

Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко

Феномен творчества Джезуальдо рассматривается с точки зрения норм ренессансной эстетики и музыки и их отрицания. Выявлены некоторые принципиально важные моменты в трактовке многоголосия, отмечено появление интонации и ее особенности. Творчество Джезуальдо рассматривается в плане эволюции музыкального мышления.

Ключевые слова: Ренессанс, барокко, Карло Джезуальдо да Веноза, мадригал, многоголосие.

В эволюции художественных стилей смена одной эпохи другой редко имеет резкую границу. Чаще существует зона их параллельного движения, когда более ранняя находится еще в стабильной стадии расцвета, а новая исподволь набирает силы для последующего выхода на авансцену. В этих динамических процессах смены парадигмы трудно выделить какое-нибудь одно явление, одного композитора, о котором можно сказать, что он «закрыл» предшествующую эпоху. Однако на рубеже XVI и XVII веков можно наблюдать такой феномен в лице Карло Джезуальдо да Веноза.

Мадригалы Джезуальдо, созданные между 1594 и 1611 годами, даже на фоне ярких образцов хроматического мадригала второй половины XVI века поражают силой экспрессии и необычайной оригинальностью музыкального языка¹. Однако чем глубже слушатель погружается в его музыку, тем более понимает, что она возникла из сочетания смелого, даже дерзкого прорыва в сферу рождающегося барокко и опоры на наиболее устоявшиеся принципы уходящего Ренессанса. Достигнутая при этом цельность авторского стиля ставит вопрос о том, в каких ракурсах проявляют себя особенности музыки обеих эпох.

¹ О развитии жанра мадригала в XVI столетии см.: Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 55–97.

Мне представляется, что важным аспектом изучения роли творчества Джезуальдо является рассмотрение его с точки зрения формирования интонации (в асафьевском понимании этого слова). По существу именно интонация определяет возникновение и особые формы вертикальных созвучий на основе мелодического движения каждого голоса. С одной стороны, это присущая прежней линейности плавность мелодической линии, усиленная хроматикой, с другой — резкие контуры скачков, внезапные паузы и другие признаки *stile concitato*. Новый характер вертикали, по моему мнению, также возникает из специфики интонационности образующих ее голосов. В сущности, в этом и проявляются принципы взаимодействия Ренессанса и барокко.

В данной статье для анализа избирается лишь один мадригал, что дает возможность проследить становление произведения в его процессуальности.

Джезуальдо сохранил все конститутивные свойства мадригала как лирического, камерно-вокального ансамблевого жанра. В то же время некоторые произведения отступают от ясного членения на строфы, строки, от периодичности. Нередко заметно тяготение к сквозной структуре, которая для ренессансных образцов не характерна.

Традиционен у Джезуальдо и круг образов, который можно определить как «муки любви». В ренессансной лирике это, так сказать, общее место. Однако мадригалы Джезуальдо отмечены особой напряженностью эмоционального тонуса. Это связано с тем, что он часто выступает и как композитор, и как поэт, то есть музыка и слово возникают одновременно².

Важнейшим новым качеством является особая чуткость Джезуальдо к произносимому слову, что привело к формированию нового явления — музыкально-речевой интонации. Изменяется мелодический рельеф, возрастает роль диссонанса. Здесь уже можно говорить о *stile concitato*.

Для подтверждения сказанного и определения масштабов нововведений Джезуальдо обращусь к мадригалу *Dolcissima mia vita* («Сладчайшая моя жизнь») из Пятой книги мадригалов — одному из наиболее совершенных образцов жанра у Джезуальдо.

Мадригал захватывает интенсивностью развертывания, напряженностью высказывания, красотой необычной гармонии. Как естественная речь воспринимается начальный оборот: *Dolcissima mia vita*. Его мелодическая ячейка определит интонационный строй, а ритмическая структура (симметричная:  со слабым окончанием соответственно тексту, см. приложение I) найдет отражение в строении произведения.

² См.: *Bianconi L.* Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10994> (дата обращения: 13.03.2013).

Первая фраза вводит в сложный эмоциональный мир мадригала: величественные мажорные аккорды, проникновенное звучание слова *dolcissima* (сладчайшая) — и щемящий ход на уменьшенную кварту, как скрытая боль. Здесь дан намек на будущие драматические коллизии. Диатонический полутон *d-es* преобразуется в хроматический *h-c*. С этого момента полутоновый ход будет играть решающую роль в интонационном развитии. Фраза как всплеск и откат волны: подъем к вершине и спад тремя ступенями *d-es*, *h-c*, *g-a* (тт. 1–5, см. приложение II).

