

Ольга Геро**МИСТИКА СЕРДЦА
В «FALLAX MUNDUS»
ДИТРИХА БУКСТЕХУДЕ**

На протяжении XX столетия многие ученые раскрывали тайны музыки Дитриха Букстехуде, обнаруживая рукописи, устанавливая подлинность автографов или создавая классификации его вокальных произведений. Так, в 1924 году Вилли Макстон нашел в Коллекции Густава Дюбена рукопись оратории «Страшный суд» («Das Jüngste Gericht») [11, IV], а в 2005 году Петер Вольни идентифицировал почерк Букстехуде в голосах концерта «Господи, не отпущу тебя» («Herr, ich lasse Dich nicht» BuxWV 36, также из коллекции Дюбена [17, V–VI; 16, 101]), хранящихся в университетской библиотеке Упсалы под номером VMHS 51:02. Может показаться, что почти все загадки творчества Букстехуде на данный момент разгаданы, однако некоторые области творчества этого композитора еще не достаточно освещены. Прежде всего это касается установления авторства и определения источников нескольких латинских текстов. Об одном из таких анонимных текстов и пойдет речь в данной статье.

В приложении к своей диссертации «Вокальная музыка Дитриха Букстехуде и ранний пиетизм» Мартин Гек приводит все тексты вокальных сочинений композитора, за исключением церковных песен, и указывает их печатные источники. В комментарии к тексту сквозной строфической песни «Лживый мир хорош на вид» («Fallax mundus» BuxWV 28)¹ оговорено, что печатное издание

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

текста обнаружено не было [6, 201]; это согласуется с замечанием Виллибальда Гурлитта в указателе первого тома полного собрания сочинений Букстехуде [8, 116]. В монографии Кералы Снайдер [13] этот текст вообще не упоминается, хотя по яркости, живописности и наглядности образов он не уступает поэтическим строфам цикла «Тело нашего Иисуса» («Membra Jesu nostri» BuxWV 75).

Обращение к подобным мистическим текстам, отличающимся натурализмом в описании Страданий Спасителя², а также к текстам, наполненным эмблематикой, не является редкостью для Букстехуде. Стоит вспомнить его Страстные сочинения на основе «Молитвы в стихах» («Rhythmica oratio»): цикл «Тело нашего Иисуса» и сквозные строфические песни «Твое благородное Сердце» («Dein edles Herz» BuxWV 14) и «Разве [это] не Божий Сын?» («An filius non est Dei» BuxWV 6) — или произведения на тексты Ангелуса Силезиуса «Иисусе, моя радость и услада» («Jesu, meine Freud und Lust» BuxWV 59), «Моя душа, если ты хочешь пребывать в покое» («Meine Seele, willst du ruhn» BuxWV 74) и «Ныне возрадуйтесь со мной, благочестивые» («Nun freut euch, ihr Frommen» BuxWV 80)³. Мистический образ сердца встречается в трех сочинениях Букстехуде: шестой кантате («К Сердцу») из цикла «Тело Иисуса нашего», а также в сквозных строфических песнях «Твое благородное Сердце» и «Лживый мир»; при этом текст последней не представлен в творчестве других композиторов. В научной литературе эту песнь Букстехуде обходят стороной — тогда как циклу «Тело нашего Иисуса» посвящены многочисленные публикации. Возможно, поэтому источник текста до сих пор не был известен музыковедам.

Как удалось выяснить автору данной статьи, этот источник непосредственно связан с изобразительным искусством. Согласно датировке Хенрика фон Ахена [4, 3], около 1586 года в Антверпене Антон Вирикс II (Wierix; 1552–1624) создал серию из 18 гравюр на меди («Anton. Wierix fecit et excud.») под названием «Cor Iesv Amanti Sacrum» («Святое Сердце любящего Иисуса»)⁴. Под каждой гравюрой, являющей собой аллегорическую картину, расположено по одной строфе стихотворения, названного по инципиту — «Лживый мир». Задумывалось ли творение как визуализация текста или же как вербализация образа, сказать сложно, однако вместе они, без сомнения, оказывали сильное воздействие на зрителя, подстрекали его воображение и пробуждали чувства от греховного сна. Гравюры Вирикса получили необычайную популярность и, несомненно, были отражением определенного пласта духовной католической и протестантской культуры на протяжении почти полутора веков [4, 15]. С двадцатых годов XVII века их копии печатались в различных книгах назидательного характера на латинском, немецком, французском, английском, итальянском и нидерландском языках (см.: [12]). В 1623 году издание Вирикса воспроизвел Петер Оберрадт (Oberradt), предположительно в 1624 году тот же цикл гравюр появился в «Благочестивых пожеланиях, или Святом Сердце любящего Иисуса» («Pia desideria seu Cor Iesv Amanti Sacrum») Гуго Германна (Hermann), опубликованных в Антверпене. В книге

¹ О классификации вокальных сочинений Букстехуде см.: [2, 49–54].

