

ALDO CICONOFRI

Uniwersytet Macerata (Włochy)

Aspekty wykonawcze madrygałów Claudio Monteverdiego

Jedną z bardzo ważnych form świeckiej muzyki wokalnejszej włoskiego renesansu był *madrygał* (*madrigale*). Ten nowy wówczas gatunek rozwijał się przede wszystkim w drugiej połowie XVI wieku. Ewoluuował z wcześniejszych form wokalnych, takich jak *frottola* i *chanson*. Kluczowy, w jego przypadku, był **wyбір tekstów poetyckich** wykorzystanych przez twórców do komponowanych pieśni. Musiały one odznaczać się wysokim poziomem artystycznym. Kompozytorzy sięgali do tekstów poetów XVI-wiecznych bądź twórców epok wcześniejszych. W niektórych przypadkach autorami ich byli sami kompozytorzy madrygałów. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych wierszy była typowo klasyczna forma poetycka, której najbardziej cenionym autorem był Petrarca. Muzycznie madrygał był syntezą północnoeuropejskiej techniki kontrapunktycznej i włoskiej linii melodycznej.

Celem wszystkich kompozytorów tworzących madrygały było zachowanie ścisłego związku pomiędzy tekstem a muzyką. W tym celu używali oni licznych elementów kompozycyjnych, takich jak: imitacje (*imitazioni*), pasaży omorytmiczne (*passagi omoritmici*) czy dysonanse (*dissonanze*) i odnowienia (*rinno-
varsi*). Temat muzyczny (*tema musicale*) mógł ulegać zmianie nawet w każdej linii tekstu.

W wyborze tekstu kompozytor próbował unaocznic i wyodrębnić – posiłkując się wyimaginowanymi obrazami – pojedyncze słowa oraz za pomocą różnych symboli ukazać koncepcje o wyższym stopniu abstrakcji. Przykładowo, słowo *fala* (*onda*) w madrygale przyjmowało formę dwóch następujących po sobie, sąsiadujących ze sobą nut, jednej stojącej wyżej na pięciolinii niż druga. *Niebo* (*cielo*) często przedstawiane było poprzez interwały postępujące ku górze skali, podczas gdy *śmierć* (*morte*) jako dźwięki sukcesywnie opadające.

Kompozytorzy madrygałów w swoich czasach z reguły byli również autorami muzyki sakralnej. Należy zauważyć, że kiedy opatrywali oni muzyką wiersze napisane w języku włoskim, zaostrozali interpretację znaczeniową słów w nich

zawartych. Był to eksperyment polegający na wprowadzaniu nowych rozwiązań w zakresie harmonii muzycznej. Jednak przy komponowaniu *mszy (messa)* czy *motetu (mottetto)* po łacinie skrupulatnie przestrzegali zasad i reguł odnoszących się do obowiązującej tradycji muzycznej. Wraz z narodzinami madrygału, muzyka świecka zyskała istotne znaczenie również w obszarze ludzkiej duchowości, co dotychczas było zarezerwowane tylko dla muzyki sakralnej. W tamtych czasach dawał się zauważyć kontrast pomiędzy muzyką sakralną i świecką. Naturalnie poziom kultury związanej ze sferą sakralną był wówczas znacznie wyższy niż ten reprezentujący proweniencję świecką. Madrygał, dzięki swojej doskonałej jakości i ekspresji, sprawił, że kontrast ten uległ zmniejszeniu. Możemy stwierdzić, że muzyka świecka była tym obszarem, na którym prezentowano nowe rozwiązania muzyczne, sukcesywnie i oczywiście zawsze z wielkim umiarem wprowadzane następnie do muzyki sakralnej.

Najważniejszymi miastami, w których powstawały madrygały, były: Mantua, Rzym i Wenecja. Tam właśnie rezydowały najsłynniejsze rody i dwory arystokratyczne doby renesansu. Poszukiwania ścisłego związku pomiędzy muzyką a słowem łączyły się z emocjami charakterystycznymi dla indywidualnych uczuć słuchacza, takich jak ból, miłość czy pragnienie. Równocześnie, zawsze doceniano poziom artystyczny muzyków wykonujących dany madrygał oraz ich zdolności do improwizacji, zwłaszcza w umiejętnym stosowaniu *ozdobników (ornamenti)* i *upiększeń (abbellimenti)*.