Стройность экспозиционной фразы, ее интонационная точность поддержаны почти полной эквиритмичностью голосов. Каждый из них, сохраняя общий ритмический контур, может менять высотную линию.

Из первого полутона в следующей фразе выводится вопросительная интонация (тт. 9–11)³, проходящая затем через весь мадригал, текст которого насыщен вопросами⁴.

В эволюции начального мотива важен момент соединения восходящего и нисходящего движения (*c-c-cis-h-ais-ais*, тт. 15–17). Полутоновым восклицанием на более высоком уровне (*cis-d-g-a*, тт. 21–23) начинается средний раздел, который вносит значительный контраст. В издании всех мадригалов Джезуальдо, осуществленном С. Молиаро в 1613 году, в среднем разделе меняется метр — с $\frac{4}{2}$ на $\frac{4}{4}$ (ил. 1).

Ил. 1. Смена метра в среднем разделе мадригала *Dolcissima mia vita* в издании С. Молиаро (1613)

Стремительные скользящие взлеты⁵, завихрения, стреттные имитации призваны иллюстрировать «пылающие огненные волны» (*bel fuoco ond' ardo*). Крайняя степень возбуждения, смятения выражена в вопросительной интонации (ходы на кварту, сексту), во внезапных сменах темпа.

³ Она драматизируется благодаря патетическому пунктирному ритму и переключкам из партии в партию: *d-es-d-d-c*, *e-f-e-e-d*.

⁴ См.: «*a che tardate...*», «*perchè torcete il guardo?*».

⁵ Здесь впервые в мадригале на слог приходится восемь звуков.

Что является той силой, которая порождает основные свойства мадригала у Джезуальдо?

Можно утверждать, что это эмоция — что вполне соответствует сути барокко. Для эпохи барокко характерна страстность, яркость выражения чувств, их всепоглощающая сила. Внимание творцов сосредоточено на личности человека, на его внутреннем мире.

Для Джезуальдо — в силу характера его дарования — новые тенденции оказались очень близкими, а мадригал, как камерный вокальный жанр, — особенно подходящим для выражения тончайших нюансов чувств. В нем соединилась метрическая и фактурная свобода изложения, характерная для «фантастического стиля» клавирных пьес, и интонационная выразительность оперных арий и речитативов⁸.

Можно предположить, что жанр мадригала привлекал Джезуальдо также возможностью быть одновременно автором и музыки, и текста. Его дар требовал выражения через слово, которое провоцировало бы и оправдывало смелые поиски адекватного выражения эмоций. И Джезуальдо упивался этой свободой раскрытия глубин человеческой души. Для этого ему необходимо слово — как импульс творчества⁹.

Стоит еще раз посмотреть на «*Dolcissima*» под этим углом.

В тексте мадригала много восклицаний, упорных повторений, настоячивых вопросов, передающих внутреннее смятение, возбуждение. Естественно, мелодическая линия прерывиста, декламационна. Возволнованность речи отражена в остром мелодическом рельефе со скачками, во вторгающихся паузах, в преобладании кратких синтаксических единиц. Таков, например, заглавный мотив. В сущности, здесь процесс рождения интонации, причем во всей полноте ее понимания в XX веке. Она вырастает из «речения» — произнесения, пропевания слова. Внимание к слову (без внутрислоговых распевов) определяет краткость высказывания и делает его особенно заметным в многоголосной фактуре.

У Джезуальдо членение на отдельные слова — норма озвучивания текста в драматическом мадригале. При сравнении отношения к слову у него и у других композиторов конца XVI — начала XVII века заметно, что внимание сосредоточено прежде всего на передаче интонации. Как

⁸ На эти взаимосвязи обращает внимание и Л. Бьянкони: *Bianconi L. Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza / L. Bianconi // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10994> (дата обращения: 13.03.2013).*

⁹ Показательно в этом смысле сравнение мадригалов Джезуальдо с клавирными пьесами Трабаччи, Маке и других авторов, в которых сделана попытка найти новые гармонические связи. Отсутствие направляющего слова превращает их в ничем не оправданный эксперимент.

отмечалось, Джезуальдо членит текст на небольшие построения в одно-два слова. Для него мало характерна плавная, протяженная мелодическая линия — важнейший показатель ренессансного стиля.

