



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (49) 2010

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017021 от 02.08.99

Главный редактор
Ю.С.Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

Редколлегия:
В.В. Березин
Е.А. Коровина
(ответств. секретарь)
С.Н. Лебедев
М.А. Сапонов
И.П. Сусидко
О.К. Чернышев
Художник
И.Г. Гончарова

✉ 105009, Москва,
ул.Б.Никитская, д.11 – 13
Тел. редакции: (495) 469-12-05;
(499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 26.07.2010
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 4,25.
Уч.-изд. л. – 6,0. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «Шанс»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2010
Перепечатка материалов без письменного
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей
☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

Портреты Ренессанса

С. Ивановна (Москва). Неизвестные женщины-композиторы XVI века 2
Статья посвящена одному из основополагающих жанров немецкого миннезанга – шпруху. Автор прослеживает его эволюцию с конца XII до начала XV века, проводя отдельные параллели с искусством европейских менестрелей. Предложена типология шпрухов в опоре на факторы содержания и функциональности. Музыкальная специфика жанра шпруха выявляется путем анализа его стилистики (характера мелодики, использования мелизматике, типа метроритма и др.).
Ключевые слова: женщины-композиторы; Ренессанс; мадригал; Маргарита Австрийская; Анна Болейн; Мадалена Казулана

Поэзия и музыка

С. Сараева (Новосибирск). Специфика миннезингерского шпруха 6
Статья посвящена одному из основополагающих жанров немецкого миннезанга – шпруху. Автор прослеживает его эволюцию с конца XII до начала XV века, проводя отдельные параллели с искусством европейских менестрелей. Предложена типология шпрухов в опоре на факторы содержания и функциональности. Музыкальная специфика жанра шпруха выявляется путем анализа его стилистики (характера мелодики, использования мелизматике, типа метроритма и др.).
Ключевые слова: шпрух, миннезанг, средневековая поэзия, Вальтер фон дер Фогельвейде

Текст и исполнительство

С. Шабалтина (Киев). «Токката» или «Прелюдия». История одного названия 10
Статья посвящена факту переименования И.С. Бахом первой части партиты e-moll (BWV 830) из прелюдии в токкату. Рассматривая исторические предпосылки такой замены, автор указывает на родство баховской пьесы с импровизационными традициями итальянской барочной токкаты и французской бестактовой прелюдии, а также обращает внимание на важность этих сведений для исполнителей, стремящихся лучше понять и более точно воплотить авторский замысел.
Ключевые слова: И.С. Бах; токката; прелюдия; Clavierübung

Звучащие числа

М. Блажевич (Тюмень). «Математика веры» в музыке Дитриха Букстехуде.
Числовая символика в хоральной фантазии «Nun freut euch, lieben Christen g'mein»
(VuxWV 210) 13
На примере анализа хоральной фантазии Д. Букстехуде «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (VuxWV 210) показан один из возможных подходов к анализу барочной музыки, который основан на традиционной для композиторов той эпохи числовой символике. Применение данного метода оказывается особенно эффективным в сочетании с традиционными музыковедческими аналитическими приемами.
Ключевые слова: Д. Букстехуде; М. Лютер; протестантский хорал; хоральная фантазия; органная музыка; числовая символика

Музыкальный театр

М. Сапонов (Москва). Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования 20
Автор предлагает полный перевод на русский язык текста венецианского издания «Орфея» К. Монтеверди 1609 года со своими комментариями и ввводной статьей об обстоятельствах первых постановок оперы.
Ключевые слова: ранняя опера; либретто; музыкальный театр Италии XVII века; К. Монтеверди
Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей»
(перевод на русский язык М. Сапонова) 24

Мнения авторов статей могут не совпадать с позицией редколлегии
журнала.

На 1-й странице обложки: Молодой Монтеверди. Портрет работы
неизвестного автора конца XVI века



Неизвестные женщины-композиторы XVI века

В эпоху Возрождения при европейских королевских и княжеских дворах музыка постепенно становилась все более распространенным занятием, в которое оказалось вовлечено достаточно большое количество аристократов, причем не только мужчин, но и женщин. И потому весьма показательно, что в опубликованном в 1528 году в Венеции трактате Бальдасара Кастильоне «Придворный», раскрывающем читателю основные социокультурные функции ренессансного двора, выдвигалось требование обязательной музыкальной образованности к любому, кто имеет отношение к придворной жизни «Меня не удовлетворяет придворный человек, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах»¹, — гласил вердикт автора этого сочинения, ставшего одним из наиболее популярных в Европе того времени.

Провозглашенные Кастильоне требования к придворным и вновь введенная культура придворной жизни повлияли на создание благоприятной среды как для развития светской музыки в целом, так и для более активного участия в ней женщин, среди которых могли быть уже не только особы королевской крови, как в прошлые века, но и менее знатные придворные дамы.

Постепенно женское любительское музицирование достигло поистине профессионального уровня. Придворные дамы преуспели не только в вокальном искусстве, но и в игре на различных музыкальных инструментах. «Я могу назвать еще имена многих миланских дам, заслуживающих большую похвалу в музыке и очень ценившихся многими опытнейшими маэстро за их игру на инструментах», — отмечал Пьетро Мориджа². Следствием упрочившейся практики придворного любительского музицирования стало, в частности, появление вполне профессиональных певиц, которые приобрели известность благодаря своим выступлениям при различных дворах. Например, покровительница и знаток музыки, герцогиня Мантуанская Изабелла д'Эсте упоминает об одной из таких певиц по имени Паула Поччина, которая была нанята в начале XVI века для выступления в Мантуе и Ферраре³.

К середине XVI века любители музыки (практически повсеместно в Европе) начинают использовать практи-

ку пения по нотам. Это означало увеличение спроса на музыкальную продукцию, что, в свою очередь, повлияло на развитие нотопечатания и укрепление феномена авторской музыки в европейской культуре.

Становление традиции любительского музицирования явилось дополнительным мощным стимулом для развития композиторской профессии. Этот период связан с появлением (пока еще только в придворной среде) особого типа сочинителей — просвещенных дилетантов. В недрах светских музыкальных кружков постепенно сформировался тип свободного артиста-аристократа, то есть музыканта (исполнителя и композитора), творящего на профессиональном уровне своего времени, но лишь ради собственного удовольствия. К этому периоду относится появление многочисленных светских музыкальных сочинений, авторами которых были не только мужчины, но и женщины.

История сохранила около 35 имен сочинительниц XVI века (в основном аристократок), хотя многие из них, судя по всему, лишь предположительно названы композиторами. Безусловное лидерство в «женской» музыке эпохи Возрождения принадлежит Италии, в которой протекала творческая деятельность более 20 женщин — авторов церковной и светской музыки. Это Рафаэла Алеотти, Виттория Алеотти, Джованна Анимучча, Виттория Аркилеи, Маргарита Арчинта, Франческа Бальончелла, Мадонна Беллина, Элеонора Бернарди-Беллати, Фаустина Борджи, Лаура Бовиа, Лаура Беатриче Каппелло, Маддалена Казулана, сестра Сульпиция Цесис, Ипполита Циера, Кларисса Римская, Виттория Колонна, Сюзанна Ферра, Паола Массареньи, Изабелла де Медичи, Тарквиния Мольца, Элеонора Орсини, Чезарина Риччи де Тинголи, Клаудиа Сесса, Вертоа да Бергамо и др.

Также есть сведения об отдельных сочинительницах из других стран. Например, в Португалии музыку писала Мария де Кастро, во Франции — Климентина Бурже, в Англии — Анна Болейн и леди Милдмей, в Германии — Симон Бариона Маделка, Анна Мария фон Брауншвейг, Катерина и Катарина Эхенфельд⁴.

Одной из наиболее выдающихся женщин своего времени, имевших прямое отношение к музыке, была

* **Иванова Светлана Вячеславовна** — музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель Академического музыкального колледжа при Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского (e-mail: svetlaiva@mail.ru).



Эрцгерцогиня Маргарита Австрийская

Маргарита Австрийская (10.01.1480, Брюссель – 01.12.1530, Мехелен) – дочь императора Максимилиана I и Маргариты Бургундской, наместница Габсбургов в Нидерландах.

Историки музыки по разному отвечают на вопрос о том, была ли австрийская эрцгерцогиня композитором. Например, А. Коэн дает утвердительный ответ, отмечая что «она писала любовные песни, меланхолические по своему содержанию»⁵. В то же время из статьи М. Пиккера⁶ следует, что отнесение Маргариты Австрийской к композиторам, основывается только лишь на предположении, что она может быть автором одного-единственного сохранившегося сочинения – элегии на смерть Филиппа Красивого. Сам текст, в котором автор называет себя «самой несчастной дочерью императора», а умершего – «мой брат Филипп», несомненно, написан ею. Однако имя композитора в рукописи не указано. Впрочем, не исключено, что им также могла быть Маргарита Австрийская. В пользу этого предположения может свидетельствовать выдержка из «литературного портрета» («La Couronne Margaritique»), написанного ее придворным поэтом Джоном Лемейром в 1504–1505 годах, где говорится о ее музыкальных занятиях⁷.

Но даже если Маргарита Австрийская сама не писала музыку, очевиден ее важный вклад в музыкальную культуру. Она не только активно поощряла музыкальное искусство при своем дворе. Известно, что на протяжении всей жизни она собирала рукописи и напечатанные произведения как композиторов-современников, так и авторов прошлого, тем самым сохранив для потомков значительное количество музыкальных сочинений XV – начала XVI века.

Большая часть библиотеки Маргариты Австрийской, состоявшей из почти четырехсот главным образом рукописных томов по разным областям знания, включая литературу, религию, историю и музыку, сохранилась и по сей день и находится в Королевской Библиотеке Бельгии в Брюсселе. В музыкальных томах представлены светские и духовные сочинения, большинство которых было написано специально для эрцгерцогини или ее двора. Причем среди установленных авторов музыкальных текстов (в большинстве своем анонимных) оказались знаменитые мастера эпохи Возрождения – Йоханнес Окегем, Пьер де ла Рю, Генрих Изаак, Антуан Брюмель, Луазе Компер и Жоскен Дебре⁸.

Еще одной представительницей высшей знати первой половины XVI века, предположительно занимавшейся музыкальным сочинительством была *Анна Болейн* (ок. 1501, Лондон – 1536, там же) – королева Англии, вторая жена Генриха VIII. Несмотря на то, что историческая фигура Анны Болейн, казненной за измену и колдовство, сильно мифологизирована (на что, в частности, указывает в своей статье Джанет Поллак⁹), все-таки сохранились документальные сведения о ее



Королева Англии Анна Болейн

жизни, из которых следует, что она принимала активное участие в светской музыкальной жизни. Например, поощряла исполнение зарубежных сочинений при английском дворе. К тому же сама она, получившая в юности хорошее образование при французском дворе, где ее отец состоял английским посланником, обладала неплохой музыкальной подготовкой. По словам С. Фуллер, современники высоко отзывались об исполнительских навыках Анны¹⁰. «Она и пела как сирена, аккомпанируя себе на лютне, играла на арфе лучше, чем царь Давид, и умело обращалась с флейтой и ребеком», — отмечал виконт Шатобриан¹¹. Также известно, что она интересовалась вокальной полифонией (сохранилась рукописная коллекция французских мотетов и шансон, отмеченная ее гербом).

Предположительно Анна Болейн является автором песни «О смерть, убаюкай меня» («O Deathe, rock me asleepe»), которая, согласно легенде, была написана ею в лондонском Тауэре в ожидании казни. Ей также приписывают авторство нескольких баллад¹².

И все же основная группа сочинительниц XVI века — это не представительницы монархических семейств, а дамы более скромного общественного положения, которые по своей сути являлись исполнителями-композиторами, что в целом было характерно для эпохи Возрождения, когда владение одним или несколькими инструментами или искусством пения естественно соединялось с сочинением музыки. К примеру, французенка *Клементина де Бурже* (ум. ок. 1561), достигшая высокого уровня исполнительского мастерства в игре на нескольких инструментах, сочиняла музыку. Причем ее произведения (к сожалению, не сохранившиеся), по свидетельству современников, можно поставить в один ряд с работами профессиональных композиторов-мужчин¹³.

Имеются сведения о композиторской деятельности и других женщин XVI века. В том числе английской аристократки леди Милдмей (ок. 1552–1620), которая в одном из своих писем следующим образом описывала свою жизнь: «Каждый день я распеваюсь и пишу песни на 5 голосов для моей лютни»¹⁴. Можно упомянуть имена целого ряда итальянских сочинительниц той эпохи, среди которых жившая в 1560-х в Венеции певица и инструменталистка Мадонна Беллина, ее современница лютнистка из Феррары Сусанна Ферра, а также автор многоголосных шансон и мадригалов Маргарита Аркинта (род. ок. 1520),

происходившая из аристократической миланской семьи. Наиболее же яркими фигурами в музыкальной жизни Италии конца XVI столетия считаются *Виттория Аркилеи* [урожд. Конкарини] (1550, Рим — 1618, Флоренция) и *Тарквиния Мольца* (1542, Модена — 1617, Рим). Первая была лютнисткой и певицей, состоявшей с 1588 на службе у герцога Фердинандо де Медичи во Флоренции. Она принимала участие во множестве придворных концертов и театральных постановок (в т. ч. знаменитых флорентийских ин-термедий 1589 года). При этом широко известна была под артистическим псевдонимом *La Romanina* (т. е. «Римлянка»). Вероятно, некоторые исполняемые вокальные сочинения она писала сама. Однако до настоящего времени они не дошли. Также не сохранились и вокальные композиции

Тарквинии Мольцы — прославленной певицы, которая в 1583–1589 нередко выступала в составе руководимого композитором Л. Луццаски знаменитого консорта «поющих дам Феррары», считавшегося одной из достопримечательностей феррарского герцогского двора.

Но, пожалуй, самым важным событием XVI века в истории женского музыкального творчества стало появление в 1568 году первых печатных сочинений автора-женщины. Ею была *Маддалена Казулана* (ок. 1544, Казоле д'Эльза, близ Сиены — ок. 1590). Предположительно она обучалась музыке во Флоренции, впоследствии жила преимущественно в Виченце. Была неплохой певицей, играла на лютне, но позиционировала себя именно

как композитора. Ее сочинительская карьера началась с публикации в 1566 году четырех мадригалов на 4 голоса в антологии «Il Desiderio»¹⁵, ставших первыми произведениями, опубликованными женщиной, где бы то ни было¹⁶.

Через два года в Венеции вышла из печати Первая книга четырехголосных мадригалов Маддалены Казуланы, посвященная ее покровительнице Изабелле деи Медичи Орсини. Причем само посвящение было не просто данью вежливости. Напротив, это был жест, подкрепленный конкретным текстом, знак того, что женщины-композиторы начинают ощущать себя как полноправные носители композиторского статуса, способные составить конкуренцию мужчинам. Маддалена гордо пишет о своем намерении «показать миру (насколько это возможно в музыкальной профессии), что тщеславная ошибка мужчин в том, что они думают, что только они могут быть интеллектуально



Маддалена Казулана — первая женщина, чья музыка была опубликована

одарены и верят, что те же дары не могут быть даны женщине»¹⁷.

В 1570 и 1583 годах были осуществлены публикации еще двух сборников мадригалов Маддалены Казуланы (соответственно четырех- и пятиголосных). Причем указание имени автора на последнем сборнике — *Maddalena Mezari detta Casulana* — свидетельство того, что к тому времени она вышла замуж за одного из представителей семьи Мезари. По всей видимости, замужество не помешало ей продолжить свои композиторские занятия.

Неизвестно, какие препятствия со стороны коллег-мужчин пришлось преодолевать Маддалене как женщине-творцу и насколько гладко складывался ее творческий путь. Но ее талант, безусловно, был оценен современниками — поэтами и музыкантами, в том числе Орландо Лассо и Филиппо де Монте (последнему она посвятила свои 3-голосные мадригалы, напечатанные в 1586 году).

Можно предположить, что Маддалена Казулана участвовала в музыкальной жизни того времени в качестве композитора на равных с мужчинами условиях. В частности, об этом свидетельствует такое важное событие ее творческой биографии, как исполнение под руководством Орландо Лассо в 1568 году ее пятиголосного вокального сочинения «*Nil in me iucundum*» на празднестве, посвященном бракосочетанию баварского герцога Вильгельма V и Ренаты Лотарингской. К сожалению, музыка этого сочинения не сохранилась, как, впрочем, не сохранился и трехголосный мадригал из антологии «*Il Gaudio*» (1586), вероятно, ставший последним сочинением Маддалены Казуланы.

В последние десятилетия XVI века в различных музыкальных сборниках были опубликованы мадригалы

еще трех женщин-композиторов — Паолы Массарены из Пармы (1585), Виттории Алеотти из Феррары (1591, 1593), Чезарины Риччи де Тиньоли (1597). А 1593 год был ознаменован появлением первого собрания полифонической духовной музыки, написанной женщиной — монахиней из Феррары Раффаэлой Алеотти.

Судя по свидетельствам современников, среди известных сочинительниц того времени были также и те, которые прославились как композиторы, не публикуя своей музыки. К примеру, композитор и летописец баварского двора Массимо Трояно в своем докладе о праздновании по случаю свадьбы Вильгельма V отметил, что музыку для этого случая сочиняла не только Маддалена Казулана, но и Катерина Вилларт¹⁸. Еще о двух женщинах-композиторах упоминает Джованни Баттиста Спаччини в своих «Хрониках жизни Модены конца XVI и начала XVII веков». Он пишет об одной молодой монахине монастыря св. Джеминиано по имени Фаустина Борджи, преуспевшей в контрапункте и игре на корнете и органе, а также о Сульпиции Цесис, которая сочиняла мотеты, исполнявшиеся у монастыря св. Джеминиано по случаю религиозной процессии в 1596 году и чьи произведения не были изданы до 1619 года¹⁹. А Камилло Кортеллини в своем посвящении к «*Primo libro de' madrigal a cinque voci*» (1583) упоминал о «преуспевшей в композиции» Лауре Бовиа — певице и инструменталистке при мантуанском дворе²⁰.

В заключение заметим, что мощный импульс к распространению феномена женской музыки в европейской культуре, данный в XVI столетии прежде всего представительницами Италии, получил дальнейшее развитие уже в эпоху барокко. Но это уже тема совсем иной статьи.

Примечания

¹ Цит. по: *Шестаков В.П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975. С. 522.

² Там же. С. 34.

³ См.: *Brown H.M.* Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy // *Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150–1950* / Ed. by J. Bower and J. Tick. Urbana; Chicago, 1986. P. 69.

⁴ Подробнее о них см.: *Cohen A.I.* International Encyclopedia of Women Composers. New York, 1987.

⁵ См.: *Cohen A.I.* Op. cit. P. 298.

⁶ *Picker M.* Margaret of Austria (1480–1530) // *New Historical Anthology of Music by Women* / Ed. by J.R. Briscoe. Bloomington and Indianapolis., 2004. P. 31–32.

⁷ Ibid. P. 32.

⁸ Ibid.

⁹ *Pollack J.* Anne Boleyn // *New Historical Anthology of Music by Women* / Ed. by J.R. Briscoe. Bloomington and Indianapolis, 2004. P. 39–41.

¹⁰ См.: *Fuller S.* The Pandora Guide to Women Composers (Britain and the United States 1629 – Present). Pandora, 1994. P. 13.

¹¹ Цит. по: *Pollack J.* Op. cit.

¹² См.: *Knispel C.* Abschied von dieser Welt: Ein Lautenlied von Anne Boleyn? // *Das Magazin für Alte Music* 14, no. 129 (December 1997 – January 1998). S. 25–29.

¹³ Подробнее об этом см.: *Cohen A.I.* Op. cit. P. 68.

¹⁴ Ibid. P. 317.

¹⁵ См. об этом: *Pescerelli B., Briscoe J.R.* Maddalena Casulana (ca. 1540 – ca. 1590) // *New Historical Anthology of Music by Women* / Ed. by J.R. Briscoe. Bloomington and Indianapolis, 2004. P. 44–45

¹⁶ *Bowers J.* The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700 // *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950* / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick. Urbana; Chicago., 1986. P. 116.

¹⁷ Цит. по: *Pescerelli B., Briscoe J.R.* Op. cit. P. 45.

¹⁸ См.: *Bowers J.* The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700 // *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950* / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick. Urbana; Chicago, 1986. P. 119.

¹⁹ См.: *Bowers J.* Op. cit. P. 120.

²⁰ Ibid.



Специфика миннезингерского шпруха

Музыкально-поэтическое искусство миннезанга включает в себя как песни, в той или иной мере отражающие любовную тематику в ее куртуазной либо полемически-антикуртуазной трактовке, так и сочинения, в которых превалирует тематика принципиально иного плана. Важнейшим жанром такого рода является шпрух.

Термин *Spruch* традиционно используется в немецком литературоведении для обозначения двух различных категорий германской средневековой поэзии. Одной из них является дидактический по своей сути поэтический жанр устной традиции, иногда именуемый «рифмованным шпрухом» (*Reimspruch*) или «рифмованным изречением» (*Reimrede*), обычно сочинявшимся в форме двустихий¹. Другой — собственно жанр миннезанга, то есть музыкальный шпрух, для обозначения которого также используются термины «пропеваемый шпрух» (*Sangspruch*) или «пропеваемые шпруховые стихи» (*Sangspruchdichtung*).

Шпрух — особенный жанр германской музыкально-поэтической традиции². В качестве аналогичных с точки зрения функционального положения в словесно-музыкальном творчестве, хотя и не родственных в содержательном отношении, можно обозначить окситанские партимен, джокпартит, тенсону, которые, однако, не имели столь универсального значения, как миннезингерский шпрух. Многоликий, исключительно богатый смысловыми и сюжетными поворотами жанр, шпрух предстает в искусстве миннезанга в основной своей ипостаси — серьезной, но имеет и «оборотную сторону» — народный шванк³. Оба жанра вбирают и доносят современное житейское знание, являясь своего рода «суммой» проповеднических, политических, моральных стереотипов, преломленных в двух плоскостях — позитивном резонансе и его смеховом «перевертыше». Однако в отличие от менестрельного смеховства, жанр шпруха в целом обращен к более серьезной тематике и «высокой» стилистике: благодаря ярко выраженной в нем дидактике, востребованной бюргерским миром, он стал переходным явлением, связующей нитью от элитарного искусства миннезанга к демократизму мейстерзанга (шпрухи Ганса Сакса).

