Claudio Monteverdi (1567-1643)

Введение

Родился в Кремоне, 15 мая 1567; умер в Венеции 29 ноября 1643.

Итальянский композитор эпохи позднего Ренессанса, важнейший основатель нового музыкального жанра – оперы, привнесший “современное” светское содержание в церковную музыку.

**Ранняя карьера.**

Монтеверди, сын цирюльника и военврача, учился музыке у *maestro di cappella* (музыкального руководителя) Кремонского кафедральнго собора Маркантонио Инжигнери, известного музыканта, писавшего церковную музыку и мадригалы в стиле, хотя и современном 1570-му году, но отнюдь не революционном. Маленький Клаудио был очень способным учеником. В подростковом возрасте он уже опубликовал несколько произведений как на религиозную, так и на мирскую тематику, и все из них были написаны в стиле Инжигнери и были не хуже, чем те, которые публиковал сам преподаватель. Кульминацией раннего периода стал выход в свет двух мадригальных книг, изданных известнейшим венецианским издателем в 1587 и 1590 годах. Прекрасные произведения, вошедшие в их состав, более современны, чем публикации Инжигнери – вероятно, как следствие уроков, взятых у мадригалиста Лука Маренцо, величайшего итальянского мадригалиста того времени. Но, тем не менее, несмотря на успешную публикацию, не к этому стремился молодой Монтеверди, не это было его целью. Клаудио манила сцена.

**При дворе Гонзаги.**

Точно не известно, когда Монтеверди покинул родную Кремону, но в 1590 году он поступил на службу при дворе герцога Мантуйского Винченцо Гонзаги в качестве исполнителя на струнных инструментах. Он сразу же познакомился со многими известными композиторами и музыкантами того времени, но наибольшее влияние на него оказал его новый *maestro di cappella,* фламандский композитор-модернист Гиа де Верт, который, несмотря на то, что не был уже молодым человеком, оставался активным участником авангардистского движения девяностых годов 16-го века.

Самым сложным моментом при написании музыки этого стиля являлось то, что настроение музыки должно было в точности соответствовать настроению стихов, и при исполнении произведения декламировать требовалось чрезвычайно бережно. Де Верт для своих произведений выбрал крайне эмоциональную поэзию Тассо и его главного конкурента Баттисто Гуарини, и музыка его, соответственно, тоже была очень эмоциональной, немелодичной и сложной для исполнения. Тем не менее, музыка эта немедленно обратила на себя внимание Монтеверди, и первая книга мадригалов, изданная им в Мантуе, показывает несомненное влияние, которое оказало новое для него течение на Монтеверди. Следует отметить, что, хотя в ней так и не достигнуто понимания стиля, налицо полное изменение направления творчества Клаудио - угловатые мелодии, диссонирующая гармония на грани нервного срыва. Гуарини – фаворит, и каждый нюанс его стихов гиперэкспрессирован – даже за счёт общей музыкальности.

Новый стиль и новое окружение оказали негативное влияние на продуктивность композитора. Хотя он и продолжал сочинять, за последующие 11 лет его произведения почти не издавались. В 1595 он аккомпанирует своему работодателю во время гастрольной поездки по Венгрии, а четырьмя годами позже – по Фландрии. В 1595 году Монтеверди женится на придворной певице Клаудии Каттанео, родившей ему троих детей, один из которых умер в младенчестве.

В 1596 году, когда пост maestro di cappella освободился вследствие смерти де Верта, к великому сожалению Монтеверди, вакантное место досталось не ему, но шесть лет спустя в возрасте 35 лет он добивается своего и занимает место руководителя. Он издаёт две книги мадригалов в 1603 и 1605 годах, каждая из которых становится шедевром своего времени. Его понимание авангардной манеры стало значительно лучше. Ограниченный необходимостью следовать за смысловым содержанием стихов, он решил чисто музыкальную проблему тематического развития и пропорции. Хотя мелодии стали ещё более угловатыми, а диссонансы – более выраженными, общее состояние было более эмоционально динамичным и менее невротическим. Если эротизм Гуарини требовал чувственной музыки, Монтеверди в своих зрелых мадригалах подчёркивал легкость и юмор, принося в жертву соответствие деталей общему созвучию музыки и стихов.

