

Вадим Ракочі Vadym Rakochi

кандидат мистецтвознавства, викладач відділу
«Теорія музики» Київської муніципальної
академії музики ім. Р.М. ГлієраPhD in Art Criticism, Lecturer at the Department
of Music Theory at the R. Glier Kyiv Municipal
Academy of Musice-mail: vr99@ukr.net | orcid.org/0000-0003-4025-2213

Концертність та її трансформація у мадригалах Клаудіо Монтеверді

Concerto and its Transformation in Claudio Monteverdi's Madrigals

Анотація. Численні дослідження мадригалів К. Монтеверді присвячено питанням стилю, порівнянню підходів різних композиторів до жанру та особливій атмосфері Мантуї. Водночас прояв концертності у мадригалі та зміни її первинного трактування протягом першої половини XVII століття належать до маловивчених питань. Цим зумовлено основну мету статті: аналіз формування сучасного розуміння концертності у мадригалах К. Монтеверді. Розуміння концертності — від простої констатації факту поєднання вокальних та інструментальних ліній із акцентом на солованні до контрастних протиставлень двох груп, неоднакових за рівнем технічної та емоційної складності — охоплює майже сто п'ятдесят років. Посилення ролі концертного начала у мадригалах і зміни у його розумінні пов'язані як із бажанням щонайточніше втілити настрої віршів у музиці, так і з зумовленою цим потребою в нових тембрових поєднаннях та контрастних зіставленнях. Посилення експресивності *solo*, зокрема завдяки зростанню віртуозності і, як наслідок, більш яскрава опозиція решті виконавців та/чи інструментам, є рисами сучасного розуміння концертності. Вона стає інноваційним прийомом, який посилює авторське прочитання текстів і їхнє втілення у музичних звуках завдяки посиленню суперництва і контрастності на всіх рівнях мадригала. Старовинна основа мадригала не гальмує творчої фантазії, а стає підґрунтям для оновлення жанру, яке віддзеркалює нову музичну епоху.

Ключові слова: мадригал, концертність, соло, творчість Клаудіо Монтеверді.

Постановка проблеми. Композитори й дослідники вживають слова «концертність», «концертування» та «концерт» уже майже пів тисячі років — перші приклади використання *concerto* в музичних композиціях («Фантазія для двох лютень» Франческо да Мілано з позначкою *liuto in concerto*) можна знайти ще в середині XVI століття. За такий тривалий час змістовне наповнення *concerto* істотно змінилося, сфери використання відчутно розширилися, а частота вживання суттєво зросла. Та попри численні праці, присвячені етимології слова *concerto* [8; 10; 11] й визначенням концертності загалом [2; 15; 17], аналіз її прояву у творах композиторів кінця XVI — початку XVII століть здебільшого спорадичний.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях, присвячених митцям того часу, слова *concerto* та *concertato* трапляються дуже часто. Але їх використовують лише як складові у назвах творів О. Веккі [16], Л. Віадано [12] чи К. Монтеверді [4; 5] чи в дослідженнях «сакрального концерту» (*concerti ecclesiastici*) наприкінці XVI — на початку XVII століть. Водночас досить рідко досліджуваними є витoki концертності, мало уваги приділено

й виявленню ознак послідовної трансформації її змістовного наповнення — від перших десятиліть XVII століття і дотепер. Актуальність проблематики статті зумовлена тим, що перша половина XVII століття, коли закладаються основи теперішньої інтерпретації концертності, є найменш дослідженою в цьому аспекті.

Мета цієї праці — виявити риси концертності у її сучасному розумінні в мадригалах п'ятої–шостої книг К. Монтеверді. Вибір саме цих творів зумовлено тим, що у перших чотирьох книгах немає інструментальної партії. Починаючи з сьомої книги, наявність інструментальної складової — технічно, фактурно й тембрально різноманітної — стає обов'язковим елементом викладу. Тому найцікавішими для аналізу трансформації розуміння концертності є мадригали з «перехідних» п'ятої та шостої книг, у яких композитор, посилюючи концертне начало, залучає інструментальну партію лише в окремих творах, і в яких, на думку Еви Пінтер, «нова концепція звуку ясно вкорінилася» [14, с. 208].

Виклад основного матеріалу дослідження. У науковій літературі можна виділити два основні варіанти трактування концертності. Перший, поширений із кінця

XVI століття, домінував протягом XVII століття і мав цілком інший, ніж тепер, зміст. Називаючи твір *concerto* або *concertato*, митці наголошували власне на факті поєднання вокальних та інструментальних партій у творі за умови виділення окремого голосу [9, с. 26, 28]. Так само вважає і Майкл Талбот, додаючи, що «значення “погоджуватися” домінує у ранніх прикладах застосування іменника “концерт” стосовно сакральних композицій перших десятиліть XVII століття» [18, с. 35]. У такому трактуванні концертності також можна вбачати основу для майбутнього солювання окремого інструмента на тлі оркестру. Нехай навіть, як обережний натяк, на межі XVI–XVII століть оркестр ще тільки зароджувався, а інструментальна музика очевидно поступалася за своїм значенням вокальній. Тож *concerto* підкреслює різницю між хоровими композиціями за участі *basso ostinato* і вельми активним солюванням і творами *a capella*, без включення інструментів, з рідкісним солюванням і опорою на спів усіх чи майже всіх виконавців разом. Другий варіант концертності: опозиція двох сил, двох начал, двох інструментальних (або вокальних та інструментальних) груп, їхнє змагання, попри взаємозалежність і взаємопов’язаність. Одна з груп є складнішою в технічному та інструментальному аспектах, а друга — більш стримана й виважена. Таке розуміння концертності, загалом поширене й дотепер, формується протягом усього XVII століття, поволи витісняючи з ужитку перше.

