Ольга ГЕРО

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ И ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРОЗА В «AN FILIUS NON EST DEI» ДИТРИХА БУКСТЕХУДЕ

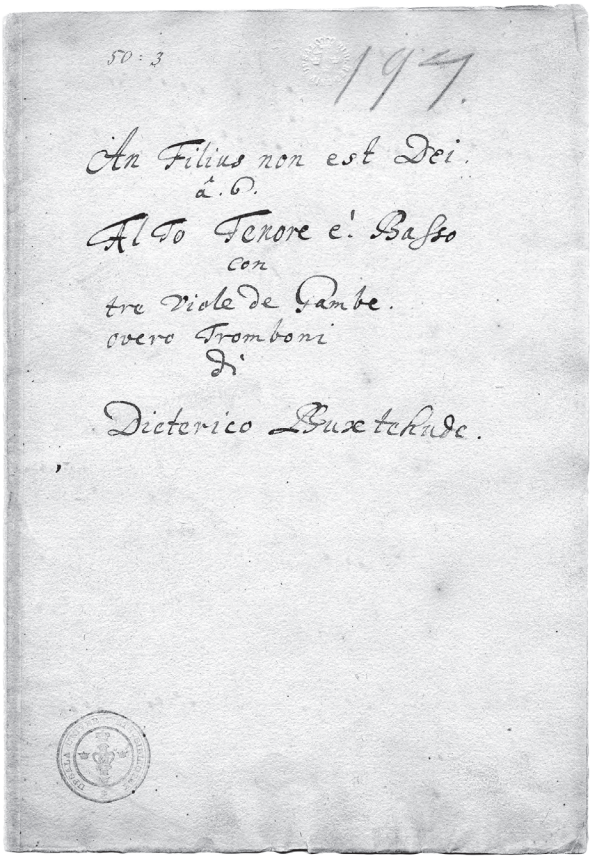
В последнее время большой симпатией среди поклонников старинной музыки пользуется цикл Дитриха Букстехуде «Тело Иисуса нашего» («Membra Jesu nostri» BuxWV 75), что и не удивительно, благодаря завораживающей красоте его музыки, уникальности структуры, необычному преломлению страстнóй тематики и притягивающему внимание тексту. Создается даже впечатление, что Букстехуде является автором лишь одного вокального шедевра, хотя на самом деле это не так. В незаслуженной тени среди многих других сочинений оказалась жемчужина вокального наследия Букстехуде — «Разве [это] не Божий Сын?» («An filius non est Dei» BuxWV 6), — приоткрывающая некоторые тайны его творческого процесса (илл. 1).

На протяжении десятилетия 1680–1690 Букстехуде трижды обращается к теме Страстей Господних: в цикле «Тело Иисуса нашего» (1680 год) и в двух сквозных строфических песнях «Твое благородное сердце, трон любви» («Dein edles Herz, der Liebe Thron» BuxWV 14, 1684–85) и «Разве [это] не Божий Сын?» (1680–1690)[1].

В основе этих произведений лежит «Молитва в стихах» («Rhythmica oratio») Арнульфа фон Лёвена [1, *133–142*]. Заново «открытая», переведенная на немецкий язык и изданная Йозефом Вильгельми в 1633 году, «Молитва» вдохновила целое поколение поэтов на создание поэтических переложений, переводов и парафраз. Среди них наиболее талантливыми и известными оказались сочинения Пауля Герхардта и Иоганна Риста. В отличие от Вильгельми, который находил оригинальный текст «прекрасным, утешительным и сладостным для сердца» [5], Рист считал рифмы в оригинале бесформенными, о чем и написал в предисловии ко второму изданию своего цикла в 1655 году [4]. Желая сгладить шероховатости средневековой латыни, Тобиас Петерманн предпринял попытку улучшить текст «Молитвы». Его обратный перевод цикла Риста на латынь,

Геро Ольга Владимировна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

опубликованный в том же втором издании сочинения Риста, явился, по сути, двойным переложением «Молитвы». Стихотворение «К Ребрам» из этого цикла (а именно, первую, вторую, третью, пятую, седьмую и десятую строфы) Букстехуде использовал в сочинении «Разве [это] не Божий Сын?».


