

Роман Насонов

ЗАГАДКА «ИЕФФАЯ»

(О ШЕДЕВРЕ ДЖ. КАРИССИМИ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ А. КИРХЕРА О «ПАТЕТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ»)

Джакомо Кариссими (1605–1674) и его хрестоматийное сочинение «Иеффай» заняли видное место в истории музыкального искусства «по рекомендации» ученого-иезуита Афанасия Кирхера (1601–1680). Большой фрагмент этого произведения — начало того самого заключительного шестиголосного плача девушек, по модели которого Георг Фридрих Гендель, работая над ораторией «Самсон», напишет впоследствии собственный хор «Услышь, Бог Иакова», — Кирхер приводит в трактате *Musurgia universalis* в качестве образца воплощения в музыке аффекта скорби [5, I, 604–605]. Сей музыкальный отрывок римский эрудит предваряет не кратким анонсом, как в большинстве подобных случаев, а «Похвалой Джакомо Кариссими» (*Laus Jacobi Carissimi*), согласно пометке автора в маргиналии. Текст этот часто цитируется, целиком или с сокращениями, в трудах западных историков; приведем его и мы в полном виде:

«Джакомо Кариссими — выдающийся и широко известный композитор (*symphoneta*), на протяжении многих лет достойнейший руководитель музыки в церкви св. Аполлинария Германской коллегии, — как никто другой пользуется уважением за свою изобретательность и удачные сочинения, способные увлечь души слушателей к какому угодно аффекту. Музыка его полна темперамента и пламенного духа.

Среди множества других высоко ценимых произведений он сочинил диалог «Иеффай», взяв слова из Священного Писания. В этом диалоге (после победы, триумфа и торжеств) он изобразил — с исключительной изобретательностью и с ловкостью пера, в музыкальном стиле, который называют речитативным, — встречу с Дочерью, пляшущей в сопровождении всевозможных инструментов и поздравляющей отца с одержанной победой. И далее он с изяществом показывает, благодаря смене тона, как, потрясенный внезапной

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

встречей с единственной дочерью, отец-Иеффай, вследствие неотменимого обета, павшего на Дочь, и отчаяния найти средство спасения, переходит, внезапно охваченный противоположными аффектами, от радости — к скорби и слезам. И затем к нему присоединяется шестиголосный плач девушек, спутниц Дочери, рыдающих и оплакивающих ее печальную участь, — сочиненный настолько искусно, что можно поклясться, что ты действительно слышишь всхлипы и стоны плачущих. Начав диалог в праздничном танцевальном тоне, каковым является восьмой, композитор решил продолжить его плачем в тоне совершенно ином — четвертом, смешанным с третьим. Чтобы представить историю трагическую, в которой бурная радость сменяется несчастьем и сердечной скорбью, он весьма уместно выбрал для плача такой тон, который, как говорится, диаметрально противоположен восьмому, и тем самым наилучшим образом выразил аффекты, противоположные по своей природе; и ничего более подходящего для того, чтобы представить вещи трагические, с печальной развязкой, требующие столь различных аффектов, не придумаешь. Поскольку же [сам] диалог из-за его протяженности поместить здесь невозможно, я умышленно опускаю его и привожу только шестиголосный плач, чтобы изобретательные композиторы имели для подражания превосходный образец патетической музыки» [5, I, 603].

Воздавая должное выразительной музыке цитируемого плача (в котором ритмы траурного шествия сочетаются с ламентозными нисходящими интонациями и щемящими острыми диссонансами), автор трактата основное внимание обращает на особый прием, более всего поразивший первых слушателей сочинения, — *mutatio toni*; тем самым Кирхер предвосхищает одну из интереснейших глав «Музургии», в которой переход из одного тона в другой рассматривается как одно из сильнейших выразительных средств в арсенале «музыки страстей души» (*musica pathetica*) и получает эффектное стилизованное наименование *stylus metabolicus*. Современные исследователи в лучшем случае отмечают, вслед за Кирхером, наличие приема [7, 245–246], однако попыток осмыслить его в свете идей и представлений, содержащихся в трактате, до сих пор не предпринималось. Между тем, по прочтении соответствующего раздела «Музургии» — главы IX Третьей части Седьмой книги (*De Mutatione Modi, sive Toni, sive Stylo Metabolico*; [5, I, 672–675]) — становится понятно, что идея перемены тона и ее реализация в «Иеффае» заслуживают особого комментария.

Прежде всего, обратим внимание на контекст, в котором Кирхер излагает учение о «метаболическом стиле». Названной главе трактата предшествуют две другие, в которых подробно рассматриваются древнегреческие интервальные роды (диатонический, хроматический и энгармонический) и ставится вопрос об их применимости в современной музыке.

Вопрос этот был весьма актуален в артистических кругах Рима, покровительствуемых семейством Барберини: в стилизованных античных ладах создавались музыкальные произведения; конструировались инструменты, способные аккомпанировать пению в древнегреческом духе. Помимо всего прочего, считалось, что возрождение чудесных эффектов античной музыки даст католической церкви мощное оружие в борьбе за души людей. Не случайно в качестве третьего, заключительного примера «метаболического стиля» Кирхер приводит краткий фрагмент некоего сочинения Пьетро Делла Валле (см. ил. 1), вокальная партия которого сопровождается трехмануальным клавесином (*cembalo triarmonico*); каждая из клавиатур этого экспериментального инструмента, созданного под

руководством «придворного» музыкального теоретика Барберини Дж. Б. Дони, была настроена для игры в одном из «древнегреческих» ладов: лидийском, до-рийском и фригийском [ibid., 675]¹.

Paradigma III.

Dorio **Ph-ygio**

Taftatura Mezana. **Taftatura Alta.**

Ил. 1. А. Кирхер. *Musurgia universalis*. Книга 7. Часть 3. Глава IX. Пример 3

Автор «Музургии» часто избегает раскрывать источники, из которых он заимствует идеи, термины или даже фрагменты текста. Умалчивает он и о том, что понятие «метаболического стиля», а также ряд связанных с ним теоретических положений восходят к трудам Дони. Рассматривая практику применения хроматизмов, распространившуюся примерно с середины XVI столетия, последний уже в 1630-е годы пришел к выводу о том, что использование знаков акциденции означает в подобной музыке не смешение родов интервальных систем, а переход в отдаленные *tónoi* (понимаемые Дони как транспозиционные гаммы), то есть транспозицию системы диатонических ладов, в том числе на значительное число квинт — в направлении как диэзов, так и бемолей. В трактате же, непосредственно предшествовавшем выходу в свет «Музургии», — «Три книги о превосходстве древней музыки» (1647), он прямо называет подобные мелодии «метаболическими» [2, 92–93].

