

Кантата «Stabat Mater» Перголези в восприятии современных слушателей.

Джованни Баттиста Перголези (1710-1736 годы) – выдающийся представитель Неаполитанской композиторской школы – родился 4 января 1710 года в южно-итальянском городке Йезе. Он происходил из бедной семьи и с семи лет был отдан в один из четырех неаполитанских приютов для сирот и неимущих – консерваторию¹ «Poveri di Gesu Christo», дававшую своим питомцам профессиональное музыкальное образование, а в будущем – обеспеченный заработок.

Сначала он обучался игре на скрипке у маэстро Доменико Маттеиса, вскоре порекомендовавшего блестяще одаренного отрока одному из основоположников Неаполитанской школы – Франческо Дуранте, в классе которого тот успешно освоил премудрости композиции.

Вскоре после окончания консерватории Перголези приобретает в Италии широкую известность. К 20-ти годам он уже признанный мастер – автор множества духовных и светских произведений, среди которых встречаются оратории и кантаты, трио-сонаты (для 2-х скрипок и генерал-баса), мотеты, мессы и оперы.

В 1733 году на сцене римского театра ставится его опера-серия «Гордый пленник», между актами которой – в традициях того времени - в виде интермедии была вставлена комическая опера «Служанка-госпожа». Она так полюбилась слушателям, что скоро получила самостоятельную жизнь, положив начало жанру оперы-буффа.

Новый жанр и его основоположник быстро завоевали популярность не только в Италии, но и во всей Европе. Самым же исполняемым (и самым издаваемым в XVIII веке) произведением композитора, прославившим его на весь мир, стала его кантата «Stabat Mater». Не случайно история ее создания обросла многочисленными легендами, имеющими, однако, в своем основании реальные факты из жизни итальянского гения.

Получив всеобщее признание, бывший сирота входит в общение с высшими кругами итальянской аристократии. Будучи 20-ти с небольшим лет, он влюбляется в дочь маркиза Спинелли – Марию Терезию, и она отвечает ему взаимностью. Разумеется, неравный брак с безродным бедняком не входил в планы маркиза, и он наотрез отказал Перголези, запретив своей дочери даже видеться с ним.

¹ «Дежурный» каламбур записных остряков о консерваториях и консервах в действительности основан на происхождении и тех, и других от лат. «conservatio» (сохранение). Как консервы сохраняют продукты от порчи, так первые консерватории сохраняли сирот, обеспечивая их музыкальной профессией и работой.

Тем не менее, Мария проявила удивительную твёрдость, оставшись верной композитору и отвергнув всех родовитых претендентов на её руку и сердце. Вопреки уговорам родителей, она принимает монашество в одном из загородных монастырей и вскоре – в цвете юных лет – умирает там от чахотки.

Этот удар судьбы подорвал здоровье безутешного композитора. В двадцать шесть лет он – в след за возлюбленной – заболевает скоротечной чахоткой и затворяется в стенах францисканского монастыря св. Луиджи в Поццуоли. Там, среди братьев - миноритов, Перголези в преддверии неминуемой смерти² сочиняет свою лебединую песнь, претворяя собственную скорбь по усопшей возлюбленной в страдания Богородицы у подножия Креста.

В следующем, 1737 году чахотка сводит в могилу и самого композитора, причём гонорара за прославленную впоследствии кантату (10 неаполитанских дукатов) не хватило даже на его погребение, которое пришлось совершить за монастырский счёт.

Невозможно вообразить, чтобы глубоко удручённый трагической кончиной Марии-Терезии, готовящийся к смерти композитор мог бы легкомысленно отнестись к музыкальному воплощению страданий Богоматери, скорбящей о распятом Сыне, чтоб он был способен переложить проникновенные религиозные стихи на легковесную танцевальную музыку, не отличимую от его прежних весёлых оперных мелодий!

Скорее всего, дело не в авторском легкомыслии, а в неверной интерпретации исполнителей, не замечавших - в угоду антиклерикальным обмирщённым вкусам «просвещённого XVIII века» - драматической глубины этих религиозных песнопений и выдвигавших на первое место театральную виртуозность их исполнения. Большую роль при этом играло невнимание к тексту, а то и полное пренебрежение им, превращающее средневековую «звонящую латынь» в набор бессмысленных вокабул, демонстрирующих лишь красоту и гибкость солирующих голосов.

В связи с этим хотелось бы подробнее рассмотреть особенности поэтического текста, неразрывно связанного с музыкой в кантате Перголези.

² Чахотку (туберкулёз) лечить тогда не умели, и считали болезнью с неизбежным смертельным исходом.

О языке исполнения латинских песнопений

В годы моей учёбы в хоровом училище и московской консерватории постановки во всех оперных театрах страны шли на русском языке. Оперные клавиры в Советском Союзе печатались также с русским переводом. До сих пор хабанера из оперы «Кармен» звучит в моей памяти только с русским текстом:

«У любви, как у пташки, крылья:
Её нельзя никак поймать.
Тщетны были бы все усилья,
Но крыльев ей вам не связать».

Конечно, далеко не все оперные переводы отличались высокими художественными достоинствами. В той же «Кармен» хор мальчишек распевал весьма неуклюжие вирши:

«У солдат порядок строгий:
Знают все свои места.
Ровно все двигают ноги
Там-та-ра-рам-там, там-там-та».

В русском переводе звучали со сцены не только оперы, но и камерные произведения западноевропейских классиков (например, «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта). Московский хор мальчиков под управлением А. В. Свешникова в 60-е годы пел редко исполнявшуюся тогда музыку европейских композиторов с текстом, вообще не имевшим ничего общего с оригиналом: «В синем небе» Дж. Палестрины, «Ночь отошла» (терцет из Магнификата) И. С. Баха, «Зимний сон сковал поля» В. А. Моцарта, «Пришла весна» Й. Гайдна, (оказавшаяся впоследствии финалом мотета Ф. Мендельсона «Surrexit Christi»). Во всех этих классических произведениях текст духовных песнопений заменялся нейтральными - с точки зрения коммунистической идеологии - картинами природы. Однако, и в таком виде в те далёкие времена это было огромным прорывом. Более того, даже в самые сложные периоды послевоенной борьбы с космополитизмом А. В. Свешников регулярно исполнял с хором мальчиков духовную музыку Г. Дюфай, Дж. Палестрины, И. С. Баха и В. А. Моцарта с оригинальным латинским текстом. В 60-е годы прошлого века в большом зале московской консерватории хор мальчиков спел на латыни «Stabat Mater» Перголези и «Симфонию псалмов» И. Стравинского. Видимо, в то время для советской аудитории латынь уже была

«темна вода во облацех воздушных»! Во всяком случае, просвещенные слушатели старшего поколения, изучавшие латынь в дореволюционных гимназиях, частью уехали за границу, а частью сгинули в войнах, тюрьмах и лагерях. Новая же российская интеллигенция лишь в общих чертах представляла, что «Credo» соответствует «Символу веры», ну, а

«Gloria» - по-русски значит «слава» -
Это вам запомнится легко!³

В 70-е годы прошлого века к нам в страну стали проникать новые тенденции аутентичного исполнения старинной европейской музыки. В ансамблях: «Мадригал» под руководством Андрея Волконского, «Hortus musicus» под руководством Андреса Мустонена, «Академия старинной музыки» под руководством Татьяны Гринденко - у нас начали возрождать игру на старинных инструментах.

Когда же в период перестройки открылись границы и наши вокалисты наконец-то получили возможность свободно выступать на сценах всего мира, сама жизнь заставила исполнителей для получения международного признания исполнять западноевропейскую музыку на языке оригинала, и никак иначе. В качестве реакции на идеологические перегибы недавнего советского прошлого подоспела и обоснованная аргументация: произведение должно исполняться в том виде, в котором оно написано автором. Ведь и сами композиторы в различных жанрах использовали разноязычный текст. Например, у И. С. Баха «Высокая месса» и «Магнификат» поются на традиционной латыни, а кантаты и «Страсти» - на родном немецком языке.

У Моцарта – еще большее разнообразие: оперы «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» - на итальянском, зингшпили «Волшебная флейта» и «Директор театра» - на простонародном немецком языке, а Месса с-moll и Реквием – на латыни.

Латынь в XVIII веке еще не стала мертвым языком. Это был универсальный язык международного общения в разных сферах науки, медицины, юриспруденции и богословия. И нас нисколько не удивляет, что деревенский юноша Ломоносов блестяще учился в германских университетах: ведь обучение в них, как и в русских духовных семинариях, (вплоть до середины XIX века) велось на латыни. А уж о том, что до протестантской реформы Лютера она была единственным богослужебным языком во всей западной Европе, и говорить не приходится! Именно поэтому латынь – хотя бы в общих чертах – вполне понимал и простой народ, тогда еще регулярно посещавший церковные службы.

³ Борис Слуцкий «Лошади в океане».

В XX веке после революций, войн и других социальных потрясений отношение к латыни в корне изменилось. На ней давно уже не преподают в школах и университетах, а в международном общении её вытеснил сначала французский, а потом – английский язык. В постхристианской Европе храмы закрываются один за другим, а в оставшихся (даже католических!) службы теперь совершаются частично на национальных языках. В романоязычных странах Европы и южной Америки еще кое-как сохраняется преемственная связь с латинскими корнями, из которых произросли итальянский, французский, испанский и португальский языки. Но в германоязычных странах, – «латынь из моды вышла ныне»⁴ и стала уделом лишь узких специалистов. Поэтому, говоря о современных тенденциях аутентичного исполнения старинной музыки, не стоит упускать из виду и особенностей восприятия латинских текстов слушателями XXI века. Не подлежит никакому сомнению, что современники композиторов эпохи барокко воспринимали латынь месс и католических гимнов (таких, как «Ave Maria» или «Te Deum») как вполне доступную их пониманию, подобно тому, как в душах нынешних православных прихожан находят живой отклик возвышенно-архаические звуки церковнославянского языка, давно уже вышедшего из разговорного употребления⁵.