Это было передовым музыкальным средством, наряду с использованием интенсивных длительных диссонансов, что, в конце концов, послужило причиной нападок со стороны консервативно настроенных критиков на Монтеверди, ставшего к тому времени центральной фигурой в группе авангардистов. Серия памфлетов, опубликованных болоньским теоретиком музыки Джиованни Мария Артусси, сделала Монтеверди знаменитейшим композитором века и заставила его выступить в печати с важными положениями, объясняющими природу его видения искусства. Он отрицал какую-либо свою революционность, говоря, что является не более чем последователем традиций, которые просто эволюционировали за последние 50 с лишним лет. Традиции эти требуют объединять существующие виды искусства, в особенности, слова и музыку, так что его нельзя судить как композитора, использующего традиционные музыкальные средства. Кроме того, искусство должно быть способно «перевернуть» всего человека, что тоже требует отказа от некоторых общепринятых условностей. С другой стороны, он декларировал свою борьбу с другими, более старыми традициями, представленными полифоническим творчеством композиторов Джоскуин Де Пре и Палестрина, согласно которым именно музыка была первостепенна. Таким образом, было всего две наиболее влиятельных «практики», как обозначил это сам Клаудио – стремление сохранить в основе музыки определённые традиции церковной музыки и противопоставленные ему оперы и кантаты – дихотомия, в полной мере проявившаяся лишь в 19 веке.

Если его мадригалы снискали ему репутацию композитора, известного за пределами северной Италии, «Орфей», его первая опера, поставленная в 1607 году, окончательно утвердила его как композитора, пишущего масштабную музыку, отличающуюся от популярных изящных миниатюр. В своё время Монтеверди посетил несколько публичных представлений ранних опер флорентийских композиторов Джакобо Пери и Джулио Каччини, и сам пробовал писать для сцены. В «Орфее» концепция новой музыки выражено значительно ярче, чем в произведениях его предшественников – он комбинировал богатство драматических приёмов позднего ренессанса с прямой простотой пасторальных историй, так любимых флорентийцами, рассказанных речитативом. Его речитативы гибче и выразительней, декламация, основанная на мелодике его мадригалов, не идёт ни в какое сравнение с крикливыми речитативами ранних опер. Одним словом, он не просто собрал в кучу разные виды музыкального искусства – он сделал из них единый сплав, показал пример выражения эмоциональности драматического произведения музыкальными средствами – диссонансами, виртуозностью вокальных партий и инструментальными красками.

Несколькими месяцами позже первой постановки «Орфея» судьба нанесла Монтеверди тяжёлый удар: после тяжёлой болезни скончалась его жена. В состоянии глубокой депрессии он уехал в родную Кремону, но очень скоро был вызван назад, в Мантую – сочинять новую оперу к празднествам по случаю бракосочетания наследника герцога, Франческо Гонзаги и Маргариты Савойской. Клаудио вернулся очень неохотно и сразу же с головой окунулся в работу. Он сочинял не только оперу, но и балет, и интермеццо. Следующее несчастье случилось, когда опера (её назвали «Лорианна») была уже на стадии репетиций. Примадонна, юная девушка, жившая в доме композитора (вероятно, как ученица его жены), умерла от оспы. Певицу поменяли, и в мае 1608 года работа над оперой подошла к концу. Успех постановки был потрясающим. В последствии, ноты были утеряны, за исключением наиболее известной сцены «Ламенто», которая выдержала огромное количество изданий и постановок и стала, по сути, первой великой оперной сценой.