Артур Гатченс вказує на збірку «*Concerti di varij strumenti musicali*» («Концерти для різних музичних інструментів», 1594) як на один із найперших випадків використання слова *concerto* у назві твору [9, с. 30]. Слід згадати навіть більш ранні випадки — наприклад, у Андреа та Джованні Габріелі «*Concerti per voci e strumenti*», («Концерти для голосів та інструментів», 1587) або в Адріана Банк’єрі «*Concerti ecclesiastici*» («Священні концерти», 1595). На початку XVII століття *concerto* у назвах творів вживають Л. Віадано й К. Монтеверді.

До середини XVI століття мотет і меса були основними жанрами ренесансної сакральної музики. Саме в цих жанрах творили Джованні П’єрлуїджі Палестріна й Орландо ді Лассо. Мотет не мав характерних визначальних рис, що дає змогу називати мотетами практично будь-які старовинні вокальні жанри, за винятком циклічної меси [17, с. 17]. Поява у середині XVI століття мадригала, поетичний текст якого викладено материнською мовою (*madre* — *matr*), знаменувало важливий етап в історії музики. Адже краще розуміння поезії, зокрема сучасної й написаної рідною мовою, сприяло наближенню мистецтва до мирян, давало змогу виявляти особисті й цілком зрозумілі кожному почуття, уникати узагальнень, притаманних старовинним біблійним текстам, використовуваним під час меси. Своєрідність мадригалу проявляється також у тому, що цей жанр найміцніше пов’язується з Італією і певною мірою з Великобританією, тож у кожній із цих країн композитори добирали вірші співвітчизників. Мадригалом, народженим серед аматорів, в останні десятиліття XVI століття зацікавилися про-

фесійні композитори. Лука Маренціо, Жак де Вер, Дон Карло Джезуальдо та Клаудіо Монтеверді, модифікуючи традиційні й відкриваючи нові музичні обрії, продовжили життя жанру. Це уможливило успішність його функціонування й у XVII столітті, попри появу нових барокових жанрів — опери й ораторії, які майже витіснили мадригал з авансцени до 1630-х років.

Мадригали К. Монтеверді вирізняються активним використанням хроматики, чітким взаємозв’язком змістовного наповнення тексту і втілення відповідного настрою у звуках, зумовленістю музичної форми поетичним текстом, що робить його жанром для «вираження найглибших почуттів» [4, с. 5]. Численні дослідники творчості К. Монтеверді аналізують його мадригали в різних аспектах. Серед найбільш ґрунтовних зазначимо кілька праць Девіда Арнольда [4; 5]. Сильові проблеми порушує Тім Картер [6]; космополітизм герцогського двору й особливу атмосферу Мантуї як стимул для творчих пошуків і знахідок розглядає Массімо Осці [13]; композиційні стратегії К. Монтеверді, Л. Маренці та С. Д’Інді (зокрема в аспекті ладу, використання дисонансів та хроматизмів) порівнює Грегорі Деккер [7]; трансформації жанру в усіх книгах визначає Валерія Жаркова [3]. Проте, фактично, ніхто з авторів зазначених праць не зосереджений на виявленні рис сучасного розуміння концертності у мадригалах К. Монтеверді та її трансформації протягом чотирьох десятиліть звернень композитора до цього жанру. Чи не єдиним винятком є стаття Е. Пінтер: концертне начало в мадригалах дослідниця пов’язує з новими вимогами композитора до звука. Особливо наголошується на бажанні композитора поєднати старовинну і довершену музичну форму п’ятиголосного мадригала та нову концепцію звука (людські голоси, інструменти *basso continuo* та посилення солювання) як довершений спосіб вираження експресії [14, с. 208].

Мадригали К. Монтеверді написані на оригінальні поетичні тексти. Спростовуючи звинувачення Д. М. Артузі у зраді тогочасним музичним принципам та естетичним ідеалам (ідеться про невідповідні дисонанси та нестандартні їх розв’язання, наприклад, в «*Cruda Amarilli*»), К. Монтеверді аргументував потребу в інших засобах виразності саме метою найкраще втілити експресію тексту в музиці [17, с. 35]. Очевидно саме тому композитор невинно трансформує жанр, зокрема вдаючись до цілком нового підходу до концертності. Саме під час цієї полеміки, яка є, мабуть, однією з найвідоміших у ранній музиці зіткнень «консервативного» критика та «прогресивного» композитора, формується визначення *prima pratica* (так К. Монтеверді визначає старі традиції) і *seconda pratica* (новий стиль). Сьогодні перший термін музикознавці зазвичай використовують, описуючи вокальну поліфонію Дж. Палестріни та інших композиторів XVI століття.

Включення партії *basso continuo* в шести останніх номерах п’ятої книги мадригалів (1605) мало велике історичне значення. У вступі до «*Cento Concerti ecclesiastici*» Л. да Віадана («Сто священних концертів» 1602) виклав «Правила» й обґрунтував нову техніку інструменталь-

ного супроводу. Очевидно, К. Монтеверді не оминув цього своєю увагою. Його перші чотири книги мадригалів написані для п'ятиголосного складу співаків *a cappella*, тож композиторові була доступна лише опозиція чоловічих і жіночих голосів або низьких та високих регістрів. Використання *basso continuo* дає змогу не лише зберегти, а й поглибити ступінь контрастів, не втрачаючи при тому сили звуку. Адже у випадку зіставлення голосів і, відповідно, наявності пауз в партіях, щільність викладу і гучність істотно змінюються. У випадку ж зіставлень групового інструментального і вокального тембрів загальна міць звучання та ступінь контрасту істотно зростає, як і вага тембру окремого голосу — з'являлась можливість зіставити голос не лише з іншими голосами, а й з інструментами. Це дозволяло відповідно до змін настрою поетичного тексту більш тонко регулювати силу звучання загалом.

