



Дарья Алексеевна Ковалевская

РЕЦЕПЦИЯ МАДРИГАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА Л. МАРЕНЦИО

Необычайный успех первого собрания мадригалов Л. Маренцио «Il Primo Libro di Madrigali a cinque voci» (1580)¹ укреплялся в последующие периоды его творчества, и даже продолжился после смерти композитора. Эти сочинения включались в различные музыкальные сборники, издававшиеся как в Италии, так и за ее пределами.

Не менее значимым свидетельством популярности было то, что другие композиторы часто цитировали их, делали вокальные и инструментальные переложения, использовали как основу для произведений в технике пародии. Такие опусы различны по степени соотнесения заимствованного и сочиненного материала – «своего» и «чужого». Имеются как транскрипции, в которых авторский текст остается по преимуществу неизменным, так и случаи, когда тематизм мадригала служил лишь «импульсом» к развитию. В одних случаях произведение-пародия оставалось в рамках вокальной светской музыки, в других – помещалось в совсем иную жанровую среду, «отчуждаясь» от своего первоначального контекста. Наконец, кто-то из авторов указывал имя Маренцио, а кто-то вписывал лишь свое.

¹ Книга переиздавалась шесть раз в период с 1582 до 1602 года. См.: [7; 614].

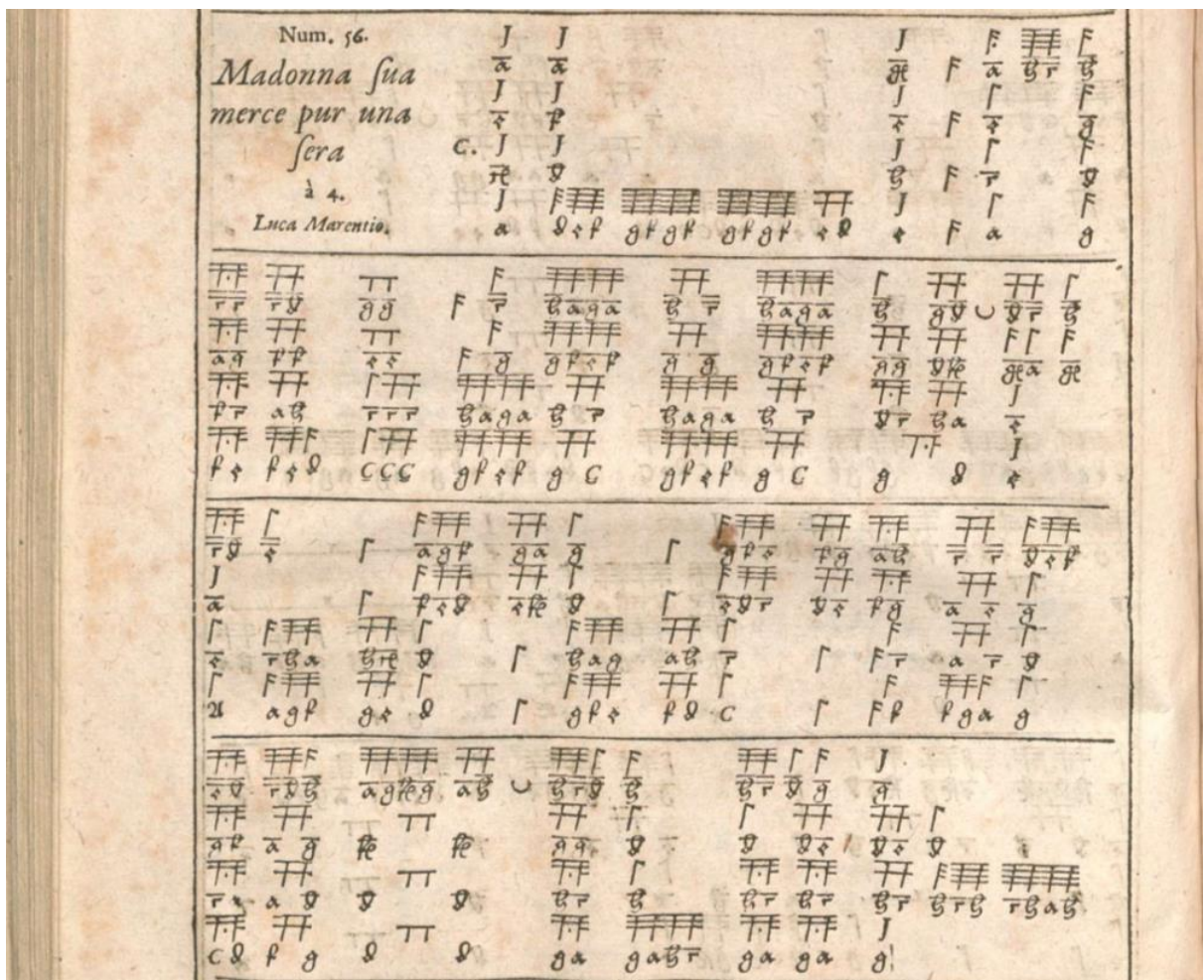
Старинная музыка

Рассмотрим различные переработки мадригалов Маренцио в следующем порядке:

1. инструментальные
2. вокальные (светские и духовные)

Примером инструментального переложения может послужить пьеса «Madonna sua merce per una sera» из собрания Бернхардта Шмидта 1607 года «Tabulatur Buch» (пример 1).

Пример 1. Б. Шмидт. Madonna sua merce per una sera (табулатура)



В данном случае инструментальная переработка максимально приближена к первоисточнику. Диминуирование использовано с большой умеренностью, и все голоса мадригала (вместе с

Старинная музыка

подразумеваемым текстом) узнаются без труда. Приведем начало инструментальной пьесы Шмидта с нашей подтекстовкой (пример 2).

Пример 2. Б. Шмидт. *Madonna sua merce per una sera*

