

139408

200 000 M. J. Bach
АССИОННЫ
и МЕССЫ
И. С. Баха

20

Городская нотно-музыкальная
библиотека
АБОНЕМЕНТ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Ленинградское отделение
1976

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение. Бах — традиционалист и новатор	5
Пассионы	
Пассионы, их особенности, этапы эволюции	34
Баховские пассионы, история их создания, дальнейшая судьба	44
Музыкальные формы баховских пассионов	52
Речитатив	52
Ария	61
Хор	70
Хорал	73
Архитектоника пассионов Баха	76
Взаимосвязь и разделение	77
Строение JP	89
Строение MP	95
Мессы	
Краткая справка по истории мессы	106
Почему Бах писал мессы, когда создавал, исполнял ли их?	109
Высокая месса	
Предварительные замечания	119
Последовательность музыкальных номеров	123
Общая архитектоника мессы	149
Как Бах исполнял пассионы?	160
Библиография	167

Книга посвящена трем самым крупным, наиболее капитальным творениям Баха — двум пассионам (в работе сокращенно именуются JP и MP)¹ и Высокой мессе h-moll. В них увековечены художественные достижения гениального композитора, разработанные им в других жанрах музыкального искусства и получившие здесь свое высшее идейно-образное выражение. Поэтому анализ этих произведений потребовал рассмотрения некоторых общих вопросов, связанных с мировоззрением и творческим методом Баха, с идеологической средой, в которой он вырос и развивался.

Баховские пассионы и месса h-moll написаны на духовные тексты и сюжеты. И хотя утвердились они не в церковном обиходе, а, выйдя за его рамки, на концертной эстраде, смысл их музыки и функция выразительных средств обусловлены литургическим предназначением, практикой католического или протестантского богослужения. Задачей исследователя является изучение того, как композитор творчески преодолевал нормы церковной схоластики и ритуальные догмы, каким путем преобразовывал их, когда наделял свои произведения общечеловеческим, гуманистическим содержанием. Для этого необходимо хотя бы вкратце восстановить историю рассматриваемых жанров, дабы убедиться в том, где Бах следовал традиции, а где смело обновлял ее, и на скрещении нового со старым создавал творения немеркнувшей художественной ценности.

Таковы предпосылки, определившие замысел и построение предлагаемой книги.

Ее первый раздел образует моя предшествующая работа «Пассионы Баха» (Л., 1972), которая ныне дана в иной редакции: существенная правка внесена в сведения о хронологии создания баховских пассионов.²

Первому разделу предшествует Введение, где намечена общая проблематика творчества Баха применительно к его вокально-инструментальным сочинениям. Этой теме посвящена

¹ JP — *Johannespassion* («Страсти по Иоанну»), MP — *Matthäuspassion* («Страсти по Матфею»). Соответственно вводятся также следующие сокращения: LP — *Lukaspassion* («Страсти по Луке»), MaP — *Markuspassion* («Страсти по Марку»).

² Основанием для пересмотра ранее принятых данных послужили новейшие изыскания зарубежных музыковедов. См. партитуры пассионов и критический комментарий к ним «Нового баховского издания»: NBA (*Neue Bach-Ausgabe*), Serie II, Band 4, 1973 (JP), Serie II, Band 5 und 5a, 1972 (MP).

огромная исследовательская литература; значителен вклад в нее советских исследователей, в первую очередь Б. Асафьева, И. Браудо, Т. Ливановой, Б. Яворского и др. Естественно, данная тематика освещена в книге в самых общих чертах, причем как здесь, так и далее лишь в отдельных случаях даются ссылки на обобщения и наблюдения, заимствованные автором из имеющейся баховской литературы.

Второй раздел в основном отведен анализу Высокой мессы. Подобно тому, как сделано в отношении пассионов в первом разделе книги, анализ предварен изложением истории жанра мессы и тех обстоятельств, которые сопутствовали созданию Бахом произведений в этом жанре.¹

Приложение и библиография частично изменены и дополнены по сравнению с изданием 1972 года.

Книга создавалась в преддверии 225-летия со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха.

¹ См. NBA, Serie II, Band 1, 1955.

Введение

БАХ — ТРАДИЦИОНАЛИСТ И НОВАТОР

Жил ли Бах в согласии со своим временем, что в нем принимал, а что отвергал, как он относился к главенствующим тенденциям музыкального развития, находилось ли его творчество в их русле? По этим вопросам велись и продолжают вестись научные дискуссии.

Альберт Швейцер в своей монографии утверждал: «...Бах — завершение. От него ничего не исходит, но всё ведет к нему».¹ В противовес столь категорически сформулированному положению некоторые исследователи XX века, также полемически заостряя, усматривают в Бахе не конец, а начало новой эпохи — той эпохи, вершиной которой станет венская классическая школа, увенчанная именами Гайдна — Моцарта — Бетховена. Справедливы, однако, суждения и Швейцера, и тех, кто ему возражали.

Бах умер в 1750 году в возрасте 65 лет. Дата его смерти приходится на сердцевину столетия, именуемого веком Просвещения. Время, в которое он жил, ознаменовано огромными сдвигами в общественном сознании, в социально-политической и культурной жизни. Венская музыкальная школа сформировалась под воздействием просветительской идеологии. Сказалось ли ее влияние на формирование мировоззрения и творческого метода Баха? Ответ на этот вопрос необходим для верного понимания его роли и значения в истории немецкой музыки XVIII века. Но ответ не может быть однозначным.

Романтическая историография идеализировала облик Баха как отшельника, якобы замкнувшегося в себе, как художника, отъединившегося от бурлящей противоречиями действительности. Он — великий кантор, нераздельно связанный с устойчивой национальной музыкальной традицией. Гениальный мастер музыкального цеха, близкий по духу Лютеру, ортодоксии протестантской церкви. Непонятый гений, отвергнутый своим временем.

Такой взгляд на Баха установил его первый биограф Иоганн Николаус Форкель (1802), развил и фундаментально обосновал Филипп Шпитта (1873, 1880), заложивший основы научного баховедения, и по-своему преломил Альберт Швейцер (1905,

¹ Альберт Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964, с. 7.

1908). У многих авторитетных зарубежных музыковедов сохранилась эта исходная предпосылка, хотя и модифицировалась, так как обогатилась иным подходом и методом в исследовании баховского стиля, его связей не только с национальными, но и инонациональными традициями, новыми открытиями в области текстологии и фактологии при изучении — причем, детальнейшим! — окружающей Баха среды. В трудах этих ученых (среди них — Э. Курт, Ч. Терри, А. Шеринг, Ф. Сменд, Ф. Блуме и др.) содержатся высшие достижения зарубежного баховедения. Игнорировать их не должен современный исследователь. Но вместе с тем он не может избежать дискуссии. Некоторые остро назревшие проблемы — но без полемики — будут освещены здесь.

При жизни И. С. Баха — он стоял тогда в преддверии своего 50-летия — была составлена генеалогия его рода по отцовской линии, обнаружившая 53 родственника, увлекавшихся музыкой и для которых — за исключением только немногих — она являлась основной профессией. В рукописном перечне, названном «Происхождение музыкально-баховской семьи», указано семь поколений. Иоганн Себастьян — представитель пятого поколения, признанный глава «семьи» — гордился этим списком, часто возвращался к нему, вносил дополнения, касавшиеся мест службы и сочинений своих родственников.

«Семья» предшественников И. С. Баха географически связана с Тюрингией, расположенной в центре немецких земель. От Эйзенаха, где он родился, неподалеку находится Эрфурт: в XVII веке там любили музыкантов, вне зависимости от их фамилий, называли «бахами». Над Эйзенахом в окружении лесов возвышается гора Вартбург со старинным замком-крепостью. Слава замка велика: некогда тут проходили состязания миннезингеров;¹ тут Лютер переводил Библию с латыни на немецкий язык.

Лютер сказал о себе: «Я сын крестьянина, мой отец, дедушка, мои предки были истинными крестьянами». Так же мог сказать о себе Бах. Тюрингское селение Мёра, где до конца XVII века еще проживали потомки Лютера, соседствовало с селением Вехмар — там умер дед И. С. Баха. Кстати, Иоганн Себастьян обучался в Эйзенахе в той же школе, которую примерно за 200 лет до того посещал Лютер.

...Устойчивые нравы, патриархальный быт. Музыканты — городские трубачи, канторы, органисты, преданные музыкальной традиции, предустановленной Реформацией. Бах продолжает их дело. Он последний и самый великий в их ряду.

Таков обычный ход рассуждений. Он и логичен, и неверен.

¹ Ср. сюжет оперы Вагнера «Тангейзер».

Действительно, образом жизни, бытом, склонностями Бах неотделим от демократической бюргерской среды, в которой сильно «крестьянское начало» (*das Bauerntum*). И столь же ошутим в нем зов предков — «музыкантское начало» (*das Musikertum*). Недаром написал он «Мужицкую кантату» (№ 212), а в кругу семьи или друзей любил, вероятно, распевать, как его предки, *Quodlibet*, который запечатлел и в «Свадебном *Quodlibet*» 1707 года и в заключительном номере «Гольдберговских вариаций».¹ Будучи школьником, он пел в приходском хоре. Как сопранист (до мутации голоса) был на хорошем счету в Лüneбурге. Вообще в Германии рубежа XVII—XVIII веков много, охотно пели и на дому, и в церкви. Протестантский хорал являлся всеобщим народным достоянием. Популярной стала также новая духовная песнь, более «мирского» склада, сердечная, душевная. Она проникла, вопреки неудовольствию ортодоксов, в богослужебный обряд. Там же, в церкви, рядом с пастором сидел органист: свое искусство он демонстрировал в прелюдировании и вариациях на темы хорала. Таков фундамент музыки И. С. Баха.

Но он не был бы тем, кем стал, если бы ограничился только обработкой, «аранжировкой» этого музыкального достояния. Выйдя за рамки цехового музицирования, Бах преобразил его богатством своего духовного мира и современной техникой композиции. Он осуществил это не только потому, что был гением, но и потому, что жил в ином, нежели его ближайшие предки, столетии — в бурный, противоречивый век Просвещения. То тут, то там полыхали зарницы войн — в последнее десятилетие жизни Баха в них вовлеченной оказалась Саксония со столицей Дрезденом и Лейпцигом — «городом купцов и умов», как тогда его называли; внутренними распрями раздиралась церковь — протестантской ортодоксии, которая главенствовала в Лейпциге, противостоял пиетизм, требовавший внедрения личного, более субъективного чувства в религиозное сознание, и еще сильнее кальвинизм, вообще отрицавший обрядность литургии; борьба разгоралась в сфере искусств, музыки, быть может, в первую очередь: «старая» манера сменялась «новой», необремененной сложностью метафор, структурных построений, более доступной, эмоционально-непосредственной и вместе с тем рационалистичной.

Бах жил в гуще событий. Он не мог избежать их воздействий.

«Великий кантор»... Обидной насмешкой звучало бы для Баха понятие, прилепившееся к его имени в XIX веке. Ведь кто такой кантор? — Учитель школы (кантората) при церкви. Дол-

¹ *Quodlibet* (лат.) — в вольном переводе «кто во что горазд» — шуточные импровизации, в которых ради комического эффекта контрастно-контрапунктически сочетались разнородные напевы.

жность некогда почтенная, но в XVIII веке не столь почетная, даже если речь идет о знаменитом канторате лейпцигской церкви св. Фомы. Обязанности учителя — давать уроки пения, грамматики, латыни (Бах в Лейпциге сначала согласился, но вскоре стал пренебрегать этими занятиями); он должен с помощью старших учеников («префектов») следить за исправным поведением школьников и, пользуясь их далеко не совершенным умением в пении и игре на инструментах, обслуживать и церковный ритуал, и бюргерские торжества, праздничные и траурные (в их числе похороны) и т. д. Что говорить, обязанности нелегкие, хлопотливые. К тому же и начальство двойное: консистория и магистрат.

С самого начала, как Бах приступил к выполнению этих обязанностей в Лейпциге, ему вменялось, чтобы в канторате он обращал внимание «не на одну только музыку, но и на обучение (informieren) в школе». А когда он скончался, в протоколе магистрата зарегистрировано: «...Среди прочих умер кантор Thomasschule („школы Фомы“) или, точнее сказать, Capell-Director („директор капеллы“).». Казалось бы, мелочь? Но в приведенном выражении звучит скрытый упрек. Мы поймем его, когда прочтем следующую затем фразу: «...Школа нуждается не в капельмейстере, а в канторе».¹ Вот где корень разногласий Баха с магистратом, вот чем объясняются непрерывные, столь омрачавшие лейпцигские годы его деятельности распри с бюргерским начальством!

Романтическая историография смещала временные координаты: одно дело кантор в XVI—XVII столетии, как хранитель национальной традиции, а другое — в XVIII.² На это косвенно указывает сам Бах в письме 1730 года (он всего 7 лет еще проработал в Лейпциге!) к другу детства Эрдману, который служил тогда при русском посольстве в Данциге. Неудовлетворенный работой, вероятно, даже сгущая краски, дабы убедить корреспондента в необходимости помочь ему, Бах пишет, что до того он числился капельмейстером при Анхальт-кётенском дворе, а сейчас он в должности кантора — это, по его мнению, понижение в звании, вопрос престижа. Не кантором он именует себя, а лейпцигским «Директором музыки» (Directore Musices) или «Директором хоров» (Directore Chori).³

Затронем и другой романтический миф.

«Великий органист»... Факт бесспорный. Бах был, очевидно, и равновеликим клавиристом. Во всяком случае, не имел себе

¹ В другом протоколе сказано: «Господин Бах был, правда, большой музыкант, но никакой учитель».

² Даже Швейцер недостаточно вникает в такое различие, приписывая Баху отсутствие организаторских способностей, что якобы и вызывало эти распри. Причины лежат глубже.

³ Согласно Маттезону, писавшему примерно в то же время: капельмейстер — «музыкант высшего ранга», а кантор — «это тот, кто обучает школьников».

равных среди немецких современников, за исключением Генделя, который, однако, покинул Германию и обосновался в Лондоне. (Бах мечтал с ним свидеться, но встреча не состоялась.) Сомнений нет, Бах долгие годы провел за органом, любил «царя инструментов» и знал его акустические, тембровые, исполнительские возможности как никто другой — вот почему столь часто вызывали Баха для ревизии новых органов во многие города, даже отдаленные от места его жительства (например, из Лейпцига в Кассель). Бах любил такие поездки, шутливо говорил, что едет «продувать легкие» органа. Но живя так долго в Лейпциге, Бах не часто радовал прихожан своей искусной игрой. Иногда выступал в Дрездене, и то редко. Другие задачи он поставил перед собой, более высокие: он хотел «руководить музыкой», о чем мечтал еще в Мюльхаузене, будучи совсем молодым, в возрасте 22 лет.

Следует помнить: в XVIII веке роль органиста совсем иная, нежели в предшествующем столетии — именно тогда органист был тем, кто руководил музыкой. Таков Букстехуде в Любеке с его «Abendmusiken» («музыкальными вечерами», в которых принимало участие около 40 певцов и инструменталистов), Рейнкен в Гамбурге или Георг Бём в Лüneбурге, не говоря уже об их славных предшественниках (Пахельбель, Шейдт и др.).

Где раньше, а где позже, ведущая роль в музыкальной жизни Германии перемещалась от органистов к капельмейстерам (Capell-Meister) — мастерам, возглавлявшим вокальные и инструментальные капеллы. Но страна была раздробленной — к началу XVIII века насчитывала около 350 герцогств, княжеств, маркграфств и т. п., в подчинении которых находились эти капеллы. Их художественный уровень определялся вкусами правителя, мерой его знатности и состоятельности. Шютц в Дрездене мог располагать отличными силами. Так же было и во времена Баха, тогда как церкви, обслуживавшие бюргерскую среду, имели довольно посредственные школьные хоры. Не удивительно поэтому, что Бах более ценил должность не органиста, а капельмейстера.¹ И когда он 6 лет прослужил у Анхальт-кётенского князя Леопольда и был лишен возможности пользоваться органом (тот был кальвинистом), Баха это вовсе не смущало — условия для «руководства музыкой», причем даже не церковной, его вполне удовлетворяли. Он менял места службы именно с этой целью: дабы утвердить свое творческое *sicco* как музыкант-практик.

Поэтому напоследок покончим с еще одним мифом: «Бах — затворник». Романтики изобрели понятие «музыки будущего», противоречащей будничной повседневности современности. Бах об этом и не помышлял: он жил буднями и праздниками своего

¹ Поэтому, например, в 1712 году отказался от предложенного ему поста органиста в Галле.

времени — жил вместе с ним, а не наперекор ему. В своей практической деятельности Бах соприкасался со многими людьми, общался с ними и у многих снискал почет и уважение, даже вызывал чувства восхищения. (Помимо нескольких десятков учеников, это профессор риторики Геснер, создатель первого в Германии научного музыкального общества Мицлер и др.) Круг близких знакомств широк, но однороден. С одной стороны, это те, кто были ему нужны и кому он был нужен по долгу службы: например, дружески расположенный к нему князь Леопольд, но прежде всего пасторы, богословы. (Среди них — долгие годы оказывавший ему поддержку член лейпцигской консистории Саломон Дейлинг; он был на 9 лет старше Баха.) С другой стороны — и это главное — музыканты. Он жаждал встреч с ними и без преувеличения можно сказать, что был лично знаком с лучшими немецкими композиторами того времени.

Бах жаждал этих встреч, ибо интересовался всем, что делалось в музыке, он стремился больше вобрать ее в себя, быть в курсе всего нового — того, что еще не привелось ему познать. Жажду познания «секретов» композиторского ремесла Бах обнаружил уже в детские годы, когда переписывал для себя сочинения других авторов. Так поступал он, не щадя зрения, и в зрелые годы, когда, казалось, достиг вершин мастерства. Обучаясь в люнебургском монастыре св. Михаила (точнее, в канторате при нем), он часто посещал Целле, чтобы послушать французскую музыку, которой там увлекался двор герцога Вильгельма Брауншвейгского, а от Люнебурга до Целле 19 километров. Летом 1701 года из того же Люнебурга он степными дорогами отправился в Гамбург, дабы услышать игру Рейнкена, на этот раз покрыв расстояние в 45 километров. В октябре 1705 года Бах совершил еще большее путешествие из Арнштадта в Любек — 450 километров! — на сей раз, чтобы присутствовать на *Abendmusiken* Букстехуде, причем вместо разрешенного ему отпуска сроком на четыре недели провел в Любеке четверть года. Запас музыкальных впечатлений был очень велик: согласно протоколу магистрата, арнштадтских прихожан привела в недоумение необычная для них манера игры молодого органиста, его «причудливые вариации», «чуждые тона».

А вот другие примеры: Ноймейстер, гамбургский пастор, он же поэт, публикует тексты кантат, стиль которых подобен речитативам и ариям оперной музыки — Бах вскоре усваивает, по своему адаптирует этот стиль (см. кантаты № 18, № 21). В 1712 году выходят из печати сонаты Корелли, концерты Вивальди — Бах знакомится с ними, увлекается «новоитальянской» инструментальной музыкой. Тогда же, в Веймаре, он отдает дань пиетистски настроенным, чувствительным стихам пастора Саломона Франка. Позднее он не пройдет мимо и рационалистически-просветительской поэзии: либреттист Брокес,

также работающий в Гамбурге, трактует написанные им «Страсти» в духе драматизированной оратории — и снова Бах стремится этим воспользоваться, но опять же на свой лад и, переработав стихотворные тексты Брокеса, преломляет модные веяния в обновлении традиции пассионов: в 1724 году он создает «Страсти по Иоанну».

Во всем, что касается музыки, Бах проявляет редкую осведомленность.

Он был универсален. И как универсальный гений — неповторим.

Поразительно, с какой быстротой Бах прошел сквозь стадии ученичества.

В патриархальном быту Эйзенаха сформировались черты его характера — бюргерские («крестьянские») и музыкантские. В десятилетнем возрасте он потерял родителей. В близлежащем Ордруфе он живет под суровым присмотром своего старшего брата Иоганна Кристофа (1685—1700), ученика Пахельбеля. Здесь он усваивает устойчивые традиции немецкой органно-клавирной музыки (так называемой «средне-» и «южнонемецкой школы».) Но, что не менее важно: в школе, в которой продолжает обучение, сильно воздействие выдающегося гуманиста чеха Яна Коменского (Comenius).¹ Именно здесь были заложены основы его общегуманитарного образования и, возможно, шире — гуманистической направленности творчества. Из Тюрингии ему суждено было попасть на север Германии, в Люнебург (1700—1703), где юноша окунается в совсем иную среду: несмотря на монастырские нравы кантората, сюда доносится освежающий дух вольных ганзейских городов Севера. Еще более расширяются гуманистические склонности Баха: он совершенствуется в латыни, читает в подлинниках Цицерона, Вергилия, Горация, приобщается к искусству поэтики и риторики, изучает математику, греческий язык. Вместе с тем — новые сильные музыкальные впечатления от исполненного взволнованного величия органного барокко северонемецкой школы: он посетит Гамбург — будущую цитадель немецкого Просвещения.² (Вернется туда, на Север, чтобы еще раз глотнуть «свежий воздух», в 1705 году.)

Между прочим, Люнебург принадлежал Ганноверскому дому, а при дворе Ганноверском работал предтеча просветительства в Германии Лейбниц (он был лет на 20 старше Баха), универсализм философского гения которого может служить ана-

¹ Главный педагогический труд Коменского: *Didactica Magna*, 1663.

² Гамбург — родина национальной оперы Германии, здесь жил современник И. С. Баха, крупнейший музыкальный критик и теоретик Маттезон, позднее тут обоснуется глава немецкого Просвещения Лессинг, а также сын Иоганна Себастьяна Карл Филипп Эммануэль.

логом универсальности Иоганна Себастьяна — та же безудержная жажда познания, стремление к синтезу противоречий, непреклонность в утверждении своего идеала. Как относился Бах к Лейбницу, мы не знаем, но в посмертной описи баховской библиотеки значится одна его книга...

Однако довершим описание люнебургского периода еще некоторыми штрихами. В Целле, как уже указывалось, Иоганн Себастьян приобщился к лучшим достижениям современной французской музыки, а в Люнебурге, помимо того, что он слушал замечательного органиста Георга Бёма, в его распоряжении была отличнейшая нотная библиотека — в монастыре хранились произведения от Преториуса до Шютца, от Шейна и Шейдта до Рудольфа Але, преобразовавшего духовную песнь в арию с инструментальными ригурнелями, и т. д. Наконец, Иоганн Себастьян мог ознакомиться и с новой трактовкой пассионов: люнебургский композитор Кристиан Флор в изобилии привнес в них сольные арии и инструментальные номера, тем самым предвосхитив дальнейшие опыты гамбургцев, решенные в «просветительски» дидактическом плане.

С Люнебургом заканчиваются годы учения. Бах возвращается в Тюрингию. Место органиста в Арнштадте открывает его послужной список (город расположен в 16 километрах от Эрфурта). Первое выступление с собственной кантатой состоялось в следующем году.¹ Вероятно, в ближайшее пятилетие, включающее 10 месяцев работы в Мюльхаузене, он окончательно сложился как композитор, наделенный оригинальной самобытностью. В Веймаре, где начал работать в 1708 году, он предстает уже во всем великолепии мастерства. Его известные органные произведения служат тому бесспорным подтверждением.²

Означает ли это, что в дальнейшем Бах не эволюционировал, не изменялся? Конечно, нет: он непрерывно обогащался новыми жизненными и художественными впечатлениями. Некоторые из них названы выше. Нужны ли еще примеры? Пора перейти к общим выводам.

Немецкое Просвещение первой половины XVIII века было разношерстным и, как страна в целом, разьединенным. Путь от Лейбница к Лессингу был не прямым, извилистым. Не прямым был и путь музыкального развития: в начале столетия «старое» и «новое» в нем не противостояло друг другу, а переплеталось. Вспходы предклассицизма прорастали в разнородные явления

¹ Факт ее исполнения в Арнштадте иногда оспаривается. Во всяком случае, это хронологически наиболее ранняя сохранившаяся рукопись кантаты Баха. К 1708 году относится первая — и прижизненно единственная! — публикация его духовных произведений (так называемая «Выборная кантата» № 71).

² Согласно новейшим изысканиям, произведения Баха, датированные поздними годами, относят теперь к более ранним. Следовательно, пора зрелости могла наступить и в Арнштадте.

и выявлялись не столько изнутри — от национальной традиции, сколько извне — от импульсов, шедших из Италии: оперы, оратории, сонаты, концерта. Иностранцы, посещавшие Германию, преимущественно это и подмечали. Француз Лесерф де ла Вьевиль (1705), например, утверждал, что музыкальный авторитет немцев не велик. Другой француз, Боннэ, в книге по истории музыки (1715) посвятил Германии всего несколько строк, где, описав придворные торжества в Берлине и Мюнхене, отметил, что на немецких землях итальянцам всюду сопутствует успех.

Однако, как мы знаем, немецкая музыкальная традиция в XVII веке устанавливалась в бюргерской, а не в придворной среде (Шютц — гениальное исключение!) Неприметная для иностранцев, она исподволь набирала силу и к следующему столетию уже являла собой высокоразвитую культуру со своими специфическими чертами. Ее основные жанры: мотет, пассионы, духовная кантата, а в области инструментальной (преимущественно органно-клавирной) — токката, сюита, вариации, прелюдия, фуга. В них разрабатывалось народное достояние протестантского хорала и духовной песни в манере «фигуральной музыки» (*Figuralmusik*, *Musica figuralis*), то есть, по сути, полифонической, голоса которой «изукрашались» фигурациями. Такая музыка проникла в богослужебный обряд, хотя протестантские ортодоксы порой возражали против нее, а пиетисты начисто отрицали.

Немецкая традиция опиралась на многовековой опыт полифонического искусства, она по-своему, на национальной основе его переработала, усвоив технику генерал-баса, декламационную выразительность *stilo rappresentativo* (с ее вершиной в творчестве Монтеверди), «концертирующий стиль», который проявлял себя в антифонном противопоставлении хоров, в сопоставлении *tutti—soli*, в использовании облигатных инструментов и т. д. Усвоение на рубеже XVII—XVIII веков оперных и концертных структур, их средств выразительности преобразовало прежний тип фигуральной музыки. Вступив в период творческой зрелости, Бах полностью овладел этим преобразованным стилем, в его творчестве он получил всестороннее, высочайшее выражение.

Но чем дальше, тем больше в немецком музыкальном искусстве видоизменялись и разграничивались понятия «старого» и «нового». По сравнению с тем «новым», что к середине века, как отражение просветительской идеологии, отчетливо выявились, Бах представлялся современникам закосневшим на «старых» позициях — и в отрицании главенствующей роли оперы или драматизированной оратории, и в самом складе своей музыки, «напыщенной», «расплывчатой», «неясной», «смутной». Эпитеты взяты из статьи 1737 года Шейбе, самого требовательного критика Баха, упрекавшего его в игнорировании законов «естественности и красоты». Такой выпад против прославлен-

ного мастера при его жизни — случай единичный, но характерный и потому заслуживает разъяснения.

В истории европейской музыки функции горизонтالي (линейности) и вертикали (гармонической основы, созвучия) являлись переменной величиной. У полифонистов XV—XVI веков главенствовала горизонталь. Эпоха генерал-баса, простирающаяся примерно с 1600 года до середины XVIII века, — своего рода компромисс между гегемонией горизонтالي и вертикалью в попытке уравновесить эти оба начала. Высшего равновесия они достигли в творчестве Баха. Но вместе с ним эта традиция обрывается: несмотря на выдвижение на первый план мелодической привлекательности, в современной ему музыке гомофонно-гармонического склада возобладала формообразующая функция вертикали.

Бах и в этой области синтезировал предшествующие художественные искания. Но на уровне вертикали он, если можно так выразиться, «перекрыл» границы поля восприятия современников. Следы прежней модальной системы у него, правда, эпизодически сохраняются, но развитие управляется мажорно-минорной функциональностью. Прозрения Баха в данной сфере столь поразительны, что по сравнению с ним предклассическая музыка кажется лишенной глубины, однолинейной. В этом разрезе его «Хорошо темперированный клавир» является художественным памятником не только искусству полифонии, но и мажорно-минорной, хроматической усложненной, системе — монумент, дважды им воздвигнутый: в первом томе и спустя примерно два десятилетия во втором.

Музыка Баха, если воспользоваться терминологией известного искусствоведа Вёльфлина, атектонична: в противовес классической расчлененности, тектонизму, она изливается сплошным потоком, контуры которого подчас не ясны, смыты (*absolute Klarheit* — *relative Klarheit*, по формулировке Вёльфлина), а смысл многозначен (в «оппозициях» Вёльфлина: *vielfältliche Einheit* — *einheitliche Einheit*). Шейбе обличал Баха в том, что у него «все голоса звучат совместно с одинаковой силой, поэтому не слышен главный голос». Вот что подразумевалось мною под сплошным потоком: новомодной «плоскостной» композиции Бах противопоставлял «глубинную» (*flächenhafte* — *tiefeenhafte Komposition*).

Вводя понятия «плоскостного» и «глубинного», мы апеллируем к пространственным представлениям. Баховское «звукое пространство» многомерно. Разные его уровни находятся в сложных взаимоотношениях. Поэтому, как следствие, вместо закрепленной мангеймцами «линейной» динамики *crescendo* — *diminuendo* важное значение имеют приемы уплотнения или разряжения «объемов звучания», иначе говоря, фактурная динамика, ступенчатая или террасообразная, согласно определению Бузони; она подобна смене регистров или копуляции на ор-

гане. Ярусы (или этажи) фактуры сопоставляются либо сочетаются в одновременности. Характерен в этом отношении оскобый род полифонии в ариях: вокальный и сольный инструментальный голос развиваются в них относительно самостоятельно.¹ Но полифони́зм мышления Баха находит выражение не только в виртуозном владении контрапунктом, но и в многосоставном строении композиции, полифоничности архитектоники.²

Однако было бы ошибочным игнорировать наличие предкласических черт, органично вписавшихся в баховский стиль как его неотъемлемое качество. Наиболее наглядное проявление — в широко применяемых принципах обрамления или окаймления, генетически связанных с арией да саро — итальянской увертюрой — трехчастным концертом. Проявление таких черт наблюдается и в частичном использовании тематически-разработочных принципов развития, наряду с главенствующим мотивно-вариационным.

Эти беглые заметки призваны дать, хотя бы в самом общем, схематизированном виде, представление о разнородном синтезе, запечатленном в творчестве Баха. Его историческая миссия не завершающая, но он и не двуликий Янус, одной своей стороной обращенный в прошлое, а другой в будущее — он многолик и потому универсален. Его современники не разглядели — за что мы не вправе их осуждать — многосоставность слоев, образующих этот плотно сцементированный сплав. Для одних он alter Fugentmacher («старый изготовитель фуг»), других возмущал тем, что в церковную музыку привнес оперную экспрессию. На деле же правы и те и другие: вековую немецкую традицию, с которой был тесно связан, Бах взрывал изнутри, обогащая ее современной образностью и современными средствами выразительности.

Образность музыки Баха всеобъемлюще широка. Ее интонационная природа столь выразительна и ассоциативно конкретна, что вызывает представление о живой речи. Бах повествует, размышляет, скорбит, печалится, радуется. Любые оттенки психической жизни запечатлены в его музыке — сенсительной, чувственной и одновременно интеллектуальной. Это не всплеск душевных переживаний. Бах убеждает, внушает мысли, ввергает в эмоциональное состояние как оратор, чье искусство не спонтанно, а строго продумано, базируется на апробированных приемах красноречия, но производит впечатление свободно льющейся импровизации. И только когда внимательно вслушаешься в эту речь, проанализируешь ее, убеждаешься в том, насколько рациональна ее конструкция. В сочетании эмоционального, жиз-

¹ См. с. 64 настоящей книги.

² См. с. 76.

ненно истинного с рационалистически обоснованным раскрывается бездонная глубина гуманистического содержания творений Баха.

Все наделено у него конкретным образным смыслом, начиная с элементарной композиционной ячейки — мотива, его артикуляции и преобразований — вплоть до композиции целого, общей структуры произведения. При индивидуальном облике любого из них и исключительной изобретательности художественных решений, у Баха, как у всякого другого крупного композитора, есть свои типовые приемы воплощения, свои секреты мастерства. Такие приемы у него семантически: каждый вызывает соответствующий круг ассоциаций. Некоторые из них, как дань отошедшему времени, не включаются в поле восприятия современного слушателя, не вызывают ответного отклика; другие воздействуют, хотя, быть может, мы и не осознаем, чем именно они на нас воздействуют; наконец третьи, пройдя сквозь века, устойчивы — на них покоится наша способность включать музыку, ее образы, их смены и развитие в определенный ассоциативный ряд. Но вне зависимости от того, что мы слышим в творениях Баха (или что домысливаем в них), они покоряют системностью мышления композитора. Как уже сказано, любая деталь его композиции семантична, и в своей совокупности они, эти детали, выстраиваются во взаимодополняющую, целостную и единую систему художественной реальности, сила воздействия которой не только не померкла в последующие столетия, но разными своими гранями оказывала и по сей день оказывает влияние на мировой музыкальный процесс.

В мою задачу не входит анализ этих приемов. О специфичности музыкальной речи Баха писалось немало; исследователями его творчества уже отмечено многое существенное и в структурном, так сказать синтаксическом плане, и в образном, поэтико-музыкальном. Хочу подчеркнуть особое назначение таких приемов, дабы выделить среди них те, в которых наглядно проступает их образная сущность.

Прежде всего — о символике пространственных представлений, нотной графики, числовых соотношений и композиционных решений. Зарубежные музыковеды подвергли эти проблемы детальному рассмотрению, иногда чрезмерно их абсолютизируя. Мне же надо о них напомнить, коль скоро в книге идет речь о вокально-инструментальных произведениях, связанных с текстом. А текст, положенный на музыку, вызывает подобную символику, которая устойчива: прослежены ее генетические связи, вводящие порой в средневековые.

Баховское представление о пространстве именуется спиритуалистическим. Оно свойственно не только ему, но и его далеким предшественникам прошлых эпох. В таком представлении верх и низ, а в музыке верхний и нижний уровень звучания или направленность их движения воспринимаются как воплощение

двух полярных начал и в мире внешнем, нас окружающем, и внутреннем, психическом. Не параллелизм, а равнозначность явлений лежит в основе спиритуалистического учения, согласно которому универсальной духовной сущностью управляется, регулируется динамика и психической жизни и природы. В общей гармонии мира движущие силы этих явлений тождественны (ср. труды астронома Кеплера, музыкальных теоретиков XVI века М. Мерсенна, А. Кирхера и др.). Аналогичные подобиya передаются музыкой.

«Земля, море, долина — это не равнина, а низ, тяжесть, горизонталь, распластанность, косность, бессилие, противоположные высотам, воздуху, небу, вертикали, устойчивости, подъему, утверждению жизни и света. Отсюда — сходство в средствах изображения ночи, тьмы, мрака теней и бездны, глубины, низин, эмоций страдания; слезы, скорбь, боль передаются как глубина, низины, а радость, покой, восторг — как высоты, небеса».¹

В пространственном представлении закодирована не только аллегорическая звукопись подъема — падения, но и выражение аффекта, душевного состояния. Путем аналогии «зримое» превращается в «интонационный жест» музыки.

Еще в мессах Палестрины и других композиторов XVI века движением вверх выделялись такие выражения, как *pleni sunt coeli* («полны небеса») и вниз — слова «*ascendit*» («спустился») или «*terra*» (земля). Царлино, современник Палестрины, рекомендовал «применять нисходящее движение, связывая его со словами, выражающими «печаль, мрачное, глубокое, страх, жалобы и слезы», и наоборот, восходящее движение — со словами о «возвышенном, могущественном, подъеме, радости и смехе».²

Бах продолжает старинную традицию, обогащая ее новыми выразительными средствами и более сложным комплексом аффектов. Но сохраняется самый принцип образной передачи «картин движений», жизненно конкретных, что по-немецки определяется термином «*Sinnbildlichkeit*» («чувственная картинность».) Это не столько *imitatio naturae* («подражание природе»), к чему призывали эстетика, начиная с Ренессанса, вплоть до энциклопедистов XVIII века, сколько метафорическое воспроизведение характеров движений психической жизни, которое уподобляется природным явлениям.³ Поэтому небо проти-

¹ И. И. Иоффе. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI—XVIII вв. Л., 1937, с. 143. Ср. в книге Ф. Вольфрума (в русском переводе) с. 154, 155.

² Х. С. Кушнарев. О полифонии. М., 1971, с. 23—28.

³ Иное дело звукопись как прием *imitatio naturae*. Бах редко прибегал к таким приемам. См. звукоподражание гулу землетрясения (причем только в партии сопрано!) в МР № 73 и в JP № 61, либо звукоподражание шуму в начале кантаты № 60 «О вечность — *громоподобное слово*». Ср. также имитацию смеха во вступительном хоре кантаты № 31 («Небо *смеется*») или № 110 («Наш рот полон *смеха*»). И т. д.

BAC
 Ich fol - ge Chri - sto nach -
 Ich folge Christo nach

венской оратории» на текст «Мы увидели его звезду» голоса восходят в стреттном изложении — взор устремлен ввысь (прим. 2, даны только хоровые голоса). Это очень характерный для Баха образец в передаче благодарного восхищения «вышнему в небе» (ср. *Gratias agimus* из мессы h-moll, начальный хор кантаты № 77 и др.).

C. Wir ha_ben

A. Wir ha_ben sei_nen Stern ge_

T. Wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen im

B. Wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen im Mor-gen

sei_nen Stern ge_se_hen im Mor-gen-lan-de

se_hen im Mor-gen-lan-de, im Mor-gen

Mor-gen-lan-de, wir ha_ben sei_nen Stern ge_

lan-de, wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen im

Столь же последователен он в передаче нисхождения. В органичной обработке хорала «Durch Adams Fall» (из «Органный

книжечки) слова не приведены — они подразумеваются, ибо хорошо известны прихожанам. Текст первой строфы гласит: «Из-за падения (читай: грехопадения. — М. Д.) Адама испорчен мир.» Мелодия хорала — в верхнем голосе, средние голоса неустойчиво подвижны («мир испорчен»), а бас ниспадает септимами («Адам грехопал», прим. 3.)

3

Обработка хорала для органа



«Спаситель склоняется пред своим отцом» — поется в ариозо (речитативе) № 28 МР, и в направлении движения голоса, особенно в партии сопровождения, воссоздается мотив ниспадения (прим. 4.) В заключительном номере из тех же пассионов — прощание с Иисусом: словно взор опускается долу, к земле — такую жизненно реальную ассоциацию порождает мелодический спуск, охватывающий около двух октав (прим. 5.)

4

БАС

МР № 28



5

МР № 78



Устремление вниз, к земле, имеет у Баха многозначный смысл: «низ» это и греховный мир, и смерть. Часто в пниетистском духе он воспекает смертный час как блаженство, сладость

покою: «Wie süß ist der Tod» («Как сладка смерть») — это символ воскресения из мертвых. Однако в другом контексте, когда речь идет о гибели страдальца, расставшегося с жизнью для счастья других, образ смерти приобретает зловещие черты. Тогда ниспадение речевых интонаций становится резким (прим. 6 взят из кантаты № 4; слово «смерть» подчеркнуто сильно действующими средствами — длительным распевом, будто заиканием, ум. 7.)



Потрясающего эффекта Бах добивается при воплощении в МР № 24 фразы «Душа моя скорбит смертельно», «низ» достигается на словах «bis in den Tod» — в буквальном переводе «омрачена до смерти» (прим. 7). Здесь выражен сложный аффект многими средствами: переключением в «траурную» тональность c-moll, неуклонным повтором мертвенных, неартикулированных басов и т. п. Об этом подробнее будет сказано в своем месте.



Наконец, наглядное представление о семантической функции антитезы нисхождение — восхождение дает следующий пример.

В средней части вступительного хора JP — там, где говорится, что даже во времена глубочайшей низости (Niedrigkeit) восславится (вознесется) дух — хоровые голоса спускаются

к регистровому «низу», это место специально выделено — деревянные духовые выключены, а далее, согласно тексту, восходят голоса хора, и флейты с гобоем ликующе устремляются ввысь (прим. 8, выписаны только сопрановые и басовые голоса, под конец добавлена партия духовых).

8. СОПРАНО JP № 1

zu al - ler Zeit, auch in der gröss - ten Nie - drieg -

БАСЫ

zu al - ler Zeit, auch in der gröss - ten Nie - drieg -

Fl. I Ob. I

keit, ver. - herr -

keit, ver. - herr -

- licht wor - den bist,

- licht wor - den bist,

Приведу еще несколько примеров для иллюстрации ранее высказанных тезисов.

«Иисус молчит»: аккорды сопровождения разделены паузами, то есть «молчанием» (прим. 9).

МК № 20

Чередование аккордов staccato может иметь и иной смысл: «Смотри! Пред дверью я стою, в нее стучу», — поется в арии кантаты № 61 (прим. 10).

«И преклонили перед ним колени» — в изгибе мелодии угадывается поклон (прим. 11).

10 БАС

КАНТАТА № 61

Sie - he, sie - he! Ich ste - he vor der Tür

sempre staccato

11

ЕВАНГЕЛИСТ

МР № 62

und ben - ge - ten die Knie vor ihm

Змея метафорически упоминается в тексте — и сложно изви-
вается мелодия голоса (прим. 12).

Раскаяние, исторгающее слезы, вызывает у Баха ассоциацию
с каплей звуков *staccato* (прим. 13).

12

СОПРАНО

МР № 12

zur Schlan - ge wor - den

13

ДВЕ ФЛЕЙТЫ

МР № 10

14

АЛЬТ

МР № 9

von mei - ner Au - gen Trä - nen - flüs - sen ein Was - ser
auf dein Haupt zu gies - sen

Другой пример: мелодия «изливается» как поток слез
(прим. 14.) Этот «слезный комплекс» будет также разобран
далее.¹

¹ См. с. 65.

Среди приведенных примеров есть такие, которые мы осознанно воспринимаем — говорю «мы», потому что ассоциативный ряд восприятия музыки баховскими современниками в своей специфичности нам недоступен, у нас возникает иной ряд — другие образы воздействуют неосознанно, закономерности же третьих познаются лишь при взглядывании в графический рисунок нотного текста (см. «поклон» в прим. 11). Тогда зрение приходит на помощь слуху. Вызывала ли у Баха нотная графика конкретные музыкальные представления? — Несомненно, иначе не пользовался бы ею столь широко. Он не преминет мелодическим рисунком изобразить, как по обе стороны от распятого Христа были распяты еще двое мучеников: «направо» — мелодия движется вверх, «налево» — соответственно вниз (прим. 15; ср. Qui sedes из мессы h-moll, где аналогично графически воспроизведена «правая» и «левая» сторона — прим. 53 на с. 133).



Музыкальным иносказанием он «изобразит» и молнию, ибо в тексте хора № 33 МР высказано возмущение пленением Иисуса: «нет в облаках ни грома, ни молнии». Ее зигзаг графически воспроизведен нотным рисунком (прим. 16).



«Тема распятия» одна из главных в творчестве Баха: бесчеловечный акт, свершенный над тем, кто, по преданию, нес утешение людям, вызывает чувства страдания, боли, возмущения жестокой несправедливостью. Другой, противоположный полюс: чувства скорбной печали, сострадания, чувственного влечения к объекту любви, что в немецкой ортодоксии именуется «Jesus-schwärmerei» («томление по Христу») и что снова привносит в баховскую музыку пиетистские черты, интимный, сердечный тон.¹ Символическое изображение креста Бах часто вплетает

¹ См. кантаты: № 171 — „Der süßer Jesusnahme“, № 154 — „Du musst Jesum in Buss und Glauben küssen“, № 151 — „Süßer Trost, mein Jesus kommt“; разрядкой выделены слова «сладостный», «целовать». Ср. исполненные нежности диалоги между «душой» и Иисусом в кантатах № 32, 49, 140 или «сладчайший покой» замечательной арии тенора из «Пасхальной оратории» и т. п. В этой же связи следует рассматривать столь часто встречающиеся в музыке Баха пасторальные образы в духе «колыбельных» (см. в «Рождественской оратории» № 19 на текст: «Спи, мой лю б и м ы й»).

в нотный текст. Графическую схему он варьирует по-разному, то сжимая, то расширяя ее (прим. 17 на текст хора «Распни его» из МР.) В основе — взаимно скрещенные интервалы, между



которыми мысленно прочерчиваются связующие линии, что в сжатом изложении выглядит так: Х. Иллюстрацией может служить тема второго Кугие из мессы h-moll. В словаре Вальтера (1832) сказано: «...даже буквы *bach* мелодичны в своей последовательности (это подмечено самим господином Бахом из Лейпцига).» Вероятно, Бах был поражен тем, что фигура креста содержится в буквенном обозначении его фамилии...¹

Повторяю: крест, как символ распятия, может быть зафиксирован в нотах по-разному, но семантика его остается той же. В теноровой арии кантаты № 182 он предстает в усложненном виде и подчеркнут резким диссонансом (прим. 18). В басовой



арии кантаты № 56, согласно начальной фразе текста «Ich will den Kreuzstab gerne tragen» («Распятие жажду я нести») крест расположен косо, будто взвален на «плечи» звука *cis* (прим. 19.)



Кстати, музыка этой сольной кантаты испещрена альтерационными диэзными знаками. Тому, кому неизвестен родной язык композитора, это может показаться необязательным усложнением нотации. Но по-немецки диэз называется Kreuz, то есть «крест».

Кстати, в своих мемуарах Ч. Бёрни пишет про Маттезона: «В одном из его вокальных сочинений для церкви, где встречается слово радуга, он ценою невероятного труда сделал так,

¹ Он вплеl тему BACH в контрапункт последнего номера «Искусства фуги» и на этом прервал, не завершив его, свое сочинение.

чтобы в партитуре ноты имели форму дуги» (ср. с зигзагом молнии в нотном прим. 16).¹ Очевидно, начиная с мензуральной нотации вплоть до современников Баха, музыкальной графике уделялось немало внимания...

Сложнее, однако, вопрос о числовой символике: она настолько глубоко «запята» в музыке Баха, что слушателю наших дней трудно ориентироваться в ее функциональном значении. В связи с этим вопросом позволю себе сделать большую выписку из труда советского исследователя.

«От Августина шло понимание чисел как мыслей бога, поэтому знание чисел давало знание самой вселенной. Священные числа в Библии полны тайны, и их неустанно толковали, стремясь раскрыть суть космоса.

Наиболее известный пример средневековой мистики чисел — Дантова «Комедия», построенная на числах три, девять, тридцать, тридцать три: в них выявляется божественный ритм, которому повинуются вселенная. Вот некоторые из божественных толкований, принятых в средние века как обязательные и истинные. Число три — число святой Троицы и символ всего духовного. Четыре — символ четырех пророков и четырех евангелистов. Вместе с тем четыре было и числом мировых элементов, то есть символов материального мира. Поэтому умножение три на четыре означало в мистическом смысле проникновение духа в материю, возведение миру истин веры, установление всеобщей церкви, символизируемой двенадцатью апостолами.

$4+3=7$, человеческое число, союз двух природ, духовной и телесной. Вместе с тем семь — это символ семи таинств, семи добродетелей и семи смертных грехов... Семь планет управляют человеческими судьбами, семь — число дней творения, семь тонов григорианской музыки (т. е. хорала. — М. Д.) — чувственное выражение порядка».²

Баху, конечно, были знакомы подобные толкования «сакральной (священной) математики», и он применял их в своей музыке. Ведь в барокко, к которому он причастен, причудливо сочеталось провозглашение нового понимания гуманизма, отчасти смыкавшегося с предклассицизмом, с воскрешением некоторых средневековых представлений о гармонии мира; в последних одним из средств интеллектуального освоения действительности является символика числовых соотношений. Гармония мира (ср. учения Кеплера, Лейбница) воссоздается в музыке симметрией в сопоставлении или чередовании разделов композиции, либо частей в циклическом произведении. У Баха это диалектически связано с воздействием древней традиции —

¹ Чарльз Бёрни. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий. 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.—Л., 1967, с. 237.

² А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 264—265.

когда параллелизм управлялся «магией чисел» — и с влиянием предклассического стремления к уравновешенной пропорции, что, в частности, вызывает приемы обрамления или окаймления, тональные, тематические, фактурные и т. п.¹

Но особенно важны для Баха «сакральные» числа, которые соответствуют таким теологическим понятиям, как «единосушее» (в «двух лицах божество» или «Троица»), «10 заповедей» и т. п. Например, цифрой три предопределен в Sanctus из си-минорной мессы и метр, и исполнительский состав, в том числе шестиголосие хора, движение секстаккордами и т. д. (см. с. 145.) В хоральной кантате № 4 «Christ lag in Todesbanden»² семь строф (см. выше о семантике числа 7.) В «Гольдберговских вариациях» 10 канонов (10 заповедей!), причем перед каждым из них неуказательно даются еще две вариации, образуя триединство: $10 \times 3 = 30$, таково общее число вариаций.

Что исходит от религиозных побуждений, а что от игры ума, не все ли равно? Разве мог не интересоваться возможностями численных соотношений музыкант, восхищавшийся искусством строгой имитации.³ Важно, что для него число, как таковое, несло в себе содержательный смысл. Известный пример из МР: когда Иисус сказал, что один из его учеников предаст его, «они весьма опечалились и начали говорить, каждый из них: не я ли, учитель?» Согласно обычаю, авторы пассионов передавали эти вопросы канон — словно перебивая друг друга, ученики задают тот же вопрос. Так эту сцену трактовал и Шютц, и другие композиторы XVII века. Бах вводит дополнительный момент: учеников 12, а Иуда молчит, поэтому дано 11 проведений канона — число наделяется конкретным смыслом. Даже имманентно-музыкальному развитию Бах придает семантическое значение. Так, в «Музыкальном приношении», когда каноническая имитация устремляется вверх, Бах поясняет: «Пусть возвышается слава короля («Приношение» посвящено Фридриху II. — М. Д.) подобно тому, как ввысь уходят модуляции.» Или в другом месте: канон идет в увеличении — «Пусть растет счастье короля, как разрастаются тут ноты.»

С последними примерами мы переключились в область сим-волики формы, о баховской трактовке которой много говорится

¹ Сама схема арии da саро симметрична. А повтор в ней ритурнелей в различных тональных соотношениях, напоминая в известной мере роль интермедий в фуге, позднее перевоплощается в сопоставление tutti — soli в концерте. Здесь в зародыше содержатся и форма рондо, и сонатная форма.

² «Христос лежал в оковах смерти».

³ Зарубежные музыковеды нередко излишне много внимания уделяют «кабалистике чисел». Иные из них высчитывают количество не только нот в теме, но и пуговиц на мундире Баха. Однако, в частности, не исключено, что буквенный алфавит, как это делалось и до и после Баха, он мог обозначать цифрами (отсчет ведется от первой буквы алфавита). В числовых измерениях фамилия Bach=14, и 14 раз возникает тема в первой части трио-сонаты из «Музыкального приношения». Все же такие сближения гипотетичны и нередко произвольны.