Жанр шпруха начинает свою историю приблизительно с конца XII века в творчестве Старшего и Младшего Шперфогелей, Блигера фон Штейнаха, Готфрида Страсбургского, Вальтера фон дер Фогельвейде. Последний значительно возвысил статус шпруха в рыцарской песенной поэзии, политизировав его. В его творениях проникают мотивы патриотизма

и гордости за свой народ, как, например, в песне *Ir sult sprechen willekomen*: «Я осмотрел множество стран и посетил самые лучшие: / пусть гнев падет на меня, / если я отдам сердце тому, / кому близки иностранные обычаи... / Кого развесят мои думы? / Немецкие обычаи лучше всех других»⁴.

Традиция сочинения шпрухов первоначально сконцентрированная в южной Германии, постепенно распространилась и в северных ее землях. В первой половине XIII века к этому жанру обращались Нейдхарт фон Ройнталь, Вернер фон Тейфен, Рейнмар фон Цветер, Ульрих фон Зингенберг, Фрейданк, Тангейзер и другие. Для этого периода в большей степени характерны интерес к пародийной, сатирической тематике, параллели с вагантской и шпильманской поэзией. В середине XIII века появляются новые имена — Фридрих фон Зонненбург, Фидлер, Гаст, Марнер, фон Бухейн, Рейнмар фон Бренненберг, Холлефойер, Пфедфель, Зигехер. Именно в это время жанр шпруха приобретает вектор полемической, дидактико-сатирической заостренности (например, у Рейнмара фон Цветера). Эта тенденция находит полное воплощение в песнях Вальтера фон дер Фогельвейде⁵.

Во второй половине XIII века шпрухи слагали Александр Дикий, Боппе, Альбрехт фон Хайгерлох, Гольденер, Гутер, Герман Дамен, Конрад Вюрцбургский, Мейснер, Румеланд Швабский, Вицлав фон Рюген и другие. После 1300 года и позже в этом жанре сочиняли Иоганн Хадлауб, Иоганн фон Рингенберг, Рейнхольд фон дер Липпе, Унгеларде, Утенхаймер, Регенбоген. Поздний миннезанг (вторая половина XIII в. — ок. 1445) существенно демократизируется, наполняясь представителями бюргерства и клириками. К ним относятся, например, особы духовного звания — Зальцбургский Монах, проповедник Иоганнес Таулер, доминиканец Ульрих фон Винтерштеттен, монахиня Мехтхильд из Магдебурга, а также миннезингеры, получившие образование в церковных школах: Фрауэнлоб, Марнер, Гесс фон Рейнах, Вальтер фон дер Фогельвейде, Готфрид Страсбургский. Отсюда, естественно, более активное проникновение элементов литургической традиции, выразившейся как в сочинениях на религиозную тематику (*Salve Regina* и религиозный лейх Цветера, многочисленные религиозные шпрухи Марнера, Мейснера и др.), схожести жанров, типов форм, так и во взаимопроникновении типов мелодики (речитация, поступенное движение). Ярчайшим мастером шпруха как данного периода, так и миннезанга в целом стал Генрих фон Мейсен (Фрауэнлоб)⁶. В своем творчестве он воплотил мно-

* Сараева Светлана Валерьевна — музыковед, выпускница аспирантуры Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки (e-mail: sv-76@yandex.ru).

гие из перечисленных тенденций. Будучи бюргерского происхождения, тем не менее, считал себя членом благородного общества и обращался к соответствующей тематике. А в 1315 году он организовал в Майнце первую мастерзингерскую школу.

Наряду с эволюцией тематики — от сатирически-политических песен к дидактико-полюемическим (что, по существу, отмечает начало мастерзанга), с середины XIV века однострочный шпрук, характерный для предыдущих этапов, вытесняется многострофным, а сам жанр, на ранних этапах своей истории мало востребованный немецкими менестрелями, с течением времени становится все более значимым и занимает практически исключительное положение в поздней песенной культуре.

Сущностной характеристикой шпруха является своего рода трактатность, — основное содержание песни составляют рассуждения на различные темы, в совокупности отражающие мировоззрение аудитории. Х. Тервоорен⁷ разделяет характер высказывания поэтов (по критерию намерения-интенции) на нравственно-дидактические (информирование и поучение публики), лично-общественные (как средство автопортретирования и позиционирования круга профессионалов в обществе) и лично-экзистенциальные.

На наш взгляд, наиболее убедительно построение внутрижанровой типологии шпрухов в соответствии с содержательно-тематическим критерием. При этом шпружи дифференцируются на религиозные, политические, дидактические, полемические, плачи и славильные.

Религиозные шпружи, в свою очередь, делятся на две разновидности:

1) религиозные аллегории или иногда притчи, близкие назидательной литературе (своего рода стихотворные *exempla*). Показательна теоцентристская картина в песне Марнера *Es hat du starke gotes kraft*: «Могущество Божье отмерило в чудесном шествии звездного круга дорогу солнцу и луне. Ты, человек, создан по Его образу. Чтобы ты сейчас ни делал: сидишь ты, стоишь или плывешь, помощь и советы Его ты никогда не должен отвергать. Он слишком высок для тебя, Он намного больше тебя, глубже и шире. Первый человек нарушил волю Его и поэтому был изгнан из рая в мир»;

2) рассуждения-«проповеди» о самых общих и в то же время простых, общепонятных вопросах религиозной практики, смыкающиеся с народной афористической культурой, как, например, у Вальтера фон дер Фогельвейде: «Господь! Кто набожен на вид / И десять заповедей чтит, / Но преступает их, тот вряд ли любит Бога»⁸.

Важная часть шпруховой поэзии — *комментарии* *современной политической ситуации*. В качестве примера

сошлемся на шпрук-протест Вальтера фон дер Фогельвейде *Ahî, wie kristenliche nû der bâbest lachet*, вызванный поступком папы Иннокентия III, который в 1212 году, поссорившись с коронованным им ранее Оттоном IV, короновал Фридриха II: «Эй-эй! Как по-христиански папа смеется теперь, / Он говорит своим иноземцам / «Сделано!» / но лучше бы, чтобы он даже и не думал того, о чем так радостно сообщает. / Он заявляет: «Я свел двух немцев под одной короной, / Пускай еще больше запутывают все дела / И опустошают государство. / Между тем, мы будем наполнять свои денежные сундуки. / Я пригнал их в свой приход / И теперь все их деньги будут моими. / Их немецкое серебро отправляется в мой ларец. / Священники, ешьте мясо и пейте вино. / А немцы пусть постятся»⁹.



Вальтер фон дер Фогельвейде.
Миниатюра из Манесского песенника
(начало 14 в.)

Дидактические шпружи по тематике и языковой стилистике иногда близки религиозным, но содержат особого рода универсальный цитатный материал — морализирующие истории, пословицы, аллегории, светские притчи. Так, в форме «суммы пословиц» построен шпрук Шперфогеля «Добра не жди, кто волка звал на ужин»¹⁰. Шпружи этой группы могут содержать выражение не только коллективного, но и личного жизненного опыта певца. Очень ярко представлен этот тип в творчестве Фрейданка («О жизни», «О старости», «О королях и князьях» и т. д.), Шперфогеля, Рюгена. Знаменитый шпрук Фогельвейде на дискуссионную (одновременно и в этическом, и в филологическом аспектах) тему оппозиции понятий «Дама» и «Женщина»¹¹ позволяет выделять в этой группе *миннешпрух*, в котором предметом внимания миннезингера становятся тонкости любовной науки.

Полемические шпружи отражают «виртуальные», но иногда и реальные споры миннезингеров, нередко переходившие в перебранки. Хрестоматийный пример — критика Рейнмара

фон Хагенау его учеником Фогельвейде, упрекавшим учителя в излишней увлеченности куртуазными клише, множестве повторов и однообразии, на что тот отвечал в ряде своих шпрухов¹². Аналогичным образом Марнер жестко оценивал шпружи Рейнмара фон Цветера, казавшиеся ему плагиатом как в музыкальном, так и в содержательном плане, о чем свидетельствует текст песни *We dir, von Zweter Reinmar!*: «Позор тебе, Рейнмар фон Цветер! Ты используешь чужие мысли как клещ, который впивается в чужую голову. Из дня ты делаешь год, дикий волк у тебя становится собакой, гусь — кукушкой, твоим ртом может пряхать олень. Где твои доказательства? В твоих губах ложь идет за чистую правду. Ты решаешь рыбам кашлять, а раки у тебя сеют. Тебя сопровождают три страшных зверя: это — скупость, ненависть и зависть. Ты — убийца музыки! Ты делаешь пиво без солода. Ты подобен паразиту, а людям можно многое наврать». Возможно, не случайно именно в результате внутрипрофессиональ-

ных дискуссий в полемическом шпрухе Гедрута-Гельтара (ок. 1150) появляется само слово *minnesenger*.

Плачи и славильные (Löbsprüche) шпрухи, при полярности исполнительской ситуации, тем не менее содержательно объединены воспеванием достоинств адресатов. И в плачах Вальтера фон дер Фогельвейде по поводу кончины его учителя Рейнмара фон Хагенау, и в восхвалениях Вицлавом фон Рюгеном Шпильзингера и Фрауэнлоба превозносятся их искусство, справедливость, верность дружбе и другие добродетели. Масштабное развитие как славильных песен, так и песен-поношений было связано с существованием небогатых миннезингеров, вынужденных поступать на службу к владетельным сеньорам. Ярчайшая фигура такого плана — Вальтер фон дер Фогельвейде, который происходил из обедневшего рыцарского рода и вел жизнь странника, совершенно не соответствовавшую сложившемуся в литературе романтическому образу. Служба при многих дворах¹³ отражена в его поэзии. В связи с этим в исследовательской литературе сложилось мнение, что неоднократная смена политических симпатий Фогельвейде и других авторов шпрухов являлась осознанной самокорректировкой собственных взглядов, исходившей из интересов и перспектив германской государственности. Однако в данном случае скорее можно говорить о выборе и восславлении не политической линии как таковой, но владетельного мецената. Понятие *milte* («щедрость») как категория рыцарского менталитета означало общественную добродетель суверена, легитимировало его власть в сознании *familia* и сочеталось с такими центральными понятиями рыцарской этики, как *êre* («честь»), *triuwe* («верность»), *mæze* («умеренность»), *rêhte* («справедливость»), *zuht* («куртуазная воспитанность»): «Миннезингер, автор песни или шпруха, был, по существу, и в первую очередь “певцом стабильности”, и одновременно его социальная роль предполагала выявление общественной дисгармонии и указание на нее. Важнейшая цель его творчества — упрочить чувство корпоративной сплоченности, коллективной “встроенности” в мировой порядок»¹⁴.

Шпрух обладает ярко выраженной спецификой в соотношении с другими песенными жанрами миннезанга. Прежде всего, она проявляется в отсутствии лирической *minne*-тематики как таковой (куртуазные проблемы могут иногда быть предметом для нравоучительного рассуждения, но никогда — материалом для переживания или поэтического осмысления; немногочисленные песни, в которых авторы излагают «трактаты» о любви, мы относим к разновидности *Minnespruch*). Показательно, что в этом жанре работали в основном либо авторы бюргерского происхождения (Шперфогель, Фрейданк, Тейхнер, Фрауэнлоб), либо поэты-певцы с ярко выраженной направленностью к универсализму творчества, «вседоступности» языка и образности (Фогельвейде, Тангейзер). Кроме того, растущий в процессе истории миннезанга объем песен-шпрухов свидетельствует, с одной стороны, о демократизации традиции, а с другой, о повышении интереса к дидактической песенной поэзии со стороны миннезиалов, в большинстве своем составляющих сообщество миннезингеров.

Дидактическая природа жанра накладывает отпечаток на его музыкальную стилистику. Прежде всего, для шпруха не

столь актуален «новый тон», принципиальное интонационное изобретательство, как для *Minnelied*, а в композиционном отношении наиболее характерна структура, родственная т. н. бар-форме, утвердившейся в творчестве мейстерзингеров.

«Проговаривание» большого объема текста песни, чаще однострофной, оказывало влияние на тип мелодики, близкий речитации, как, к примеру, в религиозном шпрухе Вальтера фон дер Фогельвейде *Mit saelden müeze ich hiute ufsten*¹⁵ (распевная мелодика в шпрухах встречается реже, например, в *Ich saz ûf eime steine* того же автора¹⁶). Текстовая насыщенность шпрухов с их направленностью к передаче максимального объема информации и силлабичностью, явным преобладанием вербального плана по отношению к музыкальному, почти исключает использование мелизматика, которая может быть лишь фрагментарной — чаще на клаузульных участках строк. Э. Яммерс¹⁷, сопоставляя в общем плане традиции миннезанга и григорианского хора и в этой связи затрагивая песни Вальтера фон дер Фогельвейде, отмечает: «Шпрух разнообразен как в поэтическом, так и в музыкальном планах. Особенно ярко в нем проявляются хоральные элементы. Ритмически шпрухи часто реализованы посредством повторяющихся звуков; конец строф и строк представляет собой мелизматические участки, и с первых слогов каждый звук наполняется содержанием. В качестве примеров можно представить многочисленные примеры из знаменитого Йенского песенника, а также, к примеру, шпрух Вальтера фон де Фогельвейде *Mir hât ein liet von Franken*».

Исследования формульной организации миннезингерских песен показывают, что в шпрухах (как и в *Kreuzlieder*) формульный фонд значительно шире, чем в лирических песнях (*Minnelieder*). Так, например, в *Nu alrêst* Вальтера фон дер Фогельвейде используются формулы терцового хода, трихорда, тетрахорда и восходяще-нисходящего поступенного движения. Расширение интервалики, включение волевых, направленных вверх интонаций ($e\uparrow g\uparrow a$, $a\uparrow c-c$), представляется соответствующим содержанию текста, где певец воспеваает не любовь к Далекой Даме, как автор первоисточника этой контрафактуры Джауфре Рюдель, но любовь к Богу и решимость достичь Гроба Господня.

В отличие от шпрухов Фогельвейде, силлабичные шпрухи Конрада Вюрцбургского в большей мере основаны на секундовых ходах, в них сравнительно редки трихорды и тетрахорды. Показательна в этом плане песня *An liuten hat diu Gotes kraft*, где доминирует поступенное движение. Лишь две песни миннезингера выделяются стилистически. Первая из них — *Wol ûf, ir geist, hin über mêr* — отличается включением, наряду с поступенным движением, других формул попевок. Здесь к речитативным формулам репетиции и секундового хода, трихордам и тетрахордам присоединяются еще и столь не свойственные для этого миннезингера двойной терцовый, квартный, кварто-терцовый ходы. Вторая песня — *Der nît sîn vâhs vil tunkel verwet* — привлекает внимание активной мелизматикой, в отличие от более показательной для Вюрцбурга силлабики. В ней доминируют трех-пятизвучные мелизматические формулы секундового хода; в их числе трехзвучные распевы встречаются 12 раз (в качестве

медиантовых и финальных); четырех звучные — дважды (как медиантовый и финальный); пятзвучный — единожды (как медиантовый).

По основам метrorитмической организации речитативно-декламационные шпрухи близки лейхам, — преобладает четный и смешанный метrorитм. Примечательно, что в целом стабильная четная метрическая основа в песнях миннезингеров уступает совершенной модальной организации. Их наличие, как правило, связывается с воздействием национального фольклора на творчество куртуазных певцов: «На раннем этапе формирования средневерхненемецкой лирики в ней, вероятно, доминируют черты народной музыки, однако с привнесением провансальской традиции миннезанг существенно трансформируется. Четная квадратная метрика немецкой народной музыки меняется на трехдольную систему французских искусников»¹⁸. Со временем, на более поздних этапах истории миннезанга, когда влияние французского искусства становится менее ощутимым, вероятно, воздействие народной музыки, в том числе в сфере метро-

ритма, возрастает. Старинная немецкая народная песня, как правило, предполагает именно четную метрическую организацию. При сопоставлении ритмоформул средневековых народных песен с четырехдольными «модусами» мелодий миннезингеров, выясняется, что они основаны на тех же ритмоформулах (в порядке употребимости): 1) четыре бревеса; 2) лонга + два бревеса; 3) лонга + лонга. При опоре на «имperfектные модусы» степень ритмической свободы и вариативности в шпрухах относительно невысока, поскольку их речитативная манера интонирования, вероятно, оставляла немного возможностей для ритмической импровизации.

Шпрух, будучи по сути прерогативой шпильманства, занял почетное место в жанровой системе миннезанга, благодаря богатой палитре и особой актуальности тем, востребованных слушательской аудиторией, возможности выразить индивидуальную позицию, высказать точку зрения на события современности, многообразие стилистических решений.

Примечания

¹ Этот вид шпруха по содержанию и форме типологически соотносимый с такими жанрами, как приамель, притча, эпиграмма, а отчасти и геральдическая поэзия, занимал особенное большое место в творчестве Фрейданка и в особенности Генриха дер Тейхнера (автора 729 шпрухов, что в сумме составляет около 70000 поэтических строк).

² Различным аспектам проблематики шпруха (рассмотрение целостной картины становления жанра, анализ метрической и интонационной сторон) посвящены работы Х. Мозера (*Moser H. Mittelhochdeutsche Spruchdichtung. Darmstadt, 1972*), Е. Пикеродт-Утлеба (*Pickerodt-Uthleb E. Die Jenaer Liederhandschrift: metrische und musikalische Untersuchungen. Göppingen, 1975*), Й. Реттельбаха (*Rettelbach J. Variation – Derivation – Imitation: Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger. Tübingen, 1993*), Х. Тервоорена (*Tervooren H. Sangspruchdichtung. Stuttgart, 1995*).

³ «Малый» жанр городской словесности с XIII века (инонациональные аналоги — фаетия, новелла, фавлю). Наиболее значительный автор — австриец Штриккер (цикл шванков «Поп Амис» и др.), писавший также остросатирические шпрухи. Характерное для шванка сочетание бытового материала, фольклорной сатиры и менестрельного злословия также наблюдается и в творчестве Фрейданка.

⁴ Здесь и далее (за исключением специально оговоренных случаев) тексты приводятся в переводе автора данной статьи.

⁵ В. Жирмунский отмечает, что до Вальтера фон дер Фогельвейде дидактический шпрух был исключительным достоянием рыцарских певцов; он же, ассимилировав шпрух, «не ограничивается традиционным моральным поучением: он делает его орудием политической пропаганды. Находясь поочередно на службе у трех претендентов на императорскую корону — Филиппа Швабского, Оттона IV и императора Фридриха II, — Фогельвейде в борьбе империи против папства неизменно защищает политику императорской партии, которая в Германии опиралась на мелкое рыцарство и на города, вообще на те более демократические элементы феодального общества, которые были заинтересованы в единстве государства и в обуздании самоуправства крупных феодалов. Политическая поэзия Вальтера выражает патриотическую идеологию этих демократических элементов среди сторонников императорской партии. Он оплакивает междоусобия и раздоры, царящие в империи, которая воплощает для него идею государственного единства немецкого народа» (*Жирмунский В.М. Миннезанг // История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. М., 1987. С. 84–92*).

⁶ Генрих фон Мейсен (Heinrich von Meißen; ок. 1260 — 1318), иначе — Фрауэнлоб (Frauenlob) — немецкий поэт, уроженец Мейсена, который «своим прозвищем обязан необычайной популярностью его лейха во славу Девы Марии» (*Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М., 2007. С. 73*). В 1278 году он участвовал в военном походе под предводительством Рудольфа Габсбурга, примерно в это же время впервые выступил как поэт. С 1275 года он много путешествовал по Баварии, Тиролю, бывал при северогерманских дворах (Бранденбург, Мекленбург). С 1312 года Фрауэнлоб пребывал в Майнце, где его поэзия вызывала огромное уважение горожан. В его творчестве представлен жанр любовной песни, а также шпруха во всех его разновидностях (предположительно до 448 шпрухов). Известно также, что Фрауэнлоб не принимал творчество Вальтера фон дер Фогельвейде и, напротив, чтит Конрада Юрибургского, на смерть которого создал плач.

⁷ *Tervooren H. Sangspruchdichtung. Stuttgart, 1995*.

⁸ Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Под ред Л. Гинзбурга; вступ. ст. Б.И. Пуришева, примеч. Д. Чавчанидзе. М., 1974. С. 343.

⁹ Гневные антипапские высказывания Вальтера фон дер Фогельвейде во многом сродни посланию германских епископов против папской курии, одним из составителей которого был и епископ Нассауский — покровитель Вальтера.

¹⁰ См.: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Под ред Л. Гинзбурга; вступ. ст. Б.И. Пуришева, примеч. Д. Чавчанидзе. М., 1974. С. 196.

¹¹ Там же. С. 334.

¹² Там же. С. 277, 286.

¹³ Сначала Вальтер фон дер Фогельвейде служил у Фридриха Католического, затем у Леопольда VI, поссорившись с которым, перешел к Герману Тюрингскому, а затем — к Филиппу Швабскому, Дитриху Мейсенскому, Оттону IV и, наконец, в 1212 году — к Фридриху II Гогенштауфену.

¹⁴ *Ермаченко И. Социально-политическое самосознание германского рыцарства XII — второй половины XIII вв.: (По средневерхненемецким источникам). Автореферат дисс. ... канд. иск. СПб, 1998.*

¹⁵ *Seagrave B.G., Wesley T. The Song of Minnesingers. Urgan London, 1966. P. 190*

¹⁶ *Ibid. P. 93.*

¹⁷ *Jammers E. Minnesang und Choral // Festschrift Heinrich Besseler. Leipzig, 1961. S. 137–148.*

¹⁸ *Taylor R. The Art of the Minnesinger. Cardiff, 1968. Vol. 1. P. 23.*



Светлана ШАБАЛТИНА*
(Киев)

«Токката» или «Прелюдия»? История одного названия

Не ограничивайся поверхностным изучением музыки и постарайся проникнуть в ее сущность.

Л. ван Бетховен

Как и вся современная исполнительская практика, исторически ориентированное исполнительство предпочитает работу с оригинальным авторским нотным текстом без редакторских правок, дополнений, изменений. Появление факсимильных изданий произведений разных эпох — результат кропотливой работы, проведенной многими исследователями в течение второй половины XX столетия¹. Такие публикации позволяют понять особенности музыкальных стилей Ренессанса, барокко, классицизма, а также углубиться в разнообразие манер нотной записи в рамках одной эпохи.

