



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 инструментарными и, отчасти, постановочными указаниями. Хотя и в этом отношении «Орфей» не «самая документированная» из ранних опер, но сведения именно о ней сейчас пересматриваются 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 Я. 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, соизволить дать 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 приедет, 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 Сиятельнейшему 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 Mantova;
Sotto i felici auspizij del Serenifs. Sig. DVC A
benignissimo lor protettore.



In MANTOVA, per Francesco Osanna
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 ...» (Corresp., p. 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 spirto* («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 вместить, 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...» (Corresp., p. 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 карнавалый сезон¹⁴. 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 символики инструментальных

тембров и, наконец, 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 luogo*)» (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 обставлять 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 взаймы» 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 «было в точку». Не буду здесь вдаваться 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 | Il Carnevale 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.): Barenreiter, 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 обнародовал 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 Стернфелд 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 подбояющие: 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 Я. 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'e piu dolce e piu soave amore* («Иными здесь цветами буду встречен, / Первины пола лучшего срывая, / Что легкостью, изяществом отмечен. / И слаще, и милей любовь такая». Пер. 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 СКАЗАНИЕ | КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ, | ПРЕДСТАВЛЕННОЕ В МАНТУЕ | В 1607 году и вышедшее в свет впервые. | [Посвящается] СИЯТЕЛЬНЕЙШЕМУ ГОСПОДИНУ | ФРАНЧЕСКО ГОНЗАГА | Принцу Мантуанскому и Монфератскому и проч. | Напечатал в Венеции Риччардо Амадино. | M D C IX. [1609]

[Посвящение]

Сиятельнейший Господин, мой Высокочитимый Повелитель и Покровитель!

Когда «Сказанию об Орфее», уже поставленному 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] В[ысочества. Посему всеподданнейшие посвящая 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 В[ысочеству продлить, пока существует род человеческий. Прошу В[аше] В[ысочество 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] В[ысочеством, молю Господа, чтобы все желания Ваши были удовлетворены. Мантуя, 22 августа 1609.

*Сиятельнейшего Вашего В[ысочества
Смиреннейший 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, Quartgeige⁸.

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 четероны (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
Ненастье и тени
Печалей и мук.

НИМФА (Myse 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 утешитесь 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 dirò 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, Гименей, явись нам,
Пусть твой блеск воссияет,
Словно Солнце на восходе,
Принесет новобрачным
Дни лучезарные
И отринет прочь
Ненастье 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 клавесине, 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 Chitaroni («Следующий ритурнель играли две обычные скрипки, один бассо де виола да браччо [=виолончель], клавесин и два китаррона»).

RITORNELLO [Ритурнель]

ДВОЕ ПАСТУХОВ (In questo prato adorno)
Vn Clauicembano & vn Chittarrone («[Пастухов сопровождают]
клавесин 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, клавесином 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 chitaroni («Играли этот [следующий] ритурнель из-за сцены пять скрипок, контрабас, два клавесина 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 ликование.

RITORNELLO [Ритурнель]

(Vissi già mesto e dolente).
Жил когда-то в печалих 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, несправедливые 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, зывая,
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, несправедливые 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, несправедливые звезды!
Ах, коварное небо!
Смертный лучше пусть не верит
Счастью бренному 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 укрыться 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 китаррона»)
(Chi ne consola ah lassì?)
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 рощ —
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, несправедливые 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, несправедливые 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, & taciono le Viole da brac[c]io, & Organi di legno Clauacem. & si muta la S[c]ena («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 благодатные 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 твоё жестокая судьба.
Спасет тебя теперь отвага 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 своё 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 регали»).

[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 пения 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 (Ben 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, Тартара 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, Тартара 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 тромбонов, 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 урожай 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 несу:
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 зажжет Амур в душе твоей великой,
Верни Эвридику, дозволю 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 желаниям 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 утрате
Единственный взгляд приведет.
Я так решил. Повсюду в царстве
Пусть слуги возвестят мое велеенье.
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 soavi 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 [Ритурнель-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 [Ритурнель-трио]

ОРФЕЙ (*Luogo haurai*)

Теперь ты место обретишь
Средь чудных образов небесных,
Там звезды под звучания твои
Кружиться станут в танце, то тихо, то живей.
RITORNELLO [Ритурнель-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 скрывает
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 Clavicembalo 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 недостойн 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 бездны 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]ena* («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
ритурнелем; декорации сменяются»).

RITORNELLO (Пятиголосный ритурнель 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]ena, 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, тяжелой
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 ещё 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 vna nuuola cantando («На облаке спускается Аполлон и поёт»)

АПОЛЛОН (*Perch' a lo sdegno & al dolor imprede*)
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 обретишь 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 взодем,
Там добродетель стойкая получит
Достоиную награду — покой и радость.

RITORNELLO (Пятиголосный ритурнель)

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 БАКХАНОК (*EVOHE padre Lileo, Bassareo*).

Эвое!³⁹ Лизей, 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 высокую.

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

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

ХОР ВАКХАНОК (*EVOHE padre Lico, Bassareo*).
Эвое! Лизей, 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 забвения бед.

ХОР [ВАКХАНОК] (*EVOHE padre Lico, Bassareo*).
Эвое! Лизей, 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 Lico, Bassareo*).
Эвое! Лизей, 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 украшеньё,
Всех горестных сердец приятная отрада.

ХОР [ВАКХАНОК] (*EVOHE padre Lico, Bassareo*).
Эвое! Лизей, 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 зарок (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» владыке 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 ритурнеля 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 *Vulcano* 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 *сордин* (*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 обиталищем 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, совместное 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 риторического, скорее всего, поют тоже двое пастухов — два тенора-солиста с инструментальным сопровождением. После второго проведения риторического вокального 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 Напеи (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, спускаясь 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 упомянут «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 тембровый 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 обаявающие 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 трагедии 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 цистра с добавлением басовых струн с отдельным колком, как у теорбы, отсюда и другое наименование: *citara tiorbata* — «теорбированная цистра». 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 Cameuale 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 Катюлла, Вергилия, Овидия и Горация и идут от греческого *Evan!* — традиционного ликующего возгласа в честь Вакха. В городских и менестрельных песнях европейского ренессанса такие междометия — неперменная 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 150 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 500–600 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).