КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ТИПЫ МАДРИГАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Ишанкулова Елена Зоировна
аспирант кафедры истории музыки ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки», г. Новосибирск
E-mail: trini20@yandex.ru

COMPOSITIONAL AND DRAMATIC TYPES MADRIGAL COMEDY

Elena Ishankulova
graduate student of the history of music Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена малоизученному в музыкознании жанру мадригальной комедии, синтезирующему в себе основные тенденции итальянского музыкального и драматического театра позднего Ренессанса. Рассмотрение жанрово-театрального генезиса мадригальных комедий, а также сравнительный анализ сюжетных и композиционных характеристик позволили выявить два ведущих композиционно-драматургических типа организации пьес, определяемых как сюжетно-диалогический и сюитно-составный. Данные выводы подчеркивают значимость музыкально-театрального жанра как резюме-обобщение традиций ренессансной драматургии.

ABSTRACT

The article is devoted to the little-studied musicology madrigal comedy genre which synthesizes the major trends of Italian music and drama theater of the late Renaissance. The consideration of the genre of theatrical madrigal comedies of the genesis as well as comparative analysis of the composition plot and characteristics helped off the scene reveal two major compositional and dramatic types of the organization of the plays, defined as subject-dialogic and syuitno-composite. These conclusions emphasise the importance of musical theater genre as a tradition of the Renaissance drama.

Ключевые слова: мадригальная комедия, итальянский театр, Адриано Баньери, Орацио Векки

Keywords: Madrigal comedy, Italian theater, Adriano Banchieri, Orazio Vecchi

В последние десятилетия в отечественном музыкознании активно разрабатывается проблематика истории раннего западноевропейского музыкального театра. Особое место в данной области занимает мадригальная комедия. Её специфические качества, особенности драматургии и структуры, в современном музыкознании трактуются, как правило, в контексте предоперных тенденций. Исследователи отмечают «прорастание» мадригальной комедии в оперу на основании общности комических и скорбно-лирических образов, сюжетной драматургии, декламационности буффонных партий [10; 11; 12]. Однако данные аргументы не представляются достаточными, так как названные черты присутствуют и в более ранних жанрах — литургической драме, карнавальных постановках, пасторали. Кроме того, хотя мадригальная комедия и dramma per musica возникают одновременно (1594: «Дафна» Якопо Пери — Оттавио Ринуччини и «Амфипарнас» Орацио Векки), их создатели идут совершенно разными путями, отрицая иные эстетику, сценографию и стилистику спектакля. Если в мадригальной комедии подытоживаются традиции светской полифонии Ренессанса, то флорентийская драма знаменует новый тип музыкального высказывания.

Жанр мадригальной комедии занимает особое положение в истории итальянского музыкального театра. Несмотря на краткость существования (с конца 1590-х по 1620-е годы), он представляет собой яркое явление, история и облик которого остаются малоизученными. Отдельного внимания заслуживает вопрос его жанрового генезиса. Прежде всего, нужно подчеркнуть, что мадригальная комедия — явление межвидового характера, рожденное на «перекрестке» различных традиций, синтезирующее в себе основные тенденции итальянского театра позднего Ренессанса. В научной литературе по данному вопросу до сих пор не сложилось единой позиции, что связано, на наш взгляд, с недостаточной освоенностью материала и, следовательно, отсутствием убедительных обоснований приводимых точек зрения.

Закрепилось мнение, что этот музыкально-театральный жанр прямо вырастает из процесса эволюции собственно жанра мадригала, например: «Мадригал, так сказать, повернул <…> в сторону итальянской комедии <…> родилась мадригальная комедия» [10, с. 224—225]; «К концу XVI века и в начале XVII итальянским мадригалом овладевает новый порыв <…> Столь интенсивной эволюции содействуют своим новаторским творчеством: Чиприано да Роре, Джезуальдо да Веноза, Орацио Векки, Клаудио Монтеверди. <…> Орацио Векки, автор музыкальной комедии “L’Amfiparnasso”, построенной в мадригальном стиле» [12, с. 97]. Однако ряд авторов придерживается более широкого взгляда на вопрос возникновения мадригальной комедии [2, 5, 6, 8, 15, 19]. Несмотря на то, что большинство из них все же отождествляет мадригальную комедию и драматический мадригал [8, 15, 19], они, тем не менее, подчеркивают: мадригальная комедия — уникальный жанр, вбирающий в себя тенденции итальянского комедийного театра XVI—XVII веков, а также достижения высокоразвитой песенной культуры: «Структурная организация <…> напоминает современный фарс или состоящую из трех актов комедию дель’арте» [19], «Мадригальная комедия — это обобщение долгого многостороннего опыта музыкантов в народной стилизации <…>, в подражании явлениям природы, создании комических и лирических образов» [8, с. 385].