Характерным примером, иллюстрирующим отношение современной публики к латинским текстам, может послужить мистификация советского лютниста Владимира Вавилова (1926-1973 годы), записавшего в начале 70-х годов прошлого века диск с лютневой музыкой эпохи Возрождения. Среди исполненных им якобы «забытых шедевров» под № 3-м значилась «Ave

4) А.С. Пушкин «Евгений Онегин»

⁵ Правда, некоторые драгоценные крупинки этого словесного сокровища дожили до наших дней. Мы ведь и теперь говорим: «во мгновение ока», а не «в мигание глаза»; «беречь, как зеницу ока», а не «зрачок глаза»; «не щадя живота своего», имея в виду, конечно же, не чрево, а саму жизнь. Да и возвышенные славянизмы Ломоносова, Державина или Пушкина пока что не требуют перевода. Насколько был бы потерян пафос пушкинских строк:

«Восстань, пророк, и виждь и внемли,
Исполни силою Моей,
И обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей»,

если б кому-то захотелось заменить «устаревшие» слова более понятными:

«Вставай, пророк, смотри и слушай,
Наполнись силою Моей,
И обходя моря и сушу,
Словами жги сердца людей!»

«Ave Maria», композитором которой был назван «неизвестный автор XVI века», а остальные приписаны малоизвестным у нас итальянским мастерам. Впоследствии музыковеды выяснили, что ни у одного из представленных Вавиловым композиторов итальянского Возрождения (в изданных до 1970 года собраниях сочинений) этих произведений нет, а автором всех их оказался сам Вавилов, лютнист-самоучка, не имевший композиторского диплома, а следовательно, и возможности в советских условиях издать свои сочинения под собственным именем. Желая любым способом донести их до слушателей, Владимир Федорович дерзнул приписать своё авторство полузабытым композиторам и даже составил на обороте обложки краткую аннотацию. Эта запись пользовалась у любителей музыки большим успехом. Она была многократно переиздана, и авторство исполненных Вавиловым произведений прочно вошло в музыкальные словари и энциклопедии. Наиболее популярное из них – «Ave Maria» - с его лёгкой руки было впоследствии приписано итальянскому лютнисту и композитору Джулио Каччини (1546-1618 годы) и получило широкое распространение в концертной жизни Советского Союза, а потом и за его пределами. Вавилов вскоре (в 1973 году) скончался и унес тайну мистификации в могилу. Поэтому в авторстве Каччини долгое время никто не сомневался. Слушатели были в восторге от «небесной» мелодии, изливающейся бесконечными секвенциями, и мало кого смущало, что эти секвенции слишком уж напоминают музыку М.Таривердиева из известного телесериала «17 мгновений весны». Некоторые меломаны тогда даже заподозрили популярного композитора в плагиате. И никто не задумался над странным фактом: почему эта ласкающая слух мелодия распета только на два слова молитвы, являющиеся, по существу, всего лишь ее заглавием? Трудно представить, что кто-нибудь стал бы распевать молитву Господню, пользуясь лишь первыми ее словами: «Отче наш, Отче на-аш, О-о-отче на-ааш». Подобный абсурд, не имеющий аналога во всей мировой музыке, был бы тем более немыслим для итальянского композитора, пользовавшегося каноническим текстом молитвы, любимой всеми католиками. А для наших современников всё легко сошло с рук. Это говорит о невнимании и даже пренебрежении к латинскому тексту, который зачастую воспринимается нынешними слушателями и исполнителями всего лишь, как средство, позволяющее вокалистам демонстрировать красоту и технические возможности своих голосов.

Отсюда вывод: все усилия современных музыкантов – использовать старинные инструменты и аутентичную манеру исполнения для создания исто-

рически достоверной интерпретации – окажутся совершенно напрасными, если слушатели не смогут воспринять неразрывную связь текста и музыки, вложенную автором в свой композиторский замысел⁶.

Конечно, добросовестный исполнитель обязан досконально изучить иноязычный текст, освоить не только правильное его произношение, но и образный строй. Однако, практика показывает, что даже и при соблюдении этих условий – текст, не понятный для слушателей, превращается в своеобразный вокализ, распеваемый с большим или меньшим мастерством певцами, постаравшимися выполнить требования, необходимые, но – как говорят математики – недостаточные для адекватного восприятия старинной музыки.

Какой же видится выход? Можно было бы перед концертом раздавать программки с подробным (желательно параллельным) переводом текста исполняемых произведений. Еще лучше – проецировать эти тексты на экран – прямо во время исполнения (подобно субтитрам в кино). Но пока что, к сожалению, далеко не во всех наших концертных залах имеются соответствующие технические условия. Наилучшим, по моему мнению, вариантом был бы эквиритмический перевод текста для исполнения его на языке слушателей, что избавило бы их от необходимости то и дело заглядывать в программку или вчитываться в экранную строчку. Но этот наилучший вариант одновременно и самый сложный. Трудность его в том, что – с одной стороны – не все тексты легко поддаются подобному переводу. С другой стороны – необходим особый поэтический талант и своеобразный вкус, сочетающий близость к оригиналу и художественность передачи известных, чаще всего канонических, текстов.

В русской литературе это лучше всего удалось нашему несравненному А.С. Пушкину, создавшему стихотворное переложение великопостной молитвы преп. Ефрема Сирина:

«Отцы-пустынники и жены непорочны,
 Что б сердцем возлетать во области заочны,
 Что б укреплять его средь дольних бурь и битв,
 Сложили множество божественных молитв.

⁶ Это все равно, как если б современная радиостанция, оборудованная по последнему слову техники, передавала в эфир высококачественный сигнал, который невозможно уловить приемником, настроенным на другую длину радиоволны. Так советские радиоприемники выпускались с иным диапазоном УКВ, чем зарубежные, чтобы воспрепятствовать воздействию враждебной пропаганды.

Но не одна из них меня не умиляет,
 Как та, которую священник повторяет
 Во дни печальные Великого Поста.
 Всех чаще мне она приходит на уста

И падшего крепит неведомою силой:
 «Владыко дней моих, дух праздности унылой,
 Любоначалаия – змеи сокрытой сей,
 И празднословия не дай душе моей.

Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья.
 Да брат мой от меня не примет осужденья,
 И дух смирения, терпения, любви
 И целомудрия мне в сердце оживи!»⁷

Следует, однако, заметить, что эта молитва (как и многие другие – в период продолжительных великопостных служб) читается, а не поется. А вот если бы она представляла собой текст богослужебного песнопения, то эти замечательные пушкинские строки могли бы и не уложиться в его музыкальную форму.

С этой трудной задачей блестяще справились древнерусские распевщики, перелавившие весь корпус византийских богослужебных песнопений на церковнославянский, понятный народу язык. Владея системой осмогласия, любой регент или певчий мог распевать тот или иной текст в рамках соответствующих мелодических колен, увеличивая или сокращая – по мере необходимости – их длину. Кроме того, этот универсальный способ распевания слов избавлял от необходимости иметь на клиросе многочисленные нотные сборники, так как певчие могли петь прямо по тексту богослужебных книг. Разумеется, кроме плюсов в этом способе музыкальных «изводов» были и весьма значимые минусы. Тысячелетние достижения византийской поэзии, перенесенные подобным образом на славянскую почву, лишались присущей ей изысканности стихотворных форм.

⁷ Сравним с богослужебным текстом: «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалаия и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй ми, рабу Твоему. Ей, Господи, Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков. Аминь».

Известно, например, что многие византийские каноны были написаны стихотворным размером, образец которого в начале каждой песни задавал ирмос. Кроме того, начальные или конечные буквы поэтических строк (краестрошие или краегранесие) составляли фразу, выражавшую суть канона.

Понятно, что сохранить эти изоциррированные формы при переводе на церковнославянский язык не представлялось возможным, и переводчики старались «всего лишь» точно передать содержание богослужебных текстов.

Гораздо позже, при возникновении авторской духовной музыки, когда композиторы стали использовать в своём творчестве западноевропейскую систему метроритма, возникла и проблема эквиритмического перевода.

Такой перевод, пригодный для пения, должен был, по возможности, содержать одинаковое количество ударных и безударных слогов, зарифмованных в определенном порядке. Понятно, что удачное сочетание всех этих параметров – задача трудно выполнимая, а если добавить пожелание художественной передачи стиля и аромата эпохи, то и вовсе – почти невозможная. Попробует рассмотреть это на примере кантаты Перголези.

Специфика эквиритмического перевода текста

«Stabat Mater» Перголези

«Stabat Mater» принадлежит к вершинам средневековой европейской поэзии. Авторство текста приписывается францисканскому монаху Джакопони да Тоди (1230 – 1306). Секвенция состоит из 20 трехстиший, называемых «терцинами» и написанных четырехстопным хореем. На протяжении многих столетий эти стихи вдохновляли несколько поколений композиторов разных стран, создавших более 200 произведений на этот канонический латинский текст. Среди них можно назвать настоящие шедевры Гийома Дюфаи и Жоскена Дебре, Джованни Палестрины и Алессандро Скарлатти, Йозефа Гайдна и Франца Шуберта, Джоаккино Россини и Антонина Дворжака. Уже в XX веке средневековая секвенция получила музыкальное воплощение в творчестве Кароля Шимановского и Франсиса Пуленка, Кшиштофа Пендерецкого и Владимира Мартынова, а в начале XXI века кантату на стихи 700-летней давности написал митрополит Иларион (Алфеев).

