

Елена Бронфин

Клаудио Монтеверди

Л., Музыка, 1970
(В данном варианте опущены нотные примеры)

Обращение к читателю, или эпилог вместо пролога
Годы юности. В Кремоне
В Мантуе. Новые впечатления и открытия
«Орфей»
Великая утрата. Триптих 1608 года
На службе у Венецианской республики
Мысли Монтеверди о музыке и музыкальной драме
Первый общедоступный оперный театр. «Коронация Поппеи»

Обращение к читателю, или эпилог вместо пролога

Перенесемся, читатель, мысленно в далекое прошлое. Мы - в Венеции, и три с лишним столетия отделяют нас от того времени, в котором мы живем.

Поздняя осень 1643 года. Хмурое небо, затянутое облаками. Порывы холодного ноябрьского ветра нагоняют воду в бесчисленные каналы, вот-вот она выплеснется на улицы и площади города. Но странно: трудно отрешиться от мысли, что виной тому не ветер, не ненастье, кажется, что каналы набухли от слез... Венеция в трауре. Она прощается с великим музыкантом, ее славой и гордостью, несравненным композитором Клаудио Монтеверди.

Его музыка любима всеми. Ее можно услышать не только в салонах знати. Она звучит в огромном соборе св. Марка, куда стекается венецианский люд - от вельмож до гондольеров; она чарует отзывчивую венецианскую публику в общедоступных оперных театрах, мелодии из его опер и мадригалов распеваются повсюду.

Слава Монтеверди гремит далеко за пределами Венецианской республики, его знают по всей Италии, и даже за ее рубежами. Его называют «оракулом музыки».

И вот его не стало. В честь усопшего при огромном стечении народа служат торжественные мессы, в их исполнении принимают участие лучшие певцы города. Ему оказывают высшие почести. Скорбный кортеж провожает прах гениального композитора к месту погребения в церкви Санта Мария Глориоза деи Фрари.

Отныне творения Монтеверди станут жить самостоятельной жизнью, Удивительной будет их судьба!

Еще в течение двух лет после кончины Монтеверди поэты слагали сонеты и элегии в память о великом композиторе, но вскоре его забыли. Музыка Монтеверди перестали исполнять и к концу XVII века лишь немногие помнили его имя. Так в полном забвении композитора протекли XVIII столетие и большая часть следующего.

Лишь в конце XIX века пробуждается интерес к Монтеверди, правда, только в среде музыкантов-ученых. Они единодушны в высокой оценке его гения, но музыка Монтеверди по-прежнему не звучит. Лишь в начале нашего века, когда музыкальная старина стала активно привлекать общественное внимание, начинается постепенное возрождение творчества забытого итальянского композитора. Каждое вновь открытое и исполненное его произведение поражает и восторгает, возбуждает желание узнать и другие.

Особенно интенсивным познание творчества Монтеверди становится после окончания второй мировой войны. Музыкальные театры ставят его оперы, в концертах исполняют его хоры и вокальные ансамбли, сочинения Монтеверди передают по радио, граммофонные фирмы записывают их на долгоиграющие пластинки. Перефразируя слова Фридриха Энгельса об открытии античного искусства в эпоху Возрождения, можно смело сказать, что ныне перед изумленным человечеством предстал новый мир - искусство Монтеверди.

Пройдем же, читатель, по жизненному и творческому пути этого великого художника, истинного гения в истории музыкального искусства, наследника наиболее передовых идей Ренессанса, самого раннего оперного композитора, творения которого полноправно входят в нашу современную музыкальную жизнь!

Годы юности. В Кремоне

На левом берегу своенравной реки По, протекающей по северным районам Аппенинского полуострова, расположена Кремона. В наши дни это один из тихих городов Италии, лежащий в стороне от ходовых туристских маршрутов. Иным было его положение в XVI веке.

Кремона входила в состав Миланского герцогства, которое с начала столетия подпало под испанское владычество. Иноземные правители, жестокие и жадные, облагали население непомерными налогами и поборами, беспощадно расправлялись с непокорными. В недавнем прошлом богатый, процветающий город обнищал. Однако за предшествующие столетия процветания кременцы накопили столько духовных богатств, что и в период экономического упадка Кремона продолжала оставаться значительным культурным и художественным центром северной Италии.

Кремона славилась просторными улицами и площадями, роскошными дворцами, великолепным собором в романском стиле, построенном в XII веке, и в особенности готической колокольней - Торраццо, самой высокой (121 метр!) башней в Италии, воздвигнутой еще в XIII столетии. Кременцы гордились и своим университетом, который даже пытался соперничать с прославленными университетами Парижа и Болоньи. Но поистине всесветную славу Кремона снискала своими замечательными мастерами, изготавливавшими несравненные по красоте звука струнные смычковые инструменты. Скрипки, альты и виолончели, созданные кременскими мастерами XVI-XVIII веков Амати, Гварнери, Страдивари, и ныне почитаются непревзойденными музыкальными инструментами.

Музыкальная жизнь в Кремоне, как и в большинстве итальянских городов, была весьма интенсивной. Несмотря на общий экономический и политический упадок Италии, ее феодальную раздробленность, иностранную интервенцию, тиранию местных правителей, вторая половина XVI века стала началом расцвета итальянского музыкального искусства. На исходе эпохи Возрождения музыка Италии как бы набирала силы, чтобы создать равновеликое тому, что уже было сотворено итальянскими гениями в живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии.

Повсеместно возникали консерватории, музыкальные академии, то есть музыкальные сообщества, поощрявшие композиторов и исполнявшие их произведения. Да и в научных академиях музыка занимала почетное место. Так было и в кременской «Академии дельи Анимози», что в переводе означает: «академия отважных».

В Кремоне жили и трудились многие талантливые музыканты и композиторы, музыка культивировалась не только в соборе и при дворе, но и в домах горожан.

Вот этот город и явился родиной Клаудио Монтеверди. О раннем периоде его жизни известно удивительно мало. Имеющиеся сведения скупы, отрывочны. Лишь сопоставление разрозненных фактов, отдельных документов позволяет наметить основные контуры детства и юности будущего великого композитора.

Точная дата рождения Монтеверди неизвестна. Однако с большой долей вероятности можно предположить, что он появился на свет в первых числах мая 1567 года. Об этом говорит сохранившийся документ, свидетельствующий о совершении обряда крещения 15 мая названного года.

Отец будущего композитора, врач по профессии, Бальдассаре Монтеверди был уважаемым в Кремоне человеком. Обладая разносторонними культурными интересами и располагая известным материальным достатком, он смог создать благоприятные условия для развития своего старшего сына - Клаудио. О матери композитора мы ничего не знаем, неизвестно даже ее имя.

Сохранившееся эпистолярное наследие Клаудио Монтеверди, раскрывающее в нем высококультурного и разносторонне эрудированного человека, убеждает в том, что в детстве и юности он получил солидное образование. Вероятно, он был слушателем Кременского университета.

Как протекало первое приобщение Клаудио к музыке, мы также не знаем. Вероятно, его влечение к искусству звуков не встретило никаких препятствий. В Кремоне музыка была в почете; Бальдассаре Монтеверди был умным и отзывчивым отцом. Несомненно, он любил музыку; недаром его второй сын Джулио - Чезаре также стал музыкантом. По всей вероятности, на первых порах Клаудио посещал певческую школу при городском соборе, где обучали не только церковному пению, но и начаткам музыкальной теории и композиции. Вот тут мы, наконец, оставляем сферу домыслов и получаем возможность оперировать достоверными фактами.

Когда Клаудио минуло двенадцать или тринадцать лет, Бальдассаре Монтеверди поручил музыкальное образование сына (в незаурядном даровании которого он уже, видимо, не сомневался) соборному капельмейстеру, органисту, певцу и скрипачу, а кроме того отличному композитору - Марку Антонио Индженъери (1545-1592). Этот многогранный музыкант оказался для Клаудио превосходным наставником. Он раскрыл перед ним тайны контрапункта (искусство сочетания в одновременном звучании двух или нескольких

самостоятельно-выразительных мелодий) и основные художественные принципы, лежащие в основе сочинения разнообразных вокально-полифонических жанров, светских и духовных, наиболее распространенных и типичных в музыкальном искусстве того времени, привил крепкие практические навыки. Индженъери обучал своего ученика также пению, игре на органе, виоле. Успехи Клаудио были непостижимо стремительны. В короткое время он стал виртуозом на многих музыкальных инструментах, а когда ему минуло пятнадцать лет, нотопечатательская фирма в Венеции опубликовала первый сборник его сочинений: «Духовные песнопения для трех голосов». На титульном листе автор был обозначен так: «Клаудио Монтеверди из Кремоны, ученик многоуважаемого Индженъери». Уже в следующем, 1583 году в Брешии напечатали второй сборник юного композитора - «Духовные мадригалы для четырех голосов», а в 1584-м снова в Венеции - третий: «Канцонетты для трех голосов». Во всех изданиях Клаудио не забывал подчеркнуть, что он является учеником синьора Марка Антонио Индженъери.

В этих первых опубликованных пьесах, по утверждению итальянских исследователей Монтеверди, отчетливо прослеживается эволюция начинающего композитора: от робкого поначалу следования общераспространенным приемам сочинения к проявлению черт творческой самобытности то в свежих мелодических оборотах, то в непринужденной живости ритма.

В Кремоне и за ее пределами имя Клаудио Монтеверди приобретает известность. Но молодой композитор продолжает упорно работать, совершенствуясь в своем искусстве. Он более не спешит с публикацией сочинений. После трех лет молчания, в 1587 году выходит в венецианском издательстве его Первая книга пятиголосных мадригалов, с которой, собственно, и начинается творческий путь художника.

Отныне пятиголосный мадригал станет одним из основных жанров творчества Монтеверди. Это вполне закономерно, ибо в XVI веке мадригал был в Италии самым распространенным и ведущим светским (то есть не церковным) музыкальным жанром. Он представлял собою своего рода вокальную поэму четырех- или пятиголосного склада, лирико-драматического, чаще всего любовного содержания.

Слово «мадригал» первоначально означало песню на родном (материнском, т. е. итальянском) языке, а не на языке ученой или церковной латыни. Он широко культивировался итальянскими поэтами. В изящной, изысканной форме мадригалы воплощали мотивы платонической или неразделенной любви, горечь разлуки, печаль одиночества...

С мечтою горькой по полям пустынным
Один шагаю я нескоро.
С людских следов я не спускаю взора,
Чтоб не встречаться больше ни с единым.
Иного средства я совсем не знаю,
Чтоб от докучных скрыться поскорее;
Зачем им ведать, что со мною и где я,
Что под улыбкой я в душе скрываю.

Перевод Вс. А. Рождественского

Так писал в XIV веке великий Петрарка. Его лирика стала образцом для поэтов XVI столетия, слагавших мадригалы. Вот один из них, принадлежащий перу Джамбаттиста Гварини:

Об очах госпожи
Вам, очи, грозные светила,
Мое дыхание немило;
Жестокие, вы и во сне
Погибели хотите мне;
Смеженные, меня разите, -
Открывшись, что вы сотворите?

Перевод О. Б. Румера

Такое утонченное элегическое содержание получило своеобразное музыкальное воплощение.

Полифония, то есть многоголосие, в котором все голоса равноправны и движутся мелодическими волнообразными линиями, была в странах Западной Европы в эпоху Возрождения главенствующим стилем профессионального музыкального искусства. Ведущее положение занимали вокальные произведения, предназначенные для многоголосного хора или ансамбля, обычно без инструментального сопровождения (а саррелла), но порой с аккомпанементом органа или струнных инструментов, дублировавших певческие партии. В полифоническом стиле сочинялись и монументальные многочастные мессы, и небольшие лирические или пасторальные пьесы.

Музыкальное искусство Италии в пору позднего Ренессанса ознаменовано пышным развитием разнообразных светских полифонических жанров, среди которых мадригал - сфера концертной камерной лирики - занимал, как уже говорилось, командное положение.

Но в многоголосной, зачастую очень сложной, хоровой композиции поэтический текст слышался не всегда достаточно ясно, он как бы растворялся в прихотливом переплетении голосов. Чтобы придать ему большую отчетливость, композиторы нередко применяли аккордовый склад. В нем все голоса звучали компактно, в нерасчлененном единстве. Старшие современники Монтеверди, прославленные итальянские композиторы мадригалов - Лука Маренцио, прозванный «сладчайшим лебедем Италии», Джезуальдо, которого величали «главой музыкантов и музыкальных поэтов нашего времени», - стремясь к возможно более выразительной передаче различных эмоционально-психологических нюансов поэтического текста, тонко сочетали полифоническое изложение с аккордовым. Голоса певцов то стремительно следовали друг за другом в гибких имитациях или мерно плыли, как бы поддерживая друг друга, то возбужденно перекликались, захватывая широкий диапазон звучаний от серебристых сопрановых верхов до густого регистра низких мужских голосов, то вступали в запальчивый диалог, то, наконец, сливались в красочных созвучиях.

В конце XVI века итальянские композиторы драматизировали мадригал, придавали музыке большую напряженность и экспрессивность, акцентируя наиболее патетичные слова обостренными хроматизмами, остро звучащими гармониями, сопоставлением резко контрастных по характеру эпизодов. Некоторые композиторы порой даже пытались театрализовать мадригал, объединяя многоголосное ансамблевое или хоровое пение со сценической пантомимой. Именно в таких случаях особенно заметной становилась внутренняя противоречивость мадригала: выражение тонких, глубоко личных, лирических движений души средствами коллективного исполнения и полифонического звучания. И постепенно к концу XVI века стали выделять верхний голос, сообщая ему большую мелодическую выразительность. При исполнении мадригалов пели только верхний голос, а остальные поручали музыкальным инструментам. Так исподволь, в недрах многоголосного мадригала возникали ростки будущей сольной песни или арии с инструментальным сопровождением.

Вот к этому жанру, явившемуся сферой смелых творческих экспериментов и исканий, обратился молодой Монтеверди. Двадцатилетний композитор в своей Первой книге мадригалов предстает уже как творческая индивидуальность. Он не только свободно владеет выразительными возможностями полифонического мадригального стиля, но, применяя их, накладывает на них печать своего гения. Музыка глубоко раскрывает общий образный строй поэтического текста, тонко подчеркивая отдельные смысловые детали; мелодические линии разворачиваются свободно, не боясь широких интервалов. В музыке трепещет непосредственная юношеская экспрессия.

Появление Первой книги монтевердиевских мадригалов сопровождалось большим успехом. Признание не вскружило композитору голову. Он продолжает совершенствоваться. Одновременно подыскивает место работы. Успех его сочинений пробуждает надежду получить приглашение на пост соборного или придворного капельмейстера в какой-либо из городов Италии. Монтеверди даже едет в Милан, рассчитывая найти там поддержку и покровительство, но любезные обещания не приносят ничего реального.

И вот в начале 1590 года он выпустил в свет свою Вторую книгу мадригалов, которой, как и Первой, сопутствовал громкий успех. Молодой композитор сделал новый и большой шаг по пути творческого возмужания. Но он не забыл своего учителя и на фронтисписе нового сборника, как и во всех предшествующих сочинениях (но, правда, в последний раз), Клаудио указывает, что является учеником Индженьери.

Вторая книга включает двадцать один мадригал. Они чрезвычайно разнообразны как по характеру и образно-поэтическому строю, так и по форме и стилю изложения. Везде чувствуется жар вдохновения, полет фантазии, тонкая передача настроения, рождаемого живописными картинками природы.

Вскоре после появления Второй книги мадригалов Монтеверди получил приглашение в Мантую на службу при дворе герцога Винченцо Гонзаги в качестве исполнителя на виоле.

Клаудио было двадцать три года. Завершился Кремонский период его жизни и деятельности, завершилась юность. Отныне он вступал на самостоятельный творческий путь, где ему предстояли великие свершения.

В Мантуе. Новые впечатления и открытия

Целых двадцать три года провел Монтеверди в услужении у герцога Винченцо Гонзаги. Для Клаудио это были годы ярких впечатлений, творческих исканий, пророческих открытий, непрерывного созидания. Одновременно это были годы напряженнейшего, изнурительного труда, материальных невзгод, тяжких испытаний и потерь.

В конце XVI столетия Мантуя была одним из наиболее значительных художественных центров северной Италии. Утвердившаяся в ней с первой половины XIV века династия правителей из рода Гонзага делала все, чтобы превратить свою резиденцию в средоточие роскоши, богатства, сокровищницу искусства. Со

всех концов Италии, из чужеземных стран созывались в Мантую поэты, художники, музыканты, скульпторы, архитекторы, которые своим искусством должны были всесветно прославить род Гонзага.

Винченцо Гонзага, вступивший в правление Мантуей за три года до переезда туда Монтеверди, являл собой классический пример тирана. Человек распутный и развращенный, не знавший удержу своим страстям и увлечениям, равнодушный к нуждам своих подданных, не брезговавший никакими средствами для достижения поставленной цели, он проводил жизнь в празднествах, пиршествах, развлечениях, путешествиях, торжественных приемах.

В то же время Винченцо знал толк в искусстве, обожал музыку. Его картинная галерея славилась полотнами Рафаэля, Рубенса. Кстати, последний даже провел несколько лет при Мантуанском дворе, где написал великолепный портрет герцога. Винченцо покровительствовал великому поэту Италии Торквато Тассо (1544-1595) и в ответ на его горестный призыв:

Герцогу Винченцо Гонзаге

Винченцо славный, я томлюсь жестоко,
В тюрьму суровой заточен рукой;
Тупая чернь глумится надо мной,
Беспомощной игрушкой злого рока.

Ах! Ада моего в мгновенье ока
Захлопнулись врата в день брака той,
Которая по матери с тобой
И по отцу - единого истока.

Меж тем давно ли ласковый твой взор
Был обращен ко мне?
О, неужели Нельзя надеяться и на тебя?

В твоей душе все чувства омертвели,
Коль обо мне не вспомнишь ты, любя.
Бездушный век, позор тебе, позор!

Перевод О. Б. Румера

помог освободиться из неволи, в которой поэт томился в Ферраре, и предоставил ему приют в Мантуе.

При дворе Гонзаги содержалась капелла первоклассных, а порой и выдающихся музыкантов и певцов, работали талантливые композиторы; имелся штат танцоров, организаторов музыкальных и театральных празднеств и представлений, всевозможных роскошных увеселений, непременным атрибутом которых была музыка. Под неусыпным вниманием и покровительством герцога Винченцо находилась также музыка в соборе и церквях Мантуи.

Приглашение Монтеверди к Мантуанскому двору свидетельствовало о том, что Гонзага прослышал о высоких достоинствах молодого Клаудио как исполнителя на виоле и решил пополнить им созвездие музыкантов, находившихся у него на службе.

Обстановка, в которой очутился Монтеверди, оказалась благоприятной для дальнейшего быстрого развития его интеллекта и мастерства. Общение с поэтами, художниками, замечательными музыкантами, собранными со всей Италии, расширяло его кругозор, творчески обогащало его. Занимая скромное положение музыканта-исполнителя, поглощавшее, впрочем, у него много сил и времени, Монтеверди интенсивно сочинял. И через два года вышла в свет его Третья книга мадригалов, которую композитор в самых почтительнейших выражениях посвятил «светлейшему повелителю и многоуважаемому покровителю, синьору герцогу Мантуи». Она сразу же завоевала громкую популярность. За тридцать лет (с 1592 года по 1622) этот сборник восемь раз переиздавался, что для той эпохи было фактом выдающимся.

В своих новых сочинениях Монтеверди предстает как композитор-новатор, смело расширяющий образно-поэтическое содержание мадригала и выдвигающий свежие, непривычные, и весьма эффективные музыкально-выразительные средства. В совершенстве пользуясь экспрессивными возможностями полифонического письма, автор все больше склоняется к выделению сопрано или альты в качестве как бы солирующего голоса, которому аккомпанируют остальные голоса так, как если бы они были поручены музыкальным инструментам. В некоторых мадригалах он придает мелодике речитативный склад, тем самым усиливая выразительность поэтического текста. Для мадригального стиля это было необычно, равно как и все

более смелое объединение голосов в гармонические созвучия, не случайные и изолированные, а обусловленные внутренней логикой музыкального развития.

Но, быть может, больше всего поражали не новшества, ибо в той или иной мере они встречались и у других композиторов. Поражала и пленяла непринужденность, естественность их применения, подчинение всех выразительных приемов (даже и привычных) одной задаче-воплощению внутреннего мира человека, сложных и многообразных движений его души. То, что ранее было по плечу лишь живописи и скульптуре высокого Возрождения, благодаря гению Монтеверди становилось, наконец, достоянием и музыки.