Заметим, что авторы всех указанных работ сходятся во мнении о преемственности мадригальной комедии жанру комедии дель’арте: «Наиболее значительные ее [мадригальной комедии. — Е.И.] образцы созданы Орацио Векки и Адриано Банкьери <…> Выведенные здесь персонажи — простак Панталоне, надутый капитан Кордон, нежные влюбленные — ловкие слуги — по существу типичные маски комедии дель’арте. Грубоватая и яркая буффонада, смелые шутки, смешение многих диалектов <…>» [10, с. 225]. Данная точка зрения, с одной стороны, вполне оправдана, принимая во внимание то, что ко времени рождения мадригальной комедии в итальянской массовой театральной культуре центральное место занимает театр масок. В

связи с этим очевидным становится перенос и заимствование традиций комедии дель'арте мадригальной комедией. С другой стороны, при ограничении подобной трактовкой жанрового генезиса мадригальной комедии возникает опасность невозможности объяснения ряда жанровых аспектов, а именно: нехарактерные для комедии дель'арте сюжеты, персонажи, драматургические решения, композиционное строение (яркими примерами служат «Il convito musicale» («Музыкальный пир», 1597) Орацио Векки и «Il Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena» («Представление в масленичный четверг», 1608) Адриано Банкьери). Таким образом, в качестве предварительного заключения отметим, что вопрос жанрово-театрального генезиса мадригальной комедии более сложен. Сама концепция жанра не предполагала простой экстраполяции принципов комедии дель'арте на музыку. Кроме того, зачастую общее содержание мадригальной комедии приводит к ошибочному отождествлению понятий «comedia» и «комическое». Некоторые авторы [10, 12, 13] полагают, что все компоненты мадригальной комедии направлены на достижение соответствующего эффекта — смеха, улыбки, иногда просто удовольствия, одобрения. При этом игнорируется литературная дефиниция «комедии», даваемая Векки, — «развлекая поучать», которая включает в себя план серьезной образности, а также сцены, «имитирующие реальную жизнь»: «Цель подлинной комедии — изобразить, выводя различные действующие лица, почти все события повседневной жизни; будучи зеркалом человеческой жизни, комедия стремится к пользе не меньше, чем к удовольствию» [15, с. 54]. Векки обращал особое внимание на осмысленность исполнения и восприятия пьесы: «необходимо знать, что представление, о котором я говорю, должны смотреть умом, входить через слух, а не через зрение» [15, с. 56].

Помимо скрытой дидактической направленности, в мадригальных комедиях ярко отражается ключевая эстетическая концепция Ренессанса — varietá, опора на которую позволяет адекватно раскрыть специфику природы жанра. Это особое качество ренессансного мировоззрения сказалось и в

решении театральных жанров, тесно связанных между собой и вбирающих черты друг друга. Так, в итальянском театре, представляющем собой, по сути, единое жанровое поле, несмотря на все его видовое многообразие, «ученая комедия» сплетается с традицией гуманистической новеллы, вносящей также и фарсовое начало, — в мадригальной комедии могла доминировать любая названная жанровая модель.