Работа с факсимиле дает обширную информацию о замысле композитора. Авторская нотация, особенности вспомогательных обозначений, а иногда даже различные варианты названия произведения могут стать не просто ключом к интерпретации, но и поводом для увлекательного экскурса в музыкальную историю.

В данной статье речь пойдет о первой части клавирной партиты e-moll И.С. Баха (BWV 830), известной под названием «Токката».

В издании *Editio Musica Budapest* (Венгрия, 1980) рядом с названием «Токката» в скобках есть уточнение — «Prélude», причем именно по-французски (в отличие от авторского латинского названия «Praeludium» первой части партиты B-dur)².

Что же послужило причиной добавления: редакторское своеволие или более глубокое понимание намерений автора? И почему по-французски, когда в другом аналогичном случае Бах использовал латынь?

В этой связи следует напомнить, что партиты e-moll и a-moll, опубликованные в составе Первой части *Clavierübung* (1731), первоначально были включены в состав «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (1725)³. В этом источнике первая часть партиты обозначена «Prélude» — и именно по-французски (пример 1).

Но в процессе подготовки к изданию Первого собрания *Clavierübung* первая часть партиты e-moll все же была переименована Бахом в «Токкату»⁴.

Таким образом, в венгерском издании 1980 года никакого редакторского своеволия нет. Редактор — прекрасная клавесинистка Жужа Пертиш — просто совместила оба названия, данные автором в разное время. Но для чего?

Для того чтобы разобраться в этом и понять, почему «токката» в данном случае аналогична «прелюдии» обратимся к клавирной музыке Италии и Франции эпохи барокко, а именно к староитальянской токкате и французской прелюдии без тактовых черт (*prélude non mesuré*)⁵.

В сознании современного исполнителя сам термин «токката» ассоциируется с моторной пьесой с неизменным ритмом, требующей выносливости, мощной бравурной техники и силы. Именно такой образ сложился в XIX веке. Однако он имеет мало общего с токкатой *староитальянской*, которая в XVII столетии приобрела такое же значение в клавирной музыке, как в музыке вокальной — мадригал.

Дж. Фрескобальди (1583–1643), в творчестве которого токката достигла расцвета, в предисловии к «Il secondo libro di toccate» (1637) прямо ссылается на исполнительскую практику мадригала. Композитор дает пояснения относительно гибкости темпа, импровизационности начала токкат, манеры игры аккордов, различных пассажей, исполнения *affetti* (музыкальных фигур, выражающих чувства)⁶. Знание этой специфики помогает исполнителю определить меру свободы темпов внутри построений, смену темпа на грани разделов, подсказывает манеру арпеджирования как в начале токкат, так и при задержании диссонансов в аккордах.

* Шабалтина Светлана Марковна — концертирующий исполнитель (клавесин, фортепиано), профессор кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского (e-mail: agada@bigmir.net).



Пример 1. Автограф начала партиты e-moll (BWV 830) из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (1725)

Отличительной особенностью французской клавишной музыки XVII–XVIII веков был знаменитый лютневый стиль – *style luthé*, позаимствовавший от лютни всевозможные способы раскладывания аккордов, что создавало разную выразительность. Так, например, при быстром арпеджировании усиливалась резкость диссонанса, а при задержании аккордовых звуков возникало звучание, похожее на эффект педали в современном фортепиано.

В прелюдиях ко многим танцевальным сюитам использовалась специальная нотация *pop mesuré* (без тактовых черт) дающая исполнителю особую свободу высказывания, напоминающего спонтанную импровизацию, характерную для инструменталиста, проверяющего настройку. Исполнитель придавал раскладыванию аккордов различную выразительность, руководствуясь гармонией, фразой, собственным вкусом.

Современные исследователи часто приводят для сравнения фрагмент начала токкаты И.Я. Фробергера, записанной в обычной тактовой манере, и прелюдии Л. Куперена «Подражание господину Фробергеру», первые такты которой представляют собой начало токкаты, распisanное в манере *pop mesuré* (примеры 2 и 3).

Подобное сопоставление нотных записей обнаруживает единую природу импровизационности и в токкате, записанной обычным способом, и в прелюдии без тактовых черт. В обоих случаях меру свободы диктуют гармония и логика развертывания целого.

Исторически итальянская токката и французская прелюдия без тактовых черт представляли единый импровизационный стиль – *stylus phantasticus* (А. Кирхер)⁷. И наличие двух вариантов названия первой части партиты BWV 830 является ярким свидетельством этого.

Действительно, в фактуре этой части много общего с французскими прелюдиями. Бах сохраняет их характерную импровизационную манеру, но при этом ориентирует исполнителя на определенный характер арпеджирования, что проявляется в выписывании различных фактурных формул. И аккорды начальных тактов, и цепь септаккордов (из семи шестнадцатых на каждую долю такта) предполагают свободное изложение. Фуга (средний раздел) может рассматриваться как аналогия среднему разделу в прелюдиях d-moll, g-moll и a-moll Луи Куперена (контраст в способе нотации и характере).

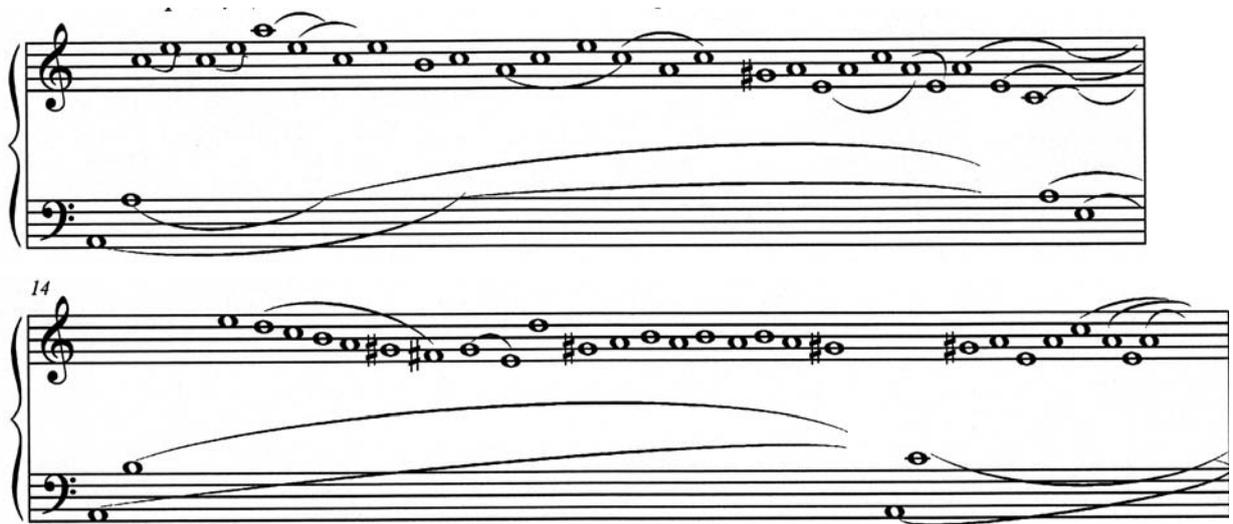
Но почему же Бах все-таки отказался от первоначального жанрового наименования «Prélude» и предпочел ему название «Toccata»?

Можно предположить, что причиной такого изменения, вероятно, послужили подчеркнутый драматизм первой части партиты, ее размеры (и, в частности, масштабность фуги), не характерные для французских прелюдий, зато вполне соответствующие баховским же клавирным токкатам.

Обычно факт переименования прелюдии в токкату проходит мимо внимания музыкантов – это представляется незначительной деталью. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» издается, как правило, начиная с ее оригинального № 3, а № 1 и № 2 (Партиты a-moll и e-moll) публикуются в составе целого цикла партит (*Clavierübung I*) в более позднем варианте (с «Фантазией» и «Токкатой»). Таким образом, первоначальные авторские названия исчезают из поля зрения исполнителей, в то время как эта информация могла бы принести существенную пользу, что и было подмечено и исправлено венгерской клавесинисткой.



Пример 2. И.Я. Фробергер. Токката № 1, мт. 1–3



Пример 3. Л. Куперен. Начало прелюдии «Подражание господину Фробергеру»

Основанная на глубоком знании исторического материала, редакция Ж. Пертиш ориентирует на определенные стилевые закономерности исполнения. Добавленное ею первоначальное название оказывается очень важным уточнением, поскольку адресует исполнителя к одному из специфических жанров эпохи барокко и, в конечном итоге, позволяет точнее понять замысел композитора, который, в свою очередь, идеально соответствовал природе инструментов того времени.

Когда произведения, написанные для клавесина, с его шипковой природой звукоизвлечения, исполняются на рояле, пианисту оказываются необходимы специальные знания клавесиниста. Подобно тому, как квалифицированному переводчику следует владеть всеми тонкостями одного языка для передачи всех его оттенков в другом. Но насколько свободнее, точнее, интереснее, естественнее оказывается в этом случае интерпретация барочной музыки в фортепианном звучании!

Примечания

¹ В качестве примера назовем французское издательство *Fuzeau*, специализирующееся на выпуске подобных изданий музыкальных сочинений и теоретических трактатов (начиная с XV века).

² См.: *Bach J.S. 6 Partite per il clavicembalo* / Hrsg. von Z. Pertis. Budapest: Editio Musica Budapest, 1980. Все названия первых частей партит: *Praeludium* (BWV 825, B-dur), *Sinfonia* (BWV 826, c-moll), *Fantasia* (BWV 827, a-moll), *Ouverture* (BWV 828, D-dur), *Praeambulum* (BWV 829, G-dur), *Toccata* (BWV 830, e-moll).

³ Обычно в изданиях «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» эти две партиты опускаются. Однако они присутствуют в опубликованной сравнительно недавно издательством *Bärenreiter* полной версии данного собрания: *Bach J.S. Sämtliche Klavierwerke* in 4 Bände. Kassel: Bärenreiter, 2000. Bd. III.

⁴ Отметим, что аналогичным образом обстоит дело и с первой частью партиты a-moll: в «Нотной тетради» она фигурирует как «Прелюдия», а в издании цикла – «Фантазия». Однако в данной статье мы ограничимся рассмотрением лишь начальной части партиты e-moll.

⁵ Более подробно об этом специфическом жанре см.: *Зенашвили Т. Французская бестактовая прелюдия: Импровизация или интерпретация?* // Музыкальная академия, 1999, № 2. С. 115–118.

⁶ См.: *Frescobaldi G. Il secondo libro di toccata*. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1980.

⁷ На это, в частности, указывает М. Лобанова (см.: *Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. М.: Музыка, 1994. С. 72).





Мария БЛАЖЕВИЧ*
(Тюмень)

«Математика веры» в музыке Дитриха Букстехуде

Числовая символика в хоральной фантазии «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (BuxWV 210)

*Музыка — это тайная наука души,
не знающей, что она вычисляет.*
Г. Лейбниц

Дитрих Букстехуде не мог бы сегодня пожаловаться на то, что его произведения забыты. Напротив, в связи с недавно прошедшим «Годом Букстехуде» интерес к ним только усилился. Наверное, причина заключается в том, что эта музыка находится одновременно «там и здесь»: как у любого северного немца, она освещена мистическим светом потустороннего мира, но в то же время наполнена живыми человеческими чувствами. Необычайная энергетика, исходящая от сочинений композитора, увлекает и ведет за собой и исполнителей, и слушателей.

Органисты с удовольствием включают в свои программы эффектные концертные токкаты и прелюдии Букстехуде, завораживающие сочинения на остинатные темы — чаканы и пассакалью, но *хоральные фантазии*¹ обычно обходят стороной. Возможно, потому, что они технически труднее, чем свободные формы. Да и для постижения их смысла как органисту, так и слушателю необходимо осмыслить весь текст хорала, не ограничиваясь знанием одного лишь его названия².

Одной из наиболее примечательных хоральных фантазий любекского мастера, в свое время особенно заинтересовавшей юного И.С. Баха, является «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (BuxWV 210; «Радуйтесь, возлюбленные христиане»)³. Это, пожалуй, самое большое органное полотно у Букстехуде (продолжительность его звучания — 15–20 минут!), в котором соединяются различные композиторские техники, меняются разные типы движения и размеры, использовано множество риторических приемов, отличается своей в высшей степени индивидуальной композицией⁴. Маттиас Шнайдер в своей работе о хоральных фантазиях Букстехуде⁵ относит «Nun freut euch, lieben

Christen g'mein» к типу так называемой «современной» («moderne») масштабной хоральной фантазии, форма которой целиком связана с воплощением хорального текста.

Спасение «верой единой»

Приведем немецкий текст хорала и русский подстрочник (для удобства обозначим каждую строку соответствующей цифрой):

1. Nun freut euch lieben Christen g'mein

Радуйтесь, возлюбленные христиане,

2. Und laßt uns fröhlich springen

И прыгайте от радости,

3. Dass wir getrost und all in ein

Мы уверенно и все как один

4. Mit Lust und Liebe singen,

С Радостью и Любовью воспоем

5. Waß Gott an uns gewendet hat

То, что Бог нам дал,

6. Und seine süße Wunderthat

И его сладостные чудеса,

7. Gar teuer hat ers erworben.

Купленные дорогой ценой.

Эти слова, как и мелодия хорала «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (см. *нотный пример*), предназначенного для исполнения во время Адвента и проникнутого ожиданием рождения Спасителя, принадлежат самому Мартину Лютеру⁶. В тексте первой строфы М. Шнайдер выделяет три логических этапа: призыв христиан к радости [строки 1–4 — так называемые столлы (Stollen) строфы формы бар], объяснение причин этой радости [строки 5 и 6 — начало припева (Abgesang)] и упоминание о цене этой радости [строка 7]⁷.

* Блажевич Мария Николаевна — старший преподаватель Тюменской государственной академии культуры и искусств, аспирантка Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова (mariah@inbox.ru)

М. Лютер. Духовная песня (хорал) «Nun freut euch, lieben Christen g'mein»

Подобная трехчастность отражается и в поэтической структуре: перекрестная рифма первых четырех строк (gmein-springen-ein-singen), парная рифма между пятой и шестой (hat-wunderthat) и последняя, особняком стоящая седьмая строка (erworben) — антитезис всем остальным, омрачающий общее радостное настроение хорального текста⁸. Сама лютеровская мелодия музыкальными средствами соотносится с текстом первой строфы: первые две строчки вращаются вокруг основного тона «соль» (начальная и конечная нота каждой строки). Таким образом, идея *circulatio* («круга» — излюбленного Букстехуде символа вечности) заложена уже в самой мелодике лютеровского хорала.

Символическую роль в фантазии Букстехуде будут играть присутствующие в мелодии хорала начальные квартовые ходы (вверх и вниз). Симметричны окончания первой и второй ее строк, представляющие собой нисходящее и восходящее заполнение терции. Парность пятой и шестой строк подчеркивает опять же их симметричное строение (от «соль» к «ре» и от «ре» к «соль»). Единственное нарушение господствующего на протяжении всего хорала движения ровными длительностями — пунктирный ритм в шестой строке⁹. Последнюю важную строку хорала («Gar teuer hat ers erworben») Лютер явно выделяет интонацией нисходящей квинты, затемняющей господствующий аффект радости.

Обращает на себя внимание ярко выраженная конструктивность самой хоральной мелодии: ее структура, отражая устройство стиха, отличается еще большей единообразием и рациональностью. Лютер строит мелодию как 4-стопный ямб, а в концевых строках каждого из разделов формы (второй, четвертой и седьмой), где в тексте имеется лишь три стопы и семь слогов, он нарушает в целом строго соблюдаемый принцип силлабики (нота — слог) и добавляет лишний звук за счет использования распева. Таким образом, в каждой строке хорала оказывается ровно 8 нот.

Несомненно, Букстехуде в своем сочинении напрямую обращался только к первой строфе (иначе речь шла бы по сути об ином жанре — хоральных вариациях), но должен был знать и иметь в виду содержа-

ние всего хорала. Последующие строфы (всего их 10) разъясняют смысл последней, седьмой, ключевой строки первой строфы о «высокой цене» радости христиан.

Лютер излагает историю спасения в диалогической форме. Так, сначала он ведет повествование от лица человека. Человек изначально рожден грешным, и от смерти и ада его не могут спасти никакие добрые дела; они столь ничтожны, что не поддаются измерению и не могут сравниться с Божьими дарами, — учит лютеранство.

**Mein Sünd mich quälet Nacht und Tag,
Darin ich war geboren**

Мой грех терзал меня день и ночь,
В нем я рожден.

**Mein gute Werk, die galten nicht,
Es war mit ihn verdorben**

Мои дела, которые ничего не стоят,
Были испорчены им [грехом].

**Die Angst mich zu verzweifeln treib,
Das nichts den Sterben bei mir bleib,
Zur Hollen muß ich sinken.**

Страх привел меня к отчаянным мыслям,
Что кроме смерти со мной ничего не останется,
Что должен я погрузиться в ад.

Согласно Лютеру, спасти человека может только «вера единая» (*Sola fides*) в искупительную жертву Иисуса Христа. Далее хорал повествует о том, как Иисус был послан на землю Богом-Отцом, чтобы принять страдание во имя человечества. Жизнь Сына — это и есть та самая «дорогая цена», упомянутая еще в начале хорала. В пятом куплете звучит голос самого Бога-Отца:

**Die Zeit ist hier zubarmen...
Hilf ihm aus der Sünden Not,
Erwürg für ihn den bitteren Tod.**

Настало время сострадания...
Помоги им избавиться от грехов,
Задуши их мучительную смерть.

И, наконец, к человеку обращается Иисус:

**Ich geb mich selber ganz für dich,
Da will ich für dich ringen;
Denn ich bin dein und du bist mein.**

Я отдаю себя за тебя,
И буду за тебя бороться;
Ибо я — твой, а ты — мой
**Vergiesen wird er mir mein Blut,
Dazu mein Leben rauben,
Das leid ich alles dir zu gut,
Das halt mit fester Glauben.**
Прольет он [враг] мою кровь
И отнимет мою жизнь,
Все претерплю я во имя твоего блага,
Все выдержу я с твердой верой.
**Den Tod verschlingt das Leben mein,
Mein Unshuld trägt die Sunde dein,
Da bist Du selig worden.**
Смерть поглотит мою жизнь,
Моя невинность возьмет на себя твои грехи,
И ты обретишь блаженство.

Итак, человек с позиции лютеранства оказывается одновременно «греховным и оправданным». Можно представить себе, что первые интонации хоральной мелодии — нисходящая и восходящая кварты — и есть символическое отражение двух путей души человеческой, ведущих или к вечному проклятию ада, или к жизни вечной.

От слов к числам

Духовная песня Лютера, написанная им в 1523 году, уже сама по себе представляет целую музыкальную проповедь о спасении. Рассмотрим, как интерпретировал ее в своей фантазии спустя примерно полтора века Дитрих Букстехуде¹⁰. Из-за больших размеров сочинения такого рода явно не могли предназначаться для исполнения во время службы. Питер Дирксен предполагает, что Букстехуде сочинил их еще в 1668 году, поступая на службу в церковь св. Марии в Любеке, как своеобразные «шедевры» (Meisterstückes) — в подражание прежнему органисту Францу Тундеру¹¹.

Мысль о том, что музыка Букстехуде пронизана числовой организацией, не нова¹². Американский ученый и органист Стефен Аккерт в своей диссертации «Числовые структуры в органных сочинениях Дитриха Букстехуде»¹³ излагает теорию, согласно которой у каждого произведения Букстехуде есть определенное «ключевое число» (key number), встречающееся наиболее часто на всех уровнях формы, — своего рода «строительный блок» сочинения.

В поисках «ключевых чисел» Аккерт избирает «статистический» метод: кропотливо подсчитывает такты (в целом и в каждом из разделов), проведения тем, число звуков, при этом нередко используя распространенную в нумерологии технику крестосложения (при использовании которой каждое число может по-

ниматься как сумма двух или более слагаемых или произведение двух или более множителей). Он находит свои «key numbers» практически во всех органных сочинениях любекского мастера, но никак не связывает их с Музыкой, с религиозным смыслом сочинений, с хоральными текстами. Из выводов диссертации следует, что Число в данном случае существовало ради самого Числа. По мнению Аккерта, «использование Букстехуде чисел в музыке, в основном, структурное, а не символическое», своеобразный «уход от века мистического в век Разума»¹⁴.

В хоральной фантазии «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» Аккерт находит 4 «key numbers», составляющих ряд чисел, организованный по тому же принципу, что и ряд Фибоначчи: 4, 7, 11 и 18 (соответственно $1+2=4$, $4+3=7$, $7+4=11$, $11+7=18$).

Вообще же рассуждения Аккерта оставляют устойчивое впечатление того, что мы столкнулись с оторванной от сути дела схоластикой. В то время как здесь, на наш взгляд, присутствует числовая символика (как явная, так и скрытая), связанная с религиозным смыслом, заключенным прежде всего в тексте лютеровской духовной песни. При этом число и слово как две традиционные основы барочной музыки существуют и работают в конкретном музыкальном произведении не сами по себе, но служат единому делу и смыслу, направляя свои усилия в одном направлении.

В барочную эпоху числа интерпретировались людьми с совершенно разными воззрениями на их природу (часто не собственными, а заимствованными из той или иной древней традиции). Достаточно упомянуть лишь несколько имен крупнейших авторитетов в этой области: Корнелия Агриппы и Джордано Бруно, Атаназия Кирхера и Роберта Фладда, Иоганна Якоба Шмидта и Андреаса Веркмейстера. Зачастую одни и те же числа трактовались абсолютно противоположно¹⁵. Так чьи же воззрения могли быть близки Дитриху Букстехуде? Наиболее логично предположить, что Андреаса Веркмейстера, посвятившего числовой символике целую главу в известном трактате «Musicalische Paradoxal-Discourse» (1707). С ним композитор тесно общался в Любеке: они вместе осуществляли перенастройку органов в Мариенкирхе, а для веркмейстеровского трактата «Harmonologia musica» (1702) Букстехуде даже сочинил стихи¹⁶.

Обратившись к фантазии Букстехуде, можно установить, что числовая символика в ней проявляется прежде всего через нумерацию строк лютеровского хора, соответствующим определенным разделам музыкальной композиции. Кроме того, обращают на себя внимание и некоторые другие моменты, связанные с символикой чисел, а также проявлением в строении целого общих принципов музыкальной риторики, равно как и семантики отдельных риторических фигур. Для большей наглядности предлагаем читателям воспользоваться таблицей, помещенной на с. 16.

