

**Григорий ЛЫЖОВ**

## СПЕШИТЕ ВСТУПИТЬ В «АКАДЕМИЮ ОЧАРОВАННЫХ»

Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. 2010. №3. С. 20–36.

Отечественное музыковедение обогатилось замечательным приобретением: в московском журнале «Старинная музыка» (ред. Ю. С. Бочаров) вышла в свет публикация, которая одним фактом своего появления переводит современную отечественную «монтевердиану» на новую ступень. Речь идет о впервые изданном полном русском переводе либретто «Орфея» Клаудио Монтеверди — этой жемчужины ранней оперы. Автор перевода, емкой предваряющей статьи и комментариев — один из лидеров современного российского музыковедения, профессор Михаил Александрович Сапонов.

Важно подчеркнуть, что источником перевода послужил не только текст «Орфея», взятый из венецианской *партитуры* 1609 года, но также и *печатное либретто* Алессандро Стриджо, изданное двумя годами ранее и розданное слушателям — членам аристократической *Academia degli Invaghiti* — «Академии Очарованных» — в день первого представления оперы, 24 февраля 1607 года. Как известно, два варианта либретто — из печатной книжечки и из партитуры — не вполне совпадают, отличаясь, главным образом, версией финала<sup>1</sup>. В печатном либретто финал следует Овидию и Вергилию, у которых фракийский певец, дважды потерявший супругу, плохо заканчивает, так что в первом варианте спектакль завершается хором вакханок; в партитуре же отчаявшегося Орфея посещает Аполлон и увлекает его на небо. Перевод первого финала (с вакханками), детальный анализ различий обеих версий и гипотез относительно причины замены финала также произведен в данной публикации впервые<sup>2</sup>.

---

Лыжов Григорий Иванович — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Хотя окружающие перевод тексты представлены М. А. Сапоновым как служебные, пояснительные, призванные создать контекст, на фоне которого само либретто будет понятно в деталях даже неискушенному читателю, в том числе (и даже прежде всего) современному студенту<sup>3</sup>, не любящему метафизических прений, однако богатейшая и разнообразнейшая информация в окружающих перевод материалах так спрессована, что цель оказывается многократно превышенной: публикация Сапонова, таким образом, не только содержит практически все, что нужно взять с собой в дорогу всякому, кто направляется в путешествие к «Орфею», но и является научным исследованием высокого класса.

Впервые в распоряжение русскоязычного читателя попадает полный перевод текста оперы, вступительного Посвящения, всех инструментальных ремарок<sup>4</sup>; перед ним также раскрываются исторические обстоятельства первой постановки «Орфея» и рассматривается целый комплекс вопросов, ставших предметами детального обсуждения в западном музыковедении последнего тридцатилетия. Хотя публикации архивных находок из музеев Мантуи, Флоренции, Лукки, а также семейных архивов Медичи и Гонзага, сделанных И. Фенлоном (Ian Fenlon), стали появляться с начала 1980-х годов, на русском языке они впервые обобщены столь концентрированно, с применением безукоризненного профессионального отбора<sup>5</sup>, необходимого в сравнительно кратком тексте.

Кроме того, в многочисленных примечаниях читатель находит массу побочных сюжетов, вспомогательных деталей; несмотря на мнимую фрагментарность, они проясняют общую картину, скрепляя ее неожиданными смысловыми связями, так что каждая деталь, не искажаясь, обретает свое место. Инструментом этой виртуозной работы является гибкая и безошибочная речевая модалность: текст написан так, что мы не только знакомимся с содержанием тех или иных фактов или сведений, но одновременно сразу же заражаемся отношением к ним комментатора, благодаря чему хорошо отделяем гипотезы от общепринятых и доказанных фактов. (В таком контексте периодические отсылки к источникам напоминают барочного лютниста,

<sup>1</sup> Впрочем, и помимо финала — и это тоже впервые в нашем музыковедении, — М. А. Сапонов обращает внимание на интереснейшие детали различий печатного либретто и партитуры, инициированные Монтеверди.