Результаты рассмотрения жанрово-театрального генезиса и сравнительного анализа сюжетных и композиционных характеристик ряда музыкальных пьес, принадлежащих к жанру мадригальной комедии, позволяют констатировать, что ее организация опирается на два ведущих композиционно-драматургических типа, определяемых нами как сюжетно-диалогический и сюитно-составный. Отметим, что иследователи, затрагивая проблематику и специфику итальянского театра позднего Возрождения и раннего Барокко, обращаясь к структурной организации представлений, оперируют понятиями «калейдоскопичность» и «диалогичность» [17, с. 51], «составной спектакль» [4, с. 46] и «музыкально-хореографическая сюита» [4, с. 47], «перпендикулярные» сюжетному развитию [4, с. 47].

Для пьес, отнесенных нами к *первой — сюжетно-диалогической — модели* основой организации являются последовательное развитие сюжета, логичность поведения персонажей, яркие развитые образы, в чем, бесспорно, очевидны традиции «ученой» комедии (например: Орацио Векки, «L'Amfiparnaso» («Амфипарнас», 1594); Адриано Банкьери, «La Pazzia Senile» («Старческое сумасбродство», 1598) и «Prudenza giovanile» («Юношеское благоразумие», 1607); Гаспаро Торелли, «I fidi amanti» («Верные влюбленные», 1600)). В данных пьесах преобладающей композиционной единицей является диалог, подразделяемый нами на: 1) прямой, 2) скрытый и 3) рассредоточенный.

В первом случае диалогичность является очевидной, обозначенной уже в названии сцены, например: *Панталоне и Буратгин*, *Грацьян и Панталоне*, *Панталоне и Лауретта у окна* («Старческое сумасбродство»); *Грацьян и Маньифико, Эльпино и Сильвано*, *Сельваджо и Хор пастухов*, *Тирси и Хор*

пастухов, Нимфа-посланница и Грацьян, Дамоне и Сельваджо, Аминта, Амарилли и Хор ликующих нимф («Верные влюбленные»).

Большое значение имеет скрытый диалог, который при формальной монологичности и внутренней напряженности адресации, способствует сюжетному развитию: 1) обращение и призывы к зрителям — *Прочитанный Пролог странного характера, Третья интермедия трубочистов* (содержит восхваление своих трудов потенциальным клиентам), *Прощание странного характера* (со зрительской аудиторией) («Старческое сумасбродство»); *Пролог* («Верные влюбленные»); 2) мнимый диалог — *Панталоне один* (обращение к Лауретте) («Старческое сумасбродство»); 3) обращение к персонажу или группе персонажей — *Фульвио один* (к Дораличе); *Речь Бертолины* (повествование-призыв ко всем влюбленным); *Грацьян, играющий и поющий/* («серенада» для Дораличе) («Старческое сумасбродство»); *Сельваджо один* (мольбы к мнимо умершему сыну) («Верные влюбленные»); 4) прямой и скрытый диалог с природой — *Клори и Эхо* (Эхо повторяет окончания фраз героини, однако постепенно окончания трансформируют смысл, превращаясь в ответы на вопросы, обращенные к Клори и способствуя внутреннему нагнетанию и развитию действия) («Верные влюбленные»); этот пример наиболее показателен для понимания важности скрытого диалога с точки зрения организации драматического действия:

Жестокая и суровая судьба,
Почто не утолишься ты
Горькими страданьями моими, скорбями моими,
Насыться моими слезами,
Что льются из глаз моих всечасно,
До тех пор, пока не выйдет жаркая кровь
Из этого моего тела, разрушающегося, безжизненного.
И вы, Леса, Пещеры и Гроты,
В коих вечная ночь,
Примите эти последние вздохи,

Пока во мне есть кровь еще, душа истекает,
Когда затем мой Тиринто
Все же будет отдан другой,
Жить без него
Уже не могу я.
—Я…
О, кто там мне отвечает? Эхо или Нимфа?
—Нимфа…
Что за нимфа?
та, что мне соперница?
—Прощай…
Не для того ли, коварная, меня ты вводишь в смятенье,
—Мысли …
Это ты после той же?
—Она.
Покажись же, не медли.
—Сейчас …
Ах, вижу столь ясно, что даже ветер также
Играет моими тяжкими стенаниями.
Итак, прощайте, милые Стада;
Прощайте, ужасные тайны,
Прощайте, Леса и Пастухи.