Claudio Monteverdi (1567-1643) stał się słynny w całej Europie dzięki opublikowaniu w 1587 roku *Pierwszej księgi o Madrygalach na pięć głosów (Primo libro di Madrigali a cinque voci)*. Jego nowa idea była skonkretyzowana i polegała na stworzeniu języka muzycznego, który byłby bardzo wyrazisty i wpływał na rozbudzenie silnych emocji u odbiorcy, poprzez perfekcyjne połączenie słowa i melodii za pomocą harmonii.

Monteverdi był dość mocno atakowany przez Giovaniego Marię Artusiego, który wskazywał na „niedoskonałości nowej muzyki i rezygnację z klasycznych reguł tejże”. Częstotliwość kombinacji harmonicznym nieprzewidzianych przez reguły gramatyczne, będące w tamtym czasie w użyciu, stanowiła przedmiot skarg i wywoływała narastanie kontrowersji w dyskusji publicznej nad madrygalami Monteverdiego. Kontrowersje te polegały na konfrontowaniu racji wynikających z reguł teoretycznych zrodzonych zarówno w drodze praktyki, jak i badań. Tak było we wstępie do *Piątej księgi o Madrygalach na pięć głosów (Quinto libro di Madrigali a cinque voci)* (1605), w której Monteverdi odpowiedział na tę krytykę, ogłaszając jednocześnie nową wizję estetyczną, tzw. *secunda pratica*, wspierającą tezę, że „muzyka musi być sługą słowa” („*musica deve essere serva della parola*”).

W tym momencie zaczynamy zgłębiać kwestię, która jest szczególnie bliska memu sercu. Madrygał jako forma polifoniczna, po okresie wielkiego rozprzest-

rzenia się w drugiej połowie XVI i na początku XVII wieku, zniknął całkowicie wraz z rozwojem melodramatu będącego już formą monodii. We Włoszech, w szczególności wraz z ogromnym sukcesem opery (Bellini, Donizetti, Verdi) na początku XIX wieku, nie było powszechnej zgody na komponowanie i wykonywanie madrygałów. W drugiej połowie XX wieku pojawił się nowy kierunek w muzyce polegający na odkrywaniu muzyki dawnej przez niektórych muzykologów, odnajdujących w archiwach i bibliotekach dzieła renesansu.

Poza niewątpliwą wagą publikowania tych utworów we współczesnych wydaniach, brakuje dziś specjalistycznej wiedzy wśród uczonych, zarówno od strony sposobów zapisu, jak i wykonania tych dzieł. Przyjęło się, że partytury muzyki renesansowej są wydawane i wykonywane według tych samych kryteriów, które obowiązywały w XIX i XX wieku.

W 1971 roku Achille Schinelli z pewnością zainspirował prawidłowe zasady wykonywania madrygałów, publikując pracę pt. *Seria sakralnych i świeckich kompozycji polifonicznych (Collana di composizioni polifoniche vocali sacre e profane)*. Wybrał on najlepsze fragmenty muzyki renesansowej i przepisał je na nowo, przy użyciu współczesnej notacji muzycznej.

Madrygały, co do których w pełni wyjaśniliśmy ściśle związki między muzyką a słowem, w renesansie były zapisane bez podziału na takty. Nie było też części pisemnej przeznaczonej oddzielnie dla każdego wykonawcy, który musiał je odczytywać, nie widząc tych przeznaczonych dla innych muzyków.

Współczesny zapis, przyjęty również przez Schinelliego, charakteryzuje się tym, że zamiast *taktów wyznaczonych kreskami taktowymi* poszczególne fragmenty są połączone w ramach *jednej partytury zawierającej wszystkie głosy*. Zmiany te oczywiście są do przyjęcia, ale głębsza analiza współczesnych publikacji pokazuje nam coś niezwykłego i jednocześnie wadliwego, a mianowicie *wprowadzenie wielu znaków i wartości rytmicznych*.

W XVI-wiecznych partyturach nie określano dynamiki, która zależała od konkretnego wykonawcy utworu, natomiast we współczesnych edycjach dają się zauważyć częste oznaczenia: „p” (piano), „f” (forte), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *string.* (stringendo), *rall.* (rallentando), które nie są już ściśle związane z wymową i znaczeniem słów, lecz dotyczą fraz muzycznych. Czasami można w nich znaleźć elementy świadczące o ostrym konflikcie z zasadami muzyki, o czym już wcześniej wspomniano w tym artykule.