Секвенцией (от лат. «sequentio» – последование) первоначально называлась юбилея на слогах «Аллилуйя», под которую – для лучшего ее запоминания – бенедиктинский монах из Сент-Галенского монастыря Ноткер

Заика (Balbudus) в IX веке придумал подставлять подходящие случаю стихи, названные им «versus ad abliquod sequentias» (т.е. стихи к некоторым последованиям). Уже в XIV веке секвенции входят в римский миссалий, помещаясь между Аллилуйя и чтением Евангелия. Однако, решением Тридентского собора (1545 – 1563 г.г.) большинство секвенций было изъято из католического богослужения, как вставные номера, не соответствующие древнему канону мессы. Исключение было сделано всего для 4-х из них: «Dies irae» Фомы Челанского, «Lauda Sion» Фомы Аквинского, «Victime Paschali» Випо Бургундского и «Veni, Sancte Spiritus» папы Иннокентия III.

Впоследствии в их число вошла и «Stabat Mater», сначала допущенная в праздник «Семи скорбей Пресвятой Девы Марии», отмечавшийся 15 сентября, а с 1727 года⁸ указом папы Бенедикта III введенная в богослужение страстной пятницы⁹.

Стихотворная форма терцин была широко известна как в светской, так и в духовной поэзии позднего средневековья. Достаточно вспомнить, что именно терцинами написана знаменитая «Божественная комедия» Данте (1265 - 1321 г.г.). Терцины имели различные способы рифмовки. Например, Фома Челанский объединял трехстишья одной рифмой:

«Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sibilla».

Данте Алигьери – младший современник Джокопоне – использовал в «Божественной комедии» поэтическую цепочку из перекрестных рифм (АВА, ВСВ, CDC):

«Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей дивный ужас в памяти несусь!

⁸ Не под влиянием ли успеха кантаты Перголези?

⁹ Подобно тому, как в православном богослужении в этот день после вечерни читается особый канон «На плач Пресвятой Богородицы».

Так горек он, что смерть едва ль не слаще.

Но, благо в нем обретши навсегда,

Скажу про все, что видел в этой чаше». ¹⁰

Сам же автор «Stabat Mater» взял за образец своих терцин гимн Фомы Аквинского «Lauda Sion Salvatorem» («Хвали, Сион, Спасителя»), ¹¹ в котором первая пара стихов в каждой терцине рифмуется между собой, а последняя строка перекрестно зарифмована с 3-м стихом следующей строфы:

Stabat Mater dolorosa Cujus animam dolentem

Juxta crucem lacrimosa, Contristantem et dolentem

Dum pendebat filius. Pertransivit gladius.

Мать скорбящая стояла Сердце, полное волненья,

И в слезах на крест взирала, Воздыханий и томленья,

На котором Сын страдал. Меч в груди ее пронзал. ¹²

Стихотворный размер также традиционен для поэзии средневековья: во всех трех песнопениях это четырехстопный хорей с женской рифмой во всех стихах:

/-- /-- ---- /--

/-- /-- ---- /--

/-- /-- /-- --

Впрочем, Джакопони да Тоди, в отличие от Фомы Аквинского, не придерживается строгого метроритма в 3-й строке терцин - иногда (например, в 15 и 18 строках) четырехстопный хорей сменяется двухстопным амфибрахи-ем:

-- / -- -- /---

15) In tanto supplicio

18) Dolentem cum filio. ¹³

¹⁰ Данте «Ад, песнь 1-ая», перевод М.Лозинского

¹¹ Правда, в гимне Фомы Аквинского терцины, начиная с 55 стиха, превращаются в четверостишья, а с 71 стиха – 2 последние строфы – представляют собой уже пятистишья, но все с той же перекрестно зарифмованной последней строкой каждой строфы.

¹² Перевод А.Фета.

¹³ И подобным же образом еще в 4-х строках: 30, 42, 48 и 50-й.

Известны две канонические версии этой секвенции, помещенные, соответственно, в Римском градуале (*Graduale Romanorum*) и в Тройном градуале (*Graduale triplex*). Перголези в своей кантате использовал вторую версию. Впрочем, между ними имеются столь незначительные расхождения, что они не заслуживают здесь подробного анализа. Лишь предпоследняя 19-я терцина имеет кардинальные различия:

Graduale Romanorum

Graduale triplex

55) *Christe, cum sit hinc exire*

Fac me cruce custodiri,

56) *Da per Matrem me venire*

Matre Christi premuniri

57) *Ad palmam victoriae.*

Confoveri gratia.

Перголези опять-таки выбирает версию из Тройного градуала, хотя другая версия более удачно рифмуется («*victoria - gloria*») с последней строкой финальной терцины, одинаковой в обоих вариантах текста:

58) *Quando corpus morietur*

Когда тело умрет,

59) *Fac ut animae donetur*

Помоги, чтобы душе даровалось

60) *Paradisi Gloria.*

Райская слава.

Небольшие изменения в канонический текст вносили и сами композиторы, приравнивая его наилучшим образом для своих музыкальных целей. Например, Перголези поменял местами 12 и 13 терцины, благодаря чему рифмы в обоих трехстишьях стали благозвучнее:

36) *Donec ego vixero...*

42) *In planctu desidero.*

Наконец, в номере 11 композитор отверг обе редакции градуала и заменил 52 стих совершенно другим:

вместо: «*Flammis urar ne succensus...*»

стало: «*In flammatus et accensus.*»,

в результате чего изменился смысл всей 18-й терцины.

Вместо: «Да не сожрет меня пламень (адский),
Но ты, Дева, будь мне защитой
В день судный»,

появилось: «Вдохновенный и вознесенный
Тобою, Дева, да буду я защищен
В день судный».¹⁴

Эти – может быть излишние – подробности стихосложения приведены здесь для того, чтобы лучше представить все те трудности, с которыми приходится сталкиваться переводчику, и особенно – эквиритмического перевода, предназначенного для исполнения на языке, понятном слушателям.

Русских переводов «Stabat Mater» существует не так уж и мало. Самый близкий по смыслу – это подробный подстрочный перевод Риммы Поспеловой из составленной ею и Сергеем Лебедевым книги латинских песнопений «Musica latina». Там же помещен нерифмованный силлабический перевод В.А.Жуковского.¹⁵ Правда, Василий Андреевич перевел из 20 всего 13 терцин. Еще меньше – 7 трехстиший – содержится в переводе Д.С. Мережковского, достоинством которого является метроритмическая близость к оригиналу с соответствующими рифмами.¹⁶

Почти полный, причем, силлабо-тонический перевод дает Л.А. Мей (1822 – 1862). Его перевод, состоящий из 18 терцин, отличается и художественностью, и полнотой. Однако, и в нем мы находим то же самое невнимание к женским окончаниям третьих строк, которые во всех трехстишьях заменены мужскими рифмами. Кроме того, некоторые стихотворные конструкции Льва Александровича построены не в полном соответствии с грамматическими нормами русской речи. Например, не совсем понятен смысл 9-й терцины:

«Матерь! Матерь! Ключ спасенья!»¹⁷

Дай мне несть Твои мученья!

Дай мне им с Тобой рыдать!»

¹⁴ Впоследствии именно этот вариант текста в одноименной кантате использовал и Антонин Дворжак.

¹⁵ Он был выполнен 4 марта 1838 года по просьбе великой княгини Елены Павловны после прослушивания у нее «знаменитой музыки этой религиозной Песни» (примечание В.А.Жуковского при публикации этого перевода в №1 «Современника» за 1838 г., стр. 157).

¹⁶ Кроме третьих стихов во всех терцинах, кончающихся – в отличие от латинского текста – мужскими рифмами, и последней строфы, превращенной поэтом из терцины в четверостишие.

¹⁷ Логика этой метафоры ясна: если Спаситель говорит о Себе «Аз есмь дверь» (Ин, X, 9), то образ «Ключа от дверей спасения» Богородице, безусловно, подходит.

Вопрос: кому – «им»? Если – мученьям, то не ясно, как это они смогут рыдать. Если же «им» - относится к «ключу», то и тогда рыдать им (ключом) довольно затруднительно!

Приведу еще одно, на мой взгляд, недостаточно изящное построение в 15 и 16 трехстишьях:

«О, Небесная Царице!
 Дай любви мне напиться
 Ты с сыновьева Креста,
 Чтобы был я, ей пылая,
 Защищен Тобой, Святая,
 В день последнего Суда».

Тут, прежде всего, «режет ухо» местоимение «ей». Правильнее было бы употребить форму творительного падежа «ею» (любовью). Но лишний слог нарушил бы стихотворный размер и поэт применяет как бы краткую форму местоимения, не учитывая того, что оно в этом виде совпадает с дательным падежом (кому? – «ей») и искажает смысл всей фразы. Да и две йотированных гласных – «я – ей» подряд звучат не совсем благозвучно, не говоря уж о неуклюжести конструкции:

«Дай любви мне напиться
 Ты с сыновьего Креста».

Если не поменять местами первые слова («дай» и «Ты»), то можно подумать, что поэт умоляет Небесную Царицу с Креста напоить его любовью, хотя в оригинале подразумевается желание экзальтированного францисканца¹⁸ испить с Креста крови Сына:

49) «Fac me plagis vulnerari	«Дай мне быть раненым ударами
50) Cruce hac inebriari	И испить от этого Креста
51) Et cruore Filii.»	И крови Сына». ¹⁹

¹⁸ Ярким проявлением подобной экзальтации были стигматы (кровоточащие раны на руках и ногах) самого Франциска Ассизского.

