

ФЕНОМЕН МАДРИГАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТІ В «LAMENTO DELLA NINFA» КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ

УДК 78.01+782:7.011
ID ORCID 0000-0003-1888-2008
DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-100-106

Мішин В. Ю. Феномен мадригальної репрезентативності в «Lamento della Ninfa» Клаудіо Монтеверді
Мета дослідження — продемонструвати явище мадригальної репрезентативності на прикладі мадригалу *Lamento della Ninfa* Клаудіо Монтеверді та окреслити явище мадригальної репрезентативності в контексті музично-естетичної парадигми Нового часу. **Методологія дослідження** — аналіз і синтез, проведені в герменевтичному, семіологічному та культурно-історичному вимірах. **Наукова новизна** полягає в інтеграції явища мадригальної репрезентативності (одного з перших системних явищ музичного мімесису) в авторський концепт музично-естетичної парадигми Нового часу. **Висновки.** Драматичний мадригал *Lamento della Ninfa* з останньої, 8-ї Книги мадригалів Клаудіо Монтеверді — один із найбільш яскравих зразків репрезентативної музики, що стала практичним утіленням революційних музично-естетичних ідей Флорентійської камерати та самого Монтеверді. Репрезентація афекту в новій музиці досягалася за допомогою наслідування певних інтонацій живої афектної мови та проявлялась у вигляді певних музичних інтонаційних зворотів (так званих мадригалізмів), які можуть бути виявлені герменевтичними та семіологічними методами. Вплив явища мадригальної репрезентативності (як історично першого в історії Нового часу системного застосування музичного мімесису) на весь подальший розвиток європейської музики та на створення інших систем музичної репрезентації безперечний.

Ключові слова: мадригал, мадригальна репрезентативність, музичний мімесис, Монтеверді, Камерата.

Мішин В. Ю. Феномен мадригальної репрезентативності в «Lamento della Ninfa» Клаудіо Монтеверді

Цель исследования — продемонстрировать явление мадригальной репрезентативности на примере мадригала *Lamento della Ninfa* Клаудіо Монтеверді и рассмотреть явление мадригальной репрезентативности в контексте музыкально-эстетической парадигмы Нового времени. **Методология исследования** — анализ и синтез, осуществленные в герменевтическом, семиотическом и культурно-историческом измерениях. **Научная новизна** заключается в интеграции явления мадригальной репрезентативности (одного из первых системных явлений музыкального мимесиса) в авторский концепт музыкально-эстетической парадигмы Нового времени. **Выводы.** Драматический мадригал *Lamento della Ninfa* из последней, 8-й книги мадригалов Клаудіо Монтеверді — один из наиболее ярких образцов репрезентативной музыки, которая стала практическим воплощением революционных музыкально-эстетических идей Флорентийской камераты и самого Монтеверді. Репрезентация аффекта в новой музыке достигалась с помощью подражания некоторым интонациям живой афектной речи и проявлялась в виде определенных музыкальных интонационных оборотов (так называемых мадригалізмів), которые могут быть обнаружены герменевтическими и семиологическими

методами. Влияние явления мадригальной репрезентативности (как исторически первого в истории Нового времени системного применения музыкального мимесиса) на все дальнейшее развитие европейской музыки и на создание других систем музыкальной репрезентации несомненно.

Ключевые слова: мадригал, мадригальная репрезентативность, музыкальный мимесис, Монтеверди, Камерата.

Mishyn V. The Phenomenon of the Madrigal Representativeness in Claudio Monteverdi's madrigal Lamento della ninfa. The study focuses on the phenomenon of the madrigal representativeness, using the Claudio Monteverdi's madrigal *Lamento della ninfa* as an example. We are going to outline this phenomenon in the context of the musical-aesthetical paradigm of the Modern History. The main methodology of the study is the analysis and the synthesis in the hermeneutical, semiological and cultural-historical dimensions.

Regarding to the musical-aesthetical paradigm shift at the late 16th – early 17th centuries, raises the question of practical realization of musical mimesis (i. e. the question of the representation of affect by means of music). As we know, the main genre of representative style (stile rappresentativo) is madrigals, therefore we should focus our efforts in this direction.

The mimetical approach to the art of music (i. e. to the art which should mimic or imitate the affective side of lyrics) in the musical-aesthetical discourse emerged in the program work of Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica et della moderna* (Dialogue on Ancient and Modern Music, 1581) and after 20 years it was definitively shaped in the famous controversy between Giovanni Artusi and brothers Monteverdi. Among other things, Claudio Monteverdi introduces the concepts of *Prima* and *Seconda pratica* (First and Second practice) in order to distinguish the old and the new approaches to music composing. The detailed explanation of these concepts gave on behalf of his brother Giulio Monteverdi in his *Dichiarazione* (Clarification), published in 1607.