² Цикл «Тело нашего Иисуса» Михаэль Гласмайер сравнивает, например, с реликварием: [7, 53].

³ Переводы текстов всех упоминаемых в данной статье сочинений см. в: [1].

⁴ В собрании графики музея Вальрафа-Рихартц гравюры из этого цикла датированы 1595 годом, а Карл Йозеф Хельтген указывает в качестве даты создания приблизительно 1600 год [9, 17].

французского теолога Этьена Люзвика (Luzvic) «Посвященное Богу сердце» («Cor Deo devotum», 1627), переведенной на латынь Шарлем Музаром (Musart), гравер Мартин Баэс (Baes) изменил одну гравюру, на которой Христос стучится в дверь сердца, представив ее в зеркальном отражении.

Помимо копий, создавались произведения, представляющие собой сюжетные вариации цикла Вирикса. Среди них стоит выделить две серии работы Пауля Фюрста (Fürst; 1608–1666) — 9 и 12 картин Сердца Иисусова. На одной из них, с подписью начальной строки Хвалы Бернарда «Иисусе, сладостное воспоминание» («Jesu dulcis memoria»)⁵, изображены Крест, трость и копьё, орудия пыток, кисти и ступни со стигматами.



Ил. 1 Гравюра Пауля Фюрста «Иисусе, сладостное воспоминание»⁶

В центре находится сердце с сидящим Мальчиком Иисусом, в руке его плеть и пучок розог — атрибуты, характерные для иконографии «Мужа скорбей» («Vir doloium»); они изображены и на гравюре Фюрста из той же серии с подписью «Били меня плетями» («Flagellis casus sum»), а также на картине «Ессе homo» Альбрехта Дюрера (1490–1492).

⁵ Хвала Бернарда — средневековый латинский текст, пользовавшийся большой популярностью и приписываемый Бернаду Клервоскому. Букстехуде использовал строфы из него в трех сквозных строфических песнях — «Jesu dulcis memoria» ВухWV 56 и 57, а также «O Jesu mi dulcissime» ВухWV 88.

⁶ Иллюстрация взята из Библиотеки герцога Августа в Вольфенбюттеле (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Virtuelles Kupferstichkabinett AI:763).

Плеть, розги и лестницу — как символ снятия с Креста — мы видим на 10 гравюре Антона Вирикса II⁷, сопровождаемой следующим текстом:

Bone, Jesu, conde cruce[m]	Добрый Иисусе, воздвигни Крест,
Virgam lanceamque trucem	Жезл и грозное копье,
Conde in imo corculo.	Воздвигни в глубине сердца.
Nulla praevalerebit lues	Никакое бедствие [его] не одолеет,
Amuleta quando strues	Когда ты кладешь амулеты
Нос myrrhae fasciculo.	Этой связкой мирры.

По мнению Адольфа Спамера, 36 латинских терцетов (составляющие 18 строф), по всей видимости, принадлежат перу самого гравера [14, 151–152]. Если учесть иезуитскую окрашенность творчества не только Антона, но и его братьев, особенно Иеронима Вирикса, то эта гипотеза не лишена здравого смысла. Ориентируясь на «Духовные упражнения» Игнатия де Лойолы — основателя ордена иезуитов, Антон Вирикс создает серию образов, в которых человеческое сердце через очищение (*purgatio*) и освещение (*illuminatio*) проходит путь к единению (*unio*) со Христом [15, 170]. При этом теме единения с Младенцем Иисусом посвящены чуть ли не две трети всего цикла.