¹⁹ Перевод Р. Поспеловой, там же, стр. 178.

Вероятно, это «кровожадное» желание коробило не только наше православное восприятие, потому что и сам Перголези заменил содержащийся в Тройном градуале 51-й стих на более традиционный «Ob amorem Filii» - то есть - испить « любви Сына» (вместо «крови Сына»).

Наконец, наиболее полный и самый, на мой взгляд, удачный перевод осуществил А.А. Фет (1820-1892). Как и латинский текст, он состоит из 20-ти трёхстиший, зарифмованных почти что в полном соответствии с оригиналом. К сожалению, приходится прибегнуть к этому «почти», потому что и в терцинах Афанасия Афанасьевича третий стих временами совпадает с «женскими» окончаниями латинских стихов (в 3-4, 5-6, 7-8, 17-18 и 19-20 терцинах), а в остальных трёхстишьях опять-таки «сбивается» на рифмы «мужские». Таким образом, у него получается поровну тех и других. Думается, что это можно поставить не в вину, но в заслугу замечательному русскому поэту, осознанно вносившему определённое разнообразие в ритм терцин. Ведь и сам Джокопоне да Тоди – наперекор традиции – вносил ритмические «сбои» (правда, не в конце, а в начале 3-ей строки) в 15, 18, 30, 42, 48, и 54 стихах, перенося ударение с первого слога на второй и меняя хорей на амфибрахий. Однако, и у Фета встречаются недоработки, подобные меевским. Например, в четвёртом трёхстишье (в 12-й строке) то же самое местоимение «ей» поставлено в дательном падеже вместо требуемого грамматическими нормами предложного - «ею»:

Как страдала, как дрожала,
 Как в терзаныи созерцала
 Муки ей Рождённого.

Впрочем (кто знает?), может быть поэты 19-го века могли ещё пользоваться устаревшими языковыми формами (типа – «для нея» - вместо «для неё» и «оне» - вместо «они») для придания стихам аромата старины. Можно даже сказать, что именно архаического «налёта» старины, веющего от средневековой поэзии, как раз и не достаёт во всех упомянутых переводах «Stabat Mater». В какой-то мере это попытался осуществить Фет, использовавший в своём переводе возвышенные славянизмы:

2) « И в слезах на крест взирала...»
 20) «Зрит она Христа мученья
 От бичей²⁰ грядущего».

²⁰ Для молодых читателей приходится пояснить, что речь идёт не о воспетых Владимиром Высоцким безработных моряках, пропивающих на берегу свои последние гроши, но о кожаных плетях, раздирающих кожу до костей, которыми бичевали Спасителя перед распятием на кресте.

По такому же пути следовал и А. К. Толстой в своей замечательной поэме «Иоанн Дамаскин» при переводе погребальных стихир этого великого песнетворца:

Иду в незнаемый мне путь,
Иду меж страха и надежды.
Мой взор угас, остыла грудь.
Не внемлет слух, сомкнуты вежды.
Лежу безгласен, недвижим...» и т. д.

Известно, что русское восприятие архаических текстов неразрывно связано с церковно-славянским языком (а тем более – текстов богослужебных, изначально предназначенных для исполнения в храме). Другими средствами воссоздать дух древности и отрешенности от житейских попечений просто не представляется возможным. При этом приходится сглаживать непривычные русскому уху выплески католической экзальтации, такие, как желание носить на своем теле раны Христа и упиваться Его крестной кровью. Эти небольшие изменения не лишают перевод духа латинского оригинала, а наоборот, помогают русскоязычному слушателю адекватно воспринять образы латинского канонического текста без какого-либо конфессионального отторжения. Именно для этой цели в предлагаемом переводе использованы образы и речевые обороты из православных богослужебных песнопений Великого Пятка: утрени с чтением 12-ти страстных Евангелий и канона «На плач Пресвятой Богородицы».

Эквиритмический перевод, предназначенный для пения, непременно должен следовать не только словесному, но и музыкальному метроритму, заложенному композитором в свое произведение. К сожалению, ни один из названных переводов²¹ не отвечает этим требованиям. Ни один из них не пригоден к вокальному исполнению без специальной переработки. Безусловно, в каждом из рассмотренных выше переводов есть удачные находки. Например, лучшего начала, наиболее точно соответствующего стилю и содержанию латинского оригинала, чем первое трехстишие А.А.Фета, трудно придумать. Из любой версии можно позаимствовать какие-то «изюминки», но сам «пирог» все равно придется испечь заново, в строгом соответствии с мелодическими и метроритмическими особенностями каждого из номеров кантаты. При этом не стоит льстить себя надеждой на создание стихотворного варианта, свободного от всех недостатков предшественников. Если знаменитым поэтам не вполне удавалось передать в художественной форме дух средневековой секвенции, то это в немалой степени связано с трудностью

²¹ Как и другие, менее известные: иерея Василия Чернова, В.Г.Соколова и чересчур буквальный подстрочник М.Ю.Кушилевой.

создания самостоятельного литературного произведения на основе канонического текста, изначально не предназначенного для существования в отрыве от богослужебного песнопения.

Предлагаемый же перевод служит именно этой узко-прикладной цели: снабдить музыку кантаты русскоязычным текстом, максимально приближенным к латинскому оригиналу и – главное – приспособленным для исполнения вокальных партий в том виде, как написал их композитор. Задача эта усложняется стремлением переводчика адекватно воплотить авторский замысел не только в исполнении кантаты, но и в восприятии ее нашими соотечественниками.

К сожалению, в большинстве интерпретаций «Stabat Mater» эта проблема не принимается во внимание. И дирижеры, и певцы придают большое значение музыкальной стороне исполнения – артикуляции, оркестровым штрихам, техническому совершенству вокальных пассажей. Их главная задача – усладить слух меломанов приятными мелодиями.²² А насколько противоречит такой оперно-танцевальный характер исполнения глубоко религиозному содержанию текста – это их почему-то мало волнует.

Сравнивая музыку барокко и романтизма, Николаус Арнонкур замечал, что «музыка до 1800 года повествует, а более поздняя – рисует. Первую надо понимать, так как всё сказанное требует понимания, другая воздействует настроениями, требующими не понимания, а ощущения».²³

В современной постхристианской Европе говорить о духовном воздействии музыки вообще не принято. Мол, музыка должна нравиться своей красотой, а не волновать драматическим содержанием.²⁴ Не принято – из соображений толерантности – вникать в смысл религиозных текстов, не принято всерьез относиться к вопросам веры: это, мол, глубоко интимная сфера, не терпящая обсуждения. Однако, именно у нас в России, переживающей подъем православия, осталась еще возможность доносить до слушателей духовную глубину музыки западноевропейских классиков. У нашей аудитории, сохранившей православную культурную традицию, есть единая с запад-

²² «Когда музыка покинула средоточие нашей жизни, всё изменилось: как украшение она должна быть прежде всего красивой. И ни в коем случае не должна беспокоить или ужасать. Это своего рода нивелирование, сведение музыки лишь к «прекрасному», стало возможным лишь с того времени, когда её не смогли или не захотели понимать как целостность. И как только мы стали воспринимать старинную музыку только лишь в качестве милого украшения повседневности – то сразу же перестали её понимать как единое целое, иначе бы не смогли упростить и свести её к явлению исключительно эстетического порядка». Н. Арнонкур «Музыка языком звуков». Москва, 2005г., стр.3-4.

²³ «Музыка оказалась оттеснённой на периферию – раньше волновала, сейчас только нравится». Н. Арнонкур «Музыка языком звуков», Москва, 2005г., стр. 29.

²⁴ «Именно так ныне исполняется и воспринимается музыка,-- пишет Николаус Арнонкур: - во всём музыкальном наследии последнего тысячелетия мы выделяем только эстетический аспект, из него черпаем наше наслаждение. (...) Или нас вовсе не интересует, что в поисках «прекрасного», которое во всей проблематике произведения является лишь малой частью, оставляем в стороне его суть?». Там же, стр. 12 .

ными христианами духовная основа: молитвы еще не разделенной расколом единой Церкви, благодаря которым нам доступно понимание смысла основных католических песнопений. Достаточно объяснить православным, что «Ave Maria» произошла от той же евангельской молитвы, что и «Богородице Дево, радуйся», а «Pater noster» соответствует молитве Господней «Отче наш», как у воцерковлённого слушателя возникнут именно те ассоциации, на которые рассчитывал композитор, сочинявший музыку на тот или иной богослужебный текст. И – наоборот: слушатель, лишенный подобных ассоциаций, оказывается неспособным адекватно воспринять композиторский замысел.

Вспоминаю, как в студенческие годы, знакомясь с кантатой С.И.Танеева «Иоанн Дамаскин», я тщетно пытался выяснить, где же в оркестровом вступлении звучит упоминаемая музыковедами тема «Со святыми упокой». В те далекие советские времена, когда православные песнопения можно было услышать только в немногих действующих храмах, доступ в которые затруднялся к тому же строгими прещениями коммунистических властей, это песнопение, известное во времена Танеева (по отпеванию и панихиде) любому верующему, в нас, студентах лучшей в стране Московской консерватории, вызывало всего лишь некий светло-печальный музыкальный образ. При этом он нисколько не соотносился с проникновенными словами погребальной молитвы, неразрывно сливавшейся в восприятии дореволюционных слушателей со всем строем заупокойного богослужения. Советская же аудитория, оторванная тогда от отечественной духовной традиции, была лишена этой возможности воспринять замысел композитора во всей его полноте.