После такого эмоционального напряжения, Монтеверди вернулся назад в Кремону в состоянии глубочайшей депрессии, которая, казалось, долго не оставит его. Его вызвали назад в Мантую в ноябре 1608, но он ехать отказался. В конечном итоге он вернулся, хотя и возненавидел двор Гонзаги, где его недооценивали и недоплачивали ему, хотя после головокружительного успеха «Ларианны» ему и была назначена небольшая пенсия. Работать композитор не перестал, хотя вся музыка, написанная им в следующем году, несёт в себе следы этой депрессии. Он аранжировал «Ламенто» как пятиголосный мадригал и написал мадригальную погребальную песнь на смерть своей примадонны. Ещё год спустя, уже выходя из депрессии, он издал сборник, содержащий мессу, написанную в духе старинной церковной музыки и вечерю на ежегодный день Пресвятой Девы Марии. Месса стала замечательным достижением, зрелой попыткой показать, что полифония, как выразительное средство вполне может существовать, хотя везде она практически умерла. Вечеря же, оставаясь не менее выдающимся творением, явилась настоящим учебником всех типов современной композитору церковной музыки – большие псалмы в Венецианской манере, виртуозная вокальная музыка, инструментальная музыка для антракта - перерыва в службе - и даже самая прогрессивная современная оперная музыка, средствами которой композитор передал экспрессию текста Священного Писания. Хотя эта музыка была передовой настолько, насколько это возможно, Монтеверди сделал её продолжением старинных традиций, использованием простых мелодий – древнейших литургических песней – как тематического материала для псалмов и магнификатов. Одним словом, эта музыка была не реформистской, в ней композитор использовал все средства, традиционные и новаторские, для достижения своей цели – максимального эмоционального воздействия на слушателя.

**Три десятилетия в Венеции.**

После смерти maestro di cappella собора св. Марка в Венеции, Монтеверди пригласили занять его место. Осенью 1613 года он принял это предложение. Во многом, его назначение обусловлено тем, что собору после многих лет упадка действительно требовался опытный музыкальный руководитель, а Джованни Габриэли, последний из известных венецианских композиторов совсем недавно умер. Хоть Монтеверди не был церковным музыкантом, он взялся за дело очень серьёзно и буквально за несколько лет оживил музыку базилики. Он нанял новых ассистентов (включая двух будущих композиторов – Франческо Кавалли и Алессандро Гранди), написал много новой церковной музыки и настаивал на введении ежедневной хоровой службы. Композитор принимал самое активное участие в музыкальной жизни города, сотрудничал с Братством Святого Рокко, влиятельной филантропической организацией, устраивая ежегодные фестивали в честь их святого патрона.

Его письма того периода свидетельствуют о полном изменении его положения и самосознания по сравнению с тем, каковым оно было в Мантуе. Его востребованность, всеобщее уважение и аккуратность в оплате его услуг стали хорошим источником его вдохновения. Он поддерживал связь с двором Гонзаги, преимущественно потому, что не оставлял надежды поставить оперу в Венеции, и регулярные денежные поступления из Мантуи способствовали достижению этой цели. В переписке Клаудио проявляются некоторые начала философии драматической музыки, основанные не на его поздних работах, а на истории оперы в целом. С одной стороны, это intermezzo эпохи Возрождения – короткая музыкальная пьеса, часто носящая аллегоричный, декоративный характер с выраженной духовной тематикой, с другой – пасторали со своими крайне искусственными пастухами и пастушками. Монтеверди же всё больше и больше интересовало выражение человеческих эмоций, изображение узнаваемых человеческих образов с присущим им одним характером и настроением. Он экспериментировал с новыми выразительными средствами. Большинство из тех, которые он опубликовал в своей седьмой книге мадригалов, изданной в 1619 году, были заимствованы у более молодых современников, но использовались они убедительней. Это были своеобразные «разговорные музыкальные письма», преднамеренно написанные в серьёзной речитативной манере для наибольшего соответствия тексту. В то же время, балет «Tirsi e Clori», написанный для Мантуи в 1616 году, напротив, демонстрирует изящную мелодичность современных арий.