<sup>2</sup> Знакомство со вступительной статьей и переводом М. А. Сапонова позволило мне увидеть неточности, допущенные в моей статье [2, 137], в частности, это касается представления о первом финале: Орфей не растерзан менадами на сцене (действительно, это было бы едва ли возможно в эпоху, когда — в согласии с античной традицией — об ужасных событиях, таких, например, как смерть Эвридики, на сцене только сообщают, не разыгрывая непосредственно), и лишь убегает в отчаянии.

<sup>3</sup> Предыдущий труд М. А. Сапонова в сходном жанре, посвященный кантатно-ораториальному творчеству Баха [4], как указал сам автор, возник первоначально из педагогической заботы о том, чтобы студенты, не каждый из которых владеет немецким, смогли быстро и исчерпывающе понять смысл каждой пропеваемой строки. Это понятно не только в общекультурном, но и в профессионально-методическом плане: чем полнее и чем свободнее студент ориентируется в материале (то есть чем больше имеет возможностей познавать его своими индивидуальными, не предписанными учителем тропами), тем лучше он поймет и оценит мысль учителя. Очевидно, что лучше один раз самому прочесть либретто, чем выслушать его подробный пересказ и убедительную интерпретацию; конечно, одно не заменяет другое вполне, однако, если первое сделано, то второе и третье будет понято совсем на другом уровне. Теперь эта возможность появилась и в отношении монтевердиевского «Орфея».

<sup>4</sup> Частично рассмотрены И. А. Барсовой в [1, 237–249].

<sup>5</sup> Отдельные сведения из статей И. Фенлона изложены в брошюре Г. С. Скудиной [5].

заботящегося о чистоте строя своего инструмента и все время подтягивающего колки.) Перед нами замечательный пример «аутентичного музыковедения», которое не только бережно сохраняет и как бы «выпроставляет» каждый штрих музыкально-исторической канвы из небытия культурного беспамятовства или невнимания, но и умудряется, не отрекаясь от клятвы Гиппократова, находить при этом место для собственной музыкантской интерпретации рассматриваемых явлений. В чем особенность этой интерпретации? В том, что предметом изложения и обдумывания становятся не просто исторические факты, но и их возможные связи — и тут творчество историка, «кожей» чувствующего эпоху, проявляется в наибольшей степени.

Вот, например, четыре совершенно разрозненных факта, известных и помимо сапоновской публикации.

1. В 1473 году в Мантуе была написана пьеса, которую называют первым итальянским светским драматическим произведением, — «Орфей» А. Полициано.

2. Пасторальная драма *Il pastor fido* Дж. Б. Гварини, открывшая новую страницу позднеренессансной пасторальной мадригальной лирики, была поставлена в Мантуе в 1598 году.

3. По распоряжению герцога Винченцо Гонзага представление «Орфея» было повторено через неделю после первого представления.

4. Монтеверди посвятил «Орфея» принцу Франческо Гонзага.

В изложении М. А. Сапонова каждый из этих фактов, дополняясь какими-то, казалось бы, незначительными деталями, как ни странно, теряет свою обособленность и вдруг начинает неожиданно «резонировать» с другими казавшимися никак не связанными с ним. (Точно так же, как из совместного сочетания звуков разной высоты возникает некое новое качество, которое мы знаем как музыкальный интервал и которое в этих звуках по отдельности не содержится, так и на музыкально-историческом горизонте за отдельными фактами проступает эпоха, стиль, человек.)

Начнем с последнего из упомянутых выше четырех фактов.