Строка хора	Текст хора	Такты	Композиционная техника, особенности с.ф.	Ассоциации с риторической диспозицией	Ключевые слова и связанные с ними муз.-риторические фигуры	Числовая символика	Размер
1.	1. Nun freut euch lieben Christen g'mein 1. Радуйтесь, возлюбленные христиане	1-6	Хоральная прелюдия с колорированным с.ф. в сопрано	Exordium (вступление)	Freut, frohlich – колорирование как символ славления, восходящие тираты – радостное воодушевление; exclamatio – восторг (скачок мелодии на сексту), пунктирный ритм, <i>аффект величия, радости</i>	Число тактов 13 (1 + 3 = 4)	С
2.	2. Und laßt uns frohlich springen 2. И прыгайте от радости,	7-13					
3.	3. Dass wir getrost und all in ein 3. Мы уверенно и все как один	14-44	Фуга: С.ф. как тема фуги проводится полностью половинными нотами	Narratio (рассказ)	Getrost – уверенность, убежденность Веры (Stredo) – тема с.ф.-фуги и как данность, догма; противосложение – повторение на одном звуке – «эмблема спокойствия»; all in ein – равноправность голосов темы	Число тактов 31 (1 + 3 = 4) Тема фуги повторяется 5 раз. Равномерность – метрическая и гармоническая. 3 – Троица	С
4.	4. Mit Lust und Liebe singen, 4. С Радостью и Любовью воспоем,	45-83	Эхо-фантазия (тт. 45-67 – первая половина фразы с.ф.; тт. 68-70 – с.ф. целиком; тт. 76-77 – две последние ноты с.ф. тт. 78-83 – каленционная связка (равно как во вступлении и коде)	Divisio (partitio) (разделение)	Singen – используется техника echo; Lust – первый восходящий сегмент из темы; Liebe – нисходящий хроматический ход – suspenso. Прием peritito (pallillogia) – повтор мотивов с целью усиления выразительности; multiplicatio (синкопы)	Важно количество повторений echo – 10 (Besckmann) или 11 (Sprita) – «совершенство» или «несовершенство». «человеческое» число. Кварты (4) – восходящая и нисходящая, наполненная хроматизмом	С
5.	5. Waß Gott an uns gewendet hat 5. То, что Бог нам дал,	84-131	Фугато (тт. 84-109); тема с.ф. целиком	Confutatio (опровержение)	Gewendet – фигура catabasis – «нисхождение Бога с небес на землю»	Тема проводится 5 раз (1 раз – в уменьшении); 5 – «человеческая» природа Христа	С
6.	6. Und seine süße Wunderthat 6. И его сладостные чудеса,	132-166	Канцона (тт. 110-131); начальная интонация с.ф. Тт. 132-148 Жига (с.ф. скрыт в теме фугетты) Тт. 149-166 Эхо-фантазия (с.ф. в басу)	Confirmatio (подтверждение) Digressio (отступление)	Goß – имя Бога-Отца, подчеркивается интонация кварты (текст Waß Gott) Süße Wunderthat – Circulatio – круговое совершенство божественного мироздания Circulatio, figura cotta, anabasis – фигуры радости и умиротворения	Смена четырехдольного размера на трехдольный – «переход от человеческого к божественному» 18 тактов (6 + 6 + 6) Т D T 6 (удвоенное числа 3) – совершенное божественное число 18 тактов (7 + 7 + 4) Т D T Сохранение трехголосия («Божественная Троица»)	3/2 12/8 4/4
7.	7. Gar teuer hat ers erworben. 7. Купленные дорогой ценой.	167-256	Тт. 167-193 Фугато (с.ф. – его тема) Тт. 194-229 Эхо-фантазия (с.ф. – фрагментарно) Тт. 229-232 Тт. 233 – 256	Confutatio (опровержение) Divisio (разделение) (тт. 194-206) Dubitato (тт. 206-220) (сомнение)	Gar teuer (Tremblement) – трель – «дрожь», 1-е противосложение – passus duplusculus (аффект скорби); 2-е противосложение – susceptorio (усиление аффекта) Circulatio, figura cotta, teretito – аффект радости Интонация нисходящей секунды и квинты (слова gar teuer), «жесткие гармонии» Нисходящие тираты	Каждое из двух противосложений проходит 7 раз 3 канцона (3 фразы по 4 т.) – «божественная троищность» 7 раз (echo), 7 сочетается в себе божественную и человеческую природу; 3-кратный ответ-разрешение (тт. 220-229) Повторение 5 раз («человеческое число») 6 раз повторяется каленционная формула из двух восходящих кварт g-c в басу	4/4 4/4 т. 239 и далее – 3/4

1; 2. Первая и вторая строки хорала соединяются в единый вступительный раздел – *Exordium* (тт. 1–13), напоминающий хоральную обработку в духе Г. Шейдемана (характерное разделение на диминуированный сольный голос и сопровождение, которые, соответственно, поручены рюкпозитиву и главному мануалу). *Santus firmus* наполнен риторическими фигурами радости и славения (тираты, которыми он подчеркивает лютеровские «кварти» и пунктиры, вызывают ассоциации с французской увертюрой), и это неслучайно: в «тексте» выделяются слова *freut* и *fröhlich*.

Объединение чисел 1 и 2, соответствующих порядковым номерам строк хорала, включенным во вступительный раздел фантазии, вызывает очевидные параллели с трактовкой такого объединения Веркмейстером, который видит в нем символ единства Бога-Отца и Сына, божественной и человеческой природы¹⁷.

3. Число 3 традиционно символизирует Третье лицо Пресвятой Троицы – Святой Дух. Фуга на тему 3-й строки хорала (тт. 14–44), которое в риторической диспозиции можно соотнести с *Narratio* («рассказом»), весьма характерно для первых фугированных разделов больших букстехудовских прелюдий. Определяющим словом в этой строке для Букстехуде, несомненно, является *getrost* («уверенно», «убежденно»); соответственно, и тема кантуса, изложенная половинными нотами, воспринимается как некий догмат, непреложная данность, а сама фуга – как исповедание твердой веры в «Троицу единосущную и нераздельную». В отличие от вступительного раздела, где функции голосов были четко разделены, здесь все голоса равноправны (*all in ein* – «все как один»).

4. Количество тактов двух первых разделов составляет, соответственно, 13 и 31. Возникает удивительная, «неслучайная» симметрия: $1+3=4=3+1$, да и еще $13+31=44$ – две «четверки»! К этому можно добавить, что общее число тактов фантазии – 256, т. е. 4 в четвертой степени¹⁸.

Четыре элемента существует в мире, четыре стороны света, и потому число четыре у Веркмейстера – «человеческое»¹⁹.

В четвертой строке хорала Лютера речь идет о пении (*singen*). Вероятно, поэтому композитор использует технику эхо, характерную для вокально-хоровой музыки (хотя М. Шнайдер и усматривает источник этой небольшой «эхо-фантазии» в творчестве Г. Шейдемана)²⁰. Данный раздел из-за явного диалога двух мануалов в риторической диспозиции можно отнести к *Divisio* или *Partitio* («разделение»). К тому же обращают на себя внимание борющиеся между собой две кварты («четверки») – восходящая (*Lust* – «радость») и нисходящая, пронизанная хроматизмом (*Liebe* – «любовь») ²¹. К тому же фигура *suspensio* (*Liebe*) символизирует «нежность», земную любовь с легким оттенком ветхозаветного эротизма в духе *Canticum Canticorum* («Песни Песней Соломона»)

5. В очередной – пятой строке разъясняется, «чему радуются и о чем поют христиане». Строку «*Waß Gott an uns gewendet*» по смыслу логично перевести: «о том, что Бог нам дал». Но слово *gewendet* имеет более точное, дословное значение – «обратился», «повернулся» [к людям], поэтому можно предположить, что здесь речь идет о вочеловечении Бога, и его явлении на земле. И действительно, в первом (четырёхдольном) подразделе (тт. 84–109) господствует нисходящее движение контрапунктов, которое символизирует «нисхождение с небес на землю». Фигура *catabasis*, наряду с ненадолго появляющимся минором, предвосхищает слова о «высокой жертвенной цене» того, что «дал нам Бог» (этот раздел можно считать первым *Confutatio* – уходом от тезиса о «радостной» вере).

Во втором подразделе, связанном с пятой строкой (тт. 110–131), ключевое слово – *Gott* («Бог»). Может быть, именно поэтому в музыке постоянно подчеркивается интонация восходящей кварты, на сей раз соответствующая словосочетанию «*Waß Gott*».

Упоминание имени Бога (кстати, «четверка» – это еще и число имени Бога; во многих языках само это слово состоит из 4-х букв: *Deus*, *Gott*) всегда наполняет музыку смыслом: четырёхдольный метр впервые меняется на трёхдольный ($3/2$ – «совершенный» с точки зрения прежних веков); так происходит переход от человеческого к божественному. Вновь устанавливается первоначальный аффект радости и торжества (*Confirmatio* – «подтверждение»).

6. Смысл 6-й строки открывается буквально сразу. Она рисует божественные *siße Wunderthat* («сладостные чудеса»), то есть совершенный райский мир. Скорее всего, в риторической схеме это соотносимо с «отступлением» (*Digressio*) – отстранением и уходом в иное измерение.

«Шесть», по Веркмейстеру, – удвоение священного числа «три», «совершенное» число. «Совершенны» и пропорции этой части фантазии: 36 тактов разбиваются поровну, причем первый раздел (тт. 132–148: жигафугетта на $12/8$) строится идеально симметрично ($6+6+6$); во втором (тт. 149–166: вновь «эхо-фантазия», уже на $4/4$) симметрия несколько расшатывается ($7+7+4$), но основа [18 (6×3)] остается неизменной. Символизируя совершенство Божественной Троицы, на протяжении обеих частей сохраняется трехголосие. Правда, в первом разделе интонации хорала растворяются в круговом движении фигур *circulatio* («круг» как символ полноты, аналог нимба), а во втором на фоне фигур радости и умиротворения (*anabasis*, *circulatio*, *figura corta*) в педали появляется *santus firmus*.

7. Последняя, седьмая строка первой строфы лютеровского хорала – «*Gar teu'r hat ers erworben*» («купленный дорогой ценой»), как уже отмечалось, наиболее важна. Не случайно Букстехуде превращает музыкальный комментарий этой строки в смысловой центр всей фантазии. Эта наиболее развернутая часть всего

произведения, состоящая из 4-х разделов, которые ассоциируются с определенными разделами риторической диспозиции [Confutatio (опровержение), внутри которого есть Divisio (разделение) и Dubitatio (сомнение), переходящее в коду – Peroratio (заключение)].

«Семерку» Веркмейстер считал парадоксальным числом и много размышлял над его значением. С одной стороны, он исключает ее из «септенария» чисел, на которых строится музыкальная и Мировая гармония (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8), так как «семерка» не образует консонанса. Тем не менее он же признает семь «священным числом», которое «никто не может познать, кроме Святого Духа». Трепетно-мистическое отношение к «семерке» идет еще со времен пифагорейства, когда оно было числом религии, образом Божественного устройства мироздания: это число планет во Вселенной и соответствующих им звуков музыкальной гаммы. У христиан «семь» – число Бога и дьявола одновременно: вспомним 7 даров Святого Духа²² и 7 смертных грехов. Амбивалентность «семерки» подчеркивает в своем «Библейском математике» и Иоганн Якоб Шмидт: «семь» означает у него одновременно «полное и совершенное число, благодаря которому часто рассматриваются множество и масса», и «число смертных грехов, в котором постигаются главные грехи и величайшие мерзости»²³.

Эта двуликость числа 7 как нельзя лучше соответствует парадоксальной лютеранской идее человека – «грешного и праведного».

Быть может, первый раздел (фугато, тт. 167–193), в котором появляется седьмая строка, символизирует грехи? В этом разделе три темы – хорал, хроматическое противосложение (*passus duriusculus*), несущее аффект скорби и страдания, а также усиливающая этот аффект своими диссонирующими секундами *Syncoratio*. Каждое из двух противосложений проходит ровно 7 раз. Отметим, что в хоральных фантазиях, да и хоралах барочных мастеров, для создания нужного аффекта, более ясного интонирования хорала особой значимостью обладают именно противосложения, комментирующие хорал.

Можно сказать, что число 7 есть подпись самого Букстехуде: слишком уж часто появляется оно в его сочинениях. Если большинство барочных композиторов предпочитали компоновать свои сборники по 6 пьес, то у Букстехуде – два сборника по 7 сонат, 7 утерянных клавирных сюит «О планетах»²⁴. Вспомним его органную Пассакалью, где в каждом из четырех разделов 7 раз проводится тема из 7 звуков; тот же прием (7 проведений темы из 7 звуков) используется в начальном разделе Прелюдии ВухWV 149. В цикле из 7 кантат «*Membra Jesu Nostri*» число 7 связано с представлением о спасении, так как для Букстехуде это еще и число жертвенной смерти на Кресте (что важно в контексте рассматриваемой нами фантазии).

Но Христос принял муки во имя спасения человечества, и второй подраздел («эхо-фантазия» = *Divisio*, тт. 194–205) возвращает нас к радостному аффекту: «циркуляции» шестнадцатых, *figura corta* в трех кадансах (опять божественная троичность!). Вторая сторона «семерки» – «Вера единая».

Следующий ключевой момент в драматургии (тт. 206–220) – раздел, основанный на риторическом приеме *Dubitatio* («сомнение»): развитие как бы останавливается, ровно 7 раз эхом повторяется одна и та же интонация – та самая, что была особенно важна для Лютера: идущие друг за другом нисходящие секунда и квинта (подразумеваются слова *gar teu'r hat* – «очень дорого»). Может, это сомнение в том, погиб ли грешный человек или все-таки оправдан своей верой? Смерть Иисуса на Кресте приносит людям одновременно и горе, и радость.

Окончательный ответ дают каденционные обороты в мажоре, троекратно разрешающие «жесткие гармонии» предыдущего раздела (тт. 220–229). Знакомая интонация орнаментируется в духе вступления и повторяется уже 5 раз («человеческое число»), но человеческое постепенно растворяется в «циркуляциях» коды. Второй раз в фантазии происходит смена мензуры (с т. 239 – 3/4), 6 раз (число совершенства!) повторяется в басу каденционная формула из двух кварт (G–C: прием *pallilogia* – многократного утверждения одной мысли). Тем самым, переход в божественный мир осуществляется окончательно. А мы получаем окончательное подтверждение того, что использование чисел для Букстехуде не было схоластической «игрой разума».

Каково же все-таки «ключевое число» хоральной фантазии?

Сомнительным представляется предложенный С. Аккертом выбор числа 11. Он приходит к нему в основном с помощью крестосложения. Нами же этот прием использовался только один раз – при подсчете количества тактов первых двух разделов (13 и 31), где его присутствие выглядит довольно убедительным и оправданным по смыслу.

Число 18 действительно появляется, хотя в «чистом» виде оно встречается лишь однажды – в разделе, посвященном 6-й строке и «сладостным, райским чудесам». Значение его не стоит переоценивать.

Остаются «тройка», «четверка» и «семерка»... Числа, которые действительно проходят через всю фантазию и раскрывают двойственную природу идеи спасения. При этом «семь» представляет собой сумму божественной «тройки» и земной «четверки», о чем писал еще Веркмейстер. Таким образом, мистическая «семерка» – богочеловеческое число, число Небес и Земли – и есть то единственное «key number» хоральной фантазии, числовая символика которой связана с лютеранским учением о спасении и словом его хорала.

Примечания

¹ В данном случае имеются в виду «Gelobet seist du, Jesu Christ» (BuxWV 188), «Ich dank dir, lieber Herre» (BuxWV 194), «Nun freut euch, lieben Christen g'mein» (BuxWV 210), «Nun lob, mein Seel, den Herren» (BuxWV 212) и «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BuxWV 223); также близки хоральной фантазии «Magnificat primi toni» (BuxWV 203, 204) и «Te Deum laudamus» (BuxWV 218), основанные на латинских песнопениях.

² По первой строчке хорала не всегда можно правильно понять его содержание. Например, ведомо ли всякому, даже искусственному слушателю, что в хорале «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как ярко светит утренняя звезда») говорится об ожидании прихода Иисуса-жениха, с которым душа верующего обручается в момент Смерти.

³ В августе 2006 года в библиотеке герцогини Анны Амалии найдены наиболее ранние из известных на сегодняшний день автографов Иоганна Себастьяна Баха. Рукой 15-летнего мальчика переписаны две хоральные фантазии: «An den Wasserfluessen Babylon» Иоганна Адама Рейнкена и «Nun freut euch lieben Christen g'mein» Дитриха Букстехуде (см.: Weimarer Orgeltabulatur: Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bach (Vorwort bei P. Wollny und M. Maul). Kassel, 2006).

⁴ Показательно, что исследователи даже не сходятся в подсчете количества разделов этой композиции: восемь насчитывает А. Эдлер (*Edler A. Buxtehude und die norddeutsche Choralfantasie // Dietrich Buxtehude und die Musik seiner Zeit. Bericht über das Lubecker Symposium 1987. Kassel, 1990. S. 282*), десять — К. Снайдер (*Snyder K. Dieterich Buxtehude: Organist in Lubeck. New York, 2007. P. 263–264*), одиннадцать — С. Аккерт (*Ackert S. Numerical Structures in the Organ Works of Dieterich Buxtehude. Diss., Univ. of Wisconsin, Madison, 1979. P. 54*). В целом форма этого сочинения основывается на семи строках лютеровского хорала, но вопрос в том, где провести границы ее разделов: так, первые две строфы явно объединены в небольшой вступительный раздел, а седьмая строфа сильно разрастается, охватывая несколько разделов.

⁵ *Schneider M. Buxtehuden Choralfantasien: Textdeutung oder «phantastischer Stil»? Kassel, 1997.*

⁶ В любековском песеннике («Lubeckischen Gesangbuch») этот хорал помещен под номером 55.

⁷ *Schneider M. Op. cit. S. 77.*

⁸ Отметим, что проявившаяся в данном случае нерифмованность последней строки нередко встречается в поэтических текстах того времени.

⁹ По мнению М. Шнайдера, нарушение ритмической схемы в данном случае призвано подчеркнуть протяженный нисходящий ход (*Schneider M. Op. cit. S. 97*).

¹⁰ Точное время создания хоральных фантазий Букстехуде не установлено.

¹¹ См.: *Snyder K. Op. cit. P. 264.*

¹² Не забудем, что в Мариенкирхе Букстехуде служил не только органистом, но и «веркмейстером» (т. е. казначеем) храма. Поэтому числа должны были быть близки ему, как никому другому.

¹³ *Ackert S. Op. cit.*

¹⁴ *Ibid. P. 16.*

¹⁵ Например, число 6 могло считаться одновременно «числом совершенства» и «числом зверя» (см.: *Schmidt J.J. Biblischer Mathematicus. Zallichau, 1736. S. 21*).

¹⁶ Впрочем, если следовать гипотезе Дирксена о том, что Букстехуде сочинил хоральные фантазии прямо по приезду в Любек, то к этому моменту он еще не был знаком с Веркмейстером. К тому же трактат Веркмейстера «*Musicae mathematicae hodegus curiosus oder Richtiger Musicalisher Weg-Weiser*», в котором впервые разъясняются символические значения чисел, вышел в свет только в 1687 году. Тем не менее гипотеза Дирксена относится к области ничем не доказуемых предположений. Напротив, наш анализ числовой символики в фантазии *Nun freut* позволяет обоснованно предположить, что подобные масштабные и совершенные сочинения появились уже после того, как Букстехуде познакомился с Веркмейстером и тот изложил ему свои воззрения на символику чисел.

¹⁷ См.: *Werkmeister A. Musicalische Paradoxal-Discourse (Quedlinburg, 1707). Laaber, 2007. S. 142.*

¹⁸ Правда, с определением числа тактов надо соблюдать известную осторожность. Дело в том, что мы не имеем гарантированной текстологической основы произведений Букстехуде: его автографы не сохранились, и в нашем распоряжении имеются только копии сочинений, зачастую отличающиеся друг от друга. Так, нам известно о существовании по крайней мере двух версий фантазии BuxWV 210: одна содержит 256 тактов (*Buxtehude B. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 2: Choralbearbeitungen / Hrsg. von K. Beckmann. Wiesbaden 1972*), другая — на 2 такта больше (*Dieterich Buxtehudes Werke für Orgel / Hrsg. von Ph. Spitta. Leipzig, 1876; Neue Ausgabe. Bd. 2: Choralbearbeitungen / Hrsg. von M. Seiffert. Leipzig, 1904*). Главное отличие между двумя версиями находится в начинающемся с 45 такта очередного раздела сочинения — своеобразной «эхо-фантазии» на четвертую строку хорала, где в одном случае насчитывается 10 проведений эхо, в другом — 11. В нашей интерпретации более убедительной и достоверной является редакция К. Бекмана, с ее 256 тактами и «совершенным» числом 10.

¹⁹ См.: *Werkmeister A. Op. cit. S. 144.*

²⁰ См.: *Schneider M. Op. cit. S. 102.*

²¹ Заметим, что до этого момента нисходящая кварта звучала вполне умиротворенно. См., напр., интонацию в предыдущем фугато, где она обыгрывается фигурой радости — *figura corda*. Возникает вопрос, как исполнительски интонировать этот хроматический ход?

²² А также 7 лет служения Иакова, 70 лет строения вавилонской башни, 7-й день отдыха после Сотворения мира; а также 7-кратная молитва Святому Духу, 7 часов молитв, 7 таинств, 7 творений христианского милосердия и т. п.

²³ См.: *Schmidt J.J. Op. cit. S. 22.*

²⁴ Интересно, что такая же страсть к «семерке» наблюдается и у И. Кунау: 2 сборника Партит по 7 циклов; 7 «Свежих клавирных плодов».





