В. И. Петрова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА БАЛЕТТО В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА МОРЛИ

Конец XVI века в Англии был ознаменован исключительным интересом елизаветинцев к итальянской культуре вообще, и к музыке в частности. Пытаясь адаптировать иностранные жанры в условиях собственной музыкальной традиции, английские композиторы в своих сочинениях не только опирались на прототипы итальянцев, но и находили новые возможности развития музыкальных форм. Автор пытается выявить предпосылки иного, отличного от итальянского, восприятия балетто в елизаветинской Англии, а также прояснить некоторые характеристики этого жанра на примере пятиголосных балетто Т. Морли.

Ключевые слова: мадригал, балетто, вокальные жанры эпохи Возрождения.

V. Petrova

SOME CHARACTERISTICS OF THOMAS MORLEY'S ENGLISH BALETTI

The end of XVI century in England was marked by great interest to the Italian culture and Italian music in particular. English composers were trying to adapt foreign genres to the conditions of their own musical tradition not just by applying Italian prototypes, but also by searching for new ways of the development of the models. The article discusses some differences in the perception of Baletti in Elizabethan England and in Italy. Some characteristics of this musical genre are highlighted, Morley's Baletti to Five Voices being an example.

Keywords: madrigal, baletti, vocal music of Renaissance.

Характерным аспектом жизни Англии конца XVI — начала XVII века был глубокий интерес к ассимиляции континентальной культуры. Вначале, прельстившись роскошью, сопровождающей придворную жизнь Италии, ее причудливыми костюмами и интерьерами, в 1580-е годы английское общество внезапно обращается к изысканным формам итальянского духовного наследия: поэты восхищаются поэзией Ф. Петрарки, а музыканты — ее музыкальным воплощением, мадригалом.

Вдохновителем итальянизации английской музыки и основателем английского мадригала стал Томас Морли — композитор поколения, наиболее впечатленного итальянской культурой. Он был первым, и некоторое время единственным (с 1593 по 1597 годы) английским композитором, издававшим сборники мадригалов и канцонетт и, судя по количеству его публикаций, самым плодовитым сочинителем такого рода музыки. Морли родился в 1557 или 1558 году, в 1580 был в начале своей карьеры, и, без сомнения, он был столь же восприимчив к итальянской новой поэзии и музыке, как и другие англичане этого времени. Но ни один другой музыкант поколения Морли не смог столь же ярко проявить себя в итальянской композиции, более молодые композиторы подсознательно воспринимали его как образец для своего творчества. Именно Морли установил тот стиль композиции, который стал характерным для английских мадригальных сборников, вышедших позднее.

Наиболее простой разновидностью итальянской вокальной музыки, заинтересовавшей Морли, был *balletto*. Различие между английским вариантом и итальянским образцом достаточно характерно и заслуживает внимания. В трактате «Введение в практическую музыку» Морли определяет балетто следующим образом: «Есть также

другой вид, более легкий, чем этот [villanella], который они называют ballete или танцами, это — песни, которые в процессе пения можно танцевать... также есть другой вид балетто, обычно называемых fa-la; первый подобный сборник, который я увидел, был составлен Гастольди. Я не знаю, работали ли другие композиторы в той же области, но этот легкий вид музыки, как я понимаю, просто создан для того, чтобы быть спетым в танце…» [4, с. 180].

В этом определении Морли принимает во внимание не только известные балетто Гастольди, но показывает и более общее понимание термина, чтобы обозначить любую простую композицию, подходящую для танца. Однако нас будет интересовать только ограниченное представлением Гастольди определение жанра, поскольку именно в таком виде он был принят елизаветинцами. Эйнштейн указывает на то, что именно сборник Гастольди, на который ссылается Морли (Gastoldi G. Balletti, 5vv, con li suoi versi per cantare, sonare, & ballare; con una mascherata de cacciatori, 6vv, & un concerto de pastori, 8vv. — Venice, 1591), обладал огромной популярностью в Италии, в Германии и в Англии [3, с. 602].