Само по себе посвящение публикации меценату и патрону было обычным делом. Но что это — дань приличия, пример предписанной ситуацией красноречия, когда Монтеверди сравнивает Франческо Гонзага со счастливой звездой, благопритествовавшей 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» [3, 20]. Франческо, собственно, был главной движущей силой, инициатором работы над оперой (с фрагментами интереснейшей переписки Франческо и его родного брата Фердинандо, на расстоянии помогавшего рождению спектакля, читателя знакомит предваряющая перевод статья). М. А. Сапонов предлагает нам внимательнее всмотреться в фигуру Франческо, замечая: «Франческо еще подростком, видимо, получил впечатление от постановки при дворе отца в 1598 году трагикомедии Б. Гварини «Верный пастух». С тех пор иных 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...» [3, 23]. Наконец, представление о Гонзага как о семье, членов которой искусство глубоко волновало, довершается свидетельством о реакции герцога-отца на затеянную сыном постановку: «Самого герцога Винченцо Гонзага произведение Монтеверди просто потрясло, он даже то и дело приходил на репетиции» [3, 22], а затем приказал повторить представление уже не в рамках Академии, но в присутствии более широкой публики.

Таким образом, все четыре выше упомянутых факта так или иначе соединились вокруг фигуры Франческо (который не случайно оказывается в некотором отношении главной персоной вступительной статьи, посвященной истории создания оперы): двадцатилетний принц, выросший в семье искренних ценителей искусства, вошел в возраст и решил сам, основываясь на ярких театральных отроческих впечатлениях, сотворить нечто похожее, возобновив старые традиции родного двора — разрозненные факты оказались как будто спрыснуты живой водой: объединены историей одной личности.

Еще один фрагмент, мимо которого невозможно пройти, — это толкование одного загадочного места из упоминавшейся переписки братьев Гонзага. Речь идет о письме Фердинандо Гонзага (5.02.1607), который выхлопотал для мантуанской постановки искусного флорентийского певца. Анализ этого письма проливает свет на интереснейшие особенности репетиционной работы вокалиста над партией из незнакомого сочинения в начале XVII века. Партия Пролога оказалась трудна даже для опытного певца; и вот в его оправдание принц Фердинандо замечает, что в этой партии «слишком много нот». Обсудив тонкости перевода и уверив читателя, что выражение *giseca troppo voci* в контексте тогдашнего словоупотребления нужно понимать именно так, М. А. Сапонов напоминает, что гениальные композиторы получают подобный упрек примерно раз в столетие. «Так что Монтеверди мог бы первым в истории дать и всем известный ныне (моцартовский) ответ: “Ровно столько [нот], сколько нужно”» [3, 23]. Вместо этого, однако, Монтеверди был готов — как следует из той же переписки — облегчить партию приглашенного певца (оставалось всего немногим более недели до премьеры), так сказать, сократив количество нот, лишь бы певец — NB! — знал «хотя бы мелодию, а музыку приспособили бы под него» (*sarebbe almeno l'aria, e la musica si sarebbe accomodata à suo dosso*) [3, 21]. М. А. Сапонов дает наглядное и убедительное толкование этого загадочного места, предлагая обратиться к центральному монологу Орфея из III акта и сравнить две версии вокальной партии:

The image shows a musical score for a vocal part, likely from Monteverdi's opera. It consists of five staves. The top two staves are the original notation. The third staff shows a simplified version of the melody with lyrics: "Al ma da cor po sciolta in". The fourth staff shows the same simplified melody with lyrics: "Al ma da cor po sciolta in van". The bottom staff is a bass line. The notation is in a historical style, with a treble clef and a key signature of one flat.

«Здесь [в *Possente spirito*] партия главного героя изложена параллельно в двух версиях — в простой (т. е. 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)» [3, 21]<sup>6</sup>. Сама эта гипотеза существенно расширяет представление о тексте «Орфея», давая возможность видеть его не окостеневшим, но становящимся, что очень ценно и редко кому удается в отношении сочинений удаленных от нас эпох, чьи черновики и промежуточные рукописные версии никогда не будут нам доступны.