в основных разделах книги. Поэтому ограничусь здесь лишь указанием на своеобразие строения начального хора «Реформационной кантаты» № 80. Он основан на знаменитом хорале «Ein feste Burg», который толкуется Бахом — и справедливо толкуется! — как воинственный гимн народных движений Реформации. В хоре фигурованные последовательности возникают с каждой новой строфой текста. На кульминации крайние голоса оркестра (трубы, поддержанные гобоем сверху, внизу — струнные басы и орган в партии *continuo*) дают *cantus firmus* хорала в канон, то есть в непреложной форме излагают идею нерушимой твердыни, незыблемой крепости. *Cantus firmus* в оркестровых голосах отграничивает «звуковое поле», внутри которого движутся вокальные голоса. Тем самым рождается представление о народных массах, огражденных, как крепостным валом, мелодией хорала. Это превосходный образец применения символики формы, где смысл произведения выявлен его архитектурикой. Создать такой шедевр мог только Бах!

Те аллегорические или символические приемы музыкального воплощения, которые были разобраны выше, воспринимаются слухом не изолированно, а совокупно: целостный художественный образ создается во взаимодействии многих факторов. Альберт Швейцер впервые попытался исследовать, в чем заключается жизненная правдивость музыкальной речи Баха (ту же задачу, но с иных, историко-генетических, позиций стремился осуществить Андре Пирро). Однако свои богатейшие наблюдения Швейцер (равно как и Пирро) схематизировал, сведя их к выведению некоего «лексикона мотивов», которые, по его мысли, наделены неизменным значением, преимущественно дескриптивным, изобразительным. И сложноопосредованную систему мышления Баха он невольно «подогнал» под вагнеровскую лейтмотивную технику.

Используя опыт Швейцера, но отвергая его односторонность, баховедение XX века подвергло детальному рассмотрению многие другие факторы: интервально-композиционные (Э. Курт), метафорически-символические или ораторски-риторические (А. Шеринг), образно-структурные (Ф. Сменд) и т. п. С разных аспектов и с различных методологических позиций исследователи подступают к разрешению основной задачи: выяснению того, какими композиционно-выразительными средствами Бах передает «аффекты» психической жизни, душевные состояния и каково их главенствующее содержание.¹

¹ Музыканты XVII—XVIII веков часто ссылались на типы аффектов и приемы их музыкального воплощения (Маттезон, Марпург, Кванц, Тюрк и др.) Г. Кречмар впервые обратил внимание историков музыки на «теорию аффектов» (1902). Подробнее об этом см. в моей кн.: Клавирная музыка, Л., 1960, с. 75—78.

Сохранился любопытный документ — свидетельство одного баховского ученика, который проходил испытания как органист в 1742 году. Он писал: «Что же касается исполнения *хорала*, то мой поныне живущий учитель господин капельмейстер Бах учил: мелодии (*Lieder*) не просто так играть, а исходить из *аффекта* слов.»¹

Бах подчеркивал аффект слов побочными голосами в обработках *cantus firmus* хорала, органных и вокальных. Согласно свидетельствам, он, заставляя учеников приписывать к заданной мелодии другие голоса, указывал, что тональное движение направляется басом; все же голоса должны быть выписаны каждый на своем нотном стане, причем следует стремиться отчетливее в них выявить мелодическое начало. «Хор поющих голосов» — так можно определить фактуру баховских произведений, чисто инструментальных и инструментально-вокальных. Сколь чудесны изобретения Баха в этой области, сколь они богаты подчас неожиданными гранями душевных состояний, доказывают, прежде всего, его хоральные обработки — неиссякаемый источник для изучения основы, на которой зиждется творчество Баха.²

Передача «аффекта слов» многозначна. В первую очередь — это вопросы просодии, произнесения, артикуляции, что накладывает свой отпечаток вообще на всю музыку Баха. Далее — это приемы расположения материала согласно «фигурам» речи, что свойственно ораторскому искусству. Наконец, отталкиваясь от отдельных слов, эпитетов, метафор, сравнений, Бах разрабатывает музыкальный план развития, который управляется своими имманентными закономерностями.

Но и самый аффект, выраженный Бахом, многозначен. Он не столько следует за «сюжетом» текста, сколько вскрывает заложенные в нем образные слои. В единичном — множественное, передача не одного состояния, а в одновременности нескольких — вот в чем вновь проявляется полифонизм мышления Баха. Другая характерная черта заключается в том, что выражаемые музыкой аффекты заранее заданы и потому в статике длительные разворачиваются, тогда как ощущение динамики возникает в результате их сопоставления и соподчинения.

Три комплекса таких аффектов мною рассматриваются при анализе арий МР (с. 65). Для иллюстрации высказанных поло-

¹ Bach-Dokumente (см. библиографию), Bd. II. S. 423, № 542. Разрядка принадлежит автору свидетельства органисту Циглеру. Ср. аналогичное свидетельство другого ученика Баха, *ibid.*, Bd. III, S. 212, № 764.

² В 1784—1789 годах Филипп Эммануэль Бах издал в фортепианном изложении 348 хоралов своего отца, позаимствовав их из его инструментальных и вокальных произведений: 163 из дошедших до нас сочинений, 185 из утерянных. Вместе с тем не менее трех десятков хоралов, известных нам, не попали в это издание. Нет в нем и органных хоральных прелюдий или фантазий.

жений обратимся к ариозо (речитативу) № 31, предваряющему арию «Erwäge» из JP. В этом ариозо — и во всей партитуре только в нем! — Бах использует лютню. Зачем она ему понадобилась? В предшествующем ариозо Евангелист рассказывает, что, помиловав убийцу Варавву, Пилат велел бичевать Иисуса (см. прим. 23 на с. 56). Ариозо и ария — размышления о произошедшей чудовищной несправедливости: душевное смятение излагается в «контрапункте» с чувством сострадания и любви. Мягкие, связные мелодические линии в партии двух виол д'амур сочетаются с «щипковыми» фигурациями лютни, шестнадцатые которых покоятся на мерном, остинатном отсчете восьмых basso continuo. У вокалиста — декламационно порывистые, разделенные паузами фразы. Аффект многоплановый, ибо скорбен гнев певца, тогда как виолы воспевают «небесные цветы блаженства», а, согласно метафоре стихов, уколы «шипов страдания» призвана передать лютня (вот для чего она понадобилась Баху!); неартикулированный же отсчет восьмых у continuo — символ смерти.

Благодаря подобному комплексному воплощению аффектов образный мир музыки Баха поразительно глубок. Однако выражаемые им состояния, взятые раздельно, сами по себе, относительно устойчивы. Исходя из их типических черт, он мог давать бесчисленные вариации при сочетании типизированных аффектов в комплексном их выражении. Слагаемые, казалось бы, те же, но из-за их перестановки сумма, то есть художественный результат, всегда иной, неповторимо индивидуальный. Этим и объясняется исключительное разнообразие музыки Баха. В этом, как мне представляется, заключается также одна из разгадок его техники письма — того, как он работал.

Мысленно последуем за Бахом в Componir-Stube (правописание старинное!) — «комнату для сочинения» — которая связана внутренней лестницей с его жилым помещением в здании кантората.¹ Предположим, что к очередному воскресенью ему надлежит написать кантату. Она по теме должна соответствовать проповеди пастора. Тема согласовывается, предлагаются разные поэтические варианты. Баха интересуют в текстах те или иные обороты — назовем их «ключевыми фразами». Эти фразы вызывают ассоциации с определенными аффектами, каждый из которых имеет свой прототип музыкального воплощения. Если же текст не возбуждал фантазию — что могло быть, если стихи попадались посредственные, наспех написанные, — то путем мысленных сравнений, аналогий с другими, более достойными источниками, Бах добивался необходимого творческого состояния. Дальше процесс сочинения протекал примерно так же, как пишется fuga на избранный cantus firmus. Все зависит

¹ Здание было снесено в 1902 году.

от умения композитора, его профессиональных навыков, способности к изобретению и — не в последнюю очередь! — от вдохновения. Перечисленными качествами Бах был одарен с избытком...

Если в комплексной передаче аффектов он не имел себе равных, то при обращении к принципу их типизации Бах следовал издавна укоренившейся традиции. Его современники, Гендель, например, также ей следовали. Типизированный аффект можно варьировать, но его можно и воспроизвести неизменным в условиях другого сочинения. Такие «пересадки» или перекомпоновки — обычная практика того времени. Не считалось даже зазорным, если композитор воспользовался чужой музыкой. Главное, по выражению Маттезона, чтобы к старому были добавлены новые проценты. Бах подобным образом «пересочинил» Вивальди, Марчелло, Телемана и др. Естественно, он перекомпоновывал и собственные произведения. Такой метод пересочинения именуется «методом пародии».

Подсчитано, что в дошедшем до нас музыкальном наследии И. С. Баха примерно 20 процентов приходится на пародии (разумеются «автопародии»); в общей сложности — 186 арий и хоров, формально замкнутых, вместе с 22 речитативами, и по 7 переработок вокальных номеров в инструментальные (без текста) и, наоборот, инструментальных в вокальные (с текстом). Из 186 пьес «перестановки» распределяются следующим образом:

75 (в том числе 4 речитатива) из духовных сочинений в духовные;

72 (в том числе 8 речитативов) из светских в духовные;

61 (в том числе 10 речитативов) из светских в светские.

Таблица примечательная! Аффекты скорби, печали или радости, благодарения тождественны для Баха как в сочинениях на «мирские» темы, так и на церковные. Умирает ли, например, реальный человек или Иисус — чувства, вызванные смертью, аналогичны. Поэтому смежные по аффекту образы из светских кантат «перекочевывают» в духовные. Но возвышенная сфера духовности не может быть механически переплавлена в «светскую» сферу. Этому правила Бах придерживался неукоснительно.

Он стремился также к тому, чтобы старые номера входили в новое произведение не раздельно, а целыми «блоками», меньшими или большими, дабы не нарушилась архитектоника композиции. Однако так было не всегда — Высокая месса являет в этом отношении разительное исключение.

Примечательно еще одно обстоятельство: все пародии приходятся на лейпцигский период с 1723 по 1747 год. Правда, значительная часть баховского наследия утеряна, поэтому нельзя с полной достоверностью утверждать, что в более ранние периоды

он так не поступал.¹ Но все же, почему именно на отмеченные годы приходится такое большое количество пародий?

Напрашивается естественный ответ: в силу занятости. В спешке он обращался к ранее написанному, дабы выполнить срочный заказ. В некоторых случаях, вероятно, так бывало, но далеко не во всех.

Когда Бах был более всего обременен различного рода служебными обязанностями? Примерно первое десятилетие пребывания в Лейпциге. Затем он начал пренебрегать функциями кантора, особенно после того, как в 1737 году получил титул «придворного композитора курфюрста Саксонского и короля Польского».² Согласно прежним данным, последняя духовная кантата Баха относится к 1744 году, ныне эту дату гипотетически отодвигают примерно лет на десять назад. Но число пародий с годами не уменьшалось — наоборот, увеличивалось. Поэтому не одной только занятостью объясняется обращение к ним.

Различают 4 вида пародий:

1. Прототип совершеннее его перекомпоновки. (Случай редкий у Баха; здесь действительно имела место спешка.)

2. Прототип лишь немного подновлен из-за перетекстовки или других причин. (Бах иногда был вынужден к этому прибегать.)³

3. Прототип переработан, усовершенствован. (Случай часто встречающийся у Баха.)

4. Прототип служит образцом, по которому создается еще более совершенная, а по сути другая, композиция. (Также частый случай.)

Из соотношения этих четырех видов напрашивается вывод: Бах пользовался методом пародии прежде всего для того, чтобы, подытоживая им сделанное, усовершенствовать его, дать новую, лучшую редакцию. Эти соображения могут подкрепить следующие факты.

Переступив порог 40-летия, Бах предпринимает по тому времени нелегкое дело: он начинает, как говорилось в прежние времена, «собственным иждивением» издавать свои сочинения. (Напоминаю: для того была напечатана всего одна его духовная кантата и то в давние времена — в 1708 году.) Четырехтомное издание — оно растянулось на 16 лет — объединено общим заголовком «Clavier-Übungen» (в вольном переводе «Клавирные этюды».) Опусом первым он помечает Партиты, вышедшие в шести тетрадах (1726—1731), opus 2 — Итальянский

¹ Например, в 16 концертах для клавира, написанных в Веймаре, он «пародировал», адаптируя, произведения других авторов. Почему он не мог так же поступить в отношении своих сочинений?

² См. главу «Почему Бах писал мессы...»

³ Например, орган в Веймаре был настроен на м. 3 выше обычного для хоров камертона, поэтому при исполнении веймарских кантат в Лейпциге надо было их транспонировать.

концерт и Французская увертюра (1735), opus 3—23 органные пьесы и 4 дуэта (1739), opus 4—«Гольдберговские вариации» (1742).¹ В 1747 году издает «Музыкальное приношение». По-смертно выходит из печати «Искусство фуги».

Перечень поучительный. Бах приводит в порядок свое наследие: что создает заново, а что редактирует, подвергает значительной переработке. Произведения раскладывает по жанрам в разные папки — напомним в этой связи тома «Хорошо темперированного клавира». Для чего он это делает? Во всяком случае не для потомства — отбросим обветшалый романтический миф! — Для своих детей, учеников, наконец, для самого себя, так как он одержим неистребимой страстью к художественному совершенствованию, а где предел совершенства, ведомо только ему — мастеру. С 1740 года его осаждают болезни, подчас серьезные. К тому же наступает тревожное, беспокойное время, омраченное политическими распрями, междуусобными войнами. Бах отказывается от руководства университетским Collegium musicum и прочих обременительных забот, он освобождает время для завершения творческих замыслов.

С особой тщательностью он писал, редактировал, видоизменял свои масштабные творения. Оставим в стороне, как не имеющие отношения к нашей теме, инструментальные произведения. Среди вокально-инструментальных — это, судя по названию, оратории. Так Бах обозначал духовные кантаты, в речитативах которых последовательно использован евангельский текст и тем самым есть известный намек на развитие сюжета. Но «Пасхальная оратория» (№ 249, имеет 10 номеров) и «Оратория Вознесения» (№ 11, имеет 11 номеров) по объему и строению в принципе не отличаются от других баховских кантат. Что же касается «Рождественской оратории» (содержит 64 номера), то это «сводное» произведение, состоящее из шести кантат, именуемых частями, которые объединены не столько архитектурно, сколько образно-эмоциональной направленностью содержания.²

Иное дело мессы и пассионы — жанры, наиболее традиционные и наиболее новаторски решенные Бахом. Их разбору и посвящена данная книга.

¹ В 1746 году издатель Шюблер публикует 6 баховских хоралов, из которых по крайней мере 5 заимствованы из духовных кантат.

² В концертах нашего времени принято исполнять, как лучшие, первые три кантаты. Среди других относительно крупных произведений — «Магнификат» (1723) или «Граурная ода» (1727) не подвергались позднейшим редакциям.

П А С С И О Н Ы

ПАССИОНЫ, ИХ ОСОБЕННОСТИ, ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ

На долгие века в народном сознании запечатлелось древнее предание. Трагичны его перипетии: предательство Иуды, отречение и скорбь Петра, суд над безвинным Иисусом, показания лжесвидетелей, ярость подкупленной толпы, шествие на Голгофу и гибель на кресте — эта глубоко человеческая повесть о великой несправедливости, свершенной жестокими людьми, изложена в соответствующих главах Евангелия.

Во многих художественных творениях — преимущественно изобразительного и музыкального искусства — воплощен данный сюжет, в том числе в жанре пассионов (*passio* — лат.; *Passion* — нем.; по-русски — «Страсти»), традиции которого коренятся в глубокой древности. И подобно тому, как в живописи они генетически связаны с иконописью, так и музыкальные пассионы зародились в практике церковного (католического) обихода и возникли еще в IV веке.

Чтение этих глав Евангелия приурочивалось к предпасхальной неделе, преимущественно в так называемое «вербное» воскресенье и в «страстную» пятницу. Со временем выработалась специфическая манера получения-полупения, где на фоне мерной псалмодии повествователя, так называемого Евангелиста, акцентировалась прямая речь Иисуса, Пилата, учеников, священнослужителей. Такое получение-полупение, выдержанное примерно на одном уровне интонаций, объединялось «модусом», который именовался *Passionston* и соответствовал *f* фригийскому. В важных по смыслу разделениях фраз или предложений равномерная псалмодия, как это имело место в григорианских напевах, завершалась определенными музыкальными формулами, каденционными оборотами, причем особо значительные слова Иисуса подчеркивались мелизмами. В латинских (католических) «Страстях» этот «модус» несколько столетий сохранялся неизменным — прежде всего в партии Евангелиста; с XVI века в протестантской церкви он несколько видоизменился из-за введения немецкого текста Евангелия в переводе Лютера и в таком виде применялся в богослужении вплоть до XVIII века. Шютц еще пользуется им, хотя по-своему трансформирует; Бах же отходит от древней традиции вслед за Генделем, Кунау, Телеманом и другими своими непосредственными предшественниками в разработке нового типа пассионов.

Итак, еще в раннем средневековье утвердился псалмодический тип «Страстей». Постепенно, однако, дифференцировались три сферы декламации, призванные отделить партии повествователя (*celiter* — текуче) от слов Иисуса (*tarde* — медленно, мягко) и от реплик других персонажей (*suprema voce* — высоко, громко). Это осуществлялось на трех уровнях интонирования — они различались по высоте. Высота же регламентировалась звуковым объемом: слова Иисуса интонировались в объеме с—f, текст Евангелиста f—c¹, реплики других персонажей c¹—f¹. Дабы отчетливее разграничить разные высотные уровни, в исполнении участвовали уже три клирика: ¹ бас, тенор и альт. Бас интонировал слова Иисуса, а позже — и Иуды, Пилата, Петра, тенор — партию Евангелиста (Бах неукоснительно придерживался этих канонов!), альту же поручались «коллективные» реплики учеников, священнослужителей, черни — такие реплики именовались *turbae* (тýрбэ), то есть толпы. Позже, с XV века, три клирика пели *turbae* совместно — аккордами. Это уже подступы к хоровой, многоголосной трактовке «Страстей», но и до того ясно обозначилась драматическая форма пассионов, основанная на сопоставлении разных сфер «действия» и ее интонирования, что дает право обозначить данный тип «Страстей» как ² респонсорный.

Респонсорные «Страсти» — исторически устойчивый тип. Он более всего отвечал нуждам богослужения: ограничивалось чувственно-эмоциональное воздействие музыки, ибо сохранялся примат текста — он доходчиво, наглядно излагался, — а самые пассионы, будучи краткими, занимали подобающее место в литургии, служили своего рода дополнением к проповеди. Не возникла необходимость и в привлечении профессионально обученных хористов, численность которых тогда еще была не столь велика. Тем не менее эволюция музыкальных вкусов требовала обновления средств выразительности. И церковь уже не могла препятствовать напору новых эстетических требований. Наступила пора полифонического стиля, многоголосия. Музыка, отражая пробуждение гуманистического сознания, и в рамках богослужения отстаивала свои независимые права. К тому же с XIV века все большую популярность приобретали отъединившиеся от церкви театрализованные инсценировки «Страстей», проникнутые не риторически ортодоксальным, а гуманным, человечным духом, о чем будет дальше сказано. Народное, бюргерское мироощущение сказывалось и на музыкальной трактовке пассионов.

В этом отношении XVI столетие — время неустойчивое. В зависимости от местных условий (например, от уступчивости

¹ К ли р — причт, духовенство; к ли р и к — служитель церкви; текст Евангелиста читал (пел) дьякон.

² Респонсорный — принятое в средневековье католической церковью литургическое пение, основанное на принципе диалога (сопоставления) строф в исполнении солиста (дьякона) и хора.

церковного самоуправления или от наличия хористов) более или менее широко разрабатывались *turbae*, «сюжет» предварялся или заключался хором (в протестантской церкви — хоралом, либо псалмом), но *Passionston* в партии Евангелиста чаще всего оставался неизменным. Возможно, что такие обработки появились впервые в Англии: они создавались здесь еще в первой половине XV века; во всяком случае, сохранившиеся «Страсти по Иоанну»¹ Уильяма Бёрда (1607), где лишь *turbae* многоголосны, — это хронологически один из последних латинских образцов респонсорного типа, получившего распространение во всех странах Западной Европы. Известностью пользовались пассионы, на которых уже заметны позднейшие влияния: нидерландца Орландо ди Лассо (MP и JP — 1575, MaP и LP — ок. 1582), француза Клода де Сермизи (MP — 1534), испанца Виктория (MP — 1585); последние «Страсти» — высокохудожественное произведение, на протяжении трех столетий оно являлось исключительной собственностью Ватикана и исполнялось только Сикстинской капеллой.

Наряду с респонсорным типом, бок о бок с ним в XVI веке сосуществовал, воздействуя на него, другой тип пассионов — мотетный. Как известно, ортодоксальный католицизм противился совмещению вокальной музыки с инструментальной. Само собой разумеется, речь могла идти только о мужских голосах: *mulier tacet in ecclesia* (женщина должна молчать в церкви). Первый запрет частично принял протестантизм и распространил его на страстную неделю, следовательно, и на исполнение «Страстей», но к середине XVII века был отменен. Что же касается второго запрета — относительно женских голосов, то он сохранял свою силу и во времена Баха (подробнее об этом см. с. 166).

Как и духовный мотет, «Страсти» (в том числе партия Евангелиста) подвергались сплошной полифонической разработке для хора a cappella. Фактура его четырёхголосна (встречается, однако, и большее число голосов), для передачи сольных реплик избирается двух- или трехголосие. Первые такие пассионы приписываются Якобу Обрехту (MP — 1538, были изданы спустя 30 лет после его смерти), но называют и другое имя — Антуана де Лонгеваля, который находился на службе во французской королевской капелле в начале XVI века.

«Страсти» Обрехта — Лонгеваля во многих отношениях любопытны. Прежде всего из-за своего «сценария», если воспользоваться нашим современным выражением, где совмещены отрывки из всех четырех апостольских рассказов; такие пассионы назывались суммарными — *Summa passiones*. Любопытно и то, что «либретто» имеет три обособленных раздела, которые могут быть обозначены как «предательство», «суд», «распятие»; эти разделы сохраняют свое основополагающее значение и для строе-

¹ Даты в скобках, если специально не оговорены, указывают год создания.

ния баховских «Страстей». Далее: последовательная полифонизация музыкальной ткани, в которую вкрапливались обороты Passionston, породила более подвижную и изменчивую ритмическую структуру взамен прежней манеры застывшего размеренного пения — «нота против ноты». И наконец музыка возоблала над текстом, художественная эмоция — над церковным догматом. Отсюда понятно, что пассионы Обрехта — Лонгевалья не привились в католическом богослужении, но под их воздействием мотетными «Страстями» увлекались композиторы на протяжении нескольких десятилетий (в качестве примера назовем JP Чиприано да Роре — ок. 1550). Однако в первой половине XVII века и мотетные и респонсорные пассионы исчерпали свои художественные возможности.

Вновь мы на пороге важных изменений, вызванных эволюцией музыкально-эстетических потребностей. Отыные приходится проститься с латинскими «Страстями»: католицизм не способствовал их дальнейшему развитию, и в последующие столетия на предпасхальной неделе в католических церквях звучали по преимуществу мастера XVI века (среди немногих исключений — JP Алессандро Скарлатти — ок. 1700). Творческая инициатива переходит к протестантству, где условия оказались благоприятными для создания новых пассионов вследствие реформы Лютера и признания последним высокой поэтической миссии музыкального искусства.

Дело не только в протестантском хорале, вобравшем в себя интонационно-ритмические элементы народной песни и в хоровом исполнении которого объединялась община. Конечно, значение хорала как проводника народных влияний велико в истории немецкой музыки, в том числе «Страстей». Но важно и другое: лютеранская церковь вообще значительно больше места и свободы предоставляла музыке, нежели католическая церковь: усилилась роль органиста в богослужении — и как солиста, и как кантора — руководителя хора, активно привлекавшего к исполнению певцов-хористов, которые обучались в прицерковных канторатах. Жизнь Иоганна Себастьяна Баха, его 27-летняя служебная деятельность в Лейпциге являют тому ярчайший пример.

Эти изменения наметились еще при жизни Лютера.

Иоганн Вальтер — его ближайший сподвижник — приспособил католические респонсорные «Страсти» к нуждам протестантского обихода: немецкий язык потребовал другой расстановки акцентов, разделения фраз и т. п. Тем самым утвердился немецкий Passionston. Вальтер дал также свою, очень простую хоровую обработку turbae. Его пассионы (MP и JP — ок. 1530) были чрезвычайно популярны в XVI—XVII веках, хотя нередко turbae давались и в других редакциях. Сам Вальтер в 1570 году, незадолго до смерти, опубликовал их новую транскрипцию. Его MP неоднократно переиздавались — последний раз в 1682 году, в Нюрнберге исполнялись вплоть до 1806 года, а JP в Цит-

тау — даже в 1816. Так долгое время вальтеровские пассионы служили моделью для всех, кто обращался к «Страстям». Но позднейшие композиторы пытались вдохнуть в декламацию немецкого Passionston больше жизни, разнообразия, подвижности (на пути к этому — снискавшая известность обработка МР Мельхиора Вульпиуса, 1613). Вместе с тем все отчетливее обозначалась склонность к полифонической разработке.

В немецкую литургию мотетные «Страсти» ввел Иоахим Бурк (JP — 1568), а вслед за ним Якоб Хандл, латинизировавший свою фамилию — Галлус (JP и МР — 1587), Леонард Лехнер (1593) и др. Хронологически последний образец немецких мотетных пассионов принадлежит Христофору Демантиусу (JP — 1631). Но к этому времени начинается формироваться другой тип «Страстей». В них возрождается драматическое начало, частично утерянное — за счет преобладания специфически музыкальных средств выразительности — в исчерпавшем себя мотетном типе.

Но сначала заглянем несколько вперед.

Совершенно особняком стоят уникальные по своей направленности и художественной ценности пассионы Генриха Шютца. Он написал их в 1665—1666 годах, в конце своей сложной, многотрудной жизни, для придворной церковной капеллы Дрездена (МР, LP, JP). Автор первой, к сожалению утерянной, оперы («Дафна»), основоположник немецкой оратории («Духовные симфонии» — 1636, 1648, 1657, Рождественская оратория — 1664, «Семь слов Христа» и др.), введший в немецкую музыку небывалый по экспрессии драматический речитатив, — лишь Монтеверди мог соперничать с ним в этом! — смело, по-своему использовавший новшества итальянцев в сочетании голосов с инструментами; короче говоря, этот гениальный реформатор, равного которому не знала немецкая музыка до Баха, в своих пассионах отказывается от этих новшеств. В других сочинениях он далеко опережает современников, здесь же — в «Страстях» — возвращается к старому, респонсорному типу.

Чем это вызвано?

Вряд ли тем, что центр Саксонии — Дрезден (для него Бах создал Высокую мессу!) — был консервативен в вопросах церковной догмы. Сомнительно, чтобы такой принципиальный художник, каким является Шютц, под давлением внешних обстоятельств изменил своим эстетическим убеждениям. Причина его обращения к модели, сконструированной Вальтером более 100 лет назад, очевидно, иная: до того, воплощая евангельские сюжеты, Шютц писал впелитургическую музыку. Сейчас же безошибочное драматическое чутье подсказало ему, что в рамках католического богослужения, где наложен запрет на использование инструментов, художественные возможности пассионов ограничены в выявлении драматизма «сюжета», и он отказался от этих средств, вернулся к, казалось бы, уже давно преодолен-

ной структуре респонсорного типа. Но как он изнутри обновил ее, как, не ломая схемы, ее преобразовал!

Пассионы Шютца сплошь монодичны; более того — речитативы не ритмизованы, даны вне метра, основаны на старинных ладах (модусах). Специфические обороты немецкого *Passionston* переосмыслены, трансформированы (см. прим. 28 на с. 58). Мелодический рисунок чист, прост, пластичен, как рисунок Дюрера. Краткие четырехголосные *turbae* (естественно, без сопровождения) — это совершенные хоровые миниатюры, полифонически развиты вступительный и заключительный хоры (особенно в JP). Формы сжатые, компактные, экспрессия драматичная, но сдержанная.

Насколько Бах в своих пассионах сложнее, многозначнее, субъективнее! Он не столько рассказывает о произошедшей драме, — хотя с большим размахом живописует ход действия, — сколько с огромной душевной болью воплощает чувства, вызванные человеческой несправедливостью, и, сострадаая, размышляет о смерти и жертве искупления. Его «Страсти» — это своего рода фантазии с солистами, хорами, оркестром, написанные по прочтении евангельского текста. Иное у Шютца: для него главное — запечатлеть драму. Излагая ее, он словно отстраняет себя, избегает личного тона; отсюда предельная концентрированность выражения и объективность повествования.

Вопреки кардинальным отличиям Баха от Шютца можно обнаружить в исторической перспективе черты общности в их творческой позиции. Каждый, на разных этапах эволюции, обобщил предшествующий художественный опыт пассионов, но и тот, и другой противостояли модным течениям — они в старые модели вдохнули, как подлинные творцы нового, животворящий дух. И если Бах своими шедеврами не в состоянии был предотвратить распад жанра «Страстей», то Шютц, создав замечательный памятник старому немецкому искусству, не смог задержать дальнейшего, противоположного его устремлениям, развитие «Страстей». К тому же дрезденское исполнение пассионов Шютца прошло незамеченным,¹ современники, да и позднейшие поколения, в том числе Бах, их не знали.

В это время выдвигался новый, ораториальный, тип «Страстей», во второй половине XVII века нащупывались пути его трактовки.

Наступила эпоха увлечения итальянской оперной музыкой — подвижным речитативом *сессо* и ариозным речитативом *ассотрапнато* — с солирующими инструментами, арией *да саро*, многообразием ее типов, контрастами состояний, ею воплощаемых. Это одновременно и увлечение итальянским инструментализмом — сольным, камерным, оркестровым, что шло рука об руку со сменой контрапунктического склада мышления полифонно-

¹ Неизвестно, слышал ли их сам Шютц: он вскоре умер.

гармоническим, опорой которому служила генерал-басовая практика. (С рубежа XVII века до Глюка и Гайдна вся музыка, за исключением, конечно, хоров а саррелла, немислима без партии continuo.)

Но изменениям подвергся не только музыкальный стиль пассионов — изменялось их предназначение. В результате глупинных процессов обмирщения всего уклада городской жизни сейчас бюргеров начинает более волновать не самый евангельский рассказ, не содержащаяся в нем драма, а разнообразие ее претворений — либо в концертном, либо в театрализованном виде. Музыка становится тесно в литургических рамках, и, как увидим далее, в XVIII веке она вырывается из них. Но одновременно порывается традиция пассионов и потребность в них угасает.

Первый характерный симптом — JP гамбургского кантора Томаса Зелле, написанные примерно за 20 лет до «Страстей» Шютца (1643) и столь отличные от них. Не говоря о произвольной компоновке текста, Зелле широко применяет инструменты: партию Евангелиста сопровождают, не считая органного continuo, два фагота и лютня, Иисуса — по две скрипки и лютни и т. д. В последней трети XVII века множится число «Страстей» нового типа: в них включаются и хоралы, — то для исполнения общины в предусмотренных местах, то в свободной обработке, — и на вольный поэтический текст написанные арии, и развитые хоры, и даже инструментальные интермедии под названием «синфонии».¹ Естественно, все это зиждется на генерал-басовой основе, и партия continuo — с обязательным органом — становится неотъемлемой частью музыкальной структуры пассионов, что имеет место и у Баха.

Этот переходный период не отмечен значительными художественными достижениями: лишь разрыхлялась почва для новых всходов. Таковы МР Иоганна Себастиани (1672, но написаны в начале 60-х годов), Иоганна Тейле (1673), Кристиана Флора (1677) и др. На пассионах последнего поучительно немного задержаться. В них две части: в первой 18 номеров, во второй 43 (у Баха в JP в общей сложности 68 номеров, в МР — 78). Речитативом Флор не интересуется: он попросту переписал его из популярных МР Мельхиора Вульпиуса, где речитатив шел без сопровождения в старонемецком Passionston (об этом выше уже упоминалось). Зато Флор в изобилии дает инструментальные пьесы, в том числе «синфонии», сольные и хоровые номера. Так, вторая часть содержит 9 арий, пятиголосный обширный мотет, 11 оркестровых интермедий и т. д. Трудно обнаружить внутреннюю логику в подобном нагромождении вставных номе-

¹ Впервые ввел инструментальные интермедии упомянутый выше Зелле (Selle) в JP 1640 года. Хоралы включаются в партитуры примерно с последней трети XVII века.

ров, в механическом соединении старого Passionston с новомодным итальянским стилем в ариях. Это предвестник будущего распада.

Решающий перелом произошел в начале XVIII столетия.

В 1704 году популярный в Гамбурге оперный композитор Рейнхард Кайзер написал ораторию — она уже не предназначалась для литургических целей — «Истекающий кровью и умирающий Иисус». Здесь полностью отсутствует евангельский текст. Либретто в стихах принадлежало Менанту (псевдоним Кристиана Фридриха Хунольда), который поставлял, наряду с оперными либретто, стихи для духовных кантат (последними, кстати, пользовался Бах).

Художественный уровень немецкой поэзии тогда был невысок. Тяжеловесная, обремененная метафорами речь, сентиментальная банальность, приукрашенная манерной вычурностью, выпренность в сочетании с бытовой приземленностью — эти неприемлемые для нашего художественного вкуса качества еще более усугублялись в работах малодаровитых поэтов, поставлявших стихи композиторам. Увы, этим страдают порой и тексты вокальных произведений Баха, но там все искупается возвышенной музыкой и ее архитектурной, которая обоснована содержанием, смыслом «ключевых» фраз и слов. Однако среди баховских современников не многие музыканты смогли подняться в своих сочинениях выше уровня таких стихов.

Не смог вырваться из их тени и Кайзер: его оратория успеха не имела, но породила подражания.

Вслед за Менантом в том же году другой либреттист, Кристиан Постель, написал либретто «Страстей по Иоанну», где евангельский текст перемешал с собственными стихами. Долгое время музыку к нему приписывали 19-летнему Генделю; так, вероятно, полагал и Бах, переписав себе партитуру. (Ныне предполагаемым автором считается Георг Бём.) Из той же гамбургской школы вышел Бартольд Генрих Брокес, создавший в 1712 году новое либретто «Страстей по Иоанну». В сравнении с предшествующим оно составлено более умело, ход действия в нем драматичнее, что давало простор композиторской фантазии. Им вдохновились Кайзер (1712), Гендель, Телеман (1716), Маттезон (1718), а также отчасти Бах. Тем не менее и здесь немало дурных виршей, вроде, например, следующих:

Во двор Иисуса волокут,
И стражники, чтоб распалиться злее,
Зовут других злодеев,
И с ними вместе его быют
По телу нежному бичами
С железными шипами.¹

Либретто Брокеса озаглавлено: «За грехи мира распятый и умирающий Иисус». Это оратория, хотя текст ее приспособ-

¹ См.: Альберт Швейцер. Цит. книга, с. 69 (перевод И. Лихачева).

лялся для литургических целей. Количество таких ораторий множилось; среди наиболее известных — «Смерть Иисуса» Карла Грауна (1755). Ни одни ораториальные пассионы — в их числе и баховские — не получили такого признания у современников, как эта оратория, ибо кончилось время не только католических, но и протестантских пассионов. На смену литургии, теперь по парижскому образцу, в Германии организовывались так называемые «духовные концерты» (Concerts spirituels), и немецкие бюргеры, чтобы послушать музыку, шли ныне не в церковь, а в концертный зал. Италия же подарила им ораторию, которую суждено было как жанр увековечить Генделю, правда не в Германии, а в Англии.

Однако в народе еще теплились отблески древней традиции пассионов. Ознакомление с этой традицией опять уводит нас в глубь средневековья.

Литургические драмы разыгрывались, вероятно, еще с V века, особенно в дни празднования рождества и пасхи. С XIII века народные спектакли постепенно высвобождались от церковной опеки. В театрализованных инсценировках участвовали шпильманы, жонглеры, ремесленники, студенты, школяры, вагабунды — странствующие монахи. Сюжеты черпались из Евангелия; популярностью пользовался сюжет пассионов. Первые такие пассионы были разыграны во Франкфурте в 1349, в Париже — в 1380 году. Вскоре они повсеместно распространились и очень полюбились в протестантских немецких землях. «В „Страстях“ играла община: высоких лиц — ангелов, святых и жен-мироносиц — играли клирики, нечестивых и чертей играли бюргеры. Клирик как знаток Библии составлял текст, сочинял вставные духовные стихи и эпизоды, как знаток церковных напевов составлял и сочинял музыку, бюргеры разыгрывали и распевали пьесу».¹

Театрализованное действо начиналось шествием за город, дабы напомнить путь Иисуса на Голгофу: это шествие как бы повторяло его и само являлось одним из эпизодов инсценировок, где потом показывались сцены предательства, суда и казни. Ритуал был устойчивым. Он вдохновил Баха на создание вступительного хора к МР. Напомню его содержание.

Участники народных пассионов изображали, как Иисус, приговоренный к смерти, идет, сгибаясь под тяжестью креста; его сопровождают толпы — его ученики и те, кто предал его. Мерная поступь тяжелого шага звучит в инструментальном вступлении начального хора баховских «Страстей». Первый хор обращается с мольбой: «Придите, дочери, помогите мне оплакивать». С этими же словами вплоть до XIX века деревенские плакальщицы сзывали на похороны. Реплики второго хора передают возбуждение толпы: «Кого ведут? Куда? Зачем?» Хор начи-

¹ И. И. Иоффе. Цит. книга, с. 46.

нается словно издали, фактура его делается все более плотной, напряженной, слышатся отдельные выкрики, жалобы, стоны, плач. Так гениальными штрихами Бах воссоздает картину народного траурного шествия.

А вот другой пример.

В инсценировке «Страстей» включались конкретные бытовые мотивировки, прорывались и черты народного юмора. Обычно с нетерпением ожидалась сцена отречения Петра, вслед за которым раздавался крик петуха, подтверждавший пророчество («не успеет пропеть петух, как ты предашь меня»). Номер этот тщательно подготавливался, исполнялся фальцетом, как и плач Петра. Следуя народной традиции, Бах в этой сцене имитирует крик петуха и высокой тесситурой голоса выделяет слова Евангелиста: «и плакал горько» (JP № 18, MP № 46). Конечно, так поступал не только Бах: крик петуха имитировали и другие композиторы, а выкрики плакальщиц содержатся в либретто Постеля, но характерно, что он воспроизвел эти моменты тогда, когда пассионы уступали место оратории, порывавшей с этой древней традицией. Народные же инсценировки продолжали существовать, причем не только в XVIII и XIX веках, но и в XX (например, в Баварии — в Обераммергау).

Для справки приводится хронологический перечень наиболее известных пассионов композиторов XVII и начала XVIII века — предшественников Баха в этом жанре.

- 1613: Мельхиор Вульпиус — MP
- 1631: Кристоф Демантиус — JP
- 1637: Томас Манциус — MP
- 1640: Томас Зелле — JP
- 1642: Томас Зелле — MP
- 1643: Томас Зелле — JP
- 1653: Кристоф Шульце — MP (музыка утеряна)
- 1664: Томас Штруциус — MP (музыка утеряна)
- 1664: Генрих Шютц — LP
- 1665: Генрих Шютц — JP
- 1666: Генрих Шютц — MP
- 1667: Кристиан Флор — MP
- 1672: Иоганн Себастиани — MP
- 1673: Иоганн Тейле — MP
- ок. 1683: Фридрих Функе — LP (музыка утеряна)
- ок. 1700: Иоганн Медер — MP
- 1700: Иоганн Кюнгаузен — MP
- 1704: Рейнхард Кайзер — «Истекающий кровью и умирающий Иисус»
(текст Менанта)
- 1704: Георг Фридрих Гендель — JP (текст Постеля)
- 1711: Георг Бём — LP (музыка утеряна)
- 1712: Рейнхард Кайзер — «За грехи мира распятый и умирающий Иисус»
(текст Брокеса)
- 1715: Рейнхард Кайзер — «К смерти приговоренный и распятый Иисус»
(текст Кёнига)
- 1716: Георг Фридрих Гендель — «За грехи мира распятый и умирающий Иисус» (текст Брокеса)
- 1721: Иоганн Кунау — MaP
- 1722: Георг Филипп Телеман — MP

БАХОВСКИЕ ПАССИОНЫ, ИСТОРИЯ ИХ СОЗДАНИЯ, ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА

Баху было 38 лет, когда он в 1723 году обосновался в Лейпциге. Князь Анхальт-кётенский Леопольд хорошо к нему относился, и жилось ему там неплохо. Но Бах рвался к более разносторонней и независимой деятельности. К тому же требовалось более обеспеченное место службы — семья разрослась, да и старшим сыновьям пора было дать университетское образование.

Бах посещал прежде Лейпциг наездом: возможно, еще в 1714 году, несомненно — в 1717 (участвовал в приемке нового органа в церкви св. Павла). Очевидно, установились тогда личные связи с некоторыми музыкантами; во всяком случае, со своим предшественником по канторату церкви св. Фомы Иоганном Кунау сложились хорошие отношения.

Лейпциг привлек внимание Баха как крупнейший по тому времени культурный центр Германии. «Цветущий и укрепленный город с университетом мировой известности» — так он назывался на старинных гравюрах. Действительно, его университет — один из старейших в Европе (основан в 1409 г.). В XVIII веке, в разные сроки, в нем обучались Лейбниц, Клопшток, Гёте, Фихте. В баховские времена среди профессоров гуманитарных наук выделялись Готтшед — крупнейший авторитет в вопросах поэтики — и Гелерт (Бетховен писал песни на его стихи). Любопытное, вольное по нравам студенчество в особые тона окрашивало повседневную жизнь города, в том числе музыкальную. В 1702 году Телеман организовал Collegium musicum — оркестр в составе 15—20 студентов с певцами-солистами. В 1708 году был организован второй оркестр (во главе его стал композитор Фаш). Позднее Бах руководил Collegium musicum, давал с ним концерты, обычно в просторных залах кофеен, где собирались бюргеры, а также — в особо торжественные дни — под открытым небом — на Рыночной площади (Marktplatz) и перед ратушей.¹

Лейпциг — цитадель бюргерства, причем зажиточного. Уже тогда, когда приехал сюда Бах, город с населением около 30 тысяч жителей поражал массивностью строений с трех-четырёхэтажными домами. Выделялась ратуша с восьмиугольной башней. На ежегодные ярмарки (Messen) прибывали иностранцы, преимущественно французы и итальянцы. Постоянными были тесные связи с другими немецкими городами. Не только торговые общения, но и «общения умов» отличались большой интенсивностью. Одно из свидетельств тому — наличие множества книжных лавок и издательств. (В частности, известное нотное издательство Брейткопф открылось в 1719 году.)

¹ Особенно славилась кофейня Циммермана (здание не сохранилось). Концерты давались обычно раз в неделю, во время ярмарок — дважды. «Кофейная кантата» Баха была исполнена зимой в зале кофейной, «Феб и Пан» — летом в прилегающем саду.

Как было уже отмечено, Лейпциг — «город купцов и ученых». Он никогда не служил резиденцией какого-либо маркграфа или князя, в чем его несомненное преимущество перед столицей Саксонии Дрезденом: в своей культурной жизни Лейпциг не зависел от прихоти магната. Но это преимущество оборачивалось и негативной стороной: по сравнению с пышностью и блеском дрезденского двора Лейпциг располагал неизмеримо меньшими, качественно и количественно, музыкальными силами; немецкая опера просуществовала недолго (1693—1720), здание театра сгорело, труппа распалась, итальянские певцы тут не гастролировали. Публичные концерты более систематично начали осуществляться лишь с 1743 года.¹ На содержании магистрата, согласно средневековой традиции, находилось всего лишь 7 профессиональных музыкантов (Stadt Musiker) — участников официальных торжеств. Главная роль в обеспечении музыкальных исполнений в Лейпциге отводилась церковным хорам или, иначе говоря, духовной музыке. Поэтому в первой половине XVIII века Лейпциг по праву считался оплотом протестантизма.

Бах, намереваясь сюда переехать, несомненно учитывал те большие возможности, которые открывались перед ним как руководителем церковных хоров (Direktor Chori) — тем самым он мог стать руководителем всей музыкальной жизни города. Правда, далеко не все сложилось так, как он предполагал. Обязанности кантора церкви св. Фомы оказались весьма обременительными, ему немало приходилось бороться за свободу творческого самовыявления, отстаивать права и достоинство музыканта. Тем не менее переезд в Лейпциг был плодотворным: Бах вел здесь на редкость напряженную, полную труда жизнь, приобрел верных друзей (естественно — и недругов!), высоких ценителей своего искусства, преданных учеников.

Со своим школьным хором (Thomanerchor) он обслуживал 4 церкви, особенно же — св. Фомы и св. Николая, которые сохранились поныне, хотя перестроены.² Они вместительны — церковь св. Фомы имеет около 1500 мест, — и ревностно посещались бюргерами. В воскресные и праздничные дни здесь полно, несмотря на то, что служба — с недолгим обеденным перерывом —

¹ Это в зародыше — та организация симфонических концертов, которая в 70-х годах обосновалась в здании Gewandhaus (букв. «Дом одежды», ранее — собственность ремесленных цехов), откуда и происходит название прославленного оркестрового коллектива «Гевандхауз».

² Менее пострадала от перестройки церковь св. Фомы. (При капитальном ремонте 1961—1963 гг. некоторые изменения, внесенные в XIX в., были устранены). Тем не менее расширены хоры, в 1889 году поставлен новый орган; поставлен и второй маленький орган, по звучности приближающийся к инструментам баховского времени. В XVIII веке в церкви св. Николая проводились официальные бюргерские торжества — она была богаче разукрашена, нежели церковь св. Фомы. К концу века, в соответствии с новыми вкусами, внесены были кардинальные изменения в церковный зал: он приобрел вместо удлиненной, готической формы квадратную и в духе классицистского стиля снабжен колоннадой. Старый орган заменен новым в 1859 году, обновлен в 1902-м.

длится несколько часов кряду. Баху с учениками приходится выступать попеременно и тут, и там, но иногда и одновременно — благо церкви находятся недалеко друг от друга, в 5—10 минутах ходьбы. Следует поспеть вовремя: пока пастор говорит проповедь в одной церкви, музыка звучит в другой.

Община требовательно относится к своим музыкантам: в праздники может звучать и прежде написанная музыка, а по воскресным дням — только новые кантаты. Зажиточные бюргеры не скупятся — они заказывают новые произведения и на высокие праздники, в чем берут пример с Гамбурга — этой северной Венеции, где зародилась немецкая опера и где был создан новый тип ораториальных пассионов. Лейпцигцы хотят с ними ознакомиться: прежний кантор св. Фомы Иоганн Кунау, противник этих новшеств, изобличивший их в сатирическом романе «Музыкальный шарлатан», скрепя сердце, все же написал такие «Страсти» в 1721 году (МаР — художественная ценность их незначительна); они были повторены весной следующего года, а вскоре, летом, Кунау умер.

На вакантное место претендовали многие, допущено же было 6 кандидатов. Наиболее знаменитый среди них Георг Телеман, который долго тянул с ответом, а в результате предпочел остаться в Гамбурге. Другой влиятельный конкурент — И. Кр. Граупнер из Дармштадта также отказался: не отпустил ландграф, у которого он служил придворным капельмейстером. 7 февраля 1723 года Бах был допущен к испытаниям в церкви св. Фомы. Избрание состоялось 22 апреля, правда, кое-кто высказывал мнение, что «за неимением лучшего, приходится удовлетвориться средним». 5 мая Бах получил официальное извещение о своем избрании. Через 20 дней он перебрался в Лейпциг, а 30 мая его музыка уже звучала на очередной литургии в церкви св. Николая.

Так началась разносторонняя служебная деятельность лейпцигского кантора и директора музыки города. Помимо официальных торжеств, главное событие года — исполнение пассионов на страстной пятнице. Богослужение обычно открывалось в четверть второго торжественным перезвоном колоколов. Далее следовали: пение хорала — первая часть пассионов — проповедь — хорал (перерыв примерно до 5 часов пополудни) — вторая часть пассионов — мотет а cappella — духовные песни — заключительный хорал «Nun danket alle Gott».¹

С 1724 года пассионы давались попеременно то в церкви св. Фомы, то в церкви св. Николая (в 1724 г. — у св. Николая, в 1725 г. — у св. Фомы, в 1726 г. — у св. Николая и т. д.). В 1733 году из-за государственного траура — смерти Августа II, короля саксонского и польского — пассионы не давались. В 1750 году Бах не мог разучивать «Страсти» из-за болезни,

¹ «Возблагодарим господа».

сведшей его в могилу 30 июля того же года. Следовательно, можно предположить, что он руководил исполнением пассионов 25 раз.

К чьим же произведениям Бах обращался?

На этот вопрос нельзя дать исчерпывающий ответ за отсутствием точных данных. Из свидетельств очевидца, ведшего хронику музыкальных литургий, явствует, что в 1724 году (у Николая) и в 1725 году (у Фомы) исполнялись JP, а в 1729 году (у Фомы) и в 1736 году (там же) MP. Бесспорно, то были баховские творения. Далее, есть все основания утверждать, что автором MaP 1731 года был также Бах. В 1730 году, вероятно, давались LP, но эта музыка Баху не принадлежит, хотя записана его рукой.

Что же Бах исполнял в другие годы?

Очевидно, в страстную неделю показывал то, что было легче разучить. Ведь его «Страсти» по сравнению с другими современными сочинениями сложны и требовали затраты большого репетиционного времени, нежели, скажем, MaP Кайзера (пример избран потому, что имеются партии кайзеровского произведения, частично переписанные рукой Баха).

С нашей точки зрения это кажется парадоксальным: разве не ронял он свой авторитет, когда показывал чужие, а не свои сочинения, разве не хотел он утвердить себя как композитор? Конечно, нет: он стремился ревностно и честно выполнять порученные обязанности; ему как кантору надлежало следить за тем, чтобы служба в церкви отвечала назначению; будь это свое произведение или чужое, главное, если произведение того достойно, чтобы оно хорошо было исполнено, уровень же профессионализма подопечных школяров-хористов, которым поручались и сольные партии, его часто не удовлетворял, хромала дисциплина, на что он горько жаловался и магистрату, и церковному начальству. (Школяры были очень перегружены уроками в канторате, каждодневной литургией, пением на свадьбах, похоронах и т. п.)¹ Бах, разумеется, искал признания, но если и был тщеславен, то не как композитор, а как «музыкальный директор» города Лейпцига.

Каждое воскресенье Бах ставил новую кантату своего сочинения (зимой покороче, примерно на 25 минут, летом подлиннее — на 30—35).² Создавать же каждый год новые пассионы он не мог, да, вероятно, это и не требовалось: прихожанам было интересно узнать, что в этой области творилось композиторами за пределами их города.

¹ Например, подводя итоги 1730 года, Бах в составе своих учеников отмечает: «17 годных, 20 еще не годных (т. е. необученных.— М. Д.) и 17 никуда не годных».

² Лейпцигский теоретик Мицлер устанавливал даже количество тактов: приблизительно 350 для зимней кантаты, 400 — для летней. Мицлер организовал в 1747 году «Общество музыкальных наук», членом которого стал Бах.

