в качестве характеристики жестокого, «железного» облика ликторов и самого императора. «Возбужденный стиль» используется в опере и для выражения образов гнева, душевной неуравновешенности, нарастающего волнения, например в первом монологе Октавии, представляющей себе, что ее супруг находится сейчас в объятиях Поппеи. По сравнению с данным в «Орфее» синтезом декламации и напевности, составляющим своеобразие монтевердиевского стиля в этой опере, ариозный стиль в «Поппее» дополнительно обогащен как стилем *concitato*, так и приемами остринатного баса, тоже предварительно виртуозно разработанными в поздних «камерных поэмах» композитора.

И тем не менее, хотя общий строй музыки «Короляции Поппеи» бесспорно перекликается с находками Седьмого и Восьмого сборников, ни о каких прямых заимствованиях говорить не приходится. Ведь ни в одном из поэтических мадригальных текстов Монтеверди нет психологического реализма его последней оперы, ее социальной остроты, непосредственной театральности. Слишком новой и смелой была вся концепция «Поппеи» для того, чтобы композитор мог удовлетвориться давно найденными художественными приемами. Многие в музыкальном языке и драматургии «Поппеи» должно было быть открыто заново.

Чтобы проиллюстрировать неповторимость музыкального облика каждой сцены в «Поппее», остановимся вкратце на нескольких из них, и прежде всего на эпизодах, где участвуют два действующих лица, или, если пользоваться общепринятым музыкально-аналитическим лексиконом,— на дуэтах. Эти дуэты

столь отличны друг от друга по структуре и интонационной характеристике, что никаких общих законов в их строении обнаружить нельзя, кроме разве лишь того, что каждый с максимальной точностью отражает психологическую ситуацию на сцене.

Сопоставим прежде всего первый и заключительный дуэты Нерона и Пoppей. В первом действии любовники прощаются в саду Пoppей после ночи любви. Они охвачены любовным томлением, оба терзаются при мысли, что на пути их дальнейших свиданий возникают препятствия. Но в этом дуэте голоса Нерона и Пoppей ни разу не сливаются, так как их томление и неудовлетворенность имеют разный характер. Так, Пoppей восплаляет воображение Нерона воспоминаниями о ласках; ее мелодическая партия чувственна, орнаментальна, эротически-выразительна. Однако она не забывает о своих дальновидных целях и вынуждает Нерона обещать ей развестись с Октавией. В этот момент все ее существо освещается радостью, а ритмическая организация музыки и ее темп резко меняются. Сцена построена свободно, без явных элементов формообразующей симметрии. Ее объединяет лишь общая атмосфера чувственности и томления. Мелодия строится фрагментарно, она пронизана мотивами, напоминающими вздохи, и непрерывно прерывается «разговорными», то есть речитативными пассажами. В гармонии преобладают диссонансы и аккорды в минорном ладу. Звучит тональность e-moll, ассоциирующаяся у Монтеверди с настроением взволнованности. Момент прощания растягивается до бесконечности — настолько трудно любовникам покинуть друг друга. В этот момент в гармонии длинная цепь неразрешающихся диссонансов, а в мелодике «разорванные» мотивы, сопровождающие трепетные возгласы: «Ad diol!».

Последняя же любовная сцена — венец всех стремлений. Впервые Пoppей и Нерон находятся в полной гармонии, оба достигли вершины счастья. Образ, созданный здесь композитором, потрясает и внешней чувственной красотой звучания, и совершенством внутренней, рациональной организации. Даже тогда, когда голоса поют не одновременно, их партии сливаются в плавную законченную мелодию. Каждый гармониче-

ский диссонанс мгновенно разрешается. Редкая структурная законченность этого широкого развернутого номера достигается искуснейшим сочетанием имитационности, симметрии в группировке отдельных мелодических мотивов, трехчастной репризности формы в целом (a b a) и развития на основе оstinатного баса. Последний гениальный штрих в структуре дуэта — влечение мотива баса в мелодику вокальной партии.

Заключительный дуэт

46 Poppea

Nerone

(Andante)

*p*

Pur ti mi\_ ro,

Pur ti

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for Poppea, the middle for Nerone, and the bottom for piano accompaniment. Poppea's line begins with a rest followed by a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Nerone's line has a rest followed by a similar phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The piano accompaniment features a bass line with a sequence of chords: G major (quarter), G major with a sharp sign (quarter), G major (quarter), G major with a sharp sign (quarter), G major (quarter), and G major with a sharp sign (quarter). The piano part is marked with a piano dynamic (*p*) and the tempo instruction (Andante).

pur ti mi\_ ro,

pur ti stri\_

go\_ do,

pur ti go\_ do

pur tan\_

The second system continues the vocal lines. Poppea's line continues with: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), followed by a rest and then G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). Nerone's line continues with: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), followed by a rest and then G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter). The piano accompaniment continues with the same chord sequence as the first system: G major (quarter), G major with a sharp sign (quarter), G major (quarter), G major with a sharp sign (quarter), G major (quarter), and G major with a sharp sign (quarter).

-ngo pur ti stri-ngo pur t'an-

-no- do pur ti strin-

Сегодня мы воспринимаем этот номер как первый подлинно оперный, блестящий ансамбль. И действительно, много композиторов последующего времени отталкивалось от него, создавая свои законченные ариозные дуэты.

Вспомним сцену столкновения Нерона и Сенеки. Сенека обрисован крупноконтурными мелодическими штрихами; эта музыка — прототип будущих героикотрагических оперных образов, вплоть до Генделя. Философ немногословен, благородно бесстрашен, возвышается над мелкими переживаниями и мирскими заблуждениями императора. Его музыкальные реплики не меняют своего характера на протяжении всей сцены. Нерон же постепенно приходит в бешенство; его речь, прерывистая, тупо однообразная и в то же время сопровождаемая непрерывным нарастанием гнева, все время вторгается в неумолимое спокойствие философа.

Партия Нерона

47 Nerone

Tu tu tu mi sforzi allo sdegno mi sforzi allo sdegno

al lo sde gno al lo sde gno al lo sde gno al lo sde gno

Средствами одной только интонационной характеристики Монтеверди изобразил в этом диалоге два полюса человеческой сущности.

В качестве интермедии между сценой смерти Сенеки и картиной римской оргии Монтеверди вводит комическую сценку — разговор юного пажа и служанки. Паж — явный прообраз моцартовского Керубино — характеризуется Монтеверди приемами, которые в дальнейшем, вплоть до Россини, будут типизировать жанрово-комическое начало в опере. Истоки музыкальной характеристики пажа уводят к «Scherzi musicali» самого Монтеверди. И в первом своем появлении (в сцене с Октавией), и в этой сцене партия пажа характеризуется утрированно расчлененной периодической структурой, периодическими танцевальными ритмами, стаккатоными звучаниями на дробной фразировке, простыми гармониями функционального характера. Его партия в диалоге изложена как самостоятельный музыкальный номер:

48 Valletto Партия пажа

Sento un cer - to non so che, che mi piz - zi -

-ca e di- let- ta, dimmi tu che co- sa egli è

da-mi-gel- la a- mo- ro- set- ta.

И только после того, как он высказался полностью (он рассказывает о непонятном чувстве, охватывающем его при встрече с женщиной), Дамигелла в свою очередь «произносит» речь. Ее интонации лишены наивной жанровой простоты партии пажа, в них есть плавная закругленность, мягкость, кокетливое изящество женственности. Когда же ей удастся увлечь мальчика, их голоса сливаются в дуэте, построенном на параллельном голосоведении. Этот последний, третий раздел сцены во многих отношениях напоминает заключительный раздел знаменитого любовного дуэта «Дай ручку мне» из «Дон-Жуана» Моцарта.