Влияние Дони на Кирхера весьма велико: понятие метаболического стиля тот вводит, фактически повторяя рассуждения своего коллеги [5, I, 672]. В завершение главы «пальма первенства» в метаболическом стиле присуждается Джезуальдо [ibid., I, 675], и это также вполне соответствовало представлениям Дони и вкусам его покровителей. Известно, что в 1634 году кардинал Франческо Барберини приобрел 5 книг мадригалов князя Венозы (все за исключением Пятой), музыка которого регулярно исполнялась во время академий, устраивавшихся при папском дворе². Наконец, Кирхер признает «метаболические» сочинения Пье-

¹ Патрицио Барбьери идентифицирует данный пример как единственный сохранившийся музыкальный отрывок диалога Пьетро Делла Валле «Эсфирь», а именно фрагмент «арии» Амана, звучащей в первой из частей этого трехчастного произведения [2, 77]. В статье приводятся также интересные сведения о судьбе трехмануального клавесина, изготовленного для португальского короля Жуана IV по заказу Делла Валле мастером Джованни Пьетро Поллицино [ibid., 81–85]; последний известен своим сотрудничеством с Дони.

² Всего у издательского дома Гардано было приобретено 23 собрания мадригалов, которые исполнялись при участии консортия виол. Стиль Джезуальдо повлиял не только на теоретиков, вроде Дони, и просвещенных любителей искусства, вроде Делла Валле, но и на профессиональных музыкантов, связанных с семейством Барберини; к их числу принадлежит, например,

тро Делла Валле, с присущими им резкими переходами от дизезных звукорядов к бемольным и наоборот, одним из шедевров «музыки страстей»: «<...> и быть такого не может, чтобы душа, взволнованная подобными переменами, не ощутила бурных аффектов» [ibid.].

В то же время, метаболу лада Кирхер трактует шире, чем Делла Валле и некоторые другие последователи теории Дони. Об этом свидетельствуют первые два примера из главы IX: фрагмент диалога «Философы» того же Кариссими и второй раздел плача Марии Магдалены *Lagrima amare*, написанного Д. Мадзокки (см. ил. 2, 3).

Сочинение *maestro di capella* Германской коллегии представляет собой игристый диспут между «плачущим Гераклитом» и «смеющимся Демокритом» о несчастной любви³. Различие характера реплик персонажей подчеркивается в музыке противопоставлением мажорного и минорного наклонений одной и той же тональности (*F-dur* / *f-moll*, *B-dur* / *b-moll*); с переходом в минор оба раза связано появление большого количества случайных знаков.

Еще более любопытен второй из примеров. В начале его в качестве тонального центра ощущается *f-moll*; заканчивается же цитируемое построение каденцией на побочной ступени (в *b-moll*). При ключе выставлен один бемоль (*scala mollis*) — тем самым «метаболический стиль» состоит здесь не в сопоставлении одноименных мажора и минора, как у Кариссими, а в «перекраске» подразумеваемой основной тональности *F-dur* в *f-moll* с помощью многочисленных знаков альтерации.

Несмотря на отмеченное различие, первые два примера близки друг другу и реализуют иную идею, чем та, которой руководствуется ортодоксальный донианец Делла Валле. Видимо, именно с этим обстоятельством связано подразделение Кирхером метаболического стиля на два вида: *mutatio toni* («когда звукоряд тона меняется внутренне») и *mutatio modi* («когда ступень натурального тона переходит в [ступень] ненатурального») [ibid., I, 672]. Образцы музыки Кариссими и Мадзокки, очевидно, относятся к первой из категорий⁴, фрагмент диалога Делла Валле — ко второй⁵.

Доменико Мадзокки, чьи мадригалы, изданные в 1638 году, несут явные следы влияния хроматического стиля Джезуальдо и по большей части предполагают «концертное» виол (подробнее о музыкальных академиях Барберини см.: [8]). Примечательно и то, что среди образцов «музыки страстей» у Кирхера фигурируют фрагменты сразу трех мадригалов Джезуальдо: *Vaci soavi e cari* (как пример аффекта любви), *Già piansi nel dolore* (как пример аффекта радости: приведен заключительный раздел мадригала, начиная со слов *E lieto canto*), *Dolcissimo sospiro* (как пример аффекта плачущих).

³ Перевод текста диалога см. в Приложении 2.

⁴ Косвенным — ввиду встречающейся у автора «Музургии» непоследовательности в применении терминологии — подтверждением чему является тот факт, что в комментарии к диалогу «Философы» Кирхер говорит именно о *mutatio toni*: «И если только имеются певцы, способные красиво его передать, это различие [смеха Демокрита и плача Гераклита. — *P. H.*], проистекающее из перемены тона (*ex mutatione toni in alium*), удивляя слух, возбуждает редкие и сильные страсти» [ibid., I, 672]. О необходимости умелых исполнителей Кирхер говорит и в связи с плачем Марии Магдалены авторства Мадзокки (при этом он называет имена некоторых выдающихся римских певцов своего времени).

⁵ При этом в остальных разделах «Музургии» Кирхер использует понятия *tonus* и *modus* как полностью синонимичные. Бесспорное свидетельство тому мы получаем при сопоставлении определений *modus*'а в Третьей книге и *tonus*'а («или *modus*'а») — в Пятой: они совпадают дословно (ср.: [ibid., I, 151; I, 228]). На то, что разграничение данных понятий в главе IX носит локальный характер, указывает и ремарка Кирхера: «Здесь проводят некоторое различие между *tonus*'ом и *modus*'ом» [ibid., I, 672].

The image displays a musical score for a piece by A. Kircher, titled "Musurgia universalis". The score is presented in a single system with multiple staves. The lyrics are written below the staves, and various performance markings are present throughout the piece.

The lyrics are: *pur dari dere, è pur da pian- gere, tr. tr. è pur da pian- è pur da ri dere, pian to mi a.*

Performance markings include: *.t. pur da pian-*, *gere,*, *tr.*, *tr.*, *tr.*, *è pur da pian-*, *è pur da ri*, *dere,*, *pian*, and *to mi a.*

Measure numbers and accidentals are indicated: *6*, *43*, *b*, *87*, *b*, *43*, *b*, *87*, *b*, *b*, *b*.

Ил. 2. А. Кирхер. Musurgia universalis. Книга 7. Часть 3. Глава IX. Пример 1

Paradigma II. Stylo Metabolici.

B

En vuol'fanarla il Redentore e fangue ma indarno sparfo il preti-
 ofo rio farà per lei di quel be ato fangue senza il dogliofo humor del
 pian to mi, senza il dogliofo hu mor del
 pian - to mi a.