In the new musical-aesthetical paradigm the melody subordinates the harmony and according to the idea of the ideologists of new music it should translate the same affect as the one intended by the author of the oration. The basis of such musical-aesthetical paradigm transformation goes back to the antique musical-mimetic principle according to which music is capable imitate emotional sphere and affect it. And since antique music practice was lost, and along with it were lost the means of the implementation of mimesis, composers of this new era faced the challenge of finding the path to the musical representation of emotions and characters anew.

The most unstudied problem within the proposed discourse is the problem of the practical realization of musical mimesis in the new affect-based music. It is the scope of this paper to eliminate such a gap and examine the madrigal genre concerning its representational means. Regarding this problem we also examined the fragment from the

Vincenzo Galilei's *Dialogo della musica antica et della moderna*, which contains the idea of the practical realization of musical mimesis through imitation of the intonations, which in turn is the intermediate link between affect per se and its representation in music. Galilei says that the implementation of musical mimesis requires some pattern or even some matrix of intonations which are commonly used as the external manifestation of one or another affect. As a pattern Galilei proposes to use the intonations from the comedy of masks, where such intonations should be most clear and pronounced. According to these ideas the different composers of the 16th – early 17th century (including Vincenzo Galilei himself, as well as the other members of Camerata) tried to translate into reality the idea of the musical representation concentrated in the genre of madrigal. The experiments in the representation of affects in music were concentrated mainly in the madrigal genre which till the end of the 16th century became so dramatically rich that historians of music use the concept of dramatic (or also – dialogic or representative) madrigal regarding some of the pieces. Thus, in the Claudio Monteverdi's 8th Book of Madrigals (which is the result of the lifetime of work of the composer and true example of madrigal's excellence) a number of pieces was published with the author's note "rappresentativo" or "in genere rappresentativo" (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Lamento della Ninfa*, *Il Ballo dell'Ingrate*). It should be noted, moreover, that all of the madrigals of Monteverdi can be considered as the examples of the representative music since all of them are consistent with new musical-aesthetical principle of the representation of affect in music. But these 3 madrigals are special – Monteverdi proposes to play them as a theatre performance. It is absolutely obvious from the foreword to *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* that all the madrigals from the Book Monteverdi divides not only thematically – into *guerrieri* and *amorosi*, but also depending on the format of performance – into madrigali *con gesto* and *senza gesto*, i. e. into dramatic and common. That's why, in order to illustrate the ideas of the imitation of the affective conversational intonations by means of music, we propose to examine one of the most famous madrigals of Monteverdi from the already mentioned 8th Book of Madrigals, which belongs to those same dramatic madrigals with the most intense representativeness of the musical material. This is *Lamento della Ninfa*, madrigal for soprano solo, bass and two tenors, often performed even nowadays (which is untypical for such archaic genre). However, *Lamento* has withstood the test of time in the form of solo adaptation for voice with an instrumental accompaniment, whereas the original madrigal was composed for soprano solo with the accompaniment of 3 male voices (bass and two tenors) and basso continuo.

Lamento della Ninfa is one of the brightest examples of the representative music, which in turn was a translation into reality of the ideas of the Florentine Camerata and Monteverdi himself. The representation of the affect in this new music was achieved through the imitation of certain intonations of live affective talking. It has occurred in the form of certain musical figures (so-called "madrigalisms"), which could be revealed using hermeneutical and semiological methods. In turn, the impact of the phenomenon of the madrigal representativeness on another systems of musical representation is undoubted.

The novelty of the study lies in the integration of this phenomenon (which historically is the first phenomenon of the musical mimesis in Modern History) into the author's concept of the musical-aesthetical paradigm of the Modern History and in the close examination of the practical side of the phenomenon.

Keywords: madrigal, madrigal representativeness, musical mimesis, Monteverdi, Camerata.