В картине римской оргии также заключен дуэт. Атмосфера праздника передана здесь композитором с большой поэтической силой. Инструментальный танцевальный ритурнель предвосхищает многие торжественно-радостные «ре-мажорные» эпизоды из будущих оркестровых сюит и концертов Генделя и Баха. На фоне бурного веселья опьяневший Нерон и его «друг» Лукан потешаются над смертью Сенеки. Лстыивый, подобострастный характер царедворца Лукана проявляется в том, как точно он подхватывает и повторяет музыкальные реплики императора. По мере опьянения

Нерон начинает в свою очередь подхватывать фразы царедворца. Вокальные партии обоих предельно виртуозны, что великолепно соответствует замыслу декоративной картины. Однако колоратура Нерона и Лукана не столько следует подлинным образцам, сколько пародирует их. Этот тонкий штрих подчеркивает, что их высказывания — вообще пьяная насмешка над подлинно значительным в жизни. Необузданный хохот Нерона, которому сразу же вторит Лукан, изображен композитором на точной звуковысотности. В структуре этого дуэта преобладает секвенционность и «инструментальная» периодичность, что удачно передает подражательный характер «высказываний» Лукана и Нерона и вместе с тем соответствует объективному жанровому облику всей «картины»:

Из дуэта Нерона и Лукана

49 Lucano, Nerone

boc-ca boc-ca che se mi por-gi lasci veg-

Ahi  
-gian-

Ahi  
-do te- ne-



Диалог между Оттоном и Поппеей, постепенно раскрывающий неумолимость Поппеи и безнадежность судьбы отвергнутого мужа, представляет собой грандиозную и целостную музыкальную структуру. В отличие от тех диалогов, где реплики участников часто сменяют друг друга и где господствует речитатив без сколько-нибудь определенной формы, опирающийся лишь на музыкально-логическую последовательность отдельных фраз, диалог Оттона и Поппеи строится на основе двойной строфической формы. Здесь чередуются два мотива в басах и два инструментальных ригурнеля. Но в заключительной его части, где получают крайнее выражение жестокость Поппеи и душевные муки Оттона, строфическая ариозность переходит в свободный речитатив. Можно было бы остановиться и на других ансамблевых сценах оперы. Они построены столь же индивидуально, как и дуэты, затронутые выше. Выделим еще сцену прощания Сенеки с учениками, образующую одну из эмоциональных кульминаций оперы.

Сенека, узнавший о предстоящем ему смертном приговоре, произносит развернутый монолог, в котором выражает свою решимость с достоинством уйти из жизни. Эта речь воплощена в характерной для Сенеки ариозной декламации, построенной на сконцентрированной, крупноконтурной аккордовой мелодике, на звуках большой длительности и в замедленном темпе.

Образ Сенеки явно восходит к образу Харона в «Орфее» самого Монтеверди (в известной мере и Нептуна в «Возвращении Улисса»). Легко предположить, что его партия характеризовалась в оркестре звучанием регала. Вместе с тем он родственен и моцартовскому Каменному гостю, символизирующему в «Дон-Жуане» идею нравственного возмездия.

Ven-ga, ven-ga la mor-te pur co-stan- té o

for- te e for- ta vincero, vincero

vin ce ro, gli acci- den- ti e le

Перед тем как удалиться из мира, Сенека проповедует своим ученикам преимущества смерти над жизненными страстями. Но молодежь не принимает стоического мировоззрения философа. В их умоляющих возгласах «не умирать, не умирать» («non morir») слышится не только скорбь расставания с учителем, но и страх смерти вообще. Трехголосный полифонический ансамбль в манере многоголосных мадригалов имитационно проводит восходящий хроматический мотив, знакомый нам и по мольбе Орфея в подземном царст-

ве и по жалобе Пенелопы. Здесь он звучит в тональности ре минор (то есть в тональности монолога Сенеки).

Хор учеников

51 I famigliari

Non mo- rir, non mo- rir, Se- ne- ca,

Non mo- rir, non mo-

Non mo- rir, non mo- rir, Se- ne- ca, non mo-

-rir, Se- ne- ca, non mo- rir, non mo-

non mo- rir, non mo- rir,

-rir, non mo- rir, Se- ne- ca, Se- ne-

-rir, Se- ne- ca,

-ca, non mo- rir, Se- ne- ca, no

Свойственный этому эпизоду трагический, почти жуткий колорит композитор передал музыкой выдающейся красоты. Сенека с достоинством уходит, произнося несколько прощальных фраз; в них к характеристике достоинства и внутреннего благородства примешивается чувство щемящей боли. Вся эта сцена на редкость музыкально завершена. Монологи Сенеки в начале и в конце образуют выразительную симметрию,

создающую ощущение единства. Средний же эпизод использует излюбленную Монтеверди строфичность, однако в данном случае строфичность не варьирована; по-видимому, чувство страха и скорби, охватившее учеников, имеет с самого начала оглушительный, всепоглощающий характер, не допускающий ни ослаблений, ни колебаний.

Особая целостность этого номера дополнительно достигается скрытым интонационным приемом: мотив учеников, построенный всецело на восходящем полутоновом движении, образует «комплементарную» линию к крупно интервальной аккордовой мелодике Сенеки и ее нисходящим оборотам. Элемент мольбы чередуется с инструментальными ригурнелями. Заметим попутно, что в «Коронации Поппеи» Монтеверди систематически использует расчленяющие «симфонии» как формообразующий прием в свободно сконструированных сценах.

Как и следует ожидать в опере, построенной на сценах, сольных эпизодов в «Поппее» значительно меньше чем ансамблевых. К тому же многие из них представляют собой лишь один из элементов сцены. Таковы, например, песня Поппеи в утренней сцене с Арнальтой, обращение Сенеки, проповедующего нравственные истины, к Октавии, монолог Друзиллы в момент пытки, ария пажа в покоях Октавии и другие. Однако по своему художественному значению они нисколько не уступают ансамблевым сценам. Более того, некоторые из сольных номеров несут особенно весомую художественную нагрузку, выполняя жизненно важную функцию в выявлении центральной идеи автора.

Монологи «Поппеи» принадлежат к двум определенным типам. Один связан с завершенной песенной ариозностью, получившей развитие в классической итальянской опере XVII—XVIII столетий. Иначе говоря, это — собственно арии, в обычном нашем представлении. Монтеверди использует этот вид сольного пения для выражения образов счастья, веселья, довольства, не затрагивающих, однако, предельных эмоциональных глубин. Упомянутая выше песня Поппеи, трепещущей от радости при предвкушении своей победы, принадлежит к этому типу. Ария пажа — выражение невинности и юношеского веселья — представляет собой закончен-

ную в структурном отношении трехчастную арию. Большая ария Друзиллы, воспевающей свою счастливую любовь, является по существу классической *da capo*. Обе колыбельные — «вставная» ария Амура, построенная как строфическая песня с ригурнелями, и предшествующая ей песня Арнальты, убаюкивающей свою любимицу, — также относятся к этому типу оформленного вокального номера. Во всех них Монтеверди тяготеет к трехдольному размеру, к простой ритмической периодичности, к ясной мелодике диатонического склада. Здесь особенно непосредственно проявились влияния популярных венецианских песенных сборников, и именно этот тип завершеного песенного номера получил огромное развитие в итальянской опере будущего в виде классической арии.

Остановимся несколько подробнее на Колыбельной песне Арнальты: ее выразительные средства неожиданны и беспрецедентны у самого Монтеверди. Тем более ничего в этом роде мы не встретим во всей оперной музыке Италии и Франции эпохи барокко и классицизма.

Монтеверди показывает Арнальту с нескольких сторон. Мы видим ее беспредельно преданной своей воспитаннице, но грубой и жестокой с Друзиллой и даже злобно издевающейся над ней. Здесь же, убаюкивая Поппею, Арнальта, по-видимому, переносится в атмосферу своего детства, и Монтеверди намекает на ее восточное происхождение. Он вкладывает в ее уста необычные для европейской музыки обороты: мелизматическое опевание звука, чередование мажорно-минорных созвучий. Предполагают, что Монтеверди предназначил партию Арнальты для мужского альты, и это дополнительно усиливало странный экзотический колорит ее «варварской» музыки. Разумеется, на наш слух в этой колыбельной нет ничего, что бы прямо связывало ее с музыкальным строем определенной страны Ближнего Востока. Но если вспомнить, что и сто лет спустя у Рамо и Гретри музыкальное изображение инков, индейцев, янычар и т. п. ничем не отличалось от подобного же изображения европейцев и что только в эпоху романтизма музыкальный мир осознал возможности внеевропейской музыкальной культуры, то станет ясно, что стремление Монтеверди передать локальный колорит далекой страны бесконечно опережает его время.

Obli-vi-on so-a-ve

i dol-ci

sen-ti-men-ti

Самые художественно сильные, самые непосредственно волнующие эпизоды оперы воплощены в «свободных монологах», образующих второй тип сольных номеров в «Поппее». «Свобода» эта разумеется весьма условная, так как ни в одном из своих высказываний Монтеверди не бывает бесформенным, аморфным. Просто принципы формообразования в таких случаях скрыты от поверхностного слуха. О некоторых приемах организации ариозно-речитативного стиля уже говорилось в связи с «Орфеем». Но поскольку каждый литературный оборот, каждая строка, каждое поэтическое или драматическое произведение порождали у Монтеверди свои неповторимые формы музыкального выражения, то и здесь речитативный стиль органически слит с индивидуальной сценической ситуацией. В результате каждый монолог «Поппеи» имеет свое собственное, уникальное построение.