Trzeba uznać zasługi Schinelliego i innych muzykologów w obszarze odkrycia muzycznych skarbów włoskiego renesansu, ale jeśli chodzi o metody zapisu i wykonanie, to wprowadzone są już tu całkowicie nowe kryteria. W celu właściwej interpretacji muzyki renesansu, współcześni wykonawcy muszą posiadać specyficzne kompetencje i znać „praktykę wykonawczą”, która określa tryby wykonania danego utworu zgodnie z instrukcjami pisemnymi. Tryby te zmieniają również relacje konwencji dotyczących nowych interpretacji utworów przez

wykonujących je konkretnych muzyków-interpretatorów oraz przychodzące wraz z upływem czasu nowe idee estetyczne.

Pierwsza *wymagana* od wykonawców madrygałów *umiejętność* dotyczy *znajomości języka*.

Jeśli nie w pełni rozumie się znaczenie każdego słowa madrygału, jego treść muzyczna nie może być interpretowana w sposób prawidłowy. Te kompetencje nie ograniczają się tylko do jednego, semantycznego aspektu, ale muszą być rozumiane szeroko, również jako *metryka*, na podstawie której prawidłowe wykonanie wymaga również *wsparcia* związanego z akcentami tonicznymi słów. W kompozycjach muzycznych *akcenty* są bardzo ważne. Bez nich kompozycje stają się arytmiczne i monotonne. W każdym takcie obecna jest alternacja silnych i słabych akcentów muzycznych. Akcenty silne przypadają na pierwsze części w każdym takcie i na pierwszą część pola wszystkich temp, a pozostałe zaliczają się do akcentów słabych. Również niektóre słowa mają akcent silny, natomiast inne słaby. Kompozytorzy musieli umieszczać sylabę akcentowaną w towarzystwie akcentu rytmicznego danego słowa. Pod tym względem notacje we współczesnych partyturach madrygałów *błędnie włączają*, co często możemy zauważyć, akcenty wyrazowe konkretnych słów na tle słabych części danego taktu. Niestety, liczne nieprawidłowe wykonania renesansowego repertuaru związane są właśnie z tym rodzajem niekompetencji.

Podział na takty rozdzielane kreskami taktowymi wprowadził we Włoszech Adriano Banchieri w 1595 roku (*Koncerty kościelne*). Do tego czasu akcent i rytm wypowiedzi były związane wyłącznie z akcentem wyrazowym poszczególnych słów. Wraz z zastosowaniem współczesnego zapisu nutowego do repertuaru XVI-wiecznego, akcent stał się bardziej związany z częścią mocną danego taktu, co stworzyło furtkę do popełniania błędów w interpretacji, dlatego nie zawsze udaje się dopasować główny akcent słowa do akcentu mocnej części taktu. Stąd konieczność interpretacji w zgodzie z *renesansową praktyką wykonawczą*, która pozwalała na wykonanie utworu z należyłą ekspresją, nawet wtedy gdy nie jest ona bezpośrednio wskazana w partyturze.

Kolejny sposób wykonania madrygału, który ma duże znaczenie, związany jest z liczbą jego wykonawców. W oryginale madrygał był wykonywany jako „parti reali”. Chodzi o to, że każda część była śpiewana tylko przez jednego muzyka, który w trakcie wykonania musiał śledzić, krok po kroku, rozwój, dynamikę i ducha poszczególnych wersów madrygału. W latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych XX wieku liczne były wykonania madrygałów przez chóry, składające się z 25, a nawet 30 chórzystów, co rzeczywiście zakłócało równowagę dźwięku rozumianego jako gotowość wyrażenia określonej ekspresji utworu. Niektóre z tych wykonań zostały uwiecznione na płytach gramofonowych. Należy uznać, że jedynie dla celów dydaktycznych dopuszczalne jest wykonywanie madrygałów przez większą liczbę głosów.