Либретто «Орфей» Монтеверди: опыт истолкования

С «музыкального представления» Клаудио Монтеверди «Орфей» многие смело начинают излагать историю оперы, отесняя зачинателей жанра. Правда в этом есть. Монтеверди стал первооткрывателем художественным в большей мере, чем историческим. Но есть и еще один довод: первое издание мантуанского «Орфея» довольно плотно снабжено авторскими инструментальными и, отчасти, постановочными указаниями. Хотя и в этом отношении «Орфей» не «самая документированная» из ранних опер, но сведения именно о ней сейчас переосмысливаются и перепроверяются буквально по крохам. Материала для новых догадок и выводов хватает. Главных же источников два — печатное либретто придворного секретаря Алессандро Стриджо Младшего (1573–1630), изданное к премьере в Мантуе в 1607 году¹ без упоминания автора текста, и напечатанная два года спустя в Венеции сокращенная (в духе того времени) партитура Монтеверди², доступная сегодня в факсимильном воспроизведении³. Дополнительные подробности проступают в письмах и прочих свидетельствах, изученных и систематизированных И. Фенлоном (Ian Fenlon)⁴.

Моя задача проще: предложить русский перевод и необходимое (сугубо переводческое) истолкование (в примечаниях) всего словесного текста, напечатанного в самом достоверном источнике — упомянутом венецианском издании 1609 года. Имеется в виду не только поющий текст, но и все авторские ремарки, текст посвящения и указания на инструментарий⁵. Тем более что и сам положенный на музыку текст композитор привлек в своей редакции, со своими вставками и переделками.

Предварительно проясним исторические обстоятельства первой постановки, а также сегодняшние ответы на давние вопросы: например, почему сюжет в либретто Стриджо и в тексте партитуры завершается по-разному, кто автор измененной версии, и т. д.

Замысел «Орфея» зрел явно не без влияния двоих участников мантуанской «Академии Очарованных»⁶ — автора первой версии либретто А. Стриджо⁷ и наследника герцогства, принца Франческо Гонзага (1586–1612)⁸. Именно Франческо, по словам Монтеверди, «словно счастливая звезда, благоприятствовал рождению» спектакля. Так сказано в Посвящении в начале партитуры, и, как оказалось, вовсе не на языке этикетных формулировок подобных текстов, а в порыве признательности за поддержку. Принц Франческо без устали хлопотал об организации спектакля. Так, 5 января 1607 он пишет из Мантуи своему брату Фердинандо в Пизу⁹: «... Я решил в нынешний карнавал поставить на сцене (*far recitare*) музыкальное представление (*una favola in Musica*). Но поскольку своих сопрано у нас мало, да и те не столь хороши, то не соизволили бы Вы, Ваше Превосходительство, соизволили бы мне знать, на месте ли еще те кастраты, что в услужении великого герцога и коих я слышал, будучи в Тоскане. Тогда они мне весьма понравились,

так что я подумал привлечь одного из них, кого Ваше Превосходительство сочтет лучшим ...»¹⁰. Лишь к середине месяца брат ответил (Пиза, 14.01.1607): «... В соответствии с предписанием Вашего Высочества я нашел одного кастрата-сопрано, правда, не из тех, кого Ваше Высочество слышали, но он уже дважды или трижды отменно пел на сцене в спектаклях (*ha recitato ... cantando in comedia*). Он ученик Джулио Романо [Джулио Каччини] и состоит на жаловании у Вел. Герцога [Тосканского]» (Corresp., p. 167).

Далее переписка принимает напряженный характер. Принц Франческо вновь пишет брату Фердинандо (Мантуя, 17.01.1607): «... Прилагаю письмо к Великому Герцогу. В нем я прошу его о любезности одолжить мне на предстоящий карнавал одного из его кастратов для участия в музыкальном представлении пьесы (*nella recitazione cantata d'una favola*), которая готовится в нашей академии, ведь в прошлый раз я вам об этом писал. Поскольку я надеюсь, что Его Высочество [герцог Тосканский] в силу его доброты не откажет мне, то, не теряя времени на ожидание ответа от него, высылаю вам партию названного кастрата. Пусть он получит возможность поработать над ней и хорошо выучить наизусть в случае, если Великий Герцог мне его уступит. Так что в начале следующего месяца он [кастрат] может отправиться в путь. Посему прошу Ваше Превосходительство соизволить дать ему на дорожные нужды денег, кои я вам восполню здесь любым удобным вам образом» (Corresp., p. 168). В другом своем письме (Мантуя, 02.02.1607) он добавляет: «... когда Ваше Превосходительство получит сие, столь желанный мною кастрат уже сюда придет, либо, по меньшей мере, будет в пути, ... ведь без этого сопрано осуществить постановку не удастся никоим образом ...» (Corresp., p. 168). Увы, и неделю спустя певец все еще не объявлялся, поэтому следующее письмо принца почти отчаянное, ведь до премьеры теперь оставалось всего две недели. Франческо волнуется (Мантуя, 09.02.1607): «... Я полагал, что к этому времени кастрат должен быть уже здесь. Крайне необходимо, чтобы он прибыл как можно раньше, ведь ему надо не только исполнять высланные ему партии, но и придется разучивать еще и роль Прозерпины, поскольку не оказалось того, кто должен был ее исполнять. Так что жду его со дня на день с превеликим желанием, без него постановка расстроится» (Corresp., p. 169). Столь нетерпеливо ожидавшийся певец прибыл, судя из дальнейшего, только 15 февраля 1607, вручив принцу рекомендательное письмо от Фердинандо Гонзага, датированное 5 февраля 1607. Начиналось оно так: «Податель сего — Джованни Гуальберто [Мальи], юный кастрат, коего я направил Вашему Сиятельному Высочеству для участия в представлении Вашей пьесы. Он сам расскажет, как трудно ему было разучивать переданные Вами партии. Пока же он выучил наизусть только Пролог, а с остальным еще не получается, поскольку там слишком много нот»¹¹.

* Сапонов Михаил Александрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (e-mail: saponov@mail.ru).

L A
FAVOLA D'ORFEO
RAPPRESENTATA IN MUSICA
Il Carneuale dell'Anno MDCVII.

Nell'Accademia de gl' Inuaghiti di Mantoua;

Sotto i felici aufpizij del Serenifs. Sig. D V C A
benigniffimo lor protettore.



In MANTOVA, per Francesco Ofanna,
Stampator Ducale. 1607.
Con licenza de' Superiori.

Фронтиспис первого издания либретто «Орфея»
(Мантуя, 1607)

Где же обнаружили «слишком много нот»? Пролог (то есть, строфы Музыки) был выучен. Вместе с этой партией в Пизу, по-видимому, отсылалась и партия другой аллегорической фигуры — Надежды. В цитированном выше письме Франческо от 09.02.1607 упомянута уже третья роль для того же певца (партия Прозерпины).

Как видно из дальнейшей переписки, тосканскому сопранисту готовы были во многом пойти навстречу, лишь бы не сорвался спектакль. Принц Франческо пишет брату (Мантуя, 16.02.1607): «... Кастрат прибыл вчера. <...> Выучен у него только Пролог. Так как вне сомнений ему не хватит времени на разучивание других партий к карнавалу, то в этом случае мне придется перенести постановку пьесы до Пасхи. Сегодня утром, однако, он начал разучивать не только музыку, но и слова, так что если он выучит партию, в которой, как сказано Вашим Превосходительством, слишком много нот, то уж знал бы хотя бы мелодию, а музыку приспособили бы под него ...» (Соггесп., р. 169). Этим загадочным выражениям «знал бы хотя бы мелодию» (*sarebbe almeno l'aria*) и «музыку приспособили бы» (*la musica si sarebbe accomodata*) можно найти объяснение, как ни странно, в партии для другого голоса — в монологе Орфея в Третьем действии, *Possente spirito* («Могучий дух»). Здесь партия главного героя изложена параллельно в двух версиях — в простой (т. е. в виде собственно «мелодии») и в сложной версии, весьма виртуозно украшенной авторскими диминуциями, в которых и в самом деле «слишком много нот». Значит, и тосканскому сопранисту, как естественно было бы полагать, выслали его партию сразу в подобном же колоратурном варианте (впоследствии не вошедшем в печатное издание). Более того, можно

предположить, что и прочие относительно замкнутые вокальные монологи и фразы разных персонажей в драматически важные моменты были также изложены в исполнительских партиях с авторскими добавлениями соответствующих виртуозных вставок (*gorgia*, *trillo*, *messa di voce* и т.д.), но в печатном издании всего не вместили, и там оставлен только один колорированный пример для центрального эпизода оперы.

Молодой певец Джованни Гуальберто Мальи, однако, трудности превозмог, о чем Франческо Гонзага сообщил брату в письме уже накануне премьеры (Мантуя, 23.02.1607): «...Завтра в нашей Академии [т. е., перед ее участниками] музыкальная пьеса (*favola cantata*) будет представлена, ведь за небольшое время Дж. Гуальберто показал себя отменно, и получилось, что он не только хорошо выучил наизусть всю свою партию [все три роли?], но также исполняет ее весьма изысканно и с изрядным воздействием (*la dice con molto garbo e con molto effetto*). Так что я остался в высшей степени им доволен, да и текст пьесы напечатан с тем, чтобы каждый слушатель имел его при себе и читал во время пения; один экземпляр я выслал Вашему Превосходительству...» (Соггесп., р. 170). Обычай следить за исполнением оперы по «книжечке» (итал. *libretto*) только начинался. В либретто не указаны ни авторы произведения, ни исполнители главных ролей. Из всех исполнителей сегодня установлен (благодаря цитированной здесь переписке братьев Гонзага) один Дж. Гуальберто Мальи. Он исполнял, как выяснено, партии Музыки и Прозерпины, а также и какую-то третью (скорее всего, партию Надежды). Принял участие в спектакле и знаменитый в то время композитор и певец Франческо Рази¹². Он мог петь партию Орфея, но подтверждений этому нет. Наконец, в одном из писем 1608 года упомянут некий клирик-кастрат, исполнивший партию Эвридики¹³. Полагают, что это был падре Джироламо Баккини, служивший временами при мантуанском дворе в 1594–1605 годах.

Это все, что известно об исполнителях, потрясших публику в тот исторический карнавальном сезоне¹⁴. Друг композитора, мантуанский придворный богослов и поэт Керубино Феррари через полгода после премьеры писал герцогу Винченцо (Милан, 22.08.1607): «... Монтеверди сейчас здесь, в Милане. Он остановился у меня. Каждый день мы говорим о Вашем Высочестве и друг перед другом наперебой превозносим Вашу доброту, Вашу доблесть и Ваше [поистине] королевское обхождение. Так вот, он показал мне стихи и дал послушать музыку спектакля (*la musica della comedia*), обустроенного Вашим Высочеством. Ясно, что поэт и музыкант безупречно как никто более воплотили душевные движения. Поэзия здесь прекрасна по замыслу (*inventione*), еще лучше по расположению целого (*dispositione*), и превосходна по словесному изложению (*elocutione*). В общем, от столь дивного таланта, как г-н Стриджо, иного и ожидать нельзя. Музыка также по-своему достойна и столь хорошо служит поэзии, что ничего лучше и не услышишь»¹⁵.

Опера очаровала поклонников, может быть, и тем, что была насыщена хорошо знакомыми старыми ренессансными жанрами и формами — музыкальными пьесами, неизбежными в придворных интермедиях (наподобие знаменитых флорентийских *intermedii* 1589 года). Ведь в «Орфее», помимо новых форм, звучат и те же инструментальные *sinfonii*, пятиголосные мадригалы (ближе к концу каждого акта), *balletto* (в духе тех, что писал для мантуанских представлений Дж. Гастольди), строфические сольные мадригалы с инструментальными ритурнелями, дуэты, эффекты эхо (как популярный прием «пространственного украшения») и символика инструментальных тембров и, нако-

нец, финальный танец — мореска. Все это музыкальный арсенал, привычно ожидаемый интеллектуалами академий и придворными.

Но была и художественная интрига. Слушатели, как и публика первых флорентийских «музыкальных драм» (*dramma per musica*), были ошарашены самим эффектом поющих диалогов, ведь ранее в истории музыкального театра итальянского Ренессанса ничего подобного не предлагалось. Мантуанский придворный меломан Карло Маньо писал брату из Мантуи 23.02.1607, т.е. накануне премьеры «Орфея»: «...завтра вечером Сиятельный Г-дин Принц [Франческо] покажет нам представление. ... Произойдет нечто невероятное, ведь все действующие лица [на сцене] будут изъясняться музыкально (*tutti li interlocutori parleranno musicalmente*). Говорят, что успех будет огромный. Пойду уже чисто из любопытства, и вряд ли что меня удержит, разве что не удастся протиснуться из-за тесноты помещения (*l'angustia del luogho*)» (*Corrersp.*, p. 170).

Последнее замечание перекликается с упоминанием у Монтеверди «тесной сцены» (*angusta Scena*) в его Посвящении. Такой оттенок чуть ли не упрека со стороны композитора (что немислимо для текстов в подобном жанре!) ясно говорит о том, что повторных представлений оперы на более эффектных подмостках до момента издания партитуры не состоялось. Это значит, что и сам Монтеверди так никогда и не услышал финального дуэта Орфея с Аполлоном и не увидел их воспарения на небеса. Печатная партитура нового финала так и осталась на бумаге. Причина вовсе не в капризе покровителей. Более того, спектакль оказался им нужнее, чем думали. Самого герцога Винченцо Гонзага произведение Монтеверди просто потрясло, он даже то и дело приходил на репетиции. Его наследник Франческо сообщает брату о реакции их отца на премьеру (Мантуя, 01.03.1607): «... Состоявшееся представление весьма понравилось всем, кто слышал его. Господин Герцог не удовлетворился только присутствием на спектакле и тем, что уже слышал его много раз на репетициях, и повелел сыграть пьесу вновь, так что это будет сделано сегодня в присутствии всех дам нашего города» (*Corrersp.*, p. 171).

Таким образом, ясны даты двух постановок «Орфея» в Мантуе: 24 февраля и 1 марта 1607.

Третью постановку задумали уже и по политическим причинам. Надо было ее приурочить к очередному витку международных дел. Еще с 1604 года начались переговоры с герцогом Савойским Карло Эммануэле о женитьбе на его дочери Маргарите мантуанского принца Франческо Гонзага, которому Монтеверди посвятил свою первую оперу. Как раз в период премьеры водоворот дипломатического сватовства закрутился острее. Уже весной стало известно, что отец невесты готовится к приезду в Мантую для завершения переговоров. Встречу надо обставить торжествами. Дабы изумить гостя жениховской роскошью, решено было и ему показать оперу. Герцог Мантуанский повелел готовить третью постановку. И тут естественно предположить, что устроители в этой ситуации спохватились из-за странного финала спектакля. Будущий тесть мог неверно истолковать его. Смушало, что главный герой под конец не только принимался вдруг хулить прекрасную половину человечества¹⁶, но и как-то несуразно навсегда убежал за кулисы при виде вакханок.

Как сейчас предполагают, именно поэтому пришлось пересочинять Пятый акт¹⁷. Ради этого даже с трудом «взятого взаимы» сопраниста Дж. Гуальберто Мальи продолжали держать в Мантуе лишних два месяца! Возможно, переделка либретто бы-



Фрагмент первого издания партитуры «Орфея» (Венеция, 1609). Начало Пролога

ла отчасти «скомкана». Следы спешки здесь заметны исследователям сегодня и в изменении стиля, и, возможно, качества стихов. В том, что текст нового окончания сочинял уже не Стриджо, уверены почти все комментаторы. Фенлон и вовсе усмотрел здесь слог дилетанта, вроде Фердинандо Гонзага. Не исключено, что руку к новому финалу либретто мог приложить и сам композитор, ведь и в тексте предыдущих актов им внесены весьма тонкие изменения. Правда, Монтеверди не присочинял там целых сцен или строф, но его переделки всегда делали тот или иной стих проще и рельефнее. Словосочетание сразу «било в точку». Не буду здесь вдаваться в подробности сравнений¹⁸. К тому же, поиски автора нового финала продолжаются. Ведь после премьеры Монтеверди увлекся сотрудничеством с Оттавио Ринуччини в работе над своей, ставшей куда более популярной среди современников, оперой «Ариадна», так что именно к нему Монтеверди мог обратиться и с просьбой о переделке финала «Орфея»¹⁹.

Но кто бы ни был автором переделанной концовки либретто, современники так и не увидели чудодейственного спасения главного героя его отцом Аполлоном. Ведь повод для обнародования новой версии сорвался: герцог Карло Эммануэле из-за разных политических обстоятельств свой визит в Мантую отменил. Сорвалась и свадьба²⁰. Явно по этой причине не состоялся и спектакль с относительно благополучным исходом (кстати, самое счастливое окончание того же сюжета было в то время только в «Эвридике» Ринуччини).

Предлагая сегодня русскому читателю перевод венецианского издания 1609 года, а также окончания Пятого действия из либретто Стриджо (1607), предварительно напомним: перевод стихотворного текста не эквиритмический; все цитаты на языке оригинала сохраняют орфографию первого издания; все восполнения недостающих слов, расшифровки сокращений и дополнения от переводчика в основном тексте даны, как принято, в квадратных скобках.

Примечания

¹ La | FAVOLA D'ORFEO | RAPPRESENTATA IN MUSICA | II Carneuale dell' Anno MDCVII. | Nell'Accademia de gl' INVAGHITI di MANTOVA; | Sotto i felici auspicii del Serenissimo Sig. Duca | benignissimo lor protettore. | In MANTOVA, per Francesco Osanna Stampator Ducale. | Con licenza de' Superiori. 1607.

² L'ORFEO | FAVOLA IN MUSICA | DA CLAUDIO MONTEVERDI | RAPPRESENTATA IN MANTOVA | l'Anno 1607. & nouamente data in luce. | AL SERENISSIMO SIGNOR | D. FRANCESCO GONZAGA | Principe di Mantoua, & di Monferato, &c. | In Venetia Appresso Ricciardo Amadino. | MDCIX.

³ Claudio Monteverdi. L'Orfeo. Favola in musica. Reprint des Erstdrucks der Partitur. Venedig 1609 und von Akt V des Mantuaner Librettos von 1607. mit einer Einleitung von Wolfgang Osthoff. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1998 (Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. [Bd.] XXXIX).

⁴ Его публикации архивных первоисточников и его выводы уже стали хрестоматийным подспорьем. На основе разысканий в архивах Мантуи, Флоренции и Лукки, а также в семейных архивах Гонзага (Archivio Gonzaga) и Медичи (Archivio Mediceo), Фенлон впервые обнаружил подробности событий вокруг исторической мантуанской премьеры 1607 года в своих работах: *Fenlon I. Music and patronage in sixteenth century Mantua*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980; *Fenlon I. The Mantuan stage works // The New Monteverdi Companion*. L.: Faber and Faber, 1985. P. 251–287; *Fenlon I. The Mantuan “Orfeo” // Claudio Monteverdi, Orfeo / Ed. by John Whenham*. Cambridge (a.o.): Cambridge Univ. Press, 1986. P. 1–19; 185–188; *Fenlon I. Correspondence relating to the early Mantuan performances // Ibid*. P. 167–172.

⁵ Здесь намечены только конкретные исторические и, отчасти, некоторые текстологические вопросы переводческого истолкования первого издания: в краткой вводной заметке я не намеревался углубляться ни в проблемы литературных связей этого либретто с атмосферой рубежа 16–17 в., ни в специфику восприятия античного мифа художниками позднего ренессанса в неоплатонических и других аспектах. Литература на такие темы огромна, достаточно сослаться на труд А.Ф. Лосева, а в отношении либретто «Орфея» названные вопросы уточняли Гленн Сигел, Фред Стернфельд и др. (см.: *Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения*. М.: Мысль, 1978; *Segell G. Striggio, Monteverdi's L'Orfeo: an excursion into its neoplatonic layers*. L.: Glenn Segell, 1998; *Sternfeld F.W. The Orpheus myth and the libretto of “Orfeo” // Claudio Monteverdi, Orfeo / Ed. by John Whenham*. Cambridge [a.o.]: Cambridge Univ. Press, 1986. P. 20–33).

⁶ *Accademia degl' Invaghiti* — своего рода корпорация интеллектуального досуга. Мантуанскую «Академию Очарованных», еще в 1562 году основал Чезаре Гонзага. Ко времени премьеры «Орфея» в нее входили оба старших сына герцога Винченцо (Франческо и Фердинандо), но Монтеверди, видимо, не входил (подробнее см.: *Fenlon I. Music and patronage ...* P. 35–37).

⁷ Псевдонимом Стриджо в Академии был *Il Ritenuto* («Сдержанный»).

⁸ Франческо еще подростком, видимо, получил впечатление от постановки при дворе отца в 1598 году трагикомедии Б. Гварини «Верный пастух». С тех пор иных столь же грандиозных театральных премьер в Мантуе не было. Ему или Стриджо могла прийти мысль вернуться в новых условиях к мантуанскому событию столетней давности — вновь воплотить на сцене легенду об Орфее, как это еще в последней трети XV века блистательно сделал Анджело Полициано (см.: *Розанов М.Н. Анджело Полициано // Полициано А. Сказание об Орфее / Пер. С.В. Шервинского*. М.; Л.: Academia, 1933. С. 9–23; *Дживелегов А. «Орфей» в литературе и на сцене // Там же*. С. 25–42.). Возможности в 1607 году были подбавляющие: при мантуанском дворе служили примерно пятнадцать певцов, шесть исполнителей на струнных инструментах, шесть — на клавишных и четверо — на духовых (см.: *Fenlon I. The Mantuan “Orfeo” ...* P. 6).

⁹ Фердинандо находился в это время при герцоге Тосканском (с ним у семьи Гонзага были родственные связи), а тамошний двор ближе ко времени карнавала обычно перемещался из Флоренции в Пизу.

¹⁰ Текст оригинала письма см.: *Fenlon I. Correspondence relating to the early Mantuan performances // Claudio Monteverdi, Orfeo / Ed. by John Whenham*. Cambridge (a.o.): Cambridge Univ. Press, 1986. P. 167. В дальнейшем: Corresp.

¹¹ Corresp., p. 169. Выражение *ricerca troppo voci*, вроде бы, сходно переводится как «требует слишком много [напряжения] голоса», однако словоупотребление XVII века (например, повсюду в тексте трудов: *Bartoli D. Trattato del suono*. Roma, 1679; *Doni G.B. Lyra barberina*. 1632–1635) предполагает именно такую трактовку: «содержит слишком много нот» (см.: *Fenlon I. The Mantuan “Orfeo” // Claudio Monteverdi, Orfeo / Ed. by John Whenham*. Cambridge (a.o.): Cambridge Univ. Press, 1986. P. 187, примеч. 26). Подобный упрек уже к концу следующего века прозвучит, если верить свидетельствам, и в адрес музыки Моцарта. Так что Монтеверди мог бы первым в истории дать и всем известный ныне (моцартовский) ответ: «Ровно столько [нот], сколько нужно».