Постановка проблеми. У зв'язку зі зміною музично-естетичної парадигми у другій половині XVI — на початку XVII століття, постає питання практичної реалізації музичного мімесису, тобто репрезентації афекту музичними засобами. Як відомо, основним жанром репрезентативного стилю (*stile rappresentativo*) був мадригал¹, тому пошуки виразових засобів варто сконцентрувати в цьому напрямку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед виданої в радянські часи літератури, присвяченої даній проблематиці, варто відзначити роботи радянського філософа, естетика, культуролога та мистецтвознавця В. П. Шестакова [4], а також угорського філософа-марксиста Д. Золтаї [1]. Серед дослідників ідей та творчості Монтеверді потрібно назвати В. Конен [2], Р. Fabbri [6] та М. Ossi [12]. Проблеми Другої практики також згадані в роботі М. Лобанової [3], у цій же роботі досліджені елементи музично-риторичної системи. Найбільш авторитетним дослідженням музичної риторики на сьогодні є праця D. Bartel [5].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. У загальній проблемі музичної репрезентації афекту (музичного мімесису) як основи музично-естетичної парадигми Нового часу найбільш недослідженим є питання практичної реалізації принципів нової афектної музики.

Метою даної статті є саме ліквідація такої прогалини та дослідження жанру мадригалу на предмет його репрезентативних засобів. Як матеріал для аналізу обрано один із найбільш пізніх та найбільш відомих мадригалів Клаудіо Монтеверді — *Lamento della Ninfa* з його 8-ї Книги мадригалів.

Виклад основного матеріалу. Підхід до музичного мистецтва як до мистецтва міметичного, мистецтва, котре має наслідувати афективну сторону словесного тексту, в музично-естетичному дискурсі формується в програмній роботі Вінченцо Галілея *Dialogo della musica antica et della moderna* (Діалог про музику давно та сучасну, 1581) та через 20 років остаточно утверджується в широко відомій полеміці між болонським теоретиком Джованні Артузі та братами Монтеверді [1, с. 179–180, 186]. Зокрема Клаудіо Монтеверді для означення старого та нового підходів до композиції вводить поняття Першої та Другої практики, які детально роз'яснює його брат Джуліо у *Dichiarazione* (Роз'ясненні) 1607 року [2, с. 62–63].

Монтеверді пояснює, що відбулася зміна композиційних принципів, унаслідок яких композиція «*повертається в сторону досконалості Мелодії, таким чином гармонія, яка розцінюється господинею, стає слугою слова, а*

¹ Звичайно, також була опера (або так звана *dramma per musica*), але цей жанр у той час був слабо розвинутим, на відміну від мадригалу.

слово — господарем гармонії» [11]. Підпорядковує гармонію в новій музично-естетичній парадигмі мелодія, яка, згідно з задумкою ідеологів такої музики, певним чином має передавати той самий афект, що закладений автором у словесний текст [6, с. 46]. Основою для такого роду трансформації музично-естетичної парадигми послуговував ще античний музично-міметичний принцип, згідно з яким музика здатна наслідувати емоційно-афективну сферу людини і навіть впливати на неї. Оскільки ж антична музична практика, а разом з нею — і засоби реалізації музичного мімесису були давно втрачені, перед композиторами нової епохи постає задача наново винайти шлях до музичного втілення емоцій і характерів.

Щодо цього питання надзвичайно цікавим є уривок з *Dialogo della musica antica et della moderna* Вінченцо Галілея, названий автором «Від кого могли б сучасні практики повчитись імітації слів»²:

«БАРДІ³. ...Коли для їх задоволення вони ходять на Трагедії та Комедії Дзанні⁴, нехай на хвилину полишать нестримний сміх та поспостерігають, у якій манері говорять [актори], яким голосом — високим чи низьким⁵, з якою кількістю звуку, з якою силою акцентів та жестів, як подаються швидкість та повільність руху, як розмовляє один спокійний шляхетний чоловік з іншим. Нехай же звернуть увагу й на те, якою буде різниця, коли один із них говорить зі своїм слугою і коли розмовляють один з одним двоє шляхтичів; нехай розглянуть, що стається, коли князь розмовляє зі своїм підданим та васалом; коли хтось просить про допомогу; що робить розгніваний або збуджений; як [говорить] заміжня жінка; як дівчина; як хлопчик-селянин; як безпринципна блудниця; як [говорить] закоханий у розмові зі своєю коханою, коли шукає, як її схилити до своїх бажань; як ті, що жаліються; як ті, що кричать; як боязкі; як ті, що радіють. З таких різних випадків, якщо вони їх уважно розглянуть та ретельно дослідять, змогли би вони отримати норму того, що підходить і для вираження якої завгодно іншої ідеї, яка їм прийде до голови» [7, с. 89].

Це один з найцікавіших музично-філософських текстів XVI століття, який містить ідею практичної реалізації музичного мімесису

² Da chi possono i moderni pratici imparare l'imitatione delle parole.