В наши дни, когда гонения и запреты на религию остались в прошлом, а Евангелие и богослужебные тексты стали вполне доступны, нашим соотечественникам становится гораздо легче, чем в былые годы, проникать в смысл латинских канонических текстов, имеющих аналог в православном богослужении. Ну, кто же из образованных людей не слышал, что «Credo» означает «Верую»? Кто не знает, что «Gloria» соответствует Великому славословию на всенощной? Ну, а греческое «Kyrie eleison» («Господи помилуй») ²⁵ без изменений сохранилось в православном архиерейском богослужении почти так же широко, как и в католическом. Прихожанам наших храмов надо только связать в своем представлении, что «Benedictus» – это то же, что и «Благословен грядый во Имя Господне», а «Magnificat» соответствует утренней песни пресвятой Богородицы «Величит душа моя Господа» (только без привычного нам припева «Честнейшую...»). Поэтому при их исполнении большой нужды в переводе с латыни может и не быть.

Совсем другое дело, когда речь заходит о латинских текстах, написанных католическими поэтами после разделения Церквей, и не имеющих точ-

²⁵ Наряду с другими греческими песнопениями архиерейской службы: «Ис полла эти дэспота», «Тон дэспотин» и др.

ных аналогов в православном богослужении, а – следовательно – совершенно незнакомых даже воцерковлённым людям, регулярно посещающим храм. Именно к таким поэтическим текстам относится «Stabat Mater». И вот в этом случае без перевода никак не обойтись. Исполнение этой кантаты в угоду сложившейся практике, на непонятной - ни исполнителям, ни слушателям - латыни зачастую приводит к тому, что полные боли и драматизма стихи (например, в арии альты №4 «Quae maerebat et dolebat» – «Которая горевала и скорбела») исполняются в характере веселой танцевальной музыки. На человека, понимающего содержание этих строк: («как душа Ее болела, как терзалась и скорбела») - такой характер исполнения воспринимается как настоящее кощунство, подобное пляскам на кладбище. И объяснение, что виной тому не сознательное глумление над стихами поэта и чувствами верующих, а всего лишь - непонимание распеваемого текста, вряд ли сможет кого-либо утешить. Ведь одну и ту же музыкальную фразу можно спеть совершенно по-разному, если вкладывать в нее различный смысл! А бессмысленное пение духовной (да и всякой другой) музыки противоречит главному принципу богослужебных песнопений: с помощью мелодии и гармонии донести духовное содержание текста до всех богомольцев в храме, объединяя их в соборной молитве.

Подводя итоги, стоит еще раз подчеркнуть, что речь не идет здесь о тотальной замене всех иноязычных текстов русскими. В операх, сюжет которых зачастую достаточно известен, в лирических песнях и романсах, не отличающихся сложностью содержания, вполне достаточно дать понятие об общем смысле исполняемых произведений. Более того, некоторым текстам не только не нужен перевод, он им просто противопоказан. Например, Игорь Федорович Стравинский признавался, что умышленно избрал латынь для «Симфонии псалмов» и оперы «Царь Эдип» в самой архаической форме, далекой от современного итальянского языка, чтобы для слушателей разных стран она была одинаково чуждой и малопонятной.²⁶ Композитору хотелось «сосредоточить внимание слушателей не на рассказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова и действия».²⁷

Подобным же образом Карл Орф был против исполнения своей кантаты «Carmina Burana» на современных языках, желая музыкальными средствами передать аромат древности средневековой поэзии школяров.

²⁶ «мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день. Вот почему я (...) в конце концов остановился на латыни». (И. Стравинский «Хроника моей жизни»)

²⁷ Правда, в «Царе Эдипе» композитор вводит персонаж рассказчика, демонстративно одетого в современный костюм (фрак) и поясняющего на французском (в оригинале) языке происходящие на сцене события. При этом, по замыслу автора, при исполнении оперы в разных странах эти пояснения должны были даваться на местном языке. Рассказчик сразу же предупреждал зрителей, что им не нужно напрягаться, улавливая знакомые латинские слова, что он поможет им вспомнить трагедию Софокла, избавляя их слух и память от излишней нагрузки.

Канонические тексты мессы, реквиема и общеизвестных молитв также не нуждаются в подробном переводе. А вот менее известные для российских слушателей латинские стихи для полноценного восприятия их неразрывной связи с музыкой было бы неплохо исполнять на русском языке. (Разумеется, при гастрольных заграничных выступлениях следует вернуться к латыни, привычной для европейских слушателей). И пусть многие профессионалы и музыкальные снобы не согласятся с моей точкой зрения, но она проверена в концертных и храмовых (но не богослужебных) исполнениях проникновенной музыки этой замечательной кантаты. Причем, лучшей наградой исполнителям были не бурные овации, а слезы на глазах слушателей, глубоко потрясенных развернувшейся перед ними картиной страданий пресвятой Богородицы при виде крестных мучений распинаемого Сына!

Остается добавить, что у моей позиции имеется весьма авторитетный союзник, которому я и следую в исполнении «Stabat Mater» на языке, понятном народу – это Иоганн Себастьян Бах. Великий композитор высоко ценил кантату своего итальянского собрата и собственноручно переписал ее для исполнения в 1747 году с руководимым им лейпцигским Томанер-хором. Нет никакого сомнения, что Бах, как и его малолетние школяры, свободно владел латынью. Однако, для исполнения перед своими немецкими прихожанами он заменяет латинский текст немецким, причем даже не переводом секвенции Ноткера Заики, а стихами 51-го псалма «Tilge, Hochster, meine Sunden» (BWV 1083) в стихотворном изложении, подходящем по размеру к музыке Перголези! Так важно было для кантора церкви св. Фомы, чтобы слушатели глубоко вникали в текст кантаты, что он пошел даже на замену ее оригинального содержания.²⁸ Можно предположить, что чрезмерная экзальтация католического религиозного чувства, выраженного в пылком желании разделить Христовы страсти (вплоть до пресловутых стигматов) была несовместима с трезвенным лютеранским (как и с православным) мировоззрением. В интересах наилучшего музыкального воплощения текста псалма Бах даже поменял местами 10 и 11 номера, а заключительное «Аминь» повторил дважды: первый раз в оригинальном фа-миноре, а второй – в одноименном мажоре! Кто из современных аутентистов решился бы на такое? А уж Бах, наверняка, лучше всех их, вместе взятых, разбирался в традициях исполнения своей эпохи и хорошо знал, что допустимо, а что – нет! Однако, Бах и Перголези создавали свои Страсти и мотеты, кантаты и оратории не для

²⁸ Вслед за Бахом и другие композиторы обращались к исполнению кантаты Перголези на немецком языке. Так Адам Хиллер (1728-1804) сделал в 1774 году её переложение («пародию») для смешанного хора (с флейтами и гобоями в оркестровом сопровождении) на стихи Фридриха Готлиба Клопштока (1724-1803) – «I. B. Pergolesi, Stabat Mater, oder Passionskantate mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstock, Leipzig 1774».

элитарного слоя эстетствующих снобов, но для простых прихожан, наполнивших храмы Лейпцига и Неаполя.²⁹

Ну, а окончательное решение – в какой ситуации предпочесть тот или иной текст – разумеется, остается за дирижером, в зависимости от того, обращается ли он в своей интерпретации к избранному кругу профессионалов и тонких знатоков музыки, или же стремится достучаться до сердец так называемого «простого» народа, для которого – в первую очередь – и предназначалось духовно-музыкальное творчество великих композиторов!

Особенности современной интерпретации кантаты «Stabat Mater»

Перголези создавал эту знаменитую кантату в последний год своей недолгой жизни. В 1735 году, в ожидании приближающейся кончины от неизлечимой тогда чахотки, он укрывается от житейских бурь в стенах францисканского монастыря св. Луиджи под Неаполем. Там находилась родовая усыпальница горячего почитателя и покровителя Перголези - герцога Маддолони, который и заказал композитору кантату на текст средневековой секвенции. Скорбный характер религиозных стихов удивительным образом совпал с горестным состоянием умирающего гения, излившего в звуках последнего творения боль от недавней утраты своей возлюбленной и светлую надежду на посмертную встречу с ней в жизни будущего века. В музыку кантаты Перголези вложил и покаянное сокрушение своего верующего сердца, проникнутого любовью к пречистой Деве Марии, и непреложное упование на дарование вечного блаженства в Царствии небесном:

«О, Матерь, источник любви,
Дай мне почувствовать силу скорби,
Чтобы плакать вместе с Тобою.

Дозволь моему сердцу гореть
Любовью к Богу Христу,
Чтобы я был достоин Его.

²⁹ О том, что прихожане соборов в 18 веке обладали несравненно более высокой культурой музыкального восприятия, писал выдающийся аутентист нашего времени Николаус Арнонкюр: «В больших соборах северо-итальянских городов каждое воскресенье для тысяч слушателей исполнялось огромное количество каждый раз новой музыки – то есть можно сказать, что тогдашняя музыкальная жизнь была значительно интенсивнее и актуальнее, чем сегодняшняя филармоническая». («Музыка языком звуков» Москва, 2005, стр. 57).

И когда тело умрёт,
Помоги, чтобы душе даровалась
Райская слава».³⁰

Нет никакого сомнения в том, что 26-летний композитор, в зените молодости и славы готовившийся в монастыре к столь раннему исходу из жизни, был искренен в передаче страданий пресвятой Богородицы, видящей крестные муки Своего божественного Сына. Поэтому характер исполнения его «страстной кантаты» («Passionskantate») должен бы кардинально отличаться от жизнерадостных колоратур его знаменитых комических опер.