В некрологе, опубликованном в третьем томе «Музыкальной библиотеки» Мицлера, указывалось, что Бах оставил 5 пассионов. Эти сведения сообщили его сын Карл Филипп Эммануэль и ближайший ученик Иоганн Фридрих Агрикола. Подтвердил это, опираясь на тот же источник, а также на письма другого сына — Вильгельма Фридемана, — первый биограф Баха Иоганн Николаус Форкель. Нам, однако, известны только три произведения; LP, как уже указывалось, не принадлежит Баху; о пятом сочинении никаких данных нет.¹

Остановлюсь сначала на MaP, хотя данные «Страсти» были написаны позже JP и MP.

Партитура этого произведения не сохранилась: издательство Брейткопф в Лейпциге еще в конце XVIII века имело копию, но вскоре она бесследно затерялась. Отчасти, правда, музыку MaP можно восстановить: доказано, что 5 ее номеров содержатся в «Траурной оде» — 2 хора (вступительный и заключительный) и 3 арии.²

Бах, по всей вероятности, создавал «Страсти по Марку» методом автопародии, то есть перетекстовывал и перекомпоновывал свою ранее написанную музыку.³

Теперь делаются попытки восстановить фрагменты партии MaP. Текст Пикандера сохранился (опубликован в 1732 г.); следовательно, задача заключается в том, чтобы вернуть сохранившуюся музыку к первоисточнику либретто пассионов. Не касаясь оценки этих опытов — они еще не завершились полным успехом, — отмечу лишь, что по объему и структуре MaP проше MP; к примеру MaP имеет лишь 6 арий, тогда как MP — 14 (JP — 8) всего 12 *turbae* (в MP — 18, в JP — 14).

Как же могло получиться, что после двух своих шедевров Бах дал в этом ответственном жанре более скромные по замыслу «Страсти»? Очевидно, создавая произведения «к случаю», с конкретной целью, он вынужден был считаться с определенными обстоятельствами. Известно, что в начале 30-х годов перестраивалось здание кантората, надо было с учениками переехать в другое помещение; все это порождало немало сложностей. К тому же на собственном опыте он узнал, с какими трудностями сопряжено исполнение его MP. (Магистрат поэтому запретил их исполнение, запланированное на 1739 г. Узнав об этом, Бах якобы ответил, что исполнение пассионов и без того ему в тягость). Почему же он, музыкант-практик до мозга

¹ Недавно была высказана не подтвержденная гипотеза о том, что это — пассионы, созданные Бахом в Веймаре в 1714—1716 годах.

² Из 16 хоралов бесспорными пародиями являются 5, а, возможно, и еще 7.

³ Так же Бах поступил и с MP: он приспособил для пассионов 9 арий и 1 хор из недавно написанной траурной музыки для похорон князя Леопольда (ее партитура не сохранилась). Ранее высказывалось противоположное суждение о соотношении этих произведений, однако ныне оно опровергнуто исследователями.

костей, не мог сочинить более простое и доступное произведение, ведь руководил же он исполнением аналогичных пассионов других авторов (например, Штёльцеля, которое содержало 20 хоралов, но не имело развернутых хоров; баховские МАР имеют 16 хоралов — их было проще разучить, нежели большие хоры!).

Итак, высшие достижения Баха в жанре пассионов — JP и MP. История их создания и позднейших редакций (автографных партитур, партий, копий и т. д.) подвергнута тщательному анализу. На основе новейших текстологических изысканий сделаны следующие выводы, которые во многом противоречат ранее общепринятым утверждениям.

Над JP Бах работал, очевидно, в конце 1723 и начале 1724 года. Кто помогал ему в компоновке либретто, неизвестно. Стихотворные тексты арий он заимствовал из упомянутой выше оратории Брокеса, частично их отредактировал, продолжал и позднее вносить в них исправления.

Существуют 4 версии JP: первая относится к 1724 году, вторая к 1725, третья к рубежу 20-30-х годов, четвертая — к 40-м. Надо полагать, каждая версия, содержащая большую или меньшую правку, связана с исполнением этих пассионов. Тогда, следовательно, Бах четырежды давал JP в Лейпциге.

Первая и четвертая версии в основном совпадают — их можно считать *первой* и *основной* редакцией JP; в таком виде она и утвердилась в нашей концертной практике. Вторая редакция была создана через год после премьеры JP, то есть в 1725 году. Она отличается от первой прежде всего тем, что вступительный хор здесь заменен хоральными вариациями «O Mensch, beweine deine Sünde gross»¹. Зачем же Бах дал эту новую редакцию, от которой потом отказался? Вероятно, для того, чтобы внести некоторое разнообразие в свое произведение, которое на сей раз исполнялось в другой церкви — у св. Фомы (напомню, что премьеры состоялась у св. Николая). Хоральные же вариации он затем перенес в «Страсти по Матфею» (это пространный заключительный хор первой части), когда готовил их к повторному исполнению у св. Фомы.

Таким образом, MP также имели две основные редакции, из которых ранняя — без названных хоральных вариаций (дошла до нас в копии И. Кр. Альтниколя). В партитуру MP Бах продолжал вносить частичную правку и в 40-х годах. Предполагают, что MP звучали под его руководством по крайней мере два, а скорее всего три раза. Приступил же он к их созданию, возможно, еще в 1727 году. Работа велась в непосредственном контакте с одаренным поэтом Пикандером (псевдоним Фридриха

¹ До недавнего времени по вопросу о хронологическом соотношении этих двух редакций существовало диаметрально противоположное мнение: редакция с хоральными вариациями считалась первоначальной.

Хенрици), который жил неподалеку от кантората св. Фомы; Бах мог часто с ним встречаться, делиться своими музыкальными намерениями, направлять его.

Ход драматического действия, содержащийся в евангельском рассказе (т. е. партия Евангелиста с репликами Иисуса, Пилата и др., а также с вторгающимися в нее *turbae*), в МР прерывается «вставными» номерами, включая хоралы, 27 раз, в JP — 19. Из 78 номеров МР стихотворные поэтические тексты содержат 28 номеров, из 68 JP — 12. Соответственно: МР имеет 14 арий + 9 ариозо, JP — 8 арий + 2 ариозо. Кроме того, вступительный хор в МР значительно более развернут, нежели аналогичный номер в JP.

В приведенном кратком сравнении проявляют себя различия замыслов двух баховских шедевров: в первом, более раннем, сильнее выражено драматическое начало, но даются и лирические отступления, во втором, в МР, начинает преобладать начало лирическое, субъективное, хотя с неменьшей силой выражен и объективный драматический смысл «Страстей».

Остается еще вкратце рассказать о судьбе баховских творений.

С 1749 года в Лейпциге, следовавшем моде, ораториальные пассионы постепенно переключаются из церкви на эстраду «духовных концертов», которые стали даваться в вербное воскресенье. Затем, в 1766 году (лишь три года прошло, как кончилась изнурительная семилетняя война с Пруссией, Саксония еще не оправилась от разрушений), вышел церковный вердикт, сильно ограничивший время и объем богослужения на страстной неделе. Разумеется, исполнение баховских пассионов не могло уложиться в это время, да и потребность в них отпала, ибо музыкальные вкусы стали иными — в полную силу вступает век Просвещения. «Страсти» были прочно забыты.

Слава возрождения их к новой жизни принадлежит 20-летнему Мендельсону.

11 марта 1829 года впервые в Берлине были исполнены баховские «Страсти по Матфею», спустя сто лет после их премьеры. Концерт состоялся в зале Певческой академии.¹ Мендельсон, дирижировавший концертом, писал другу, что он «никогда не слышал такой тишины, никогда не замечал, чтобы слушатели были так растроганы». Через несколько дней, 21 марта, в день рождения Баха, «Страсти» были повторены. Успех еще больший! Отныне Певческая академия постановляет регулярно раз в году давать эти пассионы.²

¹ В годы второй мировой войны здание сильно пострадало. Сейчас оно перестроено, там — в столице ГДР — находится Театр имени Горького. Но в вестибюле сохранилась мемориальная доска в честь знаменательной даты возрождения музыки Баха.

² В берлинской Певческой академии 10 апреля 1914 года состоялось сольное исполнение МР в этом зале.

Во главе Академии (создана в 1791, официально открылась в 1793 г.) стоял друг Гёте, Цельтер, который, по собственным словам, «в течение пятидесяти лет был почитателем баховского гения» (из письма к Гёте 1829 г.), разучивал мотеты, отрывки из месс и «Страстей», организовывал исполнение инструментальных сочинений. Но, когда юноша Мендельсон со своим приятелем Девриентом (впоследствии знаменитый бас) предложили исполнить МР, Цельтер возмутился, что два таких молокососа (Rotznasen) берутся за исполнение самого крупного и трудного творения Баха, но потом согласился — дал им попробовать. Успех их попытки превзошел все ожидания.

Цельтер, однако, далеко не все понимал и не все принимал у Баха. «Надо, — говорил он, — снять французскую пудру с его парика». И, согласно вкусам своего времени, Цельтер, исполняя баховские произведения, произвольно сокращал их и нередко целые отрывки заменял собственной музыкой. Мендельсон следовал советам Цельтера: он «поправил» речитативы, заново оркестровал некоторые номера, другие (например, хоралы) давал без оркестра, делал в ариях купюры (некоторые вообще выпускал, в иных оставлял только инструментальный ригурнель) и т. д. Нас не должен удивлять этот факт: на протяжении XIX века романтики часто вносили подобные «поправки» в баховскую музыку. Что же говорить о таком действительно сложном и трудном произведении, каким являются МР. Вот краткая сводка их первых исполнений в других городах Германии.

Вслед за Мендельсоном Шельбле в мае 1829 года дает МР во Франкфурте-на-Майне; речитативы его не удовлетворяют — он полностью пишет их заново; известный тогда теоретик Хауптман приветствует опыт Шельбле и рекомендует так же поступать каждому дирижеру, исполняющему баховские «Страсти».

1830 год: премьера МР в Бреслау (ныне Вроцлав), дирижер Мозевиус; 1831 — Штетин (ныне Щецин) — Карл Лёве; 1832 — Кенигсберг (ныне Калининград), 1832 — Кассель, 1833 — Дрезден, 1836 — Галле; только в 1841 году усилиями того же Мендельсона баховские «Страсти по Матфею» вернулись к себе на родину в Лейпциг. Однако пройдет еще немало десятилетий, прежде чем будет покончено с их редакционными искажениями: лишь в 1912 году берлинский Филармонический хор под управлением Зигфрида Окса целиком исполнил МР без купюр, полностью и без каких-либо изменений в нотном тексте партитуры Баха. Другой крупный знаток его творчества, Карл Штраубе, дал в 1935 году в Лейпциге МР с малым (камерным) составом оркестра и хора, где пели, как во времена Баха, мальчики и юноши. К тому же времени относится критически выверенное издание партитуры МР (впервые в несовершенной текстологической редакции была опубликована в 1830 г., JP — в 1831).

В баховских «Страстях» совместились многие линии предшествующего развития. С респонсорными пассионами их роднит тщательная разработка всего того, что связано с евангельским текстом (речитативы Евангелиста, Иисуса, турбае и т.п.), — то есть драматический план повествования; с ораториальными пассионами — лирические отступления, утверждающие роль арий, преимущественно в форме да саро, и оркестра с солирующими инструментальными голосами. Существенно значение хоралов, но их поет не община, а хористы, и исполняются они не а саррелла, а в сопровождении оркестра, причем Бах дает их напевы в собственной, очень индивидуальной гармонизации. О влиянии традиции народных инсценировок говорилось выше. Что же касается хорового вступления (Introitus) и заключения, то они встречались уже в респонсорном типе, в том числе у Шютца, но Бах таким обрамляющим порталом придает гораздо более монументальные формы, наделяет их большим образным смыслом.

Итак, баховские пассионы состоят из разнородных элементов, которые гениальным композитором были сплавлены воедино в нерушимое, поразительное по стройности художественное целое. Рассмотрим сначала специфику этих элементов порознь, а затем — в следующей главе — как осуществляются связи между ними.

РЕЧИТАТИВ

В XIX веке речитативы баховских пассионов вызывали недоумение: их не понимали и подчас отвергали. Так, упомянутый ранее Мориц Хауптман, между прочим, немало сделавший в пропаганде баховского творчества, писал в 1856 году: «Евангелист должен говорить все время эпически, рассказывать, что происходит, не показывая своего отношения к издаваемым событиям [...]». Совсем иначе — в «Страстях» Баха. Музыкальная выразительность речитатива, вместо того чтобы оставаться в самых узких рамках, выходит далеко за пределы того, что требуется для простого подчеркивания слов текста; нередко затрагиваются крайние регистры голоса, часто не акцентируются те слова, которые следовало бы подчеркнуть, и, наоборот, придается значительность отдельным словам, которая совсем чужда речи повествователя.

Наблюдения, в общем, правильные, но выводы неверные, так как исходят не из музыки Баха, не от замысла композитора, а от практики композиторов-романтиков, которые уделяли особое внимание декламационному фактору, воздействию речевой интонации на музыкальную.

Действительно, баховские речитативы (это более характерно для пассионов, менее для кантат) небезупречны с точки зрения

просодии, акцентировки слогов и слов и т. п. Приведу некоторые примеры.

В № 32 из МР слово *überantwortet* (выдали — в смысле «предали») речитируется с акцентом на третьем слоге, в № 49 и в конце № 59 — на четвертом, а в № 2 — на первом, что еще более усиливается сильной долей такта и мелизмом.

Что это — случайная небрежность? Но у Баха подобные случайности не могут иметь места, тем более в партии Евангелиста, которую в своей чистовой партитуре МР Бах особо выделил, записав красными чернилами (остальной текст — черными).

Поэтому присмотримся к таким отклонениям от нормы внимательнее.

Слово *Hohenpriester* (первосвященники) в № 4 — в одном кратком номере! — дано с акцентом то на третьем слоге (верно), то на первом (неправильно). Там же, на последней четверти 4-го такта, неожиданно интонационно подчеркнуто несущественное в фразе словечко *da* (там). Казалось бы, нелогично? Однако, внимательно вслушавшись в этот речитатив, поймешь, что Бах не по небрежности, а в некоторых случаях сознательно нарушал просодию, преследуя более высокие цели выразительности.

Бах отлично знал искусство красноречия, риторику. Чуть ли не всю свою служебную жизнь он провел бок о бок с пастором: тот с церковной кафедры держал проповедь, которую Бах в свои юные годы сопровождал органическими импровизациями, а в Лейпциге — исполнением кантат и пассионов. Оказывая пастору помощь в установлении порядка богослужения, он должен был хорошо разбираться в теологии и, создавая сочинения, отдавать себе отчет в том, как выделить лучше то или иное место, как подчеркнуть важный тезис, главную мысль. Он умел с глубоким пониманием не только толковать смысл текста, но и музыкой «излагать» его с наглядностью ораторской речи, со свойственными ей разделениями отграниченных и одновременно соотнесенных периодов, распределением кульминаций, риторическими фигурами, отступлениями и вновь возвращением к основной теме.

Это отразилось и на развертывании мелодической линии упомянутого речитатива из МР № 4, где рассказывается о собрании первосвященников, на котором было постановлено «Иисуса взять хитростью и убить». Бах не просто излагает, но как опытный знаток риторики толкует текст. В его толковании главное, центральное место данного отрывка заключено именно в этой фразе, на нее и приходится эмфазис.¹ Бах дает три мелодиче-

¹ Эмфазис, по Маттезону, — это «подчеркивание в музыке мыслей, звуков и слов»; Руссо уточнял, что эмфазис дает ораторский или патетический акцент в отличие от грамматического или синтаксического.

ские волны, каждая со своей кульминацией и заключением. Первая устремляется к тесситурной вершине — к звуку *ля*; вторая словно сдерживает порыв возмущения в речи Евангелиста и вместе с тем подготавливает эмфазис: на слове «Иисус» окончательно завоевывается высокое *ля*, фраза выделена ритмическим дроблением, прерывистым дыханием; затем — после эмфазиса — наступает спад, краткое заключение.

Проиллюстрируем речитативную технику Баха на более простом примере.

В JP (№ 28) в реплике Евангелиста, комментирующего беседу Пилата с Иисусом, содержится явная декламационная погрешность: в слове *antwortete* (ответил) акцент падает на последний слог — он подчеркнут и сильной долей такта, и ритмом (четвертью). Затем следует исполненный величия ответ Иисуса: «Ты говоришь, что я царь». Задача Баха — подготовить и будто курсивом выделить эту фразу, для чего он связывает ее с предшествующей репликой не только интонационно, но и ритмически — удвоением длительностей (прим. 20).



В JP Бах столкнулся с проблемой омузыкаливания прозаического текста Евангелия (отсюда отличие речитативов пассионов от речитативов кантат, использующих, как правило, стихотворные рифмы и размер). То, что было там намечено, последовательнее проводится в МР, а именно: Бах прозу текста посредством пауз разъединяет и одновременно объединяет относительно завершенными мелодическими формулами; из их сцепления, путем раскачки мелодических волн, в предложении возникает главный риторический акцент — эмфазис. На основе таких микроструктур рождается цельная форма предложений и периодов. И хотя приемы композиции общие, форма каждого речитатива или отдельных его разделов индивидуальна. Если учесть, что все они (за редким исключением) написаны в размере $\frac{4}{4}$, то тем более приходится поражаться изобретательности мотивного варьирования в строгих рамках предустановленного текста и музыкальной логичности строения в подчеркивании риторических акцентов, порой за счет грамматических. В этом неповторимо своеобразная особенность речитативов баховских пассионов. Вот почему, если вернуться к приведенной выше цитате, в них нередко акцентируются не те слова (или слоги), которые следовало бы в обычной речи подчеркнуть.

Но речитатив и эмоционально очень насыщен. Бах вовсе не стремится к эпическому рассказу, он воспринимает Евангелиста

как очевидца, который не может спокойно говорить о произошедшей драме, чему свидетелем был. Всюду ощущается его прямая заинтересованность в повествовании, она неумолимо возрастает при изложении наиболее острых драматических коллизий. Например, с каким ликованием он, потрясенный, рассказывает о каре, постигшей Иерусалим за гибель Иисуса, — заколебалась земля, умершие святые встали из гробов (JP № 61, МР № 73; см. отрывок в прим. 31а, с. 59).

Обычно в речитативах на один слог приходится один звук. Но там, где прорывается душевная боль, возникает внутрислоговой распев, который, как расширенный мелизм, иногда выходит за пределы такта.

Начнем с примера из МР. В № 22 Иисус предрекает Петру, что не успеет пропеть петух, как тот трижды предаст его: в мелодии — имитация крика петуха. (О связи этого приема с традицией народных пассионов было сказано выше). Пророчество сбылось. Сострадая Петру, Евангелист сообщает, что тот горько заплакал — возникает, перекликаясь с предшествующей интонацией, развернутый мелизм (№ 46). Еще шире, будто сам захлебываясь в рыданиях, говорит об этом Евангелист в JP (№ 18, см. прим. 21, 22, 22а). Берем оттуда же другой пример:

21

ИИСУС

МР № 22

Wahr-lich ich sa-ge dir: in die-ser Nacht
e-he der Hahn krä-het, wirst du mich drei-mal ver-leug-enen

22

ЕВАНГЕЛИСТ

МР № 46

und wei-ne-te bit-ter-lich

22a

Adagio

ЕВАНГЕЛИСТ

JP № 18

und wei-ne-te bit-ter-lich, und wei-ne-te bit-ter-lich

Пилат отдал Иисуса на бичевание; и снова Евангелист из JP не может сдерживать рыданий (в аккомпанементе — будто удары бича, прим. 23).

23 ЕВАНГЕЛИСТ JP № 30

und gei -
_ssel - te ihn

Внутрислоговые распевы часты в мелодиях, которыми характеризуется речь Иисуса. Ограничимся несколькими образцами. В одних подчеркивается его величие (JP № 26, МР № 17, прим. 24, 24а), в других — страдание: см. МР № 2 — Иисус сооб-

24 ИИСУС JP № 26

mei - ne Die_ner wür-den da - rob käm - pfen

24а ИИСУС МР 17

Tri - nket al - le le dar - aus

щает ученикам, что будет распят, № 71 — предсмертный возглас Иисуса сначала по-древнееврейски, а затем в переводе на немецкий Евангелистом (прим. 25, 25а). Из микроструктур этих фраз рождается стройная и цельная музыкальная фраза.

25a

ИИСУС

MP № 71

ЕВАНГЕЛИСТ

Er - ge - kreuz -

zi - get wer - de

E - li, E - li, la - ma, la - ma a - sab - tha - ni!

Das ist:

mein Gott, mein Gott, wa - rum hast du mich ver - las - sen!

Но так ли уж своеволен Бах в применении подобных оборотов и мелизмов? Оказывается, нет: и в *Passionston* риторически «приукрашались» важные по смыслу концовочные фраз. Так же поступает и Шютц, когда интонационно выделяет предсмертный возглас Иисуса (прим. 26). Опираясь на давнюю традицию, Бах

26 ИИСУС ШЮЦ МР

Е - li, Е - li, Е - li! La - ma a - 'sab - tha - ni?

ее обогащает, по своему преобразует, что имеет отношение к жанру пассионов в целом, в частности к речитативу.

Вновь, с другого ракурса, присмотримся к нему.

При всей мелодической свободе и разнообразии интервалики в формулах баховских микроструктур, однако, сохраняется «осевой тон» интонирования, на который «нанизана» эта интервалика. В старинной псалмодии «ось» представляла обнаженной, более того — в нотной записи ритмически нерасчлененной (прим. 27). У Шютца мелодическое начало пацпиаает соревноваться

27 ЕВАНГЕЛИСТ (Вульпиус 1613 г.)

Und es begab sich, da Jesus alle diese Rede vollendet hat-

te, sprach Er zu seinen Jün - gern

с речевым, но ритм по-прежнему предопределен традиционной манерой речитирования, и псалмодические обороты, особенно в концовках фраз, явственно ощутимы. Бах же полностью отдает предпочтение музыкально-формообразующим принципам, хотя в то же время не отказывается от псалмодического прин-

28

Шютц



28a

Бах № 2



29

Шютц



29a

Бах № 76



30

Шютц



30a

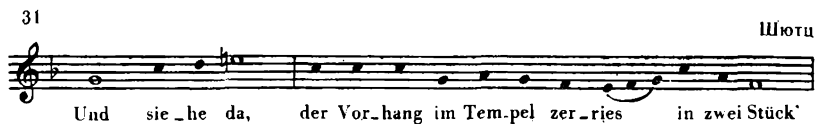
Бах № 24



ципа декламирования на осевом тоне. С этой точки зрения поучительно сравнить некоторые речитативы из МР Шютца и Баха (для сравнения избраны те же тексты из различных фраз Евангелиста).

В прим. 28a — начало повествования Евангелиста из баховских МР (ср. не только с прим. 28, но и с псалмодией прим. 27). «Ось» прослушивается в первой фразе на звуке *re* с разрешением в *mi*, а во второй — ось перемещается на кварту ниже: на

звук *ля* с разрешением в *си*. Ось сопоставляется не только на разных уровнях — порой она то подымается, то опускается: например в № 29 а движение идет от *ре* к *до* и *си бемоль*. Осевой тон сохраняется и при сложной мелизматике: в прим. 30а это *фа*. Наконец ось может перекидываться и через октаву: это звук



Wahrlich, ich sa-ge euch: ei-nen un-ter euch wird mich ver-

ЕВАНГЕЛИСТ

-ra - ten. Und sie wur-den sehr be - trübt

тики; в партитурах пассионов они сейчас называются ариозо, сам же Бах их обозначил как «речитатив».

Ариозо сродни ариям, и прежде всего потому, что они написаны не на евангельский, а на вольный стихотворный текст; помимо того, их сопровождает не только партия continuo, но и оркестр, причем обязательно с каким-либо солирующим инструментом (принцип итальянского речитатива *obligato*). Но в то же время не порывается связь с традиционным евангельским речитативом, ибо на каждый слог приходится обычно один звук. Нет повторения слов и фраз, что имеет место в ариях, текст поэтому доносится яснее. Мелодия, отчетливо выраженная, независимо возвышается над сопровождением, течет свободно, как в речитативе, но не создает замкнутой формы. Сопровождение лишь оттеняет мелодию, в нем повторяется чаще всего один мотив, причем его повторение нередко имеет оstinatный характер.

Короче говоря, ариозо — лирическое размышление, большей частью не длинное, по поводу центрального по смыслу места в предшествующем речитативе; это размышление далее развивается в следующей за ариозо арии. Вместе с тем в ариозо кристаллизуется тематизм арии — не только поэтический, но часто и музыкальный. Следовательно, функция ариозо — осуществление музыкально-драматургического перехода от действия к размышлению о нем, от речитатива *secco* к арии. Напоминаю, что в JP всего 2 ариозо (№ 31 и 62), причем вокальные голоса здесь иные, нежели в следующих затем ариях. В MP — 9 ариозо, которые уже гораздо теснее связаны с ариями.

Наряду с хорами, которые пела община, в музыку протестантских респонсорных пассионов нередко включались строфы духовных песнопений. Это — музыкально-поэтические размышления на религиозные темы. С хорами их сближал благочестивый молитвенный склад, но свободные от церковной догмы тексты писались современными поэтами. Таков, например, Кристиан Вейзе, стихами которого воспользовался Бах для арии «Ach, mein Sinn» в JP (№ 19).

С появлением ораториальных пассионов ария вытесняет духовную песню. По смыслу она выполняет аналогичную функцию лирической остановки действия, размышления, но по содержанию она значительно шире духовной песни: ее тематика и образная структура более «мирская», отражает более широкий круг эмоций и состояний. Менант в своем либретто JP (1704) ввел из Библии аллегорический образ «дочери Сиона» — скорбящей и тоскующей верующей души, который, вероятно, заимствован из Книги пророка Иеремии. Этим образом воспользовался Бах в тех ариях, в текстах которых присутствует прямое обращение (например, «Ах, увели моего Иисуса» в арии № 36 из MP). Но было бы неверным в подобных ариях усматривать персонификацию действующих лиц драмы, как это хотели обнаружить исследователи творчества Баха, подпавшие под гипнотическое воздействие эстетики вагнеровского музыкального театра.¹ Кто ищет такой персонификации, не замечает существа отличий баховских «Страстей» от пассионов тех его современников, которые, вплоть до Грауна, из «Страстей» делали ораторию, где действовали конкретные персонажи. Бах же придерживался старого, непсонифицированного типа пассионов, но обновил их содержание, сделал несравненно более емким.²

¹ В эту ошибку впадали Мозевиус (1852), Шпитта (1880), Кречмар (1899), Швейцер (1905), Хойс (1908) и др. См. также «Заметки об исполнении „Страстей по Матфею“ Баха» Бруно Вальтера (в кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1 М., 1962, с. 103 и след.).

² Сторонники персонифицированной трактовки неизменно вставляли в тупик, когда речь заходила об арии „Erbarme“ («Смилуйся надо мной», № 47) из MP, которую, исходя из реальной драмы, должен был бы петь Петр, трижды отрешившийся от Иисуса, но она поручена альту! Как быть с арией „Gibt mir meinen Jesum wieder“ («Верните мне моего Иисуса», № 51): по смыслу текста ее должен был бы исполнять Иуда, однако в предшествующем речитативе Евангелиста сообщается, что он повесился. И как быть с «дочерью Сиона»: ей обычно приписывается упомянутая ария № 36 для альты, но почему тогда только эта ария? Прямое обращение от личного местонахождения встречается и в № 1, 19 или № 75, в которых предполагаемая «дочь Сиона» поет соответственно и хором, и сопрано, и басом! Вряд ли стоит пространство опровергать тех, кто тщетно пытается обнаружить в «Страстях» Баха изображение конкретных персонажей драмы.

Ему было 15 лет, когда он переехал в Люнебург; за три года до того умер весьма почитаемый здесь Кристиан Флор, МР которого, надо полагать, часто исполнялись и, вероятно, запомнились Баху. В этих пассионах было дано изрядно хаотическое нагромождение вставных номеров, в не малом количестве — арий. Так или иначе, знал ли Бах или нет «Страсти» Флора, к началу XVIII века включение таких арий стало общепринятой практикой. Столь же стандартным являлось использование в них формы *da capo* (в дальнейшем сокращенно — *d. c.*).

Прежде чем их рассматривать, следует внести уточнение.

Форма *d. c.* — репризная форма. Как правило, реприза повторяет первую часть без изменений; средняя же ярко контрастирует ей по аффекту состояния, тематизму, фактуре, характеру движения и т. п. В баховских пассионах есть только один образец подобного контраста — ария «*Es ist vollbracht*» из JP (№ 58), где *Molto Adagio h-moll* противопоставляется *Vivace D-dur.* Этот контраст заложен в самом тексте: сначала в нем говорится, что свершилось злодеяние, а затем выражается уверенность в победе героя. В ариях из опер и ораторий Генделя часто использован такой контраст. Бах в «Страстях» им более не пользуется — он устанавливает другое соотношение между основными двумя частями арии, причем нередко видоизменяет форму *d. c.* — особенно в JP.

На первый взгляд может показаться странным, почему Бах здесь свободнее трактует эту форму, нежели в более позднем своем произведении?

Действительно, по композиции ни одна ария в JP не повторяет другую: чтобы теснее связать вторую часть арии с третьей, Бах исключает повторение начального ригурнеля в репризе, частично ее изменяя (№ 11, 13 и др.); в других случаях он дает пространное изложение первой части и музыку ее внедряет во вторую, что создает впечатление ложной репризы, а сама реприза соответственно сокращается (№ 63); а то в свободной композиции более развивает вторую часть и благодаря непрерывному полифоническому сплетению голосов «размывает» грани формы (№ 19). Даже в упомянутой арии «*Es ist vollbracht*», по сути дела, нет репризы: она словно обрывается на полуслове — в заключительном *Adagio* всего 5 тактов!

Иная картина в МР. Здесь также встречаются арии с частично сокращенной или измененной репризой (например, № 41, 47, 51, 58), есть и более свободные построения (арии с хором — о них речь позже), но по крайней мере 6 строже придерживаются формы *d. c.* (№ 10, 12, 19, 61 и др.) Чем это объяснить?

Мне кажется, что, задумав МР как композицию, гораздо более сложную в целом, чем JP, Бах в отдельных номерах пытался быть проще, хотел нагляднее передать содержание: закругленность традиционной структуры *d. c.* представлялась ему доходчивее, нежели произвольно льющийся монолог. Присущ-

щее ему изумительное чувство архитектоники, вероятно, подсказало именно такое решение, и в форме d. c. он стремился сейчас высказаться концентрированное, лаконичнее. Поэтому в анализе строения арий можно ограничиться только МР, но то, что будет ниже сказано, имеет прямое отношение и к ЈР.

Стихотворный текст арии состоит обычно из двух неравных по строкам частей: первая короче второй. Основной тезис содержится в первой части и формулируется сразу же в начальной, «ключевой» фразе. Иногда это моральное изречение: «Терпение, когда меня жалят лживые языки» (№ 41), «Раскаяние разрывает грешное сердце» (№ 10). Иногда это обращение к самому себе: «Истекай кровью, дорогое сердце» (№ 12) или к людям: «Верните мне моего Иисуса» (№ 51). Иногда же начальная строка содержит сложную риторическую фигуру: «Если слезы на щеках моих помогут, о, возьми тогда мое сердце». Однако музыка первой части пространнее второй: обязательно наличие инструментального вступления, мотивы которого неуклонно проводятся и в сочетании с голосом обстоятельно разрабатываются. Поэтому в первой части по многу раз повторяются те же слова или фразы.

В основу второй части берется более развернутый текст, в котором раскрывается и обосновывается смысл начального изречения, обращения или восклицания, причем нередко оно начинается словом *Denk* («так как» — № 41, 75) или *Aber* («но» — № 61). Такое разделение функций частей логично подготавливает повторение ключевой фразы: спетая вторично, она словно подводит смысловый итог арии.

Не касаясь банальных метафор и присущего этим текстам чувствительно-сентиментального тона, надо все же признать, что с точки зрения риторики они составлены умело: есть тезис, его обоснование и подтверждение. Тем самым оправдывается схематизм формы d. c. Отказавшись от противопоставления по смыслу двух ее основных частей, что, напомним, свойственно трафаретной структуре d. c., Бах переводит внешний контраст во внутренний план — в музыкальную композицию, которую строит с поразительной изобретательностью.

Музыка его предельно выразительна, но не скажешь про нее, что она простая. Музыкальный образ, творимый Бахом, многозначен, что коренится в полифоническом складе его мышления, в его способности в единый фокус сводить разные грани жизненного процесса.

Это непосредственно относится к ариям. Хотя они предназначены прежде всего для пения, с вокальным голосом все время соревнуется голос (или голоса) солирующих инструментов, который закрепляется в предшествующем ариозо (если таковое имеется) и сохраняет ведущее значение на протяжении всей пьесы. Например: в № 10 — сопрано и две флейты, в № 47 — вокальный альт и скрипка, в № 19 — сопрано и два гобоя

д'амур, в № 70 — альт и два гобоя да каччъя и т. д. Оркестровка камерная — тем отчетливее выделяются солирующие голоса: то звучит струнный квартет вместе с continuo, партия которого часто осуществляет не только басовую поддержку, но и тематическую функцию; то даются деревянные духовые без струнных; в двух ариях (№ 41 и 66) имеется лишь гамба с continuo; в № 58 нет даже continuo: солируют сопрано и флейта, роль баса выполняют два гобоя да каччъя.

В начальном оркестровом ригурнеле, исходя из образного смысла ключевой фразы, содержится основной музыкальный тезис; в нем, как в зерне, заложено все, что будет далее произрастать в музыке арии; им же — в полном или сокращенном изложении — подытоживаются первая часть и вся ария в целом. Иногда в ригурнеле отчетливо прослеживаются два формообразующих мотива (в JP в шести ариях, в MP — в пяти) — в таком случае можно говорить о наличии предпосылок сонатной формы. При своем вступлении вокальный голос повторяет тему ригурнеля, иногда точно (№ 26, 29, 51), но чаще постепенно набирая силу, то «скелетируя», освобождая начальную тему от мелизмов (например, № 19, 47), то давая отрывки из нее (например, в № 41). Развитие образа достигается варьированным «произнесением» основных мотивов, переменным их соотношением в партиях инструментального и вокального голосов. У инструментов тема проводится рельефнее, артикуляция острее, сильно подчеркиваются синкопы и акценты. У вокалиста та же тема или образующие ее мотивы звучат мягче, лиричнее, кантилена делается более плавной. Если правильно исполняют баховскую арию, то порой даже создается впечатление, будто не инструменты сопровождают вокальный голос, а голос — инструменты. Но мягкость, плавность и лиричность вокального голоса смягчают рельеф инструментального рисунка.

Во второй, средней части арии соотношение меняется. Вспомним, что в ее тексте дается разработка или обоснование той мысли, которая тезисно изложена в первой части. Поэтому вторая часть обычно драматичнее первой. В ней нет повторов слов или фраз, как в начальной части (или, во всяком случае, их значительно меньше). Ораторское, декламационное начало берет верх над лиричным, кантиленным, и вокальный голос начинает главенствовать над инструментами. В его партии теперь больше мелизмов, интервальных скачков, синкоп, акцентов. И если в первой части связующую роль выполняла вокальная кантилена, то сейчас эта роль переходит к инструментам, что осуществляется путем *ostinato* ритмических фигур, фактурного единства, повтора мотивов из первой части и т. п. Солисты оркестра, правда, могут на время умолкнуть (см. № 12, 29), но неразрывность мотивной связи между первой и второй частями — несмотря на их внутреннюю контрастность — сохраняется. Это главное у Баха, в этом специфика его арий.



1

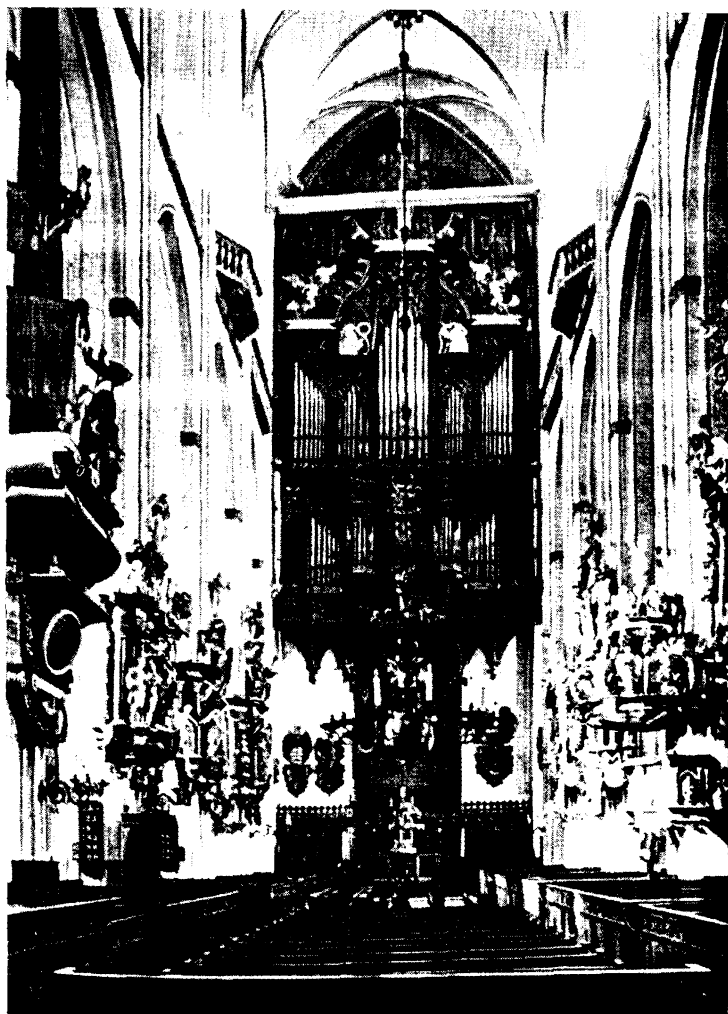


3

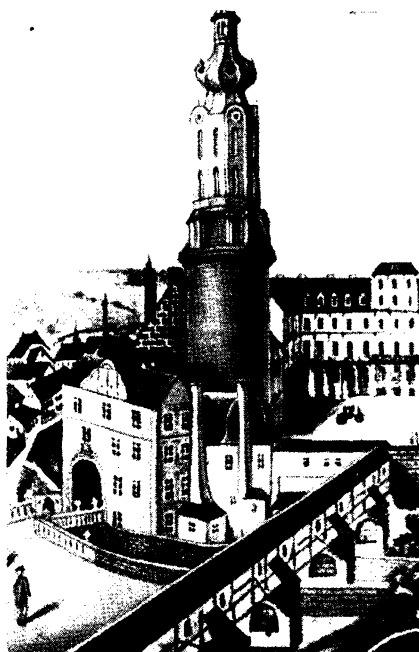
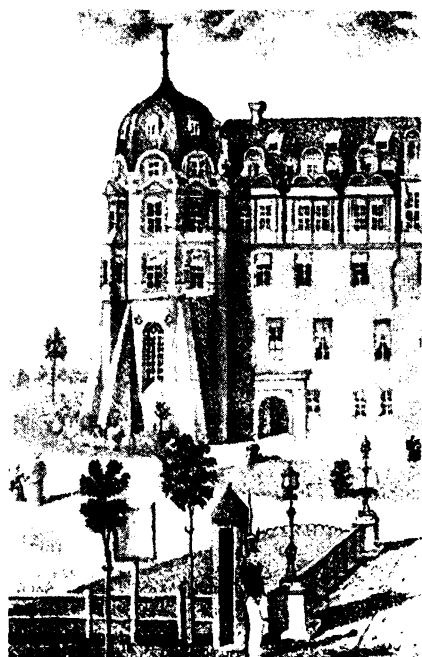
1 г. Эйзенах

2 Дом, где родился Бах (г. Эйзенах)

3 г. Люнебург



Зал, где Бах слушал Букстехуде (г. Любек)

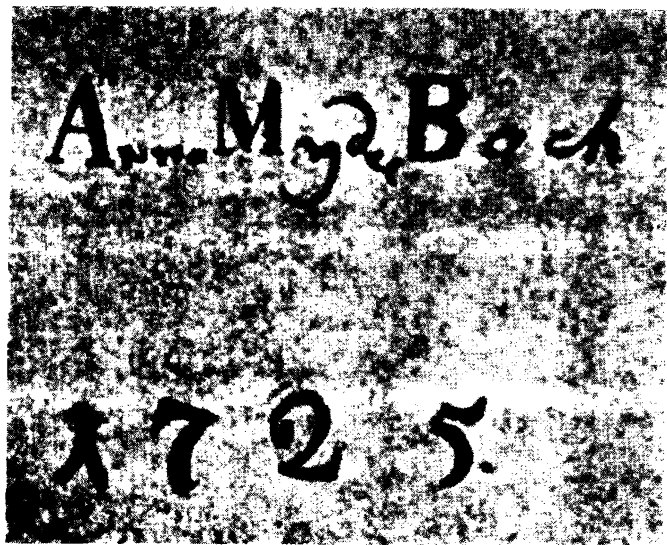


2

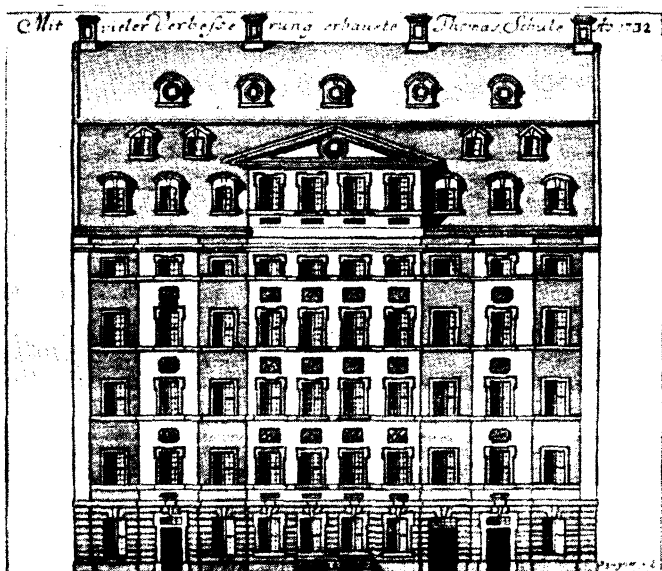


3

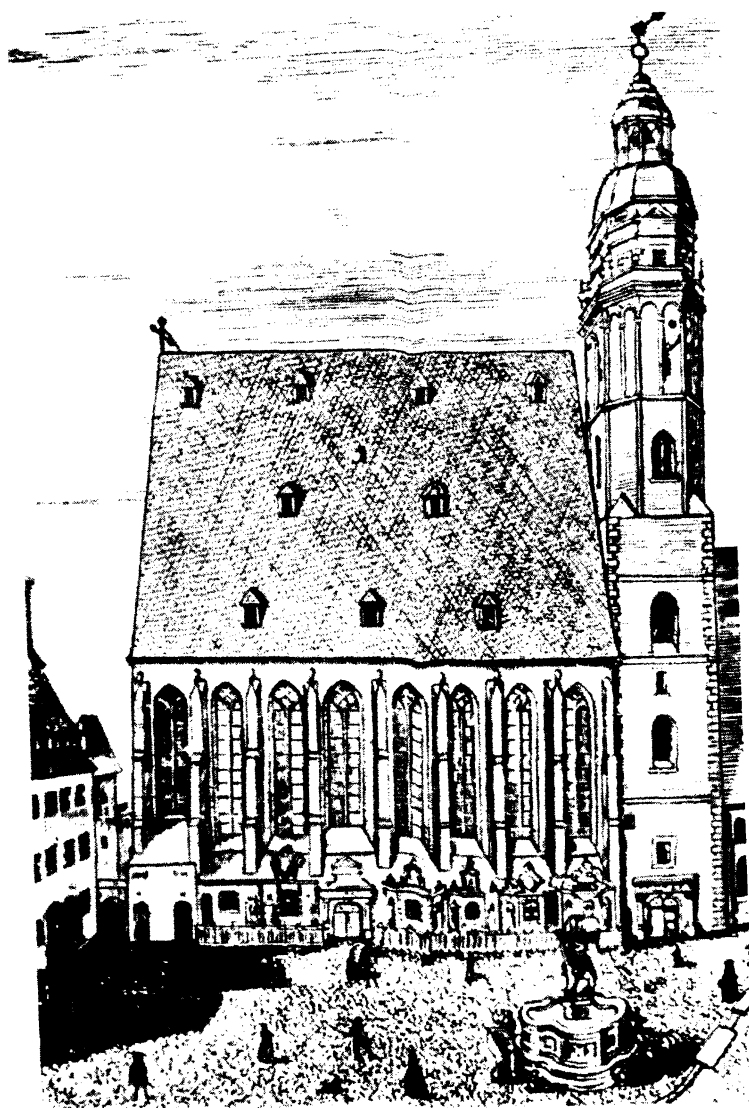
- 1 Дворец в г. Целле
- 2 Дворец в г. Веймаре
- 3 Дворец в г. Кётене



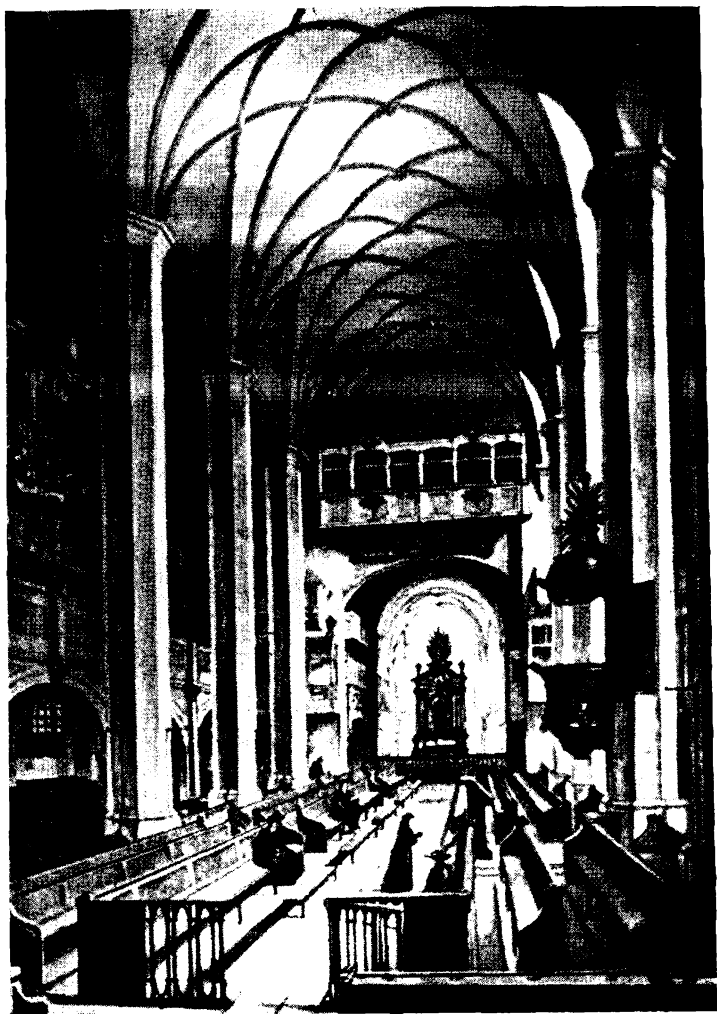
Заглавный лист «Книжечки Анны Магдалены Бах»
(автограф)



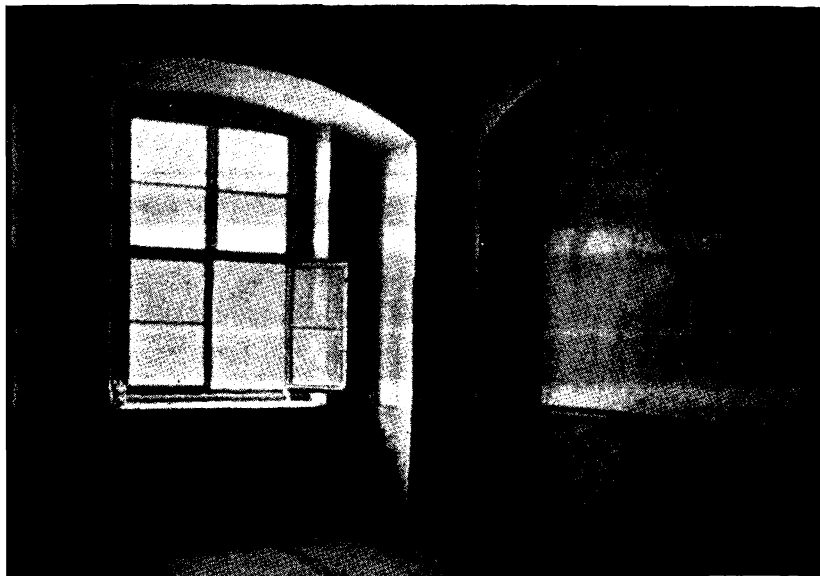
План, по которому в 1732 г. было перестроено здание
кантората св. Фомы



Церковь св. Фомы во времена Баха. Слева здание кантората



Зал церкви св. Фомы во времена Баха



«Комната для сочинения» в квартире Баха
(в здании кантората св. Фомы)



Лестница, ведущая в «комнату для сочинения»



Дюрер. Шествие на Голгофу (гравюра)

Passio Domini nostri
I. C. secundum Evangelistam Mattheum

Poesia per Dominum Hieronymum
Psalms Picander dicta

Musica di G. S. Bach

Prima Parte.

№ 5.

Sanctus.

26 April

2

44

123

五

13

2-1

9

3

10

三三三

ты) и

No. 4.

Csana!

Benedictus

My dear Sir,

27/05/2012

20

2

54

五

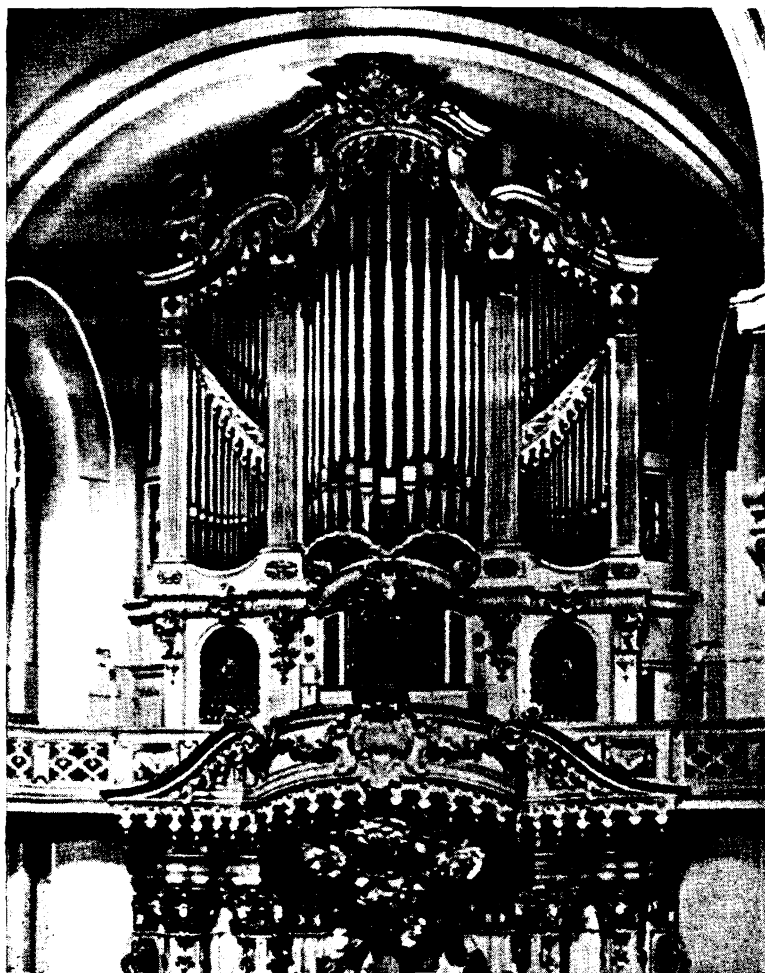
11

10

1994

3

3



Орган, построенный мастером Зильберманом,
в одной из дрезденских церквей

Каждая ария выражает определенные аффекты, то есть душевные движения, которые у Баха (равно как и у его предшественников) ассоциировались с внешним движением, с «интонационным жестом». Сейчас выделю три комплекса аффектов, воплощенных в МР (ими, естественно, никак не исчерпывается многообразие содержания других арий!).