Ил. 3. А. Кирхер. Musurgia universalis. Книга 7. Часть 3. Глава IX. Пример 2

Интересующая нас смена лада в «Иеффае» формально не подпадает ни под один из рассматриваемых видов метаболического стиля: переход из соль мажора в ля минор не сопровождается введением хроматизмов. Тем не менее, «идеологически» — это явление из того же самого ряда. Смысл метабола — в возбуждении бурных и разнообразных страстей⁶. Особенно высоко Кирхер ценит столкновение страстей противоположных, как в «Философах» и в «Иеффае»; искусный переход от радости к печали способен оправдать в его глазах любые отступления от традиционной теории (например, смешение в одном сочинении дурального и бемолярного пения [ibid., II, 73]). Более того, именно антитеза этих двух аффектов и лежит, по существу, в основе «патетической музыки» — целью которой является «возбуждение различных страстей согласно смыслу словесного текста, взятого за основу произведения» [ibid., I, 564]⁷.

Метаболический стиль выражает суть патетической музыки в концентрированном виде: непривычные для слуха сопоставления далеких звукорядов помогают представить сильные страсти не по отдельности, а в сопряжении друг с другом. В «Иеффае» в момент трагического перелома Кариссими также прибегает к приему подобного рода; но заметить и оценить этот тонкий эффект дано не каждому: «тайна» метаболического стиля «ведома лишь самым опытным мастерам» [ibid., I, 672].

По завершении в соль мажоре победного хора израильтян реплику историка, сообщающую о роковой встрече Иеффая с Дочерью, Кариссими начинает длительной остановкой на ля-минорном трезвучии — данный эффект и описывает Кирхер как *mutatio toni*, а именно как переход из восьмого тона в четвертый, смешанный с третьим; с этого момента ля минор вступает в права основной тональности второй части диалога. Но далее в реплике историка разыгрывается своеобразная «воображаемая сцена» — и притом разыгрывается она прежде всего средствами гармонии (хотя и мастерство певца в подобных случаях является условием *sine qua non*). На словах *venientem in occursum* («выходящую

⁶ «Оба вида обладают большой силой выразительности и производят заметную перемену в слушателях; могут варьироваться до бесконечности и прекрасно подходят для передачи каких угодно аффектов» [ibid., I, 672].

Автор монографии о «Музургии» Ульф Шарлау в целом верно схватывает суть различия двух разновидностей метаболического стиля: «Речь идет <...> либо о неожиданно возникающих гармониях — в этой связи Кирхер вспоминает о мадригалах Джезуальдо, — либо о внезапной смене мажорных и минорных гармоний одной и той же тональности» [6, 247–248].

⁷ Здесь следует подчеркнуть, что равноправие аффектов радости и печали — а на деле, пожалуй, даже некоторый крен в сторону увлечения музыкой, передающей скорбные чувства, — у Кирхера возможны лишь постольку, поскольку он рассматривает непосредственное воздействие музыки на слушателей. Нельзя не согласиться с Шарлау в том, что мировоззрение автора «Музургии» не позволяло ему провозглашать скорбь конечной целью всей музыки. По справедливому замечанию немецкого ученого, Кирхер трактует аффект скорби как производный от аффекта сострадания; сострадание же есть одна из христианских добродетелей [6, 229]. И действительно, по Кирхеру, музыка в конечном итоге должна не вергать в уныние, а укреплять жизнелюбие. Но это — в конечном итоге. Там же, где ближайшей целью музыкантов является возбуждение страстей, скорбные аффекты приобретают первостепенное значение. К тому же люди XVII века имели представление об отличии эстетических эмоций от жизненных — о чем свидетельствует, например, испытавший сильное влияние Кирхера Вольфганг Каспар Принтц, когда пишет о том, что использование крайних гармонических средств «не оскорбляет слух, но доставляет ему удовольствие и словно бы принуждает к сладостной и приятной печали» (цит. по: [3, 297]).

навстречу») Кариссими осуществляет отклонение в до мажор — учитывая, что после предшествующей «эпической» речитации то на одном, то на другом тоне ля-минорной гармонии мелодия на этом участке приобретает некоторую живость, слушателю, вполне возможно, захочется представить себе здесь образ Дочери, радостно выбегающей навстречу родителю. И тут же — при словах о «скорби и слезах» отца — звучит гармония одноименного минора: как и в «Философах», Кариссими не просто противопоставляет крайние аффекты, но также именуется и даже персонифицирует их⁸.

1 Реплика историка⁹

Метаболический стиль «первого вида» (*mutatio toni*) выполняет в «Иеффае» ту же функцию, что и в «Философах», подчеркивая различие эмоционального состояния персонажей диалога. Понятно также, почему Кариссими не использовал этот прием в духовном сочинении столь же последовательно, как в светском: виною тому словесный текст, согласно смыслу которого и происходит возбуждение страстей в «патетической музыке». Если герои «Философов», Демокрит

⁸ Заключительная часть реплики: *scidit vestimenta sua et ait* («разорвал он на себе одежды и молвил»), — также представляет для нас немалый интерес: звукоряд *es-d-c* из предыдущего фрагмента «мутирует» здесь в *e-d-cis*; для ушей современников римского композитора такая перестройка должна была показаться странной и, возможно, вызывать у самых образованных слушателей ассоциации с эффектами легендарной античной музыки. Обратим внимание и на то, что в заключительной каденции возникает мелодический ход по звукам увеличенного трезвучия (*cis-a-f*), предвосхищающий аналогичный в гармоническом отношении интонационный жест в начале собственно диалога Иеффаия и его Дочери (*e-c-gis-a*); впоследствии из него «прорастают» многие скорбные интонации данной сцены. Эта заглавная интонация *Heu, heu mihi! filia mea* ритмом и мелодическим рисунком напоминает, к тому же, знаменитый возглас *Ahi caso acerbo* из сцены с Вестницей во II акте монтевердиевского «Орфея»: вполне возможно, что Кариссими руководствовался ею как образцом. Моделью же всего «Иеффаия» — вплоть до заимствования идеи тонального плана (модуляция из соль мажора, в котором написана песня Орфея *Vi ricorda o boschi ombrosi*, в ля минор сцены с Вестницей) — мог стать II акт оперы целиком, с его перипетий и получением шокирующих известий во второй, скорбной части, представляющей собой диалог. Нелишним в этой связи будет напомнить, что в своей похвале сочинению и его автору Кирхер характеризует сюжет «Иеффаия» как «трагическую историю».