Новый тип вокальной мелодики определяет и новые взаимоотношения голосов. Например, многоголосная фактура из кратких мотивов, фраз становится внутренне подвижной, а каждая партия хорошо прослушивается. В новой роли выступает и вертикальный параметр — созвучие. Гармония у Джезуальдо — одно из ярчайших средств выразительности. И в формировании ее особенностей существенную роль сыграла специфика интонации.

Описанный выше полутоновый ход становится импульсом для связи созвучий. У Джезуальдо последовательности еще кратки — от двух созвучий до одной-двух фраз.

Полутоны, естественно, связаны с хроматикой, которая активно развивалась у Джезуальдо. Хроматика выразилась, в частности, в возможности альтерации любой ступени звукоряда. В рассматриваемом мадригале возможности использованы максимально: три ступени имеют по два знака альтерации и четыре — по одному (*c-cis-des-d-dis-es-e-f-fis-ges-g-gis-as-a-ais-b-h*)¹⁰. Замечательно, что у Джезуальдо присущая диатонике легкость образования временных устоев не только сохранилась, но и стала основой гармонических последований.

Само созвучие всегда имеет как предшествующие, так и последующие мелодические связи. Аккорд не существует сам по себе, так сказать, вообще. Он возникает в процессе, инициированном интонацией, нередко формируется постепенно, из сближения, соединения, «прилаживания» голосов друг к другу¹¹. Краткие мотивы, которые сами по себе не способны развернуться в более или менее протяженную линию, складываются в многоголосную «мелодию» благодаря полифонической комплементарности фактуры и «застреванию» голосов (см., например, окончание первой фразы тт. 4–5, начало второй строки тт. 9–11). В таких тесных пучках даже один-два звука — уже событие.

Что касается структуры мадригала, то с самого начала намечается тип движения, который может быть определен как «волна». В мадригале она представлена так: короткий подъем на гребень, вершина и долгий откат

¹⁰ Анализ природы хроматики мадригалов Джезуальдо см.: *Dahlhaus C.* Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos // *Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte.* Köln; Graz, 1967. Bd. 4. S. 77–97; *Bianconi L.* Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza; *Григорьева М.* Парадоксы Джезуальдо // *Израиль XXI* [Электронный журнал]. URL: <http://www.21israel-music.com/Gesualdo.htm> (дата обращения: 13.03.2013).

¹¹ Следует еще раз напомнить, что эти связи не проявляются в виде единой мелодии.

(масштабы могут быть разные, но пропорция остается неизменной). Такое строение в значительной мере подсказано особенностью стиха¹². Воскливания лишь подчеркивают такую интонационную кривую.

Признаки волнообразной структуры есть и в мадригале в целом. Так, начинается мадригал с «сильной» позиции — со светлого неспешного звучания двух трезвучий B-dur-Es-dur; средний раздел контрастирует по темпу, фактуре, размеру; последний раздел, в котором начальный импульс мадригала исчерпывается, является «слабой» позицией.

В строении мадригала есть, с одной стороны, признаки контрастной трехчастности¹³ и, таким образом, дискретности, а с другой — заметна волнообразная структура, которой свойственна связность. Это взаимодействие разных принципов присутствует в каждом мгновении развертывания произведения.

Например, первая и вторая строки в тексте разделены (обращение и вопрос), но при этом непосредственно связаны в музыке: вторая выведена из первой полутоновой интонации, которая порождает прежде не появлявшиеся имитации. Они рассредоточивают голоса, дробят фактуру.

Наиболее яркое проявление членения — контрастная средняя часть. Бурная, мятущаяся, она на пике кульминации сливается с противоположным по эмоции заключением. Вновь восстанавливается связность как главенствующий принцип.

И погружение в одно состояние, и, в то же время, вторгающиеся внешние эмоциональные всплески укрупняют драматургический план произведения. Композитор решает сложную задачу — передает состояние полной поглощенности сильнейшим чувством, что ведет к известным преувеличениям. Между тем, приемы для выражения драматизма действенного типа еще не сложились. В частности, не было, так сказать, «крещендирующей» динамики — нарастаний, ведущих к кульминации и разрешению конфликта¹⁴. Повторю, что в мадригале каждый порыв начинается с наиболее высокой точки — и постепенно никнет. Показательна в этом отношении главная кульминация мадригала, совпадающая с началом последнего раздела. Это — самый долгий откат и полное истаивание (т. 47). Тема одержимости страстью, балансирования на грани жизни и смерти, между страданием и блаженством, характерна для барокко.