Тем временем в личной жизни Монтеверди наступила новая пора: он влюбился. Его избранницей явилась Клаудия Каттанео - молодая певица придворной труппы, дочь придворного музыканта, как и Монтеверди, исполнителя на виоле, Джакомо Каттанео. Получив «милостивое» согласие и благословение Гонзаги (такова была степень зависимости музыкантов от герцога) Монтеверди женился в 1595 году. Клаудия, умная и красивая женщина и тонкая музыкантша стала для него поистине идеальной подругой.

Однако вскоре после свадьбы Монтеверди получил от герцога приказ срочно готовиться к дальнему путешествию. Об отказе не могло быть и речи, и Клаудио поспешно проводил юную супругу в Кремону, где оставил ее на попечение своего отца.

Винченцо Гонзага решил самолично повести военные отряды, выделенные им в помощь австрийскому императору Рудольфу II, которому угрожал турецкий султан Магомет III, вторгшийся в Венгрию. Мантуанский правитель обставил для себя эту военную экспедицию как увеселительную поездку. За ним следовала пышная свита, в которую входило огромное количество всевозможных слуг. Сопровождавшие герцога князья и принцы имели каждый свою свиту. В общей сложности это составило огромный отряд в полторы тысячи человек, который в условиях военного похода должен был сохранить для Винченцо привычный ему уклад придворной жизни.

В составе свиты были также певцы и музыканты. В их обязанности входило развлекать герцога на привалах во время пути исполнением мадригалов. Руководителем (маэстро) этой «походной» капеллы был назначен Монтеверди. Винченцо стал уже выделять его из среды других музыкантов, не проявляя, впрочем, никакой заботы о повышении его весьма скудного жалованья.

Путь отряда лежал через австрийские города Инсбрук и Линц, через Прагу в Вену. Везде - торжественные встречи, празднества, а для Монтеверди - новые впечатления. Наконец, по прошествии почти трех месяцев, 3 сентября 1595 года отряды Гонзаги вступили на поля военных действий. Им удалось одержать победу и освободить осажденную турками крепость Вышеград. Но Винченцо, не заботясь о дальнейшем ходе событий, внезапно повернул свои отряды в обратный путь. Общий исход венгерской кампании оказался плачевным. Армия Рудольфа II потерпела жестокое поражение, и в Венгрии надолго утвердилось тяжкое турецкое владычество.

После шестимесячного отсутствия, в ноябре 1595 года Монтеверди вместе с герцогской свитой вернулся в Мантую. Что дало ему это путешествие? Композитор повидел новые города и страны, слушал музыку других народов. Но, вероятно, наиболее сильное и неизгладимое впечатление оставили картины битв и сражений, которые он мог наблюдать, неотступно сопровождая герцога. Топот тяжело вооруженной конницы, храп коней, звон и лязг мечей, удары копий, яростные клики воинов, вопли раненых, стоны умирающих... Вот она, трагическая симфония битвы! Ее услышал композитор, услышал, чтобы надолго запомнить и позднее воплотить в своих произведениях.

Между тем жизнь придворного музыканта вновь вошла в свою привычную колею. Экспедиция в Венгрию подорвала и без того шаткий бюджет Клаудио. Ведь надо было оставить деньги жене, возникла тьма непредвиденных дорожных расходов, а по возвращении - необходимость соблюдать приличествующие для придворного музыканта внешние условия жизни. Весной 1596 года появилась надежда на некоторое улучшение положения. Умер престарелый руководитель мантуанской капеллы Жак де Верт, и Клаудио справедливо рассчитывал, что должность маэстро будет предоставлена ему. Но тщетно! Гонзага был поглощен своими делами. Что ему было до композитора, посвятившего ему один из шедевров современного музыкального искусства - свою Третью книгу мадригалов? В качестве «маэстро ди капелла» пригласили из Кремоны довольно скромного композитора Бенедетто Паллавичино.

Что оставалось делать Клаудио? Настаивать, протестовать? Может быть, сменить место службы? Об этом нельзя было и думать. Вызвать гнев мантуанского тирана равнялось почти что подписанию себе смертного приговора. Приходилось терпеливо ждать.

Тем временем Винченцо Гонзага задумал новое путешествие, на этот раз мирное, с целью отдыха и развлечения. Герцог решил посетить Фландрию, которая славилась высоким уровнем развития музыкального искусства. Снова Монтеверди получил распоряжение срочно готовиться к отъезду и снова вынужден был отвезти к отцу в Кремону нежно любимую жену, которая ждала первенца.

7 июня 1599 года Винченцо отправился в вояж, сопровождаемый роскошным эскортом, в который входили и музыканты, в их числе Монтеверди. Через высокогорные долины Тироля кортеж достиг Триента, затем Инсбрука, пересек Лотарингию, проехал Базель и, наконец, после месяца утомительного пути добрался в Спа, уже в те времена модный и фешенебельный водолечебный курорт во Фландрии. Там, отдыхая и развлекаясь, Гонзага провел около месяца. Для Монтеверди это время оказалось насыщенным яркими музыкальными впечатлениями. Впервые он смог познакомиться с новым интересным течением в современной французской музыке, о котором уже был наслышан.

Но путешествие на этом не завершилось. Винченцо отправился в Льеж, оттуда в Антверпен, куда прибыл во второй половине августа. Там он посещал мастерские Рубенса и других знаменитых живописцев, антикварные и ювелирные лавки. Наконец, в конце того же месяца, во главе своей многочисленной свиты Гонзага очутился в Брюсселе, где в течение почти целого месяца в его честь устраивались непрерывные празднества.

В Брюсселе перед Монтеверди вновь открылись широкие возможности знакомства с французской музыкой, которая все больше привлекала его внимание.

В музыкальном искусстве Франции уже с 60-х годов XVI века происходили интереснейшие процессы, в тон или иной степени характерные и для других европейских стран. Роскошное цветение полифонического стиля стало вызывать в среде просвещенных деятелей французского искусства чувство пресыщения. Казалось, что выразительные возможности полифонии исчерпаны, что она безнадежно устарела. Особенное неудовольствие порождало отсутствие гармонии между музыкой и поэзией, заглушение слов в многоголосном звучании. Требовались какие-то иные выразительные приемы музыкального письма, которые, основываясь на полной согласованности музыки и поэзии, смогли бы раскрыть и воплотить внутренний мир человека; требовалась, по существу, коренная реформа полифонического письма.

Но где найти эти приемы? В поисках желанного образца обратились к античному искусству, которое благодаря реалистической и гуманистической направленности почиталось на протяжении эпохи Возрождения своего рода эстетическим идеалом и нормой. Однако если произведения изобразительного искусства и поэзии античности были доступны для обозрения и изучения, то музыка Древней Греции не сохранилась, и судить о ней можно было только по косвенным источникам, например по эстетическим трактатам древнегреческих философов и музыкантов.

Деятели искусства XVI столетия знали, что для античной художественной культуры характерна была неразрывная, более того - органическая связь поэзии и музыки, с одной стороны, и поэзии, музыки и танца или драматического действия - с другой. Но как практически осуществлялась эта связь или даже единство, было совершенно неясно. Возникали домыслы, предположения, которые неприметно, в пылу увлечения, воспринимались как некие объективные данности.

И вот французские композиторы Антуан Баиф (1531-1592), Клод Лежён (1530-1564) и их единомышленники создали «размеренную музыку» - своеобразный стиль, в котором мелодия складывалась, подчиняясь законам стихотворных размеров, унаследованных от античной поэзии. Следуя этому принципу, композиторы Франции сочиняли полифонические произведения подчеркнуто аккордового склада, позволявшего всем голосам очень четко и одновременно скандировать поэтический текст. Приведем слова выдающегося советского ученого, исследователя музыки эпохи Возрождения Р. И. Грубера: «Требование Баифа о подчинении напева метрической структуре стиха выдвигало на первый план проблему ритма, проблему ритмической гибкости, соответствия музыки тексту, четкости ритмической основы, напева, притом не только в отношении одного (верхнего) голоса, но и в отношении всего многоголосного целого, которое «насквозь пронизывалось» единством метрической структуры стиха».

Раскрытие значения выразительных возможностей ритма для преодоления все обострявшегося разрыва между музыкой и текстом, подчеркнутое внимание к самому характеру текста было бесспорно ценно и прогрессивно. Во многих случаях, в особенности в жанре любовно-лирической песни, французские композиторы сочиняли мелодически и ритмически прелестные вещи. Их исполнял то певец соло под аккомпанемент лютни, то ансамбль певцов.

Но в творческих опытах композиторов, создававших «размеренную музыку», встречалось и много надуманного. Увлеченные проблемой ритма, они порой забывали о непосредственной мелодической выразительности, пренебрегали содержательностью гармонии. Музыкальных шедевров «размеренная музыка» не породила, но была одним из интересных этапов на пути к новому.

Для Монтеверди, композитора мощной индивидуальности, французские музыкальные впечатления стали не объектом подражания, а стимулом усиления творческого внимания к многообразным выразительным возможностям ритма. И это не замедлило сказаться на его ближайших сочинениях. В некоторых своих мадригалах, созданных после поездки по Фландрии и позднее включенных в Четвертую книгу, он даже

помечал, что они написаны во французской манере. В Италии она была новой, необычной, и Монтеверди первый познакомил с ней своих соотечественников.

Этим не исчерпывается значение соприкосновения с французским музыкальным искусством. В Спа и Брюсселе Монтеверди довелось повидать недавно возникший при королевском дворе в Париже новый жанр-балет. Достигнутое в нем сочетание декламации, танца, хоровой и инструментальной музыки со сценическим представлением прокладывало пути в будущее музыкально-театрального искусства, а этим будущим была опера.

В конце октября путешествие закончилось. Монтеверди вновь в Мантуе. Вновь на него обрушиваются заботы и тяготы. Рождение в начале 1600 года первенца, названного Франческо, сделало еще более тяжелым положение молодой семьи. Герцог Винченцо по-прежнему глух к почтительнейшим просьбам своего музыканта: после разорительного путешествия Гонзага сам в «затруднительном» положении, и потому музыкант его капеллы может еще потерпеть.

В этих трудных условиях Монтеверди живет интенсивной творческой жизнью. Одно произведение возникает за другим. В будущем они составят Четвертую и Пятую книги мадригалов. А пока они распространяются в рукописных копиях, повсеместно вызывая горячий интерес, восторженное одобрение, но и... резкое осуждение.

Да, да, осуждение! Правда, оно исходит из среды музыкантов-ретроградов, для которых отступление от установленных правил уже само по себе, независимо от преследуемых целей, является криминалом. Для Монтеверди же, как и для всех великих художников, существовал лишь один непреложный закон в искусстве - правда жизни, правда выражения. Следуя этому закону, Монтеверди опирался на жизнеспособные традиции, но решительно отбрасывал все обветшалое и с дерзновенной смелостью шел по пути художественных открытий, раздвигал сложившиеся границы музыкального искусства, прокладывал широкие магистрали в его грядущее.

Особенно яростно нападал на Монтеверди каноник Джованни Мария Артузи (ок. 1545-1613), композитор и музыкальный критик из Болоньи, весьма чтимый за свои музыкально-теоретические труды. В 1600 году в Венеции вышел из печати принадлежащий его перу памфлет, озаглавленный: «Артузи, или О несовершенстве современной музыки». Не утруждая себя в выборе выражений, автор писал, что у мастеров нового (подразумевался именно Монтеверди) чувства стали как у сумасшедших, что они «дни и ночи изощраются в достижении новых эффектов на музыкальных инструментах» и не понимают, что «одно дело искать наугад, доверяясь только слепому чувству, а другое - разумно работать, опираясь на здравый смысл». И далее добавлял: «Действующие сейчас новые правила и проистекающие из них новые музыкальные лады делают современную музыку неприятной для слуха. Слышится смесь звуков, разнородность голосов, непереносимый для чувств шум гармонии. Один голос поет в быстром движении, другой - в медленном; этот произносит слоги одним образом, тот - другим; один поднимается в верхний регистр, другой падает в нижний, и в довершение всего третий не остается ни в верхнем, ни в нижнем. При самом добром желании как хотите вы, чтобы мозг разобрался в этом водовороте впечатлений? Скажу откровенно, эти сочинения противоположны всему тому, что есть прекрасного и значительного в музыкальном искусстве; они непереносимы для слуха и ранят его, вместо того чтобы пленять. Автор совершенно не принимает во внимание священные правила, определяющие строение и цели музыки. Я не понимаю, как музыкант может допускать ошибки, которые бросаются в глаза даже детям».

Вот поистине манифест ограниченности и консерватизма! Для Артузи в искусстве важно было следование канонам, а не воплощение значительных идей, картин жизни, страстей человеческих.

Еще дважды Артузи выступал в печати с аналогичными заявлениями, но критика его не получила громкого резонанса. Любители музыки, не умудренные знанием правил, продолжали получать наслаждение, слушая произведения Монтеверди. Что же касается самого композитора, то он собирался выступить в печати с ответной статьей, для которой даже наметил полемически заостренное название «О совершенстве современной музыки». В ней он хотел изложить свое творческое кредо, обосновать характерное для его музыки ладово-гармоническое, ритмическое и интонационно-мелодическое обновление, как проявление новых, современных, идейно-художественных тенденций в музыке. Но так и не собрался... Жизнь композитора была напряженной, насыщенной трудом и яркими музыкальными впечатлениями, которые щедро дарил тогдашняя Италия. Все их надо было воспринять, усвоить и переплавить в горниле своего гения. На это требовались и время, и энергия.

В конце XVI столетия Италия стала ареной чрезвычайно смелых и продуктивных опытов в области театра и музыки. Сосредоточились они во Флоренции, которая издавна славилась как один из самых ведущих художественных центров Италии.

В последние два десятилетия века во Флоренции образовался кружок поэтов, ученых, музыкантов, просвещенных любителей музыки, группировавшихся вокруг мецената, образованного человека, графа Барди.

После того как через некоторое время Барди переехал в Рим, призванный на службу к папе Клименту VIII, его заменил не менее инициативный и богатый покровитель артистов, да к тому же не лишенный творческих способностей - Якопо Корси.

В кружок Барди-Корси входили люди замечательные. Назовем только главных. Идейным вождем флорентинской группировки был Винченцо Галилеи (1533-1591), отец будущего великого астронома Галилео Галилея. По многогранности своей деятельности и дарования (композитор, лютнист, виолист, музыкальный теоретик, эллинист, математик!) Винченцо был типичным представителем эпохи Возрождения, которая, как сказал Ф. Энгельс, «породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». Далее, членами кружка были талантливые певцы и одаренные композиторы-любители Якопо Пери (1561-1633) и Джулио Каччини (1550-1618), поэт Оттавио Ринуччини (1562-1621) - один из достойных учеников и последователей великого Торквато Тассо.

Все они, подобно своим братьям во Франции, были одушевлены идеей обновления музыкального искусства и ниспровержения гегемонии полифонического стиля, в котором они видели «смерть поэзии» и который называли «готическим», придавая этому слову значение чего-то дикого, варварского. Они также стремились к синтезу поэтического слова и музыки и также видели желанный идеал в искусстве античности. Но если французские поэты и композиторы сосредоточили свое внимание на вопросах ритма, подчиняя напевы стихотворным размерам древнегреческой поэзии, то флорентинцы пошли иным путем. Их интересовало слияние музыки, вернее мелодики с речевой интонацией.

Наиболее непримиримым в требовании уничтожения вокальной полифонии был Винченцо Галилеи. Ему и принадлежит, по-видимому, первый опыт на пути к созданию нового стиля - монодии с сопровождением. Для этого стиля характерна ведущая роль сольной вокальной мелодии, которая послушно следует за поэтическим текстом и опирается на аккордовое инструментальное сопровождение. Галилеи положил на музыку жалобу Уголино - один из трогательных лирических эпизодов «Божественной комедии» Данте и пел ее, аккомпанируя себе на виоле. Успех превзошел ожидания и явился надежным толчком к дальнейшему развитию найденного стиля. Джулио Каччини определил его как «такой вид пения, где можно было бы словно говорить». По словам Якопо Пери, «это - пение на полпути между обычным голосом и чистой мелодией».

Флорентийские деятели, однако, этим не ограничились. Они помышляли не только о синтезе поэзии и музыки, но и о гармоническом единении этих двух искусств с третьим - с драматическим действием, с театром.

Перед мысленным взором членов кружка Барди, в неясной дымке мечты вставал некий, еще неведомый художественный жанр. И хотя контуры его представлялись неотчетливо, но требования, которые ему предъявляли, были довольно определенны. Мир человеческих чувств и переживаний должен был раскрыться не только в поэтическом слове и стелющемся вокруг него речитативном напеве. Этот мир должен был стать зримым, воплотившись в театральном действе.

Но опять же, на что опереться? Где образец, по которому можно взять желанную новую форму? И снова «выручило» античное искусство. Все члены флорентинского содружества, быть может еще больше, чем французские создатели «размеренной музыки», были убежденными эллинистами-знатоками и ценителями, древнегреческой культуры. Они знали по сохранившимся описаниям, что в древней Элладе в представлении трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида участвовал поющий и танцующий хор, и актеры не только произносили, но и пели свои роли. Не имея ни малейшего представления о реальном звучании музыки в древнегреческой трагедии, они тем не менее решили возродить забытое искусство и тем достичь желанного синтеза искусств на основе поэзии.

Но на деле члены «камераты» (уменьшительное от итальянского слова *camera* - комната, в данном контексте означает - кружок, салон) Барди, сами того не предполагая, оказались не реставраторами, а зачинателями совершенно нового синтетического, музыкально-театрального жанра - оперы.

Впрочем, опере не надо совершать «экскурсию» в далекое прошлое Древней Греции, чтобы найти свои истоки. Их можно обнаружить несравненно ближе: в народных игровых песнях, в «священных представлениях» (так назывались культивировавшиеся церковью своего рода инсценировки драматических эпизодов из Евангелия), в драматическом театре, в простонародных балаганных комедиях. Везде театральное действие перемежалось музыкальными интермедиями, или в той или иной мере сопровождалось вокальной и инструментальной музыкой. Но именно сопровождалось! Во всех случаях музыка была очень действенным, но попутным выразительным средством. О синтезе, о котором мечталось флорентинцам, там не было и речи.

Как уже говорилось, и в сфере мадригала осуществлялись попытки (правда, довольно бесперспективные) сочетания полифонической музыки со сценической пантомимой.

Одним из ближайших истоков оперы явилось творчество Тассо. Поэт обожал музыку. Подобно своему старшему современнику, французскому поэту Ронсару, он верил в необходимость тесного союза поэзии и музыки и говорил, что «музыка - это нежность и как бы душа поэзии». Тассо сыграл выдающуюся роль в

развитии пасторальной драмы - излюбленного театрального жанра в Италии второй половины XVI века. Его пастораль «Аминта», созданная в 1572 году, тотчас была поставлена на сцене и имела огромный успех во многих городах Италии. Обязательным атрибутом ее исполнения была вокальная и инструментальная музыка.

Итак, сочетание музыки с театральным действием было уже давно известно, но ведь требовалось иное. И это иное нашли участники флорентинской камераты. Им удалось объединить созданный ими речитативный стиль (монодию с сопровождением) со сценическим действием в рамках пасторальной драмы, утонченно-нежно изображавшей идеализированную жизнь пастушков и пастушек.

Как же все это произошло? В 1594 году Якопо Пери положил на музыку лирическую драму «Дафна», написанную Оттавио Ринуччини. Сюжет был заимствован из античного мифа, повествующего о печальной судьбе нимфы Дафны, которая, спасаясь от преследования бога Аполлона, обернулась лавром. Исполнение состоялось в доме Якопо Корси, который даже принял участие в сочинении музыки. Успех был настолько велик, что представление ежегодно повторялось во время карнаваловых празднеств вплоть до 1597 года. Увы, музыка «Дафны» почти не дошла до нас. Зато полностью сохранилась партитура второй флорентинской «музыкальной драмы» - «Евридики». Композитором был снова Пери, автором либретто - Ринуччини. Спектакль был поставлен 6 октября 1600 года в роскошном Палаццо Питти и приурочен к празднеству в честь бракосочетания Марии Медичи, дочери правителя Флоренции, королем Франции Генрихом IV.

Сюжет «Евридики» снова почерпнут из древнегреческой мифологии. Такое последовательное обращение к античной сюжетике было не случайно. Оно отвечало вкусам итальянских гуманистов и просвещенных аристократов и подчеркивало чисто светский, «ренессансный» характер нарождающейся музыкальной драмы, ее принципиальную чуждость духовным жанрам и темам. Отныне на ближайшие два столетия мифологические сюжеты станут типичными для итальянской оперы.