50 : 3

197.

An Filius non est Dei.
à 6.
Alto Tenore e' Basso
con
tre viole de Gambe.
overo Tromboni
di
Dieterico Buxtehude.

Илл. 1. Титульный лист партии basso continuo[2]

Вместе с кажущимися стилистическими шероховатостями из сочинения Петерманна ушли бьющий по нервам натурализм, экзальтированность, гиперболизация и визуализация образов, которые оказывали почти физиологическое воздействие на читателя. Ужасающие подробности описания Страстей (например, «Как изможденo Твое Тело, / Как жестоко растянуто / На высохшем древе креста!») Петерманн сгладил, сместив акцент на выражение нежности, сладостности и целомудренности любви к Спасителю и любви Его Самого. Именно такие проникновенные строфы выбрал Букстехуде для своего сочинения.

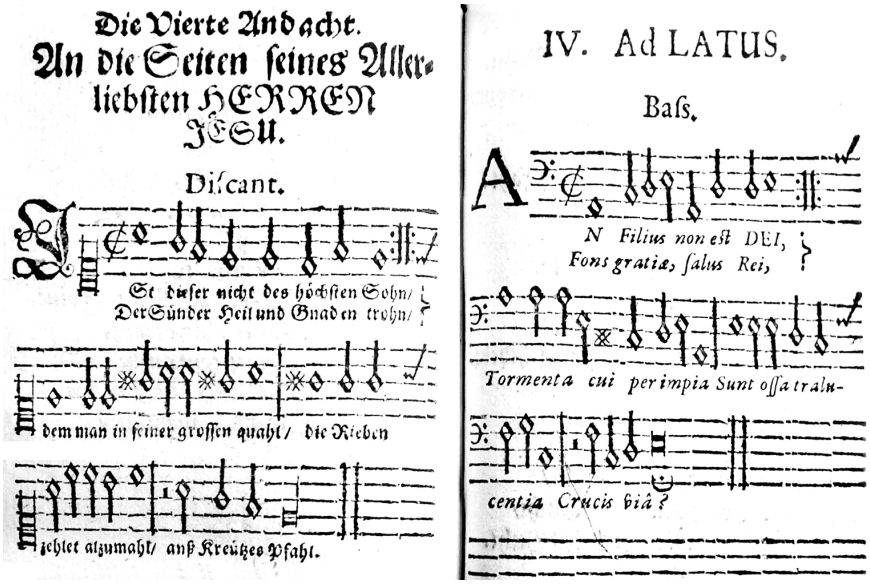
[1] Переводы текстов этих произведений см. в: [2, *77–78*, *84–85*, *151–156*]. О жанровой классификации кантат Букстехуде см. [3].

[2] Иллюстрации взяты из электронного каталога Собрания Г. Дюбена. URL: http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php (дата обращения 22.05.2011).

Несмотря на то, что строфы «Молитвы», использованные Букстехуде в четвертой части цикла «Тело Иисуса нашего», также не изобилуют живописной наглядностью, интерпретированы тексты обоих сочинений по-разному. Решающую роль в трактовке части «К Ребрам» играет фрагмент Песни Песней, в котором мистическая любовь передается символически, как любовь Жениха и невесты. Танцевальный ритм и трехдольный метр сонаты воплощают радость встречи с Возлюбленным и радость свадебного торжества.

В песни «Разве [это] не Божий Сын?» музыкальный топос небесного ликования латентен, да и текстовой «подсказки», которая помогла бы расшифровать смысл гимна, нет. Только с помощью музыки и состава исполнителей (консорт виол да гамба и ансамбль низких голосов) Букстехуде создает сокровенное пространство, олицетворяющее рану в боку Христа, которая источает мед и «ключевую воду жизни» — сакральную любовь.