Innym ważnym aspektem związanym z madrygałem jest tempo wykonania konkretnych jego fragmentów. Powiązane jest to z XVI-wiecznym terminem *tactus*, tzn. ujednoczeniem miary tempa, którą wskazuje dyrygent. Długość trwania *tactusa* wynosiła tyle co rytm ludzkiego serca, czyli od 72 do 78 uderzeń na minutę, co stanowiło długość jednej figury muzycznej.

Niestety, to kryterium zaczęto stosować niekonsekwentnie, przez co muzyka renesansowa stała się ciężka i nudna, co należy uznać za wielki błąd. Zdarza się, że błędy te są powtarzane przy kolejnych wykonaniach. Aby móc dokonać głębszej interpretacji utworu, należy wziąć pod uwagę niezbędne nagłe zmiany tempa w powiązaniu z tekstem.

Oczywiście, kiedy poszczególne wersy zawierają słowo *uciec* (*fuggire*), krótkie wartości zapisane przez kompozytora będziemy musieli łączyć z wykonaniem rozwijającym się raczej płynnie, które będzie kontrastować z cichym przejściem od punktu wyjściowego do końca danego fragmentu. Ta nagła zmiana tempa nie jest przecież wskazana ponad pięciolinią, tak jak to się robi dzisiaj, lecz wiąże się tylko z kompetencją konkretnego interpretatora.

Niektórzy kopiści starali się zastosować swoje kwalifikacje zawodowe, a także wiedzę w zakresie praktyki wykonywania utworów, jednak wyniki ich pracy były raczej skierowane na wprowadzenie oznaczeń dynamiki, tempa i innych wartości muzycznych, co z kolei skutkowało nienaturalnym wykonywaniem madrygałów, a to z powodu związku między tekstem i melodią. Zależało to oczywiście od spełnienia powyższych przesłanek.

Innym aspektem, którym jesteśmy zainteresowani, jest omawiany już częściowo związek słów z wokalnymi aspektami muzyki. W XVI wieku muzykę wykonywano w pałacach, częściej w praktyce *a cappella* aniżeli z towarzyszeniem instrumentów, lub też w ostateczności przy akompaniamencie jednego lub dwóch instrumentów muzycznych.

Celem wykonawstwa wokalnego było wyrażenie ekspresji i równowagi wewnętrznej utworu. Niektórzy wykonawcy podchodzą dziś do madrygału właśnie od strony charakterystyki wokalnej i jako rezultat tego interpretują słowo, które powinno być najważniejszym elementem dzieła – stąd jest to właśnie najistotniejszy aspekt wykonawczy, który musi być brany pod uwagę.

W wiekach XVIII i XIX, wraz z rozwojem opery i dramatu, nastąpiła ewolucja głosów w kierunku ich wzmocnienia, co też miało położyć nacisk na ekspresję, czyli wyrazistość, rozumianą jako cel wykonawstwa utworu. W muzyce lirycznej, równoległe z rozwojem orkiestry, w skład której zaliczono wiele instrumentów dętych, również głosy musiały zacząć konkurować z wielkimi zespołami muzycznymi.

Wynika z powyższego, że obraliśmy cel polegający na poszukiwaniu takiego sposobu wykonania madrygału, który byłby najbliższy praktyce drugiej połowy XVI wieku. Stąd wniosek, iż musimy wrócić do realiów tamtej epoki.

Największą trudnością w ramach zagadnienia prawidłowego wykonania madrygału jest fakt transformacji, jaką przeszły głosy w przeciągu ostatnich czterech wieków. Jeśli chodzi o instrumenty z tamtych lat, to w tej kwestii nie ma większego problemu, ponieważ dostępne są oryginalne skrzypce i lutnie sprzed czterystu lat, tak samo jak bogata renesansowa ikonografia. Oczywiście nie dysponujemy nagraniami śpiewu z XVI wieku. Aby zrekonstruować tembr głosu i „smak” tamtej epoki, możemy polegać jedynie na technice śpiewu i na tym, co znajduje się w przypisach i wyjaśnieniach dotyczących praktyki wykonawczej tamtej muzyki.