⁹ Нотные примеры приводятся согласно изданию: Carissimi's Werke // Denkmäler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien (Jephte. Judicium Salomonis. Baltazar. Jonas). Bergedorf bei Hamburg: Expedition der Denkmäler (H. Weissenborn), 1869.

и Гераклит, обладают устойчивой, прирожденной склонностью к оптимизму и пессимизму соответственно, то радость Дочери Иеффая и горе отца продиктованы ситуацией — буквально через несколько мгновений оба они погружаются в глубокую скорбь. Кариссими не мог использовать метаболический стиль в «Иеффае» последовательно, но нашел ему применение в ключевой момент трагедии и сделал это, полагаю, не только руководствуясь соображениями музыкальной выразительности, но и в расчете на посвященных — тех, кто способен оценить тонкость и интеллектуальный флёр приема.

Таким образом, в перипетии «Иеффая» мы находим не одну (как это отмечает Кирхер), а целых две мутации тона, из которых лишь вторая относится к метаболическому стилю. Но и эффект, о котором пишет автор «Музургии», — переход из восьмого лада в четвертый, смешанный с третьим, — смею предположить, не столь прост, как это может показаться. Шесть звуков, входящих в состав двух трезвучий, — соль-си-ре (обозначающиеся, согласно системе сольмизации, слогами *ut-mi-sol*) и ля-до-ми (*re-fa-la*) — образуют в сумме «твердую», начинающуюся от звука *g*, разновидность Гвидонова гексахорда — традиционного символа универсальной полноты музыки в западноевропейской традиции¹⁰. Подобное «прочтение» мутации тона в «Иеффае» предлагало знатокам искусства некую интеллектуальную игру, служило ключом к загадке произведения.

Очевидно, что во времена Кирхера музыкальное искусство понималось как *musica pathetica* — и если духовный диалог Кариссими в самом деле претендовал на универсализм, то естественнее всего было бы рассмотреть его как энциклопедию музыкальных страстей. Аффекты радости и печали в их сопряжении уже можно трактовать как полноту музыки (*tota musica*); однако эти страсти представлены в сочинении не только в своих крайних проявлениях, но и во множестве оттенков — причем первая часть «Иеффая» в этом отношении отличается особым разнообразием эмоций и искусностью построения¹¹.

¹⁰ На протяжении многих столетий европейцы мыслили музыкальный звукоряд как систему гексахордов; знаменитая пословица *Ut-re-mi-fa-sol-la tota musica est* («*Ut-re-mi-fa-sol-la* — вся полнота музыки») уходит корнями вглубь Средних веков. Однако в процессе перехода западноевропейского музыкального мышления от модальной системы к тональной получил хождение новый вариант этой старинной пословицы: *Ut-mi-sol-re-fa-la tota musica est*. Напомню читателям самый известный пример подобного переосмысления гексахорда — полемический трактат Иоганна Хайнриха Бутштетта «*Ut, mi, sol, re, fa, la* — вся полнота музыки и вечная гармония, или Возрожденное, древнее, истинное, единственное и вечное основание музыки» (1716). Таким образом, новое явление — мажорное и минорное трезвучия как основа тональной гармонии — объяснялось исходя из системы представлений, свойственных традиционной модальной теории.

¹¹ Автор небольшой монографии о творчестве Кариссими Грэхем Диксон отмечает стройную архитектуру и драматургическое единство ораторий композитора: «Кариссими направляет свои силы на то, чтобы передать, насколько это только возможно, дух действия. Этого он достигает, организуя текст в прочно выстроенные сцены. <...> Кариссими сосредотачивает свое внимание на унификации отдельных секций и создании их эмоциональной атмосферы; драматический же эффект возникает в результате сопоставления ярко характерных контрастных секций» [4, 34].

В отличие от большинства авторов, рассматривающих диалог, Диксон анализирует сочинение не как двухчастное, а как состоящее из трех сцен. Заложенной в произведении Кариссими возможностью по-разному трактовать его планировку мы и воспользовались в данной статье, соотнося обнаруживающиеся при этом структуры с различными подходами Кирхера — выделяющего то две, то три, то, фактически, четыре главные страсти души — к классификации аффектов.

После завязки сюжета (повествование Историка, клятва Иеффая — в сдержанной речитативной манере) следуют два ярких эпизода: битвы и радостной встречи победителей¹². Первый из них представляет собой минимальный вариант структуры музыкальной сцены в данном произведении: реплика историка — соло — примыкающий к нему хор. Как и во второй части «Иеффая», сообщение Историка, предвещающее сцену, сразу же погружает нас в ее эмоциональную атмосферу: «И вострубили трубы, и загрохотали тимпаны, и началась битва с аммонитянами»; в соответствии со смыслом слов в начале фрагмента канонно звучат энергичные фанфары¹³:

2

Сцена битвы. Реплика историка

Et clangebant tu - bae et personabant tym - pana et proe-lium commissum
 Et clangebant tu - bae et perso nabant tym-pana
 est ad-ver-sus Am - mon, et proe-lium com-mis-sum
 et proe-li-um com-mis-sum est ad-ver-sus Am - mon, et proe-li-
 est, com-mis-sum est ad-ver-sus Am - mon, ad-ver-sus Am - mon.
 um com-mis-sum est ad-ver-sus Am - mon, ad-ver-sus Am - mon.

¹² Перевод либретто диалога «Иеффай» см. в Приложении 1.

¹³ Многоголосное изложение реплик Историка характерно для духовных диалогов Карисими. Из восьми повествовательных фрагментов «Иеффая» четыре исполняются соло (две реплики поручены альту, одна поется сопрано и еще одна — басом), остальные четыре — ансамблем: соответственно, дуэтом, терцетом, квартетом и, наконец, всеми шестью голосами, принимающими участие в исполнении произведения (см. Приложение 1). Все шесть вокальных партий в «Иеффае» в той или иной степени персонифицированы: Иеффай (Т); Дочь Иеффая (С); две ее подруги, поющие в сцене встречи победителей и сопровождающие Дочь в горах, где их голосами создается эффект эха (СС); Историк, обе альтовые реплики которого занимают ключевое положение в диалоге, располагаясь, соответственно, в начале первой и второй частей (А); не именуемый прямо Бог Саваоф (Б; см. далее наш анализ сцены битвы).