³ Цей найзначніший музично-теоретичний твір Вінченцо Галілея побудований у формі діалога між діячами Флорентійської камерати — графом Джованні де Барді та поетом П'єро Строчці.

⁴ Популярні вуличні вистави масок, що пізніше отримали назву «комедія дель арте». Zanni — варіант імені Gianni in fèngoa vènetà. Це ім'я, протонародний варіант імені Giovanni, було найпоширенішим у сільській місцевості Ломбардії та Венето, тобто найпоширенішим серед слуг — головних персонажів комедії дель арте.

⁵ Замість звичних нам означень звуковисотності, в оригіналі — «acutezza» і «gravità» (гострість та важкість). Це традиційні для італійського музикознавства XVI століття означення того, що ми сьогодні називаємо звуковисотністю.

шляхом наслідування інтонації як проміжної ланки між афектом per se і його репрезентацією в музиці. Галілей говорить про те, що для втілення музичного мімесису необхідно мати певний зразок, якщо завгодно — певну матрицю інтонацій, котрі використовуються як зовнішній вияв того чи іншого афекту. Галілей пропонує як такий зразок інтонації, що застосовуються акторами комедії масок, як найбільш яскраво виражені та характерні⁶.

Експерименти з репрезентації афекту, закладеного у словесному тексті, концентрувались головним чином у жанрі мадригалу, який до кінця XVI століття стає настільки драматично насиченим, що історики музики вживають щодо окремих творів поняття драматичного (а також діалогічного або репрезентативного) мадригалу [8, с. 103–104]. Так, в останньому прижиттєвому збірнику мадригалів Монтеверді — 8-й книзі мадригалів 1638 року, що стає своєрідним підсумком творчості композитора та мадригального жанру в цілому, — ряд творів опублікований з авторською приміткою «rappresentativo» або «in genere rappresentativo» (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Lamento della Ninfa*, *Il Ballo dell'Ingrate*). Потрібно уточнити, що абсолютно всі мадригали Монтеверді можна вважати зразками репрезентативної музики, оскільки всі вони відповідають новому музично-естетичному принципу репрезентації афекту в музиці. Однак ці три мадригали особливі: їх Монтеверді пропонує розіграти подібно до театрального дійства. З передмови до *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* стає зрозумілим, що всі мадригали збірника Монтеверді поділяє не лише тематично — на «войовничі» та «любовні», а й по формату виконання — на мадригали «con gesto» та «senza gesto», тобто на драматичні та звичайні.

Саме тому як ілюстрацію ідеї про наслідування музикою афектних розмовних інтонацій пропонуємо розглянути один з найвідоміших мадригалів Монтеверді з означеного збірника (та й загалом), який і належить до тих самих драматичних мадригалів із найбільш інтенсивною репрезентативністю музичного матеріалу. Ідеться про *Lamento della Ninfa*⁷ — мадригал для сопрано соло, баса та двох тенорів, який часто виконують і до сьогодні, що для такого архаїчного жанру нетипово. Утім, *Lamento* пережив випробування часом у сольній переробці для голосу з акомпанементом, тоді як

⁶ Потрібно додати, що ще одна, в числі багатьох, назва комедії масок — *commedia all'improvviso*. Це було надзвичайно живе, глибоко народне мистецтво, тому ідея використання його як зразка є абсолютно справедливою.

⁷ Щодо перекладу слова *lamento*. Незважаючи на те, що назву цього твору традиційно перекладають як «Плач нимфи», це некоректний переклад. Можна також зрідка зустріти рос. переклад «Жалоба нимфы», що є більш коректним, але нівелює емоційний момент «голосіння», якщо завгодно — плачу. Тому вважаємо слово *lamento* в даному контексті таким, що не піддається перекладу.

оригінальний мадригал написаний для соло сопрано у супроводі трьох чоловічих голосів (бас і два тенори) та basso continuo. Якщо бути точним, власне *Lamento* — це лише середня частина цілого мадригалу, в якій, власне, й «голосить» німфа під стриманий супровід чоловічого тріо. Ця ж середня частина-арія обрамлена своєрідними передмовою та післямовою чоловічого тріо, які відповідно готують слухача до появи головної героїні та резюмують усю історію в кінці твору. Отже, на макрорівні мадригал складається з трьох частин:

1. Non havea Febo ancoſa (для трьох голосів: двох тенорів та баса).
2. Amor (*Lamento della Ninfa*) (для чотирьох голосів: солістки, двох тенорів та баса).
3. Si tra sdegnosi (для трьох голосів: двох тенорів та баса).