Монтеверди «доверяет» монологи только тем действующим лицам своей драмы, в глубокой внутренней весомости которых он сам убежден. Так, Нерон в его

глазах вообще не способен на самостоятельные высказывания. Он фигурирует только в ансамблевых сценах, чаще всего в дуэтах, где либо всецело подчинен более сильной личности Поппеи и растворяется в исходящей от нее эротической атмосфере, либо находится в столкновении с лицами, противостоящими его прихотям. И у Поппеи нет ни одного драматического монолога: эта холодная натура лишена эмоциональных глубин. Ее ария в сцене коронования говорит об известном смятении чувств, но не больше. Развернутыми, музыкально насыщенными, впечатляющими монологами характеризованы главным образом персонажи оперы, которые охвачены подлинными страданиями и страстями, кому любовное увлечение Поппеи и Нерона сулит гибель. Это личности, способные возвышенно мыслить или глубоко чувствовать, готовые на подвиг и самопожертвование и являющиеся прямыми жертвами прихотей императора. Показательна в этом плане роль Друзиллы. В момент счастья она поет арию *da capo*. Но в сцене пытки, где инстинкт самосохранения и правдивость борются в ней с любовью к Оттону, берет верх героическая сущность ее натуры. Этот момент душевного величия Монтеверди воплощает в ариозно-речитативном монологе. Он образует лишь часть сцены, и все же его музыка потрясает наравне с грандиозными монологами Оттона, Сенеки и Октавии.

Если судить по либретто Вузенелло, то в Оттоне нет черт высокой духовной личности. И в самом деле, в нем мало стойкости, слабо выражено чувство собственного достоинства, он не правдив ни с собой, ни с Друзиллой и даже готов пойти на преступление. Однако Монтеверди предоставляет ему три ярких монолога, как бы выражая сочувствие силе его страдания. Вкратце остановимся на первом. Оттон произносит его на заре, у входа в дом Поппеи. Это характерный для Монтеверди ариозный речитатив на строфической основе, охватывающий семь «куплетов». Тонкая симметрия в структуре фраз, чередование элементов арии и собственно речитатива, инструментальные ригурнели, разделяющие строфы, придают этому номеру оформленность. Общий характер музыки отмечен движением к драматической кульминации. Монолог начинается с радостных возгласов в ариозном стиле (Оттон просит Поппею

открыть балконную дверь) и далее переходит в ликующую песню. Но когда Оттон видит стражу Нерона, его вокальная партия мгновенно преобразуется и принимает изломанный, болезненный характер. В кульминационный момент этого ариозо настойчиво, как бы одержимо звучит один и тот же краткий мелодический мотив, выражающий мольбу к Поппее. Это мотивное нагнетание совпадает со словами: «Я — тот Оттон, который всюду следовал за тобой, который томился по тебе, служил тебе, обожал тебя».

Последний монолог Оттон произносит, когда его душевные муки, перешедшие границы самоконтроля, побуждают его совершить убийство. Литературный текст членится на два тематических раздела: в первом говорится о страданиях, во втором — о желании мести. Сочетая элементы арии и собственно речитатива, Монтеверди воплотил образы литературного текста в своеобразную форму. В первом разделе между фразами в речитативной манере композитор три раза проводит рефрен, напоминающий арию, на одном и том же басу. Но когда Оттон приходит к решению лишить жизни неверную Поппею, монолог всецело принимает характер возбужденного, драматизированного речитатива.

Примером того, как строятся монологи в зависимости от текста, может служить и обращение Сенеки к Октавии. Он говорит ей о чувстве долга, о достоинстве и о вере. В монологе намечены три раздела. Первый и последний — в речитативном стиле — содержат прямое нравоучение. Середина — более свободная по мысли — построена на мелодической основе, уводящей к мадригальным формам выражения.

Бесспорно, к самым волнующим, самым глубоким и прекрасным моментам последней оперы Монтеверди принадлежит музыка, связанная с образом Октавии. Оба ее монолога относятся к лучшим страницам творчества Монтеверди в целом. Это — последнее и высшее выражение главной, трагической линии в его искусстве, которая уже давно воплотилась в классической форме в «Жалобе Ариадны». И в первом монологе, где императрица оплакивает свою судьбу, и в сцене прощания с родиной мы встречаемся с вершинами искусства, о которых говорить словами трудно. Из этого последнего *lamento* черпали идеи многие будущие опер-

ные композиторы, не только до Перселла и Генделя, но вплоть до Глюка и Моцарта. И тем не менее все богатство будущих оперных арий жалобы не способно затмить одухотворенную красоту и изумительную простоту этого монолога, достигающего подлинно трагедийного величия.

53 Ottavia

(Lento)

A A A A Dio Ro\_ma

a a a Dio pa\_ tria a a\_

\_mi\_ci a\_mi\_ ci a Di\_ o

Громадное воздействие этой и подобных сцен объясняет, почему последняя опера Монтеверди, лишенная легко запоминающихся арий, сложная по музыкальному языку и общему замыслу, имела большой успех у венецианской публики.

Подобно тому как последний дуэт Нерона и Пoppей завершал любовную линию драмы, так монолог Октавии «Прощай, Рим» образует кульминацию ее второго образного плана. И, быть может, одна из причин, побудивших Монтеверди добавить к либретто Бузенелло заключительный дуэт, состоит именно в том, что без него высшей точкой всей оперы являлось бы, вне всякого сомнения, последнее ариозо Октавии. Сцена коронации, непосредственно следующая за ним, не в состоянии ни в какой мере затмить в сознании слушателей впечатление этого потрясающего душу *lamento*.

Здесь мы подходим к очень важной стороне музыкальной драматургии Монтеверди. На мой взгляд, композиция сцен в крупном плане дает ответ исследователям Монтеверди, в большинстве своем все еще продолжающим думать, будто этическая идея драмы не ясна, будто для самого Монтеверди Сенека и Нерон, Пoppей и Октавия были в равной мере интересны и привлекательны. Мне же представляется, что одними музыкально-драматическими приемами, без каких-либо элементов нравоучения или нажима, Монтеверди наталкивает слушателя на определенное решение поставленной им проблемы.

В композиции сцен заключены два равноценных образных плана — явный и скрытый. Главная линия — любовная интрига Нерона и Пoppей, которая порождает все остальные перипетии драмы. Музыкально она представлена почти исключительно в виде дуэтов. Они пронизывают сценический план драмы так, что это вызывает ассоциации с рондообразностью. В опере пять подобных дуэтов — крупномасштабных, занимающих центральные позиции в развертывании драматического действия, художественно значительных (один из них, седьмая сцена второго действия, утерян). Кроме того, образ любви в прологе строится на интонационных оборотах последнего дуэта. Таким образом, вырисовывается цепь вершин, которую мы справедливо воспринимаем как очевидную главную линию драмы. Именно для завершения этой главной «тематической» линии оперы был жизненно необходим финальный дуэт, иначе она повисла бы в воздухе. Ведь сцена коронации интонационно чужда всему музыкальному тематизму оперы (отчасти она перекликается лишь с картиной оргии).

Художественный инстинкт композитора естественно восставал против того, чтоб завершить столь целостное сквозное музыкальное развитие чужеродным интонационным материалом\*.

Теперь обратим внимание на сцены, которые непосредственно следуют за любовными дуэтами (изредка за сольными выступлениями лиц, неразрывно связанных с любовниками). Можно заметить одну важную закономерность: за каждым появлением Нерона и Пoppей неизменно следует сцена, изображающая лиц, которым счастливые любовники несут страдание или смерть. За первой любовной сценой Нерона и Пoppей — первое *lamento* Октавии, за второй — столкновение Оттона и Пoppей и монолог страдающего Оттона, за третьим — еще один монолог Оттона, из которого мы узнаем о его решимости идти на преступление, за четвертым — изгнание Октавии. Даже за музыкой пролога, перекликающейся с финальным дуэтом, следует первое душевное потрясение Оттона.

Можно было бы объяснить подобное построение общим требованием контрастности, которая в целом выявлена в «Пoppее» очень ярко. Противопоставление резко контрастирующих эпизодов — последовательный прием в ее музыкальной и драматической структуре. Так, например, за мрачной сценой прощания с идущим на смерть Сенекой следует комедийная интермедия с участием лажа и служанки. Замедленное декламационное ариозо, сопровождаемое, по всей вероятности, темб-

\* Нетрудно заметить, что последний дуэт выполняет несколько художественных функций. Во-первых, он служит завершающим штрихом в выявлении общей идеи драмы, связанной с личностью деспота; во-вторых, образует в интонационном и музыкально-структурном отношении кульминацию главной линии оперы; в-третьих, является собственно финалом, художественное впечатление от которого перекрывает картину коронации, задуманную либреттистом в качестве последней сцены; в-четвертых, образует вместе с темой любви из пролога арку «соединительных интонаций», придающую опере исключительную целостность. Наконец, его блестящий концертный облик создает внешнюю видимость «счастливого конца», ставшего оперной традицией и требуемого венецианской публикой. Подобным нагнетанием ряда функций и обусловлена опромная сила его художественного воздействия. О принципе совмещения функций см.: Л. Мазель. О двух важных принципах художественного воздействия. «Советская музыка», 1954, № 3.