Для своей строфической песни Букстехуде выбрал наиболее яркие в образном плане строфы (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и 10)⁸, отсеяв те, в которых упоминаются мифологические персонажи или философы. Так, первая гравюра (не считая титульного листа) изображает дьявола, аллегория мира, аллегория плоти, охваченную страстями Преисподней, и ангелов, стремящихся уберечь несчастное человеческое сердце (см. ил. 2 на с. 116).

На второй гравюре Иисус стучится в дверь сердца (см. ил. 3 на с. 117).

Начиная с третьей гравюры (см. ил. 4 на с. 118), действие происходит внутри сердца: Иисус входит в сердце со свечильником и видит чудовищ (3), жезлом изгоняет их (4), наполняет сердце ручейками милости (5), орошает Своей кровью (6), восседает как Царь на троне (7) и обещает крепкую защиту через Свои Страсти (10).

Созвучный гравюрам своей эмоциональной наполненностью текст по форме воспроизводит секвенцию *Stabat Mater*. Каждая строфа, изложенная хореем, состоит из двух терцетов с двумя женскими окончаниями и одним мужским [10, 122]. Структура строфы находит отражение в системе рифм: двух параллельных женских и одной опоясывающей — мужской (aab ccb). Для передачи хорей при помощи музыкального метра Букстехуде либо совмещает метрическое ударение с сильной долей двудольного музыкального метра, либо удлинит ударный слог с одной до двух долей в трехдольном такте. К выбору второго варианта Букстехуде подталкивают определенные образы в тексте, связанные, например, с пением, музицированием или славословием. Так, пятая строфа знаменуется сменой размера с 2/4 на 3/4 и трелями на слове «радуются [ангелы]» (*gaudent [angeli]*):

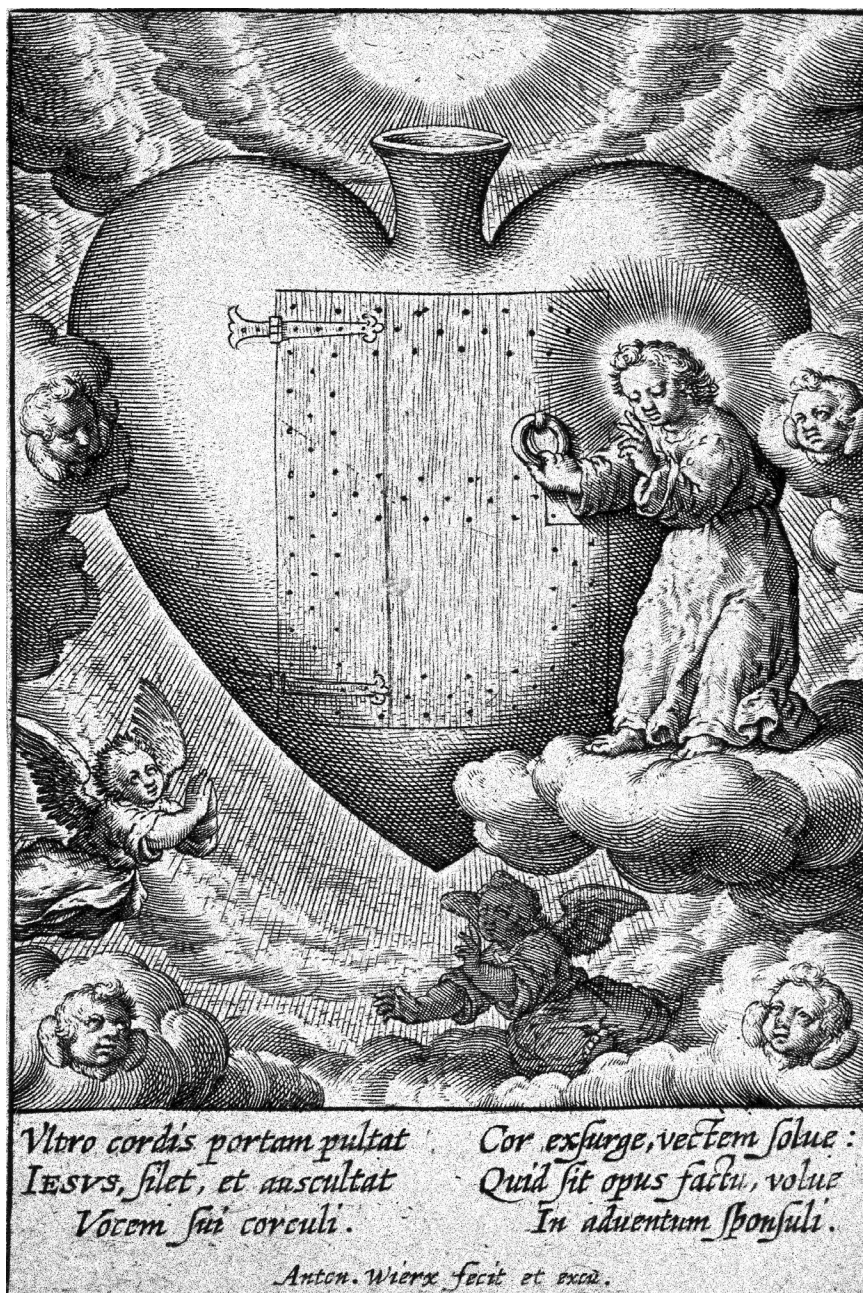
⁷ Впервые образ Иисуса как Мужа скорбей появился в том фрагменте книги пророка Исаяи (Ис 53, 1–5), часть которого (Ис 53, 4–5) была процитирована в Страстном концерте Букстехуде «Но он взял на себя наши немощи» («Fürwahr, er trug unsere Krankheit», ВухWV 31). Не только на сюжетном уровне, но и системой символов и аллюзий оказываются объединены такие произведения, как вышеупомянутый концерт, три сквозные строфические песни — «Иисусе, сладостное воспоминание» (ВухWV 56 и 57) и «Живый мир», а также цикл «Тело Иисуса нашего».