Формирование первого комплекса обусловлено текстом речитативов № 6 и 8, где рассказывается, что женщина умащивала драгоценной водой голову Иисуса; возлияние разъясняется как символический акт приуготовления его к погребению. В следующих затем ариозо и ариях № 9, 10 (см. прим. 13 на с. 23), 12, 18 возникает ассоциативный ряд: ручьи слез («Tränenflüssen» — оплакивание Иисуса) — капают слезы («Tropfen meiner Zähren» — муки раскаяния) — истекает кровью измученное сердце («Blute nur, du liebes Herz») — сердце утопает¹ в слезах («Mein Herz in Tränen schwimmt»). То, что течет, капает, истекает, плывет, — рождает представление о мерном плеске волн, о покачивающейся глади воды; это в свою очередь граничит у Баха с выражением высшего покоя, блаженства; недаром в арии № 19 происходит перелом — словно внезапным светом озаряется заключительный каданс предшествующего ариозо, и вслед за до мажором звучит утвердительный, энергичный мотив инструментального ригурнеля арии соль мажор. Таков этот символически многозначный, но по приемам музыкальной выразительности единый комплекс. Сфера его воздействия распространяется и на отдаленные № 33 и 35, которыми замыкается первая часть МР; здесь подводится эмоциональный итог свершившейся несправедливости — пленению Иисуса; арка перебрасывается к ариозо и арии № 69—70, которые предваряют его смерть.

Другой комплекс исподволь подготавливается в теноровой арии № 41 с солирующей виолой да гамба в сопровождении continuo. Это размышление о молчании Иисуса на неправом суде: «Терпение, когда жалят лживые языки». В напряженном пунктирном ритме, которым пронизана вся ария, будто воспроизводятся уколы змеиного жала, партия голоса смягчает остроту рисунка.² Уколы, которым противопоставляется терпение, сменяются беспощадными ударами бича в исключительном по силе выражения ариозо № 60 — в предшествующем речитативе сказано, что Пилат отдал распоряжение бичевать³ и распять

¹ Дословно — плывет.

² В формообразовании арии существенна роль двух мотивов: один — ровными длительностями (см. первый такт ригурнеля) — олицетворяет «терпение», второй — пунктирный — «уколы». В партии вокального голоса разрабатывается по преимуществу первый мотив, у гамбы — второй.

³ Geißeln — бить, бичевать; Бах избирает второе значение слова, которое может быть нагляднее выражено музыкальными средствами, в частности равномерным, как удары бичом, пунктирным ритмом.

Иисуса. На тяжелой поступи выдержанных басов акцент пунктирного ритма выделяется жестко, неумолимо, альт поет: «Смилуйся, господи! Стоит здесь связанный спаситель». Музыкальный образ № 41 предваряет этот ритм; главная тема арии № 61 излагает его в трехчетвертном варианте. И наконец последний отблеск пунктирного *ostinato* как воплощения жестокости — Иисуса заставили нести крест на себе — дан в № 66 («Приди, сладостный крест»). Причем — важная деталь! — инструменталь-

33 ВИОЛА ДА ГАМБА МР № 41

33а АЛТ МР № 60

Er - barm' es Gott! hier steht der Hei - land an - ge -

СКР., АЛТЫ

33б СКРИЛКА МР № 61

33в ВИОЛА ДА ГАМБА МР № 66

ный ансамбль тот же, что и в № 41: солирующая гамба и континуо (прим. 33, 33а, б, в; ср. прим. 23 на стр. 56). Так возникает комплекс символически-изобразительного образа страдания, которым на далеком расстоянии объединяются разные номера «Страстей».

Особо следует остановиться на существенной роли в образной системе пассионов «аффекта смерти». Это сложный комплекс: им выражаются и предчувствие гибели, и час кончины, и похоронный ритуал. В МР к мотивным и метроритмическим ха-

рактистике присоединяется определенная ладотональная окраска: c-moll и близкие строи f-moll, g-moll.

Обратимся к ариозо № 25 — оно следует за речитативом, где сказано, что Иисус должен испытать чашу страданий до дна — до смертного часа (см. прим. 7 на с. 21; именно здесь появляется c-moll!). Скорбью проникнута партия тенора: «О боль! Дрожит измученное сердце»; в сопровождении continuo — «дрожь» шестнадцатых на повторяющемся звуке (паузы во время вступления хора). Казалось бы, пример звукописи. Но вслушаемся в ниспадение слигованных интервалов у деревянных духовых — рождается жалобный вздох, который дополняет и одновременно мерностью движения противостоит декламации тенора. Следовательно, звукопись не самоцель — она лишь способствует выражению аффекта (прим. 34).¹

34

ТЕНОР

MP № 25

O Schmerz! hier zittert das ge-quälte Herz

Pianissimo

Символика этого приема полнее раскроется при ознакомлении с другими произведениями Баха: оказывается, что там, где речь идет о смерти, он часто использует неартикулированные басы staccato, иначе говоря, движение, лишенное живого дыхания, что имеет место и в ариозо альты № 69: «О Голгофа, несчастная Голгофа!» Близится смерть, и мерно, неумолимо звучит остигатный бас виолончелей continuo. Многозначен смысл следующей арии (№ 70): в басах — неизменное staccato, у гобоев да качья — будто отзвуки погребального звона при восходящих вздохах надежды. Содержание усложняется с вступлением голоса: «Иисус протянул к нам руку» — надежда крепнет, но staccato басов сохраняется. Так в этой, одной из центральных арий МР создается нерасчленимый по своей семантике «контрапункт аффектов» (или, согласно немецкой терминологии, Gesamtaffekt). К тому же в арию вклиниваются реплики хора, что еще более выделяет ее среди других сольных номеров.

Еще в JP Бах включил арии с хором, тем самым подчеркнул их важное драматургическое значение.

¹ См. в аналогичной ситуации «дрожь» тридцатьвторых у скрипок в № 62 из JP; ср. там же — мертвенную неподвижность отрывистых басов ариозо № 31.

Вопрошающие реплики хора драматизируют содержание № 48, музыка которого вся в движении, в порыве: «Спешите, соблазненные души, на Голгофу», — поет бас. На кульминации вопросов хора движение трижды прерывается ферматой, отмечая три раздела арии, но третья часть начинается «ложной» репризой (собственно реприза наступает позже).¹

Свободнее, при сохранении очертаний традиционной схемы, построена ария № 60 «Мой дорогой спаситель» для баса и хора, которая следует в JP за словами Евангелиста: «Склонил голову и скончался». В медлительно-плавное течение музыки в духе колыбельной — вновь модификация образа «укачивания», покоя, блаженства! — включаются, «накладываясь» на партию солиста, восемь строф хорала, причем Бах изобретательно меняет контрапунктическое соотношение хорального напева (и его гармонизацию) с мелодией вокалиста и партией *continuo* (виолончели).

Найденное в JP Бах повторяет и развивает в МР. Здесь хорал включен в упомянутое выше ариозо № 25 для тенора «О, скорбы! Дрожит измученное сердце». Ариозо по размерам меньше только что разобранный арии из JP, поэтому содержит всего три строфы хорала, последняя свободно развита. Ариозо прерывается на доминанте и непосредственно вливается в арию *c-moll* с хором № 26 «Я хочу бодрствовать с моим Иисусом». Оба лирических размышления вызваны словами Иисуса в Гефсимании, перед его пленением, — отсюда, собственно, и начинаются его «страсти», то есть страдания: «Душа моя скорбит смертельно, побудьте здесь и бодрствуйте со мной». Большим смыслом наделен диалог солиста с хором в этой замечательной арии. Она открывается сигналом солирующего гобоя. Оркестровую тему, которая затем переходит к тенору, образуют два мотива: в первом — призыв к бодрствованию, его прообраз — трубная фанфара; второй мотив по смыслу отрицает первый — будто нет сил разжать веки, и дальше, в противовес солисту-

35

гобоя

МР № 26

35a

ХОР

So schla - fen un - sre Sün - den ein

¹ Под «ложной» я разумею у Баха такую репризу, в которой дана музыка, близкая к первой части арии, но на заключительный текст средней части; либо — что чаще — возвращение к начальным стихам дается на музыке несколько иной, чем это было в первой части, или не в основной тональности. Подобные случаи нередки в ариях Баха; см. в JP также № 60, 63, в МР № 58, 66.

тенору, хор поет *piano*, развивая второй мотив инструментального вступления: «Так засыпают наши грехи» (прим. 35, 35а). В средней части роль хора активизируется — он назидает, поучает. Возрастает его роль и в репризе, а партия солиста сокращается. Благодаря этому оказывается преодоленным схематизм d. c.¹

Своеобразна роль хора в арии № 36 для альты «Ах, увели моего Иисуса»: он словно поддерживает «дочь Сиона» в ее поисках, вопрошая: «Где твой друг?.. Возможно ли это?..» — и утешая: «Будем вместе его искать». Хор полифонически богато разработан, привнося своеобразие в строение арии.

Что же касается приема драматизации музыки путем вторжения хоровых реплик, примененного в арии № 48 из JP, то Бах трижды им воспользовался в МР: в вышеназванной альтовой арии № 70, в дуэте № 33, во вступительном хоре (об этих номерах подробно говорится при разборе общего строения МР).

В заключение, суммируя наблюдения над речитативом, ариозо и арией, можно так определить различие и взаимосвязь между ними.

Речитатив — замкнутый музыкальный отрывок на прозаический евангельский текст, состоящий из сцепленных музыкальных формул (микроструктур) и устремляющийся к центральному по смыслу месту текста — к эмфазису. Тональный план, развитие которого управляется партией *continuo*, служит той же цели. Эмфазис определяет строение речитатива, его каждый раз неповторимо своеобразную форму.

Ариозо — тот же речитатив, но на стихотворный текст и с оркестровым сопровождением, причем в сопровождении кристаллизуется мотив, или ритм, или тип фактуры и так же закрепляется тембр голоса солиста-вокалиста и инструменталиста, которые будут главенствовать в следующей арии². Поэтому ариозо тесно связано с арией и непосредственно переходит в нее³.

Ария — сложная замкнутая форма, использующая, но часто и преодолевающая схему d. c. В арии существенно взаимодействие солирующего вокального и инструментального голосов; их соотношение по-разному трактуется в двух основополагающих частях: первой и второй. Ариозо переводит в лирический план и усиливает напряженность центрального места предшествующего речитатива. Ария в ходе своего развития разряжает эту напряженность и поэтому обычно замыкает целую сцену, содержание которой было изложено в речитативе.

¹ Хор трижды вступает в первом разделе (2+2+4 такта), один раз в среднем (12 тактов) и дважды в репризе (2+12 тактов).

² Последнее замечание касается только МР: в двух ариозо JP солисты другие, нежели в следующих ариях.

³ В отношении ариозо и арии есть отдаленная аналогия с «малым циклом» прелюдии и фуги.

Есть два рода хоров в пассионах — *turbae* и так называемые «мадригальные» хоры, что означает: хоры на евангельские либо на стихотворные тексты. К числу мадригальных относятся вступительный и заключительный хоровые номера; в МР еще прибавляется хоральная фантазия № 35, помещенная в конце первой части, а также речитатив с хором № 77 на стихотворный текст, предвещающий последний хоровой номер «Страстей». Мадригальные хоры отличаются широтой и свободой развития — они будут разобраны позже. *Turbae* написаны преимущественно сжато, компактно, используют подвижные ритмы, энергичные мотивы, часто развиваются контрапунктически, иногда имитационно-полифонически (например, № 15 — канон, № 67 — fuga).¹ Поэтому в текстах много повторов отдельных слов и фраз.

Turbae дают как бы акцент в повествовании Евангелиста, это своего рода кавычки в его рассказе: здесь воспроизводится собирательная прямая речь «толп», то есть учеников или первосвященников, старейшин или стражников. *Turbae* обычно драматичны, ярко контрастируют с предшествующим и последующим эпизодами. Иногда они начинаются с внезапного *forte*, передавая ярость толпы, или, наоборот, напряжение возрастает к концу и резко обрывается, чтобы уступить место продолжению рассказа Евангелиста.² В таких случаях *turbae* заканчиваются на доминанте (см. в МР № 5, 14, 49, 62). В JP они чаще «вкрапливаются» в ход действия, что, естественно, обостряет драматизм. В МР и JP примерно одинаковое количество *turbae* (18 и соответственно 14). Если принять во внимание значительно большую длительность МР, то тем самым еще сильнее выявляется драматизм музыки JP. Лирическое же начало полнее сказывается в мадригальных хорах, число которых, как уже сказано, в МР удвоено по сравнению с JP (да и размеры их больше).

Заключительные номера в JP и в МР — это своего рода арии для хора. Речь в них идет о том, что в произведениях древней иконописи и в позднейшей живописи именовалось: «Положение во гроб». Характер данных номеров светло-печальный, мелодические линии плавно влекутся вниз («во гроб» — к земле!), фразы закругленные, напевные, отчетливо ощущается гомотонная структура; по складу своему они противоположны *turbae*. Характерно их строение — d. c., заключительный же хор JP из-за рефренных повторов приближается к форме рондо. В МР аналогичный номер предвращается речитативом с хором № 77, который выполняет функцию ариозо, подготавливая эффект заключительной хоровой «арии».

¹ Развернутая fuga в JP — № 38 (ср. № 42).

² В МР четырежды вслед за *turbae* звучат также хоралы (№ 16, 44, 55, 63).

В форме d. c. написан также вступительный хор JP. Устойчива поступь басов, мерно покачивается движение аккордовых фигураций (как колышание крыльев!); в плотную массу звучания словно вписан завуалированный графический рисунок распятия — креста (у флейт и гобоев); хор вступает на том же тематизме. Динамика накапливается длительным органичным пунктом (сначала на тонике, затем — короче — на доминанте); фактура делается еще плотнее — нагнетается звучание (взмах крыльев ширится!). Из возгласа баса, имитационно повторяемого другими хоровыми голосами, рождается вторая тема, в изгибах которой явственнее обрисовывается рисунок креста. Первую часть завершает проведение предшествующих мотивов. Их комплекс неуклонно повторяется оркестром в средней части, тогда как в хоровых голосах идет полифоническая разработка второй темы. Возникает еще одна волна этой разработки, тонально подводящая к репризе — к точному повторению первой части. В целом это мощно изваянная фреска, исполненная величия и драматизма.

В первоначальной редакции MP вместо вступительного хора был хорал.¹ Затем Пикандер предложил стихотворный текст, где воспроизвел образ «дочери Сиона». Она восклицает: «Помогите, сестры, мне оплакивать». — «Кого?» — вопрошает хор. — «Взгляните на жениха». — «Как?» — «Смотрите на него как на агнца».² Жалоба все время перебивается взволнованными восклицаниями хора.

Поэт предложил аналог к арии с хором № 36, которой начинается вторая часть MP. Но Бах совсем иначе трактовал вступительный номер, первоисточник его замысла — народные инсценировки пассионов: он дал не арию, а высокодраматичную, подлинно народную или, говоря нашим современным языком, массовую сцену, для передачи которой привлек два четырехголосных хора: один поет текст жалобы, другой — вопрошающие реплики. Под конец оба хора совместно оплакивают принесенного в жертву невинного агнца. Вместе с тем это неуклонное шествие, поступь которого в ритме сицилианы остигательно проводится оркестром. Образ внешнего движения дополняется графической символикой: в основной мелодии — сначала у флейт и гобоев — скрыто содержится рисунок креста (прим. 36; ноты, «изображающие» крест, отмечены звездочкой). Наконец над народной массой, охваченной печалью, состраданием, раскаянием, словно парит уверенная тема хорала «O Lamm Gottes unschuldig», в котором заключена квинтэссенция поучения «Страстей».³

¹ На слова „Jesum lass'ich nicht von mir“ («Я не расстанусь с Иисусом»).

² Агнец — символ невинной жертвы.

³ «О невинный агнец божий»; этот хорал часто пелся общиной на страстной неделе.

Строение вступительного номера трехчастно. В верхних голосах оркестрового ритуρνеля — хроматически усложненный мотив жалобы, содержащий «рисунок» креста; этот мотив позже подхватит и даст распевом хор I. Шаг басов отмеривается ровными длительностями *ostinato*, преимущественно на органном пункте. В шестом такте, будто преодолевая тяжесть, басы движутся вверх по шкале гаммы; этот ход и далее будет динамизировать музыкальное развитие. Ритуρνели (отыгрыши) играют совместно оркестры I и II, но жалобам хора I и акцентам вопрошающих реплик хора II аккомпанируют раздельно.



Первая часть наиболее обширная. При вторичном распеве начальных строк текста вступает девятый голос хора, интонирующий *cantus firmus* хорала. Оркестровый ритуρνель замыкает первую часть. В небольшой средней части учащаются реплики хора II, отрывисты слова хора I; словно колыхаясь, фразами *staccato* переключаются оркестры I и II. Подход к третьей части, как это наблюдается в некоторых баховских ариях, осуществлен «ложной» репризой. Звучность нарастает: хоры I и II поют то совместно, то в переключке, вместе играют оба оркестра. Допевается последняя строфа хорала («*Erbarm' dich unser*»), и начинается собственно реприза на «ключевые» поэтические строки; сжатая реприза приобретает синтетический характер.

МР — двуххорная композиция. Оба четырехголосных хора поют не только в № 1, но на протяжении всего произведения. Бах то объединяет их, давая единый восьмиголосный хор (№ 78), то противопоставляет в переключке (№ 43), подчас имитационной (№ 42, 67), то дает в унисон, усиливая мощь звучания (№ 54, 59), то пользуется ими раздельно в разных номерах, то сочетает воедино различные типы трактовки; например, в № 33 (вслед за дуэтом) есть и унисоны, и переключки, и совместное звучание обоих хоров.

В баховские времена хоралы принадлежали к достоянию народной музыки. Община пела их в церкви. И когда Бах включил эти напевы в «Страсти», он вернулся к старой традиции, которой авторы новых ораториальных пассионов уже пренебрегали: хоральная мелодия являлась как бы музыкальной цитатой, подтверждающей, разъясняющей содержание пассионов.

Интерес Баха к хоралу обусловлен не только его культовым назначением, но и тем, что напевы его в своих истоках восходят к немецкой народной песне, а частично и к чешской (гуситской), даже французской (гугенотской). Бах вернул народу обогащенными мелодии, которые некогда из светских были превращены в духовные, обогатил же их своим высокоразвитым полифоническим и гармоническим мышлением. Он не ограничивался общепринятой гармонизацией хоральных напевов, а свободно их обрабатывал и в пассионах дал их в сопровождении не органа, а оркестра.

Для «Страстей» он отобрал известные, популярные напевы, которые проводятся всегда у сопрано; знак ферматы обозначает конец строфы и требует не увеличения длительности, а цезуры; голоса хора дублируются оркестровыми голосами. Среди напевов есть и древние — асимметричные по строению и более поздние, двух- и трехчастные. Отбирал Бах также соответствующие по смыслу строфы текста (не обязательно первую). Короче говоря, он рассматривал хоралы не как чужеродные вставки, нарушающие течение музыки, а как органически им усвоенный и переработанный структурный элемент композиции.

В JP 11 хоралов (один вошел в арию № 60), в MP — 15 (один — в ариозо № 25 и по одному в № 1 и в хоральной фантазии № 35). Расстановка хоралов обусловлена драматургически-смысловыми соображениями, причем некоторые напевы повторяются по несколько раз. Такие повторы одинаковых мотивов или мелодий не случайны у Баха: они выполняют содержательную функцию. Функция эта двоякая: с одной стороны, посредством знакомой мелодии отчетливее подчеркиваются узловые моменты драмы, с другой — повторения скрепляют композицию методом окаймления (сущность данного метода разбирается в следующей главе). Проиллюстрируем сказанное на музыке MP. Из 15 включенных в партитуру хоралов мелодия одного из них повторяется пять раз, другого — три раза и третьего — два.

Хоралы № 21, 23, 53, 63, 72 основаны на мелодии духовной песни «O Haupt voll Blut und Wunden»,¹ впервые опубликованной в 1613 году. Но еще до того, в 1601 году, та же мелодия

¹ «О чело, окровавленное и раненое».

появилась в сборнике светских песен композитора Хасслера. Это довольно обычный путь для напевов протестантских хоралов: от светской песни к духовной. Бах любил данный напев и его потом использовал в «Рождественской оратории». Он повторяется в МР там, где заканчивается крупный раздел драмы, или там, где путем окаймления Бах хочет выделить определенные номера. В первый и второй раз тот же хорал стоит почти рядом, и после него начинается новый комплекс аффектов: отсюда, с Гефсимании, начинаются «страсти» в собственном значении слова, о чем уже говорилось в связи с ариозо № 25 и арией № 26. Хоралы № 53 и 63 окаймляют центральное место второй части — суд и приговор. № 72 следует сразу же за рассказом о смерти Иисуса.

Общую мелодию — «Herzliebster Jesus»¹ — имеют № 3, 25 и 55. Она старинного происхождения (следовательно, асимметрична), духовный текст принадлежит Херману. В первый раз хорал появляется после того, как Иисус говорит о предстоящей своей гибели. Во второй раз — в упомянутом ариозо № 25. В последний раз — в № 55, перед тем как Пилат спрашивает у толпы, требующей казни Иисуса: «Какое же зло сделал он?» Все три раза хорал говорит о невиновности Иисуса, то есть выражает главную идею пассионов — идею искупления.

Мелодия хорала в № 16 и 44 «O Welt, sieh' hier dein Le-ben»² — снова светского происхождения; ее автор — Генрих Изак (песня начиналась словами «Jnsbruck, ich muss dich lassen»³, была опубликована в 1560 г.). Драматургическая суть данной мелодии ясна: предшествующий хор задает вопрос, на который хорал отвечает. В первый раз смущенные ученики вопрошают Иисуса, кому же из них суждено предать его (№ 15), во второй — священнослужители, избив Иисуса, с издевкой спрашивают: «Пророки нам, кто ударил тебя?» (№ 44).

Итак, группа пяти хоралов служит в композиции МР разделению и выделению центральных моментов: скорби (№ 21, 23), суда (№ 53, 63) и смерти (№ 72). Группа трех хоралов выполняет идейную функцию: они подчеркивают тему безвинного страдальца. Группа двух хоралов фиксирует внимание на перипетиях драмы.

Нет возможности столь подробно останавливаться на роли других хоралов. Каждый раз назначение их индивидуально и столь же неповторимо индивидуальна их разработка. В напевы — за исключением одного случая, о котором будет сказано ниже, — Бах если и привносит, то незначительные изменения (преимущественно внутрислоговыми распевами усиливает выра-

¹ «Горячо любимый Иисус».

² «О мир, смотри — здесь твоя жизнь»; эта мелодия использована также в JP — № 15.

³ «Инсбрук, тебя покинуть должен я».

зительность). Но как свободно он дополняет и развивает контрапунктическими голосами литургические напевы и как трансформирует в зависимости от драматической ситуации образное содержание хорала! Для примера сравним хоральную «группу трех». В № 3 поначалу дана трактовка, близкая к традиционной. В № 25 мелодия начинается в «темной» тональности b-moll; контрапунктирующие голоса печально распевают. В совсем ином обличье предстает напев хорала в № 55. Перед ним отзвучало яростное фугато (хор I и II совместно forte). «Распи его!» — кричит разъяренная толпа, и начало той же мелодии приобретает словно растерянный, нерешительный отпечаток: в контрапункте к ней спускаются голоса альтов и теноров, навстречу им поднимаются басы, сгущаются хроматизмы.

Еще разительнее изменения, которые претерпевает в № 72 хорал из «группы пяти». Иисус умер, и вместо мажора та же мелодия теперь идет в минорном ладу — в a-moll фригийском, причем заканчивается она не утверждением, как ранее, а при сохранении того же интонационного хода будто недоуменным, печальным вопросом (разрешается в E-dur). Достигнуто это тонкой гармонизацией и плавным распевом (заполнением) ниспадающей в кадансе терции (прим. 37, 37а; приведена заключительная строфа хорала из № 21 и вариант № 72). Трансформацией хорала подытоживается важнейший раздел пассионов: «страсти», то есть страдания, кончились, осуществляется переход к сценам погребения — возникает картина «положения во гроб».

37

МР № 21

37а

МР № 72

Благодаря такому переосмыслению литургических напевов Бах органично включает хоралы в музыкальную ткань своих пассионов. Подобно ариям, они либо завершают определенную

сферу драматического действия, либо создают в ней акцент: повышают (или, наоборот, разряжают) выразительность аффекта, возникшего в результате рассказа Евангелиста.

АРХИТЕКТОНИКА ПАССИОНОВ БАХА

Были рассмотрены музыкально-формальные элементы баховских «Страстей». Отмечалось, что речитатив мелодизируется и находит разрешение в арии — в размышлении о произошедших событиях; хорал, напевы которого знакомы общине, привносит благочестивый оттенок в повествование и как напоминание о всем известном выполняет семантическую функцию; в речитатив, драматизируя его, включаются *turbae*; хоровые реплики иногда вторгаются в арии; нередко в мадригальные хоры проникает ариозно-мелодическое начало. Так Бах сближает эти разнородные элементы — речитатив, арию, хор, хорал, хотя не колеблет присущие им жанровые различия.

Продиктована ли их смена конструктивным музыкальным замыслом? Можно ли обнаружить чисто музыкальную логику в чередовании номеров партитуры? Объединены они лишь творческой манерой Баха или также общей архитектурной композицией?

На поставленные вопросы может быть только один ответ — утвердительный. Но разобраться в их существе не просто. Тем не менее ясно, что логика музыкального развития баховских пассионов не может быть полностью объяснена ходом евангельского рассказа, она имеет и свои, относительно имманентные закономерности. Ибо — повторяю еще раз — это не музыкальная драма в нашем понимании, не опера и не оратория, а свободная по строению лирико-драматическая фантазия, музыка которой вдохновлена эмоциональной реакцией композитора на трагические происшествя, воскрешенные его сознанием. Поэтому сюжетная канва разворачивается не всегда последовательно и часто перебивается отклонениями, комментариями, факты сопровождаются оценкой, моральными сентенциями, напоминанием о том, что было, и предвосхищением того, что должно свершиться. Подобная композиция говорит о многоплановости «Страстей».

Бах — полифонист в самом широком значении этого слова, иначе говоря, пользуясь выразительными возможностями контрапункта, он мыслит структурно-полифонически. Данное свойство его творческого метода приводит к тому, что музыкальное развитие пассионов протекает одновременно в нескольких «пластах». Их взаимодействие рождает «контрапункт» драматургических линий, которые разворачиваются, то чередуясь попеременно, так сказать, по «временной горизонтали», то совме-

щаются в 'заранее заданных опорных точках — по «вертикали». Динамика внешнего, событийного плана действия (речитатив, *turbae*) и внутреннего (арии, мадригальные хоры, хорал) предстает в сложном соотношении, где широкие ритмы волн подъема — спада, напряжения — разряда обусловливаются музыкально-архитектоническим замыслом композитора.

Прежде чем обратиться к изучению таких замыслов в JP и MP — они должны быть подвергнуты специальному анализу, — рассмотрим, как Бах связывает музыкой разнородные элементы и различные пласты действия пассионов и как он членит это действие, разъединяет сквозной поток и образные сферы своей лирико-драматической фантазии.¹

ВЗАИМОСВЯЗЬ И РАЗДЕЛЕНИЕ

Очевидна связь ариозо с последующей арией — причем не только образно-эмоциональная, но и мотивная, фактурная, тембровая. Наглядно проступает такая связь посредством оstinатного ритма в MP шесть раз, в JP — один (№ 61—62; ниже подробнее остановлюсь на этом примере). Случаи же мотивных перекличек были разобраны выше.

Иногда и в речитативе предвосхищаются ведущие мотивы арий. Так, мелизм из повествования Евангелиста о скорби Петра, отрекшегося от Иисуса («и плакал горько»), служит формообразующей основой для арии № 47 MP. Пример из JP: за плененным Иисусом последовал Петр, — свидетельствует Евангелист, — и восходящую мелодию речитатива развивает тема арии (прим. 38, 38а). Любопытен другой пример из JP. Расска-

38

ЕВАНГЕЛИСТ JP № 12

Si_mon Pet_rus a_ber fol_ge-te Je-su

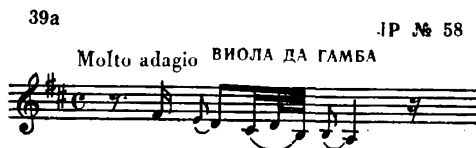
38а

ФЛЕЙТЫ JP № 13

зывается, что Пилат распорядился бичевать Иисуса: метроритмическую фигуру мелизма Евангелиста варьирует, минуя

¹ В авторской рукописи «Страстей» нет порядкового обозначения номеров; они были проставлены позже, т. е. в XIX веке, при подготовке партитуры к печати. Но деление на две части принадлежит Баху; первая исполнялась до проповеди, вторая — после. Ныне, в издании NBA, предложена новая нумерация (количество номеров в MP сведено к 68, в JP — к 40). Однако автор данной книги придерживается общепринятой нумерации.

ариозо, следующая затем ария № 32 (этот мелизм приведен в прим. 23 на с. 56). Еще пример (вновь из JP): «Свершилось», — сказал умирающий Иисус, — и слегка измененным проведением этой мелодии начинается ария, которая завершается точным ее повторением (прим. 39, 39а, б).



О чем говорят эти примеры? Они подтверждают свойственную Баху манеру мотивным (или метроритмическим) сцеплением скреплять музыкальную ткань произведения. Он для этого связал в МР речитатив с напевом хора при изложении центрального события пассионов — рассказа о смерти Иисуса. В JP Бах мелодию речитатива Евангелиста положил в основу арии «Es ist vollbracht», тогда как аналогичную фразу «...испустил дух» трактовал в МР как мотивное предвосхищение напева хора № 72, и ниспадающее интонационное движение еще более подчеркнул в заключительном кадансе.

Характерно, что и в том, и в другом случае о смерти говорится на выдохе при ниспадении интонации. Это и символический образ, и реалистический штрих в музыке Баха.

Он прибегает к мотивным скреплениям и на близких, и на дальних расстояниях; их назначение одновременно и конструктивное, и образно-смысловое. Например, если в речитативе с хором из МР № 77 (не на евангельский, а на стихотворный текст) встречается та же мелодическая фраза, так же нотированная, в той же тесситуре у баса, что и на словах Иисуса «душа моя скорбит смертельно», то это, конечно, не случайное совпадение. В № 24 Иисус предрекает то, что сбудется — свою смерть, и слово это вызывает у Баха представление о круто ниспадающем движении вниз, к земле; здесь же, в № 77, иносказательно воспроизводятся обряды положения во гроб (прим. 40, ср. с прим. 7 на с. 21). Заключает МР хор отпевания (№ 78), где содер-

жится «тема нисхождения», которая, оказывается, предвосхищена — вновь у баса — и в ариозо № 74 (прим. 41, ср. с прим. 5 на с. 20).

40

БАС

MP № 77

Nun ist der Herr zur Ruh' ge - bracht

41

БАС

MP № 74

Leichnam kommt zur Ruh'

В речитативе № 50 МР повествуется о том, как Иуда, раскаявшись в содеянном, бросил в храме плату за предательство — и потом удавился. «Первосвященники, взяв серебряники, сказали: непозволительно положить их в сокровищницу церковную, потому что это цена крови». Прямую речь Бах поручает краткому дуэту басов (прим. 42), музыка которого насыщена упорными, настойчивыми квартово-квинтовыми интонациями, четко артикулированными. Та же подчеркнуто акцентная манера, с императивными квартами и их обращениями, присуща арии № 51 (прим. 42а). Бас поет: «Верните мне моего Иисуса,

42

ДВА БАСА

MP № 50

42а

СКРИПКА.

MP № 51

блудный сын бросает к ногам вашим плату за убийство». Эти две фразы, причем *только* эти фразы и отдельные слова из них, неуклонно повторяются, что придает арии решительный, требовательный характер. Тут нет и намек на покаяние Иуды.¹ Наоборот, в музыке царит мажорный тон, утверждение жизни.

Обращает на себя внимание богатство штрихов у струнного квартета, блеск звучания. Так рождается из реплики первосвященников несколько неожиданная по своей трактовке

¹ О неверном толковании этой арии см. в сноске на с. 61; ср. также: Альберт Швейцер. Цит. книга, с. 484.

соль-мажорная ария, смысл которой — в противовес предательству утвердить неколебимость веры.

Одновременно возникает известная параллель к также соль-мажорной арии сопрано с гобоями д'амур № 19. Ею замыкается ряд номеров (№ 13—19), которые, по аналогии с живописью, можно условно объединить в сцену Тайной вечери — последней трапезы Иисуса с учениками. В музыке № 19 есть также упорство, решительность, и, хотя рисунок главной темы здесь иной, но есть нечто общее с № 51 в круговом, «куполообразном» строении мелодии: в № 51 — вогнутом, в № 19 — выпуклом; к тому же и тут и там устой во второй половине второго такта подчеркнут мелизмом — трелью.

Ария № 19 «Я хочу подарить тебе свое сердце» призвана эмоционально-образно подытожить наделенные большим теологическим смыслом слова Иисуса о причастии. Эти слова в речитативе № 17 Бах выделяет величавым торжественным тоном в $\frac{6}{4}$ (единственный раз в речитативах МР изменен четырехчетвертной размер!). «Нимб» струнных словно излучает свет, ширится, распространяется на все партии, в том числе continuo. Движение медлительно-плавное, четвертями и восьмыми, без мелизмов, поступенное.¹ Запоминается мелодическая фраза в сопровождении, которая далее, в ариозо № 18 и арии № 19, будет играть важную формообразующую роль. Вообще, заметим попутно, это едва ли не лучший речитатив в пассионах Баха.

Из трех нот, слигванных у струнных в «нимбе», возникает плавное покачивание сопровождения ариозо № 18. Полностью же слигванный мотив воспроизводится в начальном оркестровом ригурнеле арии (прим. 43; у сопрано в прим. 43а мелодическая линия «выпрямлена»). Подобным мотивно-вариационным приемом Бах семантически сближает эти три номера.



Выше отмечалось (см. стр. 65), что кадансом, будто устремленным к свету — к арии № 19, — Бах завершает сферу предшествующих лирических размышлений, охваченных комплексом

¹ См. отрывок из вокальной партии — прим. 24а на с. 56.

сложного аффекта «сострадания — слез — колыхания волн — блаженства». Данный аффект впервые выявлен в ариозо № 9 с характерным для него движением слигованных терций и секст и распространяется на ряд других номеров, как близлежащих, так и отдаленных.

На примере ранее проанализированных комплексов арий видно, как путем установления многосторонних связей — мотивных, метроритмических, фактурных и, само собой разумеется, тональных — Бах скрепляет композицию «Страстей». Взаимосвязь осуществляется прямая — между соседними номерами и косвенная — образно-смысловыми переключками, иногда перекидываются арки к более отдаленным номерам, что имеет место в первом из разобранных комплексов на стр. 65.

В баховских пассионах бывает, однако, и так, что повторяется не только мотив, или ритм, или отдельный прием, а целиком одна и та же музыка, которая звучит даже на разные тексты. Речь идет не о хоралах — их напевы Бах каждый раз по-новому гармонизирует, — а о *turbæ*. Их повторы, особенно в JP, вызывали немало недоумений. Не скрывал этого и Альберт Швейцер. Он писал: «Бросается в глаза повторение одинаковой хоровой музыки к различным евангельским текстам: кроме хора «Kreuzige» («Распи его»), в девяти хорах музыка повторяется: три раза дважды, и один раз трижды.¹ Эти повторения объясняются, может быть, желанием выразительнее передать дикие возгласы толпы немногими, все время возвращающимися темами. Правда, остается непонятным, почему полные достоинства требования первосвященников «Schreibe nicht: Juden König» («Не пиши: царь иудейский») — передаются той же легкомысленной музыкой, которая изображает насмешливые восклицания воинов «Sei gegrüßet, lieber Judenköniг» («Привет тебе, царь иудейский»). Возможно, что приблизительно то же структура обоих стихов побудила Баха дать им одинаковое музыкальное одяние; современному музыканту это может показаться странным».²

Это, действительно, должно было показаться странным тому, кто воспитан на музыкальной драме XIX века и склонен искать жизненно правдоподобные «дикие возгласы толпы» в пассионах Баха, которые решены в ином, условном ключе. Даже такой замечательный знаток его творчества, каким был Швейцер, не

¹ Швейцер не совсем прав в своих утверждениях: одни хоры повторяются точно, другие с вариантами, иногда существенными; музыка же одного хора воспроизведена не трижды, а четырежды. Вот их соотношения по номерам партитуры: 3-5-29-46; 23-25; 34-50; 36-44 („Kreuzige“); 38-42. Из 14 *turbæ* только две (№ 17 и 54) не имеют повторов.

² Альберт Швейцер. Цит. книга, с. 447.

смог избежать подобного соблазна.¹ Следующее поколение музыковедов уже с другой, конструктивной точки зрения сумело развеять данное недоумение (Г. Аберт, Фр. Сменд, Г. И. Мозер и др.).

Но, прежде чем объяснить появление таких повторов, обратимся еще раз к МР: здесь аналогичных хоров меньше, зато чаще повторяются мелодии хоралов. Лишь музыка и текст двух хоров идентичны — № 54 и 59 (как и в JP, «Распи его»). Можно обнаружить, однако, и другие «пары соответствий» между турбае, которые окаймляют кульминационный номер — скорбную арию о безгрешности страдальца, из любви к людям принявшего смерть, № 58 «Aus Liebe». Эта изумительная по чистоте своей музыка возвышена над бурей страстей, что подчеркнуто не только ее отрешенным характером, но и отсутствием continuo, то есть «земной», твердой опоры: отмечены редкой пластичностью сплетающиеся мелодические линии сопрано и солирующей флейты, им аккомпанируют два гобоя да каччья.

Вот мы и подошли к разрешению странной загадки: «пары соответствий», аналогичных или близких турбае, выполняют архитектоническую функцию — они будто плотным, все более суживающимся кольцом окружают центральный номер, окаймляют его. Показательно, что и в JP, и особенно в МР таким наиболее сильным звеном «сжатия кольца» служит хор «Распи его», которым знаменуется решение судьбы Иисуса. Конкретнее об этом будет сказано при раздельном анализе структур баховских пассионов.

Вместе с тем подобные круги окаймления способствуют созданию внутренних разделов в сквозном потоке музыки «Страстей». Еще в большей мере этому способствует расстановка хоральных мелодий. Здесь, как известно, также есть повторы: роль группы пяти, трех и двух хоралов была освещена в предшествующей главе. Подобные же группы, правда в меньшем количестве, имеются и в JP — три раза повторяется напев известного хорала «Jesu Kreuz, Pein und Tod» (№ 20, 56 и 60),² который часто пела община после исполнения пассионов; два раза «Herzliebster Jesu» (№ 7 и 27, мелодия хорала использована также в МР); два раза «Christus» (№ 21 и 65). Такие повторы призваны напомнить и подтвердить то, что сказано в речитативе; они вместе с тем являются дополнительным средством для скрепления композиции путем важных по смыслу перекрестных арок.

Например, если в МР почти рядом расставлены мелодии хорала из «группы пяти» — № 21 и 23, — а между ними находится лишь один речитативный эпизод, это означает, что Бах подго-

¹ Поэтому, замечу в скобках, именно анализ пассионов является более слабым, нежели анализы, содержащиеся в других главах труда Швейцера.

² «Крест, мука и смерть Иисуса».

тавливает новый важный раздел — сцену в Гефсимании (№ 24 — 32), где Иисус начал «скорбеть» и «тосковать» в предчувствии грядущей смерти. Причем — тонкая психологическая деталь! — в отличие от обычной своей практики Бах повторяет хорал в той же гармонизации, но вместо E-dur (в № 21) дает Es-dur (звучание хроматически понижается) и выключает из оркестра флейты: колорит становится сумрачнее, а ми-бемоль-мажорной тональностью подготавливается «смертная» сфера c-moll. Далее после полной глубокого значения фразы Иисуса (см. прим. 7) следует ариозо f-moll (прим. 34), которое прерывается на доминанте c-moll, и в арии с хором № 26 (прим. 35) утверждается эта тональность.

Другой показательный пример из МР — хорал № 72, принадлежащий к той же «группе пяти» (о нем раньше говорилось, см. прим. 37). Его функция двойная — подытоживающая и разделительная: скончался Иисус, осуществляется переход к заключительному разделу — сценам погребения.

Совершенно особый случай — хорал № 40 в JP.¹ Это, подобно «Aus Liebe», центр широких кругов окаймления. Но если в МР арией подчеркивалась мысль о смерти как искуплении, то в хорале JP получил выражение сложный образ: светлым лучом озарены первые две певучие строфы, дважды повторенные, но затем усиливается чувство страдания, сумрак сгущается. Там, в «Aus Liebe», мысль словно парит, возносится ввысь, здесь — будто тянется вниз под бременем тяжелой муки. Все в гармонизации хорала необычно: далеко отстранены басы от жалобно спускающихся верхних голосов, обильно применены внутрислоговые распевы (в слигованных нотах), наслаиваются ложные гармонические последовательности (см. предпоследний такт); хроматически тяжело поднимающимся басам идут навстречу неуклонно ниспадающие голоса альтов; тем более неожидан каданс I—V—I с пунктирным ритмом у теноров и синкопой, поддержанной скрипкой, у альтов. Непосредственное окружение хорала № 40 — две «пары соответствий», аналогичных по музыке *turbae*: № 36 g-moll=№ 44 fis-moll, № 38 F-dur=№ 42 E-dur. Нетрудно заметить, что тональность повторных хоров после того, как прозвучал ми-мажорный хорал, хроматически понизилась по сравнению с начальными *turbae*. Следовательно, кульминационный пункт является одновременно и разделительным, что подтверждается дальнейшим анализом общей структуры JP.

Разделительная функция присуща и некоторым ариям, а именно тем, которые заключают большую сцену или обобщают тезис, который Бах хочет подчеркнуть в рассказе Еванге-

¹ Использована мелодия „Durch dein Gefangnis“ («Благодаря твоей темнице мы обрели свободу»).

листа. Таковыми мне представляются следующие арии вместе с ариозо из МР: № 12 (кончилась сцена в Вифании, Иуда получает 30 серебряников за свое предательство); № 25—26 (неоднократно с разных ракурсов мною проанализированный центральный эпизод в Гефсимании); № 40—41 (в ответ на показания лжесвидетелей Иисус молчит); № 47 (конец сцены отречения Петра, итоговое значение арии подкрепляется хоралом № 48); № 57—58 (ария «Aus Liebe»); № 60—61 (заклучение сцены бичевания, но ее воздействие распространяется на арию № 66); № 69—70 (предвосхищение смерти Иисуса и одновременно «арка» к сценам погребения).

В JP ограничусь несколькими указаниями.

Тщательно выписывая штрихи, то есть приемы артикуляции, Бах, как правило, не обозначал характер движения и темп пьесы — это, по его убеждению, само собой определялось содержанием музыки, аффектом, который она выражала. Но в авторской партитуре JP есть четыре однотипных темповых указания: *Adagio* стоит у ариозо № 31 и связанной с ним арии № 32 «*Ergwäge*»¹ и *Molto Adagio* — у арии № 58 «*Es ist vollbracht*» (со средней частью *Vivace*; перед последними пятью тактами вновь *Adagio*). Басовая ария с хором № 60 «*Mein theurer Heiland*»² также снабжена пометкой *Adagio*. То же обозначение и в ариозо № 62, за которым следует сопрановая ария «*Zerfliesse*»³ № 63. Очевидно, Бах придавал этим ариям большое значение, коль скоро так выделил их.

Действительно, перед пространно развитыми ариозо «*Be-trachte*» и арией «*Ergwäge*» (ариозо поет бас, арию — тенор, солируют две виолы д'амур) рассказывается, что толпа потребовала освобождения разбойника Вараввы и осуждения Иисуса, а Пилат отдал распоряжение его бичевать; с огромным душевным волнением об этом повествует Евангелист (см. прим. 23 на стр. 56). Волна эмоционального возбуждения будто умиряется и разрешается в арии; тем самым она отделяет предшествующее изложение от последующего.

Другое дело ария «*Es ist vollbracht*» — она не столько завершает, сколько открывает новый раздел. Иисус умирает. Интонация его предсмертного возгласа «Свершилось!» положена в основу этой арии. Затем, почти без перерыва, идут еще две арии, последняя предварена ариозо: о свершившемся предаются лирическим размышлениям, — каждый по-своему, — альт (№ 58), бас (№ 60), тенор (№ 62), сопрано (№ 63). И, подобно № 32, сопрановая ария выполняет функцию разделения: в действии пассионов начинается новая «сцена».

¹ «Подумай (размысли) о его окровавленной спине. . .»

² «Мой дорогой спаситель».

³ «Разлейся, мое сердце, потоками слез».

Значительна в данном отношении роль речитативов или — точнее — вступительного аккорда, либо начального тонального движения *continuo*. Этот вопрос требует специального разъяснения.

Речитатив *secco* к XVIII веку прочно утвердился в опере, кантате, оратории. Были выработаны определенные трафареты в его употреблении. Не прошел мимо них и Бах. В частности, — а сейчас это более всего нас интересует, — установилась традиция начинать речитатив секстаккордом в партии *continuo* (на чембало или органе). По назначению своему речитатив передает действие или рассказ о действии и призван быть звеном между предшествующим музыкальным номером и последующим. Поэтому важно, как его начать, каким аккордом: он может тонально связать эти номера, но может и разъединить их. Оперная практика, под воздействием которой находились и кантата, и оратория, была столь цепкой, что речитативные трафареты сохранились вплоть до XIX века. Раскроем оперные клавиры Моцарта: в них найдем те же приемы, о которых будем сейчас говорить на примере Баха.

Возможны три вида «начал» речитатива.

Чаще всего встречается секстаккорд (реже — трезвучие в основном виде) тональности предшествующего номера. Смысл такого перехода ясен: действие продолжается, функция речитатива связывающая. Я называю этот вид тоническим и сокращенно обозначаю его начальной буквой «Т». К этому же виду примыкает доминантовый переход.

Бывает нередко терцовое соотношение. Например, в МР после вступительного хора *e-moll* речитатив № 2 открывается секстаккордом *G-dur*.¹ Тональная близость тем более — если, как здесь, речь идет о параллельной тональности, — способствует связи соседних номеров. Однако, в отличие от «Т», это не непосредственный, а спокойный, плавный переход: он сближает номера и одновременно их разъединяет. Данный вид наделяю условным обозначением «Тр».

Разделительная функция явно проступает в тех случаях, когда начало речитатива нарушает тональное движение сдвигом на секунду — вверх или вниз, безразлично. Например, в МР после № 3, хорала из «группы трех» *H-dur*, речитатив начинается секстаккордом *A-dur*. Такой переход призван отделить происходящее от предшествующего; секундовое соотношение настораживает внимание в ожидании новых событий. Я обозначаю этот вид буквой «С».

Еще резче разъединяются соседние номера посредством уменьшенного септаккорда (далее сокращенно — ум. 7). Это

¹ В МР соответственно *g-moll* — *c-moll*: доминантовым соотношением более скромный по размеру вступительный хор теснее связывается с речитативом, нежели в МР. Это понятно: начальный речитатив МР сразу вводит в драматическую атмосферу, начинается рассказом о пленении Иисуса.

сильно действующее средство драматического напряжения используется Бахом редко, только в исключительных ситуациях.

На миг прерву ход мысли.

Почему я так подробно говорю об этих «началах»? Для того, чтобы предостеречь от преувеличений роли имманентно музыкальных закономерностей в строении баховских пассионов, как это делают некоторые зарубежные исследователи (В. Веркер, отчасти Г. И. Мозер и др.). Прежде был неверный уклон в трактовке «Страстей» с позиций музыкальной драмы XIX века, ныне появилась другая крайность в одностороннем их освещении с формально-логической стороны. Однако изучение музыкальной архитектуры пассионов будет плодотворным лишь при условии, если мы не будем пренебрегать главным: это *драматизированный* рассказ о трагических происшествиях, изложенных в Евангелии, хотя и сильно *лирически* окрашенный. Бах не забывал о том, что он должен передать действие, а не только размышления о нем. Действие же, будь то в опере или оратории, тяготеет к зрелищному, наглядному изображению, приемы показа которого подчас вступают в противоречие с логикой чисто музыкального развития. Разумеется, у Баха логичность построения сильно выражена, что так отличает его «Страсти» от современных ему ораторий на евангельский сюжет. Но и у него далеко не все поддается объяснению с точки зрения имманентно музыкального развития.

Надо учесть и другое: Бах строил свой собор из звуков, если позволено так метафорически назвать его пассионы, на основе не одного конструктивного каркаса, а многих. В своем сложном, «контрапунктическом» сплетении разные каркасы, создававшие множественность опор, поддерживали громаду звуков, связывали и разобщали, расставляли акценты, сквозной поток музыки. Коль скоро действие излагалось в речитативе, то и данный «каркас», при всем своем спонтанном, неповторимо индивидуальном выражении, должен был служить той же цели связи или разобщения. Эту функцию выполняют начальные аккорды. И чем активнее надо было подчеркнуть аффект сцены, тем сильнее «взрывалось» начало речитатива.

В JP 31 раз вступает Евангелист (9 в первой части, 22 — во второй); в MP — 34 (соответственно: 15+19). Вступления распределяются следующим образом:¹

JP	MP
T — 17	T — 8
Tr — 7	Tr — 14
C — 6	C — 10
ум. 7 — 1	ум. 7 — 2

¹ В группу T включены немногочисленные доминантовые вступления и еще более редкие субдоминантовые.

Сравнение приведенных цифр поучительно. Почему в JP непосредственных переходов (группа Т) значительно больше — причем произведение меньше по объему, — чем в МР? Потому, что весь строй JP драматичнее и концентрированность событий сильнее выражена — их следовало больше объединять, нежели разъединять, дабы не дробить целое; самые же главные происшествия ярко выделены группой С и ум. 7. В МР обращает внимание обилие плавных переходов (группа Тр), что объясняется более лиричным складом произведения. Но и тут достаточно полно выявлены разделения.

Последовательно рассмотрим их. Это поможет дальнейшему анализу структур пассионов. Начнем с JP.