Центральным эпизодом сцены битвы является воинственное соло баса: «Бегите, убегайте, нечестивые! Падите, язычники! Умрите от меча!»; подвижная и решительная мелодия вокалиста отличается четким метром, транспозициями простых и энергичных мотивов (в которых ритмически подчеркивается их квартный или квинтовый каркас), виртуозными пассажами, выделяющими ключевые слова («меч», «против вас», «сражается») и передающими ярость битвы:

3

Сцена битвы. Соло баса

Следует подчеркнуть, что данное соло не является репликой Историка; это слова одного из действующих лиц, непосредственного участника сражения — возможно, даже самого Иеговы¹⁴. Реплику баса подхватывает хор (здесь не исключено воздействие форм античной трагедии)¹⁵, в котором для передачи примерно того же текста используется прием *concitato*: быстрое и энергичное повторение одного звука мелодии, подражающее взволнованной речи (пример 4).

¹⁴ В древние времена война понималась, в конечном счете, как противоборство между богами враждующих народов (что отражено не только в библейской истории, но и, например, в гомеровском эпосе). Реплики, вне сомнения представляющие собой прямую речь ветхозаветного Бога, встречаются в других сочинениях Карисими — например, в духовном диалоге «Иона». Поручаются они, как и в данном случае, басу.

¹⁵ В двух других сценах диалога «корифеям» хора выступает Дочь Иеффая. В сцене встречи победителей (структура которой анализируется далее в этой статье) запевом выступает раздел С (см. табл. на с. 140), в сцене *lamento* — заключительная реплика плача Дочери с Эхо, обращенная не к силам природы, как три предыдущие, а к израильским девушкам.

Следующий далее дуэт подруг Дочери (3/2) подхватывает слова и характер движения среднего раздела соло. Сам он располагается между двумя соло Дочери, причем музыка второго из них — почти идентична заключительному разделу первого соло; тем самым Кариссими подчеркивает подобие разделов, написанных в одном размере, и контраст между двухдольным и трехдольным движением. Как это часто бывает не только в этом, но и в других духовных диалогах Кариссими, заключительное соло Дочери служит своего рода «запевом» последующего хора, подхватывающего ее слова («Воспойте со мной Господа» — «Воспоем все вместе Господа»).

Говард Смитер систематизирует изысканную многопараметровую структуру сцены в виде следующей таблицы [7, 245]:

РАЗДЕЛ ФОРМЫ	РАЗМЕР	ПЕРСОНАЖ	ИНЦИПИТ ТЕКСТА
A		Дочь Иеффая	<i>Incipite in tympanis</i>
B	3/2	Дочь Иеффая	<i>Hymnum cantemus</i>
C		Дочь Иеффая	<i>Laudemus regem coelitum</i>
D	3/2	Дуэт (СС)	<i>Hymnum cantemus</i>
C'		Дочь Иеффая	<i>Cantate mecum Domino</i>
E		Хор (СССАТБ)	<i>Cantemus omnes Domino</i>

Подчеркну, что разделы В и D вследствие значительного сходства словесного текста и начального ритмического рисунка воспринимаются как родственные (см. пример 6 а, б)¹⁶, а раздел С', как уже отмечалось, примыкает к хору Е; таким образом, в строении сцены обнаруживается рондальный принцип, а смена мензуры выступает важнейшим фактором формообразования. Генетически же вся эта сложная структура производна от базовой модели, в чистом виде представленной в батальном эпизоде: сообщение Историка — соло — хор.

6 а Сцена встречи победителей.

Соло Дочери Иеффая (начало среднего раздела)

¹⁶ В таблице Г. Смитера это не очень заметно: первый ее столбец регистрирует различие музыкального материала большинства разделов сцены, отчего может сложиться впечатление сквозной формы (вопреки эффекту симметрии и организованной повторности, который возникает при прослушивании данного эпизода «Иеффая»).

Hym - num can - te - - nus Do - mi - no
 Hym - num can - te - - nus Do - mi - no
 et mo - du - le - - mur can - ti - cum,
 et mo - du - le - - mur can - ti - cum,

Завершение сцены празднования победы вполне могло бы стать финалом иной оратории Кариссими — тем более что оканчивающаяся здесь первая часть «Иеффая» заключает в себе всю полноту аффектов. Наряду с разнообразными оттенками аффекта радости, в ней выделяется скорбный эпизод — сообщение Историка о горе поверженных аммонитян, искусно подчеркивающее границу между двумя главными сценами первой части диалога; в основе этого краткого раздела лежит риторическая фигура *passus duriusculus*:

7 Плач аммонитян

Et u-lu-lantes fil-i-i Am-mon, fac-ti
 Et u-lu-lantes fil-i-i Am-mon, fac-ti sunt, coram fi-li-is
 Et u-lu-lantes fil-i-i Am-mon, fac-ti sunt, coram fi-li-is
 sunt, co-ram fi-li-is I-sra-el hu-mi-li-a-ti.
 I-sra-el hu-mi-li-a-ti.
 I-sra-el hu-mi-li-a-ti.

Таким образом, в первой части присутствуют все основные аффекты диалога — с той оговоркой, что скорбные чувства, безраздельно господствующие после трагического перелома, представлены здесь в миниатюре, кратким эпизодом. И можно смело утверждать, что основных аффектов в «Иеффае» явно больше двух — по меньшей мере, их три: каждый характеризует одну из больших сцен диалога; назовем их воинской яростью (сцена битвы), радостью торжества (сцена встречи победителей) и глубокой скорбью (плач аммонитян, плач Иеффая и плач Дочери в горах). Примечательно, что каждая из сцен завершается шестиголосным хором (воинов, израильского народа и девушек), написанным в соответствующем аффекте.

Обратившись теперь к «Музургии», мы обнаружим интересную параллель — согласно теории Кирхера основных аффектов также три: это радость, спокойствие и милосердие (*laetitia, remissio, misericordia*); каждый из них заключает в себе целую группу страстей души — так, под «вывеской» аффекта милосердия скрываются печаль (*tristitia*), плач (*planctus*), сострадание (*commiseratio*), упадок душевных сил (*languor*) [5, II, 142]. Такая классификация хорошо соотносится с идеями, высказанными Клаудио Монтеверди в предисловии к Восьмой книге мадригалов: там главными страстями души провозглашаются гнев, умеренность чувств и смирение (*Ira, Temperanza, & Humilità*)¹⁷. На первый взгляд, троица основных аффектов в «Иеффае» имеет несколько иное наполнение: гнев и радость представлены в этом диалоге отдельными, контрастными сценами, в то время как сцены, характеризующейся умеренностью чувств, мы в сочинении не находим. Мне уже приходилось, однако, обращать внимание на обманчивость классификации аффектов у Кирхера: на самом деле, групп страстей в его теории не три, а четыре, и каждая из групп соответствует одному из типов человеческого темперамента [1, 49]. Происходит это из-за того, что аффекты «радости» (то есть высокой степени душевного возбуждения) ученый делит на две самостоятельные группы: радость в собственном смысле и радость «несдержанную и неумеренную» (*dissoluta intemperataque*); к последней относятся страсти, свойственные холерикам, — гнев (*ira*), ненависть (*odium*), негодование (*indignatio*), месть (*vindicta*), ярость (*furor*). Наконец, чтобы «уравнять» классификацию аффектов у Кирхера и диспозицию страстей души в «Иеффае», следует заметить, что аффекты, присущие флегматикам, фактически вынесены за рамки патетической музыки: набожность (*religio*), целомудрие (*castitas*), любовь к вещам небесным (*amor [rerum] caelestium*) и т. п. характеризуют благочестивые литургические песнопения «первой практики», не ставящие своей основной целью «возбуждение различных страстей души согласно смыслу словесного текста». Таким образом, соответствие троицы основных аффектов «патетической музыки» трем основным страстям «Иеффая» можно считать доказанным¹⁸. При этом две разноаффектные сцены первой части сочинения соотносятся с двумя группами аффектов радости по Кирхеру.