ром регалья, сменяется подвижной, танцевальной моторной музыкой, прерываемой веселыми ригурнелями, в которых так и слышатся серебристые звуки клавесина. Подобным же образом статичная картина, изображающая переполненную счастьем Друзиллу, переходит в жестокую сцену ее ареста и пытки: легкая оперная ария уступает место напряженному ансамблю, передающему крики и угрозы. Аналогично, после прощания Октавии с родиной в арии, которая вся — квинтэссенция беспросветной тоски, перед слушателем предстает блестящая церемония коронации. Фанфары, исполняемые духовыми инструментами, вокальные колоратуры, торжественная «маршевость» как бы сметают внутреннюю сосредоточенность предшествующего *lamento*. Однако не о подобной театральной контрастности сейчас идет речь. Сопоставление дуэтов и монологов выявляет дополнительный план контрастных сопоставлений, который порождает вторую лирическую линию оперы, являющуюся как бы оборотной стороной или отражением первой. Как будто взаимное увлечение Нерона и Поппеи, полное радостей и утех, влечет за собой образный план, воплощающий одни лишь страдания.

Ключ к «скрытой полифонии» своей оперы дал нам сам композитор.

В опере все обрисовано ярко, красиво, психологически правдиво. Поэтому трудно, как мы писали выше, не поддаться впечатлению, будто Монтеверди никого не осуждает, никому не выносит приговора. Более того, — в изображении чувственной любви композитор настолько не скупится на краски, что предстает здесь как подлинный художник Возрождения, певец земной страсти. И, однако, в этом «ренессансном» искусстве есть глубокий подтекст, который раскрывается при помощи двухплановой структуры оперы. Сопоставим — как это делает композитор — музыкальные характеристики Нерона и Поппеи, с одной стороны, и Сенеки, Октавии, Оттона — с другой. И на память приходит то противопоставление изысканности и благородной простоты, которое встречалось уже в более ранних операх Монтеверди, символизируя его жизненную философию, раскрывая его понимание значительного в жизни и в искусстве. Своей изящной орнаментальностью дуэты Нерона и Поппеи родственны тем строфам песни Орфея в подземном

царстве, которые очаровали богов, но не покорили их. Монологи же Октавии, Сенеки, Оттона отмечены высшей простотой и эмоциональной глубиной, вызывающей в памяти последние молящие возгласы Орфея—те, которые оказались сильнее всех законов и преград. И в «Возвращении Улисса» композитор характеризует декоративно-фантастические образы богов подчеркнутой блестящей виртуозностью, в то время как глубокие душевные движения героев отмечены строгой целомудренной выразительностью.

Ренессансно-языческое восприятие земной красоты ни в какой мере не вытесняет ее духовные аспекты. Более того, равновесие между двумя образными планами оперы нарушено в пользу духовного начала. Дуэты Нерона и Пoppей пленяют, в то время как монологи их жертв потрясают. Любовь показана во всей полноте чувственной прелести, но образы страдания достигают величия. Если вспомнить, что для Монтеверди именно образы страдания символизировали одухотворенное начало в жизни человека, особенные глубины чувства (а в дальнейшем подобная трактовка образа скорби станет типичной для всей музыкальной культуры XVII и значительной части XVIII столетий), то замысел композитора предстанет перед нами во всей своей силе.

Без каких-либо черт прямолинейной дидактичности, посредством одних только отвлеченных музыкально-драматургических приемов—то есть через интонационную характеристику и сценическую композицию—композитор подводит слушателя к однозначному нравственному суждению: прекраснее всего то, что наполнено высоким этическим содержанием.

#### 4

«Коронацию Пoppей» обычно называют шекспировской драмой. Широта представленных в ней человеческих типов и индивидуальностей, беспощадно правдивое воплощение жизненных конфликтов, разностороннее раскрытие психологии действующих лиц последней оперы Монтеверди действительно заставляют вспомнить творчество великого ренессансного драматурга. Возвышенное и бытовое, трагедийное и комическое, благо-

родное и низменное переплетаются здесь с той силой обобщения и с той степенью реальности, какие свойственны театру Шекспира. Однако о шекспировском в «Поппее» можно говорить не только в широком эстетическом, но и в более узком — то есть конкретно музыкальном плане.

Условность языка музыки исключает прямое правдоподобие жизненных явлений. Следовательно, если с сюжетно-драматургической стороны параллели с Шекспиром в последней опере Монтеверди сразу убеждают, то в самой музыке они могут преломляться лишь в специфическом, глубоко «зашифрованном» виде. Проблема эта чрезвычайно сложна и требует самостоятельных исследований. Поэтому, не претендуя здесь на сколько-нибудь полное ее освещение, хотелось бы в гипотетическом, эскизном плане обрисовать некоторые ясно ощутимые черты шекспировского в музыке «Поппеи». Я имею в виду разнообразие ее музыкальных образов, свободу структуры, богатство интонационных и формообразующих приемов.

Уяснить это поможет сравнение монтевердиевских приемов с оперным стилем конца XVII — начала XVIII столетия.

Послемонтевердиевская опера испытала на себе сильнейшее воздействие драматического театра классицизма. Помимо очевидного влияния на сюжеты оперных либретто, эстетический стиль классицистской трагедии определенным образом отразился и на самой музыкальной структуре оперы. То, что в театре выразилось в единстве времени, места и действия, в оперной музыке проявилось в строгом единстве музыкально-драматургических приемов. Мы имеем в виду:

ясно выявленную тенденцию к отбору и типизации образов скорби и героики;

однотипность структуры, представляющей собой чередование четко оформленных и ясно отграниченных друг от друга арий и речитативов;

неограниченное господство арии *da capo*, основывающейся на замыкающей симметрии;

гармонический язык, строго организованный вокруг одной ладотональности и элементарных функциональных тяготений;

единство интонаций, характеризующих мелодическую

линию и в большой мере predetermined гармонической основой.

Для «Коронации Поппеи» подобная музыкальная упорядоченность и типизация несколько не характерны. Наоборот, она отмечена исключительным разнообразием музыкальных образов и приемов.

Ее сцены с точки зрения классицистской структуры строятся исключительно свободно. Принципы формообразования не тяготеют к замыкающей симметрии. Наряду с трехчастной репризностью, Монтеверди использует варьированную строфичность, остинатный бас, имитации, двухчастные построения, рондообразность, а часто в крупномасштабных музыкальных структурах встречается одновременное сочетание элементов разных формообразующих приемов.

На фоне функционально организованных гармоний классической оперы гармонический язык «Поппеи» поражает своей «децентрализованностью». Каждое созвучие несет самостоятельную художественную нагрузку, являясь средством тонко дифференцированной психологической характеристики. Свободное сопоставление аккордов нарушает логику функционального движения.

Мелодическая линия вокальных партий у Монтеверди также гораздо более свободно построена, чем в классических ариях; она не скована ни ритмической симметрией, ни общим заранее predetermined гармоническим планом.

Колористическое чутье композитора вывело его даже за рамки круга тональностей, отобранного практикой более поздней музыкальной драмы.

Все это противоречит упорядоченности и завершенности классицистских структур и вызывает яркие ассоциации с свободой и многоплановостью шекспировской драматургии. Среди всех многочисленных опер XVII и начала XVIII столетия — по существу, до моцартовского «Дон-Жуана» — только «Коронация Поппеи», по общей идее, методу и масштабу художественного воплощения, несет в себе ярко выраженное шекспировское начало.