Не только содержание, но и форма названных сочинений различна. И в первую очередь это касается поэтического метра. В «нескладной» пятистрочной строфе «Молитвы» все параметры урегулированы: строки одной длины, каждая пятая изложена ямбом, тогда как все остальные хореем, и грамматические ударения не нарушены. По формальным признакам текст Петерманна полностью соответствует гимну Риста, в котором господствует ямб и каждая пятая строка сокращена. Но, если в немецком тексте Риста ударения на своих местах, то у Петерманна почти все они сдвинуты в угоду поэтическому метру, да еще и старательно помечены циркумфлексом как таковые в особо трудных случаях. Опираясь скорее на немецкий источник, Генрих Папе сочинил новые двухголосные мелодии в двудольном метре для каждой части цикла, в том числе и для этой:



Илл. 2. Мелодия гимна «К ребрам»[3]

[3] Иллюстрация выполнена с издания цикла И. Риста 1655 года, предоставленного Государственной библиотекой Берлина: Прусское культурное наследие, отдел редкостей (Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Rara-Sammlung, Signatur 325733).

Подобная интерпретация поэтического текста никак не могла быть приемлемой для Букстехуде, поэтому композитор, воспринимая текст как прозу, решает передать поэтический ритм и рифму музыкальными средствами.

В первую очередь он заботится о стройности музыкальной формы, поэтому текстовая структура оказывается подчинена музыкальной таким образом, чтобы все грамматические ударения были на своих местах, а укороченная пятая строка не мешала восприятию текста.

«Проблему пятой строки» Букстехуде решает практически в каждой строфе по-разному. В первой строфе он объединяет четвертую и пятую строки в одну музыкальную фразу и повторяет ее. Благодаря идентичности первых двух музыкальных фраз и повторению последней создается шестистрочная музыкальная строфа с парными рифмами по краям:

An filius non est Dei?	An filius, an filius, an filius non est Dei	$a+a+bc$
Fons gratiae salus rei,	Fons gratiae, fons gratiae, fons gratiae salus rei	$a+a+bc$
Tormenta cui per impia	Tormenta, tormenta, tormenta cui per impia	d
Sunt ossa tralucentia,	Sunt ossa, sunt ossa tralucentia	e
Crucis via.	Sunt ossa, sunt ossa tralucentia, crucis, crucis via	e^1f
	Sunt ossa, sunt ossa tralucentia, crucis, crucis via	e^1f

Подобная «твердая» структура отличает и последнюю строфу, которая состоит из нескольких музыкальных блоков и изобилует варьированными повторами:

Longe sapor dulcissime,	Longe, longe sapor dulcissime,	$a+b$
Panisque coelestissime,	Panisque coelestissime,	
	Longe, longe, longe, longe sapor dulcissime,	a^1+b^1
	Panisque coelestissime,	
Amore praemori volo.	Amore, amore, amore, amore praemori volo,	c
	Amore, amore praemori volo.	c^1
Quicunque te gustat solo,	Quicunque te gustat,	$d+d^1+e$
	Quicunque te gustat,	
	te gustat solo,	
Regnat polo.	Regnat polo,	f
	Regnat, regnat polo.	f^1

Стремясь к «оформлению» музыкального материала, созданию рифмы и сохранению определенной структуры, Букстехуде не теряет из виду такой параметр музыкальной композиции, как вариативность, или новизна. В последней строфе, к примеру, мы не найдем ни одного точного повтора. Либо при повторе фраза переносится на иную высоту, либо голоса, подчиняясь законам вертикально-подвижного контрапункта, меняются местами (ср. b и b^1). Букстехуде также укорачивает фразы, изымая при повторе имитационные звенья (ср. c и c^1), или удлиняет тематические блоки, добавляя еще не использованный текст соответствующей строки (e).

Из таких же подобных поэтическим строкам музыкальных блоков Букстехуде выстраивает сонату и единственный обозначенный в рукописи

инструментальный ритурнель — эталон строфичности и упорядоченной регулярности.

Действительно, он состоит из пяти четырехтактовых блоков, в основе которых лежит каденционная формула, представляющая собой фригийский ход. В монолитном, матовом аккордовом звучании виол не сразу угадывается наличие элементов полифонии, однако в третьем блоке тема первой виолы звучит как тональный доминантовый ответ в fis-moll, а при возвращении в основную тональность (h-moll) в четвертом блоке басовый и тематический голоса меняются местами с производным от дуодецимы индексом. Цепь тематических преобразований прерывается в последнем блоке, где Букстехуде отказывается от фригийского хода, заменяя его другой формулой и таким образом приостанавливая движение.