Успех «Евридики» был абсолютным. Слушатели и зрители, вероятно, понимали, что они являются свидетелями рождения совершенно нового театрального жанра. Сольное пение, воплощенное в гибком речитативе, как бы покоилось на мягком и гармоничном звучании инструментов. Оно очаровывало своей свежестью, простотой, непосредственностью. Так было положено начало опере. Она родилась на исходе эпохи Возрождения, на стыке двух столетий.

Отклики этого знаменательного события быстро распространились по всей Италии. Конечно, они дошли и до Монтеверди. Понаслышке композитор и раньше знал о творческих исканиях флорентинской камераты, но теперь он получил возможность соприкоснуться с ними непосредственно. Дело в том, что на свадебное празднество 1600 года во Флоренцию съехались знатные гости со всех городов Италии. Был там и Винченцо Гонзага, зять Марии Медичи. Весьма вероятно, что и на этот раз, как и в предшествующих путешествиях, Монтеверди сопровождал Мантуанского герцога в составе его свиты. Но даже если композитор самолично и не ездил во Флоренцию, он, несомненно, был в курсе происходивших там художественных событий, ибо флорентинские музыканты были частыми гостями при Мантуанском дворе. Подтверждением служат элементы речитативного стиля, которые появляются в сочинявшихся им в эти годы мадригалах. Но Монтеверди не подражал флорентинцам. Он искал и находил свое решение волновавших их проблем.

В самом начале нового столетия в положении Монтеверди наступила долгожданная перемена. В ноябре 1601 года скончался Паллавичино - маэстро герцогской капеллы. Монтеверди в изысканно-почтительном письме с предельной дипломатической тонкостью напомнил Гонзаге о своих справедливых и давно заслуженных притязаниях на пост руководителя капеллы. Неизвестно, когда герцог откликнулся на просьбу своего композитора. Во всяком случае на титульном листе изданной в 1603 году Четвертой книги монтевердиевских мадригалов значится, что автор - «маэстро музыки его светлейшества герцога Мантуи».

Итак, Монтеверди занял достойное положение. Но как расширились и умножились его обязанности! Он должен руководить певцами и музыкантами капеллы, проводить репетиции и дирижировать всеми концертами, которые непрерывно устраиваются при дворе, обязан по первому повелению герцога сочинять мадригалы на тексты придворных поэтов, писать музыку ко всевозможным дворцовым увеселениям и торжественным представлениям, обучать молодых начинающих певцов и инструменталистов, совершенствовать мастерство более опытных. В круг его обязанностей входит и руководство музыкой в мантуанском кафедральном соборе и сочинение духовных произведений к очередным церковным праздникам.

Необходимость создавать музыку в постоянной спешке действует на композитора угнетающе. Монтеверди работает с огромным напряжением сил, и это напряжение усугубляется непрерывными житейскими заботами и материальными затруднениями. Его жалование, в связи с повышением по службе, возросло, но одновременно возросли и расходы: положение «maestro di cappella» требовало соблюдения ряда дорогостоящих бытовых условностей. Все усугублялось крайне нерегулярной выдачей жалованья. Проходили месяцы, прежде чем герцогский казначей выплачивал композитору деньги, и то не полностью, а частями. Отсюда постоянные долги, необходимость обращаться за помощью к отцу в Кремону, писать умоляющие письма герцогу. Вот одно из них, датированное 27 октября 1604 года:

«Я припадаю к стопам Его Светлейшего Величества, чтобы оно соизволило отдать приказ о выплате мне моего жалования, что не делается в течение пяти месяцев, так же, как и жалования синьоры Клаудии и моего тестя, которые находятся в таком же положении. Таким образом сумма, которую мне должны, возрастает, и в результате у меня нет никакой надежды получить ее без специального указа Вашего Светлейшего Величества, без которого все мои труды останутся тщетными и обреченными на гибель, поскольку мои долги с каждым днем возрастают и у меня нет никакой возможности выплатить их...»

Да, жизнь Монтеверди при дворе Винченцо Гонзаги была поистине тяжелой. Ко всему еще добавлялось вредоносное воздействие скверного климата Мантуи расположенной в гнилой, болотистой местности.

Наконец наступил неизбежный кризис: страшное переутомление свалило Монтеверди. В состоянии полного отчаяния в декабре 1604 года он вместе с женой, готовившейся произвести на свет второго ребенка, отправился в родную Кремону. Ни заботливый уход отца, ни покой долго не приносили желанного улучшения. «Умоляю Ваше Светлейшее Величество, во имя любви к богу, - писал композитор своему патрону в Мантую, - не поручать мне одновременно стольких дел и не требовать их выполнения за такой короткий срок, ибо мое горячее желание выполнить их вызывает крайнее переутомление, которое, несомненно, укоротит мою жизнь, тогда как, продлившись дольше, она могла бы быть полезна Вашему Светлейшему Величеству и моим бедным детям».

Начался 1605 год. После рождения второго сына, Максимилиана, здоровье Клаудии сильно пошатнулось. Новые тревожения и заботы обрушиваются на композитора. Но творческий родник струится не ослабевая. В этом году венецианское нотоиздательство выпустило, в свет Пятую книгу монтевердиевских мадригалов, часть которых, впрочем, была сочинена раньше.

Четвертая и Пятая книги пятиголосных мадригалов знаменуют приближение нового этапа на творческом пути Монтеверди. В них нашли свое отражение музыкальные впечатления, которыми была насыщена жизнь композитора за минувшее десятилетие. И одновременно они свидетельствуют о полной творческой зрелости художника, об абсолютной свободе владения новыми выразительными средствами и применения их для воплощения многообразных творческих задач.

Монтеверди все более целеустремленно тяготеет к раскрытию в музыке не только драматических образов, пылких напряженных душевных порывов, всегда глубоко искренних и правдивых, но и как бы драматического действия как такового. Для этого композитор объединяет отдельные мадригалы в небольшие циклы из трех или пяти частей.

Рамки мадригала, в основе своей жанра камерного и лирического, становятся тесными для его замыслов; присущие мадригалу выразительные средства - недостаточными. Все отчетливее ощущается перерастание многоголосного чисто вокального мадригала в драматическую арию или в кантату (своего рода драматическую сцену-дуэт). Активизируя один или два голоса, композитор остальные голоса трактует почти что в инструментальном плане, придавая им значение аккомпанемента аккордового склада. А в последних мадригалах Пятой книги композитор уже не ограничивает себя только вокальными средствами, а вводит аккомпанемент клавесина или лютни.

Все более гибким, разнообразным и в то же время чеканным, организующим музыкальное развитие становится ритм; мелодика - драматически индивидуализированной, напевно-декламационной, даже порой речитативной; гармония (в зависимости от образного строя поэтического текста) - то диатонически ясной и простой, то напряженно хроматической, с неожиданно возникающими диссонансами, острыми сменами мажорных и минорных аккордов, ясно выраженными ладово-гармоническими тяготениями. Композитор все более настойчиво стремится в пределах одной пьесы создать внутреннее музыкальное единство. Это достигается выдвиганием ведущей ритмической фигуры, вычленением отдельных мотивов и повторением их каждый раз с более высокой ступени, что создает впечатление роста эмоционального напряжения.

Все это не умещалось в пределах лирической миниатюры, изнутри взрывало мадригал и требовало иной, несравненно более крупной и многосоставной драматической формы. Монтеверди стоял на подступах музыкальной драмы.

Пятая книга мадригалов интересна, в частности, предисловием, в котором Монтеверди обращается к читателям, кратко излагая свою эстетическую платформу. Композитор просит читателей принять к сведению, что он «пишет свои сочинения не стихийно», а следуя глубоко продуманной художественной концепции, которая отличается от того, чего придерживаются охранители старого. «Пусть последние убедятся, - писал Монтеверди, что в отношении консонансов и диссонансов может быть принята во внимание точка зрения - иная по сравнению с уже существующей, и что эта иная точка зрения оправдана тем удовольствием, которое она доставляет как чувству, так и разуму <...> Приверженцы нового <...> могут быть уверены в том, что современный композитор создает свои произведения, опираясь на истину».

Так мог писать совершенно зрелый художник, сознательно избравший свой путь в искусстве.

«Орфей»

Опыты флорентийских музыкантов, пытавшихся создать музыкальную драму на основе речитативного стиля, произвели сильное впечатление на Винченцо Гонзагу. Мантуанский герцог захотел осуществить нечто подобное и при своем дворе. В этом желании он руководствовался не только присущим ему пылким интересом ко всему новому в искусстве, в особенности в музыке, но и соперничеством с Медичи, великим герцогом Тосканским, при дворе которого во Флоренции ставились музыкально-драматические произведения Якопо Пери и Джулио Каччини.

Мы не знаем, когда и при каких обстоятельствах Монтеверди получил задание написать музыкальную драму и кому принадлежал выбор сюжета. Во всяком случае известно, что где-то в середине 1606 года композитор приступил к сочинению своей первой оперы «Орфей» на либретто поэта Алессандро Стриджо (Впрочем, некоторые исследователи творчества Монтеверди подвергают авторство Стриджо сомнению, ввиду отсутствия абсолютно точных и достоверных сведений, подтверждающих этот факт), находившегося на службе у Гонзаги в качестве секретаря.

Почему «Орфей»? По-видимому, имелось, много оснований для выбора этого сюжета. Древнегреческий миф об Орфее, легендарном певце и поэте, сыне Аполлона, издавна привлекал итальянских гуманистов. Еще в 1471 году поэт Анджелино Полициано (1454- 1494) по заказу кардинала Гонзаги написал пьесу «Сказание об Орфее», положившую начало итальянской гуманистической драме.

Содержание мифа возвышенно и просто. Орфей изобрел музыку и стихосложение, он пел свои стихи, аккомпанируя себе на лире. Искусство Орфея обладало чудодейственной силой. Деревья склоняли к ногам песнопевца свои вершины, камни сдвигались и источали слезы, дикие звери укрощались. Орфей нежно любил свою жену, юную нимфу Евридику, но счастье было недолговечно. Один из его друзей принес печальную весть. Вот как об этом пишет Полициано (Перевод С. В. Шервинского):

Пастух

Жестокой вестью встречу я Орфея,
Что нимфа та прекрасная скончалась.
Она бежала прочь от Аристея*.
И в миг, когда к потоку приближалась,
В пятую впиалась ей жалом, не жалея,
Змея, которая в цветах скрывалась,
И сильно так и остро было жало,
Что сразу бег и жизнь ее прервало.

** Аристей - молодой пастух, преследовавший Евридику своей любовью.*

Орфей, преисполненный отчаяния, возглашает:

О, безутешная, заплачем, лира!
Иную песнь теперь нам петь приспело.
Кружитесь, небеса, вокруг оси мира,
Услыша нас, замолкни, Филомела*!
О небо! О земля! Ужели сирю
В тоске влачить измученное тело?
Краса моя, о жизнь, о Евридика,
Как жить мне, твоего не видя лика?
К воротам Тартара** моя дорога:
Узнать, туда проникло ль сожаленье?
Судьбу смягчат ли у его порога
И слезные стихи и струи моления?
Быть может, Смерть приклонит слух не строго?
Ведь пенем я уже сдвигал камень.
Олень и тигр, внимая мне, сближались,
И шли леса, и реки обращались.

** Филомела - соловей*

*** Тартар - подземное царство мертвых*

Своим дивным пением Орфей прокладывает себе путь в подземное царство. Он обращается к властителю Тартара Плутому и молит во имя его любви к Прозерпине* сжалиться над ним:

** Прозерпина - жена Плутона*

О всемогущий тех краев властитель,
Что лишены навек земного света,
Куда спускается вселенной житель
И всё, что солнцем на земле согрето,
Сказать тоски причину разрешите ль?

Змея, рожденная между цветами,
Меня и милой, и души лишила,
Я дни влачу, подавленный скорбями,
Сразить тоску моя не может сила.
Но коль любви прославленной меж вами
Воспоминанья время не затмило,
Коль древний жар еще в душе храните,
Мне Евридику милую верните!

Растроганный мольбой Плутон отвечает Орфею:

Тебе верну ее, но по условию:
Вослед тебе выходит пусть из Ада.
А ты до выхода, горя любовью,
Не обращай на Евридику взгляда.
Итак, Орфей, предайся хладнокровью,
Чтоб не исчезла вновь твоя награда,
Все ж счастлив я, что сладостная лира
Склонила скиптр отверженного мира.

Увы, Орфей нарушил запрет. Он оглянулся, чтобы бросить взгляд на следующую за ним тень любимой, обратил к ней ласковое слово и... навсегда потерял жену. Горе Орфея было беспредельно. Вскоре он погиб от рук менад*, разгневанных за то, что он, тоскуя по Евридике, отказался принять участие в оргии.

** Менады - то же, что вакханки.*

Миф об Орфее имеет глубокий смысл. В нем воспеты могучая миротворная сила искусства, возвышенное чувство любви, побуждающее на подвиг самопожертвования. В этом, несомненно, причина тяготения к нему поэтов, художников, композиторов, драматургов, которое наблюдается на протяжении всей истории европейского искусства. Но для композиторов миф об Орфее обладает еще одним достоинством: ведь это миф о музыке и музыканте! Что можно более естественно воплотить в музыкальной драме?!

Ко времени Монтеверди театрализация мифа об Орфее имела уже традицию: драма Полициано, опера Пери «Евридика» и вскоре за ней сочиненная на то же либретто и под тем же названием опера Каччини. Возможно, Монтеверди привлекли не только этическая и художественная направленность сказания, но и желание на основе литературного источника, уже воплощенного на музыкальной сцене во Флоренции, дать свое, принципиально иное художественное решение.

Но, вероятно, был еще один мотив, глубоко личный, затаенный. После рождения второго сына здоровье Клаудии непрерывно ухудшалось. Монтеверди жил в постоянной тревоге за жизнь любимой жены. Как близки и понятны были ему чувства Орфея, в котором он видел не легендарное существо, а глубоко страдающего человека!

К началу 1607 года опера была завершена. Начались ежедневные репетиции, и перед исполнителями постепенно стало вырисовываться произведение небывалое. Небывалое - не только по силе и мощи вдохновения (отвлекаясь на мгновение от исторического повествования, скажем, что и сейчас, в последней трети XX века, музыка монтевердиевского «Орфея» поражает и чарует), но и по совершенно новому, глубоко убеждающему разрешению проблемы музыкальной драмы.

В чем же новаторство Монтеверди? Прежде всего - в иной трактовке сюжета. Авторы «Евридики» трактовали миф об Орфее как пасторальную сказку, в которой господствуют радостные настроения, лишь ненадолго сменяющиеся печальными, горестными эпизодами. Драматическое действие развивается вяло. Больше рассказов о событиях, нежели непосредственно их драматического воплощения. Концовка уводит

оперу далеко от античного мифа. Постановка «Евридики» была приурочена к свадебным празднествам, и трагический финал оказался неуместным. Поэтому все завершается счастливой развязкой: прославлением Орфея и Евридики, спасение которой далось ему без особых усилий. В основе своей это было придворно-аристократическое представление.

Монтеверди подошел к сюжету с иных идейно-эстетических позиций. Он был художником переломной эпохи. С одной стороны, он - преемник идей Возрождения. Ему близки присущее искусству этой эпохи воплощение светлых гуманистических идеалов, вера в силу человека, в гармонию мироздания, в торжество прекрасного. Но, с другой стороны, окружавшая композитора жизнь не подтверждала этих идеалов. Италия неудержимо клонилась к упадку, прогрессивные общественные силы отступали перед натиском феодально-католической реакции, инквизиция набирала силу, и уже полыхали костры, на которых гибли лучшие умы Италии. Так был сожжен в Риме Джордано Бруно. И это произошло в 1600 году, когда во Флоренции поставили первую оперу. Монтеверди видел, как множились зло и несправедливость, как робело добро и тускнела истина, как страдание властно вторгалось в жизнь человеческую. Пафос страдания и пафос страстного протеста против страдания узрел композитор в мифе об Орфее. И потому он претворил его в жанре лирико-психологической драмы с активным развитием действия и резкой сменой контрастных эпизодов: то просветленно-лирических, то подлинно трагических. Правда, опера Монтеверди также имеет благополучную развязку. Но она наступает лишь после того, как Орфей, пройдя через все испытания, испив всю чашу страданий, нарушает жесткий запрет богов и вторично теряет Евридику. Только тогда появляется его отец Аполлон. Он смиряет горе Орфея, обещая встречу с Евридикой в сонме небожителей и вместе с ним возносится в Эмпиреи.

Что сказать о музыке «Евридики»? Бесспорно, Якопо Пери был высоко одаренным композитором, великолепным мелодистом. Его напевный речитатив отличается чуткостью, гибкостью. Как плющ вокруг мраморной колонны, вьется он вокруг поэтического слова. Он правдиво передает смысловые нюансы текста, порой он экспрессивен, способен тронуть, взволновать. Лишь временами речитатив сменяют небольшие хоровые эпизоды типа мадригалов, выдержанные в простом аккордовом складе. Сопровождение, порученное четырем инструментам гармонического типа (чембало (итальянское название клавесина), гитара, большая лира, басовая лютня, изредка - солирующие флейты), не выходит за рамки аккомпанемента. Музыка везде выступает как спутница поэзии, не посягая на ее гегемонию. Все это соответствовало эстетическим установкам деятелей флорентийской камераты, которые в содружестве поэзии и музыки ведущую роль отводили поэзии.

При всей своей гибкости и выразительности речитативное пение в опере Пери в какой-то мере монотонно: оно течет сплошным потоком, в нем мало организующих музыкальных центров и создающих форму повторяющихся эпизодов.

В ином свете предстает перед нами оперный первенец Монтеверди. Тут - на первом месте композитор, его творческая воля, его музыкальное воображение. Музыка из подчиненного выразительного средства стала ведущим. Именно в музыке раскрываются все перипетии драмы, воплощаются переживания героев.

Монтеверди использует в партитуре «Орфея» богатейшие музыкальные ресурсы и оперирует ими с поистине суверенной властью. Современников поразила, а нас ныне восхищает проникновенная, эмоционально-выразительная вокальная мелодика, струящаяся то напевным речитативом или безыскусственной песней, то разливающаяся в ариозо и ариях, чтобы воплотить широкую гамму чувств: сладостное упоение счастьем, гимническое восхваление природы, испуг, мольбу, жалобное стенание, вопль отчаяния. Насыщенно и патетично звучащие полифонические и гомофонные хоры, то светлые, радостные, восхваляющие любовь и жизнь, то скорбные, горестно оплакивающие Евридику, прорезывают и обрамляют сольное пение, временами перерастающее в драматические диалоги.

Пение органически связано с оркестровым сопровождением, звучащим ярко, сочно, многокрасочно. В «Орфее» много самостоятельных оркестровых эпизодов: увертюра (кстати, это первая оперная увертюра!), вступления к отдельным сценам и актам, раскрывающие эмоционально-психологический строй драматических ситуаций. Партия оркестра в этой опере и в наше время впечатляет своим тембровым богатством и полнозвучием. Состав оркестра по тому времени - грандиозный. Старинные инструменты сочетаются в нем с новыми, только входившими в музыкальную практику. Струнная смычковая группа состоит из двух скрипок, десяти виол да браччо, трех виол да гамба и двух контрабасовых виол. Щипковые инструменты представлены двумя басовыми лютнями и арфой. В состав духовых инструментов входят: две маленькие флейты, два корнета, кларино (высокая труба), три трубы с сурдинами, четыре или пять тромбонов. Кроме того, фигурируют клавишные инструменты: два чембало, три различного типа органа. Всего - около сорока инструментов! И композитор применяет их с неслыханной дотоле смелостью, трактуя не как второстепенное, а равноправное с вокалом выразительное начало, обладающее своими незаменимыми возможностями.

Гармония для Монтеверди и в «Орфее» - сильнейшее экспрессивное средство. Особой характерности она достигает в наиболее трагических и поворотных моментах действия, когда композитор щедро применяет

диссонирующие созвучия, хроматические гармонии, неожиданные модуляционные сдвиги, ладовые сопоставления.

В противовес музыкальной аморфности, в большой мере присущей ранней флорентийской опере, Монтеверди выступает в «Орфее» как строитель многообразных оперных форм. Он мыслит крупными сценами. Музыкально-драматическое действие оперы разворачивается целеустремленно, подчиняясь единой линии драматургического развития. Каждый из пяти актов оперы наделяется своей особой драматургической функцией.