¹² Также и свойствами итальянского языка, для которого характерны ударения на предпоследнем и третьем с конца слоге.

¹³ Следует сопоставить приведенную выше ритмическую схему с описанной структурой трех частей.

¹⁴ Историческая эволюция «динамического синтаксиса» представляет собой отдельную проблему. Эпоха Джезуальдо — период зарождения динамических принципов Нового времени.

С мадригалом *Dolcissima mia vita* можно сравнить скульптуру Бернини «Экстаз святой Терезы», созданную в 1645–1652 годах,— самое прославленное произведение мастера. Эмоционально «Экстаз» особенно близок заключению мадригала Джезуальдо, с его несравненной красоты гармонией. Оба творца достигли вершин мастерства в воплощении чувств, прежде неведомых искусству (ил. 3).



Ил. 3. Бернини. «Экстаз святой Терезы»

Стремление к эмоциональной цельности мадригала потребовало от композитора использования ряда приемов. Так, например, в сложное взаимодействие вступают принцип дискретности (то есть раздельности) и принцип континуальности (непрерывности). Для поддержания связности ослабляется естественная раздельность поэтического текста¹⁵. Непрерывность достигается благодаря намеренной связке конца одной строки с началом следующей.

Как уже упоминалось, связность, протяженность характеризуют и фактуру. Из отдельных интонаций, слов, из частого вступления и исчезновения голосов образуется построение настолько цельное, что возникает впечатление единой линии, внутренне постоянно обновляющейся. Это умение длить разворачивание у Джезуальдо, несомненно, инспирировано глубиной и интенсивностью чувства. Композитору удалось сохранить в новых формах исконное свойство европейского многоголосия — его линейность. Восходящая к григорианскому хоралу, достигшая вершины развития в музыке Высокого Возрождения, у Джезуальдо она из формы изложения стала принципом мышления.

Особенно интересны формы проявления связности, через мелодическую интонацию, — в гармонии. Полутоновый шаг у Джезуальдо открыл мир новых созвучий, которые будут осваиваться в последующие столетия. Здесь есть необыкновенно утонченные сочетания аккордов, опирающиеся на полутоновые связи, но еще нет системы их организации.

В мадригалах Джезуальдо запечатлел момент перехода из одной эпохи в другую. Отсюда перекрестные связи стилевых признаков. Так, показатель прежнего стиля действует в иной, чем прежде, области. Например, плавность проявляется не в высотной и ритмической сфере, а в формировании «суммарной» фактуры. Точно так же высотное поступенное движение, типичное для строгого стиля, переходит в постепенность вступления голосов (и, тем самым, заполнения диапазона). То есть тот или иной принцип переходит на иной масштабный уровень.

В музыкальном произведении — как в волшебном зеркале¹⁶ — отражены преобразования в художественном мышлении в целом. Невольно возникает параллель: музыка Джезуальдо и творчество Бернини (несколько более позднее по времени). Особенно интересна ранняя его работа «Аполлон и Дафна» (1622–1625, *ил. 4*).

¹⁵ Например, отсутствие в тексте, так сказать, «сюжета»; вместо него — вздохи, восклицания, вопросы, повторения слов как заклинаний.

¹⁶ Также символ барокко.



Ил. 4. Бернини. «Аполлон и Дафна»

Главное в этой группе — полихронность. В пространстве сосуществуют прошлое (Аполлон, преследующий нимфу), настоящее мгновение (ускользающая Дафна) и будущее (возникающий лавр). Бернини облек в художественный образ саму суть новой эпохи, открывшей движение (в том числе в скульптуре), динамику времени, чудо превращения. Художник в одновременности пространства соединил прошлое, настоящее и становящееся будущее и, что еще более замечательно и абсолютно ново, ухватил момент собственно перехода из одного качества времени в другое.

Джезуальдо, несомненно, занимает особое место в искусстве на стыке Возрождения и барокко. В сущности, он открыл путь, который вел в совершенно иной музыкальный мир — мир рождающейся оперы, но сам туда не вошел. Масштаб его творчества — замкнутого, интровертного в сопо-

ставлении с репрезентативностью, экстравертностью оперы — не предполагал такой метаморфозы¹⁷.

Сосредоточенная разработка пятиголосного мадригала исчерпала его возможности. Жанр, насыщенный новыми находками, стал областью своего рода экспериментов, результаты которых проявились затем в других сферах творчества. К ним можно отнести новое понимание музыкального времени, что отразилось на структуре.