Манера использования имитаций и вертикально-подвижного контрапункта в этом произведении наводит на мысль, что полифония у Буктехуде либо имеет иные истоки, либо служит иным целям, нежели в чисто полифонических сочинениях. Скорее всего, Букстехуде ценил в полифонии два принципа: структурированную повторность и вариативность, которые он применял для построения своих «музыкальных строф». Повторяя фразу квинтой выше или квартой ниже, а часто — придавая ей черты тонального ответа, как в экспозиции фуги, Букстехуде добивался необходимой периодичности и одновременно тонального разнообразия. Благодаря тому что фугированные имитации не разрастались до фуги, композитор мог в любой момент их завершить, ограничившись двумя или тремя «рифмованными» строфами. Таким образом, он использовал только те черты имитационной формы, которые служат структуризации и напоминают ритмически и метрически организованную поэзию.

Постоянно балансируя между структурно твердым и рыхлым, Букстехуде представляет инструментальный ритурнель в этом произведении как своего рода музыкальную строфу, свободную от поэтического текста, но обладающую всеми ее свойствами. Это позволяет композитору создать более свободную форму в каждом из трех сольных ариозных разделов.

Лишь каденции и повторы тематических построений являются тем видимым каркасом, на который нанизываются мелизматически распетые фразы. Пятая строка положена на музыку таким образом, что на ее материале осуществляется генеральная каденция в первых двух сольных строфах на тонике, а в последней — на доминанте. Этому есть также свое разумное обоснование.

Работая над текстом, Букстехуде преследует две цели. Во-первых, он пытается придать тексту форму, то есть структурировать его; во-вторых, стремится передать содержание, акцентируя важнейшие слова и воплощая в музыке речевую интонацию. Именно в сольных строфах он находит больше возможностей для распева или повтора слов, должных привлечь внимание слушателя. Например, при обращении к Ребрам как «чистейшему источнику», он повторяет приветствие и распевает слово «источник», а при воззвании к «ране достославной» возносит голос. Так же внимательно относится Букстехуде к интонации вопроса и просьбы. Мягкий, нежный, ласковый, и в то же время стенающий вопрос звучит в самом начале первой строфы, переданный интонацией ламенто, хроматическим предъемом и остановкой на доминанте (пример 1).

Каденцией на доминанте, предваренной восходящим движением солирующего баса, завершается четвертая строфа, в конце которой автор текста, а вместе с ним и композитор просят исцелить «сердца от всех ран».

1 Начало I строфы

18 *piano*

Alto: An fi - li - us. an fi - li - us

Tenore: An fi - li - us, an fi - li - us,

Basso: An fi - li - us, an fi - li - us.

Basso continuo

22 *forte*

an fi - li - us non est De - i.

an fi - li - us non est De - i,

an fi - li - us non est De - i,

6 76

Несмотря на выразительность текста и музыки, на которую он положен, едва ли не самым трепетным фрагментом этого сочинения является соната; жесткие хроматизмы, медленное тремоло виол первой ее части и постоянные тональные «блуждания» второй передают пульсацию и страдание любящего сердца.

Отождествление раны в боку Спасителя с пещерой или сокровенным местом, где хочет пребывать душа, соответствует и общей форме произведения, которая, помимо смысловой, несет еще и чисто конструктивную нагрузку.