Свои глубокие религиозные переживания Перголези воплотил минимальными музыкальными средствами. Он ограничился всего двумя голосами (сопрано и альт) и струнным квартетом в сопровождении бассо-континуо. Может быть, столь скромный исполнительский состав был обусловлен ограниченными возможностями небольшого загородного монастыря, где были захоронены предки герцога Маддалони, для поминовения которых и была заказана кантата? А может, и сам композитор в своей лебединой песне пожелал избежать театральной помпезности расширенного оркестрового состава.

Впоследствии, когда кантата приобрела небывалую популярность³¹ и стала исполняться в больших храмах, а потом и в концертных залах, ее стали исполнять струнным оркестром с чередованием хоровых и сольных номеров, распределение которых зависело от капельмейстера. Следует отметить, что при этом хоровые партии исполняли мальчики, а сольные – либо те же продвинутые хористы, либо певцы-кастраты, так как женские голоса в ту пору в церковное исполнение не допускались (на основании заповеди апостола Павла: «Жены ваши да молчат в собрании»)³². Когда изуродование мальчиков ради сохранения их ангельских голосов перестало практиковаться, то партии солистов стали поручать певцам-сопранистам, а при их отсутствии – двум, а то и трем малолетним певчим,

³⁰ Перевод Р. Поспеловой «Musica latina», терцины 9, 10 и 20, Спб., 2000 г. стр. 177 – 178.

³¹ Достаточно сказать, что она была самым издаваемым произведением на протяжении всего XVIII века.

³² Известно, что в итальянских операх-серия женские партии первоначально исполнялись либо мальчиками, либо – искусными кастратами. Даже в России XVIII века к постановке оперных спектаклей привлекали мальчиков из Придворной певческой капеллы. Благодаря чему один из них – Алексей Разумовский стал фаворитом, а потом и тайным мужем императрицы Елизаветы Петровны, а двое других – Максим Березовский и Дмитрий Бортнянский – были отправлены Екатериной II-й на учебу в Италию к падре Мартини. Припомним, что и в классической китайской опере все женские партии исполняли только мужчины! В европейской же опере нового времени положение кардинально переменялось: теперь и партии мальчиков (Керубино в «Свадьбе Фигаро» или Вани в «Сусанине») стали петь женщины. В XX веке были попытки с их стороны петь и теноровые партии: так партию Орфея в опере Глюка в концертных постановках Ансамбля оперы Союза ССР пели поочередно то сам И.С. Козловский, то – Мария Максакова, а Антонина Нежданова исполняла партию графа Альмавивы в «Севильском цирюльнике» 30-х годов (И.С.Козловский «Музыка – радость и боль моя» М.2003, стр.243).

голоса которых получали таким образом большую силу.³³ Косвенным подтверждением этому служит тесситура вокальных партий, избегающая крайних регистров (у сопрано – не выше «ля» второй октавы)³⁴. Вряд ли композитор ею ограничился, если бы эти партии предназначались для высокопрофессиональных вокалистов, привыкших восхищать слушателей широким диапазоном голосов и виртуозной колоратурной техникой.

Не менее важно учитывать и характерную для той эпохи импровизационную манеру исполнения. Известно, как широко применялась орнаментика в вокальной и инструментальной музыке XVIII века³⁵. Некоторые мелизмы композиторы обозначали в нотах, но чаще полагались на изобретательность и опытность исполнителей. Например, репризы никогда не повторялись без изменений, но расцвечивались различными украшениями³⁶. Швейцер замечал, что «большинство дирижеров удовлетворяются формальным исполнением нот так, как они написаны. Бывает, что дирижер и исполнители думают, что следуют авторским указаниям, тогда как на деле не выполняют их».³⁷ Отсюда следует вывод: «буквальное следование партитуре и ее указаниям может привести к абсурду».³⁸ То же замечание относится к редакторским обозначениям темпа и динамики.³⁹

Особое внимание следует обращать на своеобразие фразировки, преодолевающей привычные нам ударения на сильных долях такта. В синкопирован-

³³ Еще А.Швейцер подчеркивал, что в эпоху барокко «сольный номер не выражает индивидуального чувства в противоположность хору, передающему общее чувство, а потому и не должен обязательно поручаться отдельному лицу» (А.Швейцер «И.С.Бах» М.2004, стр.606).

³⁴ Именно поэтому один из лучших интерпретаторов музыки барокко Николаус Арнонккур (1929 – 2016) исполнял «Страсти по Иоанну» на полтона ниже тональности, написанной Бахом. Кроме того, не стоит забывать, что в период барокко строй оркестра и хора был почти на полтона ниже нынешнего.

³⁵ См. А.Бейшлаг «Орнаментика в музыке» М.1973г.

³⁶ В предлагаемой редакции приведен один из возможных вариантов подобных украшений, допускающий, разумеется, и другие способы прочтения.

³⁷ А.Швейцер «И.С.Бах» М.2004, стр.578.

³⁸ Там же, стр.608.

³⁹ Например, Перголези обычно писал «dolce» вместо обычного «piano».

ных построениях (например, в начале №11) следует переносить акцент с сильной 1-й и 3-й доли на следующую за ними четверть.⁴⁰

№ 11 Прежняя редакция:

№11

Str.
Bc.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with dynamic markings 'forte' and 'dolce' and trill ornaments 'tr'.

Обратим внимание и на фразировку басовых «восьмушек» в 4-6 тактах, которую правильнее начинать не с первой, а со второй восьмой.

№ 11 Новая редакция:

Str.
Bc.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with dynamic markings 'forte' and 'dolce' and trill ornaments 'tr'.

⁴⁰ «Сильный акцент на первой ноте должен быть только трамплином, чтобы выделить главный звук – второй» (А.Швейцер, там же, стр.589).

Подобным же «затактовым» способом следует фразировать и басовые четверти в №8, начиная басовую фразу не с 3-й доли, как провоцируют крупные длительности в верхних голосах,

Orgel

№8

а с 3-х последних четвертей:

Orgel

№8

В №9 (т.4-8) также лучше начинать фразу не с первой шестнадцатой:

47

а со второй, придающей тому же ритму изысканную рельефность:

№ 9

В этом же оркестровом вступлении (№9) басовая партия обретает присущую ей пластичность, если и в ней «тупое» выделение сильных долей заменить затактовой фразировкой, к чему «подталкивают» соответствующие реплики баса после пауз.

Обратим внимание и на то, что артикуляция в вокальных голосах и оркестровом сопровождении может зачастую и не совпадать, украшая исполнение прихотливой игрой светотени.

Разумеется, возможны и другие варианты⁴¹ фразировки. Хотелось бы только предостеречь исполнителей от некритичного следования редакторским указаниям начала и конца прошлого века, в чем-то устаревших, а в чем-то и просто ошибочных! В качестве явных ошибок приведу только два примера, указывающих на то, что в обоих полифонических номерах (№8 и №12) ни Густав Шрек, ни Гельмут Гук не обратили внимания на проведение темы фуги (без противосложения) в 7-8 тактах сопранового голоса.

№8 Прежняя редакция :

⁴¹ «На мой взгляд, почти всегда существует довольно много вероятно правильных решений, но также – и несколько абсолютно ошибочных» Н.Арнокур, стр.68.

Речь идет о том, что вокальная тема, естественно, должна начинаться с начала фразы, а не с последнего слога предыдущей. А тут получается, что последнее в экспозиции проведение темы (после двух вокальных и басового в оркестре) оказалось невыявленным должным образом. Обоих редакторов подвела неверная подтекстовка.

Новая редакция

СОПР
№8

АЛЬТ

Что - бы сер - дце в нас пы - ла - ло, Бо - жья Сы - на про - сла -

Альты: *ff*

Что - бы сер - дце в нас пы -

5

ff

вля - ло, Сы - на, Что - бы сер - дце в нас пы - ла - ло, а - а -

mf

Дело в том, что по традиции, идущей еще от Нидерландской школы, композиторы подтекстовывали в рукописи только первые слова всем известного текста (например, «Gloria» или «Benedictus»), предоставляя регенту или певцам самостоятельно распределять его под своей мелодией. Однако, при печатном издании волей-неволей приходилось выбирать лишь один вариант подтекстовки, закрепляя его за соответствующими нотами. Не думаю, что эти авторитетные музыковеды были настолько безграмотны, чтобы не заметить проведения главной темы, поддержанной к тому же партией скрипок. Скорее всего, сыграло свою роль уже упоминавшееся пренебрежение к этой мало кому понятной латыни. Им не так уж важно было правильно соединить текст с музыкой, хотя при этом и пострадала полифоническая ясность.

Еще более грубая, на мой взгляд, ошибка вкралась в заключительный номер кантаты, основанный на той же (правда, несколько упрощенной) теме, что и fuga из №8. Весь финал построен на распевании одного-единственного слова - «Амен». Однако, и тут при подтекстовке все редакторы умудрились «не заметить» заключительное (перед кодой) проведение главной темы в верхнем голосе (75 такт), превратив ее всего лишь в цепочку подготовленных и разрешенных секунд:

№ 12 прежняя редакция

men, a - - - - - men,
men, a - - - - - men,

Это тем более странно, что подобное же заключительное проведение главной темы на выдержанном басовом органном пункте встречается перед кодой и в фуге восьмого номера, и там оно, как и полагается, начинается с первой ноты темы, а не со второй (как в последнем номере). Неужели трудно было окончание слова «А-мен» перенести в предыдущий такт, а тему начать с первого слога тактом раньше:

№ 12 новая редакция (длительности нот сокращены вдвое)

минь! А - минь А - - - - - минь!
минь! А - - - - - минь!