У наративному розрізі макроструктура твору виглядає наступним чином:

1. Передмова.
2. Оповідь головної героїні від першого лица (*lamento della Ninfa*).
3. Післямова.

Мадригал написаний на вірші Оттавіо Рінуччіні (*Ottavio Rinuccini*) (1562–1621) — видатного флорентійського поета та активного діяча Камерати, на тексти якого були написані також перші флорентійські експерименти в оперному жанрі (*dramma per musica*) — *Dafne* та *Euridice* Якопо Пері та *Euridice* Джуліо Каччіні. Це не збіг, оскільки Монтеверді прямо класифікував цей та ще декілька мадригалів збірника як такі, що є написаними у *stile* (або *genere*, як це називає сам Монтеверді) *appresentativo*⁸.

Нехитрий, навіть дещо наївний поетичний текст⁹ у творі Монтеверді, завдяки геніальному музичному вирішенню, перетворюється на справжній шедевр музично-поетичного мистецтва¹⁰. У ньому ідейний зміст задає не лише характер музики змістових та формальних елементів, а й музичну форму, ілюструючи весь наратив у ході його розгортання. У бездоганно вибудовану естетичну структуру композиції органічно вплетені інтонаційні та гармонічні елементи, що створюють афективно-змістові акценти в певних точках оповіді.

Першим таким акцентом є різкий та протяжний дисонанс у 11–12 тактах на словах «*scorgease il suo dolor*»¹¹, який готує слухача до афективно насиченого *lamento* (рис. 1).

⁸ Поняття стилю й жанру в XVII столітті ще не мають ні строгого розмежування, ні чіткого визначення.

⁹ Повний текст та англ. переклад див. [12, р. 174–177].

¹⁰ *Musica roetica* — одне з ключових понять музичної естетики бароко, безумовно, просякнуте італійськими ідеями Другої практики та репрезентативного стилю. Але традиційно це поняття, як і термін пов'язують з німецькою музично-риторичною традицією, що активно розвивається в XVII столітті. Загалом ідеї музичного мімесису та музичної риторики мають багато точок перетину, особливо в образно-символьній категорії.

¹¹ «Виднілась її печаль».

Характерно, що такий дисонансний акцент, який триває цілий такт, з'являється після дуже світлого та спокійного куплету, таким чином перериваючи відсторонену оповідь та створюючи перший афективний музичний слід. Він когнітивно (емблематично) закріплюється у 14–17 тактах на словах «*un gran*», «*sospir*» та «*dal son*»¹² (рис. 2). Це практично те, що в німецькій традиції називається музично-риторичними фігурами. В італійській же традиції звороти, що ілюструють текст, називаються мадригалізмами, оскільки є найбільш характерні саме для жанру мадригалу. Мадригалізми Монтеверді, на відміну від німецьких музично-риторичних фігур, майже завжди інтуїтивно зрозумілі, оскільки спираються на вже згадані інтонації мовлення, певні просторові явища тощо, в той час як німецька музична риторика увібрала в себе як безумовний символізм, так і повністю зумовлений культурною традицією символізм певних зворотів протестантських хоралів, символічно-цифровий символізм тощо. Так, на слові «*un gran*» ми бачимо гармонічну інтонацію розширення по вертикалі, а перерваний паузою висхідний мелодичний інтервал секунди є не що інше, як широко відома та популярна в західноєвропейській музиці Нового часу музично-риторична фігура «зітхання» (*suspiratio*¹³) [5, с. 392]. Характерно, що її Монтеверді застосовує саме на слово «*sospir*» (зітхання).

Закінчується другий куплет тим, що ми би зараз назвали тонічним розв'язанням у паралельну до основної тональності Передмови (a-moll). У цій тональності буде написано і власне *Lamento della Ninfa*, але Монтеверді вирішує не одразу перейти до нього (хоча це було б навіть більш логічно), а додати між другим куплетом та *lamento* ще один куплет (*Si, calpestando fiori, errava hor qua, hor là*¹⁴), написаний у поліфонічній техніці як каскад секвенцій, що проходить по великій кількості тональностей та видозмінюється, тим самим створюючи ілюстрацію руху, «блукання» німфи, зупиняючись лише на останній фразі *così piangendo va* (так оплакуючи [своє втрачене кохання]) у вигляді ритмічного заповільнення та повторної модуляції до паралельної тоніки.