Первый секундовый раздел устанавливается речитативом № 8. Пришли воины, чтобы взять Иисуса. Звучит один из любимых Бахом хоралов «Herzliebster Jesu» (№ 7). Далее следует рассказ о том, как вяжут и уводят Иисуса. Поэтому введен переход С: начинается выражение другого аффекта.

Два С (№ 30¹ и 33) окаймляют один из центральных лирических эпизодов всей композиции — ариозо № 31 и арию «Eg-wäge» № 32, что подтверждает высказанные ранее соображения о роли этой арии в JP.

Отмечался кульминационный пункт драматургии JP — хорал № 40. За ним следует разобщающий краткий речитатив № 41 с turba «Распи его!».

Иисус будет распят. Его ведут на Голгофу. Об этом иносказательно говорится в басовой арии с хором № 48, которой замыкается предшествующий эпизод. В разобщающем речитативе № 49 сообщается о том, что происходит на Голгофе.

Круги окаймления центрального хорала № 40 завершаются хоралом E-dur № 52. Далее рассказывается, что стражники делают между собой одежду Иисуса. В теологии этому месту придается особое значение. Поэтому перед turba стражников в речитативе обозначен переход С.

Самый острый переход — посредством ум. 7 — дан в речитативе № 64, где начинаются сцены «положения во гроб». Этому предшествует широко развитый «блок» арий, соединенных краткими фразами Евангелиста: в лирических размышлениях многосторонне подытоживаются свершившиеся события. «Разрывом» речитатива подтверждается завершающая роль арии «Zerfließe» № 63 (см. стр. 84).

Теперь присмотримся к тому, каково назначение десяти «разделительных» речитативов в МР.

После хорала № 3 из «группы трех» возникает перелом: первосвященники решили взять Иисуса хитростью и убить. Речитатив № 4 секундовым соотношением подчеркивает перелом.

¹ Предшествующая turba (turba — ед. ч. от turbae) прерывается на A-dur; речитатив через V_{5b} модулирует в g-moll.

Арией № 10 завершаются сцены в Вифании. Речитатив начинается аккордом С: Иуда пошел предавать Иисуса.

Говорилось выше о значении хорала № 23 (из «группы пяти»), музыка которого «сумрачнее» аналогичного хорала № 21. Этот хорал предваряет комплекс сцен в Гефсимании. Речитатив № 24 отделяет Тайную вечерю от сцен в Гефсимании, где тосковал и скорбел Иисус.

В середине этого комплекса речитативы № 27 и 30 дважды разрывают течение музыки. Первый раз — дабы выделить известную фразу «Да минует меня чаша сия»; второй — чтобы развить ее. Разрывы, осуществляемые вступлениями речитативов, усиливают эмоциональное напряжение этих сцен. Они заключаются старинным хоралом № 31, гармонизация которого отмечена удивительным богатством в выражении аффекта страдания.¹ В следующем речитативе № 32 рассказывается о пленении Иисуса.

Завершается эпизод пленения после большого номера № 33 — дуэта с хором, — что акцентируется секундовым соотношением речитатива № 34. Далее идет пространная хоральная фантазия № 35, которая включает первую часть МР.

Во второй части резким разрывом — ум. 7 — выделен эпизод раскаяния и самоубийства Иуды в речитативе № 50, что обобщается в разобранной мной соль-мажорной арии № 51 (с. 79).

Следующее разделение возникает в драматичный момент: толпа требует освободить Варавву и распять Иисуса. Об этом сообщается в речитативе № 54, который окаймлен двумя хорами: № 53 из «группы пяти» и № 55 из «группы двух».

Мы вплотную приблизились к центру главного окаймления — к арии «Aus Liebe». После нее — новый острый разрыв посредством ум. 7 в кратком речитативе № 59 с повторной *turba* «Распи его!». Так еще более подчеркивается кульминация: словно внезапным рывком спускаемся с небес на землю...

Конец эпизода бичевания, вслед за ариозо и арией № 60—61, акцентируется вступлением С речитатива № 62: возникает сцена глумления над Иисусом, которая подытоживается хоралом № 63, также примечательным по гармонизации. И опять новым разделением речитатив № 64 открывает шествие на Голгофу. После ариозо и басовой арии № 65—66 («Приди, сладкий крест») — опять разрыв: в речитативе повествуется о приходе на Голгофу и распятии Иисуса. Естественно, нагромождение секундовых разделений заостряет напряженность драматической ситуации.

Мы исследовали разные «каркасы», на которых зиждется архитектоника баховских пассионов. Каждый из них выполняет

¹ Мелодия светского происхождения, заимствована из французского сборника Аттенъяна 1529 г.; ее пели гуситы.

определенное назначение, но не является исчерпывающим, как не является таковым и принцип разделения путем тональных сдвигов во вступлениях речи Евангелиста. Был только мельком затронут вопрос о другом важном «каркасе», который представлен модуляционным планом, — об этом речь впереди.

До сих пор с разных аспектов рассматривались отдельные элементы «Страстей», приемы архитектурной связи и разобщения. Попробуем дать общий анализ композиционных структур JP и MP, отвлекаясь от частностей. Возможно, по ходу анализа возникнут повторы с ранее изложенными характеристиками и наблюдениями; не буду их специально оговаривать. Следует, однако, сделать последнее предварительное замечание.

Тому, кто изучает баховские пассионы, необходимо знать, что в MP воспроизведен (помимо стихотворных строф в ариях, ариозо, мадригальных хорах и хоралах) текст глав 26 и 27 Евангелия по Матфею, которые содержат 141 стих. В JP (с той же оговоркой) — главы 18 и 19 «по Иоанну», имеющие 82 стиха. В первую часть MP вошли сцены (их обозначение условно), которых нет в JP: тайного сговора первосвященников, в Вифании, Тайной вечери, в Гефсимании. Действие JP начинается с пленения Иисуса, то есть приходится на конец первой части MP (№ 32). Для усиления драматизма Бах ввел в JP два эпизода из Евангелия по Матфею. Первый — в конце речитатива № 18: пропел петух, и отрекшийся от Иисуса Петр, «выйдя вон, плакал горько», что закрепляется выражением страстного аффекта угрызений совести в арии № 19 «Ach, mein Sinn». Второй эпизод — рассказ, как после смерти Иисуса «разодралась завеса в храме... земля потряслась... гробы разверзлись» (речитатив № 61). Наконец надо учесть, что обрядные сцены погребения музыкально шире развиты в MP, нежели в JP, где они излагаются преимущественно речитативом (№ 64 и 66), разделенным хоралом из «группы двух» (№ 65). После «хора отпевания» (№ 67) JP завершаются традиционным хоралом.

Сравнение основы, заложенной в евангельском тексте, подтверждает, что в MP многообразнее отражены жизненные явления, тогда как в JP концентрированнее передан драматизм.

СТРОЕНИЕ JP

«Страсти» обрамлены двумя мадригальными хорами: вступительным (№ 1) g-moll и заключительным (№ 67) c-moll, своего рода хоровой арией d. c. Произведение заканчивается литургически: традиционным на страстной неделе хоралом № 68 Es-dur.

Для определения общего строения композиции в качестве первоначального модуса изберем сюжетное развитие. Исходя

из него, можно разграничить шесть больших разделов, которым будут даны условные названия.¹

Первый раздел — от № 2 (речитатив) до № 11 (ария «Von der Stricken»): предательство и пленение. Тональное движение, отправляясь от вступительного хора, выдерживается преимущественно в сфере g-moll, завершается d-moll. Аналогичные турбае воинов № 3 и 5 — они ищут Иисуса Назорея — окаямляют его слова: «Это я». Вторичное признание Иисуса выделяется хоралом № 7 (на мелодию «Herzliebster Jesu»). Тональным сдвигом речитатив № 8 подчеркивает драматический момент: Петр, выхватив меч, отсек рабу первосвященника правое ухо. Звучит другой хорал (№ 9), подтверждающий: да сбудется воля твоя. Устанавливается d-moll. Ария № 11 «Von der Stricken» подытоживает весь раздел. Ее начальный мотив схож с аналогичным мотивом арии № 58 «Es ist vollbracht». Случайное ли это совпадение? Наверное, нет. Там, в № 58, «все свершилось», здесь, в № 11, — предвосхищение того, что должно свершиться. Скрепляя композицию, Бах возводит такие арки.

Второй раздел — от № 12 (речитатив) до № 20 (хорал из «группы трех»): отречение Петра. Правда, здесь рассказывается и о том, как отвели Иисуса на первоначальный допрос к первосвященникам (сначала к Анне, потом к Каифе): это отмечается дважды повторенным хоралом № 15. Однако в центре стоит именно отречение, которое Бах усилил частичным заимствованием текста из Евангелия по Матфею и включением арии № 19 «Ach, mein Sinn». Начало всего раздела непосредственно связано с предыдущим: краткая информация речитатива № 12 — Петр сопровождает плененного Иисуса — вызывает отклик в арии № 13 «Ich folge dir» («Следую за тобой»). Вероятно, также не случайно Бах укрепляет арку, на которую было обращено внимание выше: композиционно аналогичен «блок» арий № 11 d-moll — № 13 B-dur и арий № 58 h-moll — № 60 D-dur; в оба «блока» вклиниваются очень краткие речитативы, и в обоих минору соответствует параллельный мажор. Речитатив № 14 модулирует в сферу A-dur, которая закрепляется упомянутым выше хоралом № 15: он служит, следовательно, водоразделом. Музыкальное развитие устремляется к заключению речитатива № 18 (слова «и плакал горько» выделены Adagio) и достигает кульминации в арии «Ach, mein Sinn» fis-moll. Хорал № 20 из «группы трех» наделен большим смысловым значением; он замыкает первую часть JP возвращением в A-dur (начинается в fis-moll).

¹ Здесь, как и дальше, в установлении границ разделов и принципов архитектоники пассионов каждый исследователь дает поправки и уточнения. Это относится также к МР. Минуя полемику и соответствующие ссылки, буду излагать свои соображения наряду с наблюдениями других исследователей, прежде всего Аберта, Сменда, Мозера; на роль тонального плана впервые обратил внимание Хауптман (см. его сб. „Opuscula“, 1874, статья 1856 г.).

Границы последующих разделов еще подвижнее из-за нарастания драматизма. Сначала их вкратце обозначу.

Третий раздел — от № 21 (хорал) до № 32 (ария «Ergwäge»): суд, бичевание.

Четвертый раздел — от № 33 (речитатив) до № 52 (хорал): осуждение, шествие на Голгофу, распятие.

Пятый раздел — от № 53 (речитатив) до № 63 (ария «Zerfliesse»): смерть, прощание.

Шестой раздел — от № 64 (речитатив) до № 68 (хорал): «положение во гроб».

Хорал № 21, открывающий вторую часть пассионов, идет в а-moll фригийском и кадансирует в E-dur. Тем самым устанавливается связь, с одной стороны, с ля-мажорным заключением первой части, а с другой — с центром окаймления, ми-мажорным хоралом № 40. Завершает же «Страсти» хорал № 68 Es-dur, который находится в острейшем тональном соотношении с хорами № 21 и № 40 — тритоновым (Es—a) и секундовым (Es — E). Несколько задержимся на этом вопросе.

Вторая редакция JP открывалась хоральной фантазией Es-dur;¹ позже она была заменена нынешним вступительным хором g-moll. Заключением служила также хоральная фантазия, которую Бах перенес сюда из духовной кантаты № 23,² где она была в g-moll. Транспонировал ли он эту хоральную фантазию или оставил в той же тональности, неизвестно. Во всяком случае, Es-dur с его сферой воздействия во всех редакциях JP сохранял важное значение (в Es-dur — ариозо № 31 и хорал № 52, замыкающий звенья окаймления; существенно значение c-moll, f-moll, B-dur и т. д.). Нетронутой оставалась и сфера A-dur — E-dur (с примыкающими тональностями a-moll, fis-moll, D-dur и т. д.). Правда, трудно говорить о сознательно проведенном противоборстве двух тональных сфер, что имеет место в МР, тем не менее ощущаются различия в направленности движения в сторону бемолей или диэзов.

В третьем разделе выделены три момента. Первый — начало судилища в претории и выдача Иисуса толпе («бичевание») — композиционно выявлен повтором близких по музыке турбае № 23 и 25.³ В вокальные голоса включен оборот, который потом будет инкрустирован в другие парные турбае (№ 34—50, 38—42) и станет формообразующим как графическое изображение креста в «паре соответствий» хоров № 36 и 42 — «Распни его!».⁴ Второй момент связан с содержанием речитативов № 26

¹ Она потом перешла в МР — транспонирована в E-dur и заключает первую часть (№ 35).

² „Du wahrer Gott und Davids Sohn“.

³ Хор № 25 короче, проведен более сжато.

⁴ Пробраз этого мотива содержится в исполненных мукой задержаниях деревянных духовых из оркестрового вступления № 1.

и 28: это первая беседа Иисуса с Пилатом, который покорен величием его духа. Дважды повторенный хорал № 27 (мелодия «Herzliebster Jesu») подчеркивает значительность беседы. Речитатив № 28 с подключенной к нему turba (вариант № 3, 5 и 46) подводит к третьему акценту: толпа требует выдачи Иисуса, и Пилат «велел бить его» (речитатив № 30). Возникает длительное лирическое размышление в ариозо и арии «Erwäge». Их исключительное драматургическое положение подчеркнуто «разрывами», которые осуществляют начальными аккордами речитативы № 30 и 33. Тональное движение всего раздела отдалается в сферу бемолей: несколько раз сопоставляет а — d и затем через g модулирует в Es-dur (ариозо № 31) и c-moll (ария № 32).

Четвертый раздел — драматическая кульминация, где круги окаймления устремлены к центру — к хоралу № 40. Словно вздымаются все нарастающие волны ярости толпы. Главенствует хоровая стихия. Turbae изобретательно полифонически разработаны (фуги: 38=42). По сюжету, до хорала № 40, Пилат искал, как ему отпустить Иисуса. Но вслед за рубежом, отмечаемым этим хором, Пилат уже не в силах освободить Иисуса; в речитативе № 47 сказано: «...Он предал его им на распятие». В арии № 48 баса с хором иносказательно передается шествие на Голгофу. Казалось бы, начинается новый раздел. Однако turba № 50 дает последнее звено окаймления, которое подытоживается хоралом № 52 Es-dur. Таким образом, сюжетное развитие не совпадает полностью с музыкальным.

Приводимая ниже таблица призвана пояснить строение этого большого раздела (в скобках вкратце излагается содержание речитатива, следующего за данным номером).

Архитектонический центр — хорал № 40 — окружен четырьмя перекрестными «парами соответствий» turbae, то есть восемью хорами, каждая пара которых основывается на той же музыке. Начальное звено окаймления частично захватывает предшествующий раздел; это № 29=46 (напоминаю, что их музыка аналогична также № 3=5). Следующее звено своим конечным упором вторгается в сцены, повествующие о Голгофе; это № 34=50. Далее круги окаймления все более сжимаются. Таковы turbae № 36=44, где идентичны не только музыка, но и текст: «Распи его!» Наконец, плотно окаймляют центральный хорал два наиболее полифонически развитых хора № 38=42.

29. Хор: d — A

30. Речитатив

31. Ариозо „Betrachte“

32. Ария „Erwäge“

33. Речитатив начинается «разрывом»: отделяет четвертую сцену от предшествующей, содержит краткий рассказ об издевательствах стражников над Иисусом, реплики которых даны в следующей turba. Модуляция: D—G—B.

34. Хор: F (вновь краткий речитатив: толпа требует освободить Варавву, распять Иисуса)

36. Хор «Распни»: ¹ g (еще более краткий речитатив Пилата: «Не вижу вины на нем»)

38. Хор: F

39. Речитатив содержит весомые в теологическом смысле слова и сильно модулирует, подготавливая центр окаймления: g—d—a—G=e—h—fis—cis—E

40. Хорал: E-dur (совсем краткий речитатив)

42. Хор: E² (небольшой рассказ, как Пилат снова вывел Иисуса и сказал: «Он царь ваш»)

44. Хор «Распни»: fis (вновь очень краткий речитатив)

46. Хор: h — fis

47. Речитатив сообщает об осуждении Иисуса. Совершается возвратная модуляция к начальной тональности JP: Fis—D—d—g

48. Басовая ария с хором,³ олицетворяющая шествие на Голгофу: g (в следующем речитативе повествуется о распятии Иисуса)

50. Хор: B (краткий речитатив: в предшествующем хоре толпа возмущалась, зачем Пилат велел на кресте написать «Царь Иудейский», тот отвечает: «Что я написал, то написал»)

52. Хорал: Es-dur. Под конец его музыка «темнеет», подобно тому как омрачились страданием последние строфы хорала № 40

Как видно из таблицы, № 40 непосредственно окаймлен двумя «парами соответствий» (№ 36—38=42—44). Здесь, словно соперничая друг с другом, сталкиваются две тональные сферы — «бемольная» и «диезная». Крутым движением вверх по квинтовому кругу (в речитативе № 39) завоевывается вершина — ми мажор хорала № 40. Возвращение в «бемольную» сферу осуществляется в речитативе № 47. Наиболее острое тональное соотношение с центром окаймления устанавливается ми-бемоль-мажорным хоралом № 52. Однако «тональное противоборство» на этом не закончилось — оно продолжается в следующем — *пятом* — разделе смерти и прощания.

Нейтральная, «нулевая» точка достигнута в хоре № 54 C-dur (стражники делят одежду). Предшествующий речитатив начинается секундовым «разрывом», что подчеркивает возникновение новой сцены. Даю последовательность ее номеров; влево сдвинуты обозначения тех номеров, музыка которых более развита.

54. Хор: C-dur ⁴

55. Речитатив модулирует в a-moll

¹ Это наиболее драматичный хор: на всем его протяжении неистово повторяется только одно слово «распни».

² Начинается хроматическое понижение тональности по сравнению с предыдущим аналогичным хором.

³ Еще раз напоминаю: ария идет в тональности вступительного хора, чем подчеркивается ее важное смысловое и конструктивное значение.

⁴ № 54, как и turba № 17 — единственные хоры в JP, не имеющие аналогичных прообразов. Их музыка характеризуется бесстрастным автоматизмом движения — этим они и отличаются от других turbae, выражающих фанатизм толпы или преданность учеников. В № 17 слуги спрашивают Петра, близок ли он с Иисусом (Петр отрекается от него), с безразличием относятся к разыгравшейся трагедии и стражники из № 54.

- [56. Хорал: A-dur (из «группы трех»)
 57. Речитатив, рассказывает о смерти Иисуса: A—Fis
 58. Ария „Es ist vollbracht“: h-moll
 59. Очень краткий речитатив h—D—h
 60. Ария с хором: D. В музыку вплетен хорал из «группы трех»
 61. Вновь краткий речитатив, модулирующий в e-moll. Выполняет функцию эмоциональной разрядки. Содержит сообщение о том, что «земля потряслась, камни расселись...»
 62. Ариозо: G, модулирует в C
 63. Ария „Zerfliesse“, f-moll, завершает сцену

Вновь использован прием окаймления: хорал из «группы трех» (№ 56—60) обрамляет свершение трагедии, которое лирически комментируется комплексом арий.

О последнем, *шестом разделе* — «положение во гроб» — можно сказать совсем кратко. Его начало отмечено самым резким в JP «разрывом» — ум. 7; речитатив № 64 заканчивается в b-moll. Отныне безраздельно главенствует «бемольная» сфера. Мелодия хорала № 65 та же, что и в № 21: тот открывал вторую часть «Страстей», № 65 вплотную подводит к концу. Соответственно изменился характер гармонизации: № 21 звучал торжественно, а в № 65 ощущается душевный надлом, боль; как нередко бывает у Баха, это сильнее выражено в последних строфах напева; f-moll фригийский (с оттенком Des-dur) неожиданно разрешается в F-dur. Далее следуют «хор отпевания» c-moll и венчающий «Страсти» хорал Es-dur.

В заключение хочу обратить внимание на еще один «каркас», поддерживающий архитектуру JP. Произведение имеет 8 арий + 2 ариозо. В них также можно обнаружить перекрестные «пары соответствий» (указываются солисты и тональности; отмечается четыре раза повторенное Adagio).

- | | |
|--|--|
| 13. „Ich folge“, сопрано, флейта: B | 11. „Von den Stricken“, альт, два гобоя: d |
| 19. „Ach, mein Sinn“, тенор, струнные: fis | 58. „Es ist vollbracht“, Molto Adagio, альт, виола да гамба: h—D—h |
| 31. Ариозо, Adagio, бас, две виолы d'амур: Es ¹ | 62. Ариозо (два последних такта Adagio), тенор, tutti: G—C |
| 32. „Ergwäge“, тенор, две виолы d'амур: c | 63. „Zerfliesse“, сопрано, 2 флейты, 2 гобоя да каччя: f |
| 48. „Eilt“, бас, струнные, хор: g | 60. „Mein theurer Heiland“, бас, хор, continuo, Adagio: D |

Присмотримся к этой таблице: в ней много примечательных параллелизмов. Выписанные друг против друга «пары соответствий» сближены либо доминантовым соотношением, либо параллельной тональностью; иногда возникают перекрестные связи (№ 13—48, № 11—60). Несмотря на иной образно-тематический склад, следующие арии аналогичны по своей драматургической функции: № 31—32 и 62—63; поэтому, вероятно,

¹ Наряду с continuo введена — единственный раз в пассионах! — лютия; см. об этом во Введении, с. 30.

их — и только их! — предваряют ариозо. Арии соответствуют друг другу и по некоторым композиционным приемам: в № 48 и 60 участвует хор — в одном случае с отдельными репликами, в другом — исполняет хорал, а в № 19 и 48 вместо инструментальных солистов — струнный квартет (кстати, обе арии, различные по выраженным в них аффектам, отличаются подвижным, страстным характером). Есть и отдельные мотивные переключки (между № 11 и 58). Наконец, показателен в лирических размышлениях крен в сторону «бемольной» сферы, что соответствует общему тональному движению в JP.¹

СТРОЕНИЕ МР

Изучая «Страсти по Матфею», словно рассматриваешь спутавшиеся корни могучего древа. Какой из них сильней питает просторно раскинувшуюся крону? Почему так переплелись они? Можно ли в этом найти закономерность?

Не объяснишь, в чем именно заключается сила воздействия музыки МР. Она представляется настолько органичной, что боязно расчленишь художественный организм — «поверить алгеброй гармонию». Логичность строения так убедительна при своей сложности, что воздействует на нас произвольно, как нечто естественно данное, не требующее разъяснений. И все же к логике музыкального развития следует присмотреться. Это может приблизить к пониманию творческой манеры Баха, специфики его композиторской техники, хотя исчерпывающее охарактеризовать образную суть многоплановой архитектоники МР вряд ли удастся...

Прежде всего надо помнить, что «Страсти по Матфею» — двуххорная композиция. Это означает, что каждый из хоров имеет свой оркестр и своих протагонистов, то есть певцов-солистов, а оркестр, говоря нашим языком, — своих концертмейстеров. Хоры I и II поют то раздельно (например, в первой части преимущественно I), то совместно. Так же и оркестры, причем бывает, что концертирует инструменталист одного оркестра, аккомпанирует же ему другой оркестр. Возможно, что

¹ В одной из редакций за хоралом № 15 (напоминаю: он отмечает водо-раздел во втором разделе, утверждает A-dur) следовала ария с хоралом fis-moll; Бах потом исключил ее. Ранее написанную теноровую арию A-dur он заменил также теноровой арией № 19 „Ach, mein Sinn“ fis-moll и вместо арии для тенора c-moll дал позже ариозо № 31 Es-dur и арию (вновь для тенора!) „Erwäge“ c-moll. Как видим, Бах существенно не изменял тонального движения, что подтверждают наблюдения о наличии в нем двух сфер — «бемольной» и «диезной». Три исключенные арии Бах, по-видимому, нигде не использовал. Может быть, он включил их в пропавшую партитуру МаР? Отмечу еще один любопытный момент: в одной из редакций JP вместо № 60—63 (т. е. после смерти Иисуса) шла оркестровая «Траурная симфония»; к сожалению, ее партитура бесследно исчезла.

Бах имел в виду двух исполнителей continuo — двух органистов.¹ Короче говоря, замысел МР предполагает эффект «пространственной акустики», который, к сожалению, трудно достижим в условиях современной концертной практики.

Но дело не только в этом — вся композиция МР исключительна по размаху: и дотоле (да и позже!) неслыханный размер произведений, и запечатленное в нем образное богатство, и поистине беспредельная творческая изобретательность — все отмечено неповторимой художественной самобытностью.

МР имеет три мощных хоровых портала. Два из них, № 1 и № 35, Бах расставил в начале и в конце первой части; третий, № 78, — в конце второй части, то есть в заключение всей композиции.

№ 1 — предваряющая действие пассионов восьмиголосная «массовая сцена» с участием хора I и II; из хора I выделен девятый голос *Soprano in ripieno*.² № 35 — медлительно и плавно разворачивающаяся хоровая фантазия, где хоры поют совместно, удваивая, дублируя голоса; это единственный в партитуре МР номер по сплошному, нераздельному звучанию двух хоров. № 78 — «хоровая ария» d. c., аналогичная № 67 в JP; она выдержана в гомофонной манере, родственной духовной песне, и тем отличается от предшествующих полифонически разработанных номеров. Таким образом, каждый из «порталов» наделен индивидуальным обликом.

Есть еще другие опоры, которые сближены перекрестными связями то с № 1, то с № 35.

Соответствия в следующих четырех номерах обусловлены в первую очередь хоровыми репликами, которые перебивают и одновременно динамизируют течение музыки.

В № 1 — «Кого? Как? Куда (подразумевается: ведут)?» — вопрошает хор II у скорбящего хора I. В № 33 — в сцену пленения, эмоциональный итог которой подводит дуэт сопрано и альты (их голоса мягко сплетаются с печальными, словно жалующимися голосами флейт и гобоев), вторгаются гневные реплики хора II: «Отпустите его, не вайте!». В № 36 хор — опять же второй! — поддерживает, утешает дочь Сиона. В № 70 — в предвосхищение рассказа о кончине Иисуса — звучит песнь прощания и надежды, в которую вторгаются, как в № 1, вопросы хора II: «Куда? Где?» Повторение одинакового композиционного приема сближает эти четыре номера.

Можно обнаружить соответствия и между столь различными

¹ Церковь св. Фомы имела два органа — на восточной и на западной стороне; тот, что был на восточной, над алтарем, обветшал, и в 1740 году было принято решение снять его. Сомнительно, чтобы Бах пользовался им. Однако в одной из копий партитуры МР сохранились две партии continuo — для хора I и II.

² *Ripieno* (ит.) — буквально «полный». Рипиенисты — те исполнители, которые способствовали полноте звучания, заполняли недостающие голоса; в данном случае — дополненный голос сопрано (дисканта).

по музыке № 1 и 35; и тут, и там *cantus firmus* хора, как непреложный закон, сосредоточен в партии *Soprano in ripieno*. Хоровую фантазию Бах включил в МР (из JP) после 1740 года, то есть в позднейшую редакцию, и внес в нее те, порой незаметные, изменения, которые были призваны приобщить эту стилистически несколько иную музыку к другим опорным точкам композиции. Так появились в № 35 и в № 70 терцово-секстовые удвоения мелодических фигураций, которые сближают не только характер движения и периодичность смены терций и секст, но и то, как сливаны и расставлены паузы.¹ Перекидывая арки между отмеченными устоями, надо полагать, не без умысла Бах поручил одному и тому же голосу — альту — и арию № 36, открывающую вторую часть, и арию № 70 — важнейшую веху в музыкальном развитии этой части, что далее я постараюсь обосновать.

Когда Бах писал JP, он был вынужден обратиться к либретто Брокеса, но вместо приведенного там вольного стихотворного изложения евангельского текста вернулся к прозе оригинала. Что он мог расширить музыкой, если его не удовлетворяли стихи? — *Turbae*, то есть прямую речь участников драмы, которую согласно традиции поручил хору. Обдумывая их музыкальную разработку, стремясь внести в нее единство, Бах, вероятно, обратил внимание на параллелизм некоторых фраз или слов, которые содержатся в евангельском тексте (дважды Иисус назван Назареем, дважды — царем иудейским, дважды толпа требует его распятия и т. д.). Отправляясь от таких повторов, он дал круги окаймления хора № 40.

Иначе писались «Страсти по Матфею»: создавая их, Бах сотрудничал с чутким к его замечаниям, не лишенным дарования поэтом. Вот почему *turbae* при всей значительности выполняемой ими роли не заняли, как в JP, первенствующего положения. Соответственно усилился план лирических размышлений и мадригальных хоров.² Вместе с тем больше, нежели в JP, хоровое начало проникло в арии и ариозо.

В МР — 18 *turbae*. Бах трактует их свободно: то дает краткие аккордового склада возгласы (в речитативе № 54 — ум. 7, в № 71 — последовательность V—I), то большие полифонические сцены (№ 67), а то вместо двойного хора рядом стоящие реплики тех же персонажей поручает дуэту (ср. № 49 и 50).³ Тем не менее есть известная симметрия в окружении десятью хорами центрального в сценах суда арии № 58: пять ей пред-

¹ Подобными терциями и секстами мотивно скреплены и другие номера партитуры, например 9, 10, 12, 18.

² Попутно замечу, что рассмотренные выше номера, за исключением хоровальной фантазии, написаны на свободные поэтические тексты.

³ Эти обе фразы — первосвященники отказываются принять 30 серебряников, которые хочет вернуть им раскаявшийся Иуда, — Шютц вкладывает в уста вокального квартета в составе альты, двух теноров и баса.

шествуют, и пять следуют за ней.¹ Однако собственно окаймляют только два аналогичных по музыке хора «Распи его!» Поэтому приведенное соотношение относится скорее к числовой символике, нежели к реальному звучанию музыки.

Существеннее композиционная роль хоралов из «группы пяти», «трех» и «двух», что обстоятельно прослежено на с. 74.

После этих предварительных замечаний можно перейти к изложению содержания. Но, приступая к этому, сразу сталкиваешься с вопросом, на который не дашь односложный ответ.

Что собой представляет № 1? Судя по всему, это шествие на Голгофу. Следовательно, по ходу действия данный хор должен был стоять примерно до арии № 66 («Приди, сладкий крест»). Но не забудем, что в нашем хоре есть девятый голос с мелодией хорала «О агнец божий», в котором обобщенно передан обрядный смысл пассионов. Да и самый текст и музыкальная его трактовка выходят за рамки живописного изображения. Сочетание конкретной образности с такой обобщенностью наделяет начальный хор функцией увертюры, в которой заложено, подобно зародышу, содержание произведения.²

Более того: здесь задана направленность тонального движения, которая определит существенные черты модуляционного плана всей композиции: от e-moll к G-dur (во второй строфе хорала) с отклонением в h-moll и a-moll при возвращении к репризе (третья строфа). Ступени ми-минорного трезвучия станут устойчивыми в развитии первой части; значение a-moll выдвинется в кульминационных эпизодах распятия и смерти. Но проведение заданного модуляционного плана будет осуществлено не прямолинейно. Присмотримся с этой точки зрения к общим контурам первой части пассионов.

Начальное движение находится в сфере действия главной тональности и, попутно затрагивая h, fis, устремляется к G-dur (№ 23). Возвращение в основную тональность, однако, оттягивается до конца части (предваряет h-moll № 31, утверждается в № 33), что объясняется вторжением с-moll с близкими строями Es, f, g, d. И если главная тональность связана, условно говоря, с выражением аффекта скорби, страдания, то «побочная», олицетворяемая с-moll, — «смертная» тональность МР.

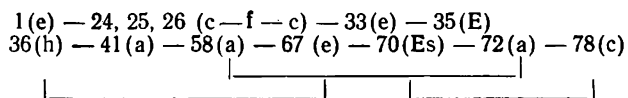
Вновь, как в JP, мы встречаемся с семантической трактовкой «диезных» и «бемольных» тональностей. Но в МР острее и планомернее проведено противопоставление тональных сфер. И чем сильнее драматизм, тем резче выявляется их противоборство.

¹ № 42, 43, 45, 49, 54, 59 (содержит две *turbae*), 62, 67 (две *turbae*).

² Вспоминаются увертюры (или оркестровые вступления) к «Мейстерзингерам» Вагнера, «Аиде» Верди или «Пиковой даме» Чайковского, где сжато выражен драматургический конфликт оперы. Но «увертюра» МР резко отличается от них и большим разворотом действия, и образной конкретностью в передаче динамики «массовой сцены». И все же в этой «сцене» образ народных масс не реален, а символичен.

Например, когда Иисус говорит (в речитативе № 15), что один из учеников предаст его, возникает с-moll с внезапным отклонением в b-moll («омрачение» распространяется и на следующую turba f-moll). И когда умирает Иисус, его предсмертный возглас (№ 71) также идет в b-moll, который находится в соотношении тритона к e-moll, то есть к «главной» тональности.

Выпишу центральные в драматургическом отношении номера; к ранее рассмотренным добавлю другие, которые охарактеризую позже. Схема иллюстрирует «конфликт» главной и побочной тональности сферы в МР.



Будем иметь в виду приведенную схему при конкретном анализе действия «Страстей».

Первая часть имеет четыре раздела, внутри которых чередуются эпизоды.

Первый раздел — от № 2 (речитатив) до № 12 (ария): сговор первосвященников, сцена в Вифании, предательство Иуды.

Действие начинается с высокой драматической ноты: Иисус сообщает ученикам, что будет предан на распятие. Комментирует траурную весть хорал из «группы трех» (мелодия «Herzliebster Jesu», h—H). Объективный тон сохраняется в turba первосвященников, которые решили взять Иисуса «только не в праздник (близилась пасхальные дни. — М. Д.), чтобы не сделалось возмущение в народе» (№ 5, C—G). Сцене в Вифании, в доме Симона прокаженного, отведены № 6—10. Здесь некая женщина умащивала голову Иисуса драгоценной водой, что вызвало негодование учеников: «К чему такая трата?» (№ 7). В ответ разъясняется, что это предвосхищение погребального обряда, который будет вскоре свершен над Иисусом. Постепенно усиливается лирическая струя и закрепляется в ариозо и арии № 9—10. Тональное движение C—E—d (в речитативе № 8 затрагивается сфера «побочной» тональности) — h — fis. Кто эта женщина, с которой связана сцена в Вифании? По церковному преданию, раскаявшаяся грешница Мария Магдалина. Отсюда понятно, почему в арии идет речь о ручьях слез, раскаянии и покаянии. Так рождается сложный аффект раскаяния — слез — колыхания волн и т. п., который подробно разобран на с. 65. «Разрывом» начинается речитатив № 11 о предательстве Иуды; ответная реакция — в арии № 12 «Кровоточи же, сердце», в которой развивается предшествующий комплекс чувств (h — e — h).

Второй раздел — от № 13 (речитатив) до № 23 (хорал): Тайная вечеря — единственная радостная сцена в МР, хотя и на нее отбрасывает тень «бемольная» сфера.

Переход от предшествующей арии h-moll к G-dur звучит торжественно. Но узнается еще одна тревожная весть: Иисус предрекает, что один из учеников предаст его. «Не я ли?» — восклицают они, перебивая друг друга (№ 15 — в каноне 11 проведений: Иуда молчит). Ответ сформулирован хоралом из «группы двух»: «Это я, кто должен каяться». Омрачение, вызванное этим эпизодом, зафиксировано тональным движением (указываю наиболее важные вехи): G—c—b—ум. 7—f—As. В центре всего раздела — большой речитатив № 17, который содержит слова Иисуса о причастии. Эти слова произносятся напевной речью, величаво и просто, что подчеркивается квинтовым тональным планом F—C—(a)—C—g, будто устремленным к свету. Подобным же светлым кадансом предварена соль-мажорная ария № 19, формообразующий мотив которой крепко спаян с речитативом Иисуса (см. стр. 80). Конец Тайной вечери ознаменован новым его пророчеством: после он воскреснет; хорал Es-dur № 21 (из «группы трех») замыкает сферу «главной» тональности. Наступает поворотный момент от радости к страданию. Иисус предрекает, что ученики оставят его в эту ночь и Петр отречется от него трижды, прежде чем пропоет петух. Фраза Петра — «Хотя бы надлежало умереть с тобою, не отрекусь от тебя» — звучит уже в c-moll. Хорал № 23 повторяет хорал № 21 в той же гармонизации, но потемнел колорит музыки: Es-dur вместо E-dur, и светлые флейты более не сопровождают хоральный напев.¹ Вот где почти рядом столкнулись «главная» и «побочная» тональности! Последняя распространяет свое влияние до № 30.

Третий раздел — от № 24 (речитатив) до № 31 (хорал): скорбь и тоска Иисуса в Гефсимании. Основное содержание заключено в словах: «...Если не может миновать меня чаша сия, чтобы мне не пить ее, да будет так, как ты хочешь».

В этом разделе охвачен большой диапазон чувств; музыка озарена печальным светом. Главенствующие тональности f, c, g. Лишь конец раздела модулирует в сферу e-moll: в хорале № 31 устанавливается h-moll, и уже в следующем разделе через D—G осуществляется возвращение к «главной» тональности в № 33.

Томление духа замечательно передано в тесно связанных друг с другом номерах — от заключительной фразы речитатива № 24 («Душа моя скорбит смертельно») к ариозо «О боль! Дрожит измученное сердце» и к до-минорной арии № 26 «Я хочу бодрствовать с моим Иисусом». Напоминаю: в ариозо тенора включены строфы хорала из «группы трех», в арию — куплеты мадригального хора (всего шесть куплетов). «Разрывом»

¹ Можно установить параллель между аналогичными ситуациями в первом и втором разделах: там было возведено о грядущем предательстве (речитатив и turba № 15, крайние тональные грани c—f), здесь — об отречении (речитатив и хорал № 22—23, c — Es).

краткого речитатива № 27 отмечена повторная фаза мук скорби, что вновь рождает лирический комментарий в ариозо и басовой арии g-moll «Готов принять я крест и чашу». Еще один «разрыв» речитатива № 30 знаменует третью фазу мук. «Да будет так, как ты хочешь», — подтверждает хорал № 31, его полифоническая разработка очень экспрессивна.

Четвертый раздел — развязка первой части — охватывает № 32 (речитатив) — № 35 (хоровая фантазия). Приходит Иуда с воинами. Иисус пленен. Два пространных речитатива (№ 32 и 34) повествуют о драматических событиях ночи, которые в дуэте сопрано и альты (№ 33) получают символически живописное претворение. Струнный квартет передает мерный шаг. Словно запинаясь (ведут связанного Иисуса!),¹ тот же шаг повторяют флейты в унисон с гобоями. Позже данный мотив, будто «выпрямленный» и шире развернутый, запекает сопрано: свободным канонном к нему присоединяется альт. Это исполнители ансамбля хора I. И, совсем как в первом номере «Страстей», на forte вторгаются реплики хора II со своим оркестром. Шествие (и в № 1 шествие!) продолжается: «Луна и свет от боли померкли» — в сопровождении появляются терцово-секстовые вздохи, схожие со слигованными нотами в № 35 и 70. Подобными сближениями, как уже неоднократно отмечалось, Бах скреплял композицию. Опять взрываются реплики хора II: Шествие удаляется. «Они ведут его, он связан» — альт запекает слигованными нотами протяжную, длительно выходящую мелодию, канонном присоединяется сопрано. Внезапно меняется характер движения: Vivace. Объединенные хоры I и II, то дублируя друг друга, то перекликаясь, вступают фугато: «И гром и молния спряталась за тучи». И хотя Бах графически изображает зигзаг молнии (см. прим. 16 на с. 24), он не дает звукоподражания грому. Сначала вопрошается: почему молчит природа, когда схвачен Иисус? Затем, после ферматы, слышится гневная жалоба: почему не поглотила преисподняя предателя Иуду? В целом же — это один из лучших номеров МР.

Возвышенно и печально завершает первую часть ми-мажорная хоровая фантазия на мелодию «O Mensch, bewein dein Sünde gross».²

Вторую часть открывает в качестве пролога ария № 36 альты с хором «Ах! Нет моего Иисуса»; тональность — h-moll — доминантовая по отношению к «главной». Так обычно начиналась разработка в старосонатной форме (ее тональная схема: TD||DT).

¹ В этом номере предвосхищается то, о чем будет сказано под конец следующего речитатива: вновь Бах смещает хронологию событий!

² Мелодия хорала («О человек, оплакивай свои грехи») — одна из наиболее старинных в протестантской церкви: еще в XVI веке ее пела община в страстную пятницу. Фантазия написана в репризной форме. Подробный ее анализ дан в книге В. Протопопова (см. библиографию), с. 132—138.

Пятый раздел — от № 37 (речитатив) до № 53 (хорал): допрос Иисуса, отречение Петра, раскаяние Иуды; соответственно разворачиваются три плана действия, которые, однако, объединены, прямо, или косвенно, идеей справедливости, правоты, истинности.

Неизменно подчеркивается стойкость духа Иисуса — и тогда, когда на него клеветают лжесвидетели (дуэт альты и тенора № 39 идет каноном, звучит как затверженный урок!) — в ответ рождается теноровая ария № 41 «Терпение»; и тогда, когда «плевали ему в лицо и заушали его» — ответом служит хорал № 44 (из «группы двух»); и тогда, когда под конец сцены Пилат сказал ему: «Не слышишь, сколько свидетельствуют против тебя?» Молчание Иисуса разъясняется хоралом № 53 (из «группы пяти»). Эпизоду отречения Петра посвящены № 45—48; в центре альтовая ария «*Erbarme dich*» («Смилуйся»). Повествование о раскаянии Иуды ведется в речитативе № 49. В следующем речитативе «разрывом» подчеркнуто сообщение о том, что он покончил с собой. Ария № 51 завершает этот эпизод.

Из-за многоэпизодности особыми чертами наделен модуляционный план данного раздела. Допрос охватывает номера 37—44; основные тональности В — d — f. Однако лирическое средоточие, ария № 41 a-moll, написана в «главной» сфере. Последняя утверждаетя в № 45 (*turba D-dur*) и вершину завоевывает в арии h-moll «Смилуйся» (с заключающим ее хоралом № 48, *fis* — A), соль-мажорной басовой арии № 51 и хорале № 53 D-dur. Следовательно, на одну тональную сферу накладывается другая, и от a-moll, роль которого значительна во второй части МР, перекидывается арка к D — h — G — D; этими близкими строями объединены эпизоды отречения Петра и раскаяния Иуды.

Шестой раздел — от № 54 (речитатив) до № 72 (хорал): осуждение, шествие на Голгофу, смерть. Как и в JP, это драматическая кульминация «Страстей», но вознесенная в МР над шквалом событий сопрановая ария № 58 выделена иными выразительными средствами, чем центр окаймления — хорал № 40 в JP. Помимо того, в ход действия вклинивается другая важнейшая веха — басовая ария № 70. Наконец, большое значение имеет эпизод бичевания и обусловленный им комплекс аффектов (см. с. 66). В JP круги окаймления целеустремленны, в МР пересекаются разные драматические планы, создающие сложную структуру.

Правда, признаки окаймления и здесь присутствуют, но ограничены двумя подобными хорами «*Rasni ego!*». В JP, в обрамляющих центр номерах (см. № 38=42) Бах прибегает к высшей для него форме музыкально-концентрированного выражения — к фуге. Так же он поступит в МР при подходе к водоразделу, осуществляемому № 70. Это очень знаменательно для творческой манеры Баха.

Но вновь характерны отличия: обрамляющие фугированные номера в JP более развиты, нежели в MP, потому что тут, наряду с центральной арией № 58, включается другой архитектурный план, нагнетающий динамику *turbae* к № 67.¹ Наконец, вклинивается третий план — эпизод бичевания, с ариозо и альтовой арией № 60—61 и связанной с ней басовой арией № 66, в которой иносказательно говорится о шествии на Голгофу. Схема поясняет сказанное.

	53. Хорал	— D
	54. «Распи его!»	— a — H
	55. Хорал (из «группы трех»)	— a — h
	57—58. Ариозо и ария „Aus Liebe“	— a
	59 ² а) «Распи его!»	— h — Cis
	б) «Кровь его на нас»	— h — D
	60—61. Ариозо и ария «Слезы на моих щеках»	— g
	62. Речитатив, краткая <i>turba</i>	— F — d
	63. Хорал (из «группы пяти»)	— F
	64—66. Речитатив, ариозо и ария «Приди, сладкий крест»	— d
	67. а) «Спаси себя самого, спусти с креста»	— h
	б) «Других спасал, себя самого не можешь спасти»	— e

Итак, «бемольная» сфера вторгается в сферу «главной» тональности в эпизодах бичевания и шествия на Голгофу. Образно-смысловой центр — «Aus Liebe» — тонально разрешается в центральный по драматическому напряжению № 67, где в последний раз в «Страстях» утвердятся на огромном динамическом нарастании «главная» тональность.³ Это самая большая, тематически насыщенная и полифонически развитая «двойная» *turbae*, в которой участвуют то восьмиголосно, то дублируя друг друга, хоры I и II. Под конец поется: «Он сказал: я сын божий». На этих словах яростный фанатизм толпы достигает апогея. Но происходит то, что применительно к опере Б. В. Асафьев назвал «переключением смысла». Слова, которые в устах первосвященников и фарисеев должны звучать издевкой, Бах толкует как огромной силы утверждение: оба хора вместе с оркестровым *tutti* скандируют последнюю фразу простейшим канкансом T—S—D—T, да еще с ферматой на заключительной тонике e-moll, чем достигается поразительный эффект, уникальный во всей партитуре «Страстей».

В следующих затем трех тактах речитатива — «И разбойники, распятые вместе с ним, поносили его» — через ум. 7 осуществляется модуляция в As-dur ариозо № 69, тональное

¹ Поэтому, в частности, если в JP повторное «Распи его!» по тесситуре хроматически понижалось, то в MP, наоборот, повышается: h-moll звучит острее, чем a-moll, ведет к кульминации.

² Этот номер, как и № 67, содержит две *turbae*.

³ Динамически нагнетается в *turbae* подход к драматически кульминационному номеру 67, Бах в непосредственной близости к этому номеру дает торможение: дважды полностью звучит музыка хорала № 63 (в других хоралах MP иногда повторяется только первая строфа) и медлительно разворачивается ария № 66. Тем острее воспринимается кульминация!

восприятие которого двоятся из-за часто задеваемого звука *ges*, затем устанавливается *Es-dur* — тональность арии № 70.

После мощи хоровых унисонов вдруг попадаем в совсем иную атмосферу. Не только промелькнувший в речитативе *c-moll*, но и покачивание неартикулированных басов напоминает о смерти (см. с. 67). Альт в сопровождении двух гобоев да качая поет: «Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа!» Звучит погребальная песнь в предвосхищении близкой кончины Иисуса. Но, по меткому выражению Швейцера, словно луч света прорывается сквозь облака: «Смотрите, Иисус протянул нам руку...» Печаль, скорбь, надежда словно единым спектром освещены в этой многозначной по смыслу арии.

О конце речитатив № 71 повествует лаконично. Сохраняется «бемольная» сфера и достигает предельной точки — *b-moll* — в предсмертном возгласе Иисуса (см. прим. 25а на стр. 57). В замыкающем этот большой раздел хорале из «группы пяти» № 72 содержится последний отзвук «главной» тональности: *a-moll* фригийский, кадансирующий в *E-dur*. Напоминаю: в *a-moll* стоит и центр окаймления — ария «*Aus Liebe*»; одновременно это и наиболее отдаленная ладотональность от *Es-dur* № 70, подобно тому как и *e-moll* более всего отдален от *b-moll*.

Последний, *седьмой, раздел* — от № 74 до № 78: «положение во гроб». Речитатив № 73 предшествует эпилогу и выполняет, как и в *JP*, функцию контраста: содержит краткий рассказ о землетрясении (в партии *continuo* — у органа — звукоизобразительные штрихи). Отныне безраздельно царит «бемольная сфера *g, B, Es, c*. И даже *turbae* звучат печально-умиротворенно, будто все окутано предвечерним сумраком. (О голубе, залетевшем вечером с оливковой ветвью, говорится в речитативе № 74.) «Доброй ночи, Иисус», — поется в речитативе с хором № 77; по сути дела, это ариозо, предваряющее «хоровую арию», — заключение «Страстей», где рефреном звучат слова — «покойся с миром...»

E-moll и *c-moll*: таково необычное соотношение начала и конца *MP*. Отправляясь от «главной» тональности, произведение заканчивается в «побочной». Иное соотношение в *JP*: начальному *g-moll* противостоит конечный *Es-dur*. Следовательно, можно говорить о терцовом сопоставлении тональностей, не нарушающем единства «бемольной» сферы. К тому же, как было ранее отмечено (см. стр. 91), и в первоначальной редакции *JP* *Es-dur* играл значительную конструктивную роль.¹

¹ Возможно и другое объяснение: оратории Генделя нередко заканчиваются по отношению к началу в тональности доминанты (см. «Самсон», «Саул», «Иуда Маккавей»); в «Балтасаре» конечные грани: *e, A*. Если в *JP* последний хорал — формальная дань литургической традиции, а фактическим концом «Страстей» считать «хор отпевания», тогда, по аналогии с генделевским «Балтасаром», начальный *g-moll* может рассматриваться как доминанта к *c-moll* номера 67, который в свою очередь разрешается в *Es-dur*.

В своих сложно-составных сочинениях Бах обычно сохранял тональное единство «начал» и «концов» композиции — либо в тождественном (Рождественская оратория; D-dur), либо в параллельном строе (Высокая месса, Траурная ода: h—D). Многоплановая структура пассионов заставила его искать иные пути тонального соподчинения.

Анализ архитектуры «Страстей» представляет исключительный интерес для изучения творческой манеры Баха — гениального мастера, неповторимого зодчего музыкальной формы. Образное же богатство его совершенных творений покоряет силой художественного воздействия и еще долго будет покорять тех, кто любит музыку, кто, слушая ее, хочет приобщиться к истинно глубокому познанию жизни.

М Е С С Ы

КРАТКАЯ СПРАВКА ПО ИСТОРИИ МЕССЫ

Месса как определенный ритуал христианской церкви имела длительную историю. В первое тысячелетие н. э. изменялось ее ритуальное назначение. Изменялась и трактовка самого термина. Слово «месса» (*Missa* — лат., *Messe* — нем., *Mass* — англ.) возникло еще до того, как окончательно сформировалась классическая латынь, и бытовало в простонародье с различными оттенками смысла.¹ В церковном обряде с IV века этим словом обозначали отпущение грехов; усвоенное от античных ритуалов, оно приходилось на конец богослужения. Однако вскоре под мессой стали понимать литургию или обедню при обряде причастия (евхаристии).

Постепенно отбирались тексты молитвы покаяния и благодарения, упорядочивалась последовательная связь фраз, состав которых разнороден, заимствован из библейских псалмов и евангельских поучений, а также из догматов христианского вероучения, разработанных на двух вселенских соборах — Никейском (325 г.)² и Константинопольском (787). Эти догматы вошли в текст мессы, особенно в ту ее часть, которая называется *Credo* («Верую») или *Symbolum Nicenum* (подразумевается: символ веры). К началу второго тысячелетия весь текст сложился в единое целое. Отныне он не модифицировался — был канонизирован.

Последовательность текстов следующая:

Kyrie eleison (греч.) — еще в античности принятая мольба о прощении, в IV веке адаптированная христианской церковью с добавлением к «Господи, помилуй нас» фразы «Христос, помилуй». В *Kyrie* 3 фразы, крайние подобны, в средней — упоминание Христа.