Використання інструментів у хоровому творі відкриває й інші, крім тембрової, сфери контрастувань. Наприклад, зіставлення розцвіченої вокальної лінії та стриманої суворості інструменталіста, як, наприклад, в «*Ahi come a un vago sol*», коли орнаментика в партії соліста стає важливим засобом музичної виразності, посилюючи експресію. У такий спосіб підкреслено стриманий характер супроводу без прикрас додатково відтіняє партію соліста, поглиблюючи контраст. Типовий зміст віршів у мадригалах — любовні страждання. Тож швидко модуляція емоцій — від смутку й відсторонення до екстатичного стану — стає цілком співзвучною швидким фактурним, ладовим і тембральним контрастам.

На початку «*Ahi come a un vago sol*», активно взаємодіючи, солюють *quinto* і *tenore*. Сперечаючись й перебиваючи одне одного (що відтворено імітаціями, наприклад, тт. 1–3, 8–10), кожен із них ніби намагається довести щось своє. За мить — виснажені, вичерпавши сили, вони злагоджено звучать у терцію або сексту (тт. 4–6, 11–14). Часом лунає коротке *solo* (друге сопрано у т. 7), потім знову дует. Указані чергування фактур віддзеркалюють емоційний стан закоханих, надають ознак імпровізації. Імовірно, саме такі епізоди — зі швидкими змінами фактур, емоційними переключеннями, перманентними змінами тривалостей і при технічній складності, більш значній, ніж у випадку співу групи — поволи готують майбутні каденції солістів в інструментальних концертах. Примітно, що вони відсутні в інших мадригалах п'ятої книги, у яких *basso continuo* не використовується. Виклад із підкреслено частими *solis* формує нове прочитання жанру, надаючи йому ознак театральності та посилюючи сценічність дії. Трансформація мадригалу відбувається синхронно зі становленням опери, а отже відбувається процес їхнього взаємопроникнення, однією з ознак якого стає переосмислення концертного начала.

Його проявом стає відчутне поглиблення контрасту на всіх рівнях. Це відбувається, по-перше, завдяки контрасту і неоднаковій щільності викладу, яка стає визначальною композиційною рисою саме «концертних» мадригалів — із *basso continuo*. В «*Ahi come a un vago sol*» зіставлено два соліста і всі п'ять виконавців. У «*T'amo mia vita*» — *canto* і чотири інші голоси. Ефект посилює зі-

ставлення різних ладів у соліста і *tutti*. В «*E così a poco e poco*» (шестиголосний) — зіставляються дво- і триголосся. У процесі розвитку починають зіставлятися три і чотири, надалі — чотири і п'ять голосів зі швидким переходом до шестиголосся, яким завершується мадригал. Така гнучкість фактури, такі часті зміни кількості голосів, такі трансформації сили і щільності звучання є цілком новими для жанру мадригалу: відсутні у творах *a cappella*, вони стають характерною ознакою саме концертних мадригалів, знаменують трансформацію жанру, віддзеркалюють становлення *seconda prattica*.

По-друге, поглиблення контрасту відбувається завдяки технічно складній партії соліста зі стрибками в мелодії та постійним змінам ритмічного малюнку, яка зіставляється з відчутно більш простими — в інтонаційному та ритмічному аспектах — партіями виконавців у туттійних епізодах. Прояв концертності часто пов'язується саме з посиленням віртуозного начала [1, с. 6–7; 19, с. 4]. І саме у «концертних» мадригалах К. Монтеверді ми неодноразово бачимо це. Партії одного або двох солістів зазвичай значно складніші за рахунок використання дрібних тривалостей, вишуканого ритмічного рисунку, безперервних імітацій, які потребують філігранної техніки виконання через чисельні синкопи, заліговані ноти та шістнадцятки. Тож імпровізаційну манеру виконання, основою якої стає ускладнена ритміка, й охоплення голосом практично всього діапазону, слід вважати очевидним проявом сучасного розуміння концертності. Неоднаковий рівень складності безперечно пов'язаний із прагненням якнайточніше втілити настрій віршів. У багатьох мадригалах соліст втілює реальну людину, яка кохає, радіє, страждає, вмирає. А решта виконавців співчуває, поділяє радість, підтримує, захоплює центральний персонаж чи персонажів, виступаючи ніби об'єктивною стороною (виникають навіть певні асоціації з давньогрецькими виставами, коли хор виступав як коментатор, як голос автора). Тому у туттійних епізодах опорними є довгі тривалості, виклад більш виважений і спокійний, він менш емоційний і більш «об'єктивний», менш характерний. «Чому ж ти втік?», — запитують три низьких голоси рівними вісімками і четвертями. «У мене розбите серце», — відповідає *canto* розпачем візерунку вісімок та хроматизмами на тлі витриманого акорду у *basso continuo* («*Troppo ben più*», тт. 56–62). У цьому вельми характерному епізоді зіставлено різні настрої, лади, інтонації, щільність, тембри та ритмічний рисунок. Усе спрямовано на підкреслення стурбованості групи виконавців, яка співчуває стражданням соліста, намагається прояснити ситуацію, заспокоїти. Вони виступають як єдине ціле, кожен із трьох голосів не втілює свого погляду на ситуацію. Тому виклад спирається на акордову фактуру та рівні тривалості. Водночас партія соліста розповідає власну історію, від першої особи. Інакша чуттєвість зумовлює потребу в інших засобах виразності. Тож імпровізаційність, більша технічна складність, мінливість ритмічного рисунку стають прийомами, які дозволяють композиторові максимально тонко віддзеркалити у музиці зміст, можливо, навіть прихований зміст, кожного слова вірша.