Цікаво, що Передмова та Післямова «Плачу німфи» в оригінальному виданні, як і більшість творів, надруковані окремими партіями для кожного з голосів (або інструментів) і лише власне *lamento*, середня частина, надрукована партитурою, в якій прописані разом усі чоловічі голоси. Сам Монтеверді помістив

¹² Дослівно — «велике зітхання з серця», тобто «глибокі зітхання з грудей».

¹³ Дітріх Бартель дає наступне визначення: «*SUSPIRATIO, STENASMUS: a musical expression of a sigh through a rest*».

¹⁴ «Так, ступаючи по квітах, блукала вона то тут, то там».

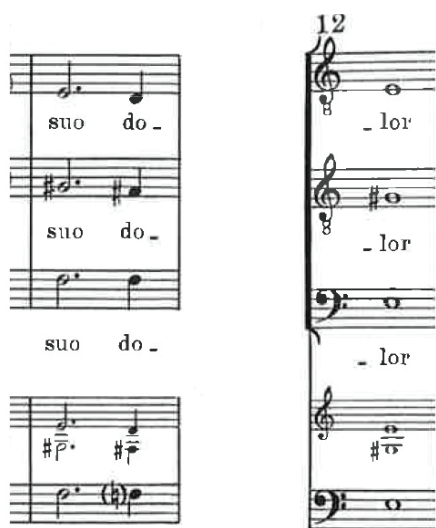


Рис. 1. Дисонантна гармонічна інтонація у тт. 11–12 вступної частини мадригалу [9, с. 286]



Рис. 2. Мадригалізми у тт. 14–17 вступної частини мадригалу [9, с. 287] *

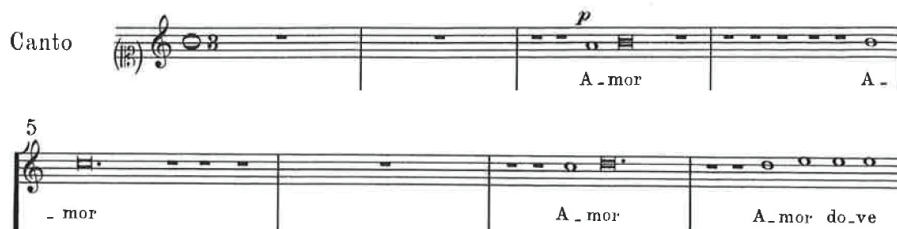


Рис. 3. Ламентозна інтонація німфи на початку середньої частини мадригалу [9, с. 288]



Рис. 4. Низхідний тетрахорд basso continuo з середньої частини мадригалу [9, с. 288]

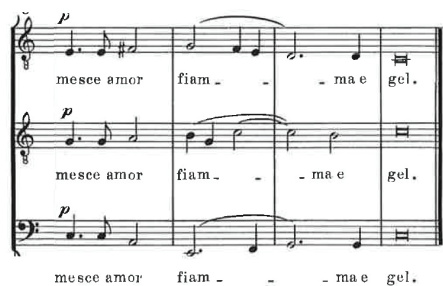


Рис. 5. Поява мінорного забарвлення у 9–12 тт. завершальної частини мадригалу [9, с. 294]



Рис. 6. Висхідний рух у тт. 3–6 завершальної частини мадригалу [9, с. 294]

* Зрозуміло, що динамічні позначення з «сучасної» редакції (crescendo та piano) у першому виданні 1638 року відсутні.

у друковану версію з цього приводу наступний коментар:

«Спосіб виконання цього твору. Три партії¹⁵, які співають поза плачем німфи, розміщені так окремо, оскільки виконуються в темні руки¹⁶. Ті ж три партії, які вівголоса співчують німфі, розміщені в партитурі, тому що йдуть слідом за її плачем, який виконується в темні афекту, а не руки» [10, с. 55].

Сам композитор вважав *Lamento della Ninfa* чистою репрезентацією афекту, а тому давав повну свободу солістці, яка повинна була згідно з його задумом керуватись у виконанні своїм чуттям, спираючись на емоційний образ та ретранслюючи його глядачу, тим самим впливаючи на його емоційно-афективну сферу. А це вже, безумовно, мистецтво Нового часу, яке у своєму принципі не відрізняється від найбільш популярного підходу до сценічного мистецтва навіть наших днів.

Найяскравішими прикладами репрезентації афекту, маркерами, що задають характер твору та пробуджують у слухача відповідні емоції, будуть наступні речі з середньої частини мадригалу:

1. Характерна ламентозна інтонація німфи на початку середньої частини (3–7 тт.) (рис. 3).