Madonna sua merce per una sera
Luca Marentio



В отличие от простого, слегка украшенного пассажами инструментального переложения Шмидта, *пародии*² демонстрируют детализированную переработку материала. Их можно сравнить с мозаикой, сложенной заново из прежних элементов, но часть из них утрачена и дополнена другими.

Подобный пример инструментальной обработки мадригала Маренцио представляет собой фантазия английского композитора Джона Купера, более известного под италянизированным псевдонимом Джованни Копрарио. Первоисточниками его произведений, написанных в технике пародии, были виланеллы, канцонетты и мадригалы итальянских композиторов, в том числе мадригал Маренцио «*O voi che sospirate*»³.

Наиболее явное заимствование из первоисточника мы видим в двух фрагментах фантазии. Ее первый раздел основан на двух мотивах

² «Пародия» понимается как точное цитирование чужого (а иногда и собственного) фрагмента многоголосного музыкального произведения. Термин в этом значении ввел В. Амброс (1868) в труде «История музыки» и поддержал в своей знаменитой работе «История мессы» (1913) П. Вагнер.

³ Пьеса сохранилась без указания названия и автора первоисточника, они были установлены американским музыковедом И. Керманом [3, 28].

Старинная музыка

из начала мадригала: восходящий мотив «e-gis-a» звучит в прямом движении и в обращении, но при этом меняется порядок и время вступления голосов (примеры 3 и 4).

Пример 3. Л. Маренцио. Мадригал «O voi che sospirate»

1 2 3 4 5 6 7

Canto
Alto
Tenore
Quinto
Basso

O voi che so-spi-ra - te, so-spi-ra - te a mi - glior no - te

Пример 4. Дж. Копрарио. Фантазия «O voi che sospirate»

5 10

Второй фрагмент мадригала, который нашел отражение в фантазии, – это кульминационная строка «Mutì una volta quell suo antico stile» («пусть отрешится от бывшего лада»). В ее основе канон тенора и баса, который движется по звукам кварто-квинтового круга,

Старинная музыка

образуя в гармонической вертикали цепочку мажорных трезвучий на звуках *G – C – F – B – Es – As – Des – Ges* (пример 5).