Партитура «Орфея» - арсенал ярких, действенных, выразительных приемов. Употребляя их, композитор никогда не соблазняется достижением внешнего эффекта. Перед ним одна непреложная цель - драматическая и художественная правда, которую он воплощает эмоционально, экспрессивно и страстно.

Добавим еще, что Монтеверди впервые ввел родовое обозначение оперы. На заглавном листе «Евридики» значилось только: «Музыка Якопо Пери к «Евридики» Оттавио Ринуччини». Монтеверди же назвал своего «Орфея» - *favola in musica*, то есть «сказание в музыке». Позднее стали применять название *dramma in musica* или *dramma per musica*, что означает: музыкальная драма или драма посредством музыки. Только в 1639 году младший современник Монтеверди венецианский композитор Кавалли впервые применил для своей «Свадьбы Фетиды и Пелея» термин «опера».

Итак, «Орфей» Монтеверди начинается увертюрой. До него оперные спектакли открывались просто трубными фанфарами, служившими сигналом для начала представления. Только композитор, понимавший смысловую емкость музыки, не сопряженной со словом, мог возложить оперу чисто оркестровым эпизодом, на который он возложил тройную миссию: мобилизовать внимание слушателей, ввести в эмоционально-психологический строй последующей драмы и подчеркнуть, что музыка в ней выступает как основополагающее начало.

Увертюра к «Орфею» состоит из двух частей. Первая называется Токката. Она отмечена ярким звучанием медных духовых инструментов и выдержана в быстром, энергичном движении, в активном волевом ритме. За ней следует вторая часть, названная Ритурнель, воплощающая характер драмы в скорбных, элегических звучаниях струнных инструментов. Музыка Ритурнеля многократно повторяется во всех наиболее волнующих моментах драматического действия, тем самым становясь как бы сквозной музыкальной темой оперы.

Вслед за тем начинается пролог, в котором аллегорический персонаж Музыка сообщает об основном содержании оперы. Знаменательный штрих! Опера Пери также открывается прологом, аналогичным по своему назначению, но выступает в нем Трагедия. Заменяя ее Музыкой, Монтеверди опять-таки подчеркнул, что в его «сказании» ведущая роль принадлежит музыкальному искусству.

И еще одна деталь, которая с самого начала оперы показывает принципиальное отличие монтевердиевского «Орфея» от «Евридики» Пери. У последнего семь строф, составляющие пролог, исполняются Трагедией на один и тот же скупой речитативный напев. Партия Музыки в прологе Монтеверди написана не в простой строфической, а в строфически-вариационной форме, для которой характерно непрерывное интонационное и ритмическое видоизменение основного напева, выдержанного в речитативно-ариозном, то есть более распевном стиле. Кроме того, все пять строф опираются на один и тот же выдержанный бас и перемежаются звучанием оркестровых ритурнелей, повторяющих музыку второй части увертюры. Получается законченная оперная сцена, отмеченная музыкальным единством и одновременно развитием.

В первом действии пастухи и нимфы веселятся и ликуют по поводу заключения счастливого союза Орфея и Евридики, в то время как юные супруги говорят о взаимной любви. Музыка выдержана целиком в радостных, светлых тонах. Однако однообразие нет. Композитор мастерски чередует сольные вокальные сцены с оркестровыми и хоровыми, полифоническое изложение с гомофонно-гармоническим, мадригальный стиль - со стилем монодии с сопровождением, эпизоды танцевального характера - с песенно-гимническими, лирику - с выражением праздничного веселья. Большое количество хоров придает музыке приподнято-торжественное звучание.

Лирический центр первого акта - пленительное ариозо Орфея, в котором он воспекает любимую, называя ее «небесной розой, светочем мира» <...>

Вслушайтесь в эту мелодию, проиграйте ее на любом инструменте. Как поразительно сплелись в ней речитативность и песенность! Как она трепетна и пластична! Она рождена самим чувством, а не интонациями речи.

Второй акт поначалу не приносит ничего нового. Быть может, только еще разнообразнее и ярче, еще оживленнее и танцевальное стала музыка. Орфей после странствий возвратился в родные места, где протекло его детство. Его радостно приветствуют и прославляют. Действие начинается с небольшой арии, в которой Орфей с нежностью обращается к родной природе: «Снова к вам я возвращаюсь, лес любимый, берег милый.

Пусть вовек благословенен будет этот день счастливый. Снова к вам я возвращаюсь, снова к вам я возвращаюсь». (Перевод К. К. Розеншильда) <...>

Вероятно, это первая оперная ария. Несмотря на ее миниатюрные размеры, в ней завершена трехчастная форма (после шестого такта повторяются первые три), которая впоследствии станет одной из наиболее типичных для оперного склада.

Еще более непосредственно народно-песенной, но с легким оттенком танцевальности представляется и вторая ария Орфея, по содержанию близкая первой. Но в данном случае музыкальное строение иное. Это - песня из четырех куплетов. Они разделяются оркестровыми ригурнелями, выдержанными в стремительно-плясовом движении.

Внезапно наступает резкий перелом. Светлый мажор сменяется минором, вступает сурово-мрачное звучание органа, темп замедляется. Раздается горестный вопль. Это - нимфа Сильвия. Она призывает пастухов прервать радостные песни и танцы, ибо она принесла скорбную весть. Орфей безмолвен, как будто оглушен страшным предчувствием. С трудом собирая силы, прерывающимся голосом он спрашивает: «Откуда ты?.. Куда идешь?.. Нимфа, что принесла ты?» И Сильвия трепещущим от волнения голосом начинает: «К тебе иду я как вестница самого ужасного несчастья; твоя прекрасная Евридика...» Нет, она не в силах продолжать... Но резкая смена в оркестре мажорного трезвучия минорным не оставляет сомнений... «Увы, что слышу?» - как на едином вздохе восклицает Орфей. «Твоя любимая супруга, - продолжает вестница, - мертва...» Несчастье слишком ужасно, Орфей сокрушен. Лишь стон вырывается из его груди - «Увы!..»

Поистине, не знаешь, чему больше изумляться в музыке этой сцены. Поразительной силе драматизма, покоряющей правде выражения, психологической верности интонаций, скупым, но потрясающим эффектам гармонии? <...>

Произнеся самое страшное, вестница продолжает скорбный рассказ. Наконец, Орфей дает выход своему отчаянию: «Ты - мертва, а еще дышу!.. Фразы Орфея нервные, прерывисты, они звучат все более возбужденно, решительно. Он проникнет в Тартар и вернет Евридике жизнь! И перед дальней и опасной дорогой Орфей шлет свое последнее «прости» земле, небу, солнцу. Сколько сдержанной силы, суровой решимости и одновременно печали в этих интонациях <...>

Третье действие протекает у входа в обитель мертвых. Ему предшествует мрачное вступление оркестра с пятью солирующими тромбонами. Оно создает впечатление чего-то страшного и таинственного. Это первый образец оперного антракта, вводящего в образно-психологическую атмосферу последующего действия.

Одним из наиболее ярких моментов третьего действия является ария Орфея, в которой он пытается смягчить ярость загробных духов и вызвать их сочувствие к себе. Она совершенно не похожа на предыдущие. Тут господствует блестящий виртуозный стиль настоящего бельканто. Легкая, как бы парящая вокальная мелодия сопровождается взлетающими ажурными пассажами сперва двух солирующих скрипок, затем двух корнетов и, наконец волшебными переливами арфы. Все в совокупности действительно очаровывает. Завороженный дивным пением Харон* засыпает, и Орфей, сопровождаемый Надеждой, беспрепятственно входит в лодку.

* Харон - в греческой мифологии угрюмый старик, перевозчик в подземном мире, переправляющий души умерших через реки преисподней.

На ней он переправится на другой берег реки, отделяющей мир живых от мира мертвых. Теперь его пение, обращенное к богам Тартара, приобретает характер заклинания. Трижды он повторяет слова: «Верните мне мое благо!», каждый раз начиная фразу на тон выше. Голос певца медленно и напряженно поднимается по полутонам - си-бемоль, си, до, до-диез; наконец, следуя за возрастающим душевным волнением, достигает звука ре, задерживается на нем и как изнеможенный падает, с молящей интонацией произнося обращение к богам Тартара. <...>

В ответ на заклинание Орфея возникает оркестровый эпизод - полнозвучный и торжественный, как бы воплощающий мир, в который он проникает. За ним следует широко развитый полифонический хор загробных духов, с суровым величием встречающих вступление Орфея в царство мертвых. Так завершается III акт.

IV действие разворачивается в Тартаре. Поначалу наступает как бы спад драматического напряжения, музыка приобретает уравновешенно-эпический характер, а затем переключается в лирико-психологический план. Возникает большая речитативно-арийная сцена, в которой сострадающая Орфею Прозерпина умоляет Плутона вернуть ему Евридику. Монтеверди, как искусный и тонкий драматург, нарочито затормаживает развитие действия. Композитору это необходимо для оттенения приближающейся новой драматической кульминации, совпадающей с трагической развязкой.

Орфей счастлив. Ему возвращена любимая. Он знает: в отдалении она следует за ним. Светло и радостно звучит его ария, отмеченная песенными и танцевальными оборотами. Орфей славит свою лиру, свое искусство, принесшее ему победу.

Но что это? Как во II действии, наступает неожиданная смена гармонии... Мучительное сомнение закрадывается в душу песнопевца. А если боги Тартара его обманули? Если Евридика не следует за ним? Музыка утрачивает умиротворенно-светлый колорит, становится нервной, тревожной, прерывистой...

Внезапно раздается устрашающий гул. Быть может, демоны ада хотят растерзать его Евридику? А он, верный запрету, боится обернуться! В партии Орфея появляется щемящая нисходящая интонация тритона* (**увеличенная кварта или, как в данном случае, уменьшенная квинта*) (ре-соль-диез) - «О ужас!» И герой оборачивается... Тревога напрасна: Евридика здесь! Но... образ ее тускнеет, заволакивается дымкой, а нежный голос звучит отрешенно, печально. «От избытка любви ты меня потерял... А я, несчастная, потеряла надежду увидеть свет и безвозвратно теряю самое дорогое - тебя, о мой супруг!» В сопровождении мрачного и скорбного звучания органа один из духов Тартара возвещает Орфею вторичную потерю Евридики и... навечно. Орфей хочет разделить судьбу любимой супруги, но некая неодолимая сила увлекает его на землю, в мир живых. В великолепном небольшом ариозо Орфей выражает свою безмерную скорбь, свой страстный протест. В оркестре звучит музыка, напоминающая заключение III действия. Она как бы символизирует утрату Надежды, которая тогда сопровождала поэта. IV действие заканчивается большим пятиголосным хором духов Тартара, сурово возвещающих неотвратимый приговор: «Орфей победил силы ада, но сам побежден силой своей любви. Клятву презревший - добра недостоин!» Этот хор, в котором гибко сочетаются гармонические и полифонические приемы изложения, песенные, речитативные и гимнические интонации, лишен высоких женских голосов. В нем участвуют только альты, тенора и басы. Строгий, несколько сумрачный колорит звучания подчеркивает скорбный характер завершения драмы.

Да, драма завершена. V действие представляет собой лишь своего рода расширенное послесловие. Оно богато превосходными по музыке эпизодами, но по силе драматизма уступает предшествующим актам. Впрочем, и в нем есть новшество. Впервые Монтеверди ввел оперный дуэт. Он исполняется Орфеем и Аполлоном, возносящимися на Олимп.

Опера заканчивается светлым пятиголосным хором (две партии сопрано, альты, тенора, басы) друзей Орфея, восхваляющих дивного песнопевца и стремительной, остро ритмизованной пляской, называющейся «Мореска».

«Орфея» Монтеверди от «Евридики» Пери отделяют всего семь лет, но кажется, что их разделяют десятилетия. Могучим, поистине львиным прыжком мантуанский композитор достиг огромной творческой победы. «Орфей» - не только первая монтевердиевская опера, но первая опера в современном нам понимании этого термина. Создав ее, Монтеверди положил основание всему последующему развитию оперного искусства.

Исполнение «Орфея» ожидалось любителями Мантуи и окрестных городов с огромным нетерпением. Дата первого исполнения неизвестна. Установлено лишь, что оно происходило в парадном зале «Академии дельи Инвагити» (в буквальном переводе: академия увлеченных - итал.) и носило характер предварительного просмотра, на котором присутствовали лишь герцог и узкий круг его приближенных. Успех был безоговорочным, и по повелению Гонзаги на 24 февраля было назначено повторное исполнение оперы в герцогском дворце в присутствии многочисленной аудитории.

Для облегчения понимания нового и сложного музыкально-драматического произведения по указанию герцога всем зрителям были вручены специально к этому случаю отпечатанные либретто оперы. Сличение либретто и партитуры приводит к любопытным предположениям. Дело в том, что по либретто опера должна (согласно мифу) завершаться гибелью Орфея, раздираемого вакханками. Возможно, в первоначальном варианте опера Монтеверди так и заканчивалась. Возможно также, что после предварительного прослушивания решено было отказаться от трагической развязки, и композитор переделал концовку оперы.

На первом публичном представлении «Орфея» уже начальные сцены оперы вызвали горячее одобрение публики. По ходу спектакля успех неудержимо возрастал и к концу достиг триумфа. Через неделю (1 марта 1607 года) спектакль был повторен на придворном театре и сопровождался не меньшим успехом. Через два года партитуру «Орфея» напечатали в Венеции. Весть о грандиозном успехе «Орфея» в Мантуе быстро разнеслась по всей стране, и Монтеверди был причислен к числу самых прославленных людей Италии.

Великая утрата. Триптих 1608 года

Отшумели дни торжественных представлений «Орфея», и для Монтеверди жизнь вошла в привычную колею: бесчисленные обязанности, спешная работа, вечная нужда, постоянная тревога за здоровье жены... Так как мантуанские доктора ничем не могли ей помочь, то Монтеверди, воспользовавшись отъездом герцога Винченцо в июле 1607 года на лечебные воды, взял отпуск и направился с семьей в Кремону в надежде, что целебный воздух родного города, равно как врачебное искусство и опыт отца, поставят больную Клаудию на ноги. Впрочем, он и сам сильно нуждался в отдыхе.

Едва прибыв в Кремону, Монтеверди получил от Гонзаги сонет с приказом незамедлительно написать на него музыку. Пришлось оставить мысли об отдыхе и вновь браться за работу. К концу июля пьеса была закончена и отправлена герцогу с сопроводительным письмом, в котором выражалась надежда на то, что музыка сонета удовлетворит взыскательный вкус светлейшего синьора. Однако в душе композитор не мог не ощутить чувства горькой обиды на Гонзагу, который даже после триумфа «Орфея» не воздал должное своему композитору и не проявил к нему хоть немного внимания и заботы.

Ярким и отрадным контрастом явилось отношение к Монтеверди жителей Кремоны. Кремонцы встретили своего земляка восторженно. «Академия дельи Анимози» 10 августа дала в его честь концерт, в котором с огромным успехом были исполнены отрывки из «Орфея», а 1 президент Академии в приветственном слове отметил выдающиеся достижения композитора. Все это весьма подбодрило Монтеверди, и он, оставив жену и детей на попечение отца, поехал в Милан, чтобы повидаться с Керубино Феррари, известным поэтом и либреттистом, знатоком и мастером разнообразных театральных жанров. С Феррари Монтеверди хотел посоветоваться относительно своих дальнейших творческих планов, а также узнать его мнение об «Орфее». И в Милане композитора ждал воодушевленный прием почитателей его музыки.

Монтеверди недолго пробыл в столице Ломбардии. В конце августа из Кремоны пришли тревожные вести, и он поспешил к семье. В состоянии здоровья Клаудии наступило резкое ухудшение, катастрофически нарастала слабость. После нескольких дней агонии Клаудии не стало. Для Монтеверди это был страшный удар. Он потерял горячо любимую жену и верного друга. Клаудия, обладавшая безупречным музыкальным вкусом, была его постоянной советчицей, поддерживала в осуществлении смелых творческих замыслов. Овдовев в сорок лет, Монтеверди на всю жизнь остался верным памяти жены.

А жизнь шла своим чередом. Гонзага, вернувшись с курорта, освеженный отдыхом, рьяно принялся за подготовку празднеств, приуроченных к предстоящему бракосочетанию старшего сына, наследного принца Франческо, с принцессой Маргаритой Савойской. Этот брачный союз должен был способствовать осуществлению задуманных герцогом сложных политических и династических планов, и потому Винченцо хотел отметить его особенно торжественно и пышно. Немало не думая о душевном состоянии Монтеверди, Гонзага потребовал его немедленного возвращения в Мантую: надо было срочно приступить к осуществлению программы празднеств. Снова композитору пришлось повиноваться. Он временно оставил у отца своих двух сыновей, из которых старшему, Франческо, минуло семь лет, а младшему, Максимилиану, исполнилось три года, и 10 октября был уже в Мантуе. Сразу же началась лихорадочная работа. Гонзага, памятуя прошлогодний успех «Орфея», предложил Монтеверди написать новую музыкальную драму по трагедии «Ариадна», специально заказанной для данного случая прославленному флорентинскому поэту Оттавио Ринуччини.

Сюжет увлек композитора. Это - повесть о страданиях дочери критского царя Ариадны, вероломно брошенной на острове Наксосе ее возлюбленным Тезеем, которому перед тем она спасла жизнь, и об ее желании умереть, дабы избавиться от душевных мук, вызванных потерей любимого. Для Монтеверди, пережившего тяжелую личную драму, страдания Ариадны были близки. Воплощая в музыке ее горестные чувства, он давал выход своим чувствам, своему горю.

2 февраля 1608 года опера была почти закончена, однако постановку отложили, так как мантуанский двор отбыл в Турин для проведения там брачной церемонии. Тем временем устроители последующих празднеств в Мантуе решили снабдить «Ариадну» развлекательным дивертисментом, чтобы затушевать драматический характер оперы, вызвавший неодобрение мантуанской герцогини. В качестве такого увеселительного дополнения избрали комедию Гварини «Гидропика», к которой решено было коллективно сочинить музыкальный пролог и пять интермедий. Работу распределили между ведущими музыкантами, сосредоточившимися в ту пору при мантуанском дворе. Среди них был и младший брат Монтеверди - Джулио-Чезаре, который уже в течение служил в капелле Гонзаги. Джулио-Чезаре и в отдаленной степени не мог сравниться по силе дарования с Клаудио, но был хорошим музыкантом-профессионалом и ревностно помогал брату в руководстве капеллой. Клаудио взял на себя сочинение пролога.

Но и этого показалось недостаточно. Чтобы полностью угодить герцогине, Ринуччини договорился с Монтеверди о сочинении третьего представления – балета во французском стиле, под названием «Балет неблагодарных женщин».

Почти одновременное сочинение музыкальной драмы, пролога и балета на протяжении примерно пяти месяцев потребовало от Монтеверди огромного напряжения сил и повлекло за собой крайнее истощение нервной системы.

В середине мая царственные молодожены, наконец, возвратились в Мантую, сопровождаемые несметным количеством принцев, кардиналов, вельмож, дворян, съехавшихся со всех концов Италии. Праздничные представления происходили в специально отстроенном архитектором Вианини огромном придворном театре, вмещавшем около шести тысяч зрителей. 28 мая 1608 года в присутствии многотысячной

аудитории и при участии лучших певцов Италии была исполнена «Ариадна» Монтеверди. Гений композитора, талант поэта, вдохновение исполнителей потрясли слушателей. Успех был не меньшим, чем успех «Орфея».

Особенно сильное впечатление произвела сцена, в которой Ариадна, покинутая Тезеем, оплакивает в скорбном *lamento* свою судьбу. Оно сразу же запечатлелось в памяти слушателей, которые разнесли его по всей Италии. «Жалоба Ариадны» распространялась в бесчисленных копиях и приобрела поистине всенародную популярность.

«Жалоба Ариадны» - одна из наиболее прекрасных страниц не только в творчестве Монтеверди, но и в мировой оперной литературе. Гибкая, пластичная мелодия удивительно проникновенна, задушевна, правдива. Поражает ее эмоционально-психологическая емкость. В ней воплотились пленительная женственность, страстная нежность, горечь отчаяния, суровая решимость, неизбывная печаль. По форме это - свободно построенная ария-монолог, первое оперное *lamento* <...>

Монтеверди вложил в музыку арии всю свою истрадавшуюся душу, всю силу своей тоски по любимой Клаудии. По-видимому, композитору эта сцена была очень дорога. Он опубликовал ее отдельным изданием, позднее использовал при сочинении пятиголосного мадригала, который вошел в Шестую книгу, и, наконец, в 1641 году (за два года до смерти) превратил в своего рода духовную кантату под названием «Плач Марии».