Такі інтонації, хоч і відрізняються від класичного «зітхання» більш довгими тривалостями, все ж несуть ознаки фігури *suspiratio*, оскільки інтонаційний зворот перерваний паузою. Окрім того, німфа звертається до Амура¹⁷, а висхідна інтонація в європейських мовах є ознакою запитання (*interrogatio*) або звертання. Причому це запитання без відповіді, оскільки опозиція *interrogatio-responsum* у *Lamento* означала би перетворення власне *lamento* в діалог.

2. На «зітхання» подібні й коментарі чоловічого тріо (котрі, як уже зрозуміло, *responsi non sunt*), що ніби підсумовують запитання німфи своїми репліками, підкріплюючи афективний слід, заданий словом та мелодичними інтонаціями. Саме вони підхоплюють ламентозну інтонацію, задану німфою, та тримають її до кінця твору. Такими є, наприклад, репліки чоловічого тріо з 3–7 тактів середньої частини.

3. І, нарешті, те, що, подібно до цементу, з'єднує вищеназвані та інші елементи репрезентації афекту в одне ціле, здатне не лише на естетичний, а й на глибокий афективний вплив даного музичного твору — низхідний тетрахорд *basso continuo* — те, що в музичній риторичі *descensio vel catabasis nominatur* (рис. 4).

Постійне повторення цього тетрахорду в акомпанементі *basso continuo* створює відповідну репетитивність у репрезентації афекту, тим самим постійно нагнітаючи трагічну атмосферу

¹⁵ Тобто бас, I тенор та II тенор.

¹⁶ Тобто по руці.

¹⁷ Перша репліка німфи — запитання «Amor, dov'è la fe che il traditor giuro?» (Де вірність та, у якій зрадник клявсь?)

нерозділеного кохання та підсилюючи всі інші композиторські вирішення репрезентації афекту протягом усього плачу.

Утім, уточнимо одразу, що Монтеверді, ймовірно за все, жодним чином не користувався та не оперував термінами німецького вчення про музичну риторичу, яке заледве виникло в самому кінці його життя. Збіги в застосуванні зумовлені самою особливістю інтонацій, як про це й писав Вінченцо Галілей, коли радив прислухатись до розмовних та афектних інтонацій живої мови, котрі мають використовуватись композитором як своєрідний орієнтир при репрезентації афекту. У свою чергу, на те, якими є самі розмовні та афектні інтонації, впливають багато чинників: і фізіологічні, і культурні, й лінгвістичні¹⁸. Щодо продемонстрованих вище можна з упевненістю стверджувати, що рух до низу (як і рух догори) та інтонації «зітхання» є чи не найуніверсальнішими та найзрозумілішими в європейській музичній культурі Нового часу, яка, втім, у першій половині XVII століття перебувала лише на стадії свого формування.

Післямова «Плачу німфи» закінчується в розповідній манері у виконанні все того ж чоловічого тріо та нагадує Передмову. Вона характеризується поверненням до паралельного мажору та переважно світлим характером, який лише на останній фразі «*così ne' cori amanti mesce Amor fiamma e gel*¹⁹» на мить знову набирає характерного мінорного забарвлення малої терції (рис. 5).

У Післямові також є й характерний висхідний рух, який у музичній риторичі іменується *ascensio* або *anabasis*. Він досягається комбінацією рухів усіх трьох голосів — починаючи від баса в кінці 3-го такту Післямови, висхідний рух підхоплюється в 4-му такті першим тенором та завершується в 5-му такті другим тенором. Таким чином утворюється висхідний тетрахорд (f — d¹), який ілюструє фразу «*spargea le voci al ciel*»²⁰ (рис. 6).

Саме так, шляхом застосування безумовної символіки, зрозумілої без будь-яких проміжних змістів, окрім словесного тексту, в одному з найвідоміших творів Клаудіо Монтеверді здійснюється практична реалізація музично-естетичних принципів так званої репрезентативної музики (*musica rappresentativa*, також — репрезентативний стиль, *stile rappresentativo*, *genere rappresentativo*), основи якої були закладені у другій половині XVI століття завдяки діяльності Флорентійської камерати. Цей мадригал можна вважати одним з найкращих творів композитора та хрестоматійним прикладом ма-

¹⁸ Особливості самої мови є чи не найважливішими серед усіх названих чинників формування інтонації, адже саме вони наділяють фізіологію афекту культурною формою.

¹⁹ «Так у закоханих серцях змішує Амур вогонь та лід» (італ.)