Подозрение Морли о том, что жанр балетто предназначен для танца, было вызвано надписью на итальянском титульном листе: *«Balletti per sonare, cantare e ballare»* («Балетто для исполнения, пения и танца»). Предположительно, в Англии не было подобной традиции, совмещающей вокальный и танцевальный жанры. Этот факт повлиял на развитие английского балетто в сторону, несколько не свойственную работам Гастольди.

Единственная книга балетто Морли была издана в 1595 году, в отдельных английской и итальянской версиях*.

Необычно не только то, что Морли задумал показать свои произведения в двойном издании, но и то, что он сделал это только с композициями, наиболее очевидно связанными с итальянскими прототипами. Возможно, таким образом он хотел отдать дань уважения итальянским моделям; возможно, чувствовал, что только выпустив итальянские версии, он сможет утвердиться как мадригалист. Более вероятно, Морли претендовал на континентальный рынок; он даже проводил некоторые деловые переговоры на этот счет во время поездок в Нидерланды [2, § 1]. Вещественное доказательство популярности балетто Морли за границей — немецкое издание, предпринятое В. Хоссманном, переводчиком, издателем и композитором канцонетт и балетто, в 1609 году в Нюрнберге**. Следует отметить, что в предисловии к изданию Хоссманн говорит о Морли, как об итальянце: «Таким образом, по просьбе друзей, я решил положить немецкие слова для некоторых итальянских песен… и так как Балетто Томаса Морли (которые при иных условиях издавались за рубежом на итальянском языке, но пока не известны в Германии) приятны и не чужды веселью, я желал бы напечатать их в той же самой манере, с адаптацией светских немецких текстов, для тех, кто не достаточно искусен в итальянском языке» (цит. по [1, с. 86]).

Независимо от того, какова была цель, итальянская публикация балетто Морли — это своего рода заявление о долге перед *Balletti* Гастольди и приглашение исследовать два сборника: сначала — некоторые внешние связи между ними, затем — отношение двух композиторов к текстам и, наконец, музыкальный стиль.

А. Эйнштейн отметил причудливую организацию в *Balletti* Гастольди [3, с. 605]. Скорее всего, подобная структура уходит корнями к светскому собранию, где были представлены подобные развлечения. Первая композиция — *«Introduttione a i Balletti»* призывает гостей присоединиться к танцу. Далее следуют пятнадцать балетто, каждый из которых имеет название, отражающее какую-то черту характера поющего и танцующего его человека — *«L'innamorato»* (влюбленный), *«La sirena»* (обольститель-

ница), *«Lo schernito»* (насмешник). После этого шесть певцов в костюмах воинов исполняют трехчастную *mascherata*; заканчивается вечер другой костюмированной частью — концертом *«de pastori»* для восьмиголосного двойного хора.

Морли не мог не обратить внимания на эту структуру, непривычную для его музыкального круга, но он не воспроизводит ее в своем сборнике. Композитор поразительно точно следует за Гастольди в отношении количества пьес: как и у Гастольди, его книга в общей сложности состоит из 21 композиции, из которых только 15 являются балетто. Заключительный номер, как и у Гастольди, является диалогом двойного хора — это фактически единственный английский образец такого типа композиции, который использовался в качестве заключительного произведения во многих итальянских изданиях того времени***. Пять других пьес в сборнике Морли не включают ни *Introduttione* ни *mascherata*, но содержат один мадригал и четыре канцонетты. Для собственных итальянских композиций Морли заимствует у Гастольди восемь поэтических текстов; эти восемь пьес мы рассмотрим прежде всего.

Гастольди достиг значительного метрического разнообразия свободно смешивая пяти- и восьмисложные строки с обычными семи- и одиннадцатисложными. Если бы не эта находка, возможно, стиль книги казался бы несколько однообразным, поскольку музыка Гастольди очень проста и следует за метром текста. С поэтической точки зрения, это издание составило контраст традиционному «стиху мадригала», который использовался в сборниках канцонетт и книгах мадригалов. Только пять из поэм Гастольди имеют метрическую композицию, сходную с общепринятой.