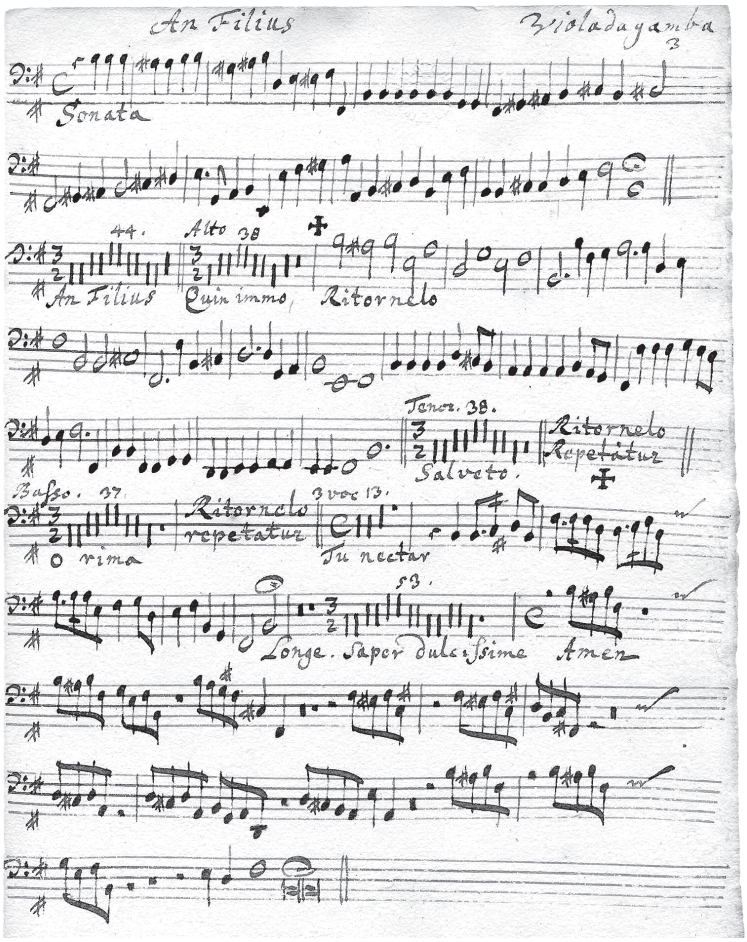
Практически все сочинения Букстехуде имеют в своей основе одну из трех композиционных моделей. Первая встречается чаще всего в произведениях на прозаический текст, написанных в жанре концерта. Как правило, они состоят из нескольких разделов, характеризующихся сменой музыкального метра и фактуры, часто речитативно-декламационной мелодикой, обилием повторов текстомузыкальных фраз. В этих сочинениях возможны также мелизматические распевы текста и отсутствие периодики. Определяющим для жанра концерта является принцип концертирования: обмен музыкальными фразами между вокальными и инструментальными голосами.

Вторая модель типична для произведений на поэтический текст. В них прослеживается четкое деление на строфы, как правило, на протяжении всего сочинения сохраняется музыкальный метр. Букстехуде предпочитает создавать периодические конструкции и отделять вокальные строфы в сопровождении бассо континуо от инструментальных ритурнелей. Однако такую идеальную схему едва ли возможно встретить в чистом виде. Чаще всего Букстехуде соединяет признаки обеих моделей в одном произведении, только в разных пропорциях.

Третья модель — арочная структура — вырастает на базе одной из первых двух. Крайние разделы такой формы близки по жанру концерту, тогда как центральный раздел составляет ряд сольных ариозных строф. Если такая конструкция каждой кантаты из цикла «Тело Иисуса нашего» была уже изначально предопределена скомпилированным текстом и являла собой определенный жанр — концертно-ариозную кантату, — то в сочинении «Разве [это] не Божий Сын?» функцию крайних разделов берут на себя первая и последняя строфы, за счет ансамблевого звучания и значительной протяженности:

Раздел	Sonata	A	B	R	C	R	D	R	E	[R1]	F	G (Amen)
Вокал. состав		ATB	A		T		B		ATB		ATB	ATB
Инстр. состав	tutti	BC	BC	tutti	BC	tutti	BC	tutti	BC	tutti	BC	tutti
Метр	C	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	C	C	C→3/2	C

Ср. илл. 3:

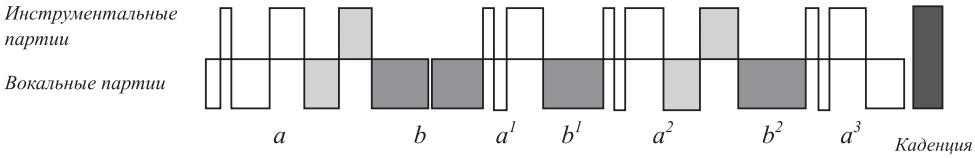


Илл. 3. Партия Viola da Gamba III

На схеме можно увидеть две арки на уровне целого. Одна из них — функциональная, выстроенная из крайних tutti-строф, другая — метрическая, образуемая двудольной сонатой и «Amen»-разделом. Такая конструкция действительно отличается сбалансированностью, поэтому Букстехуде внедряет ее в те разделы, где наблюдается структурная дисгармония или где нужно подчеркнуть устойчивость формы.