Особой важностью обладает рассредоточенный диалог, посредством скрепления номеров способствующий последовательному развитию сюжета и подкрепляющий логичность поведения персонажей, например: *Обращение Фульвио к его возлюбленной Дораличе* и следующий за ним *Ответ Дораличе ее возлюбленному Фульвио* («Старческое сумасбродство»); *Сельваджо один,* и как ответ на его горестные призывы-восклицания — радостная *весть от пастуха Дамоне* («Верные влюбленные»). Таким образом, диалог является и основой

композиционного строения, и важнейшим драматургическим импульсом, диалогичность — ключевым принципом развития материала в опоре на сюжетность.

Пьесы сюжетно-диалогического типа количественно несколько уступаются образцам иной модели. На наш взгляд, это обусловлено бóльшей сложностью их композиционной стороны, необходимостью тщательного продумывания драматургии музыкальной комедии, выстраивания образных линий и мотиваций поступков персонажей. О значимости создания подобных пьес свидетельствуют данные Р. Роллана [15]. Исходя из его рассуждений, напрашивается несколько неожиданный вывод: комедии сюитного типа являли собой некую «творческую мастерскую», в которой «изучались» и «разрабатывались» различные музыкально-драматургические возможности ренессансного языка, а найденные приемы затем активно использовались при создании сюжетных пьес. Свои мысли Р. Роллан подкрепляет высказываниями «отца» жанра мадригальной комедии: «Векки говорил в предисловии [к «Сиенским вечеринкам». — Е. И.], что выбрал такую тему, потому что она предоставляла ему возможность испробовать свои силы во всех музыкальных жанрах. Разве этот опыт не является <…> сознательным стремлением набить себе руку на изображении различных чувств, изучить их механизм?» [с. 61]; и далее: «Подобные же комментарии заключены и в предисловии к «Музыкальному пиру», непосредственному предшественнику “Амфипарнаса”. К сожалению, ранняя кончина композитора не позволила ему написать задуманного продолжения “гармонической комедии”, подготовительным этапом к которому явилась работа над “Сиенскими вечеринками”» [с. 61]. С учетом данного фактора представляется совершенно естественным, что музыкальные пьесы, ориентированные на «ученую» комедию, не могли появляться в большом количестве.

Чрезвычайно значима для формирования *сюитно-составной модели* мадригальной комедии концепция цикла новелл: при наличии заданной ситуации комедии (большой праздник или путешествие) произведения строятся

как цепочка небольших относительно автономных пьес-рассказов (например: Орацио Векки, “Selva di varia ricreatione” («Лес разнообразных развлечений», 1590), “Il convito musicale” («Музыкальный пир», 1597), “Le veglie di Siena ovvero i vari umori della musica moderna” («Сиенские вечеринки», 1604; Джованни Кроче, “Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnavale” («Приятные маскарады», 1590) и «Triaca musicale» («Музыкальная панацея», 1595); Адриано Банкьери, «Zabaione musicale» («Музыкальная смесь», 1603), «Barca di Venetia per Padova» («Барка из Венеции в Падую», 1605), «Il Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena» («Представление в масленичный четверг», 1608)). Для пьес с данным композиционным подходом характерны образование тематических микроциклов («Представление»: прологовый характер *Капричьяты на три голоса* и *Празднующих* по отношению к последующему номеру, формулируемый на уровне вербального текста), сюитность, драматургическая дискретность номеров, что позволяет ввести в обозначение данной музыкально-театральной модели понятие «составности».

Основной композиционной единицей в подобных комедиях является полилог, иногда с элементами скрытого диалога, — коллективный «монолог» — представление с подразумеваемым обращением к публике или к возлюбленным. Таковы *Введение в удовольствие на современный лад*, *Джустиниана кьоджинских старичков*, две *Маскераты Крестьяночек*, *Влюбленные, танцующие мореску*, *Влюбленные, поющие мадригал*, *Капричьята на три голоса*, *Ветреники поют мадригал*, *Игра графа*, *Празднующие*, *Винопитие с тостами и рассуждениями*, *Вздор грубиянов*, *Удовольствие на современный лад при прощании с новым приглашением* из «Представления в масленичный четверг» Банкьери. В качестве примера приведем текст *Джустинианы кьоджинцев:*

К вам прибыли мы на праздник
Пляшем балетик
Танцуем, прыгаем
Глупый мой куманек

Дурашка гондольер
Кто бы развязал мне гульфик
Дурной мой Панталон
Дай-ка мне масла галлон
Ох, как мне тяжело, что галлон?
Бородач Симон и бородач Джандон.