Ważny wkład w badania nad madrygałem wniosła mała broszura pod tytułem *Monteverdi maestro di canto* autorstwa Rachele Maragliano Mori. W szczególności definicja sformułowana przez Maragliano wydaje się bardzo trafna, gdyż charakteryzuje podstawowe wnioski dotyczące głosów, którymi dysponują śpiewacy. Definiuje ona *naturalne środowisko (impostazione naturale)* jako sposób śpiewania, który według Monteverdiego najbardziej nadawał się do wykonywania jego utworów. Ten nowoczesny sposób patrzenia na kwestię wykonywania muzyki, charakterystyczny przecież dla naszych czasów, wydaje się przeciwny pogładowi, że dzisiaj głosy wykonują muzykę liryczną tak samo jak kilka wieków temu. Celem zasadniczym współczesnych zespołów muzycznych jest otrzymanie jak największej objętości dźwięku i dlatego jakość głosu zeszła aktualnie na dalszy plan. Monteverdi wychodził z założenia (przeciwnie do dzisiejszych tendencji), że należy komponować partie śpiewane pod konkretne, indywidualne możliwości danego wykonawcy. Dla niego śpiewanie tzw. potężnym głosem nie było ideałem. Z pewnością doceniał głosy miękkie i delikatne, a także elastyczne, wspierane ponadto wielką inteligencją interpretatora. Ideałem było jego muzyczne wyrafinowanie, rozumiane jako doskonałość.

Oczywiste jest, że komponowanie linii melodycznej uwzględniającej możliwości wokalne konkretnego wykonawcy byłoby limitowane możliwościami samego kompozytora, ale to z kolei zostałyby szeroko zrekompensowane przez wysoki poziom wykonania, ponieważ śpiewak mógłby wówczas poruszać się w obszarze bardziej dogodnym dla niego, co z kolei podkreśliłoby jego najlepsze cechy jako muzyka.

Jeśli chodzi o możliwości głosów, to należy powiedzieć, że delikatność była zarezerwowana dla muzyki świeckiej, którą wykonywano przede wszystkim w niedużych pomieszczeniach. Jednak jej interpretatorzy, wykonując motety i msze w wielkich bazylikach, w których należało sprawić, aby słuchacz doznał wrażenia większej głębokości dźwięku, przestrzenności, preferowali wykonania wielogłosowe. Poprzez niektóre frazy, niejako wyciągnięte z korespondencji prywatnej czy też adnotacje do muzyki możemy zrozumieć, że Monteverdi miał pewne doświadczenie odnośnie do fizjologii głosu i wyraźnej koncepcji głosu, pełnego dźwięku i bogactwa możliwości emisyjnych, co nazywano „przejściem głosu z ciała do przestrzeni”. Ta aluzja jasno i precyzyjnie eksplikuje pozycję

fizjologiczną aparatu głosowego, który dąży do zjednoczenia klatki piersiowej, gardła i głowy w celu dodania dźwiękowi różnorodnych barw i sprawienia, aby ten stał się zdolny do „poruszania się”, innymi słowy, do wyjścia na zewnątrz. Monteverdi nie lubił głosów słabych, lecz pełne, ale nigdy nie przesilone.

Współcześnie charakterystyczne dla szkół śpiewu jest to, że punkt ciężkości przeszedł ze słowa na melodię, co jawnie wpłynęło na fakt, że dziś śpiewaków kształci się przede wszystkim w kierunku rozwoju siły dźwięku. W madrygale tendencja jest odmienna. Chodzi o to, aby zachować odpowiednią dykcję i wyraźnie wymawiać słowa. Również tembr głosu różni się dziś od tego, który był stosowany w epoce Monteverdiego. Po pierwsze, barwa głosu współczesnego śpiewaka jest bardziej jednolita i ciemniejsza niż ta, którą dysponowali wykonawcy madrygałów za czasów Monteverdiego, co wywoływało efekt wyraźnej granicy pomiędzy poszczególnymi głosami w polifonii. Oznacza to, że konkretne głosy były rozpoznawalne, a nie tak jak teraz – stopione ze sobą.

Należy jeszcze poczynić uwagę na temat dwóch sposobów emisji głosu. Chodzi tu o *głos stabilny* i *głos wibrujący*. Za pomocą tych metod wyrażania dźwięku zamierza się utrzymać kontrolę wokalną w sposób, który przy wykonywaniu danego utworu jest potrzebny w celu uzyskania odpowiedniego efektu dwóch typów głosów, na co składa się również umiejętność płynnego przechodzenia z jednego do drugiego. Współczesna praktyka implikuje użycie tylko głosu wibrującego, traktując głos stabilny jako afekt techniczny przeznaczony do poprawienia.