- <sup>1</sup> А. М. Робледо. Музыка, время, жизнь... «За рубежом», 1968, № 20, стр. 12.
- <sup>2</sup> L. Schrade. Monteverdi. Creator of Modern Music. N. Y., 1951, p. 12.
- <sup>3</sup> G. F. Malipiero. Claudio Monteverdi. Milano, 1930.
- <sup>4</sup> D. de Paoli. Orfeo and Pelleas. «Music and Letters», Oct. 1939.
- <sup>5</sup> Glarean. Dodecachordon. Basel, 1547, p. 241. Цит. по кн.: Schrade, op. cit., p. 24.
- <sup>6</sup> Schrade, op. cit., pp. 25—26.
- <sup>7</sup> Schrade, op. cit., p. 35.
- <sup>8</sup> Malipiero, op. cit., p. 166.
- <sup>9</sup> Schrade, op. cit.
- <sup>10</sup> Malipiero, op. cit., p. 198.
- <sup>11</sup> D. de Paoli. Claudio Monteverdi. Milano, 1945, p. 150.
- <sup>12</sup> S. Davari. Notizie biografiche del distinto maestro de musica Claudio Monteverdi. Mantua, 1884, p. 12. Цит. по кн.: D. Arnold. Monteverdi. London—New York, 1963, p. 19.
- <sup>13</sup> См.: J. Westrup. Grove Dictionnary of Music and Musicians, 1954, vol. 5, p. 841.
- <sup>14</sup> Artusi. Ovvero delle Imperfettioni della Moderna Musica. Venezia, Parto I, 1600; Parto II, 1603. Цит. по кн.: M. Le Roux. Claudio Monteverdi. Paris, 1951, pp. 37—39. См. также: H. Mosel. Documente der Music Geschichte. Wien, 1954, S. 58.
- <sup>15</sup> Предисловие к Пятому сборнику мадригалов. См. также: Malipiero, op. cit., pp. 71—72.
- <sup>16</sup> См. также: Malipiero, op. cit., pp. 72—85.
- <sup>17</sup> Malipiero, op. cit., p. 177.
- <sup>18</sup> Предисловие к Восьмому сборнику мадригалов. См. также: Malipiero, pp. 89—91.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Schrade, op. cit., p. 348.

- <sup>21</sup> A. Einstein. Die Mehrstimmige weltliche Musik von 1450 - 1600. Handbuch der Musikgeschichte (Adler). Berlin, 1930, B. I, S. 371.
- <sup>22</sup> A. W. Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig, B. III, 1868, S. 510.
- <sup>23</sup> Schrade, op. cit., p. 109.
- <sup>24</sup> Chr. Morley. Plaine and Easie Introduction to Practicale Musicke. London, 1597, p. 180.
- <sup>25</sup> A. Cross. Debussy and Bartok. «Musical Times», February, 1967.
- <sup>26</sup> Leichtentritt, Prunières, Malipiero, Schrade, Redlich и др. См. библиографию.
- <sup>27</sup> Arnold, op. cit., p. 105.
- <sup>28</sup> Malipiero, op. cit., p. 166.
- <sup>29</sup> М. Друскин. Музыкальная драматургия оперы. Л., 1952, стр. 40.
- <sup>30</sup> Schrade, op. cit., p. 226.
- <sup>31</sup> De Paoli. Orfeo and Pelleas; M. Le Roux, op. cit.
- <sup>32</sup> Malipiero, op. cit., p. 250.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Там же. Вместо Ринальдо Монтеверди пишет Руджьеро.
- <sup>36</sup> Malipiero, op. cit., p. 252 и дальше.
- <sup>37</sup> Malipiero, op. cit., pp. 162—163.
- <sup>38</sup> Le Roux, op. cit.
- <sup>39</sup> Предисловие к Восьмому сборнику мадригалов. См. также: Malipiero, op. cit., pp. 89—91.
- <sup>40</sup> Malipiero, op. cit., p. 177.
- <sup>41</sup> Malipiero, op. cit., p. 157.
- <sup>42</sup> Schrade, op. cit., p. 315.
- <sup>43</sup> Malipiero, op. cit., p. 177.
- <sup>44</sup> Schrade, op. cit., p. 316.
- <sup>45</sup> De Paoli. Claudio Monteverdi, p. 24.
- <sup>46</sup> Le Roux, op. cit.
- <sup>47</sup> D. Arnold, R. Tellart, D. de Paoli, Le Roux и др.
- <sup>48</sup> R. Duncan. The Problems of a librettist: is opera emotionally immature? «Composer», 1967, Spring, № 23.
- <sup>49</sup> К. А. Кузнецов. Музыкально-исторические этюды. М., 1937.
- <sup>50</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. I. М., 1954.
- <sup>51</sup> См., например: R. Leibowitz. Histoire de l'Opera. Paris, 1957.
- <sup>52</sup> Le Roux, op. cit.

- 15 мая 1567 г. — дата крещения.
- 1582 — Опубликован сборник мотетов *Sacrae Cantionum*.
- 1583 — Опубликован сборник духовных мадригалов.
- 1584 — Опубликован сборник трехголосных канцонетт.
- 1587 — Опубликован Первый сборник мадригалов.
- 1589 — Поездка в Милан с целью устроиться на работу, не приведшая к результатам.
- 1590 — Опубликован Второй сборник мадригалов. Начало службы при дворе в Мантуе в качестве скрипача.
- 1592 — Опубликован Третий сборник мадригалов.
- 1595 — Поездка в Венгрию в свите герцога Мантуанского.
- 1599 — Женитьба на Клаудии Каттанео, певице, дочери придворного оркестранта. Поездка во Фландрию в свите герцога Мантуанского.
- 1600 — Артузи публикует памфлет «О несовершенстве современной музыки».
- 1601 — Рождение первого сына Франческо.
- 1602 — Назначение на должность руководителя капеллы при Мантуанском дворе.
- 1603 — Опубликован Четвертый сборник мадригалов.
- 1604 — Рождение второго сына Массимилиано.
- 1605 — Опубликован Пятый сборник мадригалов.
- 1607 — 22 февраля в Мантуе поставлена первая опера Монтеверди «Сказка об Орфее». В сентябре кончина Клаудии Монтеверди. Опубликован сборник «*Scherzi musicali*», с разъяснительной статьей Джулио Монтеверди, касающейся предисловия к Пятому сборнику мадригалов.
- 1608 — 28 мая постановка в Мантуе оперы «Ариадна»; там же 4 мая — «Балет неблагодарных», 2 июня — комедия Гварини «Идропика», к прологу которой Монтеверди сочинил музыку.
- 1609 — Опубликована партитура «Орфея».

- 1610 — Сочинение шестиголосной мессы и Литании девы Марии. Поездка в Рим, по всей вероятности, в поисках службы при церкви.
- 1612 — Смерть герцога Винченцо I. Увольнение Монтеверди со службы при Мантуанском дворе. Возвращение в Кремону. Поездка в Милан, где Монтеверди дирижирует своими произведениями.
- 1613 — Назначение руководителем капеллы при соборе св. Марка в Венеции.
- 1614 — Опубликован Шестой сборник мадригалов.
- 1616 — Постановка балета «Тирсис и Хлора» при дворе в Мантуе.
- 1617 — Участие в священном представлении «Магдалина».
- 1619 — Опубликован Седьмой сборник мадригалов.
- 1621 — Реквием на смерть герцога Тосканского. Опубликована «Жалоба Ариадны».
- 1624 — Исполнение в Венеции «Поединка Танкреда и Клоринды».
- 1627 — Сочинение оперы «Мнимая сумасшедшая». Интермедия «Любовь Дианы и Эндимиона». Сын, Массимилиано, арестован инквизицией за чтение недозволенной литературы.
- 1628 — Массимилиано освобожден из заключения. Дивертисмент «Меркурий и Марс». Приезд Шютца в Венецию.
- 1630 — Военный разгром в Мантуе. Эпидемия чумы в Венеции. Опера «Похищение Прозерпины».
- 1631 — Исполнение мессы Монтеверди 28 ноября в Венеции на официальном молебне по поводу прекращения эпидемии чумы.
- 1632 — Опубликование второго сборника «*Scherzi musicali*».
- 1637 — Открытие первого публичного театра в Венеции.
- 1638 — Опубликован Восьмой сборник мадригалов («Воинственные и любовные»).
- 1639 — Постановка «Ариадны» в Венеции.
- 1640 — Сочинение оперы «Возвращение Улисса на родину». Цикл «Нравственные и духовные блуждания».
- 1641 — Постановка оперы «Свадьба Энея и Лавинии» в Венеции. Исполнение балета «Победа любви» в Пиачензе.
- 1642 — Постановка в Венеции оперы «Коронация Поппеи» (осенью).
- 1643 — Поездка в Кремону и Мантую. 29 ноября скончался в Венеции.

# КРАТКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

## I. Мадригалы

- Канцонетты для трех голосов (21), 1584.  
1-й сборник мадригалов (21), 1587.  
2-й сборник мадригалов (21), 1590.  
3-й сборник мадригалов (20), 1592.  
4-й сборник мадригалов (20), 1603.  
5-й сборник мадригалов (19), 1605.  
Scherzi musicali для трех голосов (15), 1607.  
6-й сборник мадригалов (18), 1614.  
7-й сборник мадригалов (33), 1619.  
Цикл мадригалов «Пять братьев», 1627. Музыка и текст утеряны.  
Scherzi musicali (10), 1632.  
8-й сборник мадригалов «Воинственные и любовные мадригалы» (16, 18), 1638.  
Мадригалы и канцонетты (16), изд. в 1651 (под ред. А. Винченти).