Среди наиболее интересных тем, затронутых в публикации, назовем еще только две, связанные с проблемой аутентичной рецепции: (1) отношение современников Монтеверди к тому, какой компонент первенствует в опере — музыкальный или театрально-литературный, а также (2) проблему оригинальной терминологии, связанной с только что родившимся оперным жанром. Переводя герцогскую переписку впервые в отечественной литературе, М. А. Сапонов дает убедительную и одновременно простую интерпретацию стихийно сложившейся среди современников Монтеверди и еще не устоявшейся лексики вокруг ранней оперы, ее важнейших терминов<sup>7</sup>.

Кроме того, комментарии к переводу полны детальных пояснений из области античной мифологии, а комментарии к партитурным ремаркам композитора — редкостной информацией о раннебарочном инструментарии.

Перевод либретто замечательно стилистически един, предпочитает «разжижающей» буквальности смысловую и ритмическую сплоченность фразы<sup>8</sup>. Хотя он не эквиритмичен<sup>9</sup>, однако случаются и исключения:

<sup>6</sup> Продолжение цитаты: «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» [3, 21].

<sup>7</sup> *Favola cantata* — «музыкальная пьеса», *favola in Musica* — «музыкальное представление», *nella recitazione cantata d'una favola* — «в музыкальном представлении пьесы», *la musica della commedia* — «музыка спектакля» и другие.

<sup>8</sup> Во всегда корректной, строгой манере М. А. Сапонова (манера эта у меня ассоциируется с резьбой по дереву, когда один нажим точно найденного ключевого слова сразу рождает смысловой и ритмический рельеф) видна естественная забота о передаче прежде всего целостного смысла высказывания, поэтому его счастливый читатель избавлен от малейшего недоумения.

Риску предположить, что детали перевода могут быть предметом дискуссии; это касается, в частности, интерпретации некоторых имен собственных. Так, например, в рукописи известного мне неполного перевода либретто «Орфея», осуществленного Екатериной Дубравской, в Прологе слово *fama* предложено (со ссылкой на устную рекомендацию итальянского музыковеда Н. Альбароза) писать со строчной буквы — *Fama*, то есть не просто *molva*, но *Фама*, римская богиня, персонификация молвы.

<sup>9</sup> Обратим внимание на маленькую шалость переводчика: излагая по-русски реплику безымянного Духа из подземного хора, который произносит роковой приговор Эвридике: «*Torna a l'ombre di morte / infelice Euridice*» (можно было бы перевести, например, так: «возвращайся к теням смерти, / несчастная Эвридика»), М. А. Сапонов передал последнее словосочетание не только эквиритмически, но и игриво-точно с точки зрения случайной внутрискрочной рифмы — для этого потребовалось следующее изобретательное, хотя и стилистически неочевидное, приложение: «*горемыка Эвридика...*» [3, 32].

In questo prato adorno  
ogni selvaggio nume  
sovente ha per costume  
di far lieto soggiorno.

Здесь на лугу пригожем  
Все божества лесные  
Стекаются порою,  
Забавы затевают [3, 27].

\* \* \*

В «Academia degli Invaghiti», в которую входили и представители семейства Гонзага, и Алессандро Стриджо, было принято давать своим членам почтенные прозвища. Труд Михаила Александровича Сапонова безусловно позволяет считать его принятым в указанное сообщество под именем Il Magnifico.



Принц Франческо Гонзага  
Рис. П. П. Рубенса, ок. 1601



Михаил Александрович Сапонов  
Фото М. Л. Насоновой, ок. 2006

#### Использованная литература

1. Барсова И. А. История партитурной нотации. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 571 с.
2. Лыжов Г. И. Заметки о драматургии «Орфея» Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 135–176.
3. Сапонов М. А. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. Текст венецианского издания оперы К. Монтеверди «Орфей» (перевод на русский язык Михаила Сапонова) // Старинная музыка. 2010. №3. С. 20–36.
4. Сапонов М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, музыкальные драмы. М.: Классика-XXI, 2009. 284 с.
5. Скудина Г. С. Клаудио Монтеверди. Орфей из Кремоны. М: Музыка, 1998. 128 с.