⁸ Порядок строф и их номера приводятся по: [5].



Ил. 2. Первая гравюра из серии «Святое Сердце любящего Иисуса»⁹

⁹ Иллюстрации 2–4 предоставлены The Wellcome Library: V0035675ER, L0043661 и L0043663.



Ил. 3. Вторая гравюра из серии «Святое Сердце любящего Иисуса»



Eia IESV tibi notum Cor. si lubet, lustra totum. Pia tuo sanguine. *An non cernis? tota patet Ara cordis, nil te latet: Fove tuo lumine.*
Anton. Wierx fecit et excud.

Ил. 4. Шестая гравюра из серии «Святое Сердце любящего Иисуса»

Bone Jesu fontes fluant
In cor nostrum toti ruant
Gratiarum rivuli;
Illis animam mundare
A peccatis expiare
Ecce! gaudent angeli.

Добрый Иисусе, пусть потекут источники
В наше сердце и устремятся [туда] все
Ручейки милостей,
[Чтобы] душу ими очистить
И отмыть от грехов.
Се, радуются ангелы!

Если метроритмическую монотонность текста в издании Вирикса скрашивает лишь картины, то музыкальная ткань Букстехуде весьма разнообразна. Помимо смены метра, композитор часто варьирует единицу ритмической пульсации, переходя с восьмых на четверти, а порой и перемежая их. Музыкальные построения, в которых одной восьмой соответствует один слог, а строка укладывается в четыре четверти, следуют динамичной метрической модели: фраза начинается с четвертной паузы, и ее главное ударение на последнем слове приходится на сильную долю следующего такта — как в первой, четвертой или шестой музыкальных строфах:

1

Sopr.
Fal - lax mun - dus or - nat vul - tus, do - lus la - tet sed oc -

Cont.
cul - tus: dif - fi - de blan - di - ti is; hoc vi - ta - re si vis

re - te: ci - to Chri - sti si - nus pe - te pro - cul ab in - si - di - is

Однако не только работа с метрикой текста помогает Букстехуде оживить его и создать свою «музыкальную гравюру». Его целью не является плакатное музыкальное изображение монстров или ручейков (хотя некоторых риторических фигур, таких как *passus duriusculus*, Букстехуде не чуждается) — скорее, композитор стремится передать один обобщенный эмоциональный образ текста, который не всегда вербализован. Отправной точкой — импульсом — для этого может служить всего одна фраза. Вероятно, ключевой для Букстехуде стала первая половина 10-й строфы:

Bone, Jesu, conde crucem
Virgam lanceamque trucem
Conde in imo corculo.

Добрый Иисусе, воздвигни Крест,
Жезл и грозное копьё,
Воздвигни в глубине сердца.