Именно необыкновенная популярность «Жалобы Ариадны», ее многократные издания и переиздания спасли музыку этой сцены от исчезновения: ведь вся остальная музыка оперы не сохранилась и, по-видимому, утрачена безвозвратно. До нас дошли лишь либретто Ринуччини и описания современников. На основании последних можно предположить, что по своему стилю «Ариадна» была близка к «Орфею». Партитура предназначалась для большого, многосоставного оркестра, который исполнял многочисленные самостоятельные эпизоды. Интересная подробность: оркестр был расположен за сценой так, что оставался невидим зрителям.

После постановки «Ариадны» празднества в Мантуе продолжались еще много дней. 2 июня состоялось исполнение комедии «Гидропика», сопровождаемой музыкальными интермедиями и предваряемой прологом, сочиненным Монтеверди. Музыка его не сохранилась, но есть описание пролога, принадлежащее перу историографа мантуанского двора и большого друга Монтеверди - Федерико Фоллини. Вот что он пишет: «После того, как приглашенные заняли места, из глубины сцены был дан трубный сигнал. Когда он прозвучал в третий раз, занавес, как по волшебству, исчез, и зрители увидели три облака, сделанные так искусно, что казались настоящими. Под ними вздымались и перекатывались волны. Из них всплыла голова женщины; то была Манто, легендарная основательница Мантуи. Размеренными движениями она поднялась из воды и, когда затихло звучание труб, вышла на берег маленького островка. Тогда, под аккомпанемент оркестра, расположенного за сценой, она пропела такую трогательную мелодию, что вся публика была ею захвачена». В этом прологе музыка оказалась способной соревноваться по силе производимого впечатления со сценическими эффектами, достигавшимися посредством хитроумных театральных машин, придуманных изобретательным архитектором Вианини.

Через два дня, 4 июня, был поставлен «Балет неблагодарных женщин». Музыка его сохранилась полностью. Монтеверди познакомился с французским балетом еще в бытность свою во Фландрии. Впоследствии ему доводилось не раз писать балетную музыку для различных хореографических представлений, устраивавшихся при дворе Гонзаги, но всегда дело ограничивалось сочинением отдельных танцевальных сцен, торжественных «выходов» и т. п. Теперь задача была более сложной и интересной. Требовалось сочинить небольшую, но законченную музыкально-хореографическую драму, имеющую определенный сюжет и основанную на единстве четырех искусств: сценического действия, танца, музыки и поэзии. Иными словами, балет предполагал включение вокальных сцен, что и было одной из характерных особенностей французского стиля.

Иллюзионистская изобретательность Вианини вновь поразила зрителей. По сигналу за сценой раздавалось устрашающее грохотание литавр. Затем поднялся занавес, и зрители увидели огромный вход в преисподнюю, полыхающую адским пламенем. «Там двигались чудовища, - пишет современник, - такие ужасные и отвратительные, что на них невозможно было смотреть без содрогания». Затем на авансцене появились Венера Амур и властитель Тартара - Плутон. Венера, обратившись к присутствующим в зрительном зале дамам и молодым девицам, призвала их быть более отзывчивыми к страстным воздыханиям их мужей и возлюбленных и «срывать цветы удовольствия». Плутон раз решает томящимся в аду красавицам, наказанным за то, что при жизни они были холодны к своим обожателям, возвратиться ненадолго в мир живых, чтобы предостеречь дам от следования их примеру. Начинается балет не умевших любить «неблагодарных женщин», которые в танцах и пантомимах изображают глубокое отчаяние.

После балета Плутон, в свою очередь, советует представительницам прекрасного пола сочувственно относиться к любящим их и угрожает адом в случае, если они будут упорно оставаться «неблагодарными». Затем он повелевает «грешницам» возвратиться в Тартар. Тогда начинается вторая часть балета

«неблагодарных женщин», на протяжении которой они одна за другой, выражая жестами ужас и горе, исчезают в огнедышащем входе в ад.

Поистине игривый, даже чуть фривольный сюжет! Он так и просится в жанр гротескной буффонады или сатирической комедии, или, «на худой конец», в жанр условного мифологического представления. Монтеверди решил его совершенно иначе. Он увидел в нем возможность воплощения не иронии, а подлинного искреннего чувства, возможность воплощения контрастных эмоционально-психологических образов. И потому музыка балета проникнута то элегическим, то призывно-пылким, то сурово-мрачным, то даже патетическим характером. Она преемственно связана с «Орфеем». Композитор применяет в «Балете неблагодарных женщин» многие выразительные приемы, драматическая эффективность которых была утверждена им в опере.

Тут и драматизированный речитатив-ариозо с экспрессивными виртуозными пассажами (в партии Венеры и Плутона), и ария-монолог Плутона в строфически-вариационной форме, «инкрустируемая» оркестровыми ритурнелями, и подлинно оперный дуэт Венеры и Амура. Далее это - напряженная экспрессивность мелодики, достигаемая хроматическими обострениями, нисходящими ходами на широкие интервалы малой септимы, большой ноты, даже ундецимы (кварты через октаву!), которые создают трагические «перепады» в мелодии, восходящими повторами мотивов (секвенциями), гибкой, изменчивой ритмикой.

Но в «Балете» появились и новые черты, которые нашли свое подтверждение и развитие в значительно более поздних произведениях композитора. Так, когда Венера возмущенно осуждает некую жестокую красавицу с «сердцем тигра и змеи», из-за безответной любви к которой молодой воин ищет смерти на поле брани, музыка становится изобразительной, живописуя сцену битвы. Интересно трактован образ Плутона, партия которого поручена басу. Монтеверди рисует его в сдержанно-суровых, сосредоточенно-мрачных, несколько величавых тонах, предвосхищающих решение образа философа Сенеки из оперы «Коронация Поппеи» - лебединой песни композитора.

Необычайно патетичен и проникновенен заключительный эпизод. Когда по повелению Плутона «неблагодарные женщины» возвращаются в преисподнюю, одна из них, задержавшись, обращается к зрительницам с ариозо, исполненным глубокого, за душу хватающего чувства печали к которой молодой воин ищет смерти на поле брани, музыка становится изобразительной, живописуя сцену битвы. Интересно трактован образ Плутона, партия которого поручена басу. Монтеверди рисует его в сдержанно-суровых, сосредоточенно-мрачных, несколько величавых тонах, предвосхищающих решение образа философа Сенеки из оперы «Коронация Поппеи» - лебединой песни композитора.

Необычайно патетичен и проникновенен заключительный эпизод. Когда по повелению Плутона «неблагодарные женщины» возвращаются в преисподнюю, одна из них, задержавшись, обращается к зрительницам с ариозо, исполненным глубокого, за душу хватающего чувства печали: «Прощайте, прощайте навеки, небо, солнце, ясные звезды... познайте сострадание, дамы и девушки». Снова великолепное *lamento!* Его можно сравнить с жалобой Ариадны, со стенаниями Орфея. В то же время оно предвосхищает трагический монолог прощания с Римом низложенной императрицы Оттавии из «Коронации Поппеи».

Итак, три совершенно различных произведения, созданных на протяжении первой половины 1608 года,— опера, балет, пролог. Разные жанры, разные сюжеты. И все же между ними так много общего, что можно рассматривать их как своего рода триптих. Объединяющим началом является вдохновенное воплощение чувства печали, скорби. Поистине это *lamento* самого Монтеверди!

Мантуанские празднества 1608 года имели огромный резонанс по всей Италии. Достижения Мантуи в области музыкальной драмы затмили достижения Флоренции. Монтеверди стал непререкаемым авторитетом, слава его - неколебимой. Перед ним склонились все мастера музыкальной драмы. Как отразилось все это на его положении, на отношении к нему Гонзаги? Да никак!

Совершенно измученный, разбитый физически и морально композитор берет отпуск и вместе с детьми едет на свою родину, в гостеприимный всегда дом отца. Клаудио заявляет отцу, что больше не вернется в Мантую. Встревоженный тяжелым состоянием сына, Бальдассаре посылает герцогу письмо, в котором умоляет дать Монтеверди отставку или, по крайней мере, ограничить его службу работой только в капелле. Ответа не последовало. Тогда старый врач обратился с письмом к герцогине, взывая о ее посредничестве. Он уже стар, сын тяжело болен, климат Мантуи для него пагубен; что если сын умрет и ему придется остаться с двумя малолетними внуками на руках! Кроме того служба у герцога требует больших расходов: сколько раз за истекшие восемнадцать лет ему, Бальдассаре Монтеверди, приходилось оказывать материальную по мощь сыну! Это письмо в пути разминулось с посланием герцогского секретаря, излагающим приказ Гонзаги о немедленном возвращении композитора в Мантую. И тут чаша терпения переполнилась - Монтеверди разразился огромным письмом, в котором излил всю накопившуюся за многие годы обиду, все свое негодование (разумеется, письмо было адресовано не прямо Гонзаге, а его секретарю). Вместо ответа было

получено подтверждение повеления о незамедлительном приезде. Пришлось подчиниться. Правда, вернувшись в Мантую, Монтеверди с удовлетворением узнал о том что ему увеличили жалованье и установили пенсию.

Ближайшие годы в жизни Монтеверди оказались относительно более спокойными. Винченцо Гонзага стал стареть; празднества при его дворе устраивались реже и не с такой помпой, как раньше. По его заказу композитор пишет цикл произведений мадригального типа, (они войдут в последующие сборники), а также создает ряд духовных сочинений: шестиголосную мессу, два варианта Магнификата* (* *Католическое величальное песнопение*) и др. В них Монтеверди предстает выдающимся мастером хоровой полифонии а cappella и с инструментальным сопровождением.

Осенью 1610 года, используя отпуск, Монтеверди совершает небольшое путешествие. Посещает Рим, где встречается с выдающимся органистом и композитором органной музыки Джироламо Фрескобальди (1583-1643), чьи выступления в огромном соборе св. Петра собирали до тридцати тысяч слушателей. Знакомится с развитием жанра оратории в Риме, слушает знаменитых певцов и певиц. В конце декабря композитор снова в Мантуе и при исполнении своих каждодневных обязанностей.

В феврале 1612 года Винченцо Гонзага умер. Его преемник Франческо, еще более беспутный и бесшабашный правитель, не проявил достаточной заинтересованности в сохранении Монтеверди при своем дворе. Летом того же года композитор покинул Мантую и вернулся в Кремону, привезя с собой, по его собственным словам, «двадцать пять экю*, сэкономленных за двадцать один год службы».

* Экю - старинная французская золотая и серебряная монета.

Проходят многие месяцы терпеливого ожидания возможности получить место работы, достойное его славы и творческих сил. Наконец в августе 1613 года, в связи со смертью Джулио-Чезаре Мартиненго - маэстро капеллы в соборе св. Марка в Венеции - такая возможность представилась. Монтеверди получил от Венецианской республики предложение занять вакантное место. Так начался новый, последний, но и самый славный период жизни и творчества Монтеверди.

На службе у Венецианской республики

«Царица Адриатики!» Так величали Венецию. Но произошли великие географические открытия, морские торговые пути переместились из Средиземного моря в Атлантический океан, прокатился смерч турецких завоеваний, и могущество Венецианской республики постепенно стало ослабевать. К началу XVII столетия она уже утратила значение мировой державы, свою былую мощь. Однако среди мелких итальянских государств-монархий Венеция по-прежнему занимала исключительное и выдающееся положение. Она одна сохранила статут буржуазной республики, перед натиском иностранных интервентов отстояла свою независимость и не склонилась перед властью папы и Ватикана.

Венеция была свободным городом с развитой, кипучей общественной жизнью, демократическим укладом с огромным по тем временам населением - почти в 150000 человек, значительную часть которого составлял трудовой люд. По сравнению со всей прочей Италией в Венеции был самый высокий уровень жизни. Венецианцы гордились своим отечеством, были пламенными патриотами и не жалели сил для обороны свободы и независимости. В 1622 году венецианский посланник в Риме, в ответ на предостерегающие упреки папы, недовольного связями Венеции с протестантскими государствами, сказал: «Нужно же людям защищать себя, как они могут; ничто нам так не дорого, после веры, как свобода и мы хотим отстаивать ее любым путем до последнего вздоха». И то были не слова. Когда с середины XVI века иезуиты распространили свою власть по всей Италии и в стране начала свирепствовать инквизиция, Венецианская республика не допустила распространения у себя этой моровой язвы. Именно под давлением народа венецианский сенат принял решение о запрещении пребывания иезуитов на территории своего государства. «Пропадите вы пропадом!» - кричали венецианцы вдогонку иезуитам, покидавшим город.

Развитое самосознание, настойчивость в борьбе за земное (а не «потустороннее») благополучие породило у граждан Венецианской республики горделивую поговорку: будем сперва венецианцами, а потом уже - христианами!

Подобные общественные условия оказались плодотворной почвой для развития искусства. Венеция завоевала славу не только одного из прекраснейших городов мира, но и подлинной сокровищницы искусства, проникнутого идеями жизнеутверждения и веры в человека,

Великолепные архитектурные сооружения - дворцы венецианских богачей, библиотеки, правительственные здания, церкви, сплошь облицованные резным мрамором, отделанные скульптурой, окаймляют каналы и площади города. Ажурная сеть легких, изящно изогнутых мостиков, предназначенных только для пешеходов, соединяет 118 островков, на которых раскинулся город. Все это отражается в колеблющейся воде каналов и мнится - город всплывает над лагуной, овеянный синевой неба и солнечным сиянием.

А внутри дворцов и церквей - великолепное «неистовство» живописи, мозаики, резьбы по дереву и мрамору, скульптуры. Полотна и фрески Тициана, Веронезе, Тинторетто как бы раздвигают стены, унося зрителей в мир, сотворенный гением художника.

В Венецию непрерывным потоком устремлялись путешественники, иностранцы, влекомые желанием подивиться городом мрамора и воды, городом, который «среди моря встал».

Но, быть может, не менее удивительна и притягательна была музыкальная жизнь центра Венецианской республики. Пожалуй, именно она побудила приезжих из чужеземных стран назвать Венецию «раем всяческих наслаждений».

В Венеции издавна сложился обычай каждое значительное общественное событие - политическое ли, военное ли, даже приезд иноземных послов - отмечать пышными празднествами, которые сопровождалось массовыми шествиями, плясками, песнями, инструментальной музыкой, иллюминацией. В безудержном народном веселье, изобилуя всевозможными выдумками, бесконечными музыкальными забавами, протекали ежегодные карнавалы*. (* *Карнавал - массовое народное гулянье театрализованного характера - проходил в период с начала января до середины марта*). Многочисленные религиозные праздники обставлялись торжественно и помпезно. Мощное звучание хоров, оркестров, органов было непременным атрибутом церковных торжеств. Музыка и песни доносились и с бесчисленных гондол и парусных лодок, сновавших по каналам, музыка слышалась из растворенных окон и балконов домов горожан. Торжественные собрания ремесленных цехов, празднества рыбаков, связанные с морским промыслом, - все это также сопровождалось песнями и игрой на музыкальных инструментах.

Выдающуюся роль в музыкальной жизни Венеции играл собор св. Марка, расположенный в центре города на самой большой и красивой площади. Сравнительно невысокий, раскинувшийся многоглавым шатром, он поражает прихотливым переплетением черт, присущих романской, византийской и мавританской архитектуре. Празднично нарядный, щедро украшенный, переливающийся разноцветной мозаикой, золотом, бронзой, мрамором, собор св. Марка рассматривался не только как культовое сооружение, но как символ венецианской государственности, как символ величия адриатической республики. Недаром собор, со времени воздвижения в начале IX века, был подчинен не клерикальным властям, а непосредственно дожу - главе венецианского государства.

Отсюда исключительная пышность, торжественность богослужения в соборе св. Марка, достигавшаяся прежде всего великолепным музыкальным оформлением. Собор располагал первоклассной хоровой капеллой, двумя органами, установленными на возвышениях один напротив другого. На них можно было играть одновременно и поочередно. Они чаровали слух мощью и мягкостью звучания. Музыка в соборе находилась под неусыпным наблюдением и покровительством правителей города, которые заботились о пополнении капеллы голосистыми и хорошо обученными певчими, следили за тем, чтобы органистами были лучшие музыканты Италии, а во главе хора и всего музыкального коллектива стоял бы высокоодаренный композитор. Все эти ведущие должности соборной капеллы заполнялись по конкурсу.

Пожалуй, музыке в соборе придавали даже большее значение, чем богослужению как таковому. Существовал специальный указ, по которому не в меру ретивые священники, начинавшие богослужение, не дождавшись окончания игры органиста, подвергались денежному штрафу.

С последних лет XVI века в музыкальном обиходе собора св. Марка наряду с органами появляются и другие музыкальные инструменты - медные духовые, скрипка. Вскоре было разрешено заменять духовые инструменты одними скрипками и виолами. Соборные композиторы, и раньше сочинявшие крупные хоровые полифонические произведения с сопровождением органов, теперь получили возможность создавать сложные вокально-инструментальные «духовные концерты». Выдающиеся венецианские композиторы Габриели - Андреа (ок. 1510 или ок. 1520-1586) и Джованни (1557-1612), служившие в соборе св. Марка, на всю Италию прославились своими многохорными полифоническими сочинениями с участием ярко и сочно звучащего оркестра. Их музыка - пылкая, темпераментная, полная динамических нарастаний и контрастов, ослепительных тембровых сопоставлений, ликующих возгласов и лирических распевов - проникнута светским жизнелюбием, столь характерным для всего искусства Венеции.

Если музыке так называемых церковных композиторов присущ был явно мирской характер, то сочинения композиторов, писавших в светских жанрах, отмечены еще большим стремлением к воплощению эмоционального богатства человека. Именно в Венеции особое развитие получили драматический мадригал и ранние образцы самостоятельной инструментальной музыки.

На первый взгляд может показаться странным, что в Венеции, насквозь пропитанной музыкой - и народной, и профессиональной, - вплоть до 30-х годов XVII века не существовало музыкальной драмы. И это в то время, когда не только Флоренция и Мантуя, но уже и Рим, Парма и некоторые другие города ставили у себя оперные спектакли. Вероятно, задержку проникновения оперы в Венецию можно объяснить тем, что на заре своего существования оперное искусство культивировалось только в придворных театрах, как своего рода

«забава» высшей просвещенной аристократии. В республиканской Венеции подобные формы бытования оперы были неприемлемы. Должны были возникнуть какие-то иные, но для этого требовалось время.

Вернемся, однако, к Монтеверди. Одержав блистательную победу на конкурсе на замещение вакантной должности капельмейстера собора св. Марка (на первом же испытании он решительно превзошел всех других претендентов), композитор с детьми и слугой отправился из Кремоны в Венецию. Едва они проехали Мантую, как подверглись нападению бандитов. Монтеверди был начисто ограблен и лишь с трудом добрался до цели своего путешествия.

Впрочем, Венеция заставила его скоро забыть об этом злоключении. Композитора окружили почетом, уважением, заботливым вниманием. Ему сразу же положили такой оклад, о котором он и мечтать не смел, будучи на службе у мантуанского герцога. На протяжении последующих лет жалование композитора непрерывно увеличивалось и достигло суммы, которой не получал ни один из наиболее знаменитых его предшественников на посту руководителя капеллы св. Марка! И все это делалось исключительно по инициативе правителей Венеции, не упускавших возможности подчеркнуть, что они дорожат и гордятся Монтеверди. Наконец-то отступили в прошлое вечные материальные треволения. Композитор получил возможность работать не думая о завтрашнем дне, спокойно растить и воспитывать сыновей.

В этих условиях гений Монтеверди раскрывается еще более полно и могуче, творческая деятельность становится еще более интенсивной. Прежде всего республика возложила на композитора художественное руководство капеллой, которая состояла из его помощника (как правило, отличного регента и достойного композитора), двух органистов, трех десятков певцов и примерно двадцати пяти оркестрантов. По тогдашним масштабам капелла св. Марка представляла собой весьма крупный артистический коллектив, и Монтеверди не жалел ни сил, ни времени, чтобы не только поддерживать, но и неустанно повышать его художественный уровень, расширять репертуар. Он был требователен, взыскателен, но справедлив и пользовался у музыкантов непререкаемым авторитетом.