Пример 5. Л. Маренцио. Мадригал «O voi che sospirate»

Mu-ti u-na vol-ta quel suo an-ti-co sti-le Ch'o-gni

В соответствующем фрагменте фантазии Копрарио звучит канон крайних голосов, которые в сочетании с остальными дают последовательность мажорных трезвучий *B – Es – As – Des* (пример 6).

Пример 6. Дж. Копрарио. Фантазия «O voi che sospirate»

85 90

Старинная музыка

В качестве вывода можем привести наблюдение Т.В. Смирновой: «Заимствуя лишь отдельные гармонические структуры, мелодические обороты и композиционно-технологические приемы итальянской пьесы, английский композитор обеспечивает узнаваемость инициальной и кульминационной секций» [3, 31]. В остальных разделах фантазии, «пародируемый музыкальный текст [...] нивелируется или полностью замещается новой авторской музыкой» [3, 31].

Основная часть переложений и пародий на мадригалы Маренцио относится к вокальной музыке. Знакомство с ними начнем с пьесы из сборника Яна Питерсзона Свелинка под названием «*Rimes francoises et italiennes*» (1612), в который вошли двух-, трех- и четырехголосные переложения вокальных произведений на итальянском и французском языках.

Пятиголосный мадригал Маренцио «*Liquide perle Amor*» Свелинк превратил в двухголосный. В его варианте своеобразно сочетаются моменты усложнения и упрощения. Сокращение числа голосов, несомненно, упрощает фактуру, но техника письма при этом становится более насыщенной. Сопоставим первые такты мадригалов Маренцио и Свелинка⁴.

В мадригале-источнике (пример 7) имитация распределена между всеми поющими голосами, сочетание начального восходящего мотива и ответного нисходящего повторяется без изменения (в примере не выписана партия паузирующего баса).

⁴ В нашем распоряжении лишь инструментальное переложение «*Liquide perle Amor*» Свелинка.

Старинная музыка

Пример 7. Л. Маренцио «Liquide perle Amor»

Li - qui - de per - le, A - mor, da - gli oc - chi spar - se, Li - qui - de per - le, A - mor,
Li - qui - de per - le, A - mor, da - gli oc - chi spar - se, da -
Li - qui - de per - le, A - mor, Li - qui - de
Li - qui - de per - le, A - mor, da - gli oc - chi spar - se,

У Свелинка же два голоса «работают за четверых»: меняется интервал имитации начальных мотивов, второй мотив, ритмический рисунок которого сжимается в третьем и четвертом проведениях, при этом в четвертом проведении также укорачивается последняя нота первого мотива (четверть вместо половинной), и второй следует за ним без паузы (пример 8).

Пример 8. Я. Свелинк «Rimes francoises et italiennes». «Liquide perle Amor»

1 2 3 4

Усложненное воспроизведение приемов мадригала-источника сохраняется до конца мадригала-пародии. Имитация замещается канонической секвенцией, встречное голосоведение в проходящем обороте – имитацией в обращении (пример 9).

Старинная музыка

Пример 9. Л. Маренцио «Liquide perle Amor» (слева), Я. Свелинк. «Rimes francoises et italiennes». «Liquide perle Amor» (справа)

Еще один случай обращения к тому же источнику связан с цитированием и музыкального, и стихотворного текста современником Маренцио – Бенедетто Паллавичино⁵. Он включил в свой мадригал «Donne se quel 'ohime» (1593) начальную фразу «Liquide perle Amore»:

Donne se quel 'ohime' tanto vi piace Mentre lieta cantata a tutte l'hore: «Liquide perle Amore» V'insegnaro` cangiate il mio martire In un dolce morire Che mille volte 'ohime' m'udrete dire.	Донна, если «увы» – всё, что тебе нравится, Хотя весело поёшь все часы: «Liquide perle Amore» – Научи изменять мои страдания, В нежности томиться, Много раз «увы» говоря ⁶ .
---	---

Музыкальное цитирование гораздо обширнее: уже после начальной имитации появляются возгласы «ohime» («увы») (примеры 10 и 11).

⁵ Бенедетто Паллавичино (ок. 1551 – 1601) – итальянский композитор и органист, известный преимущественно как автор мадригалов.

⁶ Перевод мой – Д.К.