Его попытка создавать практическую философию музыки происходила в течение 1620-ых и привела к дальнейшему стилистическому развитию музыки Клаудио. Следуя идеям Платона, он разделил эмоции на три основных вида: любовь, война и спокойствие. Каждый из них выражался разными ритмами и гармониями. Следующим шагом развития его теории стало откровенное принятие реализма – подражание различными способами звукам природы. Отражением этих идей стала драматическая кантата «Битва Танкреди и Клоринды». В ней, например, быстрое, ритмичное повторение отдельных нот вкупе с пиццикато на струнных выражают удары мечей, что, несомненно, является шагом вперёд в идиоматическом использовании струнных инструментов. Тенденция сохранилась и в комической опере «Licoris, Который Притворился Безумным», вероятно, предназначенной для Празднования инаугурации герцога Винченцо Второго из Мантуи в 1627, ноты которой вследствие были утеряны, хотя и остались свидетельства очевидцев. Годом позже Монтеверди перенес тяжёлый удар - его старший сын Максимиллиан, учившийся на медика в Болонье за чтение запрещенных Инквизицией книг, был заключен в тюрьму. Несколько месяцев спустя обвинение с Максимиллиана было снято, и в том же году Клаудио получил заказ на написание музыки к торжественной части турнира в Парме, посвящённого бракосочетанию герцога Эдуардо Фарнес и Маргариты де Медичи. В 1630 году вспыхнула чума, которая чудом обошла Монтеверди и его семейство стороной, более того, принеся Клаудио множество заказов на написание духовной музыки. Так, он написал мессу для службы Благодарения в соборе св. Марка, где было официально объявлено об эпидемии. «Глория», известная в наши дни, следует традициям и являет собой пример соответствия настроения музыки и текста. И оба этих, и другие произведения церковной тематики, написанные, вероятно, в то же время, несут в себе заряд величественной мудрости, которой уступила место страсть его ранних творений. То же можно сказать и о книге избранных песен и дуэтов, опубликованной годом позже, и сборнике мадригалов, отобранных самим Клаудио и изданных в 1638-м. Эта обширная ретроспективная антология музыки, написанной начиная с 1608 года, является блестящей иллюстрацией теории Монтеверди и полностью соответствует своему названию – «Мадригалы войны и любви».

Эта коллекция, изданная, когда композитору исполнилось 70 лет, могла показаться венцом его творческой карьеры, но судьба подарила ему его «индийское лето»: первый оперный театр, открытый в Венеции в 1637 году. Будучи местным композитором с опытом работы в жанре, Монтеверди с самого начала был основой репертуарной политики театра. «Лорианна» была поставлена снова, а вместе с ней – четыре новых оперы, написанных за три года. Только две из них сохранились в нотах – «Возвращение Улисса» и «Коронование Паппеа» – и обе они – шедевры. Хотя они и содержат элементы intermezzoВозрождения и пасторали, тем не менее, являются настоящими современными операми. Их интерес заключается в раскрытии характеров людей в реалистичных ситуациях. Диапазон велик – дворяне, их слуги, зло и благородство, невинность и глупость. И музыка подчёркивает эмоции и характеры каждого из героев. Монтеверди показывает, к каким результатам приводит его понимание музыки, развившееся в течение первых лет, проведённым композитором в Венеции, как гармонично могут сочетаться модная ариетта (короткая ария), дуэты и ансамбли вместе с экспрессивным и отнюдь не модным речитативом. Акцент делается на сюжет (конфликт): музыка редко носит отвлечённый характер, она оказывается вовлечена в ткань произведения и является не целью, а средством, сохраняя при этом удивительную красоту и запоминаемость мелодий.

Всеми этими работами, всем своим творчеством Монтеверди завоевал себе титул величайшего музыкального драматурга. Он был признан и глубоко уважаем своими современниками, о чём свидетельствуют многочисленные дары и денежные пожертвования, полученные им в последние годы жизни, включая и помощь в организации его поездки на родину в последние месяцы своей жизни. Венецианская публика выказала ему своё уважение и на похоронах после его смерти, наступившей после короткой болезни.

Он был захоронен в Церкви Фрари, где ему был установлен памятник.