¹² И. Фенлон указывает лишь один источник, сообщающий об участии Ф. Рази в спектакле: *Eugenio Cagnani. Raccolta d'alcune rime di scrittori mantovani*. Mantova, 1612. P. 9; см.: *Fenlon I. The Mantuan “Orfeo” ...* P. 185.

¹³ В письме (от 28.10.1608) мантуанского посланника во Флоренции Габриеле Бертаццуоло своему патрону (герцогу Винченцо) сообщается о музыке на одном тамошнем банкете и среди певцов упоминается *quel Pretino che fece da Euridice nel Orfeo ...* — «тот священник, что исполнял роль Эвридики в Орфее ...» (см.: *Fenlon I. The Mantuan “Orfeo” ...* P. 4).

¹⁴ Подробнее см.: *Carter T. Singing Orfeo: On the Performers of Monteverdi's First Opera // Recercare*. Vol. 11 (1999). P. 75–118.

¹⁵ (Corresp., p. 172). Ученый поэт К. Феррари не преминул поочередно отметить у Стриджо владение основными законами искусства риторики и вникнуть в то, в чем сам был специалистом. О музыке же он высказался лишь в общих чертах, делая упор на самой драме. Получилось, что, на сегодняшний взгляд, он «проморгал» значение именно музыкального шедевра в неведомом жанре. Об этом писала В.Д. Конен, считая, что Феррари, упустив факт появления революционной вехи — музыкальной драмы — судил о ней с помощью привычных законов драмы стихотворной, подобно тому, как при появлении кинематографа критики судили о фильмах по критериям театра (*Конен В. Клаудио Монтеверди (1567–1643)*. М.: Советский композитор, 1971. С. 186–188). Вместе с тем, итальянская оперная публика, всегда следившая за появлением текстом по либретто, еще долгое время придавала особое значение качеству стихотворства и канонам использования в нем тех или иных версификаторских форм. Самобытность итальянской культуры сказалась и в этом.

¹⁶ Здесь Стриджо лишь отчасти следовал примеру первого мантуанского музыкального «Сказания об Орфее». Тогда, у А. Полициано отчаявшийся Орфей не только отказался от *feminile amor* («женской любви»), но и заявил о своем немедленном переходе к любви другой: *Da qui innanzi vo' cor e fior novelli, / la primavera del sesso migliore, / quando son tutti leggiadretti e snelli: / quest'è più dolce e più soave amore* («Иными здесь цветами буду встречен, / Первины пола лучшего срывая, / Что легкостью, изяществом отмечен. / И слаще, и милей любовь такая»). Перевод С.В. Шервинского).

¹⁷ Подробнее см.: *Fenlon I. The Mantuan “Orfeo” ...* P. 17–18.

¹⁸ Такие сравнения отчасти показаны, например, в статье Мауро Кальканьо: *Calcagno M. Monteverdi's parole sceniche; (paragraph 4: Monteverdi's alterations of the libretto) // Journal of Seventeenth-Century Music* 9, no. 1 (2003): par. 4.1–4.5; <http://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/Calcagno.html> (дата обращения: 03.08.2010).

¹⁹ Стилистические, исторические и прочие доводы в пользу этой версии изложены у Барбары Руссано Ханнинг: *Hanning B.R. The Ending of L'Orfeo: Father, Son, and Rinuccini // Journal of Seventeenth-Century Music* 9, no. 1 (2003) passim; <http://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/Hanning.html> (дата обращения: 03.08.2010).

²⁰ Брачным планам Мантуи и Савойи воспротивились (по своим причинам) Венеция и «Священная Римская империя германской нации» в лице Рудольфа II.

Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова)

ОРФЕЙ | МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ | КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ, | ПОКАЗАННОЕ В МАНТУЕ | В 1607 году и вышедшее в свет впервые. | [Посвящается] СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ ГОСПОДИНУ | ФРАНЧЕСКО ГОНЗАГА | Принцу Мантуанскому и Монферратскому и проч. | Напечатал в Венеции Риччардо Амадино. | M D C IX. [1609]

[Посвящение]

Сиятельнейший Господин, мой Высокочтимый Повелитель и Покровитель!

*Когда «Представлению об Орфее», уже показанному под покровительством В[ашего] В[ысочества] на тесной сцене Академии Очарованных (Academia de gl'Inuaghiti), выпадет появиться в грандиозном театре перед всем миром напоказ всему человечеству, то неразумно было бы запечатлеть на нем нечто иное, нежели достославное и счастливое имя В[ашего] Высочества. Посему всеподданнейше посвящаю его Вам, ибо Вы словно счастливая звезда благоприятствовали его рождению, и светлейшими лучами милости Вашей соблаговолите осчастливить его дальнейшую [сценическую] жизнь, кою лелею надежду благодаря Вашему Высочеству продлить, пока существует род человеческий. Прошу В[аше] Высочество воспринять этот знак моей преданности с величием, присущим Вашей душе и единящим с ней души всех, кто имел счастье общения с Вами. И сейчас, склоняясь в благоговейном поклоне перед В[ашим] Высочеством, молю Господа, чтобы все желания Ваши были удовлетворены.
Мантуя, 22 августа 1609.*

*Сиятельнейшего Вашего Высочества
Смирнейший и благодарнейший слуга
Клаудио Монтеверди*

PERSONAGGI – действующие лица

La Musica Prologo – Музыка, в Прологе
Orfeo – Орфей¹
Euridice – Эвридика²
Choro di Ninfe, e Pastori – Хор нимф и пастухов
Speranza – Надежда
Caronte – Харон³
Choro di Spiriti infernali. – Хор духов преисподней
Proserpina – Прозерпина⁴
Plutone – Плутон⁵
Apollo – Аполлон⁶
Choro de Pastori che fecero la moresca nel fine – Хор пастухов, представляющих в конце мореску

STROMENTI – Перечень инструментов

Duoi Graucembani – два клавесина. Далее при нотном тексте это написание уже не встречается, там дано другое: *Clauicembani* (р. 10–11, 32 и т.д.), *Clauicembano* (р. 27–29, 37 и т.д.), *Clauic.[embalo]* (р. 81 и т.д.).
Duoi contrabassi de Viola – две контрабасовые виолы. Здесь явно инструменты семейства виол, так как далее (р. 67) появляется обозначение *contrabasso de Viola da gamba*.
Dieci Viole da braccio – десять скрипок. Имеется в виду консорт из инструментов скрипичного семейства, включая альт и виолончель⁷.
Vn' Agra doppia – двойная арфа (то есть, арфа с добавлением второго ряда струн, настроенных на альтерированные ступени звукоряда). Далее в нотном тексте арфа упоминается и во множественном числе.
Duoi Violini piccoli alla Francese – две малые скрипки французского образца. Инструмент, транспонирующий на октаву выше, в отличие от немецких терцовый и квартовый скрипок – *Terzgeige, Quartgeige*⁸.
Duoi Chitaroni – два китаррона (басовые лютни с общей длиной корпуса и шейки до 2 м). Однако во Втором действии после реплики хора *Dunque fa degno Orfeo* в ритурнеле требуется три китаррона, а в инструментальном вступлении к Пятому действию заняты «китарроны и четвероны (басовые цистры)», т. е. не менее четырех инструментов такого плана.
Duoi Organi di legno – два органа-позитива с деревянными (лабиальными) трубами.
Tre bassi da gamba – три басовые виолы.
Quattro Tromboni – четыре тромбона. Но далее (р. 70, хор духов) их требуется пять.
Vn Regale – регаль (в «синфонии», вводящей в Третье действие, предписаны *Regali*, т. е. во множественном числе).
Duoi Cornetti – два корнета (цинка).

Vn Flautino alla Vigesima seconda – флейта-сопранино (малая флейта), букв.: «флейточка [с диапазоном, построенном] на двадцать второй [ноте]», то есть, по-видимому, вверх от **g**" – 22-й ступени от **G**, нижнего тона соответствующей звуковой системы. Именно так диапазон Sopranino представлен и у Преториуса в его *Syntagma musicum* (том II: De organographia, часть 2, глава 4, табл. VI).

Vn Clarino con tre trombe sordine – труба-кларино и три трубы с сурдинами. Выписанная партитура инструментального вступления, (Toccata), однако, помимо дискантовой партии Clarino (видимо, в строе in D, если прочие играют с сурдинами) содержит еще четыре партии (Quinta, Alto e basso, Vulgano, Basso) в функциях, соответственно, принципала и баса⁹. Предполагается также, что под Basso здесь у Монтеверди подразумевается тромбон. Во всяком случае, в инструментальной ремарке к Токкате у него предписана игра на всех инструментах (tutti li stromenti), поэтому участие тромбонов в любом случае задано само собой¹⁰.



Toccata che si suona auanti il leuar de la tela tre volte con tutti li stromenti & si fa vn Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine («Токката. Играется трижды всеми инструментами перед поднятием занавеса, и при желании играть с сурдинами получится на один тон выше¹¹»).

[Токката]

RITORNELLO [Ритурнель, пятиголосная инструментальная тема аллегорической фигуры Музыки, поющей строфы Пролога].

ПРОЛОГ

МУЗЫКА (Dal mio permesso amato)

От берегов любимого Пермесса¹²

Иду я к вам, о славные герои
Кровей благородных царских.

О вас гласит молва,
О ваших подвигах всего не спеть,
Ведь их число несметно.

RITORNELLO [ритурнель]

Я Музыка сама,
Звучаниям нежным моим
Под силу усмирить смятенные сердца.
Захочу – и гневом праведным,
Захочу – любовью
Воспламеню холодные умы.

RITORNELLO [ритурнель]

Под звуки лиры золотые
Я пением способна
Слух смертных усладить порой
И полнозвучием гармоний
Небесной лиры
Земные души ободрить.

RITORNELLO [ритурнель]

Теперь хочу поведать об Орфее,
Он пением зверей увещевал
И преисподнюю мольбами покорил.
Навечно славен он
На Пиндосе¹³ и Геликоне.

RITORNELLO [ритурнель]

Когда чередую песни свои, –
То бойко, то грустно пою, –
Не шелохнется пташка,
Слыша стенания эти.
И больше не бьются волны о берег,
И все ветерки на пути замирают.

RITORNELLO [ритурнель]

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ПАСТУХ (In questo lieto e fortunato giorno)

Какой счастливый, светлый день настал!
Покончено со всеми муками любви,
Что Полубога нашего терзали. Споем, о пастухи,
Пусть нежно льется пение,
Наладим голоса под стать Орфею.

Отныне милосердия исполнена
Дивной Эвридики непреклонная душа.
Отныне счастлив наш Орфей,
Прильнув к ее груди, а раньше
Он рощи оглашал и вздохами, и плачем.

И вот – счастливый, светлый день настал,
Покончено со всеми муками любви,
Что Полубога нашего терзали. Споем, о пастухи,
Пусть нежно льется пение,
Наладим голоса под стать Орфею.

Questo Canto fu concertato al suono de tutti gli stromenti
(«Эта песнь исполнялась в сопровождении всех инструментов»)

ХОР [нимф и пастухов] (Vieni Imeneo, deh vieni)

Явись, Гименей¹⁴, явись нам,
Пусть твой блеск воссияет,
Словно Солнце на восходе,
Принесет новобрачным
Дни лучезарные
И отринет прочь
Ненасыть и тени
Печалей и мук.

НИМФА (Mvse honor di Parnaso)

Музы, слава Парнаса,
Любимицы небес,
И утешение высокое
Сердец смятенных,
Ваших лир звучания
Разрывают пелену
Мрачных облаков.
Мы же ныне милостей
Для нашего Орфея
У Гименея просим
Под звуки струн настроенных.
Да сольется пение ваше
С нашей игрою в лад.

ХОР

Questo Balletto fu cantato al suono di cinque Viole da braccio, tre Chittaroni, duoi Clauicembani, vn' Arpa doppia, un contrabasso de Viola & un Flautino alla vigesima seconda («Этот Балетто пелся под игру пяти скрипок [пяти инструментов скрипичного семейства, скорее всего, скрипок и альтов], трех китарронов, двух чембало, одной двойной арфы, одной контрабасовой виолы и флейты-сопранино»).

[НИМФЫ, ПАСТУХИ] (Lasciate i monti, lasciate i fonti)

Горы покиньте и речки покиньте,
Дивные резвые нимфы,
И на нашей поляне
В пляс пуститесь,
Изящно вскидывайте ножи.

Любуется солнце
На ваши каролы,
Что много прелестней
Вокруг луны кружений
Звезд в небесном хороводе
Во тьме кромешной.

Горы покиньте и речки покиньте,
Дивные резвые нимфы,
И на нашей поляне
В пляс пуститесь,
Изящно вскидывайте ножи.

Пора цветами украсить
Локоны новобрачных,
Отныне окончены муки
Желаний, томлений,
Счастьем утештесь своим.

RITORNELLO [Ритурнель]

ПАСТУХ (Ma tu, gentil cantor)

А ты, певец наш дивный,
До слез не раз растрогал
Когда-то природу вокруг,
Так что ж теперь под звуки
Славной лиры
Не побудишь разыграть
Долины и пригорки?
Заветом сердца твоего
Пусть радостная песня
Нам о любви поведает.

ОРФЕЙ (Rosa del ciel, vita del mondo).

Роза небес, жизнь мироздания,
Достойный потомок Того,
Кем держится вселенная,
О солнце, ты все объемишь
И видишь все с высот
Своих кружений звездных.
Скажи мне –
Видала ли кого счастливее меня,
Влюбленного, кто радостнее всех?
Озарился счастьем день,
Когда тебя, любимая, увидел.
А еще счастливей час,
Когда я вздыхал по тебе,
Ведь после вздохов моих
Ты мне ответила вздохом.
Но верхом счастья стал тот миг,
Когда ты руку нежную свою
В знак верности мне протянула.
Будь много сердец у меня,
Как звездных очей в ясном небе,
Как зелени дивных холмов
В апреле и мае,
Они бы наполнились все
И все трепетали восторгом,
Таким, как сегодня во мне.

ЭВРИДИКА (Io non diró qual sia Nel tuo gioir)

Нет слов при виде радости твоей,
Орфей, чтоб радость высказать мою,
Ведь сердце больше не со мной –
С тобой оно и заодно с Любовью.
Так спроси его, коль услышать желаешь,
Как ликует, как радо оно и как любит.

[ХОР]

(Lasciate i monti, lasciate i fonti)
Горы покиньте и речки покиньте,
Дивные резвые нимфы,
И на нашей поляне
В пляс пуститесь,
Изящно вскидывайте ножи.

Любуется солнце
На ваши каролы,
Что много прелестней
Вокруг луны кружений
Звезд в небесном хороводе
Во тьме кромешной.

RITORNELLO [Ритурнель]

ХОР (Vieni Imeneo, deh vieni)

Явись, Гименея, явись нам,
Пусть твой блеск воссияет,
Словно Солнце на восходе,
Принесет новобрачным
Дни лучезарные
И отринет прочь
Ненасье и тени
Печалей и мук.

ПАСТУХ (Ma s' il nostro gioir)

Но если наш восторг
Исходит из небес,

Как все вокруг,
Что только попадется,
Дано от неба,
То лучше мы воскурим
Фимиам благоговейно
И жертву воздадим.
Пускай же каждый в храм
Стопы направит
И вознесет Тому молитву,
Чьей десницей держится весь мир.
Пускай как можно дольше
Хранится счастье наше.

RITORNELLO [Ритурнель]

ХОР¹⁵ [три различных вокальных ансамбля
с инструментальным басом и пятиголосный мадригал]
(Alcun non sia che disperato)
Нельзя в отчаяние впадать,
Добычей для печали став,
Хоть осаждает нас порой
Всевластно скорбь,
Завладевая жизнью нашей.

RITORNELLO [Ритурнель]

После того, как злая туча, чреватая
Бураном черным, в ужас мир повергла,
Еще ярче простирает солнце светлые лучи.

RITORNELLO [Ритурнель]

После крепких морозов убогой зимы
Весна все луга наряжает цветами.

[Пятиголосный мадригал]

Вот он, Орфей, недавно для него
Питьем служили слезы, пищей — вздохи:
Сегодня он такой счастливый,
Что не в чем более ему нуждаться остро.

SINFONIA¹⁶.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

ОРФЕЙ (Ecco pur ch' a voi ritorno)

Вот и вновь я с вами вместе,
Рощи милые, любимые луга,
Солнцем нашим озаренные,
Лишь вы мою ночь обращаете в день.

Questo Ritornello fu suonato di dentro da vn Clauicembano, duoi Chitaroni, & duoi violini piccioli alla Francese («Этот Ритурнель игрался из-за сцены на клавишине, двух китарронах и двух малых скрипках французского образца»).

RITORNELLO [Ритурнель]

ПАСТУХ (Mira, ch' a se n' alletta)

Взгляни, Орфей, как манят нас
Те заросли тенистые,
Вот и блеск своих лучей
Расточает Феб с небес.

RITORNELLO [Ритурнель]

[Второй пастух] (Su quel' herbosa sponda)

На берегу зеленом
Сойдемся, и на все лады

Мы будем вторить голосами
Журчанью волн.

Questo Ritornello fu sonato da duoi Violini ordinarij da braccio, vn Basso de Viola da braccio, vn Clauicembano, & duoi Chitarroni («Следующий ритурнель играли две обычные скрипки, один бассо де виола да браччо [=виолончель], клавишину и два китаррона»).

RITORNELLO [Ритурнель]

ДВОЕ ПАСТУХОВ (In questo prato adorno)

Vn Clauicembano & vn Chittarrone («[Пастухов сопровождают]
клавишину и китаррон»)
Здесь на лугу пригожем
Все божества лесные
Стекаются порою,
Забавы затевают.

RITORNELLO [Ритурнель]

(Qui Pan, Dio de' Pastori)

Здесь Пана, бога пастухов
Порой слышны стенанья —
И в них воспоминанья
Любви его несчастной.

RITORNELLO. Fu sonato di dentro da duoi Chitaroni vn Clauicembano, & duoi Flautini. («РИТУРНЕЛЬ. Игрался из-за сцены двумя китарронами, клавишином и двумя малыми флейтами»)

ДВОЕ ПАСТУХОВ (Qui le Napee vezzose)

Здесь дивные напеи¹⁷
Ватагой расцветали
И нежными перстами
С кустов срывали розы.

RITORNELLO [Ритурнель]

ХОР (Dunque fa degno Orfeo)

Так удостой, Орфей,
Звучаний лиры
Эти поля, где веет
Ветерок ароматом савским¹⁸.

Fu sonato questo Ritornello di dentro da cinque Viole da braccio, vn contrabasso, duoi Clauicembali & tre chitarroni («Играли этот [следующий] ритурнель из-за сцены пять скрипок, контрабас, два клавишина и три китаррона»)

RITORNELLO [Ритурнель]

ОРФЕЙ (Vi ricorda o bosch' ombrosi)

Рощи тенистые, помните
Долгие, горькие муки мои,
Когда даже камни на стоны
Мне отзывались, жалея меня?

RITORNELLO [Ритурнель]

(Dite, all'hor non vi sembrai)

Молвите, вам не казался ли я
Безутешней всех на свете?
Вот и тон поменяла Фортуна¹⁹,
Обратила мой стон в ликованье.

RITORNELLO [Ритурнель]

(Vissi già mesto e dolente).

Жил когда-то в печалях и скорби,
Мне теперь ликовать, а страдания
Все, что вынес за долгие годы,
Тем дороже теперь мне в блаженстве.

RITORNELLO [Ритурнель]

(Sol per te bella Euridice)

Только ради тебя, Эвридика,
Муки прежние благословляю;
После печали тем слаще живется,
После напастей и счастье полней.

ПАСТУХ (Mira deh mira Orfeo)

Взгляни же, взгляни, Орфей,
Как вокруг повсюду
Леса ликуют, луга ликуют.
Еще раз плектром золотым взмахни,
Наполни воздух негой в дивный день.

ВЕСТНИЦА [Сильвия]

Vn organo di legno & vn Chit. («[Ее сопровождают] орган-позитив и кит[аррон]»)

(Ahi, caso acerbo!)

Ах, тяжкое горе!
Ах, судьба жестокая и злая!
Ах, несправедные звезды!
Ах, коварное небо!

ПАСТУХ

Vn Clavic. Chitar. & Viola da brac[c]io («[В сопровождении] клавес[ина], китар[рона] и скрипки»)

(Qual suon dolente il lieto di perturba?)
Чей скорбный голос омрачает праздник?

ВЕСТНИЦА (Lassa, dunque, debb' io)

Увы, неужто мне придется,
Пока Орфей своей игрою тешит небо,
Вестью пронзить ему сердце?

ПАСТУХ (Questa è Siluia gentile)

Это милая Сильвия,
Прелестная подруга
Прекрасной Эвридики.
Но что за скорбный взор?
Что приключилось? О, всевышние боги,
Нас не лишайте доброго вашего взгляда.

ВЕСТНИЦА (Pastor lasciate il canto)

Пастух, оставьте пение,
Отныне болью все веселье обернулось.

ОРФЕЙ (D'onde vieni?)

Откуда ты?
Куда идешь? Нимфа, с чем пришла?

ВЕСТНИЦА (A te ne vengo Orfeo)

К тебе иду, Орфей,
Несчастной вестницей
Беды самой страшной
И самой злосчастной.
Прекрасная Эвридика...

ОРФЕО (Ohimè che odo?)

Увы, что слышу?

ВЕСТНИЦА (La tua diletta sposa è morta)

Любимая твоя супруга погибла.

ОРФЕЙ (Ohimè)

Горе мне.

ВЕСТНИЦА (In vn fiorito prato).

По цветущему лугу она
С подругами своими
Гуляя, цветы собирала,
Чтобы локоны венком украсить.
Но вдруг змея коварная,
Что в траве притаилась,
Зубами ядовитыми ей в ногу впиалась.
И тут внезапно
Дивный лик побледнел, а в очах ее
Погас тот блеск, что солнцу вызовом бывал.
И все мы в страхе и печали
Ее обступили, пытались взывать
К душе ее оцепеневшей
Водой холодной и силой заклинаний,
Но тщетно все, увы.
Приоткрыла было очи потухшие
И, к тебе, Орфей, взывая,
Вздыхнув глубоко,
Угасла на моих руках. А я осталась
Со страхом и жалостью в сердце.