Наряду с преобладающими подобными номерами, в данной пьесе встречаются явные диалоги (*Влюбленные, поющие канцонетту, Тетка Бернардина рассказывает новость*) и диалоги рассредоточенные (*Интермедия продавцов веретен* и ответ на нее — *Прядильщицы поют мадригал*). Пожалуй, несколько неожиданно включение в развлекательную мозаику серьезного монолога — *Мадригала нежного Соловья*. Такая разноплановость композиционных единиц с преобладанием коллективного «монолога»-представления позволяет говорить об использовании в качестве основного художественного принципа организации материала составности как основного механизма образования целого.

Актуальность данной модели объясняется, прежде всего, воззрениями самих композиторов, исходным посылом для которых при создании произведений являлась идея varietá с присущими ей качествами калейдоскопичности, разноплановости, фантазийности, многогранности и при этом общей гармоничности. Так, в Предисловии к «Лесу» Векки подчеркнул: «Искусственная упорядоченность не лежит в основе композиции; вдохновение автора ничем не стеснено, как и сама природа с присущим ей избытком фантазии» [15, с. 59]. Кроме того, дискретная композиция давала возможность «испробовать свои силы во всех музыкальных жанрах» [15, с. 61], изобразить галерею образов и состояний.

Предлагаемая дифференциация жанровых моделей мадригальной комедии носит в некоторой степени обобщенный характер, поскольку опирается на ключевые параметры. При проведении атрибуции отдельных пьес необходимо

принимать во внимание дополнительные факторы, учитывая ситуацию межжанрового взаимодействия, которое находит непосредственное отражение в мадригальных комедиях, где некоторые жанровые черты могут быть генетически связаны с совершенно разными источниками и, следовательно, по-разному интерпретироваться.

Список литературы:

1. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: Наука, 1978. — 199 с.
2. Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С. Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. — 424 с.
3. Боккаччо Дж. Декамерон. Ставрополь: Рипол классик, 1997. — 832 с.
4. Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского Барокко. М.: Аграф, 2004. — 448 с.
5. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М.: Государственное музыкальное издательство, — 1960. — Ч. 1. — 488 с.
6. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М.-Л.: Музгиз, 1941—1959. Т. 1, Ч. 2. 515 с.; Т. 2, Ч. 1. — 414 с.
7. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М.: Издательство АН СССР, 1954. — 288 с.
8. Дубравская Т.Н. Мадригальная комедия // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, — 1976. — Т. 3. — 385 с.
9. Итальянские комедии Возрождения. М.: Художественная литература, 1999. — 551 с.
10. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, — 1983. — Т. 1. — С. 109—305.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. Шестаков В.М.: Музыка, 1966. — 572 с.

12. Неф К. История западноевропейской музыки / Пер.с франц. Асафьева Б.М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1938. — С. 94—120.
13. Прюньер А. Новая история музыки: Средние века и Возрождение / Пер. и комментарии С. Лопашова. М.: Музгиз, — 1937. — Т. 1. — 244 с.
14. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. М.: Госуд. музыкальное изд-во, 1960. — 385 с.
15. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие / Пер. Гречаной Е. и Потаповой З. М.: Музыка, — 1987. — Т. 1. — 311 с.
16. Спирс Ф. История музыки. Спб.: Изд. Проппера, 1908. — 254 с.
17. Шаймухаметова Е.Р. Музыка в системе карнавальной культуры. На примере западноевропейской традиции: Дисс. … канд. иск. М. 2002. — 269 с.
18. May W.S. Adriano Banchieri // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. DVD-ROM. Macmillan Publishers Limited, 2001.
19. Nutte D. Madrigal comedy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. DVD-ROM. Macmillan Publishers Limited, 2001.