Gloria — гимн хвалы, благодарения и мольбы. Прообраз — библейский псалом, в Евангелии значится как «песнь ангелов». Окончательная версия относится к IX веку. В мессу гимн включен в XI веке, содержит 17 фраз, где прославляются Вседержитель Бог-Отец и Бог-Сын, «взявший на себя людские грехи» (*Qui tollis peccata mundi*).

¹ *Missio* — отправление, освобождение; *dimissio* — отпуск, увольнение. Ср. с усвоенным русским языком одним из значений слова — «миссия».

² Никей — город в Вифании (Палестина).

Credo — наиболее догматическая часть, утвержденная на Никейском соборе. В 18 фразах сжато излагается учение о единственности св. Троицы: Бога-Отца — «творца неба и земли, всего видимого и невидимого», — Бога-Сына и св. Духа. О Христе сказано, что он вочеловечился, был распят (Crucifixus), погребен и воскрес на третий день (Et resurrexit). Часть заканчивается признанием обряда крещения (Confiteor) и надеждой на воскресение из мертвых для вечной жизни. В предшествующей фразе высказывается вера в «единую святую соборную апостольскую церковь». Латинское слово «соборная» (catholicam) вызывало у протестантов ассоциацию с католицизмом и потому эта часть мессы обычно не включалась в обедню лютеранской церкви, скорее из соображений политически-тактических, нежели чисто религиозных. Во всяком случае, если *Credo* и включалось, то не полностью. Такой обычай установил Лютер в своем послании «Немецкая месса и порядок богослужения, принятый в Виттенберге» (1536).¹ Латинские напевы *Credo*, причисляемые к григорианскому хоралу, были канонизированы римско-католической церковью в XI веке.²

Sanctus древнейшего происхождения. Это трижды повторенное восклицание серафима из книги пророка Исаии (Библия): «Свят, свят, свят, Господь Саваоф!» В следующей фразе сказано: «Его величием преисполнены земля и небо». Далее возгласы Осаппа (древнееврейское приветствие) обрамляют фразу *Benedictus* — славление «того, кто грядет во имя Господа». В христианской версии, относящейся, по видимому, к V веку, *Sanctus* имеет 3 фразы. К XI—XII векам — это литургическая кульминация мессы.

Agnus Dei включено в нее, вероятно, в VIII веке для заключения молитвы трижды повторенной фразой из *Credo*: «Агнец божий, взявший на себя грехи наши, помилуй нас». В третий раз присовокупляются слова «Dona nobis pacem» («Даруй нам покой»)³.

Сначала текст мессы читался (*missa lectu*), потом пелся (*missa in cantu*). Длительное время оба вида сосуществовали. От старинной синагогальной практики было усвоено пение гимнов. Тексты, на которые они пелись, приведены выше.

Как единая музыкальная форма, месса сложилась к XIV веку. Правда, еще ранее за отдельными частями или фразами закреплялись некоторые мелодии григорианского хора. И если раньше пение определялось только церковным ритуалом,

¹ В противовес латинскому Лютер создал немецкое *Credo* — „Wir glauben all an einen Gott“, используя мелодии народных песен XIV—XVI веков. Бах неоднократно обрабатывал этот хорал.

² Два таких напева Бах использовал в Высокой мессе — в *Credo* и *Confiteor*.

³ Немецкий *Agnus Dei* — хорал „O Lamm Gottes“, мелодию которого Бах обрабатывал также неоднократно.

то сейчас музыка начинает, в свою очередь, оказывать воздействие на литургию. Первые дошедшие до нас рукописи партитур: четырехголосная месса Гийома Машо (предположительно 1364 г.) и так называемая «Турнэйская месса» (из Турнэ на севере Франции; возможно, XIII в., во всяком случае не позже первой половины XIV в.).

В мессах XIV столетия встречаются разные типы многоголосия: хоральные с одновременным произнесением текста во всех вокальных голосах, мотетные с проведением мелодии григорианского хорала как *cantus firmus* и т. д. Но главное: псалмодия или григорианское пение ровными длительностями сменяется контрапунктической техникой письма, подвижностью голосов. Отдельные части мессы, однако, еще не объединены единым музыкальным замыслом.

В XV—XVI веках музыканты, обслуживавшие церковь, — а цивилизуящим центром их деятельности была тогда именно церковь! — наибольшее внимание уделяли мессе: предустановленные рамки литургии преодолевались, музыка приобретала самостоятельное художественное значение. Полифоническая месса — исторически очень важное, к тому времени высшее завоевание на пути становления крупной музыкальной формы. Исполнение такой мессы, в которой сосредоточено выражение «возвышенного созерцания» (определение В. Конен), приурочивалось к большим праздникам церковного календаря, что иногда подчеркивалось эпитетом *solemnis*, то есть «торжественный» (ср. *Missa solennis* Бетховена).

От англичанина Данстейбла и фламандца Дюфаи (XV в.) до нидерландцев Окегема, Обрехта, Жоскена Депре¹ — таков путь искусства композиторов-полифонистов к своей первой вершине;² вторую образуют мессы Палестрины и Орландо Лассо (оба умерли в 1594 г.). В конце XVI века Джованни Габриели — представитель венецианской школы — создал двуххорные композиции с инструментальным сопровождением концертирующего склада.

В дальнейшем, в XVII веке, развивались два типа мессы: 1. полифонически хоровая а *capella* — линия, идущая от Палестрины (*stilus gravis* — строгий стиль); 2. для хора и солистов с сопровождением генерал-баса (*basso continuo*) и других инструментов, в том числе солирующих («облигатных») — линия, идущая от венецианской школы. Вплоть до XVIII века сохранилось сосуществование и смешение «старой» полифонической манеры и «новой», испытывавшей также воздействие оперы и оратории, особенно в части сольных номеров (введена ария

¹ Автором впервые опубликованных партитур мессы является Жоскен Депре (1502 г.).

² Полагают, что вокальные голоса примерно до второй половины XVI века дублировались, удваивались инструментами. По этому вопросу, однако, у современных исследователей нет единогласия.

да саро). Славилась месса Перголези, Йомелли, Лотти, Кальдара (около 60 месс). Мессы писали и Гайдн (14), Моцарт (19), Бетховен (две: C-dur, 1807; «Торжественная» для 4 солистов, хора, оркестра и органа, 1819—1823).

Естественно, каждый композитор — тем более Гайдн, Моцарт или Бетховен — вносил в концепцию мессы свою трактовку, но ее значение как ведущего музыкального жанра в конце XVII века ослабло: тогда утвердились новые крупные музыкальные формы оперы и оратории, а позднее, уже в XVIII столетии, симфонии. Остались, однако, неизменными внутренние музыкальные членения мессы на 5 (*Sanctus* объединен с *Benedictus*) или 6 частей (*Benedictus* выделен в особую часть).

Согласно предначертаниям Лютера, из литургии протестантской церкви были изъяты «полные» католические мессы. На латинском языке допускалась только Missa brevis — «краткая месса». Во времена Палестрины так назывались мессы недолгой длительности, но преимущественно на весь текст молитвы. В протестантской же литургии *Missa brevis* состояла лишь из *Kyrie* и *Gloria*. В высокие праздники разрешалось исполнение *Sanctus* в качестве самостоятельной части.¹ Но в последней трети XVIII века и эти части католической мессы были изъяты из обихода протестантской церкви.

ПОЧЕМУ БАХ ПИСАЛ МЕССЫ, КОГДА СОЗДАВАЛ, ИСПОЛНЯЛ ЛИ ИХ?

Ни один из поставленных в заголовке вопросов не имеет исчерпывающего, исторически достоверного ответа. Есть предположения, по разному обоснованные гипотезы, нередко взаимоисключающие. Дискуссии продолжают по сей день.

Точно известен лишь факт существования пяти месс, безусловно принадлежащих Баху: одна — прославленная си-минорная, остальные, к сожалению, редко исполняемые, так называемые «короткие мессы» — *Missae breves* (множественное число от лат. *Missa brevis*). Как уже указывалось, подобные *Missae*, содержание которых ограничивалось *Kyrie* и *Gloria*, были, по велению Лютера, приняты протестантским богослужением; они обычно исполнялись на латинском языке в рождественские дни. Правда, баховские *Missae breves* лишь условно могут быть определены как «краткие»: их длительность соответствует примерно длительности мессы F-dur или «Коронационной мессы» Моцарта — если назвать наиболее популярные моцартовские

¹ Бах писал такие *Sanctus*. Он написал также латинский *Magnificat D-dur* (1723), исполнение которого разрешалось лютеранской церковью. Текст немецкого *Magnificata* Бах использовал в кантате «*Meine Seel erhebt den Herrn*» («Душа возвеличит Господа»).

произведения в этом жанре. Но там положен на музыку весь канонический текст;¹ Бах же ограничился только первым разделом молитвы покаяния и благодарения. Помимо того, сохранились рукою Баха написанные пять партитур Sanctus, но бесспорна принадлежность ему лишь одной — D-dur.

Музыка четырех «коротких месс» Баха — их тональности F-dur, A-dur, g-moll, G-dur — заслуживает специального разбора, особенно первых двух, это будет сделано дальше. Сейчас же отмечу, что по сравнению с Высокой мессой их музыка доступнее, полифоническая ткань проще. Она составлена из различных номеров ранее созданных Бахом духовных кантат.²

Он написал эти мессы в 1737 или 1738 году и, вероятно, послал их (или собирался их послать) в Дрезден в благодарности за присвоение ему королем Августом III звания «придворного композитора» (Hof-Compositeur). Исполнял ли он их в Лейпциге, точно неизвестно, хотя вполне мог исполнить.

Создавая четыре Missae breves, Sanctus как отдельную часть, или Magnificat, Бах не выходил за рамки лютеранского богослужения; так же поступали его предшественники и современники. Но нет ответа на вопрос, почему он, протестант, написал полную католическую мессу — а ведь именно так, как *католическую*, определил ее Филипп Эммануэль в некрологе, посвященном своему отцу. Вряд ли можно предположить, что прекрасно ориентировавшийся в проблемах богословия — в посмертной описи его библиотеки содержатся указания на 81 книгу на теологические темы, причем одна четверть приходится на сочинения Лютера (в том числе семитомное собрание на латинском языке, 1539, и восьмитомное на немецком, 1555) — Бах был в этих вопросах столь веротерпим, что, приняв католические догматы и обряды, которые противоречат духу лютеранства, создавал свое гигантское творение для церковного ритуала. Правда, он хорошо ладил с убежденным кальвинистом князем Леопольдом — а годы, проведенные Бахом в Кётене, были едва ли не самыми счастливыми в его жизни. (Их, однако, омрачила смерть первой жены в 1720 году, но вскоре в лице второй жены Анны Магдалены он нашел себе верного спутника и помощника в жизни.) Кальвинизм же не меньший, если не больший враг протестантизма, чем католицизм. Но ведь общаясь с Леопольдом, Бах не стал кальвинистом! Сложнее отношения со сторонниками пиетизма: здесь Бах кое-что воспринял от них, на что уже указывалось во Введении; лютеранские

¹ Sanctus Моцарт отделил от Benedictus, поэтому в названных мессах 6 частей. Osanna включена в Sanctus в виде отдельных возгласов.

² Полный перечень пародий приведен А. Швейцером в цит. труде — см. сноску на с. 554. Однако никак нельзя согласиться с его безоговорочной критикой этих произведений, принижением их художественной ценности. Ныне считается, что из общего числа 25 арий и хоров всех четырех месс до 20 — пародии.

ортодоксы с ними полемизировали, но это были споры внутри одного лагеря, а к другому, враждебному, принадлежали убежденные проповедники католицизма. Поэтому и возникает недоуменный вопрос: почему же Бах написал полную католическую мессу?

Этот вопрос очень тревожит немецких музыковедов — сторонников протестантской ортодоксии; среди них такие известные баховеды, заслуживающие уважения своими ценными изысканиями, как Арнольд Шеринг или Фридрих Сменд. Представляют ли для нас интерес эти теологические проблемы? Бесспорно, но с других позиций — для выяснения черт личности Баха и его творческих устремлений. В противовес выдвинутым на Западе гипотезам я пытаюсь высказать свои соображения. Полнее всего они будут изложены в последней главе, а сейчас — некоторые общие замечания.

Напомню сначала то, о чем уже говорилось во Введении.

Бах — гениальный, непревзойденный органист и клавирист и, вероятно, столь же замечательный скрипач или альтист, — не стремился добиться признания в области исполнительского искусства. Это получилось само собой. Разъединение сфер исполнительства от композиторской работы (я, естественно, оставляю в стороне артистов музыкального театра или участников вокально-инструментальных ансамблей) произошло много позднее: наметилось на рубеже XVIII—XIX веков и четко обозначилось к середине прошлого столетия. Бах прежде всего композитор, вместе с тем исполнитель и учитель нескольких поколений музыкантов. Он писал музыку не в тиши кабинета, не для будущих ее ценителей, а в связи с конкретным заказом, для выполнения определенных служебных обязанностей, для обучения учеников и — что не менее существенно! — для совершенствования своего мастерства. Как практик, он нуждался пусть не в столь широком поле деятельности, каким, скажем, обладал Гендель, но достаточно определенном и относительно независимом. Органист и тем паче кантор более зависели от церковного начальства или консистории, нежели «придворный дирижер» — *Capellmeister* — руководитель капеллы (вокально-инструментального ансамбля) или *Hof-Compositeur*. Конечно, прихоти мецената, крупного или среднего масштаба магната, не мало досаждали музыканту, наделенному упорным и целеустремленным характером, а именно таковым представляется характер Баха. (Веймарский герцог, из-за упрямого желания Баха покинуть его, обрек своего органиста на четырехнедельный арест, за что мы — потомки — должны быть благодарны герцогу: в эти недели Бах, свободный от служебных обязанностей, написал замечательную «Органную книжечку» — *Orgelbüchlein*!).¹ Но дворы,

¹ Недавно, правда, высказано предположение, что эта «Книжечка» написана в более ранние годы. . .

как они ни были малы, имели музыкантов — вокалистов и инструменталистов — более высокой квалификации по сравнению с теми, которые содержались магистратом или учились в канторатах. Для Баха-практика это немаловажный фактор. Вот почему, изучая его биографию, нас не должно удивлять, что до службы в церквях Арнштадта и Мюльхаузена 18-летний Бах в 1703 году ненадолго устроился скрипачом в камерной капелле младшего Веймарского герцога Иоганна Эрнста, а потом — после Мюльхаузена — органистом при дворе его старшего брата, где лишь в 1714 году получил титул «камерного музыканта»; вслед за тем, стремясь к еще большей независимости, с 1717 года стал придворным капельмейстером в Кётене.

Что же удивительного в том, что в Лейпциге он требовал к себе уважения не как к кантору церкви св. Фомы, а как к «директору музыки», что Бах вел упорную, изматывавшую его длительную борьбу с магистратом за права «руководства музыкой» в Лейпциге, в том числе в университетской церкви св. Павла, куда из-за интриг его не допускали, что он столько сил с 1729 по 1740 год отдавал студенческому инструментальному ансамблю Collegio musico (или Collegium musicum: правописание ансамбля бывало различным), причем стремился быть активным участником, композитором и руководителем всех празднеств, торжественных или траурных, которые проходили тогда в городе, и т. д. Нас не должно удивлять и то, что сразу после утверждения в должности лейпцигского кантора (или несколько позднее) Бах добивался — и добился! — звания придворного композитора герцога Саксен-вейсенфельского. Он сделал это не из пустого тщеславия — герцогство захудалое, реально никакой пользы новое звание ему не принесло. И все же: это была побочная линия саксонских курфюрстов, двор же последних — один из самых влиятельных в немецких землях. Поэтому, что называется впрок, Бах заручился таким званием, ибо как ни хорош Лейпциг, музыкальные силы в Дрездене несравнимо лучше.

Так незаметно мы продвинулись к нашей теме — к истории зарождения Высокой мессы: во всяком случае то, что исторически достоверно, подтверждается связями Баха с Дрезденом. Остановимся подробнее на этом знаменитом во многих отношениях городе, который служил резиденцией курфюрста Саксонии.

«Во время правления Августа III (речь о нем дальше. — М. Д.) Европа смотрела на Дрезден как на Афины нового времени; все искусства, особенно же музыка, поэзия и живопись, пользовались любовью и вниманием этого курфюрста, поощрявшего их с рвением и щедростью большей, чем та, которую можно найти в самый блистательный период древней истории». Это свидетельство младшего современника И. С. Баха, отлич-

ного знатока и историка музыки англичанина Чарльза Бёрни.¹ В 1706 году Август II, отец вышеназванного курфюрста, повелел выстроить оперный театр — кстати, его спектакли были открытыми и для публики бесплатными, — руководителем которого в 1717—1719 годах был знаменитый Антонио Лотти, а после него не менее знаменитый Адольф Хассе; с обоими Бах был лично знаком и, несмотря на свое скептическое и даже пренебрежительное отношение к оперному спектаклю, высоко ценил их как музыкантов. Бёрни далее отмечает, что в распоряжении Хассе находились «лучшие силы, которые он только смог собрать»,² что «инструменталисты были первоклассные и многочисленнее, нежели при другом европейском дворе»,³ и что «расположение дрезденского оркестра, — как указал еще Руссо в своем Музыкальном словаре — являлось „лучшим из возможных“».⁴ Приведенные показания опубликованы, когда Бах уже более 20 лет покоился в могиле, но они вполне применимы к его времени, так как высокие музыкальные традиции Дрездена крепки и устойчивы — ведь Шютц тут работал до конца своих дней: он умер за 13 лет до рождения Баха.

Август II, прозванный «Сильным», в конце 80-х годов XVII века много путешествовал по Европе. Ослепленный роскошью Версаля и английского двора, он захотел Дрездену придать черты невиданного великолепия, что впоследствии привело к постройке дворцового архитектурного комплекса, известного под названием «Цвингер».⁵ Тщеславный и честолюбивый, он с переменившим успехом овладевал польской короной, из-за чего в 1697 году тайно — но потом это стало явным — принял католическую веру. Его супруга Эберхардина, непреклонная лютеранка, вызывавшая чувства сострадания и симпатии саксонцев — убежденных протестантов, отныне жила в добровольном уединении; Бах в 1727 году посвятил ее кончине «Траурную оду», которая без сомнения может быть причислена к лучшим произведениям композитора. Август II заключил союз с австрийскими Габсбургами и с Петром I (с последним — против шведов) и, ввергнув страну в пучину политических распрей, подрывал экономическое благосостояние Саксонии.

Еще большее опустошение ей нанес Август III, вслед за отцом именовавшийся курфюрстом Саксонии и королем Польским. Борьба за польскую корону заставляла его вести непрерывные войны. Потом он ввязался в так называемую «силезскую войну» с прусским королем Фридрихом II (длилась с декабря 1740 по июль 1742 года), а в 1745 — во второй силезской войне — дважды потерпел от него поражение; в результате

¹ Чарльз Бёрни. Музыкальные путешествия. М.—Л., 1967, с. 164.

² Там же, с. 136.

³ Там же, с. 161.

⁴ Там же, с. 136.

⁵ Цвингер строился с 1711 по 1722 год.

пруссаки оккупировали Лейпциг, разместив там своих солдат. После заключения мира они освободили город в декабре того же года; по этому поводу Бах написал новогодний мотет «Singet dem Herren» (последний свой мотет). Окончательная катастрофа наступила после смерти Баха в 1756 году, когда разразилась Семилетняя война с Пруссией.

Август III, хотя был менее, чем Август II, удачлив в политических интригах, не уступал ему в тщеславии: при нем пышность и блеск дрезденского двора достигли предельного для того времени уровня, о чем уже приводились восторженные слова Бёрни. Добавим, что Август III тратил также огромные суммы на покупку картин: именно тогда были приобретены сокровища поныне знаменитой Дрезденской галереи.

Все, что рассказано выше, имеет непосредственное отношение к Баху — и к его личной судьбе, и к творческим свершениям.

Он был не редким гостем в Дрездене: его притягивали туда возможности общения с музыкантами высокой квалификации и приближения ко двору. Так, 1717 год — следовательно, еще до переезда Баха в Лейпциг — ознаменован небывалым его триумфом в несостоявшемся соревновании с прославленным французским клавесинистом Луи Маршаном (тот постарался избежать встречи). Триумф этот стал повсеместно известен и, как хрестоматийное подтверждение высочайшего мастерства Баха-исполнителя, приводился еще при его жизни в словарных и журнальных сообщениях. Когда же Бах обосновался в Лейпциге, он пользовался любым поводом, дабы оказать честь владельческому магнату — курфюрсту Саксонии. Перечислю некоторые факты.

В мае 1727 года Август II посетил Лейпциг — под окнами ратуши, где остановился курфюрст, Бах руководил исполнением своей кантаты «Erfreut euch, ihr heiteren Sternen». (Партитура утеряна; возможно, как пародия, ее музыка вошла в другие сочинения.) Осенью того же года в связи с кончиной жены курфюрста была исполнена ранее упомянутая «Траурная ода», вызвав сочувственные отклики.

В 30-е годы, когда лейпцигскому «директору музыки» приходилось все более жестко обороняться от нападков и магистрата и кантората — с 1729 года во главе его стал Эрнести-младший, неприязненно относившийся к Баху, — он еще чаще оказывает почести новому курфюрсту Августу III. Например, в ознаменование рождения у него сына в сентябре 1733 года Бах создал кантату «Геркулес на распутье», музыка которой потом полностью перешла в «Рождественскую ораторию». А в декабре 1734 года, несмотря на предстоящие высокие праздники церковного календаря, требовавшие от него большой затраты сил, Бах пишет к дню рождения жены курфюрста кантату «Tönet ihr, Pauken» (и эта музыка вошла в «Рождественскую ораторию»). В январе 1734 года коронуется Август III в Кракове —

Бах исполняет кантату «*Bläst Lärmen, ihr Feinden*» («перетекстовка» музыки ранее написанной кантаты «Умиротворенный Эол»). Спустя 7 месяцев на официальных торжествах звучит еще одна баховская кантата «*Auf schmetternde Töne*» (также пародия) — на этот раз к именинам Августа III. А через 4 месяца все того же 1734 года курфюрст — король Польский — посещает Лейпциг, что отмечается пушечными залпами, фейерверком, факельными шествиями. В 9 часов вечера Бах дирижирует на Рыночной площади 600 студентами, исполняющими «вечернюю музыку (*Abend-Music*) с трубами и литаврами». Приезд в Лейпциг совпадает с днем рождения Августа III и вопреки тому, что этот день официально не праздновался, Бах подготовил к нему кантату «*Preise deine Glücke*», из которой три арии вошли в «Рождественскую ораторию», а из двух хоров один — в си-минорную мессу: это восьмиголосный с литаврами хор *Osanna*. Бах не прошел мимо семейных торжеств курфюрста и в 1735 году, и в 1736, и в 1738 годах — каждый раз он исполнял свои специально приуроченные к этим торжествам произведения.

В нашем пересчете, однако, была опущена наиболее знаменательная дата 1733 года, когда после смерти отца Август занял его престол, что сделано мною преднамеренно, так как вне сомнения именно с этой датой связано создание начальной и наиболее крупной части Высокой мессы.

После смерти Августа II, последовавшей в феврале этого года, по всей стране был объявлен траур, а в связи с ним отменена в церквях любая «фигурированная» музыка (*Figuralmusik*), в том числе кантаты и даже пассионы. Тем самым Бах оказался полностью освобожденным от бремени многочисленных забот кантора. Это время он, очевидно, посвятил написанию *Kyrie* и *Gloria*, то есть той первой части мессы, которая считалась узаконенной протестантской церковью. Возможно, замысел имел актуальный в данных обстоятельствах подтекст: *Kyrie* могло прозвучать как молитва об усопшем курфюрсте, *Gloria* — как слава в честь Августа III. Произведение предназначалось для нового курфюрста; свое музыкальное приношение Бах озаглавил «*Missa*». Партитуру закончил к весне или лету 1733 года, расписал партии (то есть вокальные и инструментальные голоса). Вскоре представилась возможность это приношение — с сопроводительным посвящением — лично отвезти в Дрезден.

В это время умер органист дрезденской церкви св. Софии, где два года до того Бах поразил прихожан мастерством органией импровизации. С помощью друзей Бах выдвинул на этот пост своего первенца Вильгельма Фридемана, который в 23 года снискал уже известность как хороший органист. В июне состоялся его дебют в Дрездене, а через месяц сыну Баха был вручен ключ от органа церкви. С основанием можно предположить, что любящий отец — а Иоганн Себастьян среди детей особо

выделял Фридемана — сопровождал его в дни пробных испытаний. Во всяком случае посвящение курфюрсту помечено 27 июля.

Конечно, и это музыкальное приношение, и перечисленные выше почести, которые Бах оказывал Августу III и его семье, не являлись бескорыстными: он добивался звания придворного дрезденского композитора. Но получить его удалось не сразу: либо Августа слишком отвлекали войны за польскую корону, которую то терял, то вновь отвоевывал, либо считал неуместным присвоение этого звания Баху, коль скоро он числился в том же чине у герцога Саксен-вейсенфельского. Так или иначе, после смерти герцога в 1736 году был подписан декрет о возведении Баха в ранг придворного композитора курфюрста Саксонии и короля Польши.¹ Владея таким званием, Бах сумел положить конец распрям с городскими и церковными властями Лейпцига: теперь он имел могущественного покровителя, к которому мог обратиться в случае нужды за содействием, что и свершилось в 1737 году. Попутно заметим: декрет Баху вручил русский посол в Дрездене, его почитатель, граф Кайзерлинг, для которого Бах несколько позднее написал «Гольдберговские вариации». Возможно, что когда Кайзерлинг перевелся в Берлин, он явился инициатором приглашения Баха в 1747 году в Потсдам на встречу с Фридрихом II. (При дворе короля Фридриха тогда служил второй сын Баха Филипп Эммануэль; Бах его сопровождал в Берлин еще в 1741 году.) Missa же не была исполнена в Дрездене, напрасно Бах переписывал ее голоса...

Невольно возникает аналогия с судьбой столь же тщательно переписанных автором оркестровых партий «Бранденбургских концертов», которые Бах — вместе с посвящением — в 1721 году послал правителю Бранденбургского маркграфства Кристиану Людвигу ко дню его рождения, за что не получил от него даже благодарности (В каталоге маркграфской библиотеки они не числились и были обнаружены лишь при распродаже хранившихся там рукописей.) Но Бах, оставив себе копии партий, как полагают, играл эти концерты (вероятно, впервые в Кётене в 1722 году). Что же касается «дрезденской» Missa, равно как и других частей Высокой мессы, то об их прижизненных исполнениях нет исторически точных сведений, есть только догадки, более или менее аргументированные.

Вот одно из таких предположений.

Став курфюрстом Саксонии, Август III посетил Лейпциг 21 апреля 1733 года. В подобных случаях — на это уже указывалось — устраивались праздничные церемонии под открытым небом. Но данный случай был настолько торжественным, что мог отмечаться и специальной литургией. Такие торжества прохо-

¹ В благодарность за присвоение ему высокого чина Бах в ноябре 1736 года играл на органе в одной из дрезденских церквей около двух часов, вызвав триумфальное одобрение слушателей.

дили в нарядной, новомодно украшенной церкви св. Николая. Проповеди там держал видный член консистории Саломон Дейлинг (он уже упоминался во Введении). Отсюда возникает предположение, не прозвучала ли после проповеди Дейлинга Missa Баха, не писал ли он ее, имея в виду возможность такого исполнения? Правда, значительные размеры Missa, то есть Kyrie и Gloria, необычны в практике обедни. Но, во-первых, и самый повод для торжественного богослужения являлся необычным, а, во-вторых, возможно, первая редакция партитуры не была столь обширной. Если приведенные соображения справедливы, тогда понятнее становится, что в написание о прошедшем событии, на котором, кстати, Август III как католик, естественно, отсутствовал, Бах, посетив спустя три месяца Дрезден, вручил курфюрсту партии посвященной ему Missa.¹

Допустим, что именно так это и было. Но все равно остается нерешенным вопрос: когда, для какой цели Бах написал остальные три части Высокой мессы? Западные музыковеды, придерживающиеся лютеранской ортодоксии, пытаются найти тому объяснение в определенных практи-

ческих целях, которые ставил себе Бах как протестант. Исходя из таких предпосылок, прибегают к догадкам, столь же хитроумным, сколь и необоснованным. Сомнения относительно Sanctus с ортодоксальной точки зрения не возникают, ибо, что уже отмечалось, эта часть католической мессы включалась в протестантскую литургию. Споры возникают лишь о хронологии сочинения.² Наиболее сложна проблематика, связанная с второй частью — Credo. Чтобы «оправдать» Баха

¹ Об этом и других предположениях, ныне частично оспариваемых, пишет Ф. Сменд в своем труде „Kritischer Bericht“ — см. библиографию; конкретные же его наблюдения над музыкой мессы представляют безусловную ценность; я далее их использую.

² Собственноручно переписанные партии Sanctus Бах послал в Чехию любителю музыки графу Шпорку, тот умер в 1738 году, следовательно окончательная версия этой части была создана не позднее 1737 года.

DRAMA
PER MUSICA,
 Welches
 Bey dem Allerhöchsten
Erönnungs-Feſte
 Des
 Aller-Durchlauchtigſten und Groß-
 mächtigſten
Augusti III.
 Königs in Pohlen und Chur-
 Fürſten zu Sachſen,
 in unterthänigſter Ehrſucht aufgeführt wurde
 in dem
COLLEGIO MUSICO
 durch
 J. S. B.

Erfolg, den Jan. 1734.

Verlegt bey Johann Friedrich Gleditsch.

Программа торжеств по случаю
 коронации Августа III. Празд-
 ничной музыкой руководил И. С.
 Бах

в создании музыки *Credo*, выдвигается, например, следующая гипотеза: в 1732 году перестраивалось здание кантората при церкви св. Фомы, следовательно, в это время Бах был меньше отягощен текущей работой; освободившееся время он якобы использовал для написания *Credo*, предназначив его к освящению нового дома. Откуда возникла такая гипотеза? В церквах, которые Бах обслуживал, *Credo* не звучало, здесь же — в своем канторате — он был вправе его исполнить, тем более что освящение дома приходилось на четверг между двумя высокими церковными праздниками — Духовым днем и Троицей. Поэтому в противоречие с общепризнанными суждениями первоначальную редакцию второй части Высокой мессы предлагается датировать 1732 годом.¹

Как видим, мотивировка весьма натянутая, а метод доказательства неубедителен: спрашивается, зачем Баху надо было начинать сочинять мессу со второй части, да мало того — не только сочинять, но и предназначать исполнение к школьному празднику. Да и где, как он мог разучивать такую сложную музыку со своими школярами, когда здание кантората во время ремонта было закрыто?! Столь же неубедительными представляются и объяснения об использовании Бахом при некоторых обрядах в доверенных ему церквах музыки четвертой части (начиная с *Osanna*). Поэтому оставим в стороне домыслы. Суммируем выводы.

Бесспорно, что *Kyrie* и *Gloria* написаны в 1733 году. Над остальными тремя частями Бах работал, как полагают одни исследователи, в последующие 5 лет, другие же утверждают, что еще позже: около 1740 года или даже около 1747. Во всяком случае, до того, как под конец жизни Бах начал терять зрение, в партитуру он продолжал вносить большую или меньшую правку. Иначе говоря, примерно 15 лет он неизменно возвращался к своему необычному замыслу, и, завершив его, на заглавных листах обозначил части мессы *h-moll*:

1. *Missa*.
2. *Symbolum Nicenum*.
3. *Sanctus*.
4. *Osanna. Benedictus. Agnus Dei. Dona nobis*.

Собственноручно переписанная партитура была вложена в одну папку, которая, по-видимому, никак не была озаглавлена. Сохранилась также к некоторым — но не ко всем — частям автографная запись партий. Есть и полная прижизненная копия партитуры, переписанная одним из преданных Баху учеников (Кирнбергером).

Филипп Эммануэль Бах — наиболее почитаемый в Германии второй половины XVIII века представитель семи поколений му-

¹ Ранее считалось, что в день освящения дома исполнялась баховская кантата „*Erwünschter Tag*“; ее партитура утеряна.

Зыкантов-Бахов — в 1786 году исполнил в Гамбурге *Credo* своего отца, но не в церкви, а в концерте.¹ Как вполне законченная композиция, эта часть так и воспринималась вплоть до 30-х годов XIX века. Знаменателен, например, концерт 1828 года, состоявшийся в Берлине под управлением Спонтини: *Kyrie* и *Gloria* были заимствованы из «Торжественной мессы» Бетховена, а *Credo* — из баховского произведения. Отыные в представлении слушателей прошлого столетия сближались оба эти великие творения, и интерпретация музыки Баха непроизвольно «бетховенски» монументализировалась.

Исполнение подряд всех частей мессы *n-moll*, однако вряд ли целиком всей музыки, состоялось в 1834 году в Берлине.² К этому времени был издан первый том партитуры, содержащий *Kyrie* и *Gloria*; второй том вышел из печати в 1845 году. Другой издатель (Зимрок) тогда же опубликовал в одном томе полную партитуру Баха и назвал его творение «Высокой мессой», то есть изобрел близкий синоним к бетховенской *Missa solemnis*. Это название закрепилось и ныне является обиходным.

ВЫСОКАЯ МЕССА

Предварительные замечания

Произведение, поражающее величием замысла и многосторонностью образного воплощения, органично вписывается в ряд других произведений Баха — оно не явилось для него прорывом в нечто дотоле неизвестное, чужеродное.

Начиная с веймарского периода, его занимала проблема крупной формы. В новых жанрах, время формирования которых падает на рубеж XVII—XVIII веков, Бах придерживался установленных норм композиции, их длительности. Например, продолжительность концерта не должна была превышать 12—15 минут. Так и поступал Бах в концертах с участием солиста или в «Бранденбургских концертах». Другое дело старые жанры — он взрывал их изнутри: богатство творческой фантазии, щедрость изобретения побуждали его преодолевать каноны старых форм. Как своего рода «двучастные симфонии» предстают баховские органные прелюдии и фуги, как трехчастный концертный цикл — Токката *C-dur*; расширяются рамки традиционной танцевальной сюиты — таковы Партиты Баха либо оркестровые сюиты; из малого цикла прелюдии и фуги он создает охватывающее все тональности 12-ступенного звукоряда, исключительное по масштабам, обширное собрание пьес «Хорошо тем-

¹ Дописал к музыке отца оркестровое вступление.

² Полностью вся музыка была исполнена лишь в 1896 году.

перированного клавира»; вспомним также огромные размеры «Гольдберговских вариаций» и т. д.

Бах испытывал трудности при обслуживании литургии. Размеры кантаты были строго регламентированы, однако он превышал их, чем вызывал неудовольствие лейпцигской консистории. Всюду и везде при обращении к длительно устоявшимся традиционным жанрам наблюдается у него тенденция к преодолению их временных границ. Зачем, к примеру, он написал шестичастную «Рождественскую ораторию»? Историки разъясняют, что она, очевидно, исполнялась на протяжении 12 дней празднеств Рождества и Нового года в три приема — каждый раз по две части. Но, тем не менее, ведь сам Бах, определил эту ораторию как единое произведение — цельное, если не по строению, по архитектонике, то во всяком случае по общей эмоционально-образной настроенности.

В сфере духовной музыки, когда требовалось отметить значительные дни церковного календаря, Бах стремился полнее, многообразнее выразить свое мастерство и обуревавшие его чувства. Вот чем объясняются гигантские размеры пассионов по Иоанну и по Матфею, которые явно превышали обычные нормы и потребности протестантской литургии тогдашнего и тем более позднейшего времени. Небывалые размеры Высокой мессы поэтому представляются не единичным явлением в творчестве Баха, а характерным для присущей ему тяги к построению крупной, масштабной композиции.

Не является для него необычным и состав исполнителей, используемый в мессе.

Обращение к четырех-пятиголосным хорам неукоснительно применялось в вокально-инструментальных произведениях Баха. Встречаются у него и двуххорные, то есть восьмиголосные композиции. Помимо пассионов, напомним мотеты, которые им приближены к хоральным кантатам; отличия заключались прежде всего в том, что мотеты не имели инструментального сопровождения. Восьмиголосны мотеты «Der Geist hilft» (1729) или «Singet dem Herren» (1745), пятиголосен — «Jesu meine Freude» (1723). Указание на «5 voci» содержит титульный лист Missa; во второй части сохранен тот же состав — причем пятиголосие часто сменяется четырехголосием; шестиголосен Sanctus, для двух хоров написана Osanna.

Столь же традиционен для Баха инструментальный аппарат, который предусматривает:

струнный квартет вместе с basso continuo (чембало, виолончель, контрабас),

2 флейты,

2 (или 3) гобоя,

2 гобоя д'амур,

2 фагота,

1 валторна (в одном номере — охотничий рог: corno da caccia)

3 трубы,
литавры.

В Веймаре Бах имел в своем распоряжении, как вокалистов, 6 мальчиков + двое мужчин и 16—20 инструменталистов; в Кётене — 18 музыкантов. Предел его мечтаний в Лейпциге — иметь 12 хорошо обученных певцов (то есть тройной квартет сопрано, альтов, теноров и басов) и 18 «приличных» (ordentlicher) инструменталистов.¹ Примерно тех же исполнителей он имел в виду, когда писал мессу. Поэтому ошибочно предполагать, будто Баху грезился иной, более мощный исполнительский состав. (Я не касаюсь вопроса, как надо сейчас играть мессу.)

Нет ничего необычного и в подборе солистов — протагонистов хора; в партитуре их 5: два сопрано (дисканта) и по одному — альт, тенор, бас. В наше время — вместе с введением женских голосов — их количество сохраняется, так как партия одной сопранистки из-за низкой тесситуры поручается обычно меццо-сопрано (№ 2, № 9), тогда как для двух басовых арий желательны два певца: низкий (№ 10) и высокий бас (№ 18). Солистам поручены 9 номеров: 6 арий и 3 дуэта. 15 номеров отведено хору. Превалирование хорового начала над солирующими также встречалось в баховских кантатах.

Казалось бы, непривычны для Баха тональные соотношения номеров: они, быть может, несколько однообразны для столь крупной композиции. Чем это вызвано? Избранная «темная» ладотональность h-moll встречается в 5 номерах, тогда как D-dur 12 раз (правда, Credo заканчивается в A-dur, а Confiteor начинается в fis-moll); по дважды — A-dur и G-dur (но Crucifixus начинается в e-moll); по одному разу — fis-moll и g-moll. Преобладание D-dur объясняется строем тогдашних труб — это «хвалебная» ладотональность. Условно говоря, h-moll Kyrie, равно как и e-moll Crucifixus, призваны способствовать обрисовке «сумрачных» сторон образного строя мессы, а параллельный D-dur с примыкающими к нему A и G — «солнечных». Этим и объясняется отмеченная тональная устойчивость.

Арии мессы в целом проще, чем в пассионах: из-за общего «объективного» тона они менее наделены личным чувством. Характерно в этой связи ограниченное применение принципа двупланового, относительно самостоятельного развития вокальной партии и партии инструментального солиста (см. с. 64), хотя во всех ариях есть солирующие инструменты (по дважды скрипка и гобой д'амур, единожды флейта,² сопно da caccia. Проще и строение: реприза частично изменена или сокращена. В дуэтах же существенна роль строгого контрапункта, часто используется каноническая имитация.

¹ Подробнее об этом см. с. 165.

² Речь идет о Benedictus (№ 22); обычно указывается скрипка — см. об этом дальше.

Высочайший уровень полифонического искусства запечатлен в хорах: двойные фуги содержат *Kyrie II*, *Gloria* (во втором разделе — *et in terra*), *Gratias*, *Confiteor* (во втором разделе даже 4 темы!), не говоря о фугах или фугированных проведениях в других номерах. Прямая связь с баховскими кантатами тут явно ощутима. Но есть и отличие.

Месса — «универсальная концепция» (выражение Б. Асафьева), которая сложилась в западноевропейской музыке в XIV—XVI веках и, несмотря на становление новых крупных форм оперы и оратории, продолжала служить высоким эталоном композиторского мастерства и в XVII столетии. Бах знал эти эталоны и даже собственноручно переписал для себя, как обычно делал с заинтересовавшей его музыкой, мессы Палестрины, Лотти и чеха Зеленки (последний, как и Лотти, работал при дрезденском дворе). Новатор в сфере гармонии, Бах мыслит как полифонист, контрапункт — синтаксис его музыкальной речи. Не удивительно, что он хотел опробовать свои силы в той крупной форме, которая у его предшественников служила образцом полифонического искусства. Он стоял тогда на пороге своего пятидесятилетия. Случай представился подходящим. Возможно, поначалу он и не помышлял о музыкальном воплощении всего текста латинской литургии. Но написав *Kyrie* и *Gloria*, длительность которых занимает примерно добрую половину музыки всей Высокой мессы — а всего она длится около трех часов, — он столь же тщательно отделил вторую часть, «Никейский символ», длительность которой примерно полчаса. Предполагал ли он исполнить эту часть, мы не знаем. Однако несомненно, что раз начатое Бах с редкой настойчивостью стремился завершить. Поэтому к ранее написанному присовокупил *Sanctus*, а затем и четвертую часть — ее открывает *Osanna*. Собрав все вместе, вносил исправления, дабы разрозненное связать воедино.

В процессе создания мессы Бах порой обращался к своим ранее написанным кантатам, извлекая из них подходящую музыку и когда больше, а когда меньше перерабатывая ее. Как рачительный хозяин, он выбирал из старого то, что могло в подходящем месте украсить партитуру мессы. Что ж, и в этом нет ничего непривычного для Баха — он широко пользовался методом пародии. Таких пародий в мессе 11 или 12, но в большинстве случаев они сильно отличаются от своих прототипов.

Подытоживая, вернусь к тому, с чего начал.

Высокая месса органично связана со всей огромной областью вокально-инструментальной музыки Баха. Не были для него необычными ни гигантские размеры произведения, ни широта содержания универсальной концепции, ни использованный исполнительский состав. Необычна трактовка этой концепции. Она необычна для веками установившейся традиции, но специфична для Баха, что постараюсь ниже доказать.

Последовательность музыкальных номеров

Первая часть имеет одиннадцать номеров:¹ три отведены Кугие, восемь — Gloria. Подобное соотношение традиционно — оно исходит из текста латинской молитвы.

Хотя № 1—2—3 три самостоятельных номера, но по смыслу они тесно спаяны друг с другом и создают трехчастную композицию Кугие длительностью около 20 минут, где множество раз повторяется только одна фраза: «...помилуй нас». Два хора — первый пятиголосный, последний четырехголосный — обрамляют дуэт для двух сопрано (в нашей практике — сопрано и меццо-сопрано). Тональное соотношение номеров h—D—fis, то есть трезвучное, что нередко встречается у Баха.² Обращает на себя внимание тот факт, что избранная для Кугие II тональность словно размыкает композицию и тем самым с еще большим напряжением заставляет ожидать разрядки в Gloria.

Поучительно сопоставить узловые моменты первой части «Траурной оды» с построением Кугие: там № 1 — широко развернутый хор h-moll. вроде вступительного хора к «Страстям по Иоанну», № 5 — просветленная ария D-dur, № 7 — фугированный хор h-moll. Аналогично соотношение первых трех номеров мессы. Если принять во внимание, что начальный хор «Траурной оды» (1727) потом вошел в «Траурную кантату памяти князя Леопольда» (1729, партитура не сохранилась), а вслед за тем в безвозвратно утерянные «Страсти по Марку» (1731), то и характер, и композиционные соотношения этой музыки помогают понять образный смысл Кугие: безмерной горе, страдание и — луч надежды светлого D-dur в среднем, обрамленном драматичными хорами номере. Родство композиционного замысла подтверждается и тем, что возглашение «Kugie eleison» в темпе Adagio соответствует аналогичной начальной же фразе хора «Траурной оды».

Пятиголосное Кугие I³ — одно из самых выдающихся творений Баха: концентрация выражения при максимальной экономии средств выразительности здесь сочетается с длительно развернутым и неуклонно единым состоянием. Концентрация этот содержится в оркестровом вступлении Largo ed un poco piano, которое следует за упомянутым возглашением. (У Баха Largo — обозначение более медленного, чем Adagio, и широкого движения). Скованный «интонационный жест» флейт, гобоев, струнных и continuo при общем темном колорите звучания рождает представление о шестии людей, поникших, отягощенных горем, взор которых будто устремлен к далекой цели. Шаг ровен, неизменен, интонации, поднявшись, ниспадают, не в силах пре-

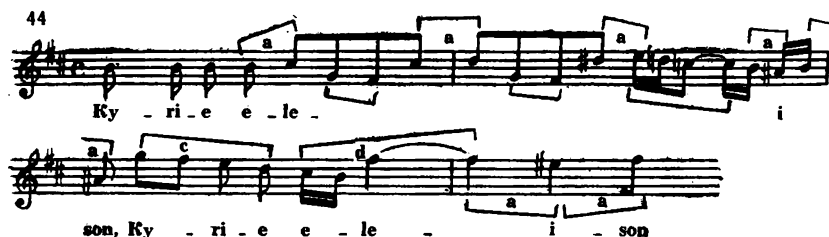
¹ Нумерация, как и в пассионах, введена не Бахом, а издателем его партитур.

² См. с. 98. настоящей книги.

³ Партии верхнего голоса — сопрано — разделены.

одолеть давящей тяжести, а звуковое пространство все более расширяется...

Оркестровое вступление — словно «конспект» того, что будет далее развито. Более того: конспект заложен в самой теме; в ней, пользуясь современной терминологией, преформировано дальнейшее развитие. Проанализируем ее (прим. 44).



Исходное слово «Курье» псалмодируется на звуке «си»; в пении оно ритмически отделяется от последующего, широко распетого слова «eleison»: 3-е си в пении фактически становится шестнадцатой. Теперь начинается расходящееся движение малосекундовых ходов — соответственно вверх и вниз (скрытое двухголосие); обозначим этот ход как мотив «а». Расширив звуковое пространство, интонация затем понижается и задерживается на до-бикар — мотив «b». В преодолении инерции понижения рождается мотив «с» — ритмически распрямленный, более плавный вариант интонационного спуска «b». При новом порыве движение устремляется к квинте от исходного тона си: мотив «d». Тема под конец ниспадает на октаву, попытавшись задержаться на си, и заканчивается на нижнем фа. Но это происходит уже не в оркестровом вступлении, а при первом полном проведении столь длинной, протяженной темы у теноров. Обратим внимание на шестой такт в теноровой партии: мотив «d» из кодетты преобразуется в «d₁»: вместо скачка на квинту — скачок на тритон. Запомним его!

Почему я подробно остановился на этой теме? Во-первых, из нее, из этой темы, вытекает вся музыка Kyrie I, а во-вторых, потому, что мотивы, ее образующие, встретятся и в других частях мессы. Случайно ли? Вряд ли: посредством таких мотивных арок Бах скреплял композицию. Подобные или сходные мотивы — это и общие лексические обороты его музыкальной речи и, в известных случаях, приемы скрепления формы. Так он строил интермедии фуг, используя мотивы кодетт, из противосложения создавал вторую тему — fuga тогда становилась двойной, — а в разных частях цикла путем мотивных перекличек упорядочивал цельность крупной формы, на что уже указывалось при анализе пассионов.

Курье I можно уподобить вступительным хорам пассионов — порталам, вводящим в рассказ о «страстях», то есть страда-

ниях и жертве искупления.¹ Но если сами пассионы целиком посвящены этому драматическому рассказу и вызванным им чувствам сострадания, то в мессе это не центральный, хотя важный момент. Тем не менее духу пассионов близка музыка хорового портала мессы.

Структура *Kyrie I* такова: «Возглашение» (4 такта) — оркестровая экспозиция фуги (25 т.) — первое пространное, многократное проведение темы с вокальными голосами (43 т.) — небольшая оркестровая интермедия на той же теме, дважды проведенной (8 т.) — второе проведение (45 т.). Две большие вокально-инструментальные фуги, разделенные краткой оркестровой интерлюдией, асимметрично подобны, ибо при подобии общего строения направленность тонального движения и порядок вступления голосов иные. Есть еще одно отличие. На 58-м такте нового проведения (отсчет ведется с начала *Kyrie*) сопрано вступают с варьированным мотивом «d₁», у теноров — более активизированный, с затактом, расширенный мотив «с» (прим. 45, 45 а; ср. с 112 т. второго проведения). Интенсивность



«тритонового» мотива с синкопой такова, что рождает волны распева (ср. 18—21 такты оркестровой экспозиции), которые непосредственно перед интерлюдией приводят к взрыву отчаяния (70—72 т.). Во втором проведении нет этого взрыва, коде придан утвердительный характер. И последнее замечание: ощущение расширяющегося звукового пространства достигается каждый раз новым, варьированным размещением темы у голосов. Важное структурное значение в членении формы придано басовым проведениям темы (ср. такты 22, 45, 65, 81, 119).²

Непреклонность проведения одной темы в № 1 противостоит текучести № 2 — дуэта «Христос помилуй нас». Текучесть — в плавном движении и скрипок, и *basso continuo*, и в непро-

¹ Аналогична роль *Kyrie* в Реквиеме Моцарта. Кстати, разновидность мессы — *Missa de defunctis*, то есть «мессы по усопшим» или *Missa da Requiem*, сокращенно: «реквием». *Kyrie* — общая часть для этих обеих разновидностей мессы.

² С. И. Танеев определяет т. 50—80, где последовательно осуществляется модуляция к *cis-moll*, *fis-moll* и через *A-dur* возвращение к основной тональности, как среднюю часть фуги. Вл. Протопопов, однако, обнаруживает в *Kyrie I* черты сонатности; функцию разработки, по его мнению, выполняет оркестровая интермедия (начиная с т. 72 до 80); второе вокально-инструментальное проведение он именует варьированной репризой (см. библиографию).

извольно свободной смене фаз развития при тяготении к субдоминанте (до-бикар в 1-й фразе). Развитие вытекает из мотивов ритурнеля скрипок.¹ Появляющееся моментами терцовое или секстовое ведение голосов приобретает оттенок «слезных интонаций», которые часто переплетаются у Баха с представлением о покое, блаженстве. (прим. 46; см. с. 65 книги; ср. на-



чало хора «in terra рах» из Gloria). Порой же, в более изукрашенном виде, голоса даются сначала в имитации, а затем снова сливаются воедино. Будто беседа ведется о явлениях однородных: они оба и нераздельны, и дополняют друг друга. Еще настойчивее этот прием проводится в дуэтах Domine Deus (№ 7) и Et in unum (№ 14); в последнем голоса соподчинены канонически. Обращение к таким приемам обусловлено содержанием текста: Бах выражает средствами музыкальной символики основное положение христианского вероучения о единосущности Творца и Сына.

Просветление в № 2 сменяется сгущением сумрака в хоровом № 3. Усложняется полифоническая ткань. Голоса проводятся сжато, в тесном интервальном расположении. Ритм «догматический» — *alla breve* — то есть тот, который применялся в строгом стиле (*stilus gravis*). И сама манера письма близка ричеркару. Это вокальная fuga, где инструменты при относительной самостоятельности партии *basso continuo* лишь уплотняют, делают более рельефным контрапункт.² Как и в Кугие I, характер пьесы предопределен складом главной темы, в основе которой уменьшенная терция, второй звук — II («неаполитанская») пониженная.³ Графически-нотное изображение первых четырех звуков создает подобие креста. (прим. 47; ср. тему фуги



cis-moll из ХТК, I).⁴ Хроматика, использованная в теме фуги Кугие I, становится главным конструктивным элементом фуги

¹ С. И. Танеев подробно разбирает этот номер, устанавливая двухчастность в его строении.