[ПЕРВЫЙ] ПАСТУХ (Ahi caso acerbo)

Ах, тяжкое горе!
Ах, судьба жестокая и злая!
Ах, несправедные звезды!
Ах, коварное небо!

[ВТОРОЙ] ПАСТУХ (A l'amara nouella)

При этой страшной вести
Несчастный наш, что камень, онемел,
Он от избытка горя горевать не может.
Должно быть сердце тигра иль медведя
У того, в ком нет сочувствия к беде твоей,
Супруг несчастный, любви своей лишенный.

ОРФЕЙ

Vn organo di legno & un Chitarone («[Сопровождение:] орган-позитив и китаррон»)

(Tu se' morta mia vita ed io respiro)

Погибла ты, о жизнь моя, а я дышу?
Покинула меня,
Да, ты ушла, пропала
Безвозвратно, а я остался?
Нет! Если в песне сила есть,
Отправлюсь непременно я в глубины бездны,
Царю теней смягчу, утихомирю сердце,
Тебя навстречу звездам выведу.
А если откажет мне злая судьба,
С тобой останусь я в объятьях смерти.
Прощай, земля! Прощайте, небеса! Прощай и солнце!

ХОР²⁰ (Ahi caso acerbo)

Ах, тяжкое горе!
Ах, судьба жестокая и злая!

Ах, неправедные звезды!
Ах, коварное небо!
Смертный лучше пусть не верит
Счастью брэнному и зыбкому,
Ведь прочь оно бежит, и в жизни часто
С большой вершиной рядом зияет пропасть.

ВЕСТНИЦА (Ma io ch'in questa lingua)
А я что? Ведь из уст моих
Речь пронзила душу
Влюбленного Орфея, как ножом.
Я пастухам и нимфам ненавистна,
Я ненавистна и самой себе. Где скрыться мне?
Как птица ночная, укроюсь от солнца навек,
В пещере одинокой проживу, как мне печаль подскажет.

SINFONIA (Пятиголосная инструментальная интермедия)

CHORO. *Duoi Pastori cantano al suono del Organo di legno, & vn Chittarone* («ХОР. Два пастуха поют в сопровождении органа-позитива и гитаррона»)
(Chi ne consola ahi lassi?)
Кто даст нам утешенье, ах увы?
Иль кто дарует для очей
Живительный источник слез,
Дабы оплакивать, как подобает,
Утрату в скорбный день,
Что весело начался и тем печальней ныне?
Сегодня злая буря загасила
Два главных светоча всех наших роц —
И Эвридику, и Орфея.
Ее змея повергла. Его, увы, сразило горе.

[ПЯТИГОЛОСНЫЙ ХОР]
(Ahi, caso acerbo!)
Ах, тяжкое горе! Ах, судьба жестокая и злая!
Ах, неправедные звезды! Ах, коварное небо!

[ПЕРВЫЙ И ВТОРОЙ ПАСТУХИ]
(Ma doue ah doue hor sono)
Но где же, ах, где же
Несчастной нимфы
Прекрасные, холодные останки?
В них пристанище достойное
Избрала ее дивная душа,
Что ныне покинула ее во цвете лет.
Пойдем же пастухи, пойдем,
Исполняясь жалости, найдем ее
И горькими слезами
Почести достойные
Останкам бездыханным воздадим.

[ПЯТИГОЛОСНЫЙ ХОР]
(Ahi, caso acerbo!)
Ах, тяжкое горе! Ах, судьба жестокая и злая!
Ах, неправедные звезды! Ах, коварное небо!

RITORNELLO [Ритурнель из Пролога, тема Музыки].

SINFONIA (Восьмиголосная инструментальная интермедия —
связка к Третьему действию)

Qui entrano li Tromb. Corn[etti] & Regali, & tacione le Viole da brac[c]io, & Organi di legno Clauacem. & si muta la S[c]jena («Здесь вступают тромб[оны], корн[еты] и регали, и замолкают скрипки и органы-позитивы, клавесин, и сменяются декорации»).

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ [Орфей у преддверия Аида]

ОРФЕЙ (Scorto da te mio Nume)
Ведомый вдаль тобой,
Богиня моя Надежда, —
Одна ты скорбным смертным благодать, —
Достиг я, наконец,
Края скорбного и мрачного,
Куда не проникает солнца луч.
Ты, путеводная сподвижница моя,
Путем неведомым и странным
Ведешь мой шаг нетвердый и дрожащий,
Еще сегодня я надеюсь
Увидеть благостные очи,
Что взору моему одни даруют день.

НАДЕЖДА (Ecco l'atra palude, ecco il nochiero)
А вот и топь зловещая, вот перевозчик,
Нагие души свозит он на дальний берег,
Где у Плутона царствие теней бескрайнее.
А там, вдали от темных вод, и за рекой,
В том поле плача и скорбей
Сокрыла счастье все твое жестокая судьба.
Спасет тебя теперь отвига сердца и дар певца.
Тебя вела сюда я, но дальше мне нельзя
С тобой идти: закон суровый запрещает,
Закон, начертанный железом на скале
У страшного порога преисподней,
И грозный знак его в речении этом:
«Входящие, оставьте все надежды»²¹.
Но если сердцем ты решился
Стопы направить в град печалей²²,
Тебя покину я проворно и вернусь
В свое пристанище привычное.

ОРФЕЙ (Doue ah doue te'n vai)
Куда, ах, куда удаляешься,
Ты, утешение сердцу последнее?
Ведь недолго осталось,
И пристань видна после дальних скитаний!
Зачем ты уходишь, меня покидаешь, увы мне,
На этом пути роковом?
На чью доброту уповать мне, вперед продвигаясь?
Ведь ты покинула меня, желанная Надежда.

Caronte canta al suono del Regale («Харон поет в сопровождении регалия»).

[ХАРОН] (O tu ch'innanzi mort'a queste riue).
О ты, что к этим берегам до часа смертного
Проник, прерви свой шаг, о дерзкий,
Нельзя же смертным проплывать по этим водам,
И пребывать нельзя живому среди мертвых.
Стой! А вдруг ты моему сеньору враг,
И Цербера²³ задумал отстранить от врат Тартара²⁴
Или похитить у царя любимую супругу²⁵,
Охваченный желанием бесстыдным в сердце?
Умерь безумный пыл. Ко мне проникнуть в лодку

Я никогда не дам телесному созданию,
Ведь на моей душе обиды стародавней
Хранится тяжесть и справедливый гнев²⁶.

SINFONIA – (Пятиголосная инструментальная интермедия).

Orfeo al suono del Organo di legno, & vn Chitarrone, canta vna sola de le due parti («Орфей в сопровождении органа-позитива и китаррона²⁷ поет одну из [выписанных здесь] партий»).

[ОРФЕЙ] (Possente Spirto e formidabil nume)²⁸.
Могучий дух и грозный бог²⁹,
Да, без тебя до берега добраться
Душа, покинувшая тело, не посмеет.

Нет, не живой я, нет, ведь жизни лишена
Жена любимая моя; меня лишили сердца,
А как смогу без сердца жить?

К ней путь ведет через кромешный мрак
Не в преисподнюю, ведь где бы ни была
Такая красота – там вечно рай.

Да, я Орфей, вослед за Эвридикой
По этой темной пустоши иду,
Где смертный никогда не проходил.

О лучезарный свет очей моих,
Один твой взгляд меня вернуть способен к жизни,
Ах, кто меня утешит в муках?

Furno sonate le altre parti da tre Viole da braccio, & vn contrabasso de Viola tocchi pian piano («Прочие партии [в сопровождении пению Орфея] игрались тремя виолами да браччо [две скрипки и альт], а контрабасовая виола играла совсем тихо»).

Лишь ты, бог благостный, помочь мне можешь,
А страх оставь: при златогласной лире
Оружие в руках моих – лишь звон струны.
Пред ним потуги душ суровых тщетны.

ХАРОН (Ven mi lusinga alquanto).
Мне льстят слегка и сердце веселят,
Безутешный певец, твои песни и плач.
Но далека, ах, далека от сердца моего
Любая жалость – чувство, недостойное меня.

ОРФЕЙ (Ahi suenturato amante).
Ах я несчастный влюбленный!
Неужели мне надеяться нельзя,
Что мольбу мою услышат обитатели аида?
И, как блуждающая тень незахороненного тела,
Лишен я буду и небес и бездны?³⁰
Желает так жестокая судьба,
чтоб среди ужасов смерти,
вдали от тебя, мое сердце,
взывал бы к тебе понапрасну
и весь изошел бы в мольбе и стенаньях.
Верните счастье мне,
Верните счастье мне,
Верните счастье мне, Таргара боги!

Questa Sinfo. si sonò pian piano, con Viole da braccio, vn Org. di leg. & vn contrabasso de Viola da gamba («Следующая Синфо[ния] предельно тихо игралась на виолах да браччо [здесь: альт и виолончели], Орг[ане-позитиве] и на контрабасовой виоле»).

SINFONIA

Orfeo canta al suono del Organo di legno solamente («Орфей поет только в сопровождении одного органа-позитива»)

[ОРФЕЙ] (Ei dorme e la mia cetra)
Заснул он! Если моя лира
Не может вызвать жалость
В сердце его черством,
То пусть хотя бы сна не смогут избежать
При пении моем его глаза.
И что теперь, к чему мне медлить?
Пора мне на берег другой, раз помешать мне некому.
Поможет мужество, когда мольбы напрасны.
Везенье – это дивный времени цветок,
Который нужно вовремя сорвать.

Qui entra nella barca e passa cantando al suono del Organo di legno («Тут он входит в лодку и, трогаясь с места, поет под звуки органа-позитива»)

А между тем потоки горькие все льются из очей,
Верните счастье мне,
Верните счастье мне,
Верните счастье мне, Таргара боги!

SINFONIA a 7 («СИНФОНИЯ для 7 [партий, не считая баса]»).
Coro de spirti, al suono di vn Reg[ale] Org[ano] di legno, cinque Tromb[oni] duoi Bassi da gamba, & vn contrabasso de Viola («Хор духов [преисподней] сопровождают регаль, орган-позитив, пять тромбоннов, две басовые виолы и контрабас»).

[ХОР (МАДРИГАЛ) ПОДЗЕМНЫХ ДУХОВ]
Начинанье человека зря не пропадает,
И природа ополчиться на него не сможет.
Он среди зыбких равнин
Вспахал бугристые поля и семена засеял
Своих трудов и урожаем собрал златой,
Дабы отныне память
О славе его жила.
Ради него молва развязала язык,
Ведь море он на утлом судне покорил
И на смех поднял ярость ветров северных и южных.

SINFONIA a 7 («СИНФОНИЯ для 7 [партий, не считая баса]»).

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

ПРОЗЕРПИНА (Signor quel infelice)
Мой господин, вон тот несчастный,
Что по урочищу смерти бескрайнему
Бродит, зовя Эвридику,
Да ты и сам недавно слышал
Его тихие жалобы в пении.
Он сострадание в сердце моем разбудил,
Так что я вновь тебе просьбу несую:
Благоволи к его мольбе
Своим божественным величием.
Ах! Если от очей моих
Нега любви на тебя нисходит,
Если пленяет отсвет лика моего,
Что ты небом нарек, да поклялся,
Что не завидуешь Юпитера судьбе,
Тебя заклинаю я пламенем,

Что зажег Амур в душе твоей великой,
Верни Эвридику, дозволяй ей вновь
Вкушать восторги дней,
Как прежде, песнями и праздниками полных,
Утешь стенания несчастного Орфея³¹.

ПЛУТОН (*Benche seuero & immutabil fato*)
Хотя суровая и непреклонная судьба
Твоим желанием противится, любимая супруга,
Однако отказать нельзя
Такой красе, с такой мольбой соединенной.
И дорогую Эвридику
Вновь обретет Орфей, запрету роковому вопреки.
Но прежде чем он ноги унесет из преисподней,
Не обратит он на нее нетерпеливый взор свой,
Иначе навечно к урате
Единственный взгляд приведет.
Я так решил. Повсюду в царстве
Пусть слуги возвестят мое велье.
Дабы о нем узнал Орфей
И услышала Эвридика³²,
Да не надеялся б никто на измененье.

Vn spirito del coro. Vn tono più alto («Первый подземный» дух из хора. Тоном выше») [ДУХ] (*O degli habitator de l'onde eterne*)
О царь могучий всех обитателей
Сих вечных волн³³,
Твой знак — уже закон для нас,
Искать же сокровенную причину
Твоих велений не пристало нам.

Vn altro spirito del coro («Другой дух из хора»). [ВТОРОЙ ДУХ] (*Trara da quest'orribili cauerne*)
Неужто выведет из тех пещер зловещих
Орфей свою супругу, прибегнет к силе разума
И не одержит верх над ним горячность юности?
И не забудет он сурового зарока?

ПРОЗЕРПИНА (*Quali gratie ti rendo*)
Как мне тебя благодарить,
Когда столь щедрым даром
Ответил на мои мольбы, о Господин мой добрый?
Благословен да будет день, когда тебе я полюбилась,
Когда похитил ты меня столь милой хитростью,
Ибо, к великому счастью,
Теряя солнца свет, я обрела тебя.

ПЛУТОН (*Tue soauì parole*)
Слова твои ласкают
И давнюю рану любви
Живят мне в сердце.
Так и душа твоя пусть больше не стремится
К небесным радостям,
Чтоб ты супружеское ложе не покинула.

Coro de Spiriti à cinque («Хор духов на пять голосов») [ХОР ДУХОВ] (*Pietade oggi & Amore*).
Сегодня состраданье и любовь
Торжествуют в преисподней.

[ДУХ ИЗ ХОРА]³⁴ (*Ecco il gentil cantore*)
А вот и достойный певец
Жену свою наверх выводит,
Навстречу небу.

RITORNELLO [Ритуфель-трио с выписанными партиями двух скрипок (*Violino*) и баса].

ОРФЕЙ (*Qual honor di te fia degno*)
Какие почести тебе воздать,
Всесильная лира моя?
Ты в царстве Тартара смогла
Умы жестокие смягчить.
RITORNELLO [Ритуфель-трио]

ОРФЕЙ (*Luogo haurai*)
Теперь ты место обретешь
Средь чудных образов небесных,
Там звезды под звучания твои
Кружиться станут в танце, то тихо, то живей.
RITORNELLO [Ритуфель-трио]

Segue Orfeo («Орфей продолжает») [ОРФЕЙ] (*Io per te felice a pieno*)
И осчастливленный тобой,
Я вновь увижу лик любимой,
Склонюсь на девственную грудь
Избранницы моей сегодня.
Но пока я пою, кто уверит меня,
Что она мне вослед идет? Кто же скрыл
Милых глаз лучезарность?
Вдруг это завистью объятые
Боги преисподней,
Дабы сполна лишить меня блаженства,
Мешают взором встретиться
С очами дивными и светлыми,
Что счастьем озарят при взгляде?
И почему трепещет сердце?
Когда Плутон мне не велит, велит Любовь.
Да, богу более могучему,
Людей и богов победителю
Я подчиниться должен.

Qui si fa strepito dietro la tela («Из-за занавеса доносится шум»).

Segue Orfeo cantando nel Clavicembano Viola da braccio, & Chitarone («Орфей продолжает петь в сопровождении клавесина, виолы да браччо [видимо, здесь виолончель, как далее на словах *Ma qual Eclissi*] и китаррона»).

[ОРФЕЙ] (*Ma che odo?*)
Но что слышу? Горе мне!
Вдруг там во всеоружии за мной
Со злобой фурии влюбленные
Мою любимую отнимут тотчас?
Неужто уступлю?

Qui si volta Orfeo, & canta al suono del Organo di legno («Здесь Орфей оборачивается и поет в сопровождении органа-позитива»).

[ОРФЕЙ] (*O dolcissimi lumi*)
О сладостные очи, теперь я вижу вас,
Теперь я...

Qui canta Orfeo al suono del Clavicembalo Viola da braccio basso, & vn chitar[rone] («Здесь Орфей поет в сопровождении клавесина, виолончели и китаррона»)

[ОРФЕЙ] (Ma qual Eclissi ohime v'oscura)
Но что за тьма вас омрачила? Горе мне!

ДУХ (Rott' hai la legge)
Попрал закон ты
И недостоин милости.

ЭВРИДИКА (Ahi vista troppo dolce)
Ах! Образ твой, родной безмерно,
Теперь безмерно тяжкий!
Что ж — за безмерную любовь меня теряешь ты?
А я, несчастная, теряю дар
Наслаждения светом и жизнью,
И вместе с ним — тебя, супруг мой,
А ты всех благ дороже.

Vn Spirito del coro canta («Поет дух из хора»)
[ДУХ] (Torn'a l'ombre di morte)
Возвратись под тени смерти,
Горемыка Эвридика,
И не надейся вновь увидеть звезды,
Ведь бездна ада навсегда глухи к твоим мольбам.

ОРФЕЙ (Doue ten vai, mia vita?)
Куда же ты, о жизнь моя?
Я за тобой последую!
Но кто же преградил мне путь?
О ужас! Сон или бред во мне?
И что за сила тайная из этой жути
Из жути столь желанной
Несет, ведет меня желанью вопреки
На свет, столь ненавистный?

SINFONIA a 7
(«СИНФОНИЯ для 7 [партий, не считая баса]»).

ХОР [МАДРИГАЛ] ДУХОВ (E la virtute vn raggio)
Добродетель — это луч красоты небесной,
Суть души, и только в ней благостная ценность.
Ей разрушительность времен
Не страшна, и даже более:
Она с годами в человеке много ярче.
В аду Орфей победил, но потом
Побежден был своими страстями.
Вечной славы достоин лишь тот,
Кто над собой победу одержал.

SINFONIA a 7 («СИНФОНИЯ для 7 [партий, не считая баса]»).

Tacciono li Cornetti, Tromboni & Regali, & entrano a sonare a presente Ritornello, le viole da braccio, Organi, Clauicembani, contrabasso, & Arpe, & Chitaroni, & Ceteroni, & si muta la S[c]jena («Корнеты, тромбоны и регали замолкают, а виолы да браччо [т.е. скрипки, альты и виолончели], органы-позитивы, клавишины, контрабас и арфы, и китарроны, и четероны³⁵ вступают со следующим ритурунелем; декорации сменяются»).

RITORNELLO (Пятиголосный ритурунель на теме Музыки из Пролога).

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Duoi organi di legno, & duoi Chitaroni concertono questo Canto sonando l'uno nel angolo sinistro de la S[c]jena, l'altro nel destro («Эту песнь исполняют в ансамбле два органа-позитива и два китаррона, при этом один играет в левом углу сцены, а другой — в правом»)

ОРФЕЙ (Qvesti i campi di Traccia)
Вот они, фракийские поля и вот то место,
Где сердце мне пронзила скорбью
Недобрая весть.
Теперь надежды больше нет,
И не вернуть мне ни мольбой,
Ни плачем и ни вздохом любовь мою.
Взывать могу лишь к вам,
О рощи милые. Когда-то мне
Вы утешеньем были в муках,
И небесам угодно стало,
Чтоб вы со мною тосковали
Под стать тоске моей.
О горы, вы скорбели, и вы рыдали, скалы,
Из-за ухода солнца нашего.
И я навек слезами изольюсь.
Навеки предамся и скорби, и плачу!

ЭХО (Hai pianto)
... и плачу!

ОРФЕЙ (Cortese Eco amorosa)
Эхо! Добрая, милая нимфа,
Ты тоже безутешна
И ты меня в моей тоске утешить хочешь.
Пускай глаза мои от плача родниками стали,
Но я в беде глубокой, тяжкой
Не нарыдаюсь вдоволь!

ЭХО (basti)
...вдоволь!

ОРФЕЙ (Se gli occhi d'Arg'hauessi)
Будь очи Аргоса³⁶ моими,
Хоть морем слез они бы изливались,
Их плач не шел бы вровень с болью той!

ЭХО (hai)
... ой!

ОРФЕЙ (S' hai del mio mal pietà)
Коль снизошла к моей беде, тебя благодарю
За доброту твою. Но вот пока взываю,
Зачем ты отвечаешь мне остатками словес?
Верни сполна мои стенанья.
Но ты, душа моя! Коль суждено вернуться
Твоей холодной тени к родным полянам,
Прими последние хваленья.
Ведь пение и лиру посвящаю я тебе,
И так на сердца моего алтарь
Я дух свой в жертву приношу.
Ты красотой и мудростью блистала,
И небо отдало тебе свои щедроты,

Других оно одаривало скупю.
Хвалы на всех наречиях достойна ты.
В твоём красивом теле еще красивее душа,
Гордыни меньше всех, а чести больше.
Горды иные донны и неверны,
А к любящим — жестоки, переменчивы.
В них нет ни разума, ни мыслей благородных,
Не удостоились похвал поступки их по праву.
Да не случится так, что ради женщины дурной
Пронзит Амур мне золотой стрелой сердце³⁷.

* * *

SINFONIA (Пятиголосная пьеса без указания конкретных инструментов).

Apollo discende in una nuvola cantando («На облаке спускается Аполлон и поет»)

АПОЛЛОН (Perch' a lo sdegno & al dolor impredda)

Зачем предался гневу и печали
Столь тяжко, сын мой?
Нет, не по зову сердца благородного
Становишься рабом своих страстей.
Позора и опасностей угрозу
Я вижу над тобой,
А потому пришел на помощь.
Послушайся меня и обретешь почет и жизнь.

ОРФЕЙ (Padre cortese al maggior vopo arrivi)

Отец мой добрый, ты в нужный миг явился:
В пределы скорби и отчаяния
Меня любовь и гнев повергли.
Я пред тобой! Готов внимать речам твоим,
Отец небесный мой, теперь свою поведай волю.

АПОЛЛОН (Troppo troppo gioisti)

Много, много наслаждался ты
Радостной порой своей,
А теперь скорбишь без меры
От суровой, горькой доли.
Еще неведомо тебе —
Как недолги отрады в миру.

Но коль бессмертия захочешь ты вкусить,
Взойди со мной на небеса — они тебя зовут.

ОРФЕЙ (Si non vedrò più mai)

Неужто больше не увижу
Очей любимой Эвридики?

АПОЛЛОН (Nel Sole e nelle stelle)

Взглянув на солнце и на звезды,
Ты ей прекрасное подобие найдешь.

ОРФЕЙ (Ben di cotanto Padre)

Поистине, отца такого
Достойным сыном мне не стать,
Когда советом верным я пренебрегу.