Далее в обязанности Монтеверди входило сочинение музыки для исполнения в соборе по случаю больших и малых религиозных праздников и в связи с торжественными государственными церемониями. За тридцать лет работы на посту капельмейстера собора св. Марка он создал огромное количество месс, мотетов, псалмов, гимнов и других духовных сочинений. Увы, большая их часть не сохранилась или рассеяна в виде разрозненных манускриптов в нотохранилищах разных городов. Но и того, что дошло до нас, достаточно, чтобы судить о выдающемся полифоническом мастерстве композитора, об одинаково совершенном владении им как стилем *a cappella*, так и блестяще-концертным стилем вокально-инструментальной полифонии.

И в духовной музыке Монтеверди остается глубоко светским художником, влюбленным в земную жизнь. Биение живого человеческого сердца слышится в его Церковных сочинениях, напоенных пылкими и страстными мелодиями, остродраматическими созвучиями, волевыми, энергичными ритмами. Монтеверди не останавливается перед тем, чтобы ввести в сферу музыки, предназначенной для исполнения в церкви, дух оперного драматизма, выразительные приемы, характерные для оперы, светской кантаты, драматического мадригала. Исполнение его произведений в соборе, св. Марка приобретало значение настоящих концертов, привлекавших многотысячную аудиторию.

Деятельность Монтеверди не ограничивается работой в соборе. Ведь всем лестно иметь произведение, сочиненное великим маэстро, или присутствовать на концерте, который проходит под его управлением! И потому он непрерывно получает от различных монастырей, духовных школ, академий и даже частных лиц заказы на сочинение разного рода произведений. Регулярно три раза в неделю (по средам, пятницам и воскресеньям) дает концерты для высших должностных лиц республики, руководит частными светскими капеллами, периодически выступает в разных церквях Венеции, во дворцах посланников и т. д. День его загружен до предела. И тем не менее он находит силы непрерывно творить в самых различных жанрах - светских и духовных, и не только для Венецианской республики, но и для придворных капелл и театров других городов. То было подлинное пламенение монтевердиевского гения, воодушевленного широким общественным признанием.

Мысли Монтеверди о музыке и музыкальной драме

Обосновавшись в Венеции, Монтеверди вскоре принялся за подготовку к печати своих сочинений, возникших еще в Последние годы жизни в Мантуе. В 1614 году венецианское нотопечатательство опубликовало его Шестую книгу пятиголосных мадригалов. В этом сборнике объединены произведения различного стиля. Наряду с мадригалами, в который явно преобладает полифоническое изложение с характерным равноправием голосов, есть мадригалы, приближающиеся к сольной арии или дуэту, к драматической сцене. В подобных случаях композитор расчленяет пятиголосный ансамбль на сольные партии и на своего рода хор и при этом решительно уклоняется от полифонического изложения в сторону гомофонного. В Пятой книге мадригалов

лишь несколько пьес предполагают инструментальное сопровождение, в новом же сборнике все произведения рассчитаны на аккомпанемент чембало и других инструментов.

Шестую книгу мадригалов венчает «семиголосный диалог» - своего рода прототип кантаты или небольшой вокально-инструментальной драматической сцены, предназначенной для концертного исполнения. В новом мадригальном сборнике, как и в предшествующих, но, быть может, еще резче и решительнее, проявилось присущее Монтеверди стремление к драматической выразительности и характерности музыкальных образов.

Тем временем в Мантуе произошли перемены. В 1613 году внезапно умер Франческо Гонзага и на герцогский престол вззошел его младший брат Фердинандо, решивший восстановить былой блеск мантуанской придворной капеллы. Воспользовавшись тем, что контракт, связывавший Монтеверди с Мантуей, не был официально расторгнут, Фердинандо в начале 1615 года дал знать композитору, что считает его по-прежнему состоящим у себя на службе и потому предлагает ему немедленно приступить к исполнению своих прямых обязанностей: тотчас же возвратиться в Мантую и начать сочинение балета к предстоящему карнавалу.

Но теперь ситуация изменилась: Монтеверди вкусил свободной, обеспеченной жизни и мог опереться на поддержку Венецианской республики. «Я предпочел бы просить милостыню, чем подвергаться снова такому унижению», - писал он впоследствии. И потому на приказ герцога композитор в несколько ироническом тоне ответил, что поскольку он не одет и не обут для дальней дороги и льет проливной дождь, он не может точно выполнить распоряжение, то есть немедленно отправиться в путь; а раз так, то, не желая простудиться, предпочитает оставаться в Венеции и ждать присылки либретто для балета, от сочинения которого не отказывается.

Герцог продолжал настаивать на своем. Тогда Монтеверди написал ему: «Светлейшая республика платит мне жалованье в четыреста дукатов, тогда как ни одному из моих предшественников - Виларту, Чиприано де Роре или Царлино - она никогда не платила более Двухсот. Принимая эту милость, я не могу не понимать всего ее значения...» Щедрый на посулы Гонзага стал расточать композитору всяческие обещания, и Монтеверди, потеряв терпение, направил ему письмо, в котором довольно сухо напомнил, что обещания, полученные им при мантуанском дворе, как правило, ни к чему реальному не приводили. Далее, напомнив о том, как произвольно выплачивалось ему жалованье, Монтеверди подчеркнул, что в Венеции оклад выдается ему регулярно каждые два месяца, и если он сам запаздывает с получением, то деньги присылают к нему на дом. Тут уже Фердинандо Гонзаге пришлось отступить: таких условий композитору он обеспечить не мог.

Но взаимоотношения мантуанского двора с Монтеверди не прервались. В связи с предполагавшимся бракосочетанием Фердинандо Гонзага Монтеверди в конце 1615 года сочинил музыку к балету «Тирсис и Клори» на мифологический сюжет. В нем, как и в «Балете неблагодарных женщин», танцевальные сцены переплетаются с вокальными - ариозными и речитативными, а также с пятиголосными, мадригального склада.

Создавая этот балет, Монтеверди мысленно представлял себе его исполнение. Направив в Мантую партитуру, он сопроводил ее письменным комментарием, в котором указал, как во время представления должны быть расположены музыкальные инструменты и певцы, дабы создалось наилучшее художественное впечатление.

В конце 1616 года последовал новый заказ Фердинандо. Герцог предложил положить на музыку «Сказку о Пелее и Фетиде», написанную графом Сципионом Аньели на мифологический сюжет*.

** Вкратце содержание мифа: фессалийский герой Пелей полюбил морскую богиню Фетиду и, преодолев ряд препятствий, женился на ней.*

Монтеверди, ознакомившись с либретто, ответил решительным отказом и в пространном письме (от 9 декабря 1616 г.), адресованном все тому же Алессандро Стриджо, изложил причину своего несогласия. Это письмо - интереснейший документ. Из него мы узнаём, как Монтеверди представлял себе задачи и цели музыкально-драматического искусства и какие требования он предъявлял к литературному тексту оперы.

Тут нам на мгновение необходимо отклониться чуть в сторону. Придворно-аристократическая среда, в которой культивировался жанр музыкальной драмы, способствовала усилению в нем чисто постановочных эффектов, декоративности, внешней зрительной и музыкальной занимательности. Создателю «Орфея» - подлинно реалистической психологической драмы - эти тенденции были чужды. Он хотел волновать аудиторию воплощением человеческих чувств, а не забавлять музыкальной иллюстрацией маловразумительной морской сказочки, в которой фигурируют совершенно нереальные существа вроде Зефиров, Бореев, Тритонов и др.

Монтеверди с присущей ему деликатностью писал, что хотя он не считает себя компетентным в поэзии, но как музыкант не может не предъявить серьезных претензий присланному ему либретто. Оно грешит отсутствием поводов для создания красивых гармоний. Поскольку по ходу пьесы надо изображать порывы и завывания ветра и следовательно применять соответствующие звукоподражательные машины, то на сцене все время будет стоять шум и потому придется удвоить и утроить состав музыкальных инструментов; и сделано

это будет не из-за музыкально-художественных соображений, а лишь затем, чтобы противостоять шуму. Да и певцы вынуждены будут форсировать голоса. Для правдивой передачи в музыке текста необходимо будет использовать больше духовых инструментов, нежели нежно звучащих струнных: ведь в пьесе фигурируют Тритоны и всякие прочие морские божества, а для них скорее подходит звучание тромбонов и корнетов, чем лютней, чембало или арфы. К тому же, поскольку сказка по сюжету морская, действие в ней протекает за пределами города. Тут Монтеверди ссылается на авторитет древнегреческого философа Платона, утверждавшего, что кифара (древнегреческий струнный щипковый инструмент типа лиры) является инструментом города, а флейта - сельских полей. Таким образом, либо нежно звучащие инструменты окажутся неподходящими, либо подходящие инструменты - лишенными мягкого звучания. Кроме того, просмотр списка действующих лиц показал, что все они являются Ветрами, Амурчиками, Зефирчиками и Сиренами. Для них потребуется большое количество сопрано. И все эти Зефиры и Бореи (древнегреческие названия ветров) должны петь. «Как смогу я, дорогой синьор, подражать речи ветров, которые не говорят, - вопрошает Монтеверди, - и как посредством их смогу вызвать чувства? Ариадна трогала потому, что она была женщина, Орфей - потому, что он был мужчина, а не ветер. Гармонии подражают явлениям природы как таковым; но посредством речи невозможно воспроизвести шум ветра, бляние овец, ржание лошадей. Невозможно подражать речи ветров, которые не говорят». Смысл сказки представляется композитору непонятным, в ней нет ничего, что могло бы его взволновать. «Ариадна вызывала у меня подлинные слезы, - вновь подчеркивает Монтеверди, - Орфей побуждал меня умолять вместе с ним; но эта сказка - я не знаю в чем ее смысл. Так какую же музыку я смогу к ней написать?»

Этот блестящий анализ либретто широко и ярко раскрывает эстетические воззрения композитора, который не устает подчеркивать, что основным объектом его творчества является человек.

Получив письмо, Стриджо поспешил ответить, что герцогский заказ не предполагает сочинения оперы, но лишь ряда музыкальных интермедий, исполняемых по ходу пьесы. Это уже было совершенно иное задание, и Монтеверди согласился написать музыкальные номера к пьесе «Свадьба Фетиды». Но тут его подстерегали досада и разочарование. Почти закончив работу, затратив немало сил и времени, отказавшись ради нее от других весьма лестных предложений, Монтеверди внезапно получил уведомление о том, что герцог раздумал ставить эту пьесу и, следовательно, музыка уже не нужна. Таковы были аристократические нравы, и Фердинандо Гонзага оказался достойным преемником своего отца!

Тем не менее Монтеверди и впредь продолжал писать музыку для мантуанского двора... Так, например, известно, что он работал над оперой «Андромеда». Увы, все эти сочинения погибли во время опустошительного разгрома, которому подвергли Мантую в июле 1630 года банды ландскнехтов, действовавшие по приказу австрийского императора.

В конце 1619 года Монтеверди опубликовал новый сборник - Седьмую книгу мадригалов. Строго говоря, мадригалов как таковых в этом собрании нет. Композитор по-видимому по традиции применил данный термин, а быть может - за неимением другого жанрового обозначения светских камерных произведений. Основное содержание сборника составляют лирические канцонетты для одного, двух или трех голосов с инструментальным сопровождением, к тому времени ставшие модным и весьма распространенным жанром бытового музицирования. Любителям музыки нравился присущий им блестящий мелодический стиль, изящный и одновременно простой, который в интерпретации Монтеверди получил возвышенную поэтическую одухотворенность. Кроме того, в Седьмую книгу вошла и музыка к балету «Тирсис и Клори», сочиненная в 1615 году.

Огромный успех, выпавший на долю Седьмой книги мадригалов, сделал имя Монтеверди еще более популярным и притягательным, а количество поступавших к нему творческих заказов - еще более значительным. Так, в 1621 году, по предложению из Флоренции, Монтеверди написал Реквием в память великого герцога Козимо II Медичи, умершего годом раньше. Исполнение этого произведения, которое до нас не дошло, оказалось важным событием в жизни Монтеверди. Дело в том, что в числе исполнителей был сын композитора - Франческо Монтеверди, пленивший слушателей выразительностью пения и красотой голоса: у него был великолепный тенор. Франческо проявил огромное влечение к музыке, незаурядное дарование причем не только вокальное, но и композиторское, и в 1623 году был принят певчим в собор св. Марка.

Время шло, и постепенно в венецианском обществе стал пробуждаться интерес к передовым исканиям в сфере музыкального театра. Совершенно естественно первые попытки практической реализации этого интереса оказались связанными с Монтеверди. В начале 1624 года Джироламо Мочениго (представитель одной из наиболее именитых патрицианских фамилий в Венеции) предложил прославленному творцу «Орфея» и «Ариадны» сочинить к предстоящему карнавалу мимическую кантату или музыкально-драматическую сцену на сюжет XII песни «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо.

Возможность обратиться к драматическому жанру на основе поэмы любимого поэта увлекла Монтеверди, и он создал новый шедевр: «Единоборство Танкреды и Кларинды». Речь в нем идет о трагической

судьбе рыцаря-крестоносца Танкреда и отважной девы-воительницы, прекрасной принцессы Клоринды, сражающейся на стороне мусульман. Очарованный красотой и мужеством Клоринды, Танкред полюбил ее. Клоринда, облаченная в воинские доспехи, под покровом ночи тайно проникает в лагерь крестоносцев и поджигает их укрепления. Возвращаясь в стан своих единомышленников, она сталкивается с преследующим ее Танкредом, который в темноте не узнает ее. Вспыхивает ожесточенный, смертельный поединок, приведший к гибели Клоринды. Танкред, подняв забрало поверженного противника, с ужасом и отчаянием узнает в умирающем воине свою возлюбленную.

Захватывающий драматизм этого поединка, столкновение сильных и контрастных эмоций Монтеверди воплотил в своеобразном гибридном жанре то ли сценической кантаты, то ли камерной оперы, в которой действенно-драматические эпизоды органично переплетаются с повествовательными и пантомимно-изобразительными. Содержание излагает певец, исполняющий роль Повествователя. По ходу его рассказа, выдержанного в характере драматизированного речитатива, артисты, которым поручены заглавные роли, изображают ход событий средствами пантомимы и переходят к пению лишь в моменты наибольшего душевного напряжения. Ведущим выразительным средством выступает небольшой инструментальный ансамбль, в составе которого: четыре виолы да браччо (сопрано, альт, тенор и бас), контрабасовая да гамба* и чембало. Посредством этого скромного ансамбля шести струнных инструментов (ни одного духового или ударного!) Монтеверди тонко и экспрессивно живописует все перипетии стремительно протекающей драмы. В музыке слышится то скок коня, на котором Танкред догоняет пешую Клоринду, то лягз и звон мечей, то ярость ожесточения, прерывистое дыхание сражающихся, то, наконец, безысходную скорбь утраты. Воспоминания о впечатлениях, почерпнутых во время давнего путешествия по Венгрии, вдохновили композитора на создание этой удивительной батальной сцены.

* *Виола да браччо* - западноевропейский струнный смычковый инструмент XIII-XVI вв., вытесненный семейством скрипок; буквально: «ручная» виола. *Виола да гамба* - букв.: «ножная» виола, т. е. большая, подобная виолончели или контрабасу.

В «Единоборстве Танкреда и Клоринды» Монтеверди выступает как творец совершенно нового музыкально-выразительного приема – тремоло (быстрое повторение одного и того же звука, не соседних звуков, или двух созвучий) струнных смычковых инструментов. Этот прием, способный вызвать весьма широкий круг образных ассоциаций - от представления раннем душевном возбуждении до картин бушующей стихии, - лишь после Монтеверди стал достоянием музыкального искусства.

Тремоло и острые, пронзительные пиццикато (игра на смычковых инструментах не смычком, а щипком) струнных, гибкая нюансировка вокальных партий, беспрецедентное многообразие и острота ритма понадобились Монтеверди, чтобы в данном произведении подняться на новую ступень в развитии того возбужденного, взволнованного стиля, основание которого композитор заложил еще в своих ранних мадригалах. Этот стиль (впоследствии он даст ему определение: *stile concitato*, т. е. стиль повышенной, страстной выразительности) композитор сознательно противопоставлял некоторой эмоционально-психологической ограниченности, сглаженности, присущей музыке большинства его предшественников и современников.

Монтеверди придавал большое значение тщательности и точности исполнения «Единоборства». Он принимал деятельное участие в репетициях и разработал весь план постановки со всеми подробностями. Согласно его указаниям это произведение исполняется непосредственно в самом концертном зале. Внезапно с той стороны, откуда звучит музыка, должны появиться Клоринда и Танкред, одетые в рыцарские доспехи. От артистов требуется полное соответствие жестов и телодвижений тому, что описывает Повествователь, одновременно они должны быть как бы зрительным эквивалентом того, что звучит в музыке. Поэтому артистам необходимо чутко прислушаться к малейшим изменениям темпа, ритма, динамических оттенков и соразмерять с ними все свои действия. Не менее трудные задачи Монтеверди ставит и перед исполнителем роли Повествователя. Последнему необходимо обладать отчетливой дикцией, ясным и сильным голосом, большой музыкальностью, дабы добиться, во-первых, гармонического слияния слова и музыки, а во-вторых - отчетливого слышания поэтического текста в атмосфере звучания вокальной и инструментальной музыки. Оркестру также надлежит гибко сочетать свою игру с драматической выразительностью слов. В таком взаимослушании и взаимослиянии всего артистического коллектива должно протекать, по мысли композитора, исполнение «Единоборства».

Во всех этих указаниях виден подлинно режиссерский подход. Он типичен для Монтеверди, который как композитор-драматург мыслил музыкально-драматическое произведение во всей совокупности составляющих его выразительных средств и приемов.

Исполнение «Единоборства Танкреда и Клоринды» во дворце Мочениго прошло весьма успешно. Многочисленная аудитория была потрясена драматической силой музыки и мастерством артистов.

Монтеверди снова одержал победу в утверждении своего эстетического принципа - наблюдение жизни и ее правдивое воплощение.

В конце 1626 года вновь были предприняты попытки вернуть Монтеверди в Мантую. На этот раз они исходили от Винченцо II Гонзаги, наследовавшего на мантуанском престоле своему неожиданно умершему старшему Фердинандо. Винченцо II, человек болезненный, правил не многим более года, но за это время успел установить деловой контакт с Монтеверди, гением которого он издавна восторгался. На его настойчивые предложения покинуть Венецию композитор с достоинством ответил: «Если синьор герцог проявляет заботу о том, чтобы я жил приличествующим образом, пусть он соответственно меня и обеспечит. Если же нет, то я прошу его не перемещать меня, ибо мне здесь живется очень хорошо...» Герцогу пришлось удовольствоваться согласием композитора написать к предстоящему придворному празднеству музыкальную комедию или комическую оперу под названием «Притворно сумасшедшая Ликори» на либретто поэта Джулио Строщи (1583-ок.1660). Сюжет комедии понравился композитору. Особенно его прельстил образ главной героини, которая симулирует безумие и появляется на сцене то в мужской одежде, то в женском платье. Возникла интересная для Монтеверди задача воплощения в музыке (прежде, всего в инструментальной, как это уже имело место в «Единоборстве») самых различных и контрастных аффектов и их внезапной смены. Из писем Монтеверди мы узнаем, что он активно участвовал в доработке либретто, требуя от Строщи ряда изменений и поправок, которые должны были приблизить литературный текст к желанному идеалу. Сочинение оперы на данный сюжет привлекло композитора возможностью осуществления разнообразных творческих экспериментов в области музыкально-драматической и сценической выразительности, возможностью вести драматически оправданные поиски новых выразительных приемов. Вот как писал об этом сам Монтеверди в письме от 10 июля 1627 года, т. е. в период работы над оперой: «...У главного действующего лица (притворно сумасшедшей) должны быть возбужденные жесты и различные эмоции, так как при подражании сумасшествию, являющемуся мнимым, нужно представлять лишь текущий момент, а не прошлое и не будущее. Следовательно, подражание в музыке должно опираться на слова, а не на смысл фразы. Когда Ликори заговорит о войне, надо будет подражать войне, если она говорит о мире - подражать миру, поведет речь о смерти - подражать смерти и так далее. И эти перевоплощения надо осуществлять с максимальной быстротой <...> Хотелось бы знать, нельзя ли ввести новых персонажей дабы так называемая сумасшедшая не оставалась постоянно на сцене. Ибо каждое ее появление должно сопровождаться какой-то музыкальной находкой, новой гармонией, равно как и новыми ее действиями и новой мимикой...»

Увы, у нас нет ни малейшего представления о том, как были реализованы эти интереснейшие высказывания: партитура «Ликори» безвозвратно погибла...