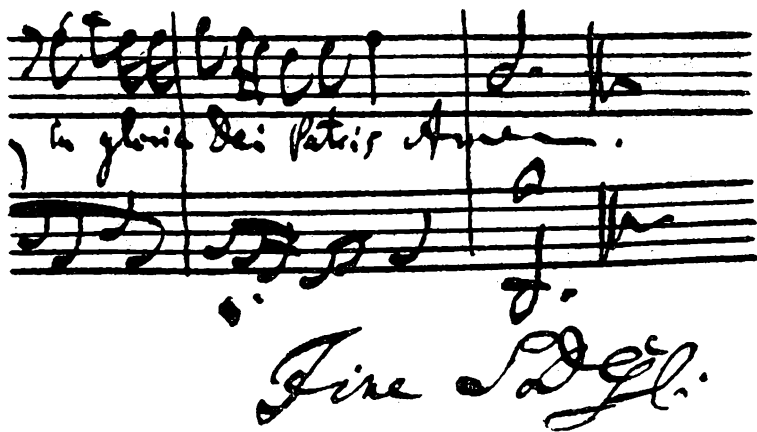
² «Оркестр», — указывает С. И. Танеев, — за исключением баса, представляет простейший способ инструментовки вокальной фуги — удвоение.

³ II пониженная встречалась и в теме Кугие I — в мотиве „b“.

⁴ «Хорошо темперированный клавир» — римской цифрой обозначается том, арабской — номер фуги.

Курье II. Она соткана из секундовых трений, и вся ткань предельно хроматизирована. Но с четвертого звука «креста» (на слове «eleison») появляется поступенное развитие; движение по ступеням свойственно и кодетте. В дальнейшем это движение способствует частичному прояснению контрапунктических сплетений. В тактах 31—35 развитие драматизируется из-за синкопы поступенного мотива, приобретающего здесь тематическое значение. Синкопа возникла ранее — см. контрапункт баса к теме у теноров в 3-м и следующих тактах. Связь с главной темой очевидна, прежде всего в начальной малосекундовой интонации, тогда как скачок в синкопе на кварту далее расширяется до предела октавы.

Курье II написано на ту же краткую фразу, что и Курье I, при этом даже в интервальных соотношениях их тем — но не в строении! — есть некоторые черты общности. Но кардинальные различия характера музыки и техники композиции обоих хоров.



Конец I части Мессы h-moll (автограф)

Иоганн Вальтер, с которым Бах одновременно работал в Веймаре и находился в добрых отношениях, в своем словаре (1732) указывает, что подвидом «строгой фуги» (*fuga grave*) является «патетическая фуга» (*fuga pathetica*), в которой выражается, согласно его словам, «особый аффект». Бах, очевидно, разделял это суждение Вальтера. Курье I примыкает к типу патетической фуги (ср. ХТК I, 24 или 12), Курье II — к первому типу в его наиболее последовательном претворении, близком к ричеркару, что отмечается метром *alla breve* и сказывается на более строгом соподчинении голосов, ослабленной роли интермедий и даже на графическом рисунке нотного текста: преобладает движение ровными длительностями — четвертями или половин-

ными нотами¹ (ср. ХТК I, 4 или 22 — пятиголосные фуги, шестиголосный ричеркар из «Искусства фуги»). В заключение отмечу: трехчастная композиция № 1—3 основана всего на двух словах — Kyrie eleison в хорах и Christe eleison в дуэте, — которые в пении произносятся всегда ясно и отчетливо.

...Внезапно солнце развело гнетущий сумрак — так воспринимается звучание № 4 — пятиголосного хора Gloria с фанфарами труб и tutti с литаврами. Будто расширился горизонт, что соответствует первой фразе текста: «Богу в вышних слава». Интервальный состав совсем иной, нежели в хоровых Кюрие, отягощенных хроматикой, но типичный для обрисовки тем славления: квартные или квинтовые клечи и диатоника юбилейный в быстром волнообразном движении. В противовес догматическому *alla breve* характерен также отсчет на три: $\frac{3}{8}$ в Gloria или $\frac{3}{4}$ в Cum sancto spiritu (№ 11) и Et resurrexit (№ 17), а в четырехчетвертном размере наличие триолей — см. Sanctus, Osanna.



Gloria открывается канонем двух труб (прим. 48). Аналогично вступление хоровых голосов, затем повторенное (с 65 т.) в иных тональных соотношениях вместе с оркестровой интерлюдией. Если рассматривать оркестровую партию первого раздела Gloria (100 т. т.) изолированно от голосов, то можно подметить, что она основана на сопоставлении tutti — soli. Концертирующий характер придан всему этому разделу Gloria. Характерно также претворение танцевального начала с присущей ему повторностью ритмических структур.

Следующий раздел, который в первоначальной редакции был отъединен от первого и представлял собой самостоятельный номер, соответствует второй фразе молитвы: «... и мир на земле людям, преисполненным добрыми пожеланиями». Меняется характер музыки и размер: в четырехчетвертном такте четверть равна предшествующим $\frac{3}{8}$. Сопрано I и II поют тему, отчасти из-за малосекундовых оборотов (вновь до-бекар!) напоминающую тему фуги Kyrie I. Но эти обороты переосмыслены — они выражают блаженство покоя в колышавшемся, как в колыбельной, ритме. Поначалу кажется, будто хоровой дуэт, мелодия которого терцово удваивается, имеет гомофонный склад. Но имитации вскоре приводят к каноническому изложению. К первой

¹ Это — пережиток мензуральной нотации: по тогдашним воззрениям величина (длительность) нотного знака соответствовала значительности и величине музыкальной мысли. Вновь проявление графически-нотной символики.

теме присоединяется вторая — производная от удержанного противосложения. Вокализ шестнадцатых восторженно воспекает «добрые пожелания».

Произрастание, цветение жизни, полнозвучно утверждаемое в разобранном хоре Et in terra рах, в ином, «цветистом» плане представлено в № 5 A-dur — арии Laudamus для сопрано (в наше время — меццо-сопрано) и струнных с солирующей скрипкой.¹ Узорчатость мелодики сродни соло скрипки в известной арии «Erbarnte» № 47 из МР, вторым частям Итальянского концерта или Органной токкаты C-dur, № 25 «Гольдберговских вариаций», речитативам Хроматической фантазии

3.3. *Symbolum Nicensum.*



Symbolum Nicensum



Одна из оркестровых партий II части Мессы h-moll (автограф)

и т. п. Томительная сладость, восторг чувственного упоения, возвышенная созерцательность — такова многозначная семантика подобной музыки, мелодическая линия которой богато оснащена орнаментикой, вписанной в ноты мелкими длительностями. Тематический ствол не столько обвит мелизматикой, сколько пронизан ею, усиливая экспрессию музыкальной речи.²

«Мы восхваляем, прославляем тебя» — таков текст Laudamus. Прославлению, исполненному восторженных чувств, придан личный, интимный оттенок. В следующем номере — Grätias — благодарение предстанет в объективном плане. Следовательно, и Gloria — Laudamus — Grätias (их тональности D — A — D) можно представить себе в виде трехчастной ком-

¹ Конечно, и basso continuo; как выше, так и далее это само собой разумеется.

² См. сравнительную таблицу такого остова с баховским его преобразованием в моей кн.: Клавирная музыка, с. 52.

позиции, где, кстати, подобно Kyrie, первый, хоровой номер пятиголосен, а последний — четырехголосен и «догматичен» (alla breve). Но задержимся еще ненадолго на том камерном номере, который они обрамляют.

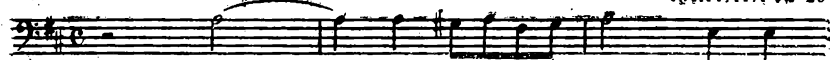
Характер музыки Laudamus представлен развернутым инструментальным вступлением, в нем три тематических элемента (соответственно: тт. 1—3, 3—8, 8—13). Голос вступает с самостоятельной темой, tutti сопровождают ее «слезным мотивом», то есть пятым тематическим элементом арии. Как взаимодействуют эти формообразующие элементы, — то сосуществуя в одновременности, то переходя от скрипки, которая главенствует в пьесе, к голосу — описать невозможно. Лишь отмечу, что при всей насыщенности тематизмом ария не велика по размерам; средняя часть отделена от предшествующей краткой интерлюдией; после эпизода, где голос сопровождается только continuo, возникает реприза: относительно независимая вокальная партия в ней совмещена с полностью проводимым начальным инструментальным вступлением; после небольшой паузы особую прелесть приобретают ветвистые узоры солирующей скрипки. Поистине уникально мастерство Баха в создании такого многопланового развития.

Вслед за арией торжественно и величаво звучит Gratias agimus — четырехголосный хвалебный хор № 6 D-dur. В его основе аналогичный хор из кантаты № 29 «Wir danken dir Gott» (1731). Это образец тщательнейшей работы Баха при обращении к методу пародии: общее построение осталось тем же, но немецкие слова заменены латинскими, а их просодия и декламация столь точны, что не верится, будто использована прежде написанная музыка. Для достижения такого результата потребовались, естественно, некоторые изменения, на первый взгляд не заметные, но существенные.

В первоисточнике, как и в Gratias, двойная fuga. Первая тема излагается стреттно. На 5-м такте аналогично вступает вторая тема — вот тут и внесены изменения, дабы обе темы органично слились с новым текстом: 1. «Благодарим тебя», 2. «За твое великое благолепие» (прим. 49, 49a).

49

КАНТАТА № 29



49a

МЕССА



Фуга имеет четыре динамические волны. Вторая наступает в 8-м такте, подключается труба I как самостоятельный — пятый! — голос; третья волна, вновь с трубой — с 25-го такта; чет-

вертая — с 33-го; в коде, с 41-го такта, подключаются трубы I и II: теперь в шестиголосии мощно утверждается первая тема.

Gratias, как и *Kyrie II*, вокальная fuga, инструменты преимущественно удваивают голоса и темброво их дополняют. Напоминает *Kyrie II* и близость к ричеркару, хотя образный смысл обоих хоров различен. В частности, концентрированность выражения величавого *Gratias* достигается стреттным проведением тем (применены предельно сжатые имитации — так называемые «быстрые» стретты), причем первоначальная последовательность имитаций устремлена ввысь — от басов к сопрано. Бах, очевидно, очень ценил этот хор и потому без каких бы то ни было изменений заключил Высокую мессу его музыкой; она идет в № 24 на текст *Dona nobis pacem*.

Итак, три разобранных номера следует рассматривать как некое единое целое. Единством отмечены и № 7—10; итоговым номером *Missa*, то есть первой части Высокой мессы является № 11 *Cum sancto spiritu*, в фуге которого есть явные переключки с фанфарами *Gloria*.

Вчитаемся вновь в текст молитвы. В разделе, открываемом *Gloria*, высказаны слова благодарения. В № 7, где восхваляется Вседержитель, впервые упоминается имя его единородного Сына — агнца божьего (*agnus Dei, filius patris*). В следующих фразах разъясняется: «...ибо ты взял на себя грехи наши» (№ 8 *Qui tollis*), «...ибо ты сидишь по правую руку Отца» (№ 9 *Qui sedes*); в обоих номерах возглашается: «помилуй нас», в № 10 — *Quoniam* — резюмируется: «...ибо ты един свят...». Вот почему эти четыре номера музыкально взаимосвязаны, а в трактовке Баха № 8 становится лирическим центром всей молитвы благодарения, то есть всего этого раздела *Missa*.

№ 7 *Domine Deus* — дуэт G-dur для сопрано и тенора с солирующей флейтой и струнными. Интонационное зерно всей пьесы содержится в начальных двух неразрывно сцепленных мотивах «a» и «b» (прим. 50). Мотив «a» в увеличении пере-

50

ФЛЕЙТА



ходит в вокальный канон; мотив «b» рождает последовательность спланированных нот, вздохи которых подготавливают № 8, где играют существенную роль в сопровождении. Возникают также неуловимые связи с разделом «terra in pax» из *Gloria* — в специфическом колорите благозвучия, радостного цветения жизни. Одновременно протягиваются нити к другим дуэтам —

особенно там, где применяется каноническая имитация. О семантике этого приема говорилось выше.

Музыка № 7 также пародия, заимствована из кантаты № 191, разработана шире с добавлением в позднейшей редакции перехода к *Qui tollis*. Как и в дуэте № 2, вокальные голоса то дополняют друг друга в каноне, то сходятся в терцово-секстовом удвоении.¹ В 53-м такте словно болью искажен до того ровный, плавный рисунок повторяющихся мелодических фраз: это предварение страданий Христа, имя которого ранее названо (прим. 51). Ария завершается репризой инструментального всту-



пления; однако внезапно движение переключается в *e-moll*; после мажорного прояснения — модуляция в *h-moll*. Переход к № 8 совершается *attacca*.

Qui tollis — вновь пародия: заимствованы 50 тактов вступительного хора кантаты № 46, но отброшены оркестровое вступление и последующая большая fuga. Тональность изменена: вместо *re* минор *h-moll*, но сохранен половинный каданс; обрыв на аккорде доминанты крепче связывает *Qui tollis* с арией № 9, также си-минорной.

Выбор пародии, как и в *Gratias*, исключительно удачен, ибо аффект, выраженный прежней музыкой с немецким текстом, соответствует тому, что Бах хотел выразить в мессе на латинском языке. В данном случае это выражение скорбной печали: в тексте кантаты говорится: «*Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz wie mein Schmerz ist*».²

Хор четырехголосный, без вторых сопрано. Голоса в строгной имитации покорно ниспадают либо по тонам трезвучия, либо поступенно. Сопровождают струнные: мерно, *pizzicato* звучат басы (обычно у Баха — напоминание о смерти), слоговые ноты у альтов подобны усталым вздохам. Вступают флейты; их мелодический рисунок, как уже отмечалось, предвосхищен в предшествующем номере, встречается уже при возникновении вокального канона, их роль усиливается при переходе от № 7 к № 8.

Вокальные голоса в *Qui tollis* излагаются каноном, причем, как в *Gratias*, они используются в различных интервалах. Но что удивительно и что разительно отличает этот номер от пред-

¹ При переходе к *Qui tollis* голоса чаще следуют в унисон.

² «Взгляните и убедитесь, есть ли боль, подобная моей боли».

шествующих полифонических хоров — при столь тонкой контрапунктической работе явственно проступает трезвучная основа музыки, ее аккордовый склад. Во втором проведении, которое начинается в *fis*, беспокойство возрастает, а при расширенном третьем проведении драматизируется: мольба «помилуй нас» делается все более настойчивой у басов и просительной, робкой у сопрано (прим. 52, 52а).



Взывает к милосердию и № 9, альтовая ария *Qui sedes* с солирующим гобоем д'амур и струнными. Инструментальная партия явно преобладает над вокальной. Ария не велика по размерам, сравнительно не сложна и служит своего рода дополнением к *Qui tollis*: та же тональность *h-moll*, а гемиолы (от 3-го такта до конца хора) легли в основу ритмического строения арии. Любопытная деталь: в тексте — обращение к Христу, который «сидит по правую руку», в музыке тот же мотив дан «вверху» и «внизу», то есть в графически-нотном изображении «слева» и «справа» (прим. 53). Композиция арии разомкнута: средняя



часть сильно развита — «ложная реприза» идет в Ре-мажоре. Под конец мольба о прощении рождает широкий распев. Из-за отсутствия развернутой тональной репризы создается ощущение незавершенности. После душевных колебаний, тревоги, печали, прорывавшихся в музыке № 7—8—9, требуется утвердительный тезис, непоколебимая устойчивость. Такова драматургическая функция № 10 и итогового № 11 — оба в торжественной тональности D-dur.

Басовая ария № 10 *Quoniam tu solus* с солирующим сопрано *da cassia* и двумя фаготами необычна во многих отношениях. Прежде всего — своим упорно-настойчивым, а бы даже сказал, воинственным характером. Это не единственный пример выражения аналогичного аффекта у Баха, когда речь в тексте заходит о «царе творения»: ср. — басовые арии в кантате № 143

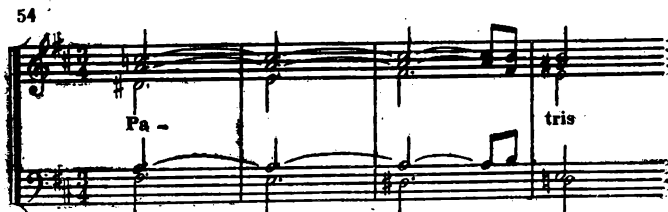
с тремя (!) охотничьими рогами «Der Herr ist König» («Господь — это царь») или в Рождественской оратории № 8 с солирующей трубой — «Grosser Herr und starker König» («Господь великий и сильный царь»), или в арии № 51 из МР. Непреклонное упорство веры — так можно определить подобный аффект, выражаемый в баховской музыке несколько непривычными средствами. Но ведь и классический лютеровский хорал «Ein feste Burg» («Господь наша твердыня») звучит воинственно!

Свободно, широко изложенная ария открывается 12-тактовой темой с небывало большим охватом звукового пространства. Широкие интервальные ходы сохраняются и в партии солиста. Необычна общая низкая тесситура партий духовых и солистов, что, вероятно, вызвано желанием еще более подчеркнуть устойчивость музыки, твердь ее опоры. Ария написана в форме d. c. — то есть вновь в устойчивой форме с подтверждением первоначального тезиса, хотя реприза несколько вариирована.

Без перерыва — даже без завершающего предшествующий номер тонического аккорда — включается хор № 11 Cum sancto spiritu, где явственны прямые образно-тематические параллели к Gloria. Как и там, хор имеет два раздела, второй — двойная fuga.

№ 11 — гимн ликования, музыка которого почти неизменной взята из кантаты № 191. Бах применил здесь наиболее сильные средства для передачи ликующей радости: полный оркестр с тремя трубами и литаврами, в относительно самостоятельной партии которого слышатся отзвуки ритма полонеза (ср. № 17), богатое фигурациями вокальное пятиголосие, динамичность смен хоровой фактуры, стремительность движения.

Начальная вокальная тема не развивается в первом разделе № 11; перемежаясь с юбилейными неудержимого потока шестнадцатых, хоровые голоса дважды при возгласе «Отец» собираются в аккордовый комплекс (прим. 54). С 37-го такта на-



чинается fuga. Ее тема — не вполне точное обращение (инверсия) темы, которой открывалась Gloria; одновременно в ней заложены и элементы тематизма Osanna. Первые проведения идут в сопровождении только continuo, но вместе с включением второй темы, варианта первой (прим. 55), звучность постепенно нарастает, особенно после краткой оркестровой интерлюдии h-moll и последующим хоровым аккордом «Patris». Отсюда —



с *fis-moll* — начинается новая волна динамического восхождения, которая ведет к триумфальному возвращению *D-dur* (100-й такт).¹ Еще раз — в четвертый — прозвучит аккордовый возглас «*Patris*», знаменующий переход к коде. Так заканчивается первая, самая обширная часть Высокой мессы.

В последовательности восьми номеров второй части также есть известная цикличность: слитны № 12—13; единством мысли проникнуты № 14—16; к последнему номеру идейно-тематически примыкает, хотя и отличается по своему характеру, № 17; № 18 — своеобразное интермеццо перед резюмирующим содержанием всей части № 19 *Confiteor*, которому благодаря некоторым композиционным и образно-выразительным приемам музыкального воплощения родственны такие важные номера, опорные в архитектонике первых двух частей мессы, как *Kyrie II*, *Gratias*, *Credo*. Вместе с тем из-за схоластического содержания латинского текста «*Никейского символа*», во второй части меньше, чем в остальных, сольных номеров. Оставив в стороне хоровой *Sanctus*, то есть третью часть, сравним: на 11 номеров первой части приходится 3 арии и 2 дуэта, в четвертой — среди четырех номеров 4 сольных, а в разбираемой сейчас части на восемь номеров 1 дуэт и только одна ария. Чем это объясняется? В сольной арии, да еще с облигатным солирующим инструментом, передается размышление или созерцание, окрашенное в чувственные тона, отмеченное личной эмоцией. Близость к кантатам или пассионам тут отчетливо ощутима. Аналогичную функцию во второй части выполняют два центральных хора, которые приобрели широчайшую известность: *Et incarnatus* и *Crucifixus*. Они и подменяют собой арии.

Пятиголосное *Credo* № 12² в размере *alla breve* выдержано в строгой старинной манере полифонистов XVI века, прежде всего Палестрины. *Cantus firmus* — григорианский напев, интонируемый ровными длительностями с акцентом на первом тоне. Лад миксолидийский *D*, кадансирующий в *A-dur*. Помимо

¹ Соотношение *D-fis-D* встретится также в финальной фиге *Sanctus*.

² Напоминаю: пятиголосие Бах осуществляет путем разделения сопрано на две партии. Попутно замечу, что пятиголосие было воспринято им от итальянской церковной музыки; в немецкой практике утвердилось четырехголосие хора.

continuo, в оркестре только скрипки. Ни одной дополнительной краски, ничего отвлекающего от графической четкости рисунка линий. Если позволено так выразиться, контрапункт предстает обнаженным, но во всем великолепии баховского искусства. (Он будет еще более обнажен в «Искусстве фуги», где вообще отсутствует фонический фактор — инструменты не обозначены!) Сосредоточив все внимание на проведение этой мысли, Бах дает тему фуги без противосложения, ибо «Верую» есть догмат единобожия и потому *cantus firmus* утверждает себя как единственный, непреложный и ничем не дополняемый тезис. Но в концовке темы, в *finalis* григорианского напева, Бах вводит юбилею. Ее интонация устремлена ввысь, то есть в баховском пространственном представлении символически ж небу (прим. 56).

56



Из главной темы — ее поступенных ходов и интервала квинты — сконструирована юбилея. Этот мотив, порой видоизмененный, но всегда сохраняющий отмеченную устремленность, повторяется в фуге многократно; он играет существенную формообразующую роль.

«Тезис» последовательно утверждают тенора, басы, сопрано I, сопровождаемые в первых 13 тактах одним continuo. Функция последнего значительна: широкими волнами движется на протяжении всей фуги равномерный шаг инструментальных басов четвертями. С новым утверждением тезиса на 14-м такте вступает violino I, с 18 — violino II. Следующая фаза проведения *cantus firmus* начинается с 24 такта, а с 33 — у басов в увеличении, в других же вокальных голосах стреттно.

Несмотря на завершающий фугу «росчерк» Ля мажора (подчеркнута миксолидийская септима) каданс воспринимается как половинный и потому № 12 естественно смыкается с следующим номером: возглас у сопрано, альтов и теноров «Credo in unum Deum» накладывается на текст «Patrem omnipotentem» («Отец всесильный»), который поют басы.

№ 13 — приведенные слова служат его названием — четырехголосный хор с 2 гобоями и струнными, к которым в 29-м такте подключается труба как самостоятельный, пятый голос. Музыка заимствована из кантаты № 171, но главная тема приобрела иной склад: неизменными остались лишь ее начало и окончание, интервалика расширена — появились величавые ходы на септиму (прим. 57.) Изменена не только тема, но и тональное движение от A-dur к D-dur. Сближение, а позднее совпадение с первоисточником, начинается постепенно с 39—40 такта. Тем более восхищает мастерство Баха, ибо общая композиция оста-

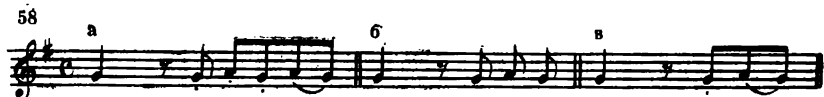
лась в целом сохраненной. Поэтому № 13 следует определить не как пародию, а как вариант прежнего хора.

Patrem omnipotentem с предыдущим номером мессы отчасти сближают подвижные басы, но там они шествовали непреклонными четвертями, здесь бег восьмых стремителен. Вообще № 13 образует яркий контраст к № 12: суровости противопоставлены



ширь, простор, блеск (к трубе I присоединяются далее еще две трубы и литавры). При первом упоминании слов «*visibilium omnipium et invisibilium*» («творец всего видимого и невидимого», 12—15 такты) появляется мотив, развитие которого способствует плавности движения. «Творцу неба и земли» воздается хвала в тексте; величие и живость — казалось бы, противоположные понятия — в неразрывном единстве переданы музыкой Баха.

Новый контраст — дуэт № 14 *D-dur* для сопрано и альты (меццо) *Et in unum Deum* с двумя гобоями д'амур и струнными. Характер этой музыки словами определить трудно. В ней, особенно в вокальных голосах, важнейшую роль играет канон, причем часто в унисон, что создает ощущение неподвижности. Одновременно поток шестнадцатых текуч и плавен. Начальный мотив — обращение мотива канона дуэта № 7 — вот еще один пример баховского метода «перекрестных арок»! Внимательно присмотревшись, однако, замечаешь, что каноны только поначалу тождественны, затем мелодический рисунок голосов частично видоизменяется. Существенно и другое: «зерно» темы по-разному, тремя способами, артикулируется (прим. 58.) Это



и есть выражение внутренней жизни однородных явлений. Кстати, ни в одном другом номере мессы Бах так тщательно не выписывал артикуляционные штрихи, как в анализируемом дуэте.

Вспомним — на это уже указывалось выше — о чем говорится в тексте. На сей раз он весьма развернут. Можно вообразить трудности, которые при его музыкальном воплощении возникали у Баха. Недаром первоначальная редакция дуэта

сильно отличается от позднейшей: фраза «Et incarnatus est de spiritu sancto» впоследствии оказалась выделенной в специальный, следующий номер.¹

Действительно, большая часть текста посвящена отвлеченно-схоластическому разъяснению единственности двух явлений. Для передачи Бах избирает канон. «Свет произошел от света», «Сын от Отца» — поэтому разнообразие артикуляции призвано передать единство животворного дыхания. Но явления, о которых идет речь в молитве, не только однородны, но и специфичны — голоса, имитируя друг друга, частично расходятся, то есть индивидуализируются. И чем дальше, тем больше, ибо в тексте говорится: «...И низошел он (Христос) для нашего спасения с небес на землю». В окончательной редакции именно эта фраза послужила связкой между № 14 и 15. Тут нарушается склад предшествующей музыки, появляются новые мотивы.

Согласно баховским пространственным ассоциациям «нисхождение с небес» живописуется нисходящим движением то в инструментах, то в голосах (см. тт. 59—60, 66). Вместе с тем упоминание о «нашем спасении» вызывает у Баха представление о том, кто призван спасти людей своими страданиями. Образ Христа поэтому окрашивается в скорбные тона. Как и в № 7, появляются будто искаженные болью мотивы (прим. 59, ср. с прим. 51 на с. 132). Эти мотивы вскоре преобразуются в ни-



спадающие вздохи скрипок хора № 15. Резко изменяется — что вновь типично для Баха! — и тональная сфера. О семантике подобных смен говорилось в связи с пассионами, особенно МР. В дуэте от G-dur свершается модуляция в Es и f, то есть, как и в пассионах, из диэзной сферы в бемольную. Знаменательный штрих: в последующих двух номерах, составляющих лирико-драматический центр «Никейского символа», родство с баховскими «Страстями» становится очевидным.

Пятиголосный си-минорный хор № 15 Et incarnatus представляет собой переработку, то есть пародию, альтернативной арии кантаты № 170 и хотя имеет самостоятельное значение, воспринимается будто расширенный предыкт к Crucifixus. Привожу полный перевод текста обоих номеров: «...И был воспринят духом святым, рожден девственницей Марией и вочеловечился» (№ 15). «И распят был ради нас Понтием Пилатом, страдал и погребен был» (№ 16).

В музыке Incarnatus воплощено парящее движение подъема — падения. Ниспадают по тонам трезвучия вокальные голоса, что

¹ Это осуществлено в позднейшей редакции, вероятно между 1739—1741 гг.

напоминает мелодику *Qui tollis*, но с вступлением каждого нового голоса тесситура повышается. Так же трезвучная основа, но усложненная хроматикой вдоха, присуща остинатному мотиву скрипок. Возникает ассоциация с кружением ниспадающего листа — как только он, казалось, достигает земли, голоса пытаются подняться. В этом отношении особенно впечатляет вторая фаза развития, начинающаяся с 23 такта. Одновременно неартикулированные, «мертвенные» басы *staccato* подчеркивают неотвратимость судьбы. Под конец вокальные голоса устремляются ввысь — Христос вочеловечился, — и еще немолчимее ниспадает инструментальный голос. «Единовременный контраст» (выражение Т. Ливановой) крайне напряжен, требует разрешения. Поэтому заключительный аккорд *H-dur* слухом ощущается не как тонический, а как доминанта к *e-moll* *Crucifixus*.

В № 16 использован четырехголосный хор без сопрано I; первые сопрано исключены и из *Qui tollis* — лирического центра первой части — такие композиционные параллели у Баха не случайны. В оркестре две флейты и струнные, будто нимбом окружающие голову распятого — ср. аналогичный прием, примененный в партии Христа из МР. В партии *continuo* те же, что и в № 15, неартикулированные басы.¹ Но сейчас это тема хроматически нисходящей чаконь. Тема повторяется 13 раз. Не потому ли, что Бах имел в виду Христа и 12 апостолов? Еще вернуться к этому позже, сначала о хоре.

Он трактован необычно: нет сплошного голосоведения, комплексного звучания, голоса возникают будто разрозненно — так бредут в потемках люди, наталкиваясь друг на друга.² Однако «несвязность» кажущаяся. Начальная интонация хроматически задержанного вдоха то проходит имитационно в других голосах, а то расширяется, рождая новые распевные фразы: ведь это 12 вокальных вариаций на басовую тему, которая сначала экспонировалась только в инструментах. В целом же возникает редкая по силе выразительности музыкальная картина Распятия (графический рисунок креста потенциально содержится в вокальных голосах), которая может быть уподоблена лучшим полотнам старинных живописцев, обращавшихся к этой теме, например, — если иметь в виду немецких художников, — Дюрера или Маттиаса Грюневальда (см. знаменитый Изенгеймский алтарь, сотворенный последним).

Образы *lamento* очень стойки в музыке XVI—XVII веков. Достаточно напомнить «Плач Ариадны» Монтеверди или «Плач Дидоны» Пёрселла.³ Хроматически нисходящий *basso ostinato*,

¹ Отсчет восьмых предшествующего номера равен четвертям № 16.

² Ср. хор № 8 из оратории Генделя «Израиль в Египте», где живописуется, как во тьму погрузился мир.

³ Об этом подробно говорится в кн.: В. Конен. Театр и симфония. М., 1968, с. 111—132.

обычно в трехдольном размере, стал неотъемлемым ингредиентом скорбных образов. Чакона или пассакаля и в позднейшие времена, вплоть до Брамса и Шостаковича, сохранила генетическую образную связь с этим праностоком.

Бах неоднократно обращался к выразительным возможностям традиционного *lamento*. Оно встречается и в его ранних клавирных произведениях «Каприччио на отъезд горячо любимого брата» или Токкате *fis-moll*, и в кантатах, в том числе в № 11 «Weinen, klagen» («Плакать, скорбеть»). В ключевой фразе хора из названной кантаты сказано о страхе и горе. *Crucifixus* — пародия этого хора. Однако как в случае с *Pater omnipotens* приходится говорить не столько о пародии, сколько о переосмыслении прежнего замысла, который сам по себе был замечательным, но сейчас то, что в нем заложено, воплощено еще более мастерски.

Каковы же отличия между хором из кантаты и *Crucifixus*?

Частично изменен рисунок партий вокальных голосов, но кардинально — инструментовка. В кантате: 2 скрипки, 2 альты, фагот; в мессе: 2 флейты, две скрипки, альт. Там темный общий колорит, тут ярче, богаче. К тому же в кантате инструменты выступают с совместным аккордом, а здесь созвучия флейт ритмически не всегда совпадают с аккордами струнных. В кантате 12 вариаций (всего 49 тактов), голоса вступают вместе с *tutti*, в *Crucifixus* 13 (53 такта) — добавлено оркестровое вступление. Но главное: последняя, заключительная вариация совсем иная, новая.

В кантате хор *f-moll* написан в форме *da capo*, его средняя часть в темпе *Un poco Allegro* сейчас отброшена, а избранная для *Crucifixus* тональность *e-moll* разрешается в *G-dur*. Создается поразительный эффект: модуляция в параллельный мажор при хроматическом понижении всех голосов, вокальных и *basso continuo*, при внезапном выключении флейт и скрипок, рождает ощущение оцепенения смерти...

Вместе с тем, если рассматривать формально-архитектонически, утверждение *G-dur* есть одновременно возвращение к тональности дуэта № 14. Тональный круг с отклонением в *h* и *e-moll* замкнулся. Скачок от мрака и холода к теплу и свету осуществлен в хоре № 17 *D-dur*.

№ 17 *Et resurrexit* воспевает воскресение к новой, вечной жизни. Эта идея может быть трактована и церковно-догматически, и в более реальном, жизненном плане. Бах избирает второй путь, на что прежде всего указывает характер оркестровой музыки в ритме и духе полонеза (ср. № 11) с полным комплектом струнных, духовых, в том числе трех труб и литавр. Своеобразно куполообразное строение основной темы, увенчанной триолями — оно симметрично (прим. 60.) Вероятно, в таком строении скрыт символический смысл: графический нотный рисунок вызывает представление о небосводе. Что же касается

триолей, то им в дальнейшем придано существенное конструктивное значение. «Покачивание» триолей у Баха нередко связано с обрисовкой пасторальных, идиллических моментов, что отчасти имеет место в рассматриваемом номере и полностью раскроется в следующей затем басовой арии. Если же оперировать баховскими понятиями, то подобные пасторальные моменты можно назвать «пасхальными». Латинский текст давал



возможность для такого толкования. Смысл его примерно следующий: подобно тому, как воскрес на третий день Христос и, вознесясь на небо, воссел по правую руку Отца, так и мертвые воскреснут в его царстве, которому нет конца. Повествовательный тон текста побудил Баха дать четыре раздела в музыке № 17; каждый раздел предваряется оркестровым ригурнелем, им же замыкается. Но всюду главенствует, будучи частично варьированной, основная тема.

Пасторальные черты отчетливее всего проступают в первой интерлюдии (такты 31—42). Далее слова «ascendit in coelum» («вознеся к небесам») выделены направленным вверх проведением вокальных голосов — это центральное место второго раздела. Третий раздел начинается с соло баса (в нашей практике исполняется всеми басами), которое идет в сопровождении *continuo* с легкими акцентами струнных, на слова «...вновь славен». Полностью тема возвращается с утверждения «*cujus regni pop erit*» («его царство вечно»). В четвертом разделе при повторении того же текста тема сохраняется, а поток фигураций ширится.

В № 18 A-dur — большой басовой арии Et in spiritum sanctum с 2 гобоями, — как было уже сказано, главенствует «пасхальное настроение».¹ В тексте высказан важный для верующего католика тезис. Но Бах, словно игнорируя слова о «единой, соборной и апостольской церкви», создает своего рода колыбельную в размере $\frac{6}{8}$, с убаюкивающим триольным ритмом. Так литургический текст молитвы он преобразует под воздействием конкретных жизненных впечатлений, причем весь этот обширный текст передает в одном неизменном эмоционально-психологическом состоянии.

Пасторальные арии, начиная с Кавалли, часто встречались в итальянской опере XVIII века. Но все же почему Бах вклю-

¹ Две басовые арии — № 10 и № 18 — наиболее протяженные по временной длительности сольные номера мессы.

чил подобного рода арию в мессу и почему именно в этом месте? Думаю, не ошибусь, если выскажу такое предположение.

В текстах для вокальной музыки Бах всегда искал ключевую фразу, метафору, образное сравнение, которые могли возбудить его творческую фантазию; ими предопределялся общий характер данного произведения. Чаще всего он находил ключевую фразу в начальных строках текста. В интересующем нас случае, то есть в № 18, упоминается святой Дух. Его пытались изобразить и живописцы старых времен, но дух бесплотен, поэтому они прибегали к аллегории — рисовали голубя, несущего в клюве, как благовую весть, оливковую ветвь. Бах в звуках хотел воссоздать этот образ — отсюда умиротворенный склад его музыки.

После эпизода отдохновения в русло строгой полифонии, к тому же с пометкой *alla breve*, нас возвращает № 19 — пятиголосный *Confiteor*. Это наиболее многосоставный и один из самых больших хоров мессы.¹ Он, как и *Gloria*, состоит из двух основных разделов, музыка которых образует взаимодополняемый контраст, согласно фразам текста: в первой говорится о крещении для искупления грехов, во второй высказывается надежда на воскресение из мертвых.² Но вторая фраза двояко интерпретируется: сначала, в конце первого раздела, как напоминание о смерти (*Adagio*), а затем, во втором разделе, как ликование от уверенности в вечной жизни (*Vivace ed Allegro*). Следовательно, в *Confiteor* можно обнаружить и черты трехчастности.

Первый раздел идет в сопровождении одного *continuo*. В *Credo* Бах так поступил только в начальных 13 тактах, здесь же — на протяжении всего раздела, то есть 146 тактов. В двойной фуге, полностью отданной во власть вокальной стихии, мастерство изобретения Баха-полифониста воистину беспримерно. Не знаешь, чему более удивляться: сложнейшему сплетению контрапунктических линий, неожиданностям, которые подстерегают в каждой новой фазе развития, или в целом искусству целеустремленного построения столь масштабной композиции.

С начального же такта новая тема проводится канонически сквозь все голоса от сопрано I до басов. Обратим внимание на квинтовый скачок от *cis* к *fis*; то же *fis*, вознесенное затем на октаву выше, по отношению к *cis*, дает обращение квинты, то есть кварту. Теперь присмотримся к второй теме, которая экспонируется, как и первая, стреттно (с 16 такта), но в противоположном направлении — снизу вверх от теноров к сопрано I (прим. 61). В ее строении также существенны интервалы квинты

¹ *Sanctus* больше по размерам и «объемам звучания», но не столь много составлен.

² В первоначальной редакции *Confiteor*, как и *Gloria*, состоял из двух самостоятельных хоров.

и кварты. Наконец, обратим внимание на басовый шаг continuo в первом же такте — этот четырехзвучный мотив усвоен кодеттой как в первой, так и во второй теме, в последней он частично видоизменен. Таковы тесные мотивно-интервальные взаимосвязи, на основе которых с 31 такта Бах дает совместное проведение обеих тем, используя двойной подвижной контрапункт. Новая неожиданность: в 73 такте басы интонируют григорианский на-

61



пев;¹ с каноном в квинту с тем же напевом вступают альты. Наконец, с 92 такта в увеличении, как непреложный тезис, тенора полностью излагают старинную мелодию. (Именно тенора — как в старинных мессах!) В остальных голосах — сложнейшие переплетения двух основных тем. Это великолепная кульминация фуги, за которой следует на уменьшенном септаккорде срыв: *Adagio*.

Баха, вознесшего на небывалую высоту искусство полифонистов старой школы, сменяет Бах — музыкальный драматург, автор пассионов. Страдание и смерть в ожидании воскресения из мертвых — такова тема гениальных 24 тактов *Adagio* — они все еще идут в сопровождении только continuo как переход от первого раздела *Confiteor* ко второму.² До сих пор прямые аналогии возникали с техникой композиции *Credo*; в частности, и тут и там григорианский напев. Сейчас же обнаруживаются непосредственные связи с *Crucifixus*: снова появляются неартикулированные басы, преимущественно на одном тоне, порой хроматически нисходящие, «блуждают» модулирующие аккорды, тяготея к минорной субдоминанте, в вокальных голосах — тревога, смятение, но и сердечность, и пронзительно ниспадающие вниз, в мрак смерти, фразы — например, у басов на слова *potiorem* («мертвые», прим. 62).

62



Смена характера музыки и темпа — *Vivace* — производится внезапно. Включаются, как регистры на органе, все инструменты. Хор *Et exspecto* — расширенная пародия из кантаты № 120. Воскрешаются уже знакомые нам по предшествующим

¹ До того они молчали на протяжении трех тактов — тем неожиданнее вступление старинного напева!

² Если же трактовать форму *Confiteor* как трехчастную, то это будет средняя, вторая часть.

номерам образы ликования. Музыка, подобно *Et resurrexit*, не строго фугирована. Но в отличие от № 17, где в оркестре превалировал ритм полонеза, тут главенствуют фанфарные интонации, что одновременно приближает этот хор к первому разделу *Gloria*. Но и в данном разделе *Gloria*, и в *Et resurrexit*, развитие определялось одной темой, здесь же их целых четыре (прим. 63). Между 1—3-й и 2—4-й темой есть перекрестные



мотивно-интервальные переключки: трезвучна основа первой группы, активный квартовый ход характерен для второй. Будто играючи, Бах эти темы сопоставляет, сталкивает, проводит каноном. Из концовки четвертой темы вырастают юбилейные, которые охватывают все вокальные голоса; в последних девяти тактах к ним присоединяются солирующие две трубы. Хор завершается *con brio* на неоднократно повторенных словах «*venturi saeculi, Amen*» («вечной жизни, аминь»).

Confiteor — итоговый, суммирующий номер, это конец первых двух частей Высокой мессы. Мысленно восстанавливая ход предшествующего анализа, приходишь к выводу, что первые две части Высокой мессы представляют собой вполне законченное, замкнутое в себе, цельное произведение. В этом убеждают как внутренние слитность отдельных номеров, так и перекрестные, сложно пересекающиеся образно-тематические связи между ними.

Sanctus в традиционной католической мессе — ее вершина.¹ Это знал Бах, почему выделил его в особую, третью часть. Но образно-смысловая кульминация мессы была им уже достигнута во второй части — ее подытожил хор *Confiteor*. Поэтому, если позволено так выразиться, *Sanctus* Высокой мессы не качественная, а количественная вершина. Сказанным вовсе не собираюсь умалять выдающиеся художественные достоинства музыки: определение «количественное» в данном контексте не цен-

¹ В бетховенской *Missa solemnis* вершина отодвинута — перенесена на текст *Benedictus*.

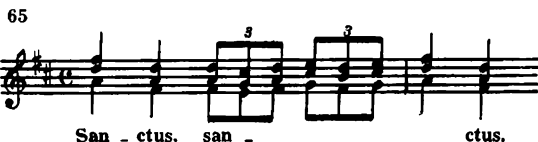
ностное. Введя такое понятие, я хотел отметить, что в Sanctus даны дотоле не появлявшиеся в баховской мессе «объемы звучания»: безмерно расширилось звуковое пространство музыки. И дело не только в шестиголосии хора, а в самой трактовке этого пространства.

Действительно, вслушаемся в октавные ходы басов, непременно восклицаящих «Свят Саваоф!» (прим. 64.) А ведь они,



как гиганты, упорно «вышагивают» на протяжении почти всех 47 тактов первого раздела Sanctus. В то же время амплитуда парения других голосов, устремленных вверх, подобна взмахам огромных крыльев. Метафора не произвольна — так задумано самим композитором.

По Библии, восторженный клич возглашают шестикрылые серафимы: у них 3 пары крыльев.¹ Три, согласно христианскому вероучению, священное число: Троица.² В оркестре Баха 3 трубы, 3 гобоя, триоли — основа мелодики — и три верхних вокальных голоса (сопрано I и II, альты) движутся сектаккордами, они-то и воспроизводят «взмах крыльями» (прим. 65).



Грандиозность сотворенной Бахом музыкальной картины бескрайне раздвинутого небесного горизонта по мощи выражения не имеет себе равных, даже у Генделя.

Чтобы еще более убедиться в этом, присмотримся к музыкальному развитию тактов 39—47, заключающих первый раздел. Непрерывен поток триолей в оркестре. Басы «шагают» по октавам, уходя глубоко вниз, в то время как остальные хоровые голоса расцвечены блеском сменяющихся аккордов. С триолями вступает солирующая труба (39—40 такт), увлекая за собой все голоса, в том числе партии басов. Горизонт распахнут...

Иначе решена проблема звуковых объемов во втором разделе Sanctus на слова: «Pleni sunt coeli et terra gloria ejus» («Полны его славой небо и земля»)³ Это — fuga, мощь

¹ Ср. Пушкина: «... и шестикрылый серафим на перепутье мне явился».

² В православном богослужении русский аналог Sanctus именуется «Третья песнь».

³ Двучастность строения, где вторая часть („pleni sunt coeli“) более оживленная, сохранена и в другом, более кратком, Sanctus D-dur Баха — самостоятельном произведении, не имеющем отношения к Высокой мессе.

звучания которой постепённо наращивается. В ее теме выделяются три интервальных элемента, в них заложена кинетическая энергия, которая далее, как раскручивающаяся спираль пружины, приведет к динамическому взрыву: а) подъем на сексту, в) спуск на квинту и с) сдерживающий упор, преодолеваемый волнами фигураций (прим. 66).

66



После громады звуков первого раздела тема фуги возрождается, да и то неполностью, одним *continuo*. Меняется тональность: вместо D — *fis-moll*. В 25 такте фуги включается оркестр; его роль активизируется с вступлением солирующей трубы (57 такт). Звучит уже полный оркестр с литаврами. При модуляции в D-dur начинается новое проведение голосов, в 101 такте как шестой голос подключается труба. Музыкальная ткань предельно уплотняется. Темброво-фактурная динамика фуги наделена исключительным напором и энергией развития.

В заключение отмечу, что в партитуру *Sanctus* Бах вносил многие редакционные изменения. Он поступал так либо потому, что исполнял *Sanctus* в виде отдельного самостоятельного произведения и каждый раз приспособлял его к данным конкретным условиям, либо потому, что добивался все более мастерского воплощения своего гениального замысла.

Как в зародыше, этот замысел был первоначально воплощен в заключительном хоре «Пасхальной оратории» (кантаты № 249, 1735 г.), которая, в свою очередь, является пародией «Пастушеской кантаты» 1725 года.¹ Следовательно, в том виде, в каком мы сейчас знаем *Sanctus* — это результат длительной творческой работы над определенной музыкальной идеей, ее итог и завершение.²

Последняя, четвертая, часть мессы не является столь цельной композицией, каковы первая и вторая части. К сожалению, в нашей исполнительской практике цельность еще более нарушается, так как подряд следуют сольные номера *Benedictus* и *Agnus Dei*, Бах же указал в партитуре, что *Osanna* надо сыграть дважды (*da capo* после *Benedictus*). Следовательно, чет-

¹ Партитура восстановлена Ф. Смендом в 1943 году.

² Согласно новейшим изысканиям предполагается, что одна из первых редакций *Sanctus* относится к 1724 году.

вертая часть фактически состоит не из четырех, а из пяти номеров: *Osanna D-dur — Benedictus h-moll — вновь Osanna D-dur — Agnus Dei g-moll — Dona nobis D-dur*. Тем самым намечаются некоторые черты рондальности, где между тремя мажорными хоровыми номерами расположены два сольных в миноре. Если попытаться найти образный эквивалент к соотношению этих номеров, то, условно говоря, получим следующую схему: хвалебная песнь обрамляет надежду; воспоминание о том, кто «взял на себя грехи наши» (*Agnus Dei*), сменяется твердым убеждением в даровании покоя (*Dona nobis*).

Попутно заметим, что партитуру четвертой части Бах написал набело, очевидно, в последние свои годы, и редакционных изменений в нее не вносил. Все четыре номера пародии.¹

Музыка № 21 *Osanna* полностью, но без оркестрового вступления, перешла из светской кантаты № 215 «*Preise dein Glück*», приуроченной в 1734 году к избранию Августа III королем Польским (см. с. 115). Это — десятый в Высокой мессе праздничный хор *D-dur* с полнозвучным, но сравнительно меньшим, чем в *Sanctus*, оркестром (три трубы, две флейты, два гобоя, литавры, струнные). Композиция двуххорная, то есть восьмиголосная, с самого начала звучит хоровой унисон, мощно возглагошавшая приветственное слово, что напоминает более Генделя, нежели Баха. Однако фанфарный склад темы уже встречался в других номерах мессы (ср. в фуге *Sanctus* такты 31—32, 112—113). С 14 такта начинается фуга, в развитии которой часто меняются роли хоров: то в одном проводится тема, а в другом унисоны «*Osanna*» — или наоборот, — а то они совместно ее разрабатывают. На этой же теме построен оркестровый ригурнель. Переменная функция хоров, приемы антифонного противопоставления, в том числе сопоставления *piano — forte*, вписанных рукою Баха в партитуру, придают пьесе концертирующий характер. Поэтому и оркестр используется не всегда в полной своей мощи, а в чередовании подобия *tutti* и *sol* или «рипиенистов» и «концертистов», согласно принятой в то время терминологии.

Теноровая ария № 22 *Benedictus* сугубо камерный «дуэт» солирующего инструмента и голоса в сопровождении только *continuo*. Замысел ясен: прозрачность звучания призвана создать максимальный контраст к восьмиголосию и блеску оркестрового *tutti*. Поэтому — вновь подчеркну — повторение *da capo Osanna* необходимо: *Benedictus* образует сердцевину хвалебной песни. Сердцевину, так сказать, в корневом значении этого слова: музыка *Benedictus*, воспевающая того, кто несет благую весть, проникнута душевным теплом. Но кто же солист-инструменталист? По рассеянности Бах не указал его.² Редакторы же,

¹ Первоисточник *Benedictus* не найден; о том, что это пародия, существуют лишь предположения.

² Также по рассеянности Бах над арией *Agnus Dei* сначала надписал *Dona (nobis)*, потом зачеркнул ошибочный подзаголовок.

памятуя о том, что в *Benedictus* бетховенской *Missa solennis* солирует скрипач, вписали и в баховскую мессу *Violino solo*. Но не мог же Бах в двух соседних сольных номерах, то есть в *Benedictus* и *Agnus Dei*, избрать тот же солирующий голос! Очевидно, это не скрипка, а флейта (на что справедливо указал Ф. Сменд). Ошибку пора исправить.

Свободно парит флейта широким распевом с словно «баюкающими» триолями — в лексике Баха это одно из выражений блаженного покоя. Фразы тенора носят более декламационный характер, но и они согреты душевным теплом. Инструментальная интерлюдия предваряет среднюю часть арии. Видоизмененная реприза сильно сокращена. Ритуэрнель полностью соответствует флейтовому вступлению.

№ 23 — альтовая ария *Agnus Dei* со скрипками I и II — пародия аналогичной арии из кантаты № 11, именуемой также «Ораторией Вознесения» («*Himmelfahrtsoratorium*»). Бах внес значительные изменения в первоисточник: выбросил прежнюю, более сложную, среднюю часть и ввел в вокальную партию (в 9 т.), новую, певучую четырехтактовую тему. Почему он избрал для *Agnus Dei* этот первоисточник? Мне кажется потому, что в начальной теме ритуэрнеля, вернее во втором ее мотиве, есть обороты, сходные с темой *Kyrie I*, а тем самым отчасти и с хроматизмами в партии скрипок *Et incarnatus* (прим. 67.)