Інший приклад — «*Amor se giusto sei*». У *solo* баса (тт. 13–21) використано пунктирний ритм, орнаментику шістнадцятками, низхідні стрибки на велику септиму (на межі тт. 14–15) і навіть на велику нону (т. 20), аби наголосити: «Я тебе кохаю!». Такі широкі й технічно складні стрибки та постійні зміни тривалостей (різні види пунктирів, довга тривалість, шістнадцятки, ціла нота) вирізняють саме партію соліста. Вони передають його екстатично-схвильований стан — це його особиста радість. Саме тому такий виклад не в характері викладу туттійних місць, які спираються на рівні послідовності вісімок, четвертинок й половинок, у них переважає плавний рух і невеликі стрибки — усе віддзеркалює більш об'єктивний тон решти виконавців, які закликають закоханих не стримувати почуттів.

У такий спосіб концертне начало виявляється не тільки завдяки різній складності партій соліста і групи виконавців, а й завдяки відмінностям душевного стану і настрою тексту: більш персоналізованого, з розповіддю про власні переживання і більш нейтрального, фонового. Це втілюється і напрямі мелодичного руху, ладовому нахилі тощо. У «*T'amo mia vita*» протиставлено низхідний (для соліста) і висхідний (для *tutti* — тт. 1–16) або висхідний (для соліста) й низхідний (для інструментальних голосів — тт. 22–23) мелодичний рух; опора на лад мінорного нахилу (соліст) і мажор (*tutti*); чуттєві й сумні двотактові заспіви *canto* та емоційно стримані й з нотками урочистості більш тривалі відповіді низьких голосів. Незмінною присутністю й постійним тембральним забарвленням інструментальна партія стає фундаментом для співаків, сприяє об'єднанню таких різних за щільністю й барвою тонів епізодів. Такі контрасти у партіях вокалістів були неможливими у творах *a cappella*. Саме тому включення *basso continuo* стає тим важливим структурним елементом, який уможливує трансформацію мадригалу.

У «*Troppe ben più*» солює *canto* (тт. 14–25). Висхідні секвенції, пунктирний ритм, перманентні зміни ладу у процесі експонування — усе втілює виразність соліста і вирізняє його на тлі групи. Контраст особливо чітко проявляється в останніх чотирьох тактах, коли вступає решта голосів. Вони (як і утриманий бас) утворюють гармонічний супровід соліста. З одного боку, це формує єдність двох начал: соліста і супроводу, лінеарності і акордики, ритмічної варіантності і незмінності. З іншого — це постійне суперництво. У такий спосіб ознаки подвійного змістовного наповнення слова *concerto* можна знайти ще на початку XVII століття. У «*Troppe ben più*» розвиток триває безперервно: пунктирна ритмічна формула і вісімки, імпровізаційність і горизонтальна спрямованість вектору руху соліста поволі сповнюють інші партії. Групу співаків відтепер відтіняє тільки інструментальний супровід. Це надає контрасту між солістом і чотирма співаками нових властивостей — співаків та інструменталістів. Звісно, опозиційність не надто виразна, і композитор, мабуть, не прагне поглибити цей контраст. Проте власне факт зіставлення вокального та інструментального тембрів посилює концертність, в її основі відтепер — «звуковий контраст,

який досягається завдяки поділу виконавців на дві групи, нормативно — це оркестр і соліст або група солістів» [15, с. 13]. У «*Troppe ben più*» контраст між партіями виконавців виявляється на двох рівнях: соліст і решта вокалістів; вокалісти та інструменталісти. Незалежно від рівня, ознакою «нової» концертності стає конкурування, нехай і дружнє, неконфліктне. Усе сприяє трансформації старовинного розуміння концертності і проростанню сучасного її інтерпретування завдяки проникненням елементів змагальності в музичну тканину. Попри всю обережність проявів, вони є очевидним новаторським прийомом і знаменують початок якісних змін у жанрі мадригалу.

Зазначені прийоми ще яскравіше проявляються в «*Amor se giusto sei*». Почергові *solì* (*canto*, *basso* та *tenore*) прикметні черговою знахідкою К. Монтеверді. Композитор щомиті змінює тривалості і власне тип руху в партії соліста, зіставляючи виклад у партії співака та інструментальний супровід, аби наголосити на відтінках настрою і точно відтворити зміст тексту. Наприклад, у тт. 4–5 інструментальну партію викладено вісімками, тоді як соліст — на половинні тривалості та чверті. У тт. 14–21 інструментальну партію записано лише цілими й половинними, вона виражена й спокійна. А *solo* басу вирізняється висхідним гамоподібним рухом, пунктирним ритмом і підкреслено схвильованим характером. Початкове *solo canto* містить також перегукування (т. 8–9), що демонструє активну участь інструментів у процесі музичного розгортання й відчутно вивисує їхню роль у творі загалом. Проаналізовані прийоми свідчать про новий ступінь взаємодії інструментів і співаків у межах винятково вокального (до початку XVII століття) жанру мадригалу. *Basso continuo* став настільки дієвим засобом музичної виразності, що композитор не лише дедалі активніше почав його включати до мадригалів (частково у шостому і повністю у сьомій–восьмій книгах мадригалів), а й дописав у наступних, більш пізніх перевиданнях, опціональну партію утриманого басу для всіх мадригалів четвертої і п'ятої книг.