В ближайшие несколько лет тяготение Монтеверди к музыкально-театральным жанрам продолжает возрастать, но композитор, как и прежде, проявляет большую взыскательность к предлагаемым ему текстам и сюжетам. Так, он отказывался от сочинения музыкальной драмы по пьесе «Нарцисс» Оттавио Ринуччини, потому что она, несмотря на литературные достоинства, лишена драматического развития, статична, отягощена длинными и монотонными диалогами пастушков, пастушек, нимф. Однако он с удовольствием согласился в 1627 году написать для Пармского двора пролог и несколько интермедий. В некоторых из них его привлекла возможность выразить музыкой разнообразные чувства; в других, менее интересных в этом отношении, - он, не будучи связанным крупной формой музыкальной драмы, мог осуществлять различные композиторские эксперименты. «Там, где я не мог найти разнообразия чувств, - писал Монтеверди позднее, в письме от 4 февраля 1628 года, - я искал по крайней мере разнообразия приемов музыкального письма».

В конце 1627 года в Парме происходили грандиозные празднества по случаю свадьбы пармского герцога и принцессы Маргариты Тосканской. Специально для торжеств воздвигли огромный театр, вмещавший до шести тысяч зрителей - ведь знатных гостей ждали со всей Италии! Для участия в придворных спектаклях пригласили лучших итальянских певцов и музыкантов-виртуозов. Сам Монтеверди несколько раз приезжал в Парму, руководить разучиванием написанных им пролога и интермедий и, наконец, чтобы провести их исполнение в день торжества. Представления в Парме явились торжеством прежде всего для Монтеверди, ибо он единодушно был провозглашен «первым итальянским композитором современности».

Музыка пролога и интермедий не сохранилась, равно партитура музыкально-драматического представления, которое Монтеверди создал двумя годами позже для своего почитателя и покровителя - венецианского патриция Мочениго (опера «Похищенная Прозерпина» на либретто Строщи, 1630). Список не дошедших до нас светских сочинений Монтеверди этим, увы, не исчерпывается. Многие из них исполнялись в Венеции во время публичных гражданских и государственных празднеств. Сохранились лишь восторженные отклики современников.

Но и в Венеции жизнь Монтеверди не была безоблачна. Весьма тревожным для него, несмотря на все триумфы, оказался 1627 год. Младший сын композитора Максимилиан пошел по стопам своего деда. С юношеских лет он проявил влечение к медицине, успешно завершил в Болонье специальное образование и с

1626 года обосновался в качестве врача в Мантуе. По-видимому, он был человеком пытливым и любознательным. Читал книги по медицине и алхимии, которые оказались в числе запрещенных церковью. Кто-то донес на молодого врача. Максимилиана арестовали и посадили в тюрьму «святой» инквизиции, где он провел несколько месяцев. Освобождение сына стоило Клаудио Монтеверди больших волнений, долгих хлопот и значительных денежных затрат. Но приближалось еще более тяжкое испытание. Осенью 1630 года на Венецию обрушилась страшная эпидемия чумы. «Черная смерть» опустошила Венецию. В течение примерно года погибло около трети населения города - 46 тысяч человек. Погиб и Франческо Монтеверди - старший сын композитора, певец капеллы Св. Марка...

Эти испытания надолго отвратили Монтеверди от сочинения музыкально-театральных произведений для придворных спектаклей.

Осенью 1631 года чумная эпидемия внезапно прекратилась. 28 ноября в соборе св. Марка в присутствии дожа и Сената был отслужен благодарственный молебен по случаю окончания бедствия. Исполнялась торжественная месса, автором которой был «синьор Клаудио Монтеверди, maestro di Cappella, слава нашего столетия», как гласят документы того времени.

Душевные раны, в особенности на склоне лет, лучше всего рубцуются там, где протекли годы детства и юности. Возможно поэтому Монтеверди, взяв отпуск, отправился ненадолго в милую его сердцу Кремону. По возвращении в Венецию он с присущей ему энергией принялся за восстановление капеллы св. Марка, сильно поредевшей в результате эпидемии. Однако, пережитое потрясение было слишком сильным. Вероятно, оно и явилось причиной того, что Монтеверди принял духовный сан. Когда это произошло, точно не известно. Во всяком случае на заглавном листе его второго сборника «Музыкальные забавы», вышедшего в 1632 году (первый был опубликован еще в 1607 году) уже значится, что он принадлежит перу «преподобного Клаудио Монтеверди». Став духовным лицом, Монтеверди по-прежнему остался глубоко светским художником, видящим смысл искусства в отображении многообразия реальной жизни. Об этом говорит хотя бы все тот же сборник «Музыкальные забавы» (*Scherzi musicali*). В нем собраны очаровательные в своей мелодической непосредственности, совершенно «земные» то лирические, то шуточные песни для одного или двух голосов. И в последующие годы композитор создавал множество подобных вокальных пьес, параллельно сочиняя духовные полифонические произведения.

Быть может, еще сильнее, чем раньше его занимает мысль о написании музыкально-эстетического трактата, в котором он хочет изложить свои воззрения на прошлое и настоящее музыкального искусства. «Название книги, - сообщает Монтеверди в письме от 1633 года, - будет следующее: «Мелодия, или Вторая музыкальная Практика». Под второй практикой я разумею современную манеру сочинения, в противоположность первой, относящейся к старому стилю»... Иными словами, уже в названии книги композитор подчеркивал, что в современном новом стиле ведущая роль принадлежит мелодии, а не контрапункту, характерному для старого полифонического стиля. Далее Монтеверди пишет: «Я разделю свою книгу на три части, отвечающие трем частям мелодики. В первой речь пойдет о тексте, во второй - о гармонии, в третьей - о ритме... Когда я писал Плач Ариадны, я пользовался знаниями, почерпнутыми мною из опыта, а не из какой-нибудь книги, которая бы указала мне средство естественного подражания чувству, и в еще меньшей мере от какого-нибудь автора, который бы объяснил, из чего должно слагаться это чувство. Исключение составляет Платон; от него шел ко мне свет, правда такой слабый, что я различил его своими бедными глазами лишь с большим трудом».

Монтеверди, обладавший широкими интеллектуальными интересами, изучал трактаты Платона, некоторые идеи которого оказали влияние на передовых мыслителей эпохи Возрождения. Его в первую очередь привлекли рассуждения Платона об «истине» как основе художественной деятельности. Именно эта часть платоновской эстетики помогла композитору сформировать свои воззрения на музыкальное искусство. Об «истине» как исходной позиции творчества современного композитора Монтеверди писал еще в 1605 году в предисловии к Пятой книге мадригалов. Но теперь, по прошествии более чем четверти века напряженнейшего труда, композитор еще более настойчиво размышляет о музыкально-эстетических проблемах, желая теоретически осмыслить свою творческую практику. Хотя задуманного трактата он так и не написал, зато в письмах и в предисловиях к своим сочинениям оставил ценнейшие высказывания. Наиболее развернуто они изложены в предисловии к Восьмой книге мадригалов, появившейся в 1638 году.

Сперва несколько слов об этом интереснейшем сборнике. Монтеверди дал ему своеобразное название: «Мадригалы воинственные и любовные». В него вошли сочинения, написанные в разное время и большей частью для придворных представлений. Это и «Балет неблагодарных женщин», поставленный еще в Мантуе в 1608 году, и «Единоборство Танкреда и Клоринды», и ряд других произведений в смешанном жанре кантаты-балета. Все это ни в коей мере не может быть отнесено к жанру мадригала. В равной мере чужды мадригальному стилю включенные в сборник двух- трехголосные песни, а также хоровые шестиголосные пьесы с сопровождением двух скрипок и аккомпанирующего чембало, выдержанные в гомофонно-

гармоническом стиле. Быть может, в какой-то мере «оправдывают» жанровое название сборника лишь два мадригала «*alia francese*», т. е. написанные во французской манере, для которой характерны частые перебои размера (3/4 и 4/4) и диалоги-переключки солирующих голосов и вокального ансамбля.

Исследователи творчества Монтеверди справедливо говорят, что композитор, создав совершенные образцы мадригалов, необычайно обогатив и расширив этот жанр, исчерпал его возможности и подвел финальную черту его существованию. На смену мадригала пришли вокально-инструментальные жанры песни, арии, вокального дуэта, кантаты, которые в ту пору получили наиболее яркое и перспективное воплощение опять-таки в творчестве Монтеверди.

А теперь вернемся к предисловию, предпосланному книге «Воинственных и любовных мадригалов». Речь в нем идет о творческих открытиях Монтеверди в сфере расширения образно-эмоционального содержания музыкального искусства в сторону аффектов гнева, ярости, воинственности. Композитор пишет настолько интересно и своеобразно, что мы позволим себе процитировать несколько отрывков.

«Я пришел к убеждению, - так начинает Монтеверди, - что среди наших страстей или чувств есть три главных: гнев, сдержанность и смирение, или мольба. Так утверждают лучшие философы, и это подтверждает даже сама природа нашего голоса - высокого, низкого, среднего. И хотя искусство музыки ясно указывает на них в следующих трех определениях характера - кончитато (т. е. возбужденный, взволнованный), нежный и сдержанный, но ни в одном из сочинений композиторов прошлого я не смог найти примера стиля кончитато, тогда как примеров нежного и сдержанного стилей сколько угодно. Еще Платон в III книге «Республики» в следующих словах описал этот стиль: «Примени такую музыку, которая своим звучанием и интонациями подражает чувствам мужа, отважно идущего в бой». С тех пор я понял, что контрасты больше, чем что-либо другое волнуют нашу душу, а возбуждение ее - цель хорошей музыки <...> я положил немало труда и стараний, чтобы вновь найти стиль кончитато. Я принял к сведению то, что по свидетельству философов древности, быстрый пиррихий (древнегреческий военный танец с легкими, быстрыми движениями; стопа античной метрики, состоящая из двух кратких слогов) применяли для воинственных и возбужденных (*concitato*) танцев тогда, как медленный спондей (в метрическом древнегреческом стихосложении четырехдольная стопа, состоящая из 2 долгих слогов по 2 доли каждый) служил для противоположных по характеру танцев. Я стал понимать, что целая нота по своему значению соответствует одной доле спондея, но что целая нота, разделенная на 16 шестнадцатых, ударяемых последовательно одна за другой и сочетаемых с текстом, который говорит о гневе и негодовании, отлично выражает искомый мною аффект, хотя текст может и не поспевать за быстрым темпом, в котором играют инструменты. Чтобы привести убедительный пример, я обратился к божественному Тассо, поэту, выражающему все страсти с предельной точностью и естественностью. Я остановил свой выбор на его описании битвы между Танкредом и Клориндой, ибо здесь передо мной были контрастные страсти, которые я мог выразить музыкой: сражение, мольба и даже смерть. В 1624 году в присутствии благородных венецианцев я исполнил музыку <...> она вызвала громкие аплодисменты и похвалу. Успешно положив начало подражанию чувству гнева, я и после продолжал дальнейшее исследование этого стиля посредством многих наблюдений и сочинил разные произведения для церкви и двора. Композиторы настолько высоко оценили этот стиль, что не только на словах воздавали ему хвалу, но, к моему удовольствию и гордости, стали писать в подражание ему. Однако мне представляется необходимым довести до общего сведения, что я являюсь автором первого исследования и первой пробы этого стиля, столь необходимого в музыке. Без него музыку можно по справедливости считать несовершенным искусством, раз в ней представлены только два стиля - нежный и сдержанный...»

В этом высказывании раскрываются новые грани гения Монтеверди. Композитор предстает не только как вдохновенный поэт-драматург, отважный новатор, но и как глубокий мыслитель-эстетик, как вдумчивый музыкальный экспериментатор. Именно в неисчерпаемых возможностях ритма нашел он путем размышлений и опытов средство воплощения эмоций гнева, воинственной ярости, ужаса. Этим средством и явилось тремоло струнных смычковых инструментов, о котором у нас уже была речь.

Среди монтевердиевских новшеств очень многие непосредственно обращены к инструментальной музыке. Оно и понятно. Ведь до Монтеверди музыкальные инструменты выступали преимущественно для поддержки или сопровождения пения. Творец «Орфея» и «Единоборства» впервые раскрыл огромные выразительные возможности оркестра и инструментального ансамбля, которым в этих произведениях он часто поручает ведущую роль в передаче содержания драмы. И вместе с тем композитор не писал в чисто инструментальных жанрах, например органной музыки. Дело в том, что Монтеверди на протяжении всего своего творческого пути был композитором-драматургом и, утверждая могущество музыки, считал необходимым ее союз со словом. Вот как сказал об этом Монтеверди в одном из своих писем: «Устраните слово, и как тело без души, так музыка утратит наиболее важную, наиболее существенную свою принадлежность. Не гармония определяет мелодию, а наоборот, мелодия, музыкальная речь-хозяйин гармонии, не слуга ее».

Не только в бытность свою в Мантуе, но и в Венеции Монтеверди был связан с придворной средой и писал музыку по заказу различных итальянских правителей, которые порой пытались диктовать ему свои вкусы. Однако Монтеверди никогда не шел на творческие компромиссы, всегда оставался художником, для которого правда в искусстве превыше всего, а суждение широкой публики - истинный критерий прекрасного. Еще в 1607 году в предисловии к первому сборнику «Музыкальные забавы» он писал: «Образованные люди заявляют, что народ заблуждается и не может судить. Но народ прав; и если он противоречит избранному обществу, то последнему остается умолкнуть».

Первый общедоступный оперный театр. «Коронация Поппеи»

Наконец пришла пора рождения оперного театра и в Венеции. Произошло это в 1637 году, через сорок с лишним лет после первых оперных спектаклей во Флоренции. За минувшие десятилетия искусство музыкальной драмы окрепло, развилось. В нем появились новые формы и приемы выражения, выдвинулся ряд талантливых композиторов. В 20-х и 30-х годах ведущая роль в эволюции оперы принадлежала римским композиторам. Они впервые стали включать в музыкальную драму комические бытовые сценки, которые вносили в действие оживляющий контраст. Они отграничили арию от речитатива, сосредоточив в первой воплощение чувств, а во втором - ход событий, много сделали для развития оперной увертюры и широко применяли хоровые сцены, выдержанные часто в полифоническом стиле.

В Риме меценатами, способствовавшими культивированию оперы, явились братья Барберини - племянники папы Урбана VIII и сами крупные духовные сановники. Барберини отстроили в своем дворце оперный театр, вмещавший свыше трех тысяч зрителей. Страстные любители музыки, они часто устраивали оперные спектакли. Желающих посмотреть их было всегда достаточно. Но если для какого-нибудь знатного гостя не хватало места, то один из Барберини без всякого стеснения собственноручно выгонял простого зрителя, дабы освободить для привилегированного нужное место. Подобные нравы были естественны для дворцового театра. От прихоти его владельца зависели и артисты, и публика.

В республиканской Венеции все сложилось иначе. Первый организованный там оперный театр Сан Кассиано* (** театры чаще всего получали название по названию церквей, неподалеку от которых были расположены*) оказался первым в истории оперного искусства общедоступным открытым театром, полноправным посетителем которого мог быть всякий, заплативший за вход. Ложи стоили дорого. Обычно их абонировали на сезон или даже на целый год именитые венецианцы или богатые иностранцы. Входная плата в партер была умеренной, доступной простолюдинам. Таким образом, в Венеции музыкальная драма впервые предстала перед широкой демократической аудиторией.

Новый вид театральных представлений сразу же стал весьма популярным. Количество посетителей оперных спектаклей непрерывно возрастало. И вот в 1639 году открылись два новых оперных театра - Сан Джованни и Паоло, Сан Моизе, - а еще через два года - театр Новиссимо. Руководили ими либо сами владельцы театральных зданий, представители богатых патрицианских семей, либо - и это было чаще - импресарио (или иначе антрепренер), то есть человек, который арендовал театральный помеще­ние, набирал труппу и договаривался с композитором и либреттистом. Так как аренда обходилась недешево, да кроме того надо было расплачиваться с артистами и авторами, то импресарио, чтобы не только не прогореть, но и получить выгоду, должен был вести свое театральное дело осмотрительно и экономно, одновременно учитывая вкусы взыскательной и разношерстной венецианской публики, падкой до острых и увлекательных сюжетов и до широконапевной музыки.

Если в придворных оперных театрах представления приурочивались к торжественным событиям и по тому обычно случались редко, то в Венеции оперные спектакли происходили регулярно. Были установлены три оперных сезона. Главным и наиболее блестящим считался сезон карнавала. Он длился с 26 декабря по 30 марта. Осенний сезон простирался от 1 сентября по 30 ноября, а сезон Вознесения - со второго дня Пасхи до 15 июня. Итак, примерно восемь месяцев в году изо дня в день на нескольких театрах шли музыкально-драматические спектакли. И это в городе, насчитывавшем всего 140000 жителей! Если в театральных ложах располагались богатые и знатные венецианки со своими кавалерами, то в партере толпились простые горожане и даже гондольеры. Из «забавы принцев» опера стала поистине всенародным искусством.

Городские театры Венеции оборудовались несравненно скромнее придворных (импресарио приходилось соблюдать «режим экономии!»). Дворцовые залы, предназначенные для представлений сияли, залитые огнем сотен свечей; освещение зрительных залов венецианских театров было тусклым. Пока публика занимала места, горел большой фонарь. Когда же занавес поднимался, его гасили. Сцена освещалась двумя масляными лампами, стоявшими по ее краям. В зале было темно, лишь кое-где мерцали огоньки. Это горели маленькие восковые свечки. Их покупали при входе в театр желавшие следить за ходом действия по либретто.

Вначале и декорации были очень просты. Лишь с начала 40-х годов вошли в употребление сложные театральные машины и эффектное оформление.

Импресарио вынуждены были экономить и на количестве исполнителей. В венецианской опере исчезает хор, а оркестр сжимается до небольшого ансамбля струнных смычковых инструментов, нескольких духовых и чембало. Зато не жалели средств на приглашение самых отменных певцов-солистов. Итальянцы - тонкие ценители вокального искусства, и потому участие прославленных певиц и певцов было непременным условием успеха оперного спектакля.

Не случайно именно в Венеции, где музыкально-драматическое искусство завоевало широчайшую популярность, впервые появился самый термин «опера». По-итальянски это слово буквально означает «произведение». Напомним, что первой музыкальной драмой, получившей это определение, была опера «Свадьба Фетиды и Пелея» (1639 г.), принадлежащая перу высокоталантливого и плодовитого оперного композитора Франческо Кавалли, который в качестве певца капеллы св. Марка многие годы творчески общался с Монтеверди.

Когда в Венеции открылся первый оперный театр, Монтеверди исполнилось уже семьдесят лет. Но он был полон жизненной энергии, а река его творчества оставалась по-прежнему могучей и полноводной. И потому трудно сомневаться в том, что импресарио театра Сан-Кассиано обращался к Монтеверди с предложением сочинить новую оперу. Однако в это время композитор был поглощен работой по завершению и изданию «Воинственных и любовных мадригалов» и, по-видимому, не смог переключиться в иную сферу.

Только в 1639 году, после длительного перерыва, Монтеверди вернулся на путь оперного композитора. Осенний сезон театра Сан-Моисе открылся триумфальным возобновлением монтевердиевской «Ариадны». Успех был столь велик, что опера ставилась и в следующем году. Весьма вероятно, что при подготовке оперы к постановке Монтеверди в той или иной мере переработал или дополнил ее музыку. Но это лишь предположения, которые нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть: ведь партитура «Ариадны» (за исключением знаменитой «Жалобы») не сохранилась.

В тот же осенний сезон 1639 года на театре Сан Джованни и Паоло, вызывая всеобщие восторги, шла новая опера Монтеверди - «Адоне». Ее продолжали исполнять и на протяжении всего следующего сезона.

1640 год Монтеверди посвятил созданию нового сборника. В него вошли духовные произведения, сочиненные им в минувшие годы. Рядом со строгой четырехголосной мессой а *capella* соседствуют многочисленные мотеты, композиция которых близка к светской кантате, духовные мадригалы и гимны, напоминающие оперные сцены. Сборник замыкает пятиголосный «Плач Марии» - переработка «Жалобы Ариадны».

Еще не вышел из печати этот сборник, а Монтеверди уже с головой ушел в сочинение двух новых опер, предназначенных к постановке в 1641 году, в сезон карнавала на двух театрах одновременно. Первой из них явилась «Свадьба Энея и Лавинии», исполненная в Сан Джованни и Паоло, второй - «Возвращение Улисса на родину», поставленная в Сан-Моисе. Из всех венецианских опер Монтеверди сохранилась только последняя. Сюжет ее, заимствованный из «Одиссеи» Гомера, кратко сводится к следующему.