²⁰ «Звертаючись до неба». Втім, буквальный переклад «поширюючи голоси до неба» показує більш тонку ілюстрацію музикою тексту, оскільки у висхідному русі беруть участь усі три голоси.

дригальної репрезентативності, від якої і бере свій початок нова емоційна музика Нового часу.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Мадригал *Lamento della Ninfa* з 8-ї Книги мадригалів Клаудіо Монтеверді яскраво демонструє репрезентативні властивості нової музики, заснованої на музично-естетичних ідеях Флорентійської камерати та самого Монтеверді. У результаті дослідження встановлено, що репрезентація афекту в новій музиці досягалася шляхом імітації певних інтонаційних особливостей живої афектної мови у вигляді відповідних музичних інтонаційних зворотів (мадригалізмів), які можна відслідкувати в музичному тексті герменевтичними та семіологічними методами. Мадригальна репрезентативність — перше в Новій історії явище системного застосування музичного мімесису, тому вплив цього феномена на подальший розвиток європейської музики та на створення інших систем музичної репрезентації важко переоцінити. Оскільки подібна проблематика є маловивченою (як в українському, так і у світовому музикознавстві), подальші розвідки в даному напрямку надзвичайно перспективні.

Література:

1. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / пер. с нем. Т. Длугач, И. Науменко. Москва : Прогресс, 1977. 376 с.
2. Конен В. Клаудио Монтеверди, 1567–1643. Москва : Советский композитор, 1971. 323 с.
3. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
4. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование. Москва : Музыка, 1975. 351 с.
5. Bartel D. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1997. 471 p.
6. Fabbri P. *Monteverdi* / transl. by Tim Carter. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 350 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511627279>
7. Galilei V. *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze : Giorgio Marescotti, 1581. 149 p.
8. Gallico C. *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*. 2nd ed. Torino : E.D.T., 1991. 197 p. (Storia della musica ; v. 4).
9. Monteverdi C. *Madrigali Guerrieri et Amadori*. Libro Ottavo. Vienna : Universal Edition, 1927. 350 p. (Tutte le opere di Claudio Monteverdi ; т. 8).
10. Monteverdi C. *Madrigals Book 8 : Notated Music*. Venetia: Alessandro Vincenti, 1638. Альтернативна назва : *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli* in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodij fra i canti senza gesto, libro ottavo. URL : www.loc.gov/item/2008561378/ (дата звернення : 25.10.2019).
11. Monteverdi C., Monteverdi G. C. *Scherzi musicali a tre voci* : [Notated Music]. Venetia: Ricciardo Amadino, 1609. Альтернативна назва : *Scherzi musicali* (1607). URL : <https://www.loc.gov/item/2008561331/> (дата звернення : 25.10.2019).
12. Ossi M. *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Pratica*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2003. 280 p.

References:

1. Soltai, D. (1970). *Ethos und Affekt. Geschichte der Philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Budapest; Berlin (Russ. ed.: Zoltai, D. (1977). *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykalnoy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya*. [The Ethos and the Affect. The History of the Aesthetics of Music from the Beginning to Hegel]). Moscow: Progress).
2. Konen, V. (1971). *Klaudio Monteverdi, 1567–1643* [Claudio Monteverdi, 1567–1643]. Moscow: Sovetskii kompozitor. (In Russian).
3. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki* [West European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
4. Shestakov, V. (1975). *Ot etosa k afektu. Istoriya muzykalnoi estetiki ot antichnosti do XVIII veka* [From the Ethos to the Affect: the History of the Aesthetics of Music from the Antiquity to the 18th century]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
5. Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
6. Fabbri, P. (1994). *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511627279>
7. Galilei, V. (1581). *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti. (In Italian).
8. Gallico, C. (1991). *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (2nd ed.). Torino: E.D.T. (In Italian).
9. Monteverdi, C. (1927). *Madrigali Guerrieri et Amadori* (vol. 8). Vienna: Universal Edition. (In Italian).
10. Monteverdi, C. (1638). *Madrigals Book 8*. [Appresso Alessandro Vincenti, In Venetia, monographic] [Notated Music]. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2008561378/>. (In Italian).
11. Monteverdi, C. & Monteverdi, G. C. (1609). *Scherzi musicali a tre voci*. [Appresso Ricciardo Amadino, In Venetia, monographic] [Notated Music]. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2008561331/>. (In Italian).
12. Ossi, M. (2003). *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Pratica*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

Рецензент: Козаренко О. В., доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри філософії мистецтв, Львівський національний університет імені І. Франка

Стаття надійшла до редакції 27.11.2019