Организация времени более всего проявилась в относительно кратких построениях, формирующих целое. Однако, например, мадригал *Dolcissima* скрепляется аркой, переброшенной от начала к заключительной части. Связь образуется благодаря яркой, лаконичной интонации, которая пронизывает всю многоголосную фактуру в ее развитии. Появление качественно нового композиционного компонента, интонации, позволяет считать этот момент поворотным в европейской музыке.

Литература

1. *Дубравская Т.* Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 55–97.
2. *Григорьева М.* Парадоксы Джезуальдо // Израиль XXI [Электронный журнал]. URL: <http://www.21israel-music.com/Gesualdo.htm> (дата обращения: 13.03.2013).
3. *Bianconi L.* Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10994> (дата обращения: 13.03.2013).
4. *Dahlhaus C.* Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos // Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte. Köln; Graz, 1967. Bd. 4. S. 77–97.
5. *Watkins G.* Gesualdo: The man and his music. 2nd edition. Oxford University Press, 1991. 444 p.

¹⁷ Опера предполагает еще и зрительный ряд. Музыкальный же язык потребовал упрощения, что и осуществил Монтеверди.

Приложение I

Текст мадригала *Dolcissima mia vita*

Dolcissima mia vita,
 a che tardate la bramate aita?
 Credete forse che'l bel foco ond' ardo
 sia per finir perché torcete il guardo?
 Ahi, non fia mai che brama il mio desire:
 o d'amarti, o morire.

Перевод

Сладчайшая моя жизнь,
 зачем Вам медлить, не подать мне помощь?
 Ужель Вы мните, что любовный огонь мой угаснет сам,
 раз взор Вы отвратите?
 Ах, кабы век желанья мне не ведать —
 Вас добиться, иль погибнуть!¹⁸

Приложение II

Dolcissima mia vita

Dal 5° libro dei madrigali, Venezia 1611

Carlo Gesualdo

Soprano I
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta, mia

Soprano II
 Dol - cis - si - ma mia vi - - ta,

Contralto
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta mia

Tenore
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta

Basso
 Dol - cis - si - ma mia vi - ta mia

¹⁸ Перевод И. А. Лихачева.

7

vi - ta, a che tar.da - te

mia vi - ta, a che tar.da - te

vi - ta, a che tar.da - te, tar.da -

mia vi - ta, a che tar.da - te, a che tar.da -

vi - ta, a che tar.da -

14

la bra - ma - te.a - i - ta a - i -

la bra - ma - te.a - i - ta a - i -

te la bra - ma - te.a - i - ta, a -

te la bra - ma - te.a - i - ta, a - i -

20

ta? Cre - de - te for - se on - d'ar -

ta? Cre - de - te for - se on -

ta? Cre - de - te for - se che'l bel fo - - - co

i - ta? Cre - de - te for - se che'l bel fo - - - co

ta? Cre - de - te for - se

26

do on d'ar do sia
 d'ar do on d'ar do
 on d'ar do
 che'l bel fo co.on d'ar do
 che'l bel fo co.on d'ar do

30

per fi.nir, sia per fi.nir per.ché tor.ce
 sia per fi.nir per.ché tor.ce te'l guar.do, tor.ce te'l
 sia per fi.nir, sia per fi.nir per.ché, per.ché tor.ce
 sia per fi.nir per.ché tor.ce te'l
 sia per fi.nir per.ché tor.ce

34

te'l guar.do, per.ché tor.ce te'l
 guar.do, per.ché tor.ce te'l
 te'l guar.do, per.ché tor.ce te'l guar
 guar.do, per.ché tor.ce te'l
 per.ché tor.ce te'l guar

39

guar - do? Ahi, non fia mai che bra -

guar - do? Ahi, non fia mai

- do? Ahi, non fia mai che bra

guar - do? Ahi, non fia mai che bra - - -

- do? Ahi, non fia mai che

44

- - - ma il mio de - si - re O d'a -

che bra - - ma il mio de - si - re O d'a -

- - ma il mio de - si - re O d'a -

ma il mio de - si - re O d'a -

bra - - - ma il mio de - si - re O d'a -

49

mar - ti, o d'a mar - ti o mo - ri - re,

mar - ti, o d'a mar - ti o mo - ri - re,

mar - ti, o d'a mar - ti o mo - ri -

mar - ti, o d'a mar - ti o

mar - ti, o d'a mar - ti o mo - ri - re