Впрочем, логику редакторов можно объяснить желанием закончить юбилейную интермедию в 72 такте одновременно в обоих голосах. Но не за счет же потери для слушателей последнего «победного» проведения темы!

В подтверждение обоснованности критики авторитетных редакторов «Stabat Mater» замечу лишь, что в своем переложении кантаты на немецкий текст 51-го псалма «Tigle, Hochster, meine Sunden» (BWV 1083) Иоганн Себастьян Бах все указанные выше проведения темы ясно подчеркнул началом соответствующих слов, а не их последними слогами. Однако, ни один из немецких редакторов⁴² (а вслед за ними и исполнителей) кантаты Перголези -- образцом великого полифониста не воспользовался.

⁴² В их числе и Михаэль Обст, сделавший в 1987 г. клавирное переложение («Klavieranszug von Michael Obst», из-во Breitkopf, 8330).

В обеих известных редциях есть и другие⁴³, менее заметные «ляпсусы», но сейчас не стоит вдаваться в их подробный анализ. Я упомянул их лишь для того, чтоб призвать исполнителей к более критичному восприятию печатного нотного текста и к большей самостоятельности при его интерпретации.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

ПРЕДЛАГАЕМОЙ РЕДАКЦИИ «STABAT MATER»

Главное её отличие от всех известных исполнений – это пение кантаты на русском (с элементами церковно-славянского) языке, доступном слушателям нашей страны. Ясное понимание смысла и содержания каждого номера придает необходимую глубину и выразительность подобному исполнению, вызывая и у певцов, и у публики те образно-ассоциативные связи, которые были задуманы композитором при создании музыки. Это способствует преодолению культурного разрыва в восприятии нерасторжимой связи текста и музыки, когда поэты и композиторы творили в атмосфере всеобщего воцерковления.

Второе отличие, не менее кардинальное, состоит в том, что мы отказались от привлечения профессиональных вокалисток с их чувственными голосами и доверили детям исполнить не только хоровые номера, но и сольные фрагменты, поручая иногда петь в унисон двоим или троим певчим. Конечно – в идеале – нет ничего более подходящего для исполнения духовной музыки, чем звонкое звучание чистых мальчишеских голосов, но набрать их в хор в наши дни становится все затруднительнее. Поэтому наряду с мальчиками в исполнении участвуют и девочки.

Наконец, третье важное отличие состоит в том, что в предлагаемой редакции мы отказались от деления на чисто сольные и хоровые номера⁴⁴. В тра-

⁴³ Например, неверное деление кантаты на части, указанное Г.Гуке как 1 versus из №1-8 и 2 versus из №9-12, исполнявшиеся в разных разделах богослужения страстной пятницы. На самом деле номера кантаты делятся поровну: 1 часть №№1-6, 2-я часть №№7-12. Это деление опять-таки диктуется богослужебным текстом, в первой части которого изображается картина страданий прсвт. Богородицы, взирающей на распятого Сына, а вторая - представляет собой молитву грешника, обращенную к Пречистой Деве Марии.

⁴⁴ Вспомним, что первые образцы Stabat Mater (Г.Дюфаи и Ж.Депре) были целиком хоровыми. В «Страстях» Г.Шютца речи Христа также излагались многоголосно. Да и Швейцер в своей замечательной книге о Бахе утверждал, что « в ту эпоху не все номера, которые мы называем сольными, поручали только солистам. Тогда не было такого резкого деления между сольным и хоровым

диционно сольных ариях (например, в №4 и №7) мы используем антифонную перекличку (в виде эха) солиста и хора. А в №9 – чередуем фрагменты сольного дуэта и хора, что усиливает драматизм излагаемых евангельских событий. Более того, и в чисто хоровых номерах (как, например, в 8 и 12) мы применяем эффект сопоставления tutti с группой хора, подчеркивая динамику не только силой звука, но и изменением плотности фактуры. Этот эффект был широко распространен в эпоху Барокко. Мы встречаем его в музыке Вивальди и Баха, а у нас, в России – в произведениях Максима Березовского, Степана Дегтярева и Дмитрия Бортнянского. Большой знаток искусства XVIII века – Альберт Швейцер замечал, что «piano и forte, достигаемые громким или тихим пением, никогда не заменят динамических контрастов, достигаемых увеличением или уменьшением числа голосов»⁴⁵. А замечательный интерпретатор старинной музыки Николаус Арнонкур убедительно советовал еще и пространственно отделять группу солистов (soli) от остального хора (tutti), усиливая контрастность музыкального диалога: «Сила воздействия этих (литургических) вокальных форм особенно велика, если слова запеваются повторяются большой группой хористов, или если несколько групп поют, обращаясь друг к другу в общем грандиозном диалоге»⁴⁶. При этом он обращал особое внимание на возможное отсутствие композиторских указаний. «Такая практика настолько разумелась сама собой, что ее не требовалось специально отмечать. С течением времени сформировались специальные способы записи для этих разных сольных и хоровых составов, так что большинство проявлений хоровой регистровки вытекало сами собой из музыкальной фактуры и сразу узнавались в партитурах»⁴⁷.

И, наконец, последняя особенность предлагаемой музыкальной редакции – это вписанная в вокально-хоровые партии орнаментика, которая представляет собою лишь один из возможных вариантов ее расшифровки.

пением, как это сейчас принято. Хористы Баха были солистами и – наоборот – солисты были хористами. Может быть, исполнение некоторых номеров он поручал двум, а то и трем певцам, ибо голоса мальчиков хорошо сливаются». А.Швейцер «И.С.Бах» М. 2002 г., стр.606.

⁴⁵ А.Швейцер «И.С.Бах» М.2002, стр. 606.

⁴⁶ Н.Арнонкур «Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди», М., 2015г., стр.606.

⁴⁷ Говоря о соответствующих возможностях в оркестре, Арнонкур замечает, что «многое отдается на усмотрение дирижеру. Указаниями на «tutti» и «solo» в оркестровке служат ремарки «piano» и «forte». Там же, стр.249.

Н. Арнонкур неоднократно предостерегал, что точное исполнение «написанного в нотах» приводит в старинной музыке к искажению авторского замысла, ведь «ненаписанное (само собой разумеющееся) оказывается важнее самого текста! Оно обуславливает определенные особенности нотации – например, часто не записываются задержания, трели и аподжиатуры, что обычно раздражает тех, кто считает, будто музыку нужно играть так, как она записана».⁴⁸ Мелизмы не выписывались композиторами XVII-XVIII века, чтобы не ограничивать творческое воображение исполнителей, необходимое им для свободной орнаментации. Благодаря своей изобретательной импровизации искусный певец мог украшать одну и ту же мелодию различным образом, наряжая ее как бы в новые одежды и придавая тем самым неповторимый характер каждому исполнению.⁴⁹

К сожалению, эта творческая традиция (как и многие другие) была прервана, и нынешние исполнители приучены петь только то, что написано в нотах. Именно для них и приведены здесь своеобразные «подсказки», которые, разумеется, могут быть при желании заменены другими вариантами украшений мелодии, углубляющими ее выразительность в тесной связи с текстом.

В заключение хочется еще раз подчеркнуть, что все перечисленные здесь особенности интерпретации «Stabat Mater» вызваны нашим желанием разрушить традиционно сложившийся в восприятии слушателей изысканно-игривый характер прекрасной музыки кантаты и вернуть ей первоначально присущий трагический драматизм, неразрывно связанный с её религиозным содержанием.

Прот. Виктор Шкабурин.

Москва, 2016 год.

⁴⁸ Н. Арнонкур «Музыка языком звуков», М.2005г., стр. 17.

⁴⁹ «Импровизация и орнаментирование с давних пор были искусством, требующим большой осведомленности, фантазии и изысканного вкуса, благодаря им каждое исполнение приобретало единственное и неповторимое своеобразие», там же, стр.39.

Приложение № 1 Перевод А. А.Фета (1820-1892).

Мать Скорбящая стояла	Мать Святая, в дар чудесный
И в слезах на крест взирала,	Все Ты язвы смерти крестной
На котором Сын страдал.	Мне на сердце впечатлей.
Сердце, полное волненья, Воздыханий и томленья Меч в груди ее пронзал.	Дай, ты мне, чтобы кручина За меня Страдальца Сына Разлилась в душе моей.
Что за скорби и печали Благодатную терзали Матерь Просветленного.	Дай мне плакать, дай терзаться, О Распятом сокрушаться Век, пока я жизнь влачу,
Как страдала, как дрожала, Как в терзании созерцала Муки Ей Рожденного.	У Креста стоять с Тобою, И к Тебе припав душою, Ударять я в грудь хочу.
Кто без слез бы мог суровый Видеть Матери Христовой Слезы несравненные?	Дева, всех страданий Мати В милосердьи благодати Дай с Тобою мне страдать.
Кто бы мог без сожаленья Встретить Матери мученья С Сыном разделенная?	Дай страдания Христова Став сообщником, мне снова Раны все воспринимать.
Ради грешных искупленья Зрит она Христа мученья, От бичей грядущего.	Пусть тот бич меня терзает Крест во мне воспламеняет Всю любовь к Страдавшему.
Дорогого видит Сына Как гнетет Его кончина, Дух Свой предающего.	Дай пылать святой отрадой Будь, о Дева, мне оградой В судный день представшему.
Мать, любви источник вечный, Дай из глубины сердечной Слезы мне делить с Тобой,	Крест мою пусть силу множит, Смерть Христа мне да поможет Ревностью безбедному.
Дай и мне огня так много Возлюбить Христа и Бога, Чтоб доволен был Он мной.	Как остынет в смерти тело, Чтоб душа моя взлетела К раю заповедному.