Ще більш показовою в аспекті модифікації концертного начала слід вважати Шосту книгу, опубліковану 1614 року. К. Монтеверді чітко диференціює мадригали з *basso continuo* та без нього, вживаючи щодо перших підзаголовок — *Concertato*, відсутній у п'ятій книзі. Позначення було б цінним навіть у випадку розмежування мадригалів для хору *a cappella* і для хору та інструментального супроводу. Проте *concertato*, насамперед, вказує на інший підхід до солювання в композиції. У мадригалах, у назві яких цього слова немає, вельми щільна фактура викладу є незмінною й характерною рисою. Звісно, час від часу відбуваються розрідження до чотирьох або, як виняток, навіть до трьох голосів. Проте опора на п'ятиголосся і, відповідно, на досить щільну фактуру є непорушною нормою. Водночас «концертні мадригали» характеризуються ясным і частим виокремленням соліста на тлі *basso continuo*. Це дає змогу композитору контрастно зіставляти епізоди виключно хорові та з інструментальним супроводом, багатоголосні та одноголосні, а також різні фактури.

Концертність, проявом якої стає не сам факт поєднання вокального соло та інструментального супроводу, а посилення віртуозності партій та поглиблення контрастних зіставлень як утілення змагального начала, виявляється практично на всіх рівнях, набуваючи ознак продуманої композиційної стратегії.

У «концертних мадригалах» К. Монтеверді активно використовує діалог двох солістів. «*Una Dona fra l'altre*» розпочинає тенор; виклад спокійний, опора — на довгі тривалості. За кілька тактів музика стає більш емоційною, у партії з'являються пунктирні ритмічні формули та шістнадцятки. Щоб посилити драматичний ефект, композитор доручає матеріал іншому — контрастному — тембру (*alto*). Темброве зіставлення увиразнюється ладовим (дорійський — іонійський), що змінює характер викладу альту, додає йому більшої впевненості та блиску. Такою модифікацією мовлення підтверджується теза Давіда Шуленберга про те, що музика в мадригалах (на відміну від популярних *canzonetta* чи *villanesca*) лише зрідка повторювалася, а «та сама музика практично ніколи не використовувалася для інших слів» [17, с. 32]. Як і в мадригалах п'ятої книги, ритмічний рисунок у партії соліста є більш складним та індивідуалізованим, ніж у групи співаків. Ускладнення можуть виникати не з початку, а у процесі розвитку, як в «*A Dio Florida bella*»: шістнадцятки у тенора очевидно з'являються з метою драматизації образу й віддзеркалюють зміну характеру поетичного тексту.

У шостій книзі більш поширеним стає використання не одного, а двох солістів. Це утворює два основні способи експонування музичного матеріалу й відкриває шлях співіснуванню двох фактур викладу. Перший спосіб — це імітаційна техніка. Звісно, вона властива викладу будь-якого мадригалу й надалі залишається непорушною основою, на тлі якої відбуваються зазначені інновації. Але повернімося до солювання двох голосів. Контраст їхніх тембрів є очевидним і відтінки барв ясно прослуховуються. Опозиційність двох голосів може посилюватися додатковими чинниками. Наприклад, на початку «*Una Dona fra l'altre*» імітація є нетривалою, а контраст увиразнено завдяки використанню різних ладів. Цей прийом є вельми поширеним: можна також вказати на *canto* і *tenore* в «*A Dio Florida bella*», тт. 51–53. У «*Batto qui pianse*» (тт. 33–36) інтенсивність й емоційність перегукувань *canto* і *quinto* посилено висхідною секвенцією. Імітація підкреслено неточна: мала терція трансформується у велику, терція і кварта у початковому заклиці почергово підмінюють одна одну. Незмінний висхідний рух, тональні й ладові зміни у поєднанні з пунктирним ритмом надають розвитку інтенсивності і привносять відчутне змагальне начало, спрямовуючи рух до кульмінації, в якій два голоси починають перебивати один одного. Появі такого ефекту сприяє використання пунктирного ритму, з яким контрастує рівний виклад у партії другого голосу. Вичерпавши сили, обидва солісти поволі заспокоюються, повертаючись до співставлень реплік. Розрідженню сприяють паузи, які знову використовуються в партіях після вкрай насиченого викладу. Характер твору стає більш світлим і прозорим.

Точне, а не варійоване імітування може справляти інший ефект. На початку «*Qui rise Tirsi*» *canto* і *quinto* співають підкреслено гармонійно. Точна імітація, незмінність ладового нахилу, спокійний темп і тиха динаміка сприяють максимальному поєднанню двох голосів. Використання послідовного і синхронного рухів двох голосів може мати формотворчу функцію: на зміну імітації в тт. 1–8 «*Qui rise Tirsi*» приходять спів в інтервал. Репризнність підкреслюється також використанням шістнадцяток і схожістю кадансів, хоча й з опорою на різні звуки як стійкі (*pe* на початку і *la* в кінці). Інколи композитор залучає трьох солістів, ускладнюючи таким чином імітацію (тт. 61–70) «*Qui rise Tirsi*» (*canto, quinto, alto*). Попри ніжність і мелодійність, такі епізоди звучать більш драматично й емоційно сконцентровано, посилюючи контраст між *solo canto* і наступним дуєтом *canto* і *quinto* в терцію.