## II. Сценические произведения

- «Сказка об Орфее», 1607.  
«Ариадна», 1608. Музыка утеряна за исключением «Жалобы Ариадны».  
«Балет благодарных», 1608. Музыка и либретто утеряны.  
Пролог к «Идропике», 1608. Музыка и либретто утеряны.  
«Тирсис и Хлора», 1615.  
«Магдалина», 1617. Музыка и либретто утеряны за исключением одного фрагмента.  
«Сказка о Фетиде и Пелее», или «Свадьба Фетиды и Пелея», 1617. Музыка и либретто утеряны.  
«Андромеда», 1617. Музыка и либретто утеряны.  
«Жалоба Аполлона», 1620(?). Музыка и текст утеряны.  
«Поединок Танкреда и Клоринды», 1624.  
«Мнимая сумасшедшая», 1627. Музыка и либретто утеряны.  
«Армида», 1627. Музыка и либретто утеряны.  
Интермедии (5) и Пролог «Любовь Дианы и Эндимиона», 1627. Музыка утеряна.

- «Меркурий и Марс», 1628. Музыка утеряна.  
 «Похищение Прозерпины», 1630. Музыка утеряна.  
 «Делиа и Улисс» (совместно с Ф. Манелли) (?), 1630. Музыка и либретто утеряны.  
 Балет «Нимфа Истрии», 1637.  
 «Адонис», 1639. Музыка утеряна.  
 «Возвращение Улисса на родину», 1640.  
 «Свадьба Энея и Лавинии», 1641. Музыка и либретто утеряны.  
 «Победа Амура», 1641. Музыка утеряна.  
 «Коронация Поппеи», 1642.

### III. Духовные произведения

- Şacrae Cantiuŋculae (трехголосные мотеты), 1582.  
 Духовные мадригалы, 1583. Музыка утеряна (кроме партии баса).  
 Месса для шести голосов а саррелла на мотет Гомберта «In illo tempore», 1610.  
 Литания девы Марии, 1610.  
 Духовные напевы. Опубликованы в отдельных сборниках, 1615—1627.  
 Реквием, 1621. Утерян.  
 Торжественная месса, 1631. Утеряна (кроме Gloria для 7 голосов в концертующем стиле, 2 скрипок da braccio, 4 тромбонов).  
 Сборник «Нравственные и духовные блуждания», в который включена Месса для 4 голосов а саррелла, 1640.  
 Месса для 4 голосов и псалмы для одного, двух, трех, четырех, пяти, шести, семи и восьми концертующих голосов, изд. в 1651 (под ред. А. Винченти).

### Новейшие редакции и переложения

- Ф. Малипьеро. Полное собрание сочинений К. Монтеверди, тт. I—XVI. Асоло, 1926—1942; изд. 2 (новые редакции в тт. VIII, XV и XVI), Вена, 1954 и след.; дополн. том, Венеция, 1966.

### «Орфей»:

- Р. Эйтнер, Берлин, 1881.  
 В. д'Энди, Париж, 1905.  
 Г. Орефиче, Милан, 1910.  
 Ф. Малипьеро, Лондон, 1923.  
 К. Орф, Мюнхен, 1923; Майнц, 1929, 1931, 1940.  
 А. Зандбергер, Аугсбург, 1927.  
 О. Респиги, Милан, 1935.  
 Дж. Бенвенути, Милан, 1935, 1942.  
 П. Хиндемит, Вена, 1954.  
 А. Венцингер, Кассель, 1955.  
 Д. Стивенс, Лондон, 1967.  
 Б. Мадерна, Милан, 1967.  
 Дж. Уэстроп, Оксфорд, 1925 (рукопись).

- А. Солерти, Милан, 1904.  
О. Респиги, Лейпциг, 1910.  
К. Орф, Майнц, 1931, 1952.  
Г. Мозер, Кассель, 1961.  
Г. Борнефельд, Кассель, 1962.

«Балет неблагодарных»:

- Л. Торки, Милан, 1907.  
К. Орф, Майнц, 1931.  
А. Тони, Милан, 1932.  
Д. Стивенс, Лондон, 1960.

«Поединок Танкреда и Клоринды»:

- Л. Торки, Милан, 1907.  
А. Тони, Милан, 1921.  
Ф. Малипьеро, Лондон, 1931, 1954.  
Д. Стивенс, Лондон, 1962.

«Возвращение Улисса на родину»:

- Р. Хаас, Вена, 1922.  
В. д'Энди, Париж, 1926.  
Л. Даллапиккола, Милан, 1942.  
Фрагменты, Дж. Уэстроп, Лондон, 1929.

«Коронация Поппеи»:

- Г. Гольдшмидт (см. библиографию), Лейпциг, 1904.  
В. д'Энди, Париж, 1908.  
Ш. Ван дер Боррен, Брюссель, 1914.  
Э. Кшенек, Вена, 1937.  
Дж. Бенвенути, Милан, 1937, 1938.  
Дж. Гедини, Милан, 1953.  
Г. Редлих, Кассель, 1958.  
В. Гоер, Вена, 1960.  
Фрагменты, Дж. Уэстроп, Лондон, 1929.  
Б. Тищенко, 1967 (рукопись).  
Р. Леппард, 1967 (рукопись).  
С. Бедфорд, 1969 (рукопись).

«Литания девы Марии»:

- Г. Редлих, Вена, 1949; Кассель, 1958.  
Дж. Гедини, Милан, 1952.  
Г. Вольтерс, Вольфенбюттель, 1954; Цюрих, 1966  
В. Гоер, Вена, 1957.  
Д. Стивенс, Лондон, 1961.

Мадригалы:

- Двенадцать пятиголосных мадригалов, Г. Лейхтентритт, Лейпциг, 1909.  
Двенадцать пятиголосных мадригалов, А. Мендельсон, Лейпциг, 1911.  
Пятнадцать мадригалов, Г. Редлих, Лондон, 1954.  
Сборник мадригалов, Ф. Малипьеро, Вена, 1967.

- Abert A. Claudio Monteverdi und das Musikalische Drama. Lippstadt, 1954.
- Arnold D. Monteverdi. London — New York, 1963.
- Arnold D. Monteverdi Madrigals. London, 1967.
- Arnold D., Fortune N. The Monteverdi Companion. London, 1968.
- Barblan G., Gallico C., Pannain G. Claudio Monteverdi. Torino, 1967.
- Benvenuti G. Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiano, vol. I. Prefazione. Milano, 1932.
- Bertolotti A. Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Milano, 1891.
- Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л., 1970.
- Bukofzer M. Music in the Baroque Era. London — New York, 1947.
- Cesari G., Pannain G. La musica in Cremona. Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiano, vol. VI. Milano, 1939.
- Davari S. Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi. Mantova, 1884.
- Einstein A. The Italian Madrigal, vol. 1—3. Princeton, 1949.
- Einstein A. Essays on Music. London, 1958.
- Goldschmidt H. Studien zur Geschichte der italienischen Oper in 17 Jahrhundert, I/II. Leipzig, 1901—1904.
- Grout D. A short history of Opera. New York, 1947.
- Конен В. Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди. «Советская музыка», 1967, № 5. См. также «Этюды о зарубежной музыке». М., 1968.
- Конен В. Последняя опера Монтеверди. «Советская музыка», 1968, № 10.
- Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. М., 1937, глава IV.
- Leibowitz R. Histoire de l'Opéra. Paris, 1957.
- Leichtentritt H. Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist. Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, XI, 1910.

- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. М., 1940, раздел III, гл. I.
- Malipiero G. F. Claudio Monteverdi. Milano, 1930.
- Osthoff W. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis. Tutzing, 1960.
- Pandi M. Claudio Monteverdi. Budapest, 1961; Bucuresli, 1963.
- Pannain G. Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale Italiana, VI, Prefazione. Milano, 1939.
- Paoli D. de. Claudio Monteverdi. Milano, 1945.
- Paoli D. de. Orfeo and Pelleas. Music and Letters. October 1939.
- Passuth L. A mantuai herceg muzsikusa, Claudio Monteverdi korának regényes története. Budapest, 1959.
- Passuth L. Monteverdi; der Roman eines großen Musikus. Wien, 1959.
- Prunières H. La vie et l'oeuvre de Claudio Monteverdi. Paris, 1924; London, 1926.
- Redlich H. Claudio Monteverdi. Ein Formengeschichtlicher Versuch. Berlin, 1932.
- Redlich H. Claudio Monteverdi. Leben und Werk. Olten, 1949; английское переработанное издание, London—New York—Toronto, 1952.
- Roche M. Monteverdi. Paris, 1960.
- Le Roux M. Claudio Monteverdi. Paris, 1951.
- Santoro E. La famiglia e la formazione di Claudio Monteverdi; note biografiche con documenti inediti. Cremona, 1967.
- Sartori C. Monteverdi. Brescia, 1953.
- Schneider L. Claudio Monteverdi: l'homme et son temps. Paris, 1921.
- Schrade L. Monteverdi. Creator of Modern Music. New York, 1951; изд. 2, London, 1964.
- Скудина Г. Монтеверди. Рукопись, 1970.
- Tellart R. Claudio Monteverdi. Paris, 1964.
- Tiby O. Monteverdi. Torino, 1942.
- Vogel E. Claudio Monteverdi. Leipzig, 1887.
- Westrup T. Claudio Monteverdi. «Heritage of Music», III. Oxford, 1951.
- Worsthorne S. Venetian Opera in the Seventeenth Century. Oxford, 1954.