67



Вторая же вокальная тема *Agnus Dei* привносит оттенок печальной меланхолии: ведь речь идет об искупительной жертве агнца божьего. Поэтому в нотной графике партии вокалистки появляется несколько позднее намек на мотив креста (тт. 18—19). Краткая средняя часть строится на второй певучей теме, в вариированной репризе она более не появляется. В целом, по сравнению с первоисточником, музыка арии проще — это оазис отдохновения перед возведением строгой и величественной конструкции последнего номера Высокой мессы.

В *Dona nobis* Бах без каких-либо изменений, полностью воспроизвел музыку *Gratias*, причем начал запись партитуры даже не с вокальных голосов, а с оркестровых. Вот еще один неразрешимый вопрос: почему он так поступил, почему вместо мольбы о покое взял музыку молитвы благодарения? Сделал ли он это, исходя из религиозных побуждений или из чисто художнических, из стремления увенчать мессу лучшим своим, образцовым творением в полифоническом искусстве?

По этому вопросу существуют различные мнения. В следующей главе выскажусь об этом подробнее. Хочу лишь возразить тем западным исследователям, кто полагает, будто Бах так по-

ступил из-за недостатка времени, в спешке, и именно потому обратился к «пародии второго рода», то есть воспользовался той музыкой из данного сочинения, которая уже являлась пародией, и в отличие от своей обычной практики не столь тщательно «перетекстовал» ее. Неужто можно бросить подобный упрек мастеру, который в последние годы жизни еще более требовательно относился к себе и приводил в порядок, отделявая



Начало партитуры *Dona nobis pacem* из Мессы *b-minor* (автограф)

ранее написанное, а высочайшее мастерство полифониста доказал «Музыкальным приношением» и «Искусством фуги»? Неужто ему, художнику с неисчерпаемым кладезем изобретения (*inventio*), могло отказать творческое воображение для создания новой музыки на текст *Dona nobis pacem*?..

Наш последовательный анализ закончен.

Перейдем к выводам.

Общая архитектура мессы

При всей типичности индивидуальных приемов композиции и композиционной техники, которые присущи Баху, форма его произведений исключительно разнообразна. В ее решении он каждый раз ставил себе новые задачи, особенно когда обращался к крупным, масштабным замыслам. Архитектура таких

произведений наделена определенным смыслом — она семантична. В том, что выделял и *какими* именно выразительными средствами, что в музыке связывал или по контрасту разъединял, какие опоры создавал в конструкции целого, либо устанавливал «арочные перекрытия» путем обрамлений, соответствий, перекличек — во всем проявлялась у Баха идейно-образная специфичность данного композиционного замысла. Поэтому, говоря об архитектонике мессы, мы вторгаемся в самую суть ее. В связи с этим при рассмотрении последовательности музыкальных номеров делались попутные замечания. Сейчас их суммируют, что поможет ответить на поставленный ранее вопрос: как Бах трактовал мессу?

Предварительный ответ содержится в его *Missae breves*, которые были созданы после *Missa* Высокой мессы, а, возможно, и некоторых других ее частей, во всяком случае — в первоначальной редакции. К 1737—1738 годам, когда были написаны четыре «краткие мессы», у Баха, следовательно, сложилось определенное представление о данном жанре.

Каждая из них состоит из 6 номеров вместо 8 в Высокой мессе, потому что *Kyrie* идет как один номер (вместо трех в мессе *h-moll*). И другое отличие: лишь *Kyrie* отчетливо отделено от *Gloria*, остальные же четыре номера слиты. Но в мессе № 1 есть разделение перед *Domine*; в № 2 — перед *Gratias, Qui sedes, Cum sancto*; в № 3 — четырежды: перед *Gratias, Domine, Qui tollis, Cum sancto*; в № 4 — также четырежды, но по иному: перед *Gratias, Domine, Quoniam, Cum sancto*. Разделения подчеркнуты и тонально, и вступлениями солистов; даже когда нет явных разделений и границы номеров смыты, сохраняются традиционные разделения фраз литургической молитвы. Мессы начинаются хорами — иногда пространными — ими же заключаются. *Kyrie, Gloria* и *Cum sancto* всегда хоровые. В камерных номерах заняты солисты, то есть протагонисты хора; дуэты редки.

Музыка всех четырех месс в большей своей части пародии, заимствованные из кантат. Это настораживает, если принять во внимание значительную роль, которая отведена сольным номерам. По сравнению с более «объективным» складом многих номеров Высокой мессы личный тон здесь превалирует. Это не следствие поспешной, небрежной работы, как ошибочно полагал Швейцер, — это проявление определенной творческой позиции композитора: не в силу необходимости Бах обращался к своим прежним кантатам, а по принципиальным соображениям.

В *Missae breves* — вновь позволю себе высказать сожаление, что они отсутствуют в концертном репертуаре — немало прекрасной музыки. Среди сольных номеров назову, например, словно вознесенную ввысь сопрановую арию *Qui tollis* с солирующей флейтой из мессы № 2.¹ Я назвал эту арию не только

¹ Великолепна и теноровая ария *Quoniam* с гобоем из мессы № 4.

из-за ее высоких художественных качеств, но и по другой причине: во всех четырех мессах выделена фраза *Qui tollis*, то есть текст, где сказано о том, кто «принял на себя грехи наши». В № 1 это сопрановая ария в темпе *Adagio* (темп обозначен самим Бахом); в № 3 ария тенора в том же темпе, данная фраза звучала в предшествующей арии альты; о № 2 уже была речь; в № 4 *Qui tollis* включен в раздел *Domine*, но интересующая нас фраза неоднократно повторяется и проводится канон.

Как и в Высокой мессе, Бах выделяет фразы о Христе иным характером движения, фактурно, ритмом и т. п. Композиционные средства могут быть различными, но цель едина — выделить, подчеркнуть эти места. Характерна также трактовка Кугие, музыку которой Бах тщательно отделявал, особое внимание уделяя фразе «Христос, помилуй нас».

Обратимся к лучшим в целом мессам № 1 *F-dur* и № 2 *A-dur*. В № 2 произнесение этой фразы вызывает изменение размера (*C* вместо $\frac{3}{8}$), дается в виде фугато. Ариозного склада речитатив четырежды повторяется вокальными голосами канон по квинтовому кругу, повышаясь пятый раз у флейт. Страданием отмечен новый речитатив, которым заключается средний эпизод Кугие. Аналогичная проблема решена иначе в Кугие мессы № 1. Фугированный хор выдержан в едином стиле с все нарастающей динамикой; из кодетты вырастает музыка среднего эпизода на слова «Христос, помилуй» — она не выделена так четко, как в мессе № 2. Но валторны и гобои трижды незбылемо возглашают мелодию протестантского хора «*Christe du Lamm Gottes*», который именуется немецким *Agnus Dei* (текст Лютера).¹ Вторжение в полифоническую ткань мелодии хора еще более подчеркивает тезис, связанный с Христом.²

Как говорят историки религии, «христоцентрическая тенденция» вообще типична для протестантизма. Нас, однако, интересуют не теологические проблемы, а то, как эта тенденция преломилась у Баха. Сейчас можем сделать предварительный вывод: ее воздействие сказалось на сближении жанра мессы с духовными кантатами и «Страстями». Примеры такого сближения показаны выше. Теперь надлежит вернуться к мессе *h-moll*.

Общая композиция Высокой мессы многопланна. Принципы построения те же, что и в пассионах: между музыкальными номерами устанавливаются соответствия — опоры и перекинутые от них арки, на которых зиждется огромная по масштабам конструкция. Аналогии возникают по разным признакам — образ-

¹ Ср. баховскую кантату № 23.

² Для контраста ср. как Моцарт совмещает обе фразы молитвы в двойной фуге Кугие своего Реквиема: столь важный для Баха тезис о Христе там не выделен.

ного строя, схожести средств выразительности, композиционных приемов. «Арочные перекрытия» параллелизмов и аналогий создают различные художественные уровни произведения, которые взаимно соотнесены. Такую особенность баховской конструкции я определяю как полифоническую структуру, основанную на контрапункте рядов соответствий. Они дополняют друг друга как голоса фуги (ср. с. 76 книги).

Формообразующая роль подобных опор проявляется не только на разных уровнях, но и в различных разделах композиции — на «дальних» или «ближних» расстояниях временной протяженности. Словно в подвижном контрапункте соотношение в архитектонике произведения «уровней» и «расстояний» представляет переменную величину.

Напомню ряды соответствий (или уровни), на которые в предыдущей главе обращалось внимание по ходу анализа.

Первый ряд условно обозначим как «догматический», коль скоро речь пойдет о номерах в ритме *alla breve*.

Музыка *Gratias* тождественна *Dona nobis* и вместе с тем аналогична по технике композиции *Kyrie II*. В драматургии *Missa* обоим вокальным фугам отведена важная функция подытоживания и разделения: *Kyrie II* замыкает крупный цикл № 1—3, *Gratias* — малый цикл № 4—6. *Dona nobis (Gratias)* заключает всю композицию Высокой мессы. К строгой манере письма относится также вторая пара соответствий: *Credo*, открывающее «Никейский символ» и *Confiteor*, заключающий его.¹ Это также очень важные в драматургии мессы номера. Здесь Бах применяет типичные для него принципы обрамления или окаймления. Подобия начала и конца второй части произведения, помимо аналогичных приемов композиции (имеется в виду первый раздел *Confiteor*), подчеркиваются и тем, что в них — и только в них! — использованы напевы григорианских хоралов, последовательно в *Gredo* и частично в *Confiteor*.

В первой паре соответствий названы №№ 3, 6 (24), во второй — 12 и 19: арки даны на дальнем расстоянии. Вместе с тем есть несомненные образные отличия между пьесами каждой пары (тождественны только № 6 и 24), ибо запечатлены в них разные грани содержания. Следовательно, подобия асимметричны² — вновь типическая черта творческого метода Баха!

На данном уровне композиции «рассуждение» вытесняет личное чувство — отсюда объективный тон высказывания, хотя иногда ощущаются и прорывы в более субъективную сферу выразительности: примеры содержатся в *Kyrie II* при вступлении второй темы (такты 31—35, после чего временно разряжается

¹ К *Credo* примыкает хор № 13 *Patrem omnipotentem*, но, он совсем иначе разработан и занимает промежуточное положение между первым и далее разбираемым вторым уровнем композиции. Как во всякой классификации художественных явлений, не все из них могут быть трактованы однозначно.

² Если точнее сказать: диссимметричны.

полифоническая ткань) и особенно в *Adagio Confiteor*, где внезапно возникает параллель к *Crucifixus*. Но главное, что характерно для этого уровня: изложение тезиса и его обоснование. Концентрация интенсивности, логичность развертывания музыкальной мысли характерны и для других номеров мессы — достаточно напомнить *Kyrie I*, — но приверженность к строгому стилю накладывает известный архаический отпечаток на рассмотренную пару соответствий. От них протягиваются нити к «Музыкальному приношению» и «Искусству фуги» Баха.

Второй ряд образует контраст к первому: вместо строгого стиля стиль концертирующий. Если хоровая манера строгого стиля генетически восходит к нидерландской школе полифонистов и Палестрине, то во второй манере охвачен широкий круг воздействий от Габриели до «новоитальянской» школы (Кальдара, Лотти и др.). Преимущественно это связано с обрисовкой чувств радостного ликования, уверенной бодрости духа, стремительного движения. Плотности концентрированного изложения противопоставляется смена объемов звучания при полном оркестре с трубами и литаврами. Яркий образец — первый раздел *Gloria*, где, как указывалось, в оркестровой партии чередуются *tutti* и *sol*i. Параллель к *Gloria* — хор *Cum sancto spiritu*, отмечалась, в частности, их тематическая общность. № 4 *Gloria* и № 11 *Cum sancto* — вновь окаймляющие номера, в центре № 8 *Qui tollis*, о чем подробнее речь ниже.

«Полонезные» черты оркестровой партии первого раздела *Cum sancto* корреспондируют № 17 *Et resurrexit*; в последнем черты полонеза еще отчетливее выражены. Вместе с тем в № 17 дано разрешение драматизма *Crucifixus*, что имеет место, но в более ослабленной и опосредованной форме в № 11 по отношению к *Qui tollis*. Следовательно, на данном уровне это вторая пара соответствий.

Можно также обнаружить некоторый параллелизм между фугами *Cum sancto* и *Sanctus*: ср. интервальное строение их тем, вокализы шестнадцатых, размеры $\frac{3}{4}$ и $\frac{3}{8}$ и т. п. Аналогичность композиционных решений, возможно, вызвана у Баха самим словом «свят» (*sancto spiritu* — *Sanctus*). Во всяком случае арка, перекинутая от заключительного номера первой части мессы к ее третьей части, способствует скреплению конструкции всего произведения. Поэтому параллели между №№ 11 и 20 следует определить как третью пару соответствий.

Отмечались и связи, существующие между соседними номерами *Sanctus* — *Osanna*, как тематические, так и фактурные: переход от шестиголосия к восьмиголосию. Напоминаю, что по Библии тот же серафим, который возглашает «свят Саваоф», обращается к нему с приветствием «осанна». Поэтому, как правило, слова «*Osanna in excelsis*» не выделялись в мессах в особый музыкальный номер, Бах же это сделал. Догадка, почему

он так поступил, будет высказана позже. Но, очевидно, ему было ясно: надо как-то связать третью часть с началом четвертой не только по смыслу текста, но и конструктивно. Отсюда наличие тематических переключек.

Между прочим, общими признаками данного уровня являются обращение к фанфарным кличам, наряду с отчетливостью ритмического строения, что идет от танца и прочих проявлений «мускульно-моторной энергии» (выражение Б. Асафьева). В их преломлении, естественно, есть и различия: если, например, для тем первого раздела *Gloria* характерны восходящие мотивы (передаются «возвышающие» нас чувства), то в аналогичном разделе *Sanctus* царит «парящее» движение, тогда как строение основного мотива *Et resurrexit* напоминает симметрию купола и т. д.

В *Osanna* явно проступают черты концертирующего стиля, то есть того нового в средствах выразительности и принципах формообразования, что Бах воспринял от современных ему «модных» художественных течений и в чем проступают предклассицистские черты его музыки (ср. Бранденбургские концерты, Итальянский концерт и т. п.). Сходные моменты присущи хору *Et exspecto*, образующему второй раздел *Confiteor*.

Говоря о двух уровнях, я стремился подчеркнуть присущие им структурные различия. Однако было бы неверным противопоставлять «архаичное» (или, согласно принятой нами терминологии, «догматическое») «современному». Ибо и то, и другое является неотъемлемым качеством индивидуальной творческой манеры Баха. При установлении предложенной классификации имелись в виду определенные тенденции, которые по-разному преломлялись в каждом конкретном случае в зависимости от содержания данного музыкального номера.

Все охарактеризованные выше номера хоровые. Сейчас перейдем к сольным — ариям и дуэтам. Они образуют третий ряд.

Само противопоставление сольного начала хоровому, причем в сольном вместо *tutti* выделены «концертирующие» инструментальные голоса, наводит на мысль об ином уровне композиции. Однако в данном уровне сосуществуют два структурных принципа. Для первого типична тяга к более строгой манере письма, к «рассуждению»; для другого, в эмоционально непосредственных «размышлениях», характерно воздействие пассионов. Это разграничение, однако, схематично: оба принципа могут сосуществовать и в отдельно взятом номере.

Первый принцип сильнее сказывается на трех дуэтах: в их строении от пьесы усиливается роль имитаций, хотя в каждой говорится о Христе. Более свободно и непринужденно, скорее в русле второго принципа, решен дуэт № 2 *Christe*. В № 7 *Domine* интонационная концентрированность сосредоточена в начальном мотиве ригитурнеля, из которого произрастает дальнейшее развитие. В вокальных голосах № 14 *Et in unum* уже

всцело главенствует каноническая форма изложения. Объясняется это схоластическим содержанием текстов, в которых излагается учение о единосущности. В драматургии мессы последние два дуэта играют важную роль: ими открываются новые циклы внутри первой и второй части. Строгость письма оттеняет последующую лирическую кульминацию.

Что же касается арий, то в них полно раскрывается сфера размышлений, богатых оттенками в передаче душевных состояний. (Все же имитационный склад, то есть проявление первого принципа, проникает в № 9 *Qui sedes*). Они вполне соответствуют аналогичным номерам, окрашенным в личные тона, из баховских кантат, тогда как музыка *Benedictus* или *Agnus Dei* приближена к страдальческому тону «Страстей». Именно этим тоном определяется наш четвертый ряд.

Сближение с пассионами — вот в чем, на мой взгляд, главное в переосмыслении Бахом жанра мессы. Предварительный вывод был сделан на примере *Missae breves*, сейчас можно это подтвердить применительно к Высокой мессе еще категоричнее.

Касаясь только отдельных ее номеров, не вдаваясь в разбор общей архитектоники, С. И. Танеев писал: «Обращения к богу Саваофу отличаются мрачностью, суровостью (№ 1 и № 3); обращение к Христу (№ 2), наоборот, имеет характер светлый, лирический, более интимный — Христос есть существо более близкое людям, нежели гневный и мстительный Иегова.

Прославления Саваофа (кульминационный пункт — *Sanctus* и *Osanna*) поражают своей торжественностью и величием (большое число партий хора, присоединение к оркестру труб и литавр); прославления Христа (№ 7 дуэт, № 10 ария) имеют тот же светлый и кроткий характер; их поет не весь хор, а отдельные голоса, состав оркестра уменьшается. Даже в трех номерах, где говорится о страданиях Христа (*Crucifixus*, *Agnus Dei*), выражение глубочайшей скорби имеет оттенок кротости и мягкости».¹

Действительно, в «мягких и кротких» или лирико-драматических номерах сказывается воздействие на Баха христоцентрической концепции. Поэтому в объективный ход изложения литургии привносится личный тон. Чувства сострадания к душевным мукам Христа, к трагедии его «вочеловечивания» безмерно расширили гуманистическое содержание Высокой мессы.

Данным фразам литургии уделяли внимание многие авторы месс, начиная с Дюфай до Палестрины (см. знаменитую «Мессу папы Марчелло» последнего). В своей *Missa solemnis* Бетховен отграничил *Et incarnatus* и *Crucifixus* от предшествующего потока музыки *Credo* (*Incarnatus* в темпе *Adagio*, слово «вочеловечился» — *Andante*, *Crucifixus* — *Adagio espressivo*; следующее затем *Et resurrexit* — *Allegro molto*).

¹ С. И. Танеев. Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы Баха, с. 17—18 (см. библиографию).

Специфичность же баховского решения заключается в интенсивности данной сферы выразительности, излучения которой распространяются также на другие номера, в ее особой формообразующей роли в драматургии мессы.

Сближение с пассионами осуществляется на четвертом уровне композиции. Страдальческим тоном — без проблеска просвета — проникнуто *Kyrie I* (сравнение с хоровыми порталами, вводящими в духовную сферу «Страстей», вполне правомочно); дух пассионов царит в *Qui tollis* и *Et incarnatus* вкупе с *Crucifixus*, в ряде арий, в *Adagio*, *Confiteor* и т. д. С этих позиций рассмотрим композиционную структуру первых двух частей, между которыми есть параллелизмы.

Очевидная пара соответствий — *Qui tollis* и *Et incarnatus*. Несомненно наличие сходства в их музыке, трезвучной основе мелодики, движение которой ниспадает, имитационной форме изложения. Уже указывалось, что Бах дописал *Et incarnatus* после того, как в первоначальной редакции существовали обе части мессы. Следовательно, подобию введены с определенным умыслом, дабы подчеркнуть центральное положение обоих хоров как лирических центров «большого цикла» *Gloria* (№ 4 — 11) и соответственно *Credo* (№ 12—19).

Смотрим далее: *Qui tollis* предшествует дуэт *Domine*; *Et incarnatus* — также дуэт *Et in unum*; сходство имитационной работы в этих дуэтах было отмечено выше. В обоих дуэтах позднее дописан переход к *Qui tollis* и соответственно к *Et incarnatus*, тем самым параллелизм еще сильнее выражен. Разными приемами, но в желании создать тот же эффект, смыкаются грани, разделяющие оба хора от следующего номера: си-минорный хор *Qui tollis* заключается модуляцией в *Fis-dur*, а также си-минорный *Et incarnatus* — тоническим аккордом, который воспринимается как доминанта к *e-moll Crucifixus*.

Ария *Qui sedes* (№ 9) не имеет черт сходства с *Crucifixus* (№ 16), но «малый цикл» завершается и ограничивается в первой части утвердительным характером басовой арии *Quoniam* № 11, а во второй части еще больший контраст образует хор *Et resurrexit* № 17.

В приводимой схеме слева дана последовательность номеров первой части (в скобках обозначены тональности), справа — второй.

№ 7. Дуэт *Domine* (G) модулирующая часть *attacca*

№ 8. Хор *Qui tollis* (h-Fis) *attacca*

№ 9. Ария *Qui sedes* (h) *attacca*

№ 10. Ария *Quoniam* (G)

№ 14. Дуэт *Et in unum* (G) модулирующая часть *attacca*

№ 15. Хор *Et incarnatus* (h) предполагается *attacca*

№ 16. Хор *Crucifixus* (e—G)

№ 17. Хор *Et resurrexit* (D)

Посмотрим теперь, как вписываются эти номера в «большой цикл» Gloria и Credo.

В первой части им предшествовал «малый цикл» № 4—6; эта триединая композиция подобна № 1—3, хотя их идейно-образный смысл различен. В *Kyrie* дана следующая последовательность: пятиголосный хор — дуэт — четырехголосный хор (h — D — fis), в цикле Gloria: пятиголосный хор — ария — четырехголосный хор (D — A — D). К тому же по технике композиции *Kyrie II* аналогично *Gratias*.

Во второй части «пассионному» циклу предшествуют два взаимосвязанных хора Credo — *Patrem omnipotentem* (№ 12—13). Зато лирико-драматическая кульминация здесь и интенсивнее, и драматичнее. Поэтому контраст с *Et resurrexit* ярче подчеркнут и через успокоение в арии *Et in spiritum* № 18 приводит к синтезирующему финалу *Confiteor*, где вновь — в *Adagio* — воскрешаются реминисценции *Crucifixus*. В большом же цикле Gloria, коль скоро лирический центр не был наделен столь взрывчатой силой, вслед за утвердительной арией *Quoniam* идет семантически менее многозначный хор *Cum sancto*.

Итак, «пассионные» циклы в обеих частях имеют черты подобия. По драматургической функции они аналогичны, вдвинуты в центр композиции (кстати, их грани отделены той же тональностью G-dur), хотя построения в целом асимметричны. Применены специфичные для баховской техники круги окаймления, которые подобны, но вместе с тем различны, что способствует богатству и широте ассоциаций, рождаемых музыкой.

И последнее замечание: выделяя лирические центры, Бах дает арочные перекрытия и на близких, и на дальних расстояниях. О том, что существуют тематические и композиционные связи между номерами, окаймляющими эти части (№ 4—11, № 12—19), говорилось выше. Следует добавить: окаймления в «Никейском символе» еще более упрочены тем, что № 12 конструктивно слит с № 13 *Patrem omnipotentem*, аналогично тому, как хор *Expecto*, то есть второй раздел *Confiteor*, связан с предшествующим первым разделом.

Выводы поясню еще одной схемой.¹

I часть

№ 4. Хор	Gloria	} A
№ 5. Ария	Laudamus	
№ 6. Хор	Gratias	
№ 7. Дуэт	Domine	} B
№ 8. Хор	Qui tollis	
№ 9. Ария	Qui sedes	
№ 10. Ария	Quoniam	} C
№ 11. Хор	Cum sancto	

¹ Справа буквами А и С обозначены «малые циклы»; буквой В — «пассионный цикл».

II часть

№ 12. Хор	Credo	} A
№ 13. Хор	Patrem omnipotentem	
№ 14. Дуэт	Et in unum	
№ 15. Хор	Et incarnatus	} B
№ 16. Хор	Crucifixus	
№ 17. Хор	Et resurrexit	
№ 18. Ария	Et in spiritum	} C
№ 19. Хор	Confiteor	

Предшествующий анализ дает основания для того, чтобы утверждать: многократно возвращаясь к мессе, внося в нее большие или меньшие редакционные исправления, Бах добивался установления аналогий и параллелизмов как в больших циклах Gloria и Credo, так и во включенных в них малых, пассионных циклах. Поэтому мне представляется, что при известных обстоятельствах Missa и «Никейский символ» могут исполняться как единое, замкнутое в себе произведение.¹ Подчеркиваю: могут вследствие установившейся у нас концертной практики, но Бах так не предполагал.

Есть два соображения, которые это подтверждают.

1. Обычно (хотя это и не являлось всеобщим правилом) Бах в конце произведения представлял: SDG или SDGL, что расшифровывается, как Soli Deo Gloria («Бogu одному слава»). В конце автографной партитуры Missa стоит этот символический знак. Мы знаем, что Missa (то есть Кюрие и «цикл» Gloria) была принесена в дар курфюрсту Августу III — произведение считалось законченным. Но в автографной партитуре «Никейского символа» (т. е. «цикла» Credo) нет такого знака. Почему его нет? Возможно, случайно. Но возможна и другая гипотеза, которая содержится в § 2.

2. Музыка первой части длится примерно полтора часа, длительность второй полчаса. Правда, в первой части большая трехчастная композиция Кюрие предшествует Gloria, тогда как в циклах и Gloria и Credo равное количество музыкальных номеров — восемь; иначе говоря, известная симметрия соблюдена. Тем не менее, зная, каким исключительным даром был наделен Бах в выявлении любых соотношений пропорций — архитектурных, временных, фактурных — можно предположить, что он хотел уравновесить общую длительность задуманного гигантского творения и потому к первым двум частям добавил еще две. К тому же интенсивность внутренней динамики музыки

¹ Ф. Сменд, посвятивший изучению Высокой мессы 25 лет, ценными наблюдениями которого я частично выше пользовался, приходит к еще более парадоксальному выводу: все четыре части мессы он рассматривает как самостоятельные произведения, требующие отдельного исполнения (см. его Kritischer Bericht в библиографии).

«Никейского символа» такова, что требует дальнейшего разряда.¹

Бах нашел гениальное решение: в *Sanctus*, если воспользоваться терминологией любимого им инструмента, он включил *Organo pleno*, то есть полную мощь звучания. Качественная многосоставность *Confiteor*, как завершающего номера второй части, оказалась перекрытой «количественной» вершиной третьей части. Но зодчий, выстраивавший собор из звуков, вероятно, ощутил еще один дефект в общей конструкции: требовался новый разряд напряжения. Для этого, нарушив традицию, Бах выделил *Osanna* в особый номер. За вокальным шестиголосием последовало восьмиголосие, казалось бы, еще большее наращивание звучности. Но так представляется лишь на первый взгляд, ибо в сопоставлении двух хоров и в чередовании оркестровых групп Бах использовал принципы концертности. Произошел сдвиг и в образном аспекте: в *Sanctus* будто распахнут небосвод, в *Osanna* музыка более «мирская», если позволено так выразиться; ее первоисточник — снова об этом напомним — хор из *Dramma per musica*, светской кантаты № 215, которая, как полагают, звучала в дни праздничных торжеств на Рыночной площади Лейпцига...

Так завершается второй, согласно нашей классификации, уровень композиции. Завершение третьего уровня — *Benedictus* и *Agnus Dei*; вместе с тем в них содержится отблеск предшествующей «пассионной» сферы, то есть четвертого уровня. *Dona nobis* — возвращение к первому уровню.

Повтор той же музыки с другим текстом — не единичный случай у Баха. Мы могли в этом убедиться при анализе пассионов, где наделены смысловым значением и подчинены определенному архитектурному замыслу повторы музыки хоралов или хоров. Здесь же, в мессе *h-moll*, при подстановке текста *Dona nobis* расет под музыку *Gratias* осуществляется возвращение к одной из главных тем произведения — к гимну благодарения.

Отмечу еще один любопытный штрих: музыка *Crucifixus* внезапно кадансирует в *G-dur* — и ярким светом озаряет *Ре мажор* № 17 *Et resurrexit*. Аналогичен тональный квинтовый скачок при переходе от «страдальческого» *g-moll Agnus Dei* (в первоисточнике пародии *a-moll*; *g-moll*, как основная тональность, еще не встречалась в других номерах мессы!) к *Ре мажору Dona nobis*.

Следовательно, в четырех номерах последней части Высокой мессы стянуты в узел, будучи сопоставленными, четыре ее художественных уровня. Это подлинный финал гигантского творения Баха.

¹ Некоторыми исследователями сейчас высказывается гипотеза, будто *Credo* и последняя часть мессы, за исключением *Osanna*, были написаны позднее всего, к концу жизни Баха.

КАК БАХ ИСПОЛНЯЛ ПАССИОНЫ?

Мы не располагаем сведениями об интерпретации Бахом своей музыки, но знаем, какими исполнительскими силами располагал и как ими пользовался. По имеющимся источникам здесь будет об этом рассказано.¹

В канторате церкви св. Фомы ежегодно обучалось 54—56 учеников, начиная с самых младших, десятилетних, только приобщавшихся к премудростям музыкального ремесла, до восемнадцати-двадцатилетних — зрелых музыкантов. Бах нередко жаловался начальству на низкий профессиональный уровень учащихся (см. сноску на с. 47). Вероятно, он порой сгущал краски из тактических соображений, чтобы улучшить и положение школы, и свое материальное положение. Хотя, конечно, не легко было добиться стройной слаженной игры со столь разношерстным составом исполнителей. Но он жил всегда в музыке, и музыкой были заполнены его дни — в будни и в праздник. И это, несомненно, давало ему удовлетворение. Несмотря на придирки со стороны магистрата и консистории, он делал то, что считал нужным делать, и не отклонялся от избранного пути в своем творчестве.

Из учащихся обычно составлялись четыре хоровых ансамбля. Первые два обслуживали главные церкви св. Фомы и св. Николая; вторые два, более слабые — так называемую Новую церковь и церковь св. Павла. В ансамбле по 12 человек хористов (в последнем 8). Они должны были уметь и петь, и играть на инструментах. Первые два ансамбля, как лучшие, выделяли из своей среды «концертистов», по-нашему — солистов, по одному на каждый голос: то есть сопраниста (дисканта), альтиста, тенора, баса. Следовательно, при желании Бах мог располагать восемью солистами. Однако так редко получалось.

¹ Лучшими по данному вопросу являются работы Арнольда Шеринга: Arnold Schering. *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig, 1931; J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik. Leipzig, 1935 (переизд. — 1954); J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert, 1941. Много фактических сведений содержит основополагающая монография Ф. Шпитты (Ph. Spitta); из более поздних биографических исследований — книга Ч. Терри (Ch. Terry, 1928 — англ., 1929 — нем.); его же работа «Оркестр Баха» (1932, англ.); см. также в переведенном на русский язык известном труде А. Швейцера гл. VIII (ряд изложенных там фактов требует уточнения согласно новейшим данным поведения).

Прежде всего, хорошие голоса — явление не столь частое при приеме учащихся в канторат. Но если и были такие голоса, то они быстро изнашивались, ибо режим был суровый. Школьникам вменялись многие обязанности: помимо регулярных учебных занятий, они должны были обслуживать и церковную литургию, и городские торжества, организуемые магистратом, и свадьбы знатных бюргеров, и похороны. Причем приходилось петь и под открытым небом, при любой погоде, и в холодных помещениях, так как церкви зимой не отапливались. А ведь дискантисты и альтисты — это мальчишки до мутации голоса в возрасте 10—16 лет. Трудности возникали и с учениками старших классов — тенорами и особенно басами: великовозрастные, за исключением особо даровитых префектов, отчислялись из школы.

Если канторат не мог обеспечить его необходимым количеством «концертистов», где же Бах находил тогда певцов-солистов? Как полагают, в особых случаях, а к таким в первую очередь относились пассионы, он привлекал к исполнению теноровых или басовых партий своих бывших учеников, ставших студентами университета.¹

А как быть с хрупкими голосами дискантистов или альтов? Они ведь более всего страдали от непосильной нагрузки. В этом также оказывали помощь студенты.

В то время распространено было пение фальцетом. Мастера такого пения именовались фальцетистами (или фистулантами). Они интонировали точно, владели колоратурой.² Это служило своего рода заменой итальянским кастратам, которые блистали при католических дворах Дрездена и Мюнхена. Без кастратов не обходилась и бюргерская опера в Гамбурге и Лейпциге.³ Но в немецких землях запрещалась насильственная операция мальчиков, превращавшая их в кастратов. Поэтому, дабы не отстать от моды, в бюргерском быту и, в частности, у студентов распространилось фальцетное пение. Среди фальцетистов встречались такие виртуозы, которые владели всеми регистрами голоса. Владел, по-видимому, этим искусством и Бах. Его поклонник, Геснер, недолго работавший вместе с ним в качестве ректора кантората, свидетельствовал: во время вокальных репетиций Бах «тому задавал тон в высоком регистре, этому — в низком, третьему — в среднем».⁴ По всей вероятности, такие навыки он привил своим сыновьям. Два старших — Фридеман

¹ За годы пребывания в Лейпциге он обучил свыше пяти десятков музыкантов.

² См. свидетельство Ч. Бёрни в цит. книге, с. 93.

³ Кастратов знала еще поздняя античность. В их пении сочетались тембр и tessitura женских голосов (сопрано или контральто) с силой и блеском мужского грудного голоса. Популярность кастратов в XVII—XVIII веках была исключительно велика — достаточно напомнить имя знаменитого Фаринелли!

⁴ А. Швейцер. Цит. книга, с. 135.

и Эммануэль — к тому времени были студентами лейпцигского университета. Почему тогда не предположить, что они могли фальцетом петь сопрановые и альтовые арии в пассионах отца? А быть может, им поручались теноровые или басовые арии?

Так обстояло дело с солистами. Что же касается хороших партий, то их исполнение целиком возлагалось на школьников. Им приходилось играть и в оркестре, о чем будет сказано дальше. Сейчас же затронем другой дискуссионный вопрос — о *continuo*.

Генерал-бас — неотъемлемый конструктивный элемент музыки XVII — первой половины XVIII века: здесь содержался гармонический «скелет» произведения, его опора. «Генеральный», то есть руководящий музыкальным развитием бас, с его цифровкой, был также регулятором исполнения в ансамблях: устанавливал строй, темп, ритм, направлял тональное движение. Недаром на концертных выступлениях руководитель ансамбля сидел за чембалом (клавесином), что, однако, не практиковалось в церкви (об этом также будет рассказано позже). *Continuo* содержит партию генерал-баса. Для укрепления басов к клавишным инструментам (чембало, орган) присоединялись виолончель, *Violone* — как тогда назывался контрабас — или теорба (на более ранних этапах), или фагот (что не имеет места у Баха). За исключением специальных случаев, когда отмечалось *tasto tacet* (т. е. «клавишные молчат»), партия *continuo* сопровождала все произведение.

В речитативах Бах пишет бас сплошными, нередко слигванными нотами. Однако аккорды, поддерживавшие и направлявшие певца, исполнялись «рывком», разделялись паузами, как это свойственно итальянской манере *сессо*. Виолончель и *Violone*, очевидно, только укрепляли бас и не давали аккордов. Ведущая роль сохранилась за тем исполнителем, который играл на клавишном инструменте. На каком же играли в церкви — на чембало или на органе?

В нашем веке установился обычай сопровождать речитативы Евангелиста чембалом, слова Иисуса — органом. Такое разделение исторически неправомерно, оно, как утверждают сейчас исследователи творчества Баха, противоречит его замыслу.

В церковь св. Фомы чембало проникло только в 1672 году. Какой цели оно служило, неизвестно. Возможно, использовалось для репетиционной работы. Когда Бах приступил к служебным обязанностям в Лейпциге, возраст чембалом, которое стояло в этой церкви, исчислялся примерно 50 годами. Слегка подправленное, оно тут простояло до 1756 года, но в каком виде! Деревянный резонансный ящик иссохло, оказалось изъеденным жуками, тангентное устройство (щипковый механизм) сломано. Таким инструментом Бах не мог пользоваться. Не мог он пользоваться чембалом и потому, что это инструмент, требующий постоянного ухода, настройки, подчистки перьев, которые щиплют,

задевают струну. А ведь стоял он на хорах, где и сыро, и холодно (напоминаю: церковь зимой не отапливалась!), как же можно на нем задавать тон певцам? Да и вряд ли Бах в партии сопрано стал бы прибегать к внешним контрастам противопоставления тембров чембало и органа в речах Евангелиста и Иисуса.

Но коль скоро так велика роль генерал-баса, возникает естественный вопрос: не руководил ли Бах инструментально-вокальным ансамблем сидя за органом? Никоим образом! В этом легко убедиться, посетив хоры церкви св. Фомы, где на западной стороне, против алтаря, расположен главный орган: оттуда нельзя охватить всех хористов — они могут уместиться только в сравнительном отдалении, справа и слева от органа. Да и не в состоянии органист одновременно и играть, и дирижировать: упор клавиши здесь более тугой, чем на чембало, заставляет длительно выдерживать звук, не говоря уже о ножной клавиатуре (педали), игра на которой требует подвижности ног. Правда, против нашего утверждения выступает современный свидетель, упомянутый выше Геснер. Обращаясь к воображаемому античному собеседнику, он призывает его мысленно представить себе Баха, «...как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, содержащем в себе звуки многих цитр, или на органе — инструменте инструментов, бесчисленные трубы которого воодушевлены мехами; как он пробегает по клавишам, здесь — обеими руками, там — проворными ногами, и один воспроизводит множество совсем различных звуков; если бы, говорю я, ты бы видел, как он, исполняя то, что не могли бы сыграть, объединившись вместе, все ваши кифаристы и тысячи флейтистов, не только поет мелодию как певец, сам сопровождающий свое пение игрой на цитре, но одновременно следит за всеми мелодиями, окруженный тридцатью и сорока музыкантами, держит всех их в порядке: одного — кивком головы, другого — выстукиванием такта, третьего — угрожающим пальцем; ...и сам он, выполняя труднейшую задачу, сразу же замечает среди громкого звучания всех инструментов, когда и где что-нибудь нестройно, всех сдерживает, все предупреждает и, если где-нибудь непорядок, снова восстанавливает согласие; как ритм заключен в его членах, как он острым слухом схватывает все гармонии и незначительным объемом своего голоса один воспроизводит все голоса».¹

Я выписал столь большую цитату из-за ее великолепного красноречия (Геснер преподавал риторiku!). Но это не реальный портрет Баха при исполнении духовной музыки в церкви, но, так сказать, синтетический, где собраны воедино все лучшие качества великого музыканта, искусство которого вызвало восхищение очевидца. Хотя и не лишено вероятия, что Бах так

¹ А. Швейцер. Цит. книга, с. 134—135.

поступал на репетициях в канторате. В церкви же он выступал с уже выученным произведением в качестве дирижера.

Как он дирижировал, мы не знаем. Даже в точности неизвестно, пользовался ли при взмахе руки связкой нот или подобно Люлли ударял об пол камышовой тростью, отбивая ритм, или, наконец, как скрипач-концертмейстер дирижировал смычком. Скорее всего последним способом, коль скоро Филипп Эммануэль писал про отца: «С раннего детства и до относительно пожилого возраста он отлично играл на скрипке и тем держал оркестр в большем порядке, нежели когда сидел за клавиром». В словаре Гербера (1790) о Бахе между прочим сказано: «Его слух был так тонок, что мог обнаружить любую ошибку в полнозвучной музыке. При дирижировании он очень следил за точностью исполнения, строго придерживался темпа, который обычно давал оживленным».

Итак, точность, выдержанность характера движения, оживленный темп. О пристрастии к таким темпам писал и Филипп Эммануэль. Но какова мера отсчета «оживленности»? Ведь привычные обозначения *Largo*, *Adagio*, *Andante* или *Allegro* модифицировались в разные эпохи в зависимости от исторически изменчивого ощущения процессов дления в музыке. Поэтому естествен вопрос: прибегая к «оживленным темпам», нарушал ли Бах прежнюю традицию и тем самым приближал свою музыку к нормам восприятия современников или, наоборот, отклонялся от этих норм, из-за чего избранные им темпы представлялись слишком оживленными? Увы, об этом мы ничего не знаем, равно как и об амплитуде динамических средств выразительности, которыми, надо полагать, он пользовался в том или ином объеме, несмотря на то, что в оригиналах рукописей почти не проставлял оттенков. В хоровых партиях МР Бах, однако, собственноручно вписал в № 67 указания: «*pia*», «*forte*» и даже «*pia-pp*, *pianissimo*». В оркестровых голосах несколько больше пометок, преимущественно артикуляционных — штрихов, лиг, *staccato*. Что же касается расстановки *p* и *f*, то, как правило, это означало, что до вступления вокалиста ритурнель надо играть громко, вместе же с вокалистом оркестранты должны играть тише. Только в струнном «нимбе» на словах Иисуса всюду педантично выписано *piano*. Темповые же обозначения — за редчайшими исключениями — Бах не давал.

Каким же составом исполнителей он располагал? Оркестр обычно имел 3 первых скрипки, 3 вторых, 2 альты, 2 виолончели, 1 *Violone*, 2 флейты, 2—3 гобоя, 1—2 фагота, 3 трубы, литавры и — само собой разумеется — орган (или чембало, но не в церкви, а на концертах). Итого: 20—24 оркестранта. Во время праздничных дней состав расширялся, но не превышал цифры 30—34. Один из самых больших церковных праздников — страстная пятница. Здесь, однако, вступали ограничения: медные духовые и ударные инструменты исключались из состава ор-

кестра. Такой запрет длительно существовал. Поэтому, например, партитуры Высокой мессы или Рождественской оратории включают трубы, а в пассионах их нет. Оркестрантами преимущественно были школьники кантората, но под началом Баха, как «директора музыки» Лейпцига, находились еще семь профессионалов — городских музыкантов: два гобоиста, два скрипача, два трубача, которые использовались также в качестве скрипачей, и один фаготист. В большие праздники, — следовательно, при исполнении пассионов, — эти музыканты-профессионалы могли занять места концертмейстеров в оркестре.

Как соотносились хор и оркестр? Романтический XIX век нарушил предписанное Бахом соотношение (а мы судим о нем по сохранившимся партиям, в том числе автографным). Огромные хоровые массивы подавили звучание оркестра, что особенно сказалось на пассионах, породили контрасты динамики, несвойственные баховской музыке. Как показывают новейшие исследования, Бах, в согласии со своим временем, часто использовал принцип *proportio sesquialtera*, то есть такой пропорции, где большая величина превышает меньшую в полтора раза; иначе говоря, соотношение 3:2, 6:4, 12:8 и т. д. В вокально-инструментальных сочинениях такую большую величину представлял оркестр, и если в его составе Бах располагал 20—24 музыкантами, то из *proportio sesquialtera*, можно вывести формулу: $21:14=3:2$. То есть в среднем на 21 оркестранта приходилось 14 хористов, включая солистов. Конечно, возможны были колебания в ту или иную сторону, приведенное соотношение нельзя толковать догматически. И вполне возможно, что в двуххорной композиции МР возросло значение вокального начала по сравнению с другими духовными сочинениями Баха. Однако и тут оркестранты количественно доминировали над хористами: первых (вместе с двумя органистами) было примерно 32—34, вторых (вместе с «концертистами») — 26—28.¹ Всего же в этом уникальном исполнении, вероятно, участвовало около 60 музыкантов.

Как бы мы восприняли это исполнение? Многое поразило бы нас. В первую очередь — полное отсутствие женских голосов. Маттезон похвалялся, что он первым в 1715 году (в Гамбурге) ввел в церковное богослужение певиц, правда лишь как солисток. Единообразный состав хора мальчиков сохранялся в Германии до последней четверти XVIII века и потом лишь постепенно вытеснялся смешанным хором в исполнении ораторий и кантат (но не старинных пассионов!). А в Дрездене до того, как в 1832 году усилиями Вебера была распущена итальянская

¹ Не буду аргументировать приведенное соотношение: его убедительно обосновывает Шеринг. Если вкратце сказать, в каждом оркестре (2 флейты, 2 гобоя, 3 первых скрипки, 3 вторых и т. д.) 16—17 человек, в каждом хоре — по 12 и предположительно еще несколько «концертистов».

опера, в придворной церкви пели кастраты, и только в 1864 году, когда Вагнер уже писал «Мейстерзингеров», в церковную службу были допущены женщины!

Включение в хор женских голосов, конечно, обогащает полноту и красоту его звучания, но вместе с тем смешанный состав уступает в ясности и тембровой выровненности звучанию хора мальчиков. Кроме того, голоса последних, — что очень важно для музыки Баха! — лучше сливаются с инструментальными голосами. Этот фактор не только физиологический, но и психологический. Мальчик, с его еще не тронутой страстями душой, поет естественнее, наивнее, он не предается ложной патетике, которая чужда баховской музыке. К сожалению, наши современные певцы привносят в нее столько чуждых ей «переживаний»! Мальчик же словно отстраняется от всего субъективного, личного, он поет не «с выражением», чего сейчас так ждут от исполнителя, а попросту «выражает» то, что написано в нотах.

Вероятно, нам, пресыщенным драматизмом музыки последующих эпох, такое исполнение показалось бы бесстрастным. Возможно также, что динамическая палитра баховской трактовки пассионов нас удивила бы недостаточной красочностью — нам не хватало бы ярких контрастов, разнообразия оттенков, связующих *crescendo*, *diminuendo* и т. п. Но, надо полагать, мы были бы поражены точностью графического рисунка, отчетливостью в соотношении разных пластов музыкального развития, ритмической слаженности, выровненностью общего звучания (пусть даже не столь совершенного и красивого, к которому мы теперь привыкли!). Короче говоря, нас поразила бы подлинная органичность стильного исполнения.

Нас поразило бы и другое: восприятие слушателей — то благочестивое внимание к исполняемому, которое ныне не так часто встретишь в концертном зале. Бах, музицировавший со своими учениками на хорах, был невидим слушателям. Их привлекало не мастерство исполнения, не личность артиста — они внимали музыке, которая звучала под сводами церкви. Эта манера слушания проще, непосредственнее нашей, она не обременена побочными мотивами, ассоциациями. И потому связь между тем, кто производил музыку, и тем, кто ее воспринимал, была прочнее: они жили в одном духовном мире, они принадлежали к одной общине. Такой взаимосвязью проникнуто все творчество Баха.

У нас иное к нему отношение. Думаю, не ошибусь, сказав, что мы сейчас глубже понимаем Баха, нежели его современники. В отдалении веков, с иной исторической перспективы мы видим не только то, что его *объединяло* с этой общиной, но и то, что *разъединяло*, что возвышало над ней, и потому воспринимаем его шире, разносторонне, во многих опосредованных связях. Этим я вовсе не хочу принизить баховских современников — богаче наш жизненный, философский, социальный, худо-

жественный опыт, и в музыке Баха мы ищем не однозначный ответ, как это было у слушателей первого исполнения «Страстей по Матфею», а многосоставный, соответствующий нашему опыту. Они ожидали услышать традицией обусловленное воплощение церковного ритуала, мы же воспринимаем музыку «Страстей» — вне ее обрядного предназначения — как высокое творение человеческого духа.

Отсюда трудности исполнения пассионов в наши дни. Известны «стильные» их трактовки, в которых, однако, иссушается содержание музыки Баха. Известны и «современные» толкования с романтическими и даже экспрессионистскими излишествами, что противоречит замыслу композитора. Как же найти равнодействующую между стилизацией и осовремениванием, как, не нарушив правду истории, приблизить «Страсти» к нашему уровню понимания? Это сложные проблемы, освещенные которых выходит за рамки исторической справки. Ясно: надо больше пробовать, искать, экспериментировать, а для этого чаще исполнять замечательные создания художественного гения — пассионы Баха.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература о Бахе весьма обширна. Ниже приводятся труды, полностью или частично посвященные его мессам и пассионам. Сначала работы на русском языке, в их числе переводные, затем на иностранных языках. И в том и в другом случае книги расположены согласно хронологии их издания.

М. М. Иванов-Борецкий. Очерк истории мессы. М., 1910.

Ф. Вольфрум. И. С. Бах. М., 1912 (нем. изд. 1911).

А. Швейцер. И. С. Бах. М., 1964 (первое, франц. изд. 1905, переработанное нем. изд. — 1908).

В. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.

С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967.

F. Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV. Leipzig, 1832 (статьи опубликованы в начале XIX в.).

J. Th. Mosevius. J. S. Bachs "Matthäus-Passion". Berlin, 1852.

Ph. Spitta. J. S. Bach. Bd. I—II Leipzig, 1880 (полностью переизд. 1930).

H. Kretzschmar. Führer durch den Concertsaal, Bd. II/1. Leipzig, 1888 (переизд. 1916).

A. Pirro. L'esthétique de J. S. Bach. Paris, 1907 (переизд. 1949).

A. Heuss. J. S. Bachs "Matthäus-Passion". Leipzig, 1909.

P. Wagner. Geschichte der Messe, Bd. I—II. Leipzig, 1913 (переизд. 1963).

W. Werker. Bach-Studien, Bd. II: Die Matthäuspasion. Berlin, 1924.

Ch. S. Terry. The Mass in B Minor. London, 1924 (переизд. 1947).

S. Ochs. Der deutsche Gesangverein, Bd. II. Berlin, 1924.

J. D. von der Heydt. Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland. Berlin, 1926.

- A. Schering. Das Symbol in der Musik. Berlin, 1941 (ст. 1925, 1928, 1937 гг.).
- F. Blume. Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam, 1931.
- F. Smend. Bach-Studien. Kassel, 1969 (ст. 1926, 1929, 1930, 1940 и др. гг.).
- A. Schering. J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Leipzig, 1941.
- B. Smallman. The Background of Passion Music. J. S. Bach and his predecessors. N. Y., 1957 (перезд. 1970).
- F. Smend. Kritischer Bericht. Messe in h-moll. Leipzig, 1956.
- W. Schmieder. Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs. Leipzig, 1958.
- Jean-Sébastien Bach. Collection Génies et Réalité. Paris, 1963 (сб. ст.).
- Bach-Interpretationen, herausgegeben von Martin Geck. Göttingen, 1969 (сб. ст.).
- J. S. Bach. Eine Anthologie, herausgegeben von Walter Blaukenburg. Darmstadt, 1970.
- Bach-Dokumente, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bd. I—III. Leipzig, 1963—1972.
- A. Mendel. Kritischer Bericht. Johannes-Passion. Leipzig, 1974.
- A. Dürr. Kritischer Bericht. Matthäus-Passion. Markus-Passion. Leipzig, 1974.

См. также статьи в ежегодниках Bach-Jahrbuch (1904—39, возобновлены в 1948, систематически с 1953 г.). С 1954 г. осуществляется новое полное издание сочинений И. С. Баха (Neue Ausgabe sämtlicher Werke), которым руководит Bach-Archiv в Лейпциге (ГДР) совместно с Bach-Institut в Гёттингене (ФРГ). Намечено выпустить 88 томов, каждый из которых снабжен подробным текстологическим и музыковедческим разбором.

Михаил Семенович Друскин

ПАССИОНЫ И МЕССЫ И. С. БАХА

Редактор Ю. С. Булучевский
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Т. С. Пугачева
Техн. редактор Р. Г. Ганкина
Корректор Н. К. Яковлева

Сдано в набор 2/XII 1975 г. Подписано к печати 5/II 1976 г.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типогр. № 2. Печ. л. 11,25 (11,25 с вкл.). Уч.-изд. л. 11,25+6 вкл.=11,64. Тираж 13480 экз. Изд. № 1984. Заказ № 2531. Цена 93 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.