Возвращаясь теперь к кирхеровской характеристике диалога, остается лишь констатировать, что, уловив самую суть произведения, автор трактата оставил

¹⁷ На эту параллель обращает внимание Шарлау [6, 228]. Сходство обеих классификаций определяется, очевидно, тем, что их авторы делят аффекты на три группы согласно интенсивности вызываемого душевного возбуждения: высокой (гнев у Монтеверди, или радость у Кирхера), средней (умеренность чувств, или спокойствие), низкой (смирение, или милосердие). Примечательно, что в отношении последней из групп и Монтеверди, и Кирхер избегают использовать в качестве родового названия такие негативные характеристики, как «печаль», «скорбь» или «уныние»; ср. выше сн. 7.

без внимания напрашивающуюся возможность провести параллель между собственной классификацией аффектов и энциклопедией страстей души, представленной Кариссими в художественной форме. Произошло это, вероятно, потому, что музыка первой части «Иеффая», проигрывая в силе воздействия скорбным его сценам, часто оставляется слушателями без должного внимания¹⁹. Тем самым незамеченной остается и «тайная поэтика» (А. В. Михайлов) выдающегося произведения, глубоко укорененного в интеллектуальной среде позднеренессансного гуманизма.

Использованная литература

1. *Насонов П. А.* Теория аффектов Афанасия Кирхера: тройка, восьмерка и бесконечность // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера): научный журнал. Вып. III / гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2008. С. 44–51.
2. *Barbieri P.* Pietro Della Valle: the Esthèr oratorio (1639) and other experiments in the «stylus metabolicus». With new documents on triharmonic instruments // *Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica*. Vol. XIX (2007). № 1–2. P. 73–124.
3. *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln: Arno Volk, 1967. 523, XII S.
4. *Dixon G.* Carissimi. Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 1986. 84 p. (Oxford Studies of Composers, 20).
5. [*Kircher A.*] Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu presbyteri Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur; admirandae Consoni, & Dissoni in mundo, adeoque Universa Natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, cum in omni poenè facultate, cum potissimum in Philologià, Mathematicà, Physicà, Mechanicà, Medicinà, Politicà, Metaphysicà, Theologià, aperiantur & demonstrantur. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
6. *Scharlau U.* Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller: Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock. Marburg: Görlich & Weiershäuser, 1969. X, 405, 19 S. (Studien zur hessischen Musikgeschichte, Bd. 2).
7. *Smither H. E.* A History of the Oratorio: in 4 vols. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. 507 p.
8. *Witzenmann W.* Beiträge der Brüder Mazzocchi zu den musikalischen Akademien Kardinal Francesco Barberinis // Akademie und Musik: Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften: Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag zugleich Bericht über das Symposium «Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und Angrenzender Fächer» / hrsg. von W. Frobenius, N. Schwindt, Th. Sick. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1993. S. 181–214 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Neue Folge, Bd. 7).

¹⁸ Обратим в этой связи внимание на любопытную рукопись, выложенную в крупнейшей в мире электронной нотной библиотеке: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP92549-PMLP190763-carissimi_dejephta-m.pdf. Автор ее, известный датский композитор и деятель цецилианского движения Хенрик Рунге (1807–1871), скопировал сочинение Кариссими частично, выбрав — по-видимому, для концертного исполнения — те самые разделы, на которых акцентирует внимание и Кирхер: хор победителей (№ 1), плач Иеффая (№ 2), хор девушек (№ 3).

¹⁹ При желании, однако, в диалоге Кариссими можно обнаружить и полный набор из четырех основных аффектов: произойдет это в том случае, если соотнести с группой умеренных (флегматических) страстей души музыку начального эпизода диалога (обет Иеффая) и реплики Историка, большинство из которых носит сдержанный повествовательный характер. В таком случае можно было бы предположить, что Кариссими сознательно стремился отразить в своем произведении четыре темперамента.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
ЛИБРЕТТО ДИАЛОГА ДЖ. КАРИССИМИ «ИЕФФАЙ»
(перевод Р. А. Насонова)²⁰

Historicus (Altus)

Cum vocasset in proelium filios Israel rex filiorum Ammon et verbis Jephthe acquiescere noluisset, factus est super Jephthe Spiritus Domini, et progressus ad filios Ammon votum vovit Domino dicens:

Jephthe (Tenor)

Si tradiderit Dominus filios Ammon in manus meas, quicumque primus de domo mea occurrerit mihi, offeram illum Domino in holocaustum.

Historicus (Chorus)

Transivit ergo Jephthe ad filios Ammon, ut in Spiritu forti et virtute Domini pugnaret contra eos.

Historicus (Duo Cantus)

Et clangebant tubae, et personabant tympana, et proelium commissum est adversus Ammon.

Bassus

Fugite, cedite, impii, perite, gentes; occumbite in gladio. Dominus exercituum in proelium surrexit et pugnat contra vos.

Chorus

Fugite, cedite, impii, corruite et in furore gladii dissipamini.

Historicus (Cantus)

Et percussit Jephthe viginti civitates Ammon plaga magna nimis.

Historicus (Duo Cantus, Altus)

Et ululantes filii Ammon facti sunt coram filiis Israel humiliati.

Historicus (Bassus)

Cum autem victor Jephthe in domum suam reverteretur, occurrens ei unigenita filia sua cum tympanis et choris praecinebat:

Filia Jephthe (Cantus)

Incipite in tympanis
Et psallite in cymbalis!
Hymnum cantemus Domino
Et modulemur canticum.
Laudemus regem coelitum,
Laudemus belli principem,
Qui filiorum Israel
Victorem ducem reddidit.