Старинная музыка

Пример 10. Б. Палавиччино. Мадригал «Donne se quel 'ohime'» (тт. 1-5).

Don - na se quel ohi-me ohi - me se quel ohi - me ohi - me
Don - na se quel ohi-me se quel ohi-me ohi-me ohi-me
Don - na se quel ohi-me Don - na se quel ohi-me ohi-me
Don - na se quel ohi-me se quel ohi-me ohi - me
Don - na se quel ohi-me

Пример 11. Л. Маренцио. Мадригал «Liquide perle Amor» (тт. 24-26).

ohi - me, ohi - me,
ohi - me, ohi - me, ohi - me
ohi - me, ohi - me, ohi - me
ohi - me, ohi - me, ohi - me
ohi - me.

После каденции начинается текстомызыкальная цитата. Голоса вступают в том же порядке и на той же высоте, цитируя при этом два мотива (восходящее движение и нисходящие терции). Однако из поэтического текста взята лишь фраза, соответствующая восходящему

Старинная музыка

мотиву: «liquide perle Amor» («жидкие жемчужины Любовь [рассыпала в твоих очах]») (пример 12).

Пример 12. Б. Палавиччино. Мадригал «Donne se quel 'ohime'» (тт. 5-12).

Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - se - gna - ro

Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - seg - na - ro v'in - seg - na -

Li - qui - de per - e A - mo - re

Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - seg - na - ro

le A - mo - re v'in - seg - na - ro Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - seg - na - ro

ro Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - seg - nar - ro v'in - se - gna - ro

v'in - seg - na - ro, v'in - seg - na - ro Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - se - gna - ro

Li - qui - de per - le A - mo - re Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - seg - na - ro

Li - qui - de per - le A - mo - re v'in - seg - na - ro

Мы также не можем обойти вниманием пример очевидного влияния Маренцио на произведения другого композитора. Речь идет о трех мадригалах, два из которых написаны на текст СССХ сонета Ф. Петрарки «Zefiro torna e' l bel tempo rimena»: Маренцио – из Первой книги мадригалов для четырех голосов (1585) и К. Монтеверди – из Шестой книги мадригалов для пяти голосов (1614). Текст третьего – стихотворение поэта О. Ринуччини (1562 – 1621) «Zefiro torna e di soavi assenti», написанное в подражание сонету Петрарки, автор музыки – К. Монтеверди (1632).

Старинная музыка

открываются похожими имитационными построениями (примеры 15 и 16).

Пример 15. Л. Маренцио «Zefiro torna», ч. 2 (тт. 1–4)

Ma per me,
Ma per me, las - so,
Ma per me, las - so,
Ma per me, las - so,

Пример 16. К. Монтеверди «Zefiro torna», (тт. 74–77)

Ma per me, las - so, tor - na-no i più
Ma per me, las - so,
Ma per me, las - so, tor - na-no
Ma per me, las - so, tor - na-no i più gra -
Ma per me, las - so, tor - na-no i più

В разделе «e cantar augeletti» у Маренцио один и тот же мотив несколько раз звучит в удвоении: сначала у двух верхних, затем у двух нижних голосов. У Монтеверди – двойная имитация (бас молчит).

Завершающий раздел «...sono un deserto e fere aspre e selvagge» («[и жен прекрасных радостные взоры –] пустыня мне и хищники в ночи») в обоих случаях представляет собой имитационное построение, в основе которого мотив с нисходящим движением.

Старинная музыка

В целом для мадригала Маренцио характерно более точное следование за текстом. Форма представляет собой последовательность маленьких разделов, часто контрастных по тематизму, фактуре и темпу, как калейдоскоп сменяющихся настроений. Каждой фразе соответствует свой музыкальный материал, выделяющий ключевые слова.

У Монтеверди же более обобщенное прочтение текста. В первой части его мадригала из-за многократной повторности мотивов, их тематического родства нет резких контрастов. Первый и второй катрены имеют одинаковое музыкальное воплощение (1–37 тт. и 38–73 тт). Несмотря на то, что текст этой части сонета выдержан в одном настроении, для жанра мадригала нетипично повторение больших построений.