Поєднання двох голосів в інтервал сприяє єдності голосів за незмінності їхнього солювання на тлі інструментального супроводу. Це утворює другий спосіб презентації матеріалу солістами і дивовижне поєднання рис старовинного мадригалу XVI століття (імітаційна техніка) та *seconda pratica* із солюванням на тлі супроводу й затвердженням гомофонної фактури. І хоча приклади можна знайти у багатьох концертних мадригалах (крім згаданого «*Qui rise Tirsi*», можна вказати *canto* і *quinto* в «*Batto qui pianse*»), виклад в інтервал — менш поширений, ніж імітаційний. Особливістю такого експонування слід назвати чітке розмежування ліній співаків та інструментального супроводу *basso continuo*. Тобто акцент на контрасті людського голосу та інструментів проявляється більш рельєфно, стає важливішим засобом музичної виразності, ніж у випадку імітацій. Адаже в другій ситуації увага слухача зосереджується саме на контрастуванні двох солістів, а інструментальна партія — в їхній тіні. У випадку ж протиставлення мелодії (в інтервал) і *basso continuo*, увага зосереджується на двох елементах, і попри підпорядкованість, значення інструментальної партії зростає. Отже, у межах одного твору цілком успішно співіснують два способи презентації матеріалу — виклад вокальної лінії в інтервал та імітація і два розуміння концертності — соліст, вокальний ансамбль та інструменталісти, які злагоджено експонують твір разом, і вони як представники конкуруючих начал, які змагаються між собою.

Свідченням утвердження нового розуміння концертності стає сьома книга мадригалів (1619), яка має титульну назву *Concerto* і в якій, за спостереженням В. Жаркової, «Монтеверді формує нове розуміння жанру, перетвореного з інтимного та камерного в ефектний, театральний та концертний» [3, с. 95]. У сьомій книзі мадригалів К. Монтеверді виявляється новий спосіб контрастування: між мелодичним розспівом та речитативом. Речитатив поширений у *lettere amoroze* і є особливим різновидом монодії з вільно ритмізованою декламацією. Речитатив стає ще одним способом вияву індивідуальності соліста — через імпровізацію. Наприклад, в «*Lamento della ninfa*» для сопрано і трьох низьких чоловічих голосів. Цей мадригал має жанрові риси чакони: багаторазова басова поспівка

очевидно відтворює емоційний стан німфи, яка втратила свого коханого. Наприкінці чоловічі голоси паузують, й фея висловлює сум через *solo*. Лише невгамовний бас і далі відраховує плин секунд...

Надрукована 1638 року Восьма книга військових та любовних мадригалів знаменує поєднання ознак опери і мадригалу, проявом яких є посилення сценічного начала і ще більш виразні контрасти на різних рівнях. Д. Шуленберг називає Восьму книгу мадригалів «антологією різних композицій, включаючи багато коротких сценічних робіт» [17, с. 62]. Стівен Зопфі наголошує, що в пізніх мадригалах використання значних виконавських сил поєднується з солоїстичною манерою письма [20, с. 15]. Його проявом стає більша увага композитора до інструментального тембру, свідченням чого стають пошуки ідеальних комбінацій інструментів у кожній із трьох груп *basso continuo*. Вони змінюються від твору до твору, а у випадку залучення кількох хорів кожен може мати унікальний тембровий мікст інструментів. У такий спосіб К. Монтеверді, упродовж сорока років, перманентно трансформує жанр мадригалу, надаючи сакральному музичному жанру Ренесансу рис світського жанру епохи Бароко. Однією з найістотніших змін стає посилення інструментальної складової, проявом чого стає, зокрема, чіткий перелік інструментів для *basso continuo*.

Усе зазначене істотно трансформує мадригал. Відштовхуючись від засад *prima pratica*, К. Монтеверді поєднує старовинну музику і притаманний їй підхід до концертності з новими мистецькими тенденціями, одним із проявів яких є початок модифікації принципу концертності. Цим закладено підґрунтя для подальших творчих пошуків як у хоровій, так і в інструментальній музиці. Основними сферами, в яких найбільш повно виявляється трансформація нового змістовного розуміння концертності в мадригалах, є:

- солювання на тлі акомпанементу;
- ускладнення аж до віртуозності партії соліста;
- поглиблення контрастних протиставлень; посилення змагального начала.

Дуже різне за тривалістю й характером солювання рельєфно виділяється на тлі гармонії у викладі *basso continuo*. *Solo* може тривати лічені долі (*solo quinto* в «*Batto qui pianse*», т. 33) й десятки тактів (*solo* тенора в «*Misere Alceo*» — 32 такти). Партія тенора не є підкреслено складною технічно, тож саме наполегливість і незмінність викладу визначає її концертноподібний характер.