Морли заимствует у Гастольди восемь текстов: №1 «Dainty fine sweet nymph» (Vezzosette ninfe), №2 «Shoot false Love» (Viver lieto voglio), №4 «Sing we and chant it» (A lieta vita), №6 «No no Nigella» (Possa morir chi t'ama), №7 «My bonny lass she smileth» (Questa dolce sirena), №9 «What saith my dainty darling?» (Piacer gioia), №10 «Thus saith my Galatea» (Al piacer alla gioia), №13 «You that wont to my pipes' sound» (Ninfe belle). По всей видимости, Морли сделал выбор этих текстов, основываясь на метрической регулярности стиха: он выбрал тексты с неизменным числом стоп в строке. Кроме того, все тексты, не заимствованные у Гастольди, которые Морли использует для балетто, — незатейливые канцонетты в классическом «стихе мадригала», который свободно комбинирует семи- и одиннадцатисложные строки без определенной схемы рифмы. В обращении с текстом Морли определенно менее инициативен, чем чувствительный к поэтическим новшествам Гастольди. Он пытается иными методами компенсировать простоту балетто.

Типичный балетто Гастольди состоит из двух частей, каждая из которых заканчивается припевом «fa-la» и должна быть повторена дважды; кроме этих повторов в пьесе нет никаких повторений слов. Куплеты «со словами» — абсолютно гомофонны, без движения во внутренних голосах, приспособлены к живому ритму танца, который схематично следует за метром стиха. Наибольшее усложнение, которое позволяет себе Гастольди, — расколоть хор на различные отвечающие группы по три голоса в каждой. Припевы «fa-la» — чаще всего длиной в четыре такта, могут включать небольшие имитации, но и здесь преобладает гомофонный склад.

Как можно было ожидать, восемь балетто, которые используют тексты Гастольди, подражают его музыке. Куплеты этих пьес написаны в гомофонной фактуре, точно по подобию Гастольди, с идентичными ритмами.

«You that wont to my pipes sound» (№13) от начала до конца придерживается необычных ритмов своего итальянского прототипа. Метрически это наиболее сложный балетто, который Морли заимствует у Гас-

тольди, и самый сложный во всем английском сборнике — он сочетает в себе поэтические строки различной структуры: три восьмисложных строки, две — пятисложных и по одной шестисложной и семисложной; возможно, это и является причиной столь близкого следования оригиналу. Верность модели распространяется и на припевы; первый из них является самым коротким в сборнике Морли, два такта длиной, точно, как у Гастольди. У двух композиторов это единственный балетто, в котором традиционное «fa la» в припеве заменено другими слогами — «Lirum lirum».

В нескольких случаях Морли намеренно изменяет ритмы Гастольди, чтобы соответствовать английской подтекстовке, или же, чтобы уменьшить монотонность некоторых постоянных итальянских ритмических схем, например, четыре ровных четверти английский композитор часто заменяет на пунктирный ритм.

Также между сочинениями Морли и их итальянскими образцами может быть обнаружено большое количество сходных мелодических элементов. «Стихотворные» разделы итальянских балетто элементарны, и Морли не посчитал нужным добавлять новые вариации на уже признанные образцы Гастольди.