Монтеверди, как уже упоминалось выше, вновь обратился к этому сюжету спустя четырнадцать лет, но в качестве текста избрал сонет-подражание О. Ринуччини.

Состав исполнителей характерен уже для новой эпохи: дуэт двух теноров с *basso ostinato*. Начальный мотив первого тенора «Zefiro, zefiro» после повторения тона *h* спускается в объеме терции, ему отвечает мотив второго тенора, также спускающийся от *h*, после чего «диалог» голосов дважды повторяется на новой высоте: от *d* и *g* второй октавы. Проведения второго тенора являются мажорными вариантами мотивов начальной имитации мадригала Маренцио, которая таким образом оказывается «развернутой в пространстве» (пример 17).

Старинная музыка

произведение, в котором состав исполнителей и форма характерны для эпохи Барокко.

Один из самых известных мадригалов Маренцио – «Dolorosi martir» – стал основой двух духовных произведений в технике пародии – мессы чешского композитора Криштофа Гаранта (1602) и магнификата Михаэля Преториуса (1611).

Месса была создана в начале XVII века, однако, по характеру полифонического письма и технике сочинения она во многом связана с традициями строгого стиля. По характеру работы с первоисточником ее можно отнести к инициальному типу пародии, свойственному мадригальным мессам [2, 148].

Ближе всего к первоисточнику (пример 18) начало Kyrie (пример 19): в первых тактах композитор полностью сохраняет звуковысотный контур всех голосов мадригала. При этом он оживляет ритм: дробит долгие длительности, добавляет украшения.

Пример 18. Л. Маренцио. Мадригал «Dolorosi martir»

Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti, fie - ri tor -
Do - lo - ro - si mar - tir, fie - ri tor - men - ti, fie - ri tor -
Do - lo - ro - si mar - tir,
Do - lo - ro - si
Do - lo - ro - si mar -

Старинная музыка

Пример 19. К. Гарант. Месса Quinis vocibus super Dolorosi Martyr. Kyrie

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor [I], Quinta vox Tenor [II], and Bassus. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. The second system continues the vocal lines with the same lyrics: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. The music is written in a common time signature (C) and features various melodic motifs and phrasings across the different voices.

В начале остальных частей также звучат мотивы из начала мадригала, но нигде оно не повторяется «дословно», как в «Kyrie».

Можно также привести пример работы композитора с тематизмом середины источника. Так, интонации мадригала на слове «e momenti» становятся основой для распевов «elei---son» в начале «Christe». Варианты этого мотива неоднократно использованы в других частях мессы, что служит доказательством кропотливой работы Гаранта с первоисточником. Однако, стоит отметить, что по сравнению с цитированием первоисточника в начале частей мессы,

Старинная музыка

это иной тип работы с заимствованным материалом. Зачастую от интонаций мадригала остается едва угадываемый контур (пример 20).

Пример 20. Варианты мотива «e momenti» в разных частях мессы

Мадригал, т.21 (S)



Месса, "Kyrie eleison", т.18 (S)



Месса, "Kyrie eleison", т.18 (T I)



Месса, "Kyrie eleison", т.18 (T II)



Месса, "Kyrie eleison", т.31 (S)

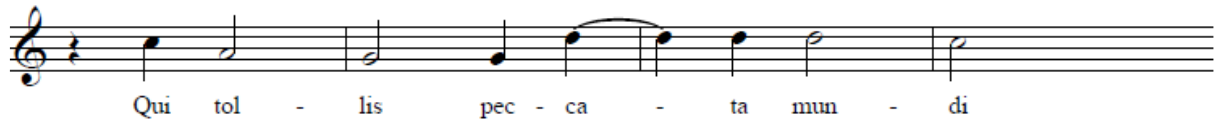


Месса, "Gloria", т.37 (S)



Старинная музыка

Mecca, "Gloria", т.37 (Т I)



Mecca, "Gloria", т.37 (Т II)



Техника пародии в Magnificat super Dolorosi martyr М. Преториуса получила иное осмысление, так как данное произведение написано в особой разновидности жанра лютеранской церкви – тропированном полифоническом магнификате. Его особенность – в том, что к чередованию одноголосных псалмовых тонов и полифонического многоголосия добавляется строфы протестантского хорала, соответствующего данному празднику.