Очевидно, таким несбалансированным оказалось второе предложение пятой строфы. Из всех строф эта кажется наиболее «стихотворной», поскольку Букстехуде впервые воспроизводит ямб в двудольном такте, подчеркивая пунктирным ритмом ударные слоги стопы. В тот момент, когда сбиваются ударения в тексте, «сбивается» и периодический метр в музыке, ломается аккордовая вертикаль, повторяются слова, появляются распевы. Даже повтор последней музыкальной фразы не в состоянии компенсировать столь серьезный «сбой». Поэтому в инструментальном рефрене, следующем за этой строфой, композитор воспроизводит материал первого предложения, создавая тематический мост.

Наряду с арочной формой элементы стабильности вносит и ритурнельная структура. Чаще всего она образуется в центральном разделе трехчастной формы высшего порядка: после каждой сольной (или ансамблевой) ариозной строфы звучит инструментальный ритурнель, цементируя форму благодаря своему постоянному возвращению. Особенно устойчивой оказывается структура «Amen»-раздела, в котором арочная конструкция соединяется с ритурнельной формой:

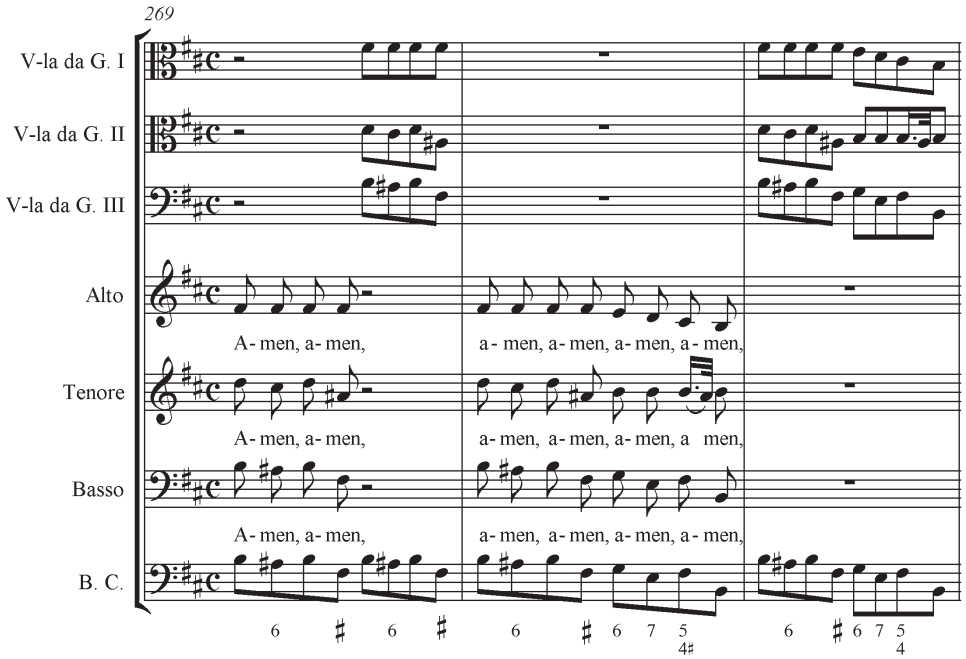


В качестве эпизодов выступают имитационно изложенные фразы вокального ансамбля, при этом каждый раз они красуются новым вариантом: либо они сжаты, либо проведены в новой тональности, либо изменен порядок вступления голосов. Рефренные фразы также подвержены трансформации. При сохранении двух основных принципов — суммирования в формообразовании и концертирования в изложении музыкального материала, — Букстехуде словно собирает мозаику из подвижных блоков. Он передвигает их в тональном пространстве, обогащая h-moll'ную палитру проведениями в fis-moll и D-dur; он изымает некоторые фразы и перемещает антифонные блоки из вокального ансамбля в инструментальный и обратно, лишь в заключительной каденции приводя их к согласию (примеры 2 а, б см. с. 172):