Морли меньше интересовался стихотворными куплетами, чем припевами «fa-la», именно в припевах он проявляет полную свободу от влияния Гастольди, который рассматривал припев в том же стиле, что и куплет. Морли увидел возможность продлить музыкальную интерлюдию и постлюдию в каждом произведении и с большой изобретательностью разрабатывал способы положить на музыку ничего не значащие слоги. Основная привлекательность балетто Морли, в отличие от балетто Гастольди, заключается в «fa-la»; они почти всегда знаменуются виртуозными контрапунктами с многочисленными стремительными фигурациями, напоминающими стиль инструментальной музыки. «Fa-la» Морли длиннее рефрена Гастольди: рядом со стандартными четырехтактами Гастольди десяти — шестнадцатитактовые рефрены Морли создают ощущение развитых интерлюдий. Если Гастольди только однажды меняет тактовый размер припева (в №8), то Морли делает это четыре раза (в № 1, 7, 8, 11). Морли дважды использует двойное «fa-la»: в первый раз — в быстром движении и во второй — в расширении с целыми и половинными нотами (в № 7 и в № 10). В двух балетто (№ 6 и № 14) он добавляет кодетту после традиционного повторения. Подобное расширение балетто — характерная особенность английского мадригала.

Хочется отметить еще одну особенность некоторых балетто Морли, которой он, очевидно, обязан влиянию Гастольди. Только в семи балетто из пятнадцати автор уступает итальянской манере пятиголосного письма, которая включает использование двух сопрано, основываясь на принципе «concerto», популярном в то время на континенте [3, с. 821]. И шесть из этих семи пьес — это произведения, тексты и музыкальный материал, которые Морли заимствовал у Гастольди. Сам Гастольди использует два сопрано в каждом балетто за исключением *«La Sirena»* (№12), в этом случае Морли также в точности следует за прототипом, используя только одно сопрано.

Дальнейшее изучение работ Морли в сравнении с образцами Гастольди выявляет другое важное различие, типичное для английского мадригала: более ясный гармонический стиль. Эйнштейн указывает на то, что гармонический стиль в конце XVI столетия значительно «проясняется» в направлении нашей мажоро-минорной системы и что, благодаря легким формам музыки, таким как балетто, этот переход был завершен. Он также отмечает, что лучшие композиторы того времени остерегались применения тональности, считая ее упрощением, и лелеяли тонкость, существующую во всех оттенках модально-ладовой окраски [3, с. 606].

«Прояснение» гармонического стиля было развито английскими композиторами. Морли усвоил принцип доминантовых отношений, в его музыке чувствуется глубокое ощущение контраста между доминантовыми и субдоминантовыми каденциями. Почти всегда первая фраза Морли остается в тонике, а вторая — движется к доминанте; он использует модуляцию чаще, чем Гастольди. Это можно проследить даже в балетто, который метрически и мелодически очень близко копирует пьесу Гастольди, *«Sing we and chant it»* (№4). Кроме использования метрической идентичности куплетов, Морли дополняет сходство двух балетто, полностью заимствуя третью и четвертую строки: он сохраняет мелодическую и гармоническую линии, изменив лишь голосоведение. Но дальнейшая стагнация с фрагментарным отклонением в G, как у Гастольди, кажется ему не интересной и, сохраняя нисходящее движение мелодического голоса, Морли находит новое гармоническое решение двух последующих строк.

Как сказано ранее, главным отличительным признаком английского балетто становится полифонически развитый раздел fa-la. Даже в композиции, где материал Гастольди копируется подробно, как в случае с *«Sing we and chant it»*, Морли нарушает гомофонную стройность итальянского рефрена, но не отказывается от интонационных перекличек с оригинальным произведением. Морли своеобразно разрабатывает второй семитактовый рефрен, в котором в первых четырех тактах в трех верхних голосах проходит имитация первого мотива из первого рефрена Гастольди, а завершается композиция тремя гомофонными тактами, представляющими сжатый вариант рефрена итальянца. Таким образом, мы можем видеть, насколько внимательно Морли знакомится с музыкальным языком Гастольди: копируя метрическую структуру, цитируя целые музыкальные фразы и отдельные мотивы, композитор предлагает свой путь развития жанра балетто, который видит в усложнении свободного от текста раздела жанра — рефрена — в первую очередь, благодаря добавлению в фактуру элементов полифонического развития.