Wyobraźmy sobie teraz wykonanie madrygału ze wszystkimi cechami charakterystycznymi dla współczesnej muzyki, takimi jak: moc, wibrujący głos, jednorodność barwy zmierzająca do jej zaciemnienia. Wynikiem takiej kombinacji będzie monotonna interpretacja, bez wyrazu, niezwiązana z tekstem oraz z dynamicznymi impulsami treści, a jedynie korespondująca z zaostreniem melodii i rytmu. Problem leży w odpowiedniej technice wokalnej dotyczącej wyboru dźwięku, który chcemy zaśpiewać. Jest to związane ze zbyt niską intonacją diapazonu w naszych czasach w porównaniu do epoki renesansu. Najważniejsze jest, aby wszystkie głosy prawidłowo wyśpiewywały swój tekst, tak aby uzyskać doskonały wydźwięk naszego repertuaru.

Doświadczenie w wykonywaniu z różnymi grupami wokalnymi muzyki renesansowej, a w szczególności madrygałów autorstwa Claudio Monteverdiego, sugerowałyby, że niektóre kryteria odnoszące się do tego repertuaru wydają mi się przydatne w celu osiągnięcia właściwego rezultatu i jakości uwzględniającej najważniejsze aspekty filologiczne i językowe.

Są to:

- wybór utworów na podstawie możliwości i charakterystyki wokalnej zespołu, który ma wykonać dany fragment;
- przed koncertem uważna analiza tekstu i zrozumienie jego sensu oraz recytacja w taki sposób, jakby to była sama poezja;

- dokładne przestudiowanie zmian melodii poszczególnych części, fraza po frazie, z ich wykładnią i interpretacją;
- ekspresja tekstu bliższa recytacji;
- przeanalizowanie tekstu przeznaczonego dla poszczególnych, różnych głosów; dokonanie wyboru tonalnego;
- prezentacja madrygałów podczas koncertu dopiero wtedy, gdy ma się pewność, że każdy wykonawca zna doskonale swoją partię;
- taka zmiana każdej z fraz, aby ta odróżniała się od poprzedniej;
- uzmysłowienie wszystkim chórzystom połączeń pomiędzy głosami w taki sposób, jaki będzie obowiązywał podczas wykonania podczas koncertu, znalezienie idealnych spójności w wyraźnych skokach i momentach omorytmicznych;
- badanie sposobu, w jaki śpiewa cała grupa (z pięciu głosów można uformować wyjątkowy, niepowtarzalny zespół).

Treść tego artykułu nie wskazuje jednoznacznie, w jaki sposób wykonywać madrygały, stanowi on jednak przede wszystkim owoc badań i doświadczeń, które w wielu przypadkach były próbą zaproponowania intrygujących występów z udziałem zarówno śpiewaków, jak i publiczności. Badania nad tymi zagadnieniami mają charakter w większości podmiotowy, ale życzyłbym sobie, żeby były one skierowane na ten szlachetny i ważny gatunek świeckiej muzyki wokalne, jakim jest madrygał, oraz aby nie ominęły innych, jak motet czy canzonetta.

(tłumaczenie: Michał Szreffel)

Bibliografia

- Ulrich Michels, *Atlante di muzsica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1982.
 Ferruccio Civra, *Musica poetica*, Utet Libreria, Torino 1991.
 Claudio Gallico, *Monteverdi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1979.
 Fosco Corti, *Il respiro e 'gia' canto*, Feniarco, Arezzo 2006.
 Mauro Uberti/Schindler Oscar, *Contributo alla ricerca di una vocalita' Monteverdiana*, Atti del Convegno di Studi Monteverdiani della SIDM, Siena 2009.
 Rachele Maragliano Mori, *Monteverdi maestro di canto*, G. Zanibon, Padova 1970.

Executive aspects of Claudio Monteverdi's Madrigals

The article under a title *L'esecuzione dei Madrigali di Claudio Monteverdi* shows the development of the Madrigals of authorship of Monteverdi. The most important feature of this article is presentation of implementation of Madrigals. Moreover, the article describes in detail their internal structure. The article includes also a description defects in implementation of madrigals. There is also a detailed description of parting words for the conductors of choirs, carrying out madrigals.