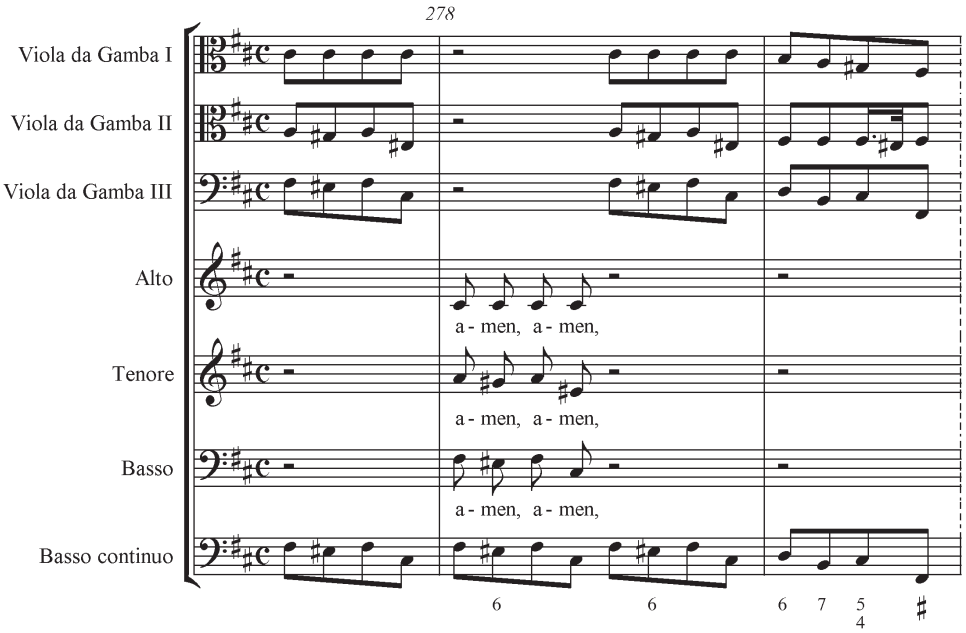
Умело комбинируя и варьируя музыкальный материал, Букстехуде «оживляет» жесткую схему ритурнельно-арочной формы. В этом просматривается один из самых важных методов его творчества: «расшатывание» периодической структуры и структурирование рыхлого материала. Именно поэтому на базе метрически неустойчивого текста он создает музыкально стройные структуры, а в стабильные в своей основе формы вносит элементы свободы, воспринимая сочинение как живой организм.

2а

Раздел «Amen»



2б



Использованная литература

1 *Геро О.* «Rhythmica oratio» и ее парафразы в лютеранской песенной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №1. С. 133–142.

2. *Геро О.* Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика-XXI, 2010. 308 с.

3. *Геро О.* Классификация вокально-инструментальной музыки Д. Букстехуде. Проблемы терминологии // Музыковедение. 2009. № 5. С. 49–54.

4. [*Bernhard <von Clairvaux>*] Oratio rhythmica, ad unum qudlibet membrorum CHRISTI patientis, â cruce pendentis, affixi & confixi. Deß Andächtigen und Gottseeligen Kläusners Bernhards Reim=Rede / Andachten und Gebete / auff sieben unterschiedene / deß Angstleidenden / am Stamm deß Creutzes angehefftеten und außgespanten HERRN JEsu Christi / wahren GOttes= unnd Marien Sohns / unsers einigen Heylands und Erlösers / gemarterte Gliedmassen seines allerheiligsten Leibes / gerichtet / Auß dem Lateinischen in teutsche Sprach versetzet Durch Josephum Wilhelmum: Vor diesem Magdeburgischen Predigern zu S. Peter / jetzo aber im Exilio und Elend inner Hamburg sich enthaltenden. Hamburg: Jacob Rebenlein, 1633.

5. [*Rist, Johann*] Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführte und an das Kreutz geheftete Christus Jesus / In wahrem Glauben und Hertzlicher Andacht besungen von Jahan Risten. / Jtzo auffs neue übersehen un an vielen ohrten merklich verbessert. / Nunmehr in der lateinischen Sprache übersetzet von M. Tobia Petermano. Hamburg: Johann Naumans Buchhandlung, 1655. 108 S.