Посилення віртуозного начала в партії соліста вирізняє її порівняно з туттійними епізодами. Це відчутно сприяє привнесенню у виклад особистісного начала,

посилає щирість висловлювань, підкреслює, що соліст або солісти розповідають власну історію, яку вони пережили чи переживають просто зараз. Тож ускладнення орнаментики і технічності партії соліста відтворює душевний стан виконавця, точно віддзеркалює емоції, зокрема й приховані, у поетичному тексті. Згадаємо, наприклад, «*Qui rise Tirsi*», солісти — *alto* і *tenore*. Дрібні тривалості (майже відсутні за умови групового співу), висхідні та низхідні гамоподібні пасажі є характерними прийомами викладу їхніх партій. Поступово послідовності з чотирьох, восьми, десяти чи дванадцяти шістнадцятко проникають й до інших партій, що наділяє всіх виконавців рисами солістів (попри спів у групі). Найменш інтенсивні короткі тривалості в альта, який у такий спосіб набуває значення опорного й відтіняє верхню та нижню пари голосів.

Контрасти виявляються на багатьох рівнях. По-перше, між двома солістами — тт. 68–84 «*Presso in fiume tranquillo*», які, попри імітації, вельми часто паузують, виявляючи контраст двох голосів за тембром, чи на початку «*Una Dona fra l'altre*». По-друге, *solo*, дуєт і тріо, наприклад, в «*Una Dona fra l'altre*», тт. 1–29. По-третє, усіх і одного голосів: *tutti* (тт. 1–11), *solo alto* (тт. 12–25), *tutti* (тт. 26–33), *solo canto* (тт. 34–48) в «*Presso in fiume tranquillo*».

Ступінь контрасту можуть посилювати динаміка, регістр, протиставлення чоловічих і жіночих голосів, використання секвенцій, ладів різного нахилу, гомофонної та поліфонічної фактур та інші засоби музичної виразності. Усі засоби сприяють виявленню змагального начала, хоч би яким обережним і зародковим воно ще було.

Висновки. Прижиттєва популярність творів К. Монтеверді сприяла популяризації «нової» концертності та її поширенню. Розуміння *concerto* як власне факту поєднання вокалістів та інструменталістів, що домінувало на початку XVII століття, залишається основним. Та крізь нього поволі формується нове трактування *concerto* — як змагання, як опозиція різних начал (нехай і в межах співіснування співаків та виконавців на інструментах). Буде некоректним стверджувати, що нове розуміння концертності в мадригалах слід трактувати як віддзеркалення всієї культури XVII століття. Необхідно враховувати, що в цей час триває становлення опери й ораторії, а жанри арії чи канцонети, в яких імітаційна техніка не є основою експонування, привертають увагу публіки набагато більше, ніж старовинний мадригал, час якого добігав кінця. Проте для К. Монтеверді цей жанр став творчою лабораторією та експериментальним майданчиком, який дозволив італійцю втілити власне розуміння творчої свободи, однією з проявів якого стало вивищення й трансформація концертного начала.

Література

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Киев: Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. 19 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Москва: Тритон, 1929. 406 с.
3. Жаркова В. Б. Мадригали Клаудіо Монтеверді як феномен музичної культури XVII століття // Мистецтвознавство України. 2012. Вип. 12. С. 91–96.
4. Arnold D. *Monteverdi madrigals*. Seattle: University of Washington Press, 1969. 61 p.
5. Arnold D. *Monteverdi*. London: Dent, 1975. 212 p.
6. Carter T. Two Monteverdi Problems, and Why They Matter // *The Journal of Musicology*. 2002. Vol. 19. No. 3. P. 417–433.
7. Decker G. J. Strategies for Opposition, Ambiguity, and 'Amarilli' in the 'Seconda Pratica' Italian Madrigal // *Intégral*. 2014. Vol. 28/29. P. 181–219.
8. Hall R. Italian "Concerto" ("Conserto") and "Concertare" // *Italica*. 1958. Vol. 35. No. 3. P. 188–191. DOI:10.2307/477652.
9. Hutchings A. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber, 1961. 363 p.
10. Keys A. The Etymology of Concerto // *Italica*. 1971. Vol. 48. No. 4. P. 446–462. DOI: 10.2307/478315.
11. Kross S. Concerto — Concertare und Conserere // Dahlhaus C. (ed.) Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966. Leipzig: Kassel u. a., Bärenreiter, 1970. P. 216–220.
12. O'Regan N. Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico // *JSCM*. 2000. Vol. 6. No. 1. URL: <http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html> (Accessed: 06.14.2020).
13. Ossi M. The Mantuan madrigals and Scherzi musicali // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / Ed. by J. Whenham & R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 95–110. DOI: 10.1017/CCOL9780521875257.009.
14. Pintér É. New Elements of Vocal Style in the First Half of the 17th Century // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1980. Vol. 22. No. 1/4. P. 205–253. doi:10.2307/901997.
15. Roeder M. T. *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
16. Romanstein S. More than a madrigalist: the sacred choral music of Orazio Vecchi // *The Choral Journal*. 2017. Vol. 58. No. 5. P. 8–23.
17. Schulenberg D. *Music of the Baroque*. New York: Oxford University Press, 2001. 348 p.
18. Talbot M. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries // *The Cambridge Companion to the Concerto*. Ed. by S. P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 35–52.
19. Veinus A. *The concerto*. New York: Dover Publications, 1964. 317 с.
20. Zopfi S. Instrumentation of the Basso Continuo in Early Seventeenth-Century Vocal Music // *The Choral Journal*. 2008. Vol. 48. No. 8. P. 6–20.