Приведем начальные фрагменты первой группы разнородных частей магнификата Преториуса (пример 21).

Пример 21. М. Преториус. Magnificat super Dolorosi martyr. Verse I. Verse II. Chorale

Magnificat super Dolorosi Martyr

Michael Praetorius
ed. Sam Spears



Старинная музыка

Verse 2 [J.-ca. 80]
[*mf*]

Et

Chorale: O Herre Gott, begnade mich, verse 1

Объединению всех «участников» сложного взаимодействия служит родство интонаций и единство лада.

Иниций псалмового тона в объеме кварты *e–a* из Verse I созвучен и с тетрахордом начала мадригала-источника, и с пародией на него – Et exultavit, и с Рождественским хоралом.

Старинная музыка

Единство лада, а иногда и ладовых формул, скрепляет разножанровую последовательность частей, а именно – шесть групп одинаковой структуры:

Нечетный стих магнификата	Монодия, 4 псалмовый тон
Четный стих магнификата	6- (4-) голосная полифоническая часть в технике пародии
Вставка	Аккордовая фактура 4-голосной хоральной строфы

Нотный текст «Dolorosi Martyr» Л. Маренцио в магнификате Преториуса не претерпел радикальных изменений, что свойственно манере работы немецкого композитора с первоисточником. Мадригальное звучание изменило свою жанровую сущность главным образом из-за замены светского любовного текста, полного слез и горьких жалоб, на славословие Девы Марии.

«Перерождение» произведения с изменением жанра или в качестве первоисточника для пародии, но с сохранением названия – вполне типичная для музыкального искусства XVI–XVII веков практика. Мадригалы Л. Маренцио довольно часто обретали «повторное существование». На наш взгляд, этот факт говорит о широком признании современниками и представителями последующих поколений творчества композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордон Т.А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники Дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2011.

Старинная музыка

2. *Кузнецов И.К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 145–154.
3. *Смирнова Т.В.* «O voi che sospirate» Джона Копрарио: от мадригала к фантазии // Вестник музыкальной науки. 2015. № 1(7). С. 26–35.
4. *Bizzarini M., Chater J.M.* Luca Marenzio. The career of musician between the Renaissance and the Counter-reformation. Ashgate, 2003.
5. *Calcagno M.* Perspectives on Luca Marenzio's Secular Music. Brepols, 2014.
6. *Cook L.* The German troped polyphonic Magnificat. PhD diss., Musicology: University of Iowa, 1976. 2v.
7. *Einstein A.* The Italian madrigal: in 3 vol. [transl. by A. H. Krappe, R. H. Sessions, O. Strunk]. Princeton: Princeton University Press, 1949.
8. *Spears S.B.* A Study of Michael Praetorius' Megalynodia Sionia: An Historical and Stylistic Analysis and Selective Performing Edition. A doctoral essay... degree of Doctor of Musical Arts. Univ. of Miami, 2009.
9. *Tilmouth M.* Parody (i) // The New Grove dictionary of music and musicians: [in 29 vol.] / ed. by S. Sadie. 2nded. N.Y.: Oxford univ. press., 2001. V. 20. P. 145–147.

ИСТОЧНИКИ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ:

1. *Bizzarini M., Chater J.M.* Luca Marenzio. The career of musician between the Renaissance and the Counter-reformation. Ashgate, 2003.

Старинная музыка

2. *Einstein A.* The Italian madrigal: in 3 vol. [transl. by A. H. Krappe, R. H. Sessions, O. Strunk]. Princeton: Princeton University Press, 1949.

3. *Spears S.B.* A Study of Michael Praetorius' Megalynodia Sionia: An Historical and Stylistic Analysis and Selective Performing Edition. A doctoral essay... degree of Doctor of Musical Arts. Univ. of Miami, 2009.

4. IMSLP. Petrucci Music Library [Электронный ресурс]. URL: <http://imslp.org/>.