Однако этот фрагмент, определяющий тему всего произведения, оказывается отделенным от предыдущей строфы инструментальным рефреном с каденцией в основной тональности *c-moll*. Контрастируя и с предыдущим, и с последующим музыкальным материалом, он звучит в медленном темпе, в тональности *As-dur*; две облигатные скрипки заполняют звуковое пространство как неспешно сменяющимися друг друга гармониями, так и мелодическими фигурами.

2

159 **Adagio**

V-no I

V-no II

Sopr.

Cont.

Bo - ne Je - su, con - de cru - cem vir - gam lan - ce - am - que

6 4 2 6 5 5 6 7 6

163

V-no I

V-no II

Sopr.

Cont.

tru - cem con - de, con - de in i - mo cor - cu - lo.

5 6 6 5 4 3 6 6 4 3

По сути, этот фрагмент подобен аккомпанированному речитативу, который призван выразить самое сокровенное для композитора. Именно при помощи такого речитатива Букстехуде выделяет фразу «ибо до Небес велика доброта Твоя и до облаков истина Твоя» («Denn deine Güte ist, soweit der Himmel ist, und deine Wahrheit, soweit die Wolken gehen») из концерта для баса «Готово сердце мое» («Mein Herz ist bereit» BuxWV 73; см. пример 3). Благодаря такому композиционному решению данный музыкальный фрагмент можно трактовать как молитву или как момент непосредственного соприкосновения с Богом, Его присутствия.

3

163

3 v-ni

Violone

Basso

Cont.

Denn dei - ne Gü - te ist so weit der Him - mel ist,

166

und dei - ne Wahr - heit so weit die Wol - ken ge - - hen,

5 6^b 6/5

Десятой строфе песни «Fallax mundus», лежащей в основе аккомпанированного речитатива, как уже говорилось, соответствует гравюра, на которой изображены Крест, лестница, трость, копьё, плеть и розги, то есть эмблемы Страстей Христовых. В тексте же идея Страстей проведена не очень явно. Отталкиваясь от этой картины, Букстехуде, очевидно, решил по-новому интерпретировать текст в целом и вывести образ Страстей на первый план. Не случайно композитор избирает для этого сочинения тональность *c-moll*, в которой, например, написана первая кантата цикла «Тело Иисуса нашего», Страстной концерт «Но он взял на себя наши немощи», потрясающая по драматизму многосоставная кантата «Боже, помоги мне» («Gott, hilf mir» ВухWV 34) и концерт «О нежный, о кроткий, о Небесный Отец» («O clemens, o mitis, o coelestis Pater» ВухWV 82), основанный на парафразе притчи о блудном сыне. Поскольку в поэтическом тексте тема Страстей латентна, она раскрывается посредством музыки: основную нагрузку берут на себя облигатные инструменты — две скрипки — во вступительной симфонии. Хроматические ходы (особенно заметные в партии basso continuo), диссонансирующие задержания, пунктирный ритм у второй скрипки в третьем такте, медленный темп — всё это призвано подготовить слушателя внимать.

4

Sinfonia

V-no I

V-no II

Cont.

6 7 6 6# 7 6

6 7 6 6 6 6 5 6 5/2 5

11

6 6 # 5 6 6 6 5/4 5

Чередую эмоционально напряженные разделы с нейтральными, Букстехуде выстраивает музыкальную драматургию сочинения, лишь частично пересекаясь с текстовой. Так, декламационные вторую и третью строфы он обрамляет одинаковым музыкальным материалом, по способу развития также сходным с шестой и седьмой строфами. Пятую строфу он маркирует сменой метра и каденциями в мажорных тональностях, а последнюю — десятую — делит на две части, вторая из которых приобретает черты заключительных разделов «Amen» или «Alleluja». Подобно им, она отличается песенностью, регулярностью структуры, повторностью фраз, а также характеризуется сменой метра и базируется на принципе концертирования:

5

V-no I

V-no II

Sopr.

Cont.