²⁰ Перевод с латинского языка выполнен по изданию: Carissimi's Werke // Denkmæler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien (Jephthe. Judicium Salomonis. Baltazar. Jonas). Bergedorf bei Hamburg: Expedition der Denkmæler (H. Weissenborn), 1869.

Историк (А):

Когда царь сынов Аммона вызвал на битву сынов Израиля и слова Иеффая не смогли его утихомирить, сошел на Иеффая Дух Господень, и, выступая навстречу сынам Аммона, дал он Господу обет, сказав:

Иеффай (Т):

Если Господь предаст в мои руки сынов Аммона, первого, кто выйдет ко мне навстречу из дома моего, принесу Господу в жертву.

Историк (СССАТБ):

И отправился Иеффай к сынам Аммона, чтобы сразиться с ними отважно, с помощью силы Господа.

Историк (СС):

И вострубили трубы, и загрохотали тимпаны, и началась битва с Аммоном.

Бас:

Бегите, убегайте, нечестивые! Падите, язычники! Умрите от меча! Сам Господь Бог Саваоф поднялся на битву и сражается против вас.

Хор (СССАТБ):

Бегите, убегайте, нечестивые! Падите! И да рассеет вас ярость меча!

Историк (С):

И поразил Иеффай двадцать городов Аммона бедствием весьма великим.

Историк (ССА):

И горько плакали сыны Аммона, униженные перед сынами Израиля.

Историк (Б):

Когда же Иеффай вернулся к себе домой победителем, его единственная дочь, выбежав ему навстречу, с тимпанами и ликами пела:

Дочь (С):

Приступайте на тимпанах
И бряцайте на цимбалах!
Воспоем гимн Господу
И будем петь стройные песни!
Будем петь хвалы Царю Небесному,
Будем петь хвалы Первому среди воинов,
Который даровал победу
Вождю сынов Израиля!

Sodales (Duo Cantus)

Hymnum cantemus Domino
Et modulemur canticum,
Qui dedit nobis gloriam
Et Israel victoriam.

Filia Jephthe

Cantate mecum Domino,
Cantate omnes populi,
Laudate belli principem,
Qui nobis dedit gloriam
Et Israel victoriam.

Chorus

Cantemus omnes Domino,
Laudemus belli principem,
Qui nobis dedit gloriam
Et Israel victoriam.

Historicus (Altus)

Cum vidisset Jephthe, qui votum Domino voverat, filiam suam venientem in occursum, prae dolore et lachrimis scidit vestimenta sua et ait:

Jephthe

Heu, heu mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decepta es.

Filia Jephthe

Cur ego te, pater, decepi, et cur ergo, filia tua unigenita, decepta sum?

Jephthe

Aperui os meum ad Dominum ut quicumque primus de domo mea occurrerit mihi, offeram illum Domino in holocaustum. Heu, heu, mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decepta es.

Filia Jephthe

Pater mi, si vovisti votum Domino, reversus victor ab hostibus, ecce ego filia tua unigenita: offer me in holocaustum victoriae tuae. Hoc solum, pater mi, praesta filiae tuae unigenitae ante quam moriar...

Jephthe

Quid poterit animam tuam, quid poterit te, moritura filia, consolari?

Filia Jephthe

Dimitte me, ut duobus mensibus circumeam montes, ut cum sodalibus meis plangam virginitatem meam.

Jephthe

Vade filia, vade filia mea unigenita, et plange virginitatem tuam.

Historicus (Duo Cantus, Altus, Bassus)

Abiit ergo in montes filia Jephthe et plorabat cum sodalibus virginitatem suam, dicens:

Подруги (СС):

Воспойте гимн Господу
И будем петь стройные песни Тому,
Кто даровал нам славу,
А Израилю — победу!

Дочь (С):

Воспойте со мною Господа,
Воспойте все народы,
Вознесите хвалы Первому среди воинов,
Который даровал нам славу,
А Израилю — победу!

Хор (СССАТЪ):

Воспойте все вместе Господа,
Вознесем хвалы Первому среди воинов,
Который даровал нам славу,
А Израилю — победу!

Историк (А):

Когда увидел Иеффай, давший Господу обет, дочь свою, выходящую ему навстречу, в слезах и скорби разорвал он на себе одежды и молвил:

Иеффай:

Увы, увы мне! Дочь моя, увы, ты заманила меня в западню, дочь моя единственная, но и сама ты, дочь моя, увы, попала в ловушку.

Дочь:

Почему, отец, я заманила тебя в западню, и почему я, твоя единственная дочь, попала в ловушку?

Иеффай:

Отверз я уста мои Господу [и обещал], что всякого, кто первым выйдет из моего дома мне навстречу, я принесу Господу в жертву. Увы, увы мне! Дочь моя, увы, ты заманила меня в западню, дочь моя единственная, но и сама ты, дочь моя, увы, попала в ловушку.

Дочь:

Отец мой, если ты дал обет Господу и вернулся домой, одержав победу над врагом, вот я, дочь твоя единственная, принеси меня в жертву за победу твою. Но позволь мне, дочери твоей единственной, [сделать] лишь одно, прежде чем я умру.

Иеффай:

Что может утешить тебя и душу твою, о, обреченная на смерть дочь?

Дочь:

Отпусти меня, чтобы ходила я два месяца по горам и оплакивала с подружками моими девство мое.

Иеффай:

Ступай, дочь моя единственная, и оплакивай девство твое.

Историк (ССАБ):

И отправилась Дочь Иеффая в горы и оплакивала там с подружками девство свое, говоря:

Filia Jephthe

Plorate colles, dolete montes et in afflictione cordis mei ululate.

Echo (Duo Cantus)

Ululate.

Filia Jephthe

Ecce, moriar virgo et non potero morte mea meis filiis consolari. Ingemiscite silvae, fontes et flumina, in interitu virginis lachrimate.

Echo

Lachrimate.

Filia Jephthe

Heu me dolentem, in laetitia populi, in victoria Israel et gloria patris mei; ego sine filiis virgo, ego filia unigenita moriar et non vivam! Exhorrescite rupes, obstupescite colles, valles et cavernae in sonitu horribili resonate.

Echo

Resonate.

Filia Jephthe

Plorate filii Israel, plorate virginitatem mea, et Jephthe filiam unigenitam in carmine doloris lamentamini.

Chorus

Plorate filii Israel, plorate omnes virgines et filiam Jephthe unigenitam in carmine doloris lamentamini.

Дочь (С):

Плачьте, холмы, скорбите, горы, и причитайте над терзаниями сердца моего!

Эхо (СС):

Причитайте!