Приложение № 2

Перевод Л.А. Мея (1822-1862)

Матерь Божия стояла
И в безмолвии рыдала
У Сыновнего Креста;

Я любовью загорюся
К моему Христу Иисусу:
Дай мне Крест Его поднять.

Сердце рвалось и болело
И Она с тоской глядела
На страдания Христа.

Я молить не перестану:
Матерь! Ты Христовы раны
Мне на сердце начерти! -

Как Пречистая страдала,
Как о Сыне умоляла
Бога чистою слезой.

Муки Сына, Пресвятая!
Кто нас спас, за нас страдая,
Ты со мною раздели!

Как томилась, как грустила,
Как уныло сердце было,
Сердце Девы Пресвятой!

Матерь! Дай страдать мне силы,
Дай в безмолвии, уныло
У Христа с Тобой стоять.

Кто тогда не зарыдал бы,
Если Матерь увидал бы
В стольких муках и тоске?

О, Пречистая, с Тобою
Я слезами крест омою,
Только дай мне сил рыдать.

Чье бы сердце не дрожало,
Видя, как Она страдала
Вместе с Сыном, при Кресте?

О, Небесная Царица!
Ты любви мне напиться
Дай с сыновьего Креста,

За людские прегрешенья
Иисусовы мученья
Под ударами бичей,

Чтобы был я, ей пылая,
Защищен Тобой, Святая,
В день последнего суда.

Видит Матерь – и картина
Умиравшего Сына
На Кресте – в глазах у Ней.

От греха, беды сокрытой
Дай мне Крест святой защитой
И когда здесь, на земле

Матерь! Матерь! Ключ спасенья!
Дай мне несть Твои мученья!
Дай мне им с Тобой рыдать!

Жизнь окончу я, Святая,
Ниспошли блаженство Рая
Бедной грешника душе.

Приложение 3

СТАВАТ МАТЕР (Якопоне да Тоди)

Перевод В. Жуковского

- 1 Горько плача и рыдая,
 2 Предстояла в сокрушеньи
 3 Матерь Сыну на кресте;
 4 Душу, полную любви,
 5 Сожаленья, состраданья,
 6 Растерзал ей острый меч.
 7 Как печально, как прискорбно
 8 Ты смотрела, Пресвятая
 9 Богоматерь, на Христа!
 10 Как молилась, как рыдала,
 11 Как терзалась, видя муки
 12 Сына — Бога твоего!
 13 Кто из нас не возрыдает,
 14 Зря Святую Матерь Бога
 15 В сокрушении таком?
 16 Кто души в слезах не выльет,
 17 Видя, как над Богом-Сыном
 18 Безотрадно плачет Мать;
 19 Видя, как за нас Спаситель
 20 Отдает себя на муку,
 21 На позор, на казнь, на смерть;
 22 Видя, как в тоске последней,
 23 Он, хладея, умирая,
 24 Дух свой Богу предает?
 25 О Святая! Мать любви!
 26 Влей мне в душу силу скорби,
 27 Чтоб с тобой я плакать мог!
 28 Дай, чтоб я горел любовью —
 29 Весь проникнут верой сладкой —
 30 К Искупившему меня;
 <...>
 Дай, чтоб в сердце смерть Христову,
 И позор Его, и муки
 Неизменно я носил;
 Чтоб, во дни земной печали,
 Под крестом моим утешен
 Был любовью ко Христу;

Перевод Д. С. Мережковского

- 1 На Голгофе, Матерь Божья,
 Ты стояла у подножья
 Древа Крестного, где был
 2 Распят Сын Твой, — и, разящий,
 Душу Матери Скорбящей
 Смертной муки меч пронзил.
 3 Как он умер, Сын Твой нежный,
 Одинокый, безнадежный,
 Очи видели Твои.
 <...>
 17 Не отринь меня, о Дева,
 Дай и мне стоять у Древа
 Обагреного, — в крови, —
 18 Ибо, видишь, сердце жаждет
 Пострадать, как Сын Твой страждет.
 Дева дев, Родник Любви,
 Дай мне болью ран упитаться,
 19 Крестной мукой насладиться,
 Мукой Сына Твоего,
 20 Чтоб, огнем любви сгорая,
 И томясь, и умирая,
 Мне увидеть славу рая
 В смерти Бога моего!

← вместо 3х
 4 стиха.

- 20 Чтоб кончину мирно встретил,
 Чтоб душе моей Спаситель
 Славу рая отворил!

Копия 1837г.
 = начало 1838г.

Приложение 4

STABAT MATER

дословный перевод М.В.Иванова-Борецкого

1 часть

- №1. Хор Стояла Мать скорбящая
У Креста в слезах,
Где висел Сын.
- №2. Ария сопрано Ее душу стонущую,
Опечаленную и скорбную
(будто) пронзил меч.
- №3. Хор О, какой печальной и подавленной
Была та благословенная
Мать Единородного,
- №4. Ария альты Которая горевала и скорбела,
Благочестивая Мать, видящая
Страдания прославленного Сына.
- №5. Дуэт Есть ли человек, который
Не заплакал бы,
Видя Мать Христа в такой муке?
Который не опечалился бы,
Созерцая благословенную Мать,
Скорбящую над Сыном,
Хор За грехи рода своего (человеческого)
Видит Иисуса в муках
И подвергнутого бичеванию.
- №6. Ария сопрано Видит своего милого Сына
Умирающего, покинутого,
Испускающего дух.
- 2-я часть
- № 7 Ария альты О, Мать, источник любви,
Дай мне почувствовать силу Твоей скорби,
Сделай так, чтобы и мне скорбеть вместе с Тобюю.

№ 8 Хор (фуга) Сделай так, чтобы горело сердце моё
Любовью ко Христу – Богу,
Чтобы я был Ему угоден.

№ 9 Дуэт с хором
Святая Мать, смотрящая на раны Распятого,
Запечатлей в моём сердце
Страдания Твоего Сына,

Раненого, такого достойного,
За меня страдающего.
Мучения со мной раздели.

№ 10 Ария альты Дай (мне) перенести Христову смерть,
Сделай соучастником Его страданий,
Не забывающим о Его ранах.

№ 11 Хор Воспламенённый и вознесённый,
Тобою зощёщённый,
Буду, Дева, в день Судный.

№ 12 хор Когда тело умрёт,
Сделай, чтобы душе
Дарована была слава рая!
Аминь.

STABAT MATER

- N1
Duetto] 1
1 Stabat Mater dolorosa,
2 Iuxta crucem lacrimosa,
3 Dum pendeat Filius.
- N2 Arie
Soprano] 2
4 Cuius animam gementem,
5 Contristatam et dolentem
6 Pertransivit gladius.
- N3
Duetto] 3
7 O quam tristis et afflicta
8 Fuit illa benedicta
9 Mater Unigeniti!
- N4 Arie
Alto] 4
10 Quae maerebat et dolebat, et ~~emebat~~ ⁴ cum videba-
11 Pia Mater, dum videbat
12 Nati poenas inclyti.
- N5 Duetto] 5
13 Quis est homo, qui non fletet, ⁵ Christi matrem
14 Matrem Christi si videret
15 In tanto supplicio?
- 16 Quis non posset contristari,
17 Piam Matrem contemplari
18 Dolentem cum Filio?] 6
- 19 Pro peccatis suae gentis
20 Vidit Iesum in tormentis
21 Et flagellis subditum.] 7
- N6 Arie
Soprano] 8
22 Vidit suum dulcem natum
23 Morientem, desolatum,
24 Dum emisit spiritum. ⁸ ~~Moerens~~ ⁸ ~~Iraem~~
- N7 Arie
Alto] 9
25 Eia Mater, fons amoris,
26 Me sentire vim doloris
27 Fac, ut tecum lugeam.
- N8 Chor] 10
28 Fac ut ardeat cor meum
29 In amando Christum Deum,
30 Ut sibi complaceam.
- N9 Duetto
Alto + Soprano] 11
31 Sancta Mater, istud agas,
32 Crucifixi fige plagas
33 Cordi meo valde.
- 2 [] 12
34 Fac me vere tecum flere,
35 Crucifixo condolere,
36 Donec ego vixero.
- 1 [] 13
37 Tui nati vulnerati,
38 Tam dignati, pro me pati
39 Poenas mecum divide.
- 40 Iuxta crucem tecum stare,
41 Ac me tibi sociare ←] 14
42 In plāntu desidero. ¹⁴ te libenter sociare
- 43 Virgo virginum praeclara,
44 Mihi jam non sis amara:
45 Fac me tecum plāngere.] 15
- N10 Arie
Alto] 16
46 Fac ut portem Christi mortem,
47 Passiōnis fac me sortem, ¹⁶ ~~consortem~~
48 Et plāgas recollere.
- 49 Fac me plagis vulnerari,
50 Cruce hac inebriari
51 Et cruore Filii. ←] 17
52 Flammiss urar ne succensus, ¹⁷ ~~In flammatis et accensus~~
53 Per te, Virgo, sim defensus
54 In diē iudicii.] 18
- N11 Chor] 19
55 Fac me cruce custodiri,
56 Morte Christi praemuniri
57 Confoveri gratia.
- N12 Chor] 20
58 Quando corpus morietur,
59 Fac ut animae donetur
60 Paradisi gloria. ²⁰ Amen.