Apollo, & Orfeo assende al Cielo cantando («Аполлон и Орфей поднимаются на небеса и поют»).

[АПОЛЛОН И ОРФЕЙ] (Salam cantando al Cielo)

На небо с пением взойдем,
Там добродетель стойкая получит
Достойную награду — покой и радость.

RITORNELLO (Пятиголосный ригурнель)

ХОР [Пятиголосный мадригал] (Vanne Orfeo felice a pieno)

Иди, Орфей, в избытке счастья
Там почестями насладись небесными,
Где благодать не убывает,
И где печалей не бывает.
Мы фимиам, алтарь и жертвы
Несем с отрадой и молитвой.

Так тот идет, кто не отвергнет
Призыва Бога вечного.
Тот обретает дар небес,
Кто ад прошел.
Кто в горести сеет,
Тот пожинает плоды благодати.

MORESCA [Мореска, пятиголосный инструментальный танец].



ПРИЛОЖЕНИЕ

Первоначальная версия окончания Пятого действия,
напечатанная в либретто Алессандро Стриджо³⁸

ОРФЕЙ (... Quinci non fia giamai che per vil femina).

... Да не случится так, что ради женщины дурной
Пронзит Амур мне золотой стрелой сердце.

(Ma ecco stuol nemico).

Но вот она, ватага враждебная
Подруг вечно пьяного бога.
Скорее прочь от вида злого,
Что душе постыло, того чураются и очи.

ХОР ВАКХАНОК (EVOHE padre Lileo, Bassareo).

Эвое!³⁹ Лиэй, папаша, Бассарей!

Зовем тебя гиками звонкими

Эвое! Мы веселы и рады!

Славен папаша Ленеи⁴⁰,

Теперь у нас полны сердца

Божественного гнева твоего.

ВАКХАНКА (*Fuggito é pur da questa destra vltrice*).
Сбежал от сей карающей руки
Наш мерзкий враг, Орфей-фракиец,
Поправший нашу честь высокоую.

ДРУГАЯ ВАКХАНКА (*Non fuggirà, che graue*).
Не убежит, ибо суровее намного
Готов обрушиться позднее
Небесный гнев на голову повинную.

ОБЕ ВАКХАНКИ (*Cantiam di Vacco intanto, e in varij modi*).
А пока восславим Вакха, воспоем на все лады,
Его священность достохвальна и благословенна.

ХОР ВАКХАНОК (*EVOHE padre Lleo, Bassareo*).
Эвое! Лиэй, папаша, Бассарей!
Зовем тебя гиками звонкими
Эвое! Мы веселы и рады!
Славен папаша Леней,
Теперь у нас полны сердца
Божественного гнева твоего.

ВАКХАНКА (*Tv pria trouasti la felice pianta*).
Обрел ты первым ту счастливую лозу,
Что нам дает напиток
От скорби избавляющий,
А безутешным смертным он –
Родитель сна и сладкого забвенья бед.

ХОР [ВАКХАНОК] (*EVOHE padre Lleo, Bassareo*).
Эвое! Лиэй, папаша, Бассарей! ... (и т. д.)

ВАКХАНКА (*Te domator del lucido Oriente*)
Тебя, лучистого Востока покоритель,
Узрел наряженный в доспехи гордо
Носитель дня [= Феб] на колеснице золотой.

[ДРУГАЯ] ВАКХАНКА (*Tv qual Leon possente*)
Ты, словно лев всесильный,
Рукой могучей, с непреклонным сердцем
Разбрасывал и повергал
Гигантов полчища, а ярый пыл их рук
Уздой железной укрощал,
Когда войною лютой двинулась
Земля с сынами-великанами на небеса.

ХОР [ВАКХАНОК] (*EVOHE padre Lleo, Bassareo*).
Эвое! Лиэй, папаша, Бассарей! ... (и т. д.)

ВАКХАНКА (*SENZA te l'alma Dea ache Cipro honora*).
Без тебя богиня дивная, на Кипре чтимая [= Венера],
Была бы заурядной и холодной,
О, всех людских услад большое украшенье,
Всех горестных сердец приятная отрада.

ХОР [ВАКХАНОК] (*EVOHE padre Lleo, Bassareo*).
Эвое! Лиэй, папаша, Бассарей!
Зовем тебя гиками звонкими
Эвое! Мы веселы и рады!
Славен папаша Леней,
Теперь у нас полны сердца
Божественного гнева твоего.

Il Fine del Quinto Atto [Конец Пятого действия]



Примечания

¹ Орфей – фракийский певец-полубог, прославился магической силой своего искусства, повергая в блаженное оцепенение и людей, и природу, и даже богов. Орфей участвовал в путешествии аргонавтов: утихомиривал бури во время их плавания. Согласно греческим поверьям, он, спускаясь в аид в поисках умершей Эвридики, покорил своим пением эриний, пса Цербера и владык аида. Но ведя Эвридику за собой, он не выполнил зарюка (не смотреть на жену до самого дома) и вновь потерял ее.

² Эвридика, по греческим поверьям – нимфа, ставшая женой Орфея.

³ Харон – лодочник в аиде, перевозчик мертвых через воды подземных рек Кокит (река слез), Стикс, Лета (река забвения), Флегетон, или Пирифлегетон (огненная река), Ахерон (у Аристофана это озеро). За каждого покойника он получал один обол (шестую часть драхмы) – монету, спрятанную у мертвеца под языком. Изображался в виде зловещего старика в лохмотьях и в остроконечном колпаке. У Стриджо и Монтеверди он введен, видимо, впервые в музыкальном театре (ни у Полициано, ни у Ринуччини в их текстах на тот же сюжет Харона не было) и подан иронично: внимая чудодейственному пению Орфея в Третьем действии, он вовсе не будет очарован искусством певца, а попросту заснет, не дослушав песнь до конца.

⁴ Прозерпина, или, в греческих верованиях, Персефона, Кора – супруга (и племянница) Плутона, похищенная им с разрешения Зевса, ее отца.

⁵ Плутон (букв. «богач», «покровитель богачей») – эпитет, данный в «гомеровских гимнах» властителю подземного царства мертвых и богу ископаемых богатств Аиду, или Гадесу (Hom. Hymn. V 489). Трое братьев – Зевс, Плутон и Посейдон – в юности поделили по жребии власть над Вселенной. Плутону достался подземный мир.

⁶ Аполлон – сын Зевса и Лето (в греческих верованиях), покровитель певцов и предводитель муз – Мусагет. В римских легендах – Феб. По версии, популярной и в ренессансной Италии, считался отцом Орфея.

⁷ Так, во Втором действии (р. 28) появляется обозначение *Violini ordinarij da braccio*, а в исполнении ригурнеля при дуэте пастухов помимо скрипок предписана и виолончель, которая здесь у Монтеверди (как и у его современников) названа *Basso de Viola da braccio*.

⁸ Р. Донингтон полагает, что это пошкетта (*pochette*), или сурдинка – карманная скрипка учителей танца (см.: *Donington R. Monteverdi's first opera // The Monteverdi Companion*. L.: Faber and Faber, 1968. P. 258).

⁹ Современник Монтеверди, знаменитый итальянский трубач Джироламо Фантини в изданном им в 1638 году во Флоренции (хотя на титульном листе значится Франкфурт) трактате для трубачей (Girolamo Fantini. *Modo per imparare a sonare di tromba*. Frankfurt, 1638) перечислил названия первых тонов натурального звукоряда на восьмифутовой (возможно, и на другой) трубе. Так, первый, основной тон *C* у него – *sotto basso*; далее: (2) *c* – *basso*; (3) *g* – *virgano* (скорее всего, то же, что и *Vulgano* у Монтеверди); (4) *c'* – *striano*; (5) *e'* – *toccata*; (6) *g'* – *quinta* (у Монтеверди для партии с таким обозначением предназначены четыре тона, типичные для трубы-принципала: *c' – e' – g' – c''*).

¹⁰ Вообще медные инструменты и регаль – это тембры, традиционно (еще от ренессансных интермедий и от более ранней *rappresentazione sacra*) аллегорически связанные со сценическим миром преисподней.

¹¹ Сурдины придавали особо мягкий тембр и транспонировали звучание на тон выше. Иоганн Эрнст Альтенбург сообщает в своем трактате: «Название *сурдуна* (*Surdun*) или *сординна* (*Sordin*) идет от *Surdus*, что значит «слабый» или «приглушенный» (*gedampft*). Это собственно инструмент, округло вытаскиваемый из жесткой и крепкой древесины, который, правда, сам по себе никакого звука не издает. Но если его вставить в трубу снизу, то она будет издавать звук не только совершенно иного свойства, похожий на гобой, но и, при хорошей отточке, также и на целый тон выше» (См.: *Altenburg J. E. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. Halle: Joh. Christ. Hendel, 1795. S. 86).

¹² Пермесс – божественная река на лесистой горе Геликон (в Беотии), считавшейся обителью Аполлона и девяти муз (муза эпоса и науки Каллиопа, по одной из версий, была матерью Орфея). Рядом с Пермессом расположены источники Гиппокрена и Аганиппа, дающие вдохновение.

¹³ Пиндос – горная гряда в Греции, пологая и лесистая.

¹⁴ Гименей (*Hymenaios*, *Hymenaeus*) – в греческих поверьях так назывался бог бракосочетания, а также свадебная песнь в честь него, исполнявшаяся свитой невесты. Изображался он либо в виде прекрасного юноши, либо в виде сопровождающего невесту крылатого мальчика с факелом в руках.

¹⁵ Выставленное здесь и повсюду в подобных случаях обозначение *Choro* подразумевало в то время, не только «хор», но и любой ансамблевый состав, совместные пение действующих лиц на сцене. Например, ближе к концу второго действия (р. 42) у Монтеверди написано: *CHORO. Duoi Pastori cantano ...* («ХОР. Два пастуха поют...»). Здесь же после вступительного риторнеля, скорее всего, поют тоже двое пастухов – два тенора-солиста с инструментальным сопровождением. После второго проведения риторнеля вокальная группа представлена сопрано, альтом и басом, а после третьего – альтом и тенором. И лишь вслед за этим вступает пятиголосный хор, или ансамбль (возможно, что на премьере это был мадригальный квинтет солистов) *Ecco Orfeo* («Вот он, Орфей») как финал действия. Такое чередование ансамблей (по сути, вокальный концерт) здесь явно необходимо Монтеверди как убедительное завершение композиции первого акта.

¹⁶ Инструментальная пятиголосная пьеса в духе тех *sinfonii*, что писались для ренессансных интермедий, дополняет, видимо, пятиголосие финального хора, но и выступает в качестве связки-«антракта» ко второму действию.

¹⁷ Напей (параеае) – нимфы лошин, лесистых горных долин.

¹⁸ «Савский аромат» (*odor sabeo*) – выражение, ставшее нарицательным: это аромат, что доносится из Савы, или Савеи – страны (Ис. 45: 14), видимо, располагавшейся в северо-восточной Африке и славившейся повсюду (в том числе у греков) своими благовониями, в частности, ладаном.

¹⁹ Фортуна – римская богиня счастья и удачи, приравнивалась греческому Тихе, божеству случая. Изначально – богиня материнства, женщин и плодородия.

²⁰ Этот пятиголосный хор – уникальный мадригал-речитатив: его первые шесть тактов не только повторяют текст первой реплики Вестницы (Сильвии), но и представляют собой гармонизацию ее мелодической линии, перенесенной здесь, однако, в партию баса.

²¹ *Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate*. Цитата (видимо, неточная) из «Комедии» Данте, где фраза (*Inferno* III, 9) изложена

чуть иначе: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Это последний (девятый) стих из большой надписи над входом в ад, состоящей у Данте из трех терцин. А. Стриджо здесь предпринял нечто вроде реализации метафоры: Орфей должен и в буквальном смысле оставить свою спутницу, аллегорическую фигуру по имени Надежда (*Speranza*) у врат ада. Далее Орфей пойдет один и свою главную песнь, обращенную к владыке ада, сложит дантовыми терцинами.

²² Еще одна отсылка к Данте: в начале третьей песни своей «Комедии» он воспроизводит надпись над входом в «град печали» (*città dolente*), т.е. в царство мертвых; то же выражение Стриджо вложил и в уста Надежды.

²³ Цербер (у Стриджо: *Cerbero*), или Кербер – сторожевой пес в аиде, трехголовое чудовище со змеиным хвостом и туловищем, усеянным змеиными головами. Орфей, согласно греческим преданиям, усмирив его своим искусством, спустился в аид.

²⁴ Тартар – по греческим преданиям так именовалось и божество подземного мира, и сам подземный мир, представлявший собой зеркальное отображение небесного купола ниже поверхности земли. В ряде источников этот подземный мир представлен разделенным: так, в Аид поступали души умерших, в Тартаре же, расположенном много ниже (у Данте упоминают «нижний ад» – *basso inferno*), Крон держал плененных циклопов, а в «Елисейских полях» обитали блаженные души и т.д. У Стриджо и Монтеверди персонажи в своих репликах называют Тартаром подземное царство в целом.

²⁵ Имеется в виду владыка подземного мира Плутон и его супруга Прозерпина.

²⁶ О какой обиде у Харона речь, далее не разъясняется. Возможно, здесь намек на комедию Аристофана «Лягушки», по сюжету которой живой и здоровый Дионис, покровитель греческого театра хитро воспользовался лодкой Харона и проник в царство мертвых, надеясь вернуть к жизни кого-либо из авторов трагедий – Эсхила или Еврипида.

²⁷ Монтеверди указал в ремарке только инструменты группы *basso continuo*, а солисты (облигатные инструменты) представлены прямо в партитуре, причем их выбор по давнему ренессансному обыкновению следует традиционным сценическим аллегориям. Так, смычковые инструменты связаны с небожителями, поэтому первую терцину (там обращение к «грозному богу») сопровождают две скрипки. Во второй терцине Орфей причисляет себя к миру мертвых, поэтому солируют корнеты. В третьей терцине ключевое слово – «рай», отсюда и арфа. Смычковые (две скрипки и виолончель) возвращаются в четвертой терцине (*Orfeo son...* – «Да, я Орфей...»), здесь тембровой намек на лиру Орфея, по ренессансным представлениям – смычковый инструмент.

²⁸ Эта песнь Орфея изложена в тех же терцинах, что и «Комедия» Данте, со схемой рифм *aba bcb cdc* и т.д.

²⁹ В литературе не завершена полемика вокруг этого стиха. Неясно, к кому именно обратился Орфей. Поскольку он здесь один на один со стариком-лодочником, да еще и в следующем стихе напоминает, без кого именно ни одна душа не сможет перебраться на другой берег, то речь может идти только о Хароне. Тот же Харон сразу ответил, что польщен славословием певца, явно приняв терцины Орфея на свой счет. Но обзывающие эпитеты «могучий дух и грозный бог» (и далее – «бог благостный», благородный – *nobile dio*) никак не увязываются ни с комичной подачей этого персонажа, ни с его статусом в предании (Харон – не бог). К тому же, как станет ясно из первых же реплик следующего действия, монолог Орфея внимательно выслушали Плутон и Прозерпина. Так что Орфей мог через Харона обращаться к владыке царства мертвых.

³⁰ Души людей, не удостоившихся погребения, Хароном не перевозились и были обречены на вечное блуждание либо в Эребе (преддверии царства мертвых), либо (по другой версии) на земном берегу Ахерона.

³¹ Суть просьбы Прозерпины (со слов *Fa ch'Euridice torni* – «Верни Эвридику, дозволю ей вновь...») изложена в последних стихах ее монолога самим Монтеверди. Он явно сделал смысловой упор на трагедию Эвридики. В либретто А. Стриджо было иначе, Прозерпина у него продолжает выражать сочувствие прежде всего Орфею и о возвращении Эвридики просит только ради него: *d' Orfeo dolente / il lagrimar consola / e fa che la sua Donna / in vita torni*

/ al bel seren dei sospirati giorni («скорбящего Орфея / плачи утешь, / сделай так, чтоб супруга его / к жизни возвратилась / к дивной безмятежности желанных дней»).

³² Последний пункт из повеления Плутона, судя по тому, что произошло дальше, выполнен не был: Эвридика так и не узнала о причудливом условии подземного царя, иначе она не терзалась бы в догадках при виде Орфея, не обращавшего на нее своих взоров и не привела бы себя к гибели своими настойчивыми мольбами. Наказ Плутона (запрет Орфею смотреть на супругу по пути «наверх»), при всей его странности, вполне объясним: взгляд живого Орфея еще в пределах преисподней на ведомую им на поверхность Эвридику стал бы общением живых, что недопустимо в царстве мертвых (хотя и Эвридика до полного ее выхода в пасторальный мир была как бы «не совсем еще жива»).

³³ Именно так – de l'onde eterne (вечных волн) – значится в подтекстовке нотной строки оригинального издания. В либретто Стриджо: de l'ombre eterne – «вечных теней».

³⁴ Хоровая фраза завершилась, и здесь вступает солист, никак, однако, не именованный. Видимо это вновь один из подземных духов.

³⁵ Четерон (ceterone) – большая цитра с добавлением басовых струн с отдельным колком, как у теорбы, отсюда и другое наименование: *citara tiorbata* – «теорбированная цитра». Инструмент сугубо итальянский, особо характерен для Мантуи, в архиве которой и сохранилось самое раннее, по-видимому, упоминание о заказанных в 1524 году герцогом мантуанским

«нескольких четеронах» (alchuni citaruni). Агостино Агаццари (1607) упоминал четерон как ценный инструмент для группы continuo (*Agazzari A. Del sonare sopra'l basso. Siena, 1607*).

³⁶ Аргос – великан (в греческой мифологии), тело которого усеяно множеством неусыпных глаз. Из них одновременно спать могут только два глаза, остальные бодрствуют, поэтому Аргос служил Гере стражем, охраняя заколдованную Ио. После гибели великана Гера перенесла его глаза на павлинье оперение.

³⁷ На этом стихе в издании 1609 года завершается использование композитором (правда, с некоторыми изменениями) текста по либретто Алессандро Стриджо, изданного в 1607. Далее, начиная с появления Аполлона, идет новый текст. Продолжение текста в прежнем варианте (1607), музыка к которому не сохранилась, приводится в приложении к данному переводу либретто.

³⁸ La | FAVOLA D'ORFEO | RAPPRESENTATA IN MVSICA | II Carneuale dell' Anno MDCVII. | Nell'Accademia de gl' INVAGHITI di MANTOVA; | Sotto i felici auspicii del Serenissimo Sig. Dvca | benignissimo lor protettore. | [гербовая виньетка] | In MANTOVA, per Francesco Osanna Stampator Ducale. | Con licenza de' Superiori. 1607 (p. 39–45).

³⁹ Возгласы Evohe! Euhoe! Euan! Euhan! встречаются у Катулла, Вергилия, Овидия и Горация и идут от греческого Evan! – традиционного ликующего возгласа в честь Вакха. В городских и менестрельных песнях европейского Ренессанса такие междометия – неперемнная черта застольных песен.

⁴⁰ Лиэй, Бассарей, Леней – прозвища Вакха (он же Бахус).

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет имеют статьи о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыки), созданной не позднее 200 лет назад. Обязательное условие публикации – научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи – от 12 до 18 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 2–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. – 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–400 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и в срок до 45 дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении по тем или иным причинам. Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами. Текст статьи в процессе подготовки ее к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с автором.

Автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья. Плата с аспирантов за публикацию их статей не взимается.

Передача статьи для публикации в журнале «Старинная музыка» означает, что автор безвозмездно передает издателю журнала право использования данного произведения науки на территории Российской Федерации и всех зарубежных государств всеми способами, предусмотренными статьей 1270 Гражданского кодекса Российской Федерации, и на весь предусмотренный действующим законодательством срок действия авторского права, без сохранения за автором права выдачи лицензии другим лицам (исключительная лицензия).

CONTENTS

- S. Ivanova (Moscow)*. Unknown Women Composers of the 16th Century 2
This article is about European women composers of the 16th century. They worked in many countries but especially in Italy. The main genre of their creative activity was madrigal. Maddalena Casulana was the first woman to have published a collection devoted to her own pieces.
Keywords: Women composers; Renaissance music; Margaret of Austria; Anne Boleyn; Maddalena Casulana.
- S. Saraeva (Novosibirsk)*. The Specificity of a Spruch 6
Spruch as one of the basic genres of German Minnesang. Its history from the late 12th to early 15th centuries. Walther von der Vogelweide and other German poets of the Middle Ages. The new classification of Spruch poetry.
Keywords: Spruch; Minnesang; Walther von der Vogelweide.
- S. Shabaltina (Kiev)*. "Toccatà" or "Prelude". A History of the Name 10
The original name of the first movement of Bach's keyboard partita e-moll was changed from prelude to toccata. The reasons of this decision are discussed by the author of the article. The knowledge of this fact can help musicians with their interpretations of this work.
Keywords: J.S. Bach; toccata; prelude; keyboard music.
- M. Blazhevich (Tyumen)*. "The Mathematics of Faith" in Dietrich Buxtehude's music. Number symbolism in "Nun freut euch, lieben Christen g'mein" (BuxWV 210) 13
The original approach to the musicological analysis of Buxtehude's "Nun freut euch, lieben Christen g'mein". The main feature of analytical method demonstrated here is the phenomenon of so-called "key number". The author considers that "key number" of this work is 7.
Keywords: Buxtehude; organ chorale fantasia; number symbolism.
- M. Saponov (Moscow)*. The Libretto of Monteverdi's "Orfeo": an essay of elucidation 20
The author offers his complete translation into Russian of the text of the Venetian 1609 edition of Monteverdi's first opera "Orfeo" with commentaries and a historical introduction concerning the context of the first performances of the work.
Keywords: early opera, Italian musical theatre, libretto, early baroque, Monteverdi.
- L'Orfeo (Venezia, 1609). Libretto 24

Уважаемые читатели журнала

«Старинная музыка»!

По всем вопросам, связанным с доставкой журналов по

подписке, оформленной в отделениях связи

по Объединенному каталогу «Пресса России»,

следует обращаться в агентство «АРЗИ»

по тел.: (495) 680–8987 и (495) 680–9401.

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа **Иоганна Себастьяна Баха**
Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)

Johann Sebastian Bach.

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органые хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органые хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат BWV 525-530, отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органые хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органые хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органые произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство. Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132 / www.rmi.ru, www.baerenreiter.ru, e-mail: info@rmi.ru.
Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / www.baerenreiter.com.