До сих пор мы говорили только о некоторых композициях из тех восьми балетто, для которых Морли использовал пьесы Гастольди в качестве прототипа. Обращаясь к семи другим, можно увидеть, что Морли имел в виду совершенно другой вид композиции. Только две из семи пьес написаны в стиле балетто Гастольди, остальные — в стиле развитой контрапунктической английской пятитиголосной канцонетты. Морли, несомненно, рассматривал эти пьесы как балетто, а не как канцонетты; они все еще разделены на две повторяющиеся части, содержат длинные припевы «fa-la», но эти припевы уже являются схожими по стилю с остальными частями балетто. Применением стиля канцонетты в куплетах «со словами» Морли добавил некоторое музыкальное разнообразие в те части, которые справедливо считал чрезмерно простыми в музыкальном отношении.

Важно подчеркнуть основные отличия балетто в стиле канцонетты от простого балетто Гастольди. В то время как Гастольди адаптирует целые музыкальные фразы к заранее известной стихотворной ритмической схеме, канцонетта состоит из кратких фраз, часто трактованных полифонически, с легкими стреттными имитациями. Это приводит к многократным повторениям текста, к большему количеству пауз в голосах и к более сложной гармонической структуре. Некоторые эпизоды, написанные в гомофонно-гармоническом складе, отличаются от подобных эпизодов в простом балетто; несимметричная декламация (как-бы переменный размер внутри первой строки) в начале *«My lovely wanton jewel»* (№12) является типичной для канцонетты, но невозможной для *balletti per cantare, sonare, e ballare*.

Важно подчеркнуть оригинальность нововведений Морли и неповторимость общей атмосферы, которая пронизывает весь

сборник. Морли был воодушевлен идеей усложнить балетто, сделать его более изысканным. Итальянцы же восхищались балетто Гастольди именно из-за их простоты, изящная безыскусность была близка обществу, уставшему от чрезмерной усложненности современного мадригала. Итальянский балетто в переосмыслении Морли был предъявлен английской аудитории в «более артистическом» виде, и этот пример с энтузиазмом воспринят следующим поколением английских композиторов.

Обращение елизаветинцев к жанру балетто определено опытом Морли. Усложнение формы и увлеченность контрапунктической разработкой становятся важными особенностями этого жанра в творчестве английских композиторов. Итальянцы видят в балетто только литературный потенциал, который блестяще используется для увеселительных мероприятий итальянских академий; главное достоинство жанра заключается в максимальной простоте и ритмической регулярности, разбавленной метрическим разнообразием текста. Англичане интересуются только музыкальной возможностью развития балетто. Все поздние образцы Т. Уилкса, Т. Гривза, Г. Юлла, Т. Вотора, Т. Томкинса и Дж. Хилтона показывают противоречивость стиля, установленного Морли: с одной стороны, это гомофонный склад, производный из образцов Гастольди, а с другой — истинно канцонеттное письмо, со значительной полифонической разработкой рефрена.

ПРИМЕЧАНИЯ

* *Morley Th*. The First Booke of Balletts to Five Voyces. London, 1595; Morley Th. Il primo libro delle ballette, 5vv. London, 1595.

** *Haussmann V.* Liebliche fröliche Ballette welche zuvor von T. Morlei unter italianische Texte gesetzt mit unterlegung teutscher Texte, 5vv. Nuremberg, 1609.

*** Например, первая книга пятитиголосных мадригалов Маренцио (Marenzio L. Il primo libro de madrigali, 5vv. Venice, 1580.) заканчивается диалогом двойного хора «O tu che fra le selve occulta vivi».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bolle W.* Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600 Berlin, 1903. 284 s.
2. *Brett Ph. Morley Thomas.* The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. London, 1980. Vols. 1–20.
3. *Einstein A.* The Italian Madrigal. Princeton, 1949. 3 vols.
4. *Morley Th*. A Plain and Easy Introduction to Practical Music / Harman Ed. London, 1952. 326 p.