Улисс (или, по-гречески, Одиссей) - мифологический царь острова Итака, принимавший участие в походе греков против Трои. После падения Трои в итоге десятилетней осады, Улисс Одиссей отправился на родину. На обратном пути, длившемся долгие годы, ему и его спутникам пришлось испытать великое множество злоключений. Жена Одиссея, верная Пенелопа, не теряла надежды на возвращение мужа и отвергала домогательства многочисленных женихов, считавших ее вдовой. Наконец она вынуждена была объявить, что станет женой того, кто сможет выстрелить из лука Одиссея. Тем временем во дворец явился сам Одиссей, переодетый нищим. Его никто не узнает, а женихи издеваются над ним. Начинается испытание в стрельбе. Ни одному из претендентов не под силу даже натянуть тетиву Одиссеева лука (на это и рассчитывала Пенелопа). Тогда берет лук мнимый нищий. Он легко попадает в цель, а затем умерщвляет стрелами своих соперников. Кормилица Пенелопы, слуга Евмей и сын Телемак, которым Одиссей открылся раньше, убеждают царицу, что победитель - ее супруг. Все завершается великолепным любовным дуэтом Пенелопы и Одиссея.

Либретто оперы принадлежит перу некоего благородного венецианца Джакомо Бадоаро, с которым Монтеверди был в приятельских отношениях. Бадоаро, поэт средней руки, по-видимому, придерживался передовых взглядов на драматическое искусство, и Монтеверди мог продуктивно сотрудничать с ним. Со слов самого Бадоаро известно, что Монтеверди руководил его работой, добиваясь такого построения оперы и такого литературного текста, которые наиболее отвечали бы его композиторскому замыслу. Все же либретто не лишено недостатков, что определило растянутость некоторых эпизодов. Но музыка оперы изобилует превосходными сценами - как вокальными, так и инструментальными. В них слышится и автор «Орфея» - патетик, лирик, тонкий психолог, и создатель «Единоборства Танкреда и Клоринды», открывший стиль *conciato*, живописующий посредством инструментальной музыки многообразие явлений действительности. А

наряду с этим - новые черты: характерность в обрисовке отдельных персонажей, появление сочных бытовых и комедийных сценок.

Но как ни велики достоинства «Возвращения Улисса на родину», они отступают на второй план перед грандиозностью художественных свершений Монтеверди в его следующей и последней опере «Коронация Поппеи», поставленный в театре Гримано (Сан Джованни и Паоло) осенью 1642 года. Это не только вершина творчества композитора, но одно из совершеннейших произведений мирового оперного искусства всех времен и всех народов.

В данном случае Монтеверди повезло с либреттистом. Джованни Франческо Бузенелло (1598-1659), известный венецианский адвокат, был талантливым поэтом, наделенным пылким воображением и ярко выраженным драматургическим дарованием. Решив посвятить себя литературной деятельности, он обратился к области оперной либреттики и написал для Кавалли либретто двух его опер. Возможно, Кавалли и свел Монтеверди с Бузенелло.

Чуткий, восприимчивый, обладавший отличным художественным вкусом, Бузенелло тяготел к реалистическому, а не условному или аллегорическому воплощению человеческих отношений и жизненных ситуаций. Он оказался достойным Монтеверди либреттистом. Не случайно именно в сотрудничестве с Бузенелло композитор создал свой величайший шедевр.

«Коронация Поппеи» - первая опера на исторический сюжет. Одновременно это - первая музыкальная драма, в которой с поистине шекспировской мощью (но независимо от английского драматурга, которого Монтеверди не мог знать) обрисовываются живые, реальные люди, наделенные сильными, противоречивыми характерами, и в результате их столкновений возникают остро-трагические конфликтные ситуации, а развитие действия протекает необычайно напряженно, взрывчато.

Сюжет оперы, извлечен из XIV книги «Анналов» (т. е. летописей) крупнейшего древнеримского историка Публия Корнелия Тацита. Впервые за полвека существования музыкальной драмы на смену мифологии пришла историческая хроника, а мифических героев и богов вытеснили исторические личности. Но авторы «Коронации Поппеи» не стремились к документально точному воспроизведению минувших событий. Опираясь на исторические факты, они творчески домысливали их: ввели персонажей, не упомянутых Тацитом, сместили и сблизил некоторые события. Сделано это было для достижения большей художественной правды, которая никогда не противоречит исторической вероятности.

Действие оперы протекает в древнем Риме времен Нерона. Жестокий, сумасбродный император решает низложить свою супругу Оттавию и возвести на престол красавицу Поппею. В угоду своим честолюбивым планам Поппея отвергает глубоко любящего ее Оттона, который пытается приглушить горе от потери жены в привязанности к искренне влюбленной в него юной Друзилле. Философ Сенека, воспитатель Нерона, стремится отговорить императора от расторжения брака с Оттавией, ибо римский народ сочувствует императрице. В ответ разъяренный Нерон приговаривает философа к смерти. Оттавия не хочет сдаться без борьбы. Она приказывает Оттону, являющемуся ее придворным, умертвить ненавистную соперницу, и когда Оттон, в душе по-прежнему любящий Поппею, пытается уклониться, грозит обвинить его в посягательстве на ее честь и отдать в руки Нерона на страшные пытки. Полный отчаяния Оттон вынужден подчиниться. Переодевшись в платье Друзиллы, он проникает в покои Поппеи, чтобы поразить ее кинжалом. Но в последний момент заговор раскрыт, все участники его (Оттавия, Оттон, Друзилла) направляются в изгнание, где их ждет гибель. Нерон перед консулами и трибунами коронует Поппею.

В историческую фабулу Монтеверди и Бузенелло вдохнули жаркое дыхание современности: накал борьбы за власть и порожденную ею горячность страстей, атмосферу дворцовых заговоров, интриг, предательств, недовольство народа... Рисуя жизнь императорского Рима, авторы «Коронации Поппеи», по существу, раскрывают пороки общественного устройства в современных им итальянских княжествах, где жажда власти и стяжательства топтала справедливость, где царили произвол, разврат и глумление над народом.

Идейно-смысловое содержание оперы поражающе многообразно и сложно. Главным, несомненно, является раскрытая средствами музыкально-драматического искусства трагедия несовместимости человечности и самовластия, добродетели и эгоизма, трагедия общества, в котором любовь торжествует в итоге преступлений и покаяния всех этических и гуманистических идеалов.

«Коронация Поппеи» не только первая опера на исторический сюжет; это первая музыкальная трагедия, воплощающая социальную тематику. И воплощена она с такой силой художественного убеждения, сравнение с которой выдерживают, быть может, только величайшие социальные музыкальные трагедии XIX века - «Фиделио» Бетховена и «Борис Годунов» Мусоргского.

Монтеверди заставляет жить на сцене целое человеческое общество в различных его слоях. Император, придворные, трибуны, офицеры, солдаты, мудрый философ, его ученики, слуги, служанки... Все они, сотворенные гением композитора, как бы обрета в опере плоть и кровь, живут подлинной жизнью. И потому

трудно расчленишь действующих лиц на главных и второстепенных. Даже эпизодические персонажи обрисованы с такой покоряющей меткостью и правдивостью, что повелительно приковывают к себе внимание слушателей.

С каким мастерством раскрывает Монтеверди сложность человеческих характеров! Композитор предстает как психолог и аналитик, перед которым диалектика личности не имеет тайн. В опере нет абсолютно положительных или абсолютно отрицательных персонажей. Так, кровожадный деспот Нерон способен на вдохновенность в выражении чувственной страсти, а юная поэтическая Друзилла, мужественная и самоотверженная, готовая погибнуть ради спасения любимого, способна, не колеблясь, помочь в предательском убийстве своей соперницы.

В «Орфее» Монтеверди воплотил правду человеческих чувств, в «Коронации Поппеи» он показал, как видоизменяются одни и те же эмоции, преломляясь через призму разных характеров.

Диапазон эмоций и психологических состояний воплощенных в музыке «Коронации Поппеи», огромен: от трагически сдержанного монолога Сенеки, прощающегося с жизнью, до немного фривольной песенки юного пажа, заигрывающего с приглянувшейся ему придворной фрейлиной; от патетической арии отчаяния Оттавии, перед вечным изгнанием посылающей последнее «прости» Риму, до искрящейся радостью арии Друзиллы. А между этими крайними полюсами - народного склада колыбельная няньки Арнальты, чувственно-обольстительные ариозо Поппеи, истомно-страстные дуэты Поппеи и Нерона.

Своеобразен стиль оперы. Сообразно с быстро установившейся в венецианских оперных театрах традицией композитор пошел по пути максимального самоограничения. Он отказался от хора, большого состава оркестра, характерных для «Орфея», удовольствовался сольным пением и небольшим камерным оркестром. Ведущим выразительным средством стала вокальная мелодика. И тут Монтеверди творит чудо! Он выплавляет мелодику из смысловой, психологической интонации речи, до краев наполненной чувством, всегда индивидуально окрашенной, и достигает совершенного синтеза слова и музыки, который был одним из его основных эстетических принципов. Ромен Роллан в своей блестящей работе по истории оперы XVII века предельно точно сказал, что у Монтеверди «образцом для воспроизведения является не слово, а психика» и что композитор «всегда хочет мелодическими фразами выразить характеры или страсти».

Многообразие монтевердиевской мелодики удивительно. Наряду с речитативной ариозностью или, по выражению того же Романа Роллана, «драматической мелодией» в «Коронации Поппеи» есть и чистая песенность, и широкая цветистая мелодика типа *bel canto*. Все это служит воплощению правды жизни, которую композитор раскрывает с беспощадным и могучим реализмом.

«Коронация Поппеи» состоит из трех актов. Открывается небольшим оркестровым вступлением благородного, сдержанного характера. Затем следует традиционный пролог. На первый взгляд в нем действительно все традиционно. Его участники - три аллегорические фигуры: Фортуна, Добродетель и Амур. Они оспаривают друг перед другом право владычества над людьми, в конце концов Фортуна и Добродетель вынуждены преклониться перед безраздельным могуществом Амура, бога любви. Однако стоит вслушаться в текст, в музыку, как сразу же раскроется беспрецедентное новаторство Монтеверди.

Медленно, но запальчиво и возбужденно начинает богиня удачи и судьбы Фортуна. Она ополчается против Добродетели: «О, скройся в темную ночь, Добродетель, ты в нищету ныне впало, божество, ты лишилось святилищ, алтари твои брошены, нет больше верных. Не в почете, позабыта, негодна, ненавистна, по сравнению со мною вечно в пренебреженье. Не царица, а плебейка, что покупает себе пищу и платье всех привилегий и титулов ценою... Добродетели друг, не мни, что ты когда-нибудь познаешь восторг и хмель богатства иль славы, коль не мил ты Фортуне!»*

* Текст Бузенелло здесь и дальше приводится в переводе И. А. Лихачева.

Добродетель отвечает, захлебываясь от негодования:

«О сгинь в бездну, дочь обмана! Ты химера, заблужденье, божество для лежачих. Лишь я та лестница, по коей природа может подняться до блаженства...»

Да, да! Это так! Богини бранятся, как базарные торговки, они развенчивают друг друга, а походя - сами себя. Но вот поднимает голос Амур. О, он гораздо спокойнее, даже немного торжествен: «Я добродетель внушаю и над судьбой властвую, я в моих юных годах повелеваю всем: и временем и богами, ведь божества мы близнецы - я и вечность! Поклоняйтесь мне, пойте мне хвалу, своего повелителя имя дайте мне!»

Тогда, перебивая и вторя друг другу, Добродетель и Фортуна возносят восторженно-хвалебное песнопение Амуру. Последнее слово остается за ним. Спокойно и важно он возглашает: «Ныне, раз в единоборстве я повергнул вас ниц и ту и другую, провозгласите, что мир есть раб Амура!»

Так какова же задача пролога? Воспеть всепобеждающую силу любви? О нет! Это один из редчайших примеров введения в оперу публицистического начала. В речах мифологических божеств Монтеверди и Бузенелло развенчивают господствующие идеалы, показывают всю гнилость современного им общества. Да, любовь торжествует! Но какова цена любви, если ей чуждо этическое начало! Монтеверди чисто

музыкальными средствами протягивает идейно-смысловые нити от пролога к финальной сцене оперы. Между дуэтом Добродетели и Фортуны, прославляющих Амура и заключительным дуэтом Нерона и Поппеи, упивающихся своею любовью, купленной ценой злодеяний, можно уловить непосредственные интонационные связи. Так утверждает композитором идейно-художественная концепция оперы.

Появление мифологических персонажей не ограничивается прологом. Эпизодически вторгаясь в ход драматических событий, выступают Меркурий, Паллада, Венера и Амур. Это, конечно дань пасторально-мифологической опере. Но опять-таки сколь решительно переосмыслена эта традиция. Божества трактованы как персонифицированные голоса совести, предчувствий, затаенных дум реальных героев. Введение их, действительно, нарушает внешнее правдоподобие, но утверждает внутреннюю художественную правду драматического действия. Разве не находим мы нечто подобное у Шекспира в сценах появления тени отца Гамлета?

Первое действие оперы начинается почти сразу с остроконфликтной ситуации, из которой, как из клубка, вытянется вся нить трагедии.

В предутреннюю мглу погружены улицы спящего Рима. Оттон, молодой приближенный императрицы, вернувшийся после дальней поездки, подходит к своему дому. Он предвкушает встречу с любимой женой Поппеей. Все его мысли сосредоточены на ней. Мелодика ариозо Оттона раскрывает его натуру, мягкую, податливую, не способную на сопротивление.

Внезапно его внимание привлекают два солдата из стражи Нерона, дремлющие у дверей его дома. Страшная догадка пронзает мозг Оттона: «В объятиях Поппеи спит император». И мелодика Оттона чутко реагирует на это открытие. Она мгновенно утрачивает свою закругленность, мягкую плавность, становится судорожной, нервной.

Солдаты встрепнулись. Возникает их дуэт-диалог, и музыка переключается из сферы личных горестных переживаний в область сочных бытовых зарисовок. Караульным надоело охранять императора в его любовных похождениях, да и вообще им все осточертело в этой прогнившей империи. «Будь проклята любовь, Поппея, с ними Рим и солдатчина!» - заявляет один. Другой добавляет: «Императрица наша вся изошла слезами, а Нерон из-за Поппеи ее отвергнул. Армения восстала, а он и не горюет. Вся Паннония в оружьи, а он лишь хохочет».

Как естественно и просто у Монтеверди ложится на музыку эта прозаическая речь! (Кстати заметим, что весь литературный текст оперы изложен великолепной прозой). Как мгновенно и непринужденно меняется интонационный и ритмический строй мелодики в зависимости от того, о чем идет речь! Снова напрашивается сравнение с Мусоргским, а может быть и с операми Сергея Прокофьева. И еще заметим, что отсутствие хора не помешало Монтеверди показать в опере народ и его отношение к власти.

Появляются Нерон и Поппея, и начинается сцена их прощания. В этом дуэте они предстают как самозабвенно пылкие любовники, поглощенные взаимной страстью. Поппея настойчиво спрашивает: «Ты придешь?» Ее повторяющийся вопрос звучит как заклинание, он гипнотизирует Нерона. Но лишь только Поппея остается одна, тотчас же исчезают из ее партии горестно-призывные интонации, выражающие печаль расставания. Теперь ее мелодия становится ликующе-фанфарной. Честолюбивая Поппея холодна душой. Она мечтает о порфире императрицы и предвкушает свое торжество. <...>

А вот совершенно иная личность - Сенека. Умудренный жизненным опытом философ предчувствует свой близкий конец: поддерживая опальную императрицу, он впал в немилость у Нерона. Партия Сенеки написана для баса. Низкий, густой тембр подчеркивает суровую сосредоточенность его ариозо. А в басу оркестра неотступно повторяется одна и та же кружащаяся фраза, как бы символизируя бренность жизни, о которой говорит философ. <...>

В следующей большой диалогической сцене с Нероном Сенека пытается образумить императора, апеллируя к разуму и законам. «Законы для тех, кто служит, - парирует Нерон. - Мне ничего не стоит древний закон отвергнуть. Издаю я новый! Пусть царит безраздельно на небе Юпитер, на земле же в сем мире подлунном буду лишь я указом». И на последних словах в мелодии Нерона появляются почти те же пустозвонно-фанфарные обороты, которые были у Поппеи.

Однако император быстро теряет самообладание, его охватывает бешенство, и речь его становится вульгарной, тупо суматошной. <...>

Во втором действии мы узнаем, что Сенека отстранен от двора. Наконец пришел покой, желанный философу. Но появляется посланец Нерона - капитан преторианской гвардии (преторианцы - отборная стража римских императоров), который сообщает о повелении императора Сенеке умертвить себя. Философ мужественно принимает приговор. Великолепно его прощание с близкими и учениками. Тихо плывет благородная и сдержанная, но полная затаенной печали мелодия, опираясь на строгие и мерные аккорды сопровождения.

Ученики потрясены страшным известием. Перебивая друг друга, они молят учителя не умирать. Голоса их, как бы оцепенев от ужаса, ползут вверх по полунотам. Потрясающее впечатление производит примененный композитором полифонический прием имитации.

«Что на свете слаще жизни?» - восклицают ученики, и в среднем эпизоде этого полифонического ансамбля на смену ползущему хроматическому мотиву появляется нежная песенная мелодия.

Драматургия «Коронации Поппеи» строится на резких драматических сдвигах, на внезапных сменах ситуаций и места действия. Монтеверди достигает впечатления одновременного протекания разных событий, создает своего рода полифонию драматического действия.

Почти сразу после трагической сцены прощания Сенеки с жизнью возникает совершенно комедийная, игривая сценка между пажем и фрейлиной. Наивный юноша неумело пытается объяснить в своих чувствах более опытной красотке. Музыка ярко контрастна всему предыдущему. Она отмечена народным, песенно-танцевальным складом. Вслед за тем возникает сцена попойки Нерона и его приближенного Лукана. Нерон «празднует» смерть Сенеки, захлебывается от пьяного восторга. Лукан угодливо вторит ему. Для воплощения этого хмельного веселья Монтеверди смело использует приемы виртуозного пения стиля *bel canto*.

Познакомимся еще с одним персонажем - Друзиллой. Она счастлива: Оттон вернул ей свою прежнюю любовь, которую похитила Поппея. <...>

Обратите внимание: эта фраза Друзиллы несколько напоминает мелодию Поппеи в момент предвкушения ею победы. Но в то же время какая разница! Поппея - холодная себялюбивая, и мелодия ее торжества примитивно фанфарна. Друзилла - искренне любящее существо, и ее напеву присуща песенная грация.

Одним из кульминационных эпизодов III действия, в котором происходит развязка трагедии, является скорбный монолог Оттавии, перед гибельным изгнанием навеки прощающейся с отчиной, друзьями... Отрывистые аккорды неумолимо отмеряют неотвратимое приближение разлуки. Вокальная мелодия как будто окаменела на одном звуке ля, она с трудом отрывается от него в горестном стенании. <...>

И опять ошеломляющий эмоционально-психологический перелом. Действие переносится на торжество коронации и завершается вакхическим дуэтом Нерона и Поппеи. Оба голоса, как бы ликуя и играя, льются те сплошным потоком, обвивая друг друга и переливаясь один в другой, то вступают в пылкий диалог, то в упоении спешат один за другим к некоей вожделенной цели.

Итак, в финале оперы показан триумф Нерона и Поппеи, иными словами - триумф порока и злодейства. Не предстает ли Монтеверди и в этом подлинным реалистом и бытописателем? Разве годы, проведенные при дворе герцогов Гонзага, не научили его тому, что в мире тирании власть имущие всегда «правы»!

Но есть еще одна поразительная особенность развязки «Коронации Поппеи»: торжествующий порок показан чарующе-пленительным. В этом, думается, проявились огромная смелость композитора-драматурга, его глубокая вера в то, что слушатели и зрители смогут самостоятельно без назидательного и морализующего заключения верно понять и оценить идейно-этический смысл драмы.

«Коронация Поппеи» - последнее творение Монтеверди. Ему семьдесят пять лет. Вложив в оперу всю мощь своего неувядаемого и неистощимого гения, всю мудрость интеллекта и могучую жизненную энергию, композитор решает передохнуть. Он берет длительный отпуск и совершает поездку по всем тем городам, с которыми был связан на протяжении долгой жизни; встречается с немногими оставшимися в живых давними друзьями. Горькая радость наверное последних встреч!

Но силы начинают изменять. Титанический труд всей жизни, перенесенные страдания дают себя знать. Монтеверди спешит вернуться в Венецию. Недолгая болезнь, угасание... 29 ноября 1643 года Монтеверди не стало.