References

1. Antonova, Ye. G. (1989) *Zhanrovyye priznaki instrumentalnogo kontserta i ikh pretvoreniye v predklassicheskiy period*. Ph.D. thesis abstract. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory.
2. Asafyev, B. (1929) *Kniga o Stravinskom*. Moscow: Triton.
3. Zharkova, V. B. (2012) 'Madryhaly Klaudio Monteverdi yak fenomen muzychnoyi kultury XVII stolittya', *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 12, pp. 91–96.
4. Arnold, D. (1969) *Monteverdi madrigals*. Seattle: University of Washington Press.
5. Arnold, D. (1975) *Monteverdi*. London: Dent.
6. Carter, T. (2002) 'Two Monteverdi Problems, and Why They Matter', *The Journal of Musicology*, 3(19), pp. 417–433.
7. Decker, G. J. (2014) 'Strategies for Opposition, Ambiguity, and 'Amarilli' in the 'Seconda Pratica' Italian Madrigal', *Intégral*, 28/29, pp. 181–219.
8. Hall, R. (1958) 'Italian "Concerto" ("Conserto") and "Concertare"', *Italica*, 3(35), pp. 188–191. DOI:10.2307/477652.
9. Hutchings, A. (1961) *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber.
10. Keys, A. (1971) 'The Etymology of Concerto', *Italica*, 4(48), pp. 446–462. DOI: 10.2307/478315.
11. Kross, S. (1970) 'Concerto — Concertare und Conserere' in Dahlhaus C. (ed.) Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966. Leipzig: Kassel u. a., Bärenreiter, pp. 216–220.
12. O'Regan, N. (2000) 'Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico', *JSCM*, 6(1), [online]. Available at: <http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html> (Accessed: 14 June 2020).
13. Ossi, M. (2007) 'The Mantuan madrigals and Scherzi musicali' in Whenham, J. and Wistreich, R. (eds.) *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 95–110. DOI: 10.1017/CCOL9780521875257.009.
14. Pintér, É. (1980) 'New Elements of Vocal Style in the First Half of the 17th Century', *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1/4(22), pp. 205–253. doi:10.2307/901997.
15. Roeder, M. T. (1994) *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press.
16. Romanstein, S. (2017) 'More than a madrigalist: the sacred choral music of Orazio Vecchi', *The Choral Journal*, 5(58), pp. 8–23.
17. Schulenberg, D. (2001) *Music of the Baroque*. New York: Oxford University Press.
18. Talbot, M. 'The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries' in Keefe, S. P. (ed.) *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 5–52.
19. Veinus, A. (1964) *The Concerto*. New York: Dover Publications.
20. Zopfi, S. (2008) 'Instrumentation of the Basso Continuo in Early Seventeenth-Century Vocal Music', *The Choral Journal*, 8(48), pp. 6–20.

Rakochi V.

Concerto and Its Transformation in Claudio Monteverdi's Madrigals

Abstract. Issues of style, comparisons of approaches of different composers to the genre, and particular atmosphere of Mantua lie in the core of numerous studies of Monteverdi's madrigals. At the same time, the appearance of concerto in the madrigal and changes in its interpretation during the first half of the seventeenth century are among the less studied aspects. This determines the main aim of the article: to analyze the formation of the modern understanding of a concerto in Monteverdi's madrigals. Modification of the meaning of a concerto was a prolonged process. It took almost one hundred and fifty years to change the understanding of concert: from simple acknowledgement of integration of vocal and instrumental lines are combined with an accent on solo and up to the contrasting of two groups which differ in their technical and emotional complexity. The strengthening of the role of the concerto principle in madrigals and modifications of its meaning are connected both with the desire to most accurately convey the mood of the poems in music, and with the consequent need for the new timbre combinations and depth of contrasts. As the expressiveness of the solo augments, in particular due to the growth of virtuosity and, as a consequence, a brighter setting off against other performers and/or instruments, the modern understanding of a concerto develops. A concerto becomes an innovative way to personify musical material and to bring a touch of rivalry into the madrigal thanks to the contrasts on different levels. The ancient foundation of the madrigal does not impose limitations on the creative imagination of the composer but constitute the basis for a renewed genre that reflects the beginning of a new musical era.

Keywords: madrigal, concerto, solo, compositions of Claudio Monteverdi.

Ракочи В.

Концертность и её трансформация в мадригалах Клаудіо Монтеверди

Аннотация. Многочисленные исследования мадригалов К. Монтеверди посвящены вопросам стиля, сравнению подходов к жанру разных композиторов и особенной атмосфере Мантуи. Вместе с тем, проявление концертности в мадригале и изменение ее первичной трактовки в первой половине XVII века являются малоизученными. Это обуславливает основную цель статьи: анализ формирования современного понимания концертности в мадригалах К. Монтеверди. Понимание концертности — от простой констатации факта объединения вокальных и инструментальных линий с акцентом на солировании до контрастных противопоставлений двух групп, не одинаковых по уровню технической и эмоциональной сложности — охватывает период в более чем сто пятьдесят лет. Усиление роли концертного начала в мадригалах и изменение его понимания связаны как с желанием наиболее полно воплотить настроение стихов в музыке, так и с потребностью в новых тембровых сочетаниях и контрастных сопоставлениях. Усиление экспрессивности *solo*, в частности благодаря росту виртуозности и, вследствие этого, более яркая оппозиция по отношению к остальным исполнителям и/или инструментам являются чертами современного понимания концертности. Этот инновационный прием усиливает авторское прочтение текстов и их воплощение в музыкальных звуках благодаря усилению соперничества и контрастности на всех уровнях мадригала. Старинная основа мадригала не ограничивает творческую фантазию, а становится основанием для обновления жанра, которое отражает наступление новой музыкальной эпохи.

Ключевые слова: мадригал, концертность, соло, творчество Клаудіо Монтеверди.

Стаття надійшла до редакції 18.08.2020