- Агнелли Сципионе — 225, 226  
 Аккилини Клаудио — 228  
 Аллегретти Антонио — 96  
 Альбенис Исаак — 16  
 Амати — 48  
 Ариосто Лудовико — 144  
 Аристотель — 78  
 Аркадельт Якоб — 91  
 Арнольд Денис — 24  
 Артузи Джованни Мария — 38,  
 46, 60, 62, 64, 65, 122—124,  
 131, 134, 186, 187, 205
- Бадаро Джакомо — 78, 79, 228,  
 236—238, 272  
 Баини Джузеппе — 11  
 Байрон Джорж Ноэл Гор-  
 дон — 101  
 Балакирев Милий Алексе-  
 вич — 16  
 Баланчивадзе Андрей Мели-  
 тонович — 19  
 Бальзак Оноре де — 4  
 Барди Джованни — 35, 56, 66  
 Барди Пьетро — 38  
 Барток Бела — 17, 20, 22  
 Бах Иоганн Себастьян — 3, 5,  
 8, 13, 28, 30, 31, 42, 53, 89,  
 90, 103, 106, 140, 153, 154,  
 166, 197, 214, 254, 259, 292  
 Бах Карл Филипп Эмануэль —  
 5, 102  
 Бемби — 226  
 Бембо Пьетро — 114  
 Беншуа (Binchois) Жиль —  
 29, 63  
 Берг Альбан — 20, 24  
 Бергман Ингмар — 188  
 Берлиоз Гектор — 18, 101, 103,  
 104  
 Бетховен Людвиг ван — 3—5,  
 8, 28, 30, 42, 46, 81, 82, 90,  
 99, 102, 103, 106, 133, 140,  
 153, 160, 169, 186, 187, 214,  
 259, 283  
 Бизе Жорж — 107, 186  
 Бовуар Симона — 4  
 Боккаччо Джованни — 124, 223  
 Бородин Александр Порфирье-  
 вич — 12, 16, 17  
 Брамс Йоханнес — 5, 44  
 Брейгель (Brueghel) Питер  
 Старший — 6  
 Бриттен Бенджамин — 16, 30,  
 90, 140, 259, 271

\* В указателе даны страницы основного текста книги (с 3 по 308). Составитель указателя — Н. Н. Григорович.

- Брукнер Антон — 90, 259  
 Бруно Джордано — 6  
 Брянцева Вера Николаевна — 26  
 Бузенелло Франческо — 78, 265, 266, 269, 272, 274, 281, 300, 303  
 Буланже Надя — 23
- Вагнер Рихард — 3, 12, 17—19, 140, 186, 210  
 Вамберри Армин — 14  
 Ван дер Боррен Шарль — 23  
 Вебер Карл Мария — 12, 101  
 Вега Карпью Лопе Ф. де — 243  
 Векки Ораццо — 89  
 Вендрамини — 76  
 Вендрамини Паоло — 228  
 Венедиктов Александр Иванович — 26  
 Верди Джузеппе — 263  
 Верт Жакес де — 57, 62, 63, 74, 106, 110, 115—117, 120  
 Виадана Лодовико Гросси да — 57, 140  
 Видор Шарль Мари — 90  
 Вила Лобос (Villa-Lobos) Эйтор — 17, 18  
 Вилларт (Willaert) Адриан — 63, 87  
 Винтерфельд Карл — 11  
 Винченцо I Гонзага — 51, 55, 56, 58, 67, 184—186, 266  
 Винченцо II Гонзага — 266  
 Вичентино Никола — 87, 92  
 Воан Уильямс (Vaughan Williams) Ралф — 16, 173  
 Вольф Гуго — 125
- Габриели Андреа — 89  
 Габриели Джованни — 5, 11, 62, 158, 260  
 Гаджибеков Узеир — 19  
 Гайдн Франц Йозеф — 53, 81, 170, 283  
 Галилеи Винченцо — 38, 44, 106, 141  
 Гальяно (Gagliano) Марко да — 219
- Гастольди Джованни (Джакомо) — 57, 62  
 Гафорио Франчино — 37  
 Гварини (Guarini) Джамбаттиста — 43, 55, 96, 116, 117, 120, 124—126, 133, 137, 146, 149, 159, 174, 178, 225  
 Гварнери — 48  
 Гейне Генрих — 100, 101, 271  
 Гендель Георг Фридрих — 8, 89, 90, 154, 169, 197, 264, 290, 292, 302  
 Гершвин Джордж — 17, 18  
 Гете Иоганн Вольфганг — 16, 101, 271  
 Главан (Glareanus) — 28, 37  
 Глинка Михаил Иванович — 16, 17  
 Глюк Кристоф Виллибальд — 55, 169, 179, 183, 268, 282—284, 302  
 Гомберт Николас — 63, 259  
 Гомер — 43, 239, 248  
 Гонзага — 48, 51—54, 56, 71, 73, 172, 219, 267  
 Гранди Алессандро — 74  
 Гретри Андре Эрнест Модест — 298  
 Григ Эдвард — 16  
 Грильпарцер Франц — 187  
 Гримани — 71, 76  
 Гуальберто Джованни — 186  
 Гульельмо — 55  
 Гуммель Иоганн Непомук — 5
- Давари С. — 3  
 Давид Фелисьен — 15  
 Даллапиккола Луиджи — 23  
 Данстепл (Данстейпл) (Dunstable, Dunstaple) Джон — 20, 63  
 Данте Алигьери — 12, 42, 210  
 Дворжак Антонин — 15  
 Дебюсси Клод — 15, 18, 19, 23, 104, 107, 205  
 Делла Валле Пьетро — 38  
 Дент Эдуард — 24  
 Дезуальдо ди Веноза Карло — 20, 45, 74, 84, 89, 107, 122, 140,  
 Джонсон Бен — 271  
 Джустиннани — 71

- Дони Джованни Баттиста — 38, 106, 145  
 Драйден (Dryden) Джон — 271  
 Дункан (Duncan) Рональд — 271  
 Дюкоруа (Du Cauroy) — 59  
 Дюфай (Dufay) Гийом — 20, 29, 63
- Еврипид — 178
- Жанекен (Janequin) Клеман — 20, 109, 158  
 Жоскен Дебре (Josquin Després, Josquin des Prés) — 5, 20, 29, 32, 37, 63, 92
- Инженъери Марк Антонио — 48—50, 63, 87, 95, 96, 251, 252
- Кавалли Франческо — 74, 166, 198, 281, 282  
 Кавальери Эмилио де — 56, 178  
 Кальдерон Педро — 243  
 Калькбреннер Фридрих — 5  
 Кальцабиджи Ранъери Симоне Франческо Мариа — 179, 268  
 Караев Кара — 19  
 Каттанео Клаудиа *см.* Монтеверди Клаудиа  
 Каччини Джулио — 56, 63, 66, 67, 123, 141, 142, 178  
 Киабрера Габриелло — 147  
 Клеменс-нон-Папа (Clemens non Papa) — 63  
 Кодай (Kodaly) Зольтан — 17  
 Контарини — 71  
 Коппини Аквилано — 133  
 Корелли Арканджело — 8, 32  
 Корси Якопо — 35, 66  
 Куссмакер (Coussemaker) Эдмон Анри — 11  
 Кшенек (Křenek) Эрнст — 18, 23
- Ларю (Lague, de La Rue) Пьер де — 63  
 Лассо Орландо ди — 5, 30, 32, 62
- Левашева Ольга Евгеньевна — 26  
 Лежен (Le Jeune) Клоден — 59  
 Леппард Раймонд — 285  
 Ле Ру (Le Roux) Морис — 59  
 Лермонтов Михаил Юрьевич — 50  
 Либман Михаил Яковлевич — 26  
 Ливанова Тамара Николаевна — 26  
 Лист Ференц — 101, 103  
 Лопе де Вега *см.* Вега Карпью Лопе Феликс де  
 Лудзаски (Luzzaschi) Лудзаско — 63  
 Людовик XIV — 231  
 Люлли Жан Батист — 32, 59, 197, 198, 231
- Мазель Лев Абрамович — 304  
 Мак-Доуэлл Эдуард — 15  
 Малипьеро Франческо — 22, 23, 98  
 Манелли Франческо — 77, 228  
 Маренцио Лука — 45, 56, 63, 74, 89, 117, 122, 140  
 Марилиани Эрколе — 226  
 Марино Джамбаттиста — 43, 125, 144, 149, 150, 159  
 Мартинелли Катарина — 220  
 Машо Гильом де — 5, 20  
 Медичи Маргарита — 226  
 Мейербер Джакомо — 12  
 Мендельсон-Бартольди Феликс — 100, 101  
 Мериме Проспер — 107  
 Меруло Клаудио — 48, 62  
 Мессиаен (Messiaen) Оливье — 90, 259  
 Метерлинк Морис — 107  
 Мийо (Milhaud) Дариус — 18  
 Микеланджело Буонарроти — 6, 84  
 Мильтон Джон — 12, 271  
 Мольер Жан Батист — 12  
 Монте Филипп де — 20, 62  
 Монтеверди Балдассаре — 47, 48, 50, 53  
 Монтеверди Джулио — 48, 51, 53, 59, 62—64  
 Монтеверди Клаудиа — 53, 56, 69, 122, 219