Дочь:

Вот я, дева, умру и не смогу, в смерти моей, найти утешение в детях. Стенайте, рощи, ручьи и реки, лейте слезы о смерти девушки!

Эхо:

Лейте слезы!

Дочь:

Увы мне, скорбящей в час радости народа, победы Израиля и славы отца моего! Я, дева бездетная, я, дочь единственная, умру и лишусь жизни. Содрогнитесь, скалы, ужаснитесь, холмы, отзовитесь ужасным шумом, долины и ущелья!

Эхо:

Отзовитесь!

Дочь:

Плачьте, дочери Израиля, плачьте о девстве моем и оплакивайте скорбными песнями Дочь Иеффая!

Хор (СССАТБ):

Плачьте, дочери Израиля, плачьте, все девушки, и оплакивайте скорбными песнями Дочь Иеффая!

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ДИАЛОГ ДЖ. КАРИССИМИ «ФИЛОСОФЫ»
ЛИБРЕТТО Д. БЕНИНИ
(перевод М. Л. Насоновой)²¹

*A piè d'un verde alloro assisi un dì
Eraclito e Democrito su'i fiori
Vidder per l'aria andar schiere d'Amori
E tra' lor favellarono così:*

Dem. È pur da ridere,
Eracl. È pur da piangere
Tutti e due. Sentir ogn'hor gl'amanti stridere,
Ch'un duro cor non si può frangere.

Eracl. Oh miseria!
Dem. Oh follia!
Tutti e due. Se l'impietà
Di ria Beltà
Piegar non lice,
Eracl. mori, mori
Dem. fuggi, fuggi
Tutti e due. infelice!
Che d'un penoso amor il lungo tedio
Altro rimedio
Al fin non hà nò, nò,
Eracl. che morir,
Dem. che fuggir,
Tutti e due. come si può.

Eracl. E come puote un moribondo amante
Alla fuga fidar l'inferme piante,
Come scampar dà una Beltà severa,
Se, dovunque egli fugga, Amora impera.

Dem. È pur da ridere!
Eracl. È pur da piangere!
Tutti e due. Sentir ogn'hor gl'amanti stridere,
Ch'un duro cor non si può frangere.

Tutti e due. S'al pregar un cor s'indura,
Dem. taci
Eracl. prega,
Tutti e due. che s'havrà
Dà cangiar già mai ventura

²¹ Перевод с итальянского языка выполнен по изданию: G. Carissimi. Sechs Kammerduette: für zwei hohe Stimmen (2 Soprane oder 2 Tenöre) und Continuo (Klavier oder Cembalo) / für den praktischen Gebrauch hrsg. von L. Landshoff. Lpz.: C. F. Peters, 1927.

*Однажды Гераклит и Демокрит сидели
На цветущей поляне под зеленым лавром,
Смотрели на роящиеся в воздухе сонмища Амуров
И спорили друг с другом:*

Дем. Это же смешно!

Гер. Это же печально до слез!

*Оба вместе. Слышать нескончаемые сетования влюбленных на то,
Что жестокое сердце невозможно смягчить.*

Гер. О жалость!

Дем. О безумие!

Оба. Если невозможно

Победить бесчувствие

Холодной красоты,

Дем. то беги,

Гер. то умри,

Оба. несчастный.

Ведь против вялотекущей болезни,

Именуемой мученическая любовь,

Нет иного средства,

Дем. кроме как убежать...

Гер. кроме как умереть...

Оба. как можно скорее.

Гер. Но как же может смертельно больной влюбленный

На своих слабых ногах быть способен на бегство?

И как убежать от жестокой красоты,

Если, куда бы он ни бежал, всюду царствует Любовь?

Дем. Это же смешно!

Гер. Это же печально до слез!

*Оба вместе. Слышать нескончаемые сетования влюбленных на то,
Что жестокое сердце невозможно смягчить.*

Оба. Когда сердце глухо к [твоим] мольбам,

Дем. молчи!

Гер. проси!

Оба. И тогда,

Если фортуна переменится,

Eracl. Tuo desir

Dem. Tuo ferità

Eracl. al pregar

Dem. al tacer

Tutti e due. si cangerà.

Tutti e due. Non conviene

Trà catene

À chi certo è di morte

Dem. gettar i prieghi.

Eracl. non tentar la sorte.

Eracl. E co'i sospir mercate

Dem. E in dono havete

Tutti e due. son le gioie d'Amor sempre più grate.

Dem. Mà che mentre il rigor d'alta Bellezza

Suol nudrirsi di lagrime e che vale

Alimentar co'l pianto il proprio male?

Eracl. Han le lagrime ancor qualche dolcezza

Poiche piangendo un core

Spesso annega nel pianto il suo dolore!

Dem. È pur da ridere!

Eracl. È pur da piangere!

Tutti e due. Sentir ogn'hor gl'amanti stridere,

Ch'un duro cor non si può frangere.

Dem. Quanti perche si

Mai non trovan mercè!

Eracl. Quanti muoiono perche

Dentro a'i lor petti i pianti stagnano!

Dem. deh cela,

Eracl. deh scopri,

Dem. ricopri,

Eracl. rivela,

Tutti e due. amante il duolo atroce,

Poich'in Amor per prova

Quelche nuoce

Una volta, un'altra giova.

Гер. твои [любовные] желания...
Дем. твои [сердечные] раны...
Гер. благодаря мольбам...
Дем. благодаря молчанию...
Оба. тоже переменят [свою участь].

Оба. Приговоренному
 К смерти
 Узнику не стоит...
Дем. расточать мольбы.
Гер. отказываться попытать счастья.
Дем. Ты получишь в награду...
Гер. Ты приобретешь вздохами...
Оба. Радости любви, желаннее которых нет ничего на свете!

Дем. Но что если жестокосердие надменной красоты
 Само питается слезами?
 К чему вскармливать слезами свое собственное горе?

Гер. В слезах есть некая услада —
 Потому плачущее сердце так часто
 И утопляет свою боль в слезах.

Дем. Это же смешно!
Гер. Это же печально до слез!
Оба вместе. Слышать нескончаемые сетования влюбленных на то,
 Что жестокое сердце невозможно смягчить.

Дем. Сколь многие, сколь многие никогда не получат свою награду,
 Потому что никогда не перестанут плакать!
Гер. Сколь многие умирают,
 Потому что слезы переполнили их грудь!
Дем. Ах, спрячь...
Гер. Ах, не прячь...
Дем. Ах, скрой...
Гер. Ах, не скрывай...
Оба. влюбленный, твои горькие муки,
 Ибо доказано, что в любви
 Раз на раз не приходится:
 Что раз навредит, то иной раз будет полезно.