Nul-la prae-va-le-bit lu-es, a-mu-le-ta quan-do stru-es

167

171

hoc myr-rhae fas-ci-cu-lo,

6 6 6

6 7 5 #

Такая векторная композиция является, скорее, исключением для Букстехуде, тяготеющего к закругленным формам *da Capo*. К векторному типу относятся произведения со сценической драматургией: диалоги, многосоставные кантаты или концерты/сквозные строфические песни с ярким сюжетом — например, «Сказал я в сердце своем» («Ich sprach in meinem Herzen» BuxWV 49) или «Я цветок Саронский» («Ich eine Blume zu Saron» BuxWV 45). Сочинением, совмещающим принцип *da Capo* и векторную композицию, в полной мере является цикл «Тело нашего Иисуса», в котором мысль воспаряет от Стоп к Лику Спасителя, что выражается в движении тональностей по винтовому кругу в сторону диэзов (*c-Es-g-d-a-e-c*); в то же время возвращение к основной тональности и формы *da Capo* шести концертно-ариозных кантат из этого цикла воплощают тенденцию к замкнутым структурам (см.: [3]). Векторная же композиция данной сквозной строфической песни отражает идею автора гравюр; она символизирует путь преодоления смерти и переживания Страстей, в которых и заключается тайна Очищения — Освещения — Единения.

Использованная литература

1. Геро О. В. Духовные тексты в музыке Букстехуде, Москва: Классика-XXI, 2010. 308 с.
2. Геро О. В. Классификация вокально-инструментальной музыки Д. Букстехуде. Проблемы терминологии // Музыковедение. 2009. № 5. С. 49–54.
3. Геро О. В. «Membra Jesu nostri» Дитриха Букстехуде: сиюминутное в вечном // Старинная музыка. 2009. № 4. С. 12–20.
4. Achen H. van Visions of the Invisible: Seventeenth- and the Early Eighteenth-Century Emblems in Norway // The Emblem in Scandinavia and the Baltic / Hrsg. von Simon McKeown und Mara R. Wade. Glasgow: Centre for the Emblem Studies, 2006. S. 1–30.
5. Cor deo devotum, Iesu pacifici Salomonis thronus regius è Gallico P. Stephani Luzvic, cui adiunctae ex P. Binet imaginum expositiuncule, Latinitati dedit, & ad calcem auxit P. Carolus Musart, eiusdem cum prioribus Societatis Iesu. Duaci, ex officinâ Balt. Belleri, sub Circino aureo. Anno 1627.
6. Geck M. Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1965. 241 S.
7. Glasmeyer M. Körperteile — zu Dieterich Buxtehudes Membra Jesu Nostri // Buxtehude jenseits der Orgel. Akademie für Alte Musik — Hochschule für Künste Bremen / Hrsg. von Michael Zywiets. Graz: Akademische Druck- und Verlags-Anstalt, 2008. S. 43–56.
8. Gurlitt W. Nachweise // Dietrich Buxtehude. Dietrich Buxtehudes Werke, Bd. I: 17 Kirchenkantaten für eine Sopranstimme / Hrsg. von Willibald Gurlitt. New York: Broude, 1977. Nachdruck der Ausg.: Hamburg: Ugrino, 1925. S. 116–117.
9. Hölting K. J. Aspects of the emblem: studies in the English emblem tradition and the European context. Kassel: Reichenberger, 1986. 205 S.
10. Kindermann U. Einführung in die lateinische Literatur des mittelalterlichen Europa. Turnhout: Brepols, 1998. 176 S.
11. Koopman T. Vorwort // Dietrich Buxtehude. Das Jüngste Gericht / Hrsg. von Ton Koopman und Minke Hylarides. Stuttgart: Carus, 2006. S. IV–VI.
12. Özgür I. De corde tuo, ad cor tuum. Een analyse van de verschillen tussen een jezuïtische en een protestantse benadering van devotie van het Heilig Hart door het gebruik van de hartenserie van Antoon II Wierix. Manuscript. 2010. 114 S.
13. Snyder K. J. Dietrich Buxtehude 2. Auflage. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
14. Spamer A. Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München: Bruckmann, 1930. 334 S.
15. Spengler D. Die «Ars jesuitica» der Gebrüder Wierix // Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Jahrbuch für Kunstgeschichte. Jg. 57 (1996). S. 161–195.
16. Wollny P. Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Sammlung Düben // Svensk tidskrift för musikkforskning. Jg. 87 2005. S. 100–114.
17. Wollny P. Vorwort // Dietrich Buxtehude. Herr, ich lasse dich nicht BuxWV 36. Faksimile der autographen Stimmen in der Universitätsbibliothek Uppsala. Mit kritischer Neuausgabe in Partitur / Hrsg. und eingeleitet von Peter Wollny. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. S. V–VII.