- Монтеверди Маддалена — 47  
 Монтеверди Массимилиано — 74, 75  
 Монтеверди Франческо — 75  
 Моралес Виктор — 20  
 Моранди Бернардо — 229  
 Моцарт Вольфганг Амадей — 3, 8, 28, 30, 50, 53, 78, 90, 106, 149, 153, 169, 195, 259, 264, 271, 283, 284, 291, 292, 294, 302, 308  
 Мочениго (Mocenigo) Жиролами — 71, 228, 231  
 Мусоргский Модест Петрович — 12, 16, 19, 104, 265  
 Мутон (Mouton) Жан — 63  
 Мюссе Альфред де — 101  
  
 Нерон — 265  
  
 Обер Даниель Франсуа Эспри — 102  
 Обрехт Якоб — 20, 29, 92  
 Овидий Публий Назон — 43, 179  
 Оккегем (Okeghem, Ockegheim) Йоханнес — 20, 29, 63  
 Орф Карл — 23  
  
 Палестрина Джованни Пьерлуиджи — 6, 11, 19, 30, 32, 44, 55, 62, 84, 89, 90, 259  
 Паллавичино Бенедетто — 51, 57, 122  
 Паоли Доменико де — 22  
 Педрелл Фелипе — 16  
 Пезенти Мартино — 74  
 Пери Якопо — 56, 63, 66, 67, 123, 141, 178, 185  
 Перотин (Perotinus) — 20  
 Перселл (Purcell) Генри — 32, 149, 166, 171, 186, 197, 268, 271, 302  
 Петрарка Франческо — 42, 43, 151, 157, 159, 162  
 Полициано Анджело — 171  
 Прокофьев Сергей Сергеевич — 8, 19, 173  
 Прюньер Анри — 59  
 Пуленк Франсис — 18  
  
 Пушкин Александр Сергеевич — 16, 50, 107  
  
 Равель Морис — 160  
 Рамо Жан Филипп — 298  
 Расин Жан — 12  
 Рахманинов Сергей Васильевич — 8  
 Регер Макс — 90  
 Редлих Ганс — 24  
 Респиги Отторино — 23  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич — 12, 16, 17, 103  
 Ринуччини Оттавио — 56, 66, 78, 124, 146, 157, 159, 178, 179, 219, 220, 223  
 Роветта Джованни — 74  
 Ронсар Пьер де — 6, 12, 35  
 Роре Чиприано де — 48, 62, 63, 87, 110  
 Росси Саломоне — 57, 195  
 Россини Джоаккино — 102, 149, 291  
 Рубенс Питер Пауль — 55  
 Руффо Винченцо — 87  
  
 Сабольчи (Szabolcsi) Бенце — 58  
 Сви́дeрская Марина Дмитриевна — 26  
 Сенека Луций Анней — 265  
 Сен-Санс Камиль — 15  
 Сервантес де Сааведра Мигель — 12, 243  
 Скарлатти Алессандро — 32, 149  
 Скрыбин Александр Николаевич — 19  
 Софокл — 178  
 Станиславский Константин Сергеевич — 273  
 Стендаль — 4  
 Стравинский Игорь Федорович — 8, 18, 21, 22, 30, 90, 259  
 Страдивари Антонио — 48  
 Стриджо Алессандро (старший) — 56, 57  
 Стриджо Алессандро (младший) — 57, 69, 78, 79, 174, 179, 182, 187—190, 226, 227, 229, 257  
 Строчи — 78, 81, 228

- Тассо Торквато — 6, 43, 55, 76,  
84, 96, 108—110, 115, 117, 121,  
124, 126, 146, 149, 158, 159,  
178, 226, 231, 232  
Тацит Публий Корнелий — 43,  
266  
Тер-Татевосян Джон Гургено-  
вич — 19  
Тищенко Борис Иванович — 23  
Триссино Джованни Джор-  
джио — 86  
Трон — 76
- Уэстроп (Westrup) Джек — 24
- Фарнезе Одоардо — 226  
Феллини Федерико — 188  
Фердинандо Гонзага — 229, 235,  
266  
Феррари Бенедетто — 43  
Феррари Керубино — 187  
Фетис Франсуа Жозеф — 187  
Фогель Эмиль — 3  
Фоллини Федерико — 56, 57,  
223  
Фоскарини — 71  
Франк Сезар — 90  
Франческо Гонзага — 185
- Хаксли (Huxley) Олдос — 4  
Хачатурян Арам Ильич — 19,  
102  
Хиндемит Пауль — 18, 19, 23
- Царлино Джозеффо — 37, 38,  
62, 63
- Цинцадзе Сулхан Федоро-  
вич — 19
- Цумштег Иоганн Рудольф —  
102
- Чайковский Петр Ильич — 3, 5,  
42, 44, 107, 149, 174  
Чегодаев Андрей Дмитрие-  
вич — 26  
Чехов Антон Павлович — 42
- Шекспир Уильям — 3, 4, 6, 12,  
21, 77, 84, 174, 195, 307  
Шенберг Арнольд — 242  
Шиллер Фридрих — 101, 271  
Ширинян Рузана Карповна —  
26  
Шопен Фридерик — 8, 12, 68,  
103, 104, 169, 170  
Шостакович Дмитрий Дмит-  
риевич — 19, 42, 140, 160  
Шраде Лео — 24, 43  
Штраус Рихард — 137  
Шуберт Франц — 5, 12, 42, 50,  
90, 101, 102, 125, 149, 169, 170,  
200, 271  
Шуман Роберт — 12, 101, 125  
Шютц Генрих — 74, 254
- Эйзенштейн Сергей Михайло-  
вич — 188  
Эйтнер Роберт — 3  
Энди Винсент д' — 22, 23, 279  
Энеску Джордже — 17  
Эстергази — 53  
Эсхил — 178
- Ярустовский Борис Михайло-  
вич — 26

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Глава первая.</i> Монтеверди и двадцатый век . . . . .	3
<i>Глава вторая.</i> Путь художника . . . . .	27
<i>Глава третья.</i> Мадригалы . . . . .	81
<i>Глава четвертая.</i> «Орфей» . . . . .	169
<i>Глава пятая.</i> Между первой и последней оперой . . . . .	218
<i>Глава шестая.</i> Духовные произведения . . . . .	250
<i>Глава седьмая.</i> «Коронация Поппеи» . . . . .	263
Примечания . . . . .	309
Хронограф жизни и творчества . . . . .	311
Краткий список произведений . . . . .	313
Краткая библиография . . . . .	316
Указатель имен . . . . .	318

**Валентина Джозефовна Конен**

**КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ**

Редактор А. Сеславинская. Художник Е. Никитин.  
Худож. редактор В. Антипов. Техн. редактор Ю. Вязьмина.  
Корректоры М. Кроль и Г. Кириченко

Сдано в набор 7/IX-70 г. Подписано к печати 26/II-71 г. А03876. Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 10,43. (Усл. п. л. 17,52). Уч.-изд. л. 17,15. Тираж 11 000 экз.  
Изд. № 1806. Т.п. 71 г. № 460. Зак. 248. Цена 1 р. 46 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Комитета по печати  
при Совете Министров СССР. Москва, Мало-Московская, 21.

Индекс 9-1-2

IP. 46K



ЦЕНА: \_\_\_\